

SK

Bosanskohercegovački slavistički kongres

III

ZBORNIK RADOVA | KNJIŽEVNOST
ISSN 2303-405X



KNJIGA 2

Bosanskohercegovački slavistički kongres

III

ZBORNIK RADOVA | **KNJIŽEVNOST**

B

KNJIGA 2

BOSANSKOHERCEGOVAČKI SLAVISTIČKI KONGRES

ZBORNIK RADOVA (KNJIGA 2)

© Slavistički komitet; prvo izdanje, 2022. 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

Almir Bašović, Jelena Bavrka, Adijata Ibrašimović-Šabić, Andrijana Kos-Lajtman,
Andrea Lešić-Thomas, Edina Murtić

Glavni urednik

Mehmed Kardaš

Urednice

Jelena Bavrka
Adijata Ibrašimović-Šabić
Edina Murtić

ISSN = 2303-4106 (Online)

ISSN = 2303-405X (Print)

ZBORNIK RADOVA | **KNJIŽEVNOST**

Bosanskohercegovački slavistički kongres

III

Zbornik radova
(knjiga 2)



Sarajevo, 2022.

B

KNJIGA 2

Objavljivanje ove knjige finansijski je podržalo
Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke.

Sadržaj

Predgovor	7
Predstavljanje Zbornika radova iz književnosti sa Drugog bosanskohercegovačkog slavističkog kongresa	9
I. Bosanskohercegovačka književnost / književnosti naroda Bosne i Hercegovine i slavenske književnosti u komparatističkom i intertekstualnom kontekstu	
Aleksandra Korda-Petrović: Bosna i Hercegovina u češkim književnim putopisima prve polovine 20. veka	15
Jovana Todorović, Sara Matin: Vladana Perlić i Radmila Petrović: studija ukrštenog čitanja	27
II. Tradicija, kultura i pamćenje u bosanskohercegovačkoj književnosti / književnostima naroda Bosne i Hercegovine	
Amel Suljić: Ženske pjesme u rukopisnoj zbirci Muharema Kurtagića (knjiga I)...	49
III. Bosanskohercegovačka književnost u južnoslavenskom kulturnom kontekstu	
Ivana Čagalj: Don Ivo Prodan i fra Josip Vergilije Perić – mirni borci za integraciju hrvatskoga pučanstva i hrvatske države	71
IV. Fenomen migraciono-dijaspornih književnosti i manjinske književne i kulturne tradicije u Bosni i Hercegovini	
Полина Зеновская: Хронотоп Сараева в прозе Александра Хемона (на материалах романа <i>Nowhere man</i>)	85
V. Slavenske književnosti nakon 1989. godine: U povodu 30. godišnjice pada Berlinskog zida	
Jelena Alfirević-Franić: Emocijski identitet i koronavirus – novi književni lik na primjeru suvremene hrvatske drame <i>U sobi nešto široj od kože</i> (2020) I. Sajko	97
Krešimir Bagić: Pjesništvo Mile Stojića: od lirske apstrakcije do angažiranog svjedočenja	131
Almir Bašović: Rat i jeza u prozi Zilhada Ključanina, Irfana Horozovića i Karima Zaimovića	147

Adijata Ibrašimović-Šabić: Internet-poezija kao dio masovne/popularne kulture: kič, <i>kemp</i> ili nešto sasvim drugo... (na primjeru poezije ruskih internet-pjesnikinja)	163
Ivana Kočevski: Traženje petlje. O književnom stvaralaštvu Danijele Hodrove ..	179
Kornelija Kuvač-Levačić: Emocijski narativi o traumi silovanja u hrvatskoj književnosti od 19. do 21. stoljeća	199
Надежда Старикова: Литература в социокультурном пространстве независимой Словении	221
Podaci o autorima	229

Predgovor

Treći bosanskohercegovački slavistički kongres održan je u Sarajevu od 17. do 19. septembra 2021. godine. Ovaj međunarodni skup slavista organizirao je Slavistički komitet u BiH u saradnji sa Filozofskim fakultetom Univerziteta u Sarajevu.

Zbog pandemije koronavirusa Kongres je odgađan nekoliko puta. Na koncu, Organizacioni odbor: Andrea Lešić-Thomas, predsjednica, Almir Bašović, Adijata Ibrišimović-Šabić, Edina Murtić, Jelena Grebenar – iz oblasti književnosti i Amela Ljevo-Ovčina, Emira Mešanović-Meša, Mehmed Kardaš, Marijana Nikolić, Elma Durmišević – iz oblasti lingvistike, odlučio se za hibridno odvijanje rada – uživo – na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu i online. U radu Kongresa, razumljivo, sudjelovao je manji broj učesnika nego prethodnih godina – 58 stručnjaka za slavenske jezike i književnosti.

Kao i na *Drugom bosanskohercegovačkom slavističkom kongresu*, tematski okvir i ovog kongresa bio je vrlo širok. U oblasti nauke o književnosti izlaganja su obuhvatala pitanja bosanskohercegovačke književnosti / književnosti naroda Bosne i Hercegovine i drugih slavenskih književnosti u komparativističkom i interkulturnalnom kontekstu, migraciono-dijaspornih književnosti i manjinske književne i kulturne tradicije u Bosni i Hercegovini te kulturnodruštvenih transformacija u postsocijalističkom vremenu. Društvenopovijesne, ideološke i kulturnalne promjene nalaze svoj odraz i izraz u (južno)slavenskim književnostima i, isto tako, donose promjene u oblasti nauke o književnosti, nudeći neke nove pristupe u proučavanju književnih fenomena. U oblasti lingvistike izlaganja su se ticala historije jezika, narodnih govora, strukture jezika, standardnojezičke norme, savremene sociolingvističke situacije u BiH i susjednim zemljama, nastave maternjeg jezika, međujezičkih prožimanja i lingvostilističke analize, a radovi iz ove oblasti bit će objavljeni u zasebnom zborniku (knjiga 1).

Treće izdanje Zbornika iz oblasti nauke o književnosti čini 12 radova koji su prošli postupak dvostrukе slijepе recenzije, svrstani u pet tematskih cjelina: I. Bosanskohercegovačka književnost / književnosti naroda Bosne i Hercegovine i slavenske književnosti u komparativističkom i intertekstualnom kontekstu, II. Tradicija, kultura i pamćenje u bosanskohercegovačkoj književnosti / književnostima naroda Bosne i Hercegovine, III. Bosanskohercegovačka književnost u južnoslavenskom kulturnom kontekstu, IV. Fenomen migraciono-dijaspornih književnosti i manjinske književne i kulturne tradicije u Bosni i Hercegovini, V. Slavenske književnosti nakon 1989. godine: U povodu 30. godišnjice pada Berlinskog zida.

Radovi su objavljeni u autorskoj verziji; redakcijske izmjene svedene su na tehničko ujednačavanje priloga te na korekturu teksta. Zbornici se objavljaju i u elektronskoj varijanti i kao zasebne knjige.

Zahvaljujemo svim učesnicama i učesnicima Kongresa, autoricama i autorima referata i članaka, recenzenticama i recenzentima, a naročito saradnicama i saradnicima Slavističkog komiteta bez čijeg truda ne bi bilo ovih zbornika.

Urednice

Predstavljanje Zbornika radova iz književnosti sa *Drugog bosanskohercegovačkog slavističkog kongresa*

Uvažene profesorice, cijenjeni profesori, drage kolegice i kolege, dragi gosti i prijatelji Slavističkog komiteta u Bosni i Hercegovini, prijatelji Bosanskohercegovačkog slavističkog kongresa,

čast mi je i zadovoljstvo predstaviti vam ukratko Zbornik radova iz književnosti sa *Drugog bosanskohercegovačkog slavističkog kongresa*, najvećeg međunarodnog skupa slavista u Bosni i Hercegovini, koji je održan u maju 2015. godine i na kojem je učestvovalo više od 260 slavista iz 23 države svijeta o čemu, jednim dijelom, svjedoče i zbornici radova iz lingvistike i književnosti na oko 600-tinjak stranica (svaki). Ovaj zbornik bi bio još obimniji da, zbog različitih prepreka, nismo kasnili sa njegovim objavljivanjem zbog čega su, razumljivo, neki radovi izloženi na *Drugom bosanskohercegovačkom kongresu* bili već objavljeni u drugim publikacijama.

Ova činjenica i ove brojke ukazuju na to da bosanskohercegovačka književna, kulturna i jezična baština, bosanskohercegovačka književna i kulturna savremenost, jedinstvena "mozaičnost" bosanskohercegovačke kulture koja se ispoljava u najrazličitijim njenim segmentima koji svjedoče o dijalogu i neprestanom prožimanju Istoka i Zapada na ovom prostoru, imaju šta da ponude te da privlače pažnju stručnjaka različitih profila. Bosanskohercegovački slavistički kongresi jedan su od, nažalost, rijetkih događaja koji nastoje "zastale procese međusobnog obogaćivanja i dobronamjernih prepoznavanja između različitih entiteta" (podsjećam ponovo na riječi Miroslava Artića sa *Prvog kongresa*) te "/k/ontinuitet literarnog zajedništva" oživjeti, njegovati i razvijati...

Bogatstvo bosanskohercegovačke književne, kulturne i jezične baštine i književne, kulturne i jezične savremenosti odražava se, između ostalog, i u tematskim blokovima bosanskohercegovačkih slavističkih kongresa o čemu svjedoči i *Treći kongres*, zakasnio doduše, jer je trebao biti održan 2019. godine, planiran pa odgađan nekoliko puta, hibridan – živ i virtualan, koronopandemijski, sa oko 60-ak učesnika. Zahvalujem se autorima i autoricama priloga koji su svojim radovima osigurali održavanje, ali i kontinuitet, ovog za Bosnu i Hercegovinu izuzetno značajnog događaja.

Zbornik radova iz nauke o književnosti (knjiga 2) sa *Drugog bosanskohercegovačkog slavističkog kongresa*, pored kratkog Predgovora urednice Zbornika i podsjećanja na Zbornik sa *Prvog kongresa* (2011), sadrži 43 pozitivno ocijenjena priloga svrstana u čak sedam tematskih cjelina.

Kuriozitet *Drugog bosanskohercegovačkog slavističkog kongresa* sastojao se u tome što je, pored istraživanja najrazličitijih tema u južno/slavenskom kontekstu, protekao u znaku četiri značajne godišnjice: 40. godišnjice smrti Ive Andrića, 100. godišnjice smrti Muse Ćazima Čatića, 90. godišnjice smrti Antuna Branka Šimića i 120. godišnjice prvog bosanskohercegovačkog romana, pa su samo ovim godišnjicama posvećene četiri tematske cjeline.

U prvom poglavlju Zbornika su dva rada iz područja folkloristike i starije književne povijesti: prvi na engleskom jeziku (Masha Belyavski-Frank) o simbolici cvijeća, biljaka, voća i hrane u sevdalinkama, makedonskim ljubavnim pjesmama i svatovskim pjesmama iz Bosne i Hercegovine i Makedonije, čiju vrijednost predstavljaju i prijevodi odlomaka ovih pjesama na engleski jezik, i drugi (Dolores Grmača), koji govori o malom *Nauku krstjanskom* fra Matije Divkovića, utemeljitelja bosanske franjevačke književnosti (prva polovina 17. st.), kao jednoj od najpopularnijih knjiga na narodnom jeziku u Bosni i Hercegovini, kako piše autorica, i njenom utjecaju na kulturu čitanja i kulturu pismenosti.

Drugo poglavlje – *Književnosti naroda BiH i (južno)slavenske književnosti u komparativnoj, interliterarnoj i interkulturnoj perspektivi* – obuhvata 10 priloga na naše(-i)m, engleskom, slovačkom, makedonskom i ruskom jeziku. Ovu tematsku cjelinu otvara prilog kolegice Almedine Čengić koja o radikalnim promjenama s početka XX stoljeća, koje su našle svoj odraz i u promjeni književne paradigme što se očituje u krajnje individualnim, inovativnim poetikama pisaca ovog perioda, progovora preko dramskog stvaralaštva Krleže i Strindberga. Tu su istraživanja koja govore o različitim književnim i kulturnim vezama i prožimanjima u južno/slavenskom prostoru: izuzetno informativan i zanimljiv tekst Srebrena Dizdara o pojavi, preradama i prijevodima *Robinsona Crusoea*, članak o sarajevskim pozorišnim čitanjima i recepciji Čehovljevog *Višnjika*, a o bosanskohercegovačko-poljskim vezama za vrijeme Druge Jugoslavije pisao je kolega Leshek Malczak. U ovoj sekciji svoje mjesto su našli tekstovi kolegice Erike Lalikove sa temama autobiografskog pamćenja i krize dostojanstva čovjeka u sprezi sa društveno-političkim događanjima u srednjoj Evropi i zapadnom Balkanu postsocijalističkog perioda i Larise Softić-Gasal o motivu otuđenja kao dominantnom (ili kako autorica navodi “vezivnom”) u kratkim pričama Irfana Horozovića, Zlatka Topčića, Hajrudina Ramadana, Aleksandra Bečanovića, Pavla Goranovića (Crna Gora) i Davida Albaharija.

Posebno je dragocjen prilog autorice iz Rusije, Nadežde Starikove, koji govori o problematici izučavanja i interpretaciji jugoslovenskih (južnoslavenskih) književnosti iz ruske perspektive te pozamašnom projektu i izdanju *Leksikona južnoslavenskih književnosti*. U deset članaka općeg plana, navodi Starikova, predstavljene su osnovne etape književnog razvoja: folklor, srednjovjekovne književnosti, nacionalni preporod, romanizam, realizam, moderna/moderne, avangarda, socijalistički (socijalni ili novi) realizam, modernizam 2 i postmodernizam. U posebnim su tekstovima predstavljeni portreti pisaca uz isticanje biliterarne pripadnosti nekih od njih (npr., Andrić, Selimović, Dizdar te Lalić, Zogović), a južnoslavenska interliterarna zajednica označena je kao multiliterarna. Pored bibliografije historija književnosti i najznačajnijih monografskih izdanja

o pojedinim periodima i književnim pravcima na jeziku originala i na ruskom jeziku, na kraju *Leksikona* data je cijelovita bibliografija antologija i zbornika prijevoda na ruski jezik djela jugoslovenskih autora. Štivo (mislim na *Leksikon*) – itekako vrijedno pažnje. Autor iz Makedonije, Zvonko Taneski, pisao je o recepciji djela Miljenka Jergovića u književnokritičkom i medijskom diskursu u Makedoniji, a kolegice iz Bugarske, sa prilozima na engleskom jeziku, također su dale svoj doprinos: Albena Vacheva istražila je značaj žanra "moderne umjetničke crtice" u širenju socijalističke ideologije i pokušala pokazati kako književni tekstovi postaju dio procesa izgradnje socijalnih mitologema, dok je Kalina Zahova ponudila različite primjere reprezentacije životinja u slavenskim književnostima i kulturama iz perspektive kritičkih animalističkih studija, istakavši tri mehanizma animalističke supsticije: kulturnu, lingvističku i marketinšku.

Treći tematski ciklus o nobelovcu Ivi Andriću – *40. godišnjica smrti: Andrićovo književno djelo danas* – donosi najveći broj priloga. Ena Begović-Sokolija pisala je o predodžbama o bosanskim franjevcima u Andrićevom djelu; u prilogu pod naslovom *Za i protiv Andrića*, koji predstavlja i osvjetljava 50-ak studija i monografija o našem nobelovcu, Miloš Đorđević (Beograd) govorio o kritičkoj recepciji pisca u 21. vijeku. Miloš M. Đorđević (Vršac) pisao je o *Znakovima pored puta* kao hibridnom žanru i uvjetu za razumijevanje cjeline Andrićevog djela, a Vuk Đorđević o televizijskim intervjijuima Ive Andrića, zapostavljenom dijelu piščeve zaostavštine, dijelu koji doprinosi boljem razumijevanju i tumačenju piščevog lika i djela. Alica Kulihova pisala je o prijevodima Andrićevih djela na slovački jezik i mjestu Ive Andrića u slovačkoj prijevodnoj književnosti. Slijede prilozi Jasmine Mojsieve-Guševe na makedonskom jeziku o humanizmu u poetikama Andrića i Blaže Koneskog, Jelene Ratkov Kvočke o cirkuskoj igri kao igri života u djelima Andrića i Kiša, Olge Vojičić-Komatine o izvorima tragičnosti (individualnim i onim kolektivnim) u romanima *Prokleta avlja* i *Travnička hronika* te Vesne Vukićević Janković o sve/prostornoj i vanvremenskoj ravni *Proklete avlige*, čime se zatvara ovaj dio Zbornika.

Pomalo simbolično – sveprostorna i vanvremenska ova naša "prokleta avlja"...

U četvrtoj sekciji – *100. godišnjica smrti Muse Ćazima Ćatića: moderna u književnostima naroda BiH i (južno)slavenskim književnostima* – dva su rada posvećena stvaralaštvu Muse Ćazima Ćatića i jedan posvećen dramskom tekstu Zlatka Topčića koji tematizira život i smrt velikog bosanskohercegovačkog pjesnika (Amra Memić). Melinda Botalić istražila je Ćatićevu eseistiku i pisala za ovu prigodu o tome kako je Ćatić bio i doživljavao pjesnike osmanske književnosti i kako je o njima pisao u svojim esejima, a Adnan Pejčinović napisao je članak o sufisko-simbolističkoj paradigmi u Ćatićevoj poeziji.

U petoj su sekciji – *90. godišnjica smrti Antuna Branka Šimića: Avangarda u književnostima naroda BiH i (južno)slavenskim književnostima* – dva rada posvećena A. B. Šimiću: o motivima duše i tijela u Šimićevom pjesništvu pisao je Jurica Vuco, a o tačkama susreta Šimića i Krleže – Suzana Marjanić. U ovoj sekciji objavljen je i prilog koji govori o promjenama nastalim u razumijevanju pojma *narod*, promjenama na koje je, pored društveno-historijskih faktora, utjecala i književna avangarda.

Šesta sekcija obuhvata devet radova posvećenih historiji i/ili poetici romana, odnosno poetici/poetikama odabranih romanopisaca (prilozi o Mileni Mohorić, Šćepanovićevim te Đilasovim romanima, Selimovićevom i Šotolinom romanu, djelima Huseina Bašića, Zuvdije Hodžića, Abdulaha Sidrana, Zdenka Lešića i Blaže Minevskog te prilog o hronotopu egzila u postjugoslovenskom romanu), dok je sedma sekcija zastupljena sa pet radova iz područja metodičke teorije i prakse (prilozi o Karahasanovoj *Gozbi* i adaptacijama za operski libretto i studentsku predstavu studenata slavistike sa pariške Sorbone, o Andrićevim pričama za djecu i njihovim mogućnostima u odgoju djece i mlađih, o sličnostima u Andrićevim i Samokovljinim djelima (lektira za osnovnu školu) i mogućnostima u kreativnom radu sa djecom. O savremenoj bugarskoj antropologiji i metodološkim izazovima u filološkim disciplinama – rad na engleskom jeziku – pisao je Nikolay Papuchiev, kolega iz Bugarske. Ovu sekciju i Zbornik u cjelini zatvara rad kolegica Jelene Vignjević i Vladimire Velički koji nas vraća na početke: učenje čitanja (po najstarijim hrvatskim početnicama).

Opet pomalo simbolično: učimo čitati...

Smatram da sam ovim kratkim pregledom, bar jednim dijelom, argumentirala ono što sam rekla na početku izlaganja: Bosna i Hercegovina ima šta da ponudi svijetu.

U ime Redakcije Zbornika još jednom zahvaljujem učesnicima i učesnicama Kongresa, autoricama i autorima priloga.

Na kraju, hvala svima koji su pomogli da se *Treći bosanskohercegovački slavistički kongres* održi, a za ogroman trud, savjesnost i entuzijazam Odboru Kongresa, sa predsjednicicom prof. Andreom Lešić-Thomas na čelu, i našim koordinatoricama obje sekcije, kolegicama Elmi Durmišević i Jeleni Bavrka, odajem posebno priznanje.

Uvažene kolegice i kolege, želim vam plodan i ugoden rad u naredna tri dana trajanja *Kongresa*, s nadom da ćemo se sresti ponovo u nekim boljim okolnostima.

Hvala vam!

Adijata Iibrišimović-Šabić,
članica Organizacionog odbora
Trećeg bosanskohercegovačkog slavističkog kongresa,
17. 9. 2021.

I.

Bosanskohercegovačka
književnost / književnosti
naroda Bosne i Hercegovine
i slavenske književnosti
u komparativističkom i
intertekstualnom kontekstu



Aleksandra Korda-Petrović: Bosna i Hercegovina u češkim književnim putopisima prve polovine 20. veka

Putopisni zapisi o Bosni i Hercegovini iz pera čeških autora mogu se pratiti još iz ranih perioda, ali zapise sa žanrovskim odlikama književnog putopisa uočavamo tek od druge polovine 19. veka, da bi svoju ekspanziju po brojnosti i umetničkom kvalitetu dostigli u 20. veku. Na to će uticati neknjiževni činioci, pre svega, drugačija istorijska i politička mapa Balkana, ali i same formalne i poetske karakteristike putopisnog žanra. Za češke putopisce Bosna i Hercegovina već od početka 20. veka ne poistovećuje se sa Ottomanskim carstvom, već se opisuje kao deo Balkana na kome žive slovenski narodi koji se posmatraju sa naklonošću i divljenjem zbog bogate narodne tradicije i junaka borbe za samostalnost, dok se otomansko nasleđe u kulturi i tradiciji Bosne prepoznaće kao posebno privlačna egzotika. Kroz primere putopisa Ludvíka Kubé, Jiržíja Daneše, Jiržíja Mahena i Václava Fiale skicira se slika Bosne i Hercegovine koju su češki putopisci u svoje vreme prenosili čitaocima. S druge strane iscrtavaju se obrisi šire slike o istoriji, prošlosti, tradiciji i kulturi ove zemlje posmatrane iz ugla drugog. Na kraju, analizom izabranih književnih putopisa ucrtava se i objektivna i subjektivna mapa susreta bosanskohercegovačke i češke kulture. U pogledu odabране umetničke forme, ovi putopisi se kreću u rasponu od duhovitih i satiričnih priča, reportažnih izveštaja, avanturističkog štiva, preko forme komentara fotografiskog zapisa, folklorističkih i etnografskih studija, do duboke intelektualne i duhovne meditacije.

Ključne reči: češki putopisi, Bosna i Hercegovina, prva polovina 20. veka, susret kultura, književno-istorijska analiza, odlike žanra.

Bosnia and Herzegovina in Czech literary travelogues of the first half of 20th century

Travelogue records of Bosnia and Herzegovina from the pen of Czech authors can be traced back to earlier periods, but records with genre traits of literary travelogue can be seen only from the second half of the 19th century, to reach their expansion in the number and artistic quality in the 20th century. This will be influenced by non-literary factors, above all a different historical and political map of the Balkans, but also the formal and poetic characteristics of the travelogue genre. For the Czech travelogue writers,

Bosnia and Herzegovina has not been identified with the Ottoman Empire since the beginning of the 20th century but is rather described as part of the Balkans inhabited by Slavic people who are viewed with affection and admiration for the rich folk tradition and heroic struggle for independence, while the Ottoman heritage in the culture and tradition of Bosnia is recognised as a particularly attractive exotics. Through the examples of the travelogues of Ludvík Kuba, Jiří Daneš, Jiří Mahen and Václav Fiala, the picture of Bosnia and Herzegovina is sketched, which the Czech travelogue writers in their time conveyed to their readers, but on the other hand, the outlines are given of the wider picture of the history, past, tradition and the culture of this country viewed from the angle of another. Finally, the analysis of selected literary travelogues also reveals an objective and subjective map of the encounter between the culture of Bosnia and Herzegovina and that of Czechia. In terms of the selected art form, these travelogues range from humorous and satirical stories, reportage reports, adventure reading, through photographic record commentary, folkloric and ethnographic studies, to deep intellectual and spiritual meditation.

Key words: Czech travelogue writers, Bosnia and Herzegovina, the first half of 20th century, literary-historical analysis, genre features.

Sve do početka 20. veka za češke putopisce slika Bosne i Hercegovine pretapa se sa pojmom Otomanskog carstva, dalekog, egzotičnog i pomalo opasnog Balkana. Dugo su se balkanske zemlje i narodi doživljavali kao metafora koja se poistovećuje sa pojmom orijentalizma, što je "dobilo pejorativne konotacije (zbog raspada Ottomanskog carstva i stvaranja malih, slabih nacionalnih država), kao simbol za nešto agresivno, netolerantno, varvarsко, polurazvijeno, polucivilizovano, poluorientalno" (Todorova 2006: 12).

Sama činjenica da je Bosna i Hercegovina bila geografski locirana van područja Trajanovog puta, kojim su ovim krajevima do Carigrada putovali prvi češki putopisci s kraja 16. i početkom 17. veka (Корда-Петровић 2020: 13–28), uticalo je na to da ostane malo opisana u najstarijim češkim putničkim zapisima i izveštajima. Ipak, kada Austro-Ugarska monarhija preuzima upravljanje Bosnom i Hercegovinom prema odredbama Berlinskog kongresa 1878, a posebno posle aneksije Bosne i Hercegovine 1908. godine od strane austro-Ugarske vlade, Česi su se našli u okviru iste državotvorne celine sa narodima Bosne i Hercegovine. Do tada malo poznati narodi, običaji i kulture tada su istorijski približeni, te ne čudi ekspanzija interesovanja i potrebe za bližim uzajamnim upoznavanjem.

U putopisnim zapisima čeških folklorista, geografa, novinara i književnika koji su početkom 20. veka kroz Bosnu i Hercegovinu putovali ili u njoj duže boravili nalazimo dragocene podatke za istorijska, etnografska, sociološka, ali i književna istraživanja, s obzirom na to da se među ovim tekstovima nalaze i putopisna dela visokog umetničkog

kvaliteta. Izabrani primeri putopisa Ludvika Kube, Jiržija Daneša, Jiržija Mahena i Vaclava Fiale¹ skiciraju sliku Bosne i Hercegovine koju su češki putopisci prve polovine 20. veka prenosili svojim čitaocima, ali s druge strane iscrtavaju se i obrisi šire slike o istoriji, prošlosti, tradiciji i kulturi ove zemlje posmatrane iz ugla drugog. Analizom izabranih književnih putopisa ucrtava se objektivna i subjektivna mapa susreta bosanskohercegovačke i češke kulture.

Na toj mapi susreta posebno mesto zauzima Ludvík Kuba (Ludvík Kuba, 1863–1956), slikar, etnograf i sakupljač narodnih pesama, Čeh koji je zadužio Južne Slovene time što je do detalja rečima opisao i na platnima oslikao njihovu istoriju, običaje i mentalitet. Slovenske balkanske zemlje obišao je na prelomu vekova, a za kvalitet njegovih putopisnih studija i knjiga zaslužna je posvećenost i studioznost sa kojom je zapisivao svoje utiske i saznanja, njegovo etnografsko i folklorističko znanje i slikarski talenat.

U Bosni i Hercegovini Kuba je boravio u periodu od 1893. do 1896. sa namerom da prikuplja originalne narodne pesme i melodije. Zemlju je obišao uzduž i popreko (npr., Jajce, Ključ, Glamoč, Mostar, Blagaj, Sarajevo, Foča) zalazeći u najzabačenija naselja. Uspinjao se na planinske vrhove i prelazio udaljene pašnjake. Uz sebe je imao lokalne vodiče, koji su ga na mazgama i konjima sprovodili do nepristupačnih oblasti. Namjeru mu je bila da od lokalnog stanovništva čuje i zabeleži narodne melodije, da upozna običaje i mentalitet ljudi. Svoje doživljaje i utiske sa ovih istraživačkih putovanja zabeležio je u studijama i člancima koje je od kraja devedesetih godina 19. veka do sredine dvadesetih godina 20. veka objavljivao u češkim novinama i časopisima *Právo lidu*, *Květy*, *Národní listy*, *Venkov*, *Pražské noviny* itd. Kako je svoje putopisne članke pripremao za objavljanje u posebnim izdanjima tridesetih godina, dopunjavao je prvobitne tekstove komentarima sa veće istorijske distance i koristio dodatne naučne izvore kako bi što preciznije opisao istoriju, običaje i navike naroda. Tako je nastala putopisna knjiga *Štivo o Bosni i Hercegovini – Putovanja i studije iz 1893–1896 (Čtení o Bosně a Hercegovině, 1937)*, za koju je, kako i sam navodi, koristio studiju Dragutina Prohaske o Bosni i Hercegovini, kao i dva zagrebačka izdanja, istoriju I. F. Jukića *Zemljopis i poviestnica Bosne* (1851) i V. Klaić *Poviest Bosne* (1882). Time čitalac dobija savršeno štivo – istorijsku sliku, etnografske podatke i zapise, slikarske opise i živo, duhovito pripovedanje ličnih doživljaja i avantura sa ovih putovanja.

U putopisnoj knjizi *Štivo o Bosni i Hercegovini* (1937), prvo poglavje nazvano je "Iz hronika" i u njemu opisuje bosanske i hercegovačke gospodare i vladare, različite istorijske periode, susrete i sukobe vera i naroda, kao i neke specifične odlike i fenomene. Tu svakako spada nasleđe bogumila i pismo bosančica:

Putnici sa Zapada koji su ovde došli u 16. i 17. veku bili su iznenadeni u kolikoj meri je narod umeo da piše i čita, jer je upravo kod njih narod bio namerno zanemarivan kako bi lakše podnosio teret svoga podaništva. U vreme procvata bogumilske crkve ovdasjni narod je spadao među najobrazovanije u Evropi i zanimljivo je da to odgovara

¹ Analiza odabralih putopisa predstavlja segmet šireg istraživanja objavljenog u knjizi A. Korde-Petrović *Češki putopisi o Balkanu* (2020).

istovremenim odnosima u Češkoj: husitskom periodu. Razlika je bila samo u tome što je husitstvo bilo vera više narodna nego državna i to još srazmerno kratko vreme, dok je bogumilstvo više vekova bilo državna crkva i niti jedan državni akt nije mogao da ga zaobiđe. (Kuba 1937: 11)²

Ovo poređenje bogumilske i husitske vere samo je jedan od primera suštinske posvećenosti autora analizi tradicije, istorijskih uzroka i posledica koje se nalaze u temeljima kulture, običaja i subbine naroda. Na pojedinim mestima Kuba svojim zaključcima prevazilazi očekivane konstatacije jednog putopisca i umetnika:

Bez patarenstva ne bi bilo jedinstvenih odlika ove dvojne zemlje, koja pati od rascepkanosti u nekoliko pravaca. Ovde ne samo da je razvođe, skoro istovetno sa graničnim uporednikom između obe zemlje (bosanske vode teku Savom i Dunavom na istok do Crnog mora a hercegovačke na zapad do Jadranskog mora), već se ovuda takođe proteže – ponovo u pravcu uporednika – granica između srpskog i hrvatskog govora, koja je, istinu govoreći, i za stručnjake neraspoznatljiva, ali koja je upravo zbog toga mogla načiniti od obe zemlje klasično tlo za rasplamsavanje sudbinskog spora srpskohrvatskog. Bez patarenstva bi to tako bilo. Ali trećina stanovništva – i to upravo ona najimućnija 1463. godine prelazi u islam, koga interesuje samo vera a ne narodnost; i tako je ovde bio ugušen zamajac nacionalnog spora, čime je ova dvojna zemlja za pola milenijuma stekla toliko jedinstva, suprotno od susednih krajeva, da je to sadašnjoj sjedinjenoj Jugoslaviji čak nelagodno – čemu se u krajnjem slučaju ne možemo čuditi. Političari svih vremena i naroda bili su, jesu i biće isti, a njihova najveća želja ostaće da udobno sede na traktoru i oru svet toliko dugo dok na njemu ne ostane ništa osim ekvatora sa meridijanima i uporednicima. (Kuba 1937: 19)

Kuba je duhovit. Prvo poglavje knjige završava pričom o Matiji Korvinu i padu Bosne, ironičnom konstatacijom da je Bosna pala ne samo zaslugom svojih neprijatelja, već i svojih "prijatelja" – Turci su joj kopali grob, ali Korvin je Bosnu u njega gurnuo:

Ne stidimo se da posle opela – kao što se to na svakom pogrebu šapatom radi – postavimo pitanje da li je iza pokojnice Bosne ostalo neko nasleđe? Ako ne političko, ono "barem" kulturno? Ostalo je. Od patarena jezik i pismo i – bosansko-hercegovačko muslimanstvo. Od učenih knjige, pisane za bogumilske ljude. Od vladara ne ostade ništa. (Kuba 1937: 47)

Putopis o Bosni i Hercegovini nastavlja se poglavljima u kojima autor interpretira narodne legende i verovanja, opisuje avanture koje je doživeo u kontaktu sa narodom dok je zapisivao narodne pesme po udaljenim selima, predgrađima, poljima. Interesantni su opisi njegovih saputnika – vodiča, koji su mu dodeljivani ili koje je sam angažovao. To su obično siroti ljudi koji pristaju na to da na svojim magarcima ili ragama prate "neobičnog stranca", kome se ispod brka smeju što se bavi tako čudnim poslom. Opisujući svoje vodiče, Kuba definiše pojedinačne narodne osobine, podvlači i opisuje lepe ljudske

² Ovaj, kao i ostali citati u radu, navedeni su u prevodu A. Korde-Petrović.

osobine i pokušava da opravda negativne. Prepoznaju se i putopiscićeve osobine, pre svega stereotipi koji ga opterećuju, npr., Ciganina vodiča gleda sa podozrenjem, ne veruje mu i nipođaštava njegovo mišljenje. Paradoksalno, i sam osuđuje Evropljane došljake koji nadmeno gledaju na domaće ljude. U jednom od poglavlja opisuje kako je odlučio da u Bosni nosi fes koji mu otvara mnoga vrata kod "domaćih", ali izaziva podozrenje kod stranaca. Nekada se oseća na konju kao beg, a nekada kao prognanik i siromah.

Kubin putopis upotpunjaju reprodukcije njegovih slika i crteža koje predstavljaju vizualizaciju predela kroz koje prolazi i ljudi koje sreće. Sami nazivi slika opisuju glavne slikarske motive: *Seljak iz okoline Sarajeva na pijaci, Ciganske devojke u Foči, Na pijaci u Maglaju, Muslimansko groblje u Mostaru, Stara Hercegovka, Salaš u Hercegovini, Beg i muslimanski seljak* i sl. Izborom motiva, slikarskom tehnikom ulja na platnu, kao i kompozicijom svake slike Kuba se iskazuje kao realističko-impresionistički slikar koga najviše interesuju folklorni detalji i scene iz svakodnevnog života. Ono što vidi i doživljava prenosi na slikarsko platno, ali istovremeno slikarski doživljaj beleži i rečima. Njegovi opisi su detaljni, čulni, slikoviti. Tako u okolini Mostara, kod izvorišta reke Bune, opisuje pećinu koja je po predanju grob šejha Sarize Atuka:

Ispod svoda stenovite čelije, čiji pod predstavlja površina reke, na to zaboravljam. Zaboravljam na sve. Bajkovita pećina, čije sige podsećaju na njušku apokaliptične nemani, pozadina je prijatnog svecovog svetilišta, koje više liči na baštenki paviljon pri zamku, nego na grob. Plavičasti odsjaj senkovite pećine takođe deluje više kao čarobna bajka, nego kao groblje, a neobični zvuk svekolikih ptica, koje nismo očekivali, ispod ovog tajanstvenog svoda ispunjava dušu vedrinom. (Kuba 1937: 203)

U putopis o Bosni i Hercegovini autor unosi i nekoliko zapisa originalnih narodnih pesama, sa notama i tekstrom. Ipak, zapisane pesme nalaze se u posebnim izdanjima Kubinih antologija, ovde one predstavljaju samo ilustraciju.

Naučni stil je odlika putopisa Jirži V. Daneša (Jiří Daneš, 1880–1928), koji je početkom 20. veka obišao veći deo Balkanskog poluostrva. zajedno sa Jovanom Cvijićem 1903. godine obišao je srednji deo Balkana, a sa bugarskim profesorom Iširkovim oblast oko Sofije, Golubac, Prilep sve do grebena planine Balkan. Istraživanja je obavio i na terenu Novog Pazara, Kosova polja, Skoplja, Bitolja i Soluna. Ipak, oblast koju je najviše istraživao i gde se više puta vraćao je Bosna i Hercegovina. Naziv Danešove doktorske disertacije bio je *Gustina stanovništva u Hercegovini* (1901). Istraživao je oblast Donje Neretve u Hercegovini i Dalmaciji, proučavao pitanje kraških polja i zapadnobosanske kriptodepresije. Osim geoloških i geografskih zapisa, Daneš je povremeno opisivao mesta i predele koje je uglavnom obilazio na biciklu. Putopisne članke objavljivao je početkom 20. veka u *Časopisu čeških turista*, a iza njega je ostala i knjiga *Bosna i Hercegovina* (1909). U predgovoru Daneš otkriva svoju namjeru da opiše ovu zemlju koja je već 30 godina pod vlašću Austro-Ugarske. Iako iznosi stav da je ova činjenica umnogome izmenila "osnove primitivnog orijentalnog bića svekolikog stanovništva" (Daneš 1909: 3), istovremeno oštro kritikuje apsolutističku vlast koja neguje politički, ekonomski i kulturni sistem koji ne odgovara potrebama zemlje i naroda. U duhu slovenskog bratstva, navodi

da sve ono što narušava pravo slovenske braće treba da smeta i Česima. Prvi deo knjige ima karakter geografske studije u kojoj detaljno opisuje položaj, granice i prirodne odlike zemlje. Posebno opisuje Krajinu, Završje, donju i gornju Hercegovinu, srednju Bosnu, Podrinje i Posavinu. U drugom delu daje podatke o stanovništvu, državnoj upravi, školstvu, privredi, saobraćaju. Za današnjeg čitaoca ovo je izvor dragocenih podataka, kao i antropoloških, kulturoloških i ekonomskih zaključaka. Iz okvira stručnih komentara izlaze Danešovi zaključci, kao na primer da Bosna i Hercegovina početkom 20. veka ne stoji na zdravim osnovama, jer državna uprava "ima za cilj da iskorišćava Bosnu i Hercegovinu u interesu tuđeg, nemačkog, mađarskog i jevrejskog kapitala i ograničava slobodan razvoj domaćeg slovenskog stanovništva" (Daneš 1909: 166). Kako sam u predgovoru navodi, ova knjiga je rezultat njegovog desetogodišnjeg istraživanja i osim svojih saznanja u nju je ugradio i znanja stečena iz naučne i političke literature i periodike, koju detaljno navodi.

Drugačija žanrovska obeležja putopisa sadrži putopisni zapis Jiržija Mahena (Jiří Mahen, 1882–1939). Ovaj češki avantgardni pesnik, prozaik i dramski pisac bio je u Jugoslaviji čak sedam puta. Prvi put 1922. godine kada boravi u Dubrovniku i Cavatu, da bi se već sledeće godine sa istog mesta pešice uputio preko dalmatinsko-hercegovačkih planina ka nepristupačnim delovima Hercegovine. Deo puta, do Mostara, prepešačio je sa prijateljem Vaclavom Jiržíkovskim, kolegom iz uprave Narodnog pozorišta u Brnu, a zatim je nastavio sam do Sarajeva. Njegov putopis *Hercegovina* objavljen je 1924. godine i činilo ga je trideset reportažnih priča u kojima je opisao svoja zapažanja, razmišljanja i impresije. Nekoliko godina kasnije, tačnije 1931. godine, Mahen prerađuje ovaj izbor za objavljivanje u okviru svojih sabranih dela, tako da čak deset od njih izostavlja, nekima menja naslove ili ih prerađuje (Vavroš 1994: 1–2). Kasnije će ova putopisna proza biti objavljena zajedno sa proznim izborima *Ribarska knjiga i Uspomene*, tačnije u okviru pesnikove memoarske kraće proze. Ova Mahenova kratka putopisna proza je dragocena. Dok njegovi savremenici, pesnici i umetnici iz kruga anarhističkih časopisa *Nový kult* i *Moderní život*, putuju u Pariz, London ili Njujork i nadahnjuju se slobodom moderne umetnosti i zapadnom civilizacijom, Mahen traži inspiraciju u netaknutoj prirodi i nepristupačnim predelima Hercegovine. Dok njegovi savremenici hitaju na jadransku obalu i sa neutoljenom čežnjom kontinentalaca posmatraju obalu i more, Mahen pešaci preko planinskih venaca i zalazi u sela i zaseoke duboko u kopnu. On nije prosečni turista jer poznaje istoriju, narodna verovanja i tradiciju, ali istovremeno pronicljivo posmatra tadašnju realnost. Ipak, autor je pre svega pesnik, te čulno i emotivno opisuje svoj doživljaj hercegovačke prirode i ljudi.

Naslovi kratkih uspomena sa putovanja delimično otkrivaju i prirodu autorovog putopisnog stila, ali i mapiraju njegovu putanju: *Džinovi, Turban i kapa, Tvrđave i bedemi, Na samoj granici Crne Gore, Hajduci, Ponovo potpuno sam, Mostar, Neretva, Sarajevo, Podrinje, Tajne svakodnevnog života, Činilica, Ovdašnja filozofija, Rastanak* itd. Poput pravog poete, Mahen ima svog saputnika Velikog Džina, koji je metafora putnikovog nadahnuća i radoznalosti: "Ne mogu da zamislim putovanje bez džinova. Veoma su bitni, iako nemaju veličinu ljudi. Naša inteligencija, koja na putovanju reaguje na sve što

vidi, džinovima je priyatno društvo, iako suviše pažljivom posmatraču kradu svakakva suvišna mudra poređenja i više ih zanima nekakva varijacija novog kružnog kretanja poznatih stvari, odvraćaju putnika od gundjanja sa pravom ili bez” (Mahen 1953: 142). Mahenov Džin priča legendu o Zlatnom runu u priči *Krug Argonauta* ili saopštava mit o vilama Činilicama u istoimenoj priči. Negde u blizini Čapljine “Činilica je plesala u velikoj zapari i žegi. Nije ni čudo: grad leži ispod same planine koja drema iznad njega kao ogromna, mitska krava. Vazduh ne može da prodre u grad. Bela svetlost spava na kamenjaru, vazduh se samo meškolji iznad kontura stena” (Mahen 1953: 188). Planinski masiv Prenj, koji se nalazi u okuci reke Neretve, pesnik naziva Ibzenovim Brandom (u priči *Brandova planina*), čiji etički kredo “sve ili ništa” poredi sa verom i karakterom bogumila. Sudbinu bosanskih bogumila ovako opisuje:

Brandoni su krenuli putem islam-a. Većina njih postali su muslimani. Jedan deo okre-nuo se pravoslavlju, ali oni glavni morali su u islam. I tamo je važila parola: Sve ili ništa! I tamo brak nije bio stega kao kod ostalih. I tamo su hramovi bili jednostavnii, bez sjaja. I tamo je svako mogao postati sveštenik i nije morao da čeka na posrednika na putu do boga. I tamo je postojala velika, skrivena moralna strogost, a kod časnih ljudi samo jednostavno da je bilo da, a ne je bilo ne! (Mahen 1953: 199)

Mahen je zaljubljen u Dalmaciju, Boku Kotorsku, u Bosnu i Hercegovinu. Njegov putopis je oda mestima Mostaru, Trebinju, rekama i planinama. Rastanak sa njima je bolan. U Sarajevu uzvikuje:

Sarajevo! Moja duša te voli. Verila se s tobom čim te je prvi put ugledala. Često te živo vidim pred očima. Ovladalo si mojim snovima. Vidim te uvek, uvek samo sa visine, Veliki Džin otvara mi vidike nad tobom, u mojoj mašti si čvrsto opasana tvrđava i dobro mi je na ovome svetu kada pomislim da za moj duhovni pogled postoji tako divan grad kao što si ti! (Mahen 1953: 206)

Ove snažne pesnikove emocije dobile su svoj epilog u kasnije spevanoj zbirci *Rastanak sa Jugom* (Rozloučení s Jihem, 1934), gde u pesmi *Himna u slavu Hercegovine* Mahen peva: “Ti si moja ljubav sva, ti si prava zemlja moja!”

Ushićenje ipak ne magli Mahenov pogled. Između redova pesničkog i emotivnog nadahnuća autor u putopisu o Hercegovini racionalno traga za mnogim objašnjenjima i ne odustaje od namere da razume mnoge protivrečnosti, socijalne i kulturološke razlike, kao i (ne)mogućnosti suživota različitih naroda i vera. U jednoj od poslednjih priča u putopisu, pod nazivom *Usamljeno more*, razmatra da li je ovde moguć zajednički život pod krovom iste države. Skoro vizionarski zaključuje:

Bojim se da je razlika između Dalmatinca katolika i pravoslavca ili Hercegovca muslimana previše velika da bi se sada bez granica samo intenzivnijom povezanošću preva-zija. Dalmatinci su gospari a Hercegovci su tek sada to počeli da budu. I povezanost neće biti jača nego ranije. To što će narod da čita iste novine sa vestima iz istog izvora? Može li školsko obrazovanje da učvrsti tu povezanost? Mislim da će to ići veoma sporo. (Mahen 1953: 224)

Zaokružena putopisna slika Bosne i Hercegovine stiže iz pera Václava Fiale (Václav Fiala, 1896–1963), istoričara, novinara i putopisca, koji 1938. godine kreće na putovanje od Zagreba, Splita, Dubrovnika, Boke Kotorske, Mostara, Sarajeva, Beograda do Sofije i Carigrada. Tri godine kasnije piše knjigu putopisa *Večiti ep Balkana – rečju i slikom* (Věčný epos Balkánu – slovem a obrazem, 1947), koja je zbog nemačke cenzure mogla biti objavljena tek posle rata (Korda-Petrović 2013: 61–76).

Glavna namera ovog putopisca je da opiše utiske sa putovanja po Balkanu koje je Fiala beležio svojim fotografskim aparatom. Po povratku, fotografije su mu poslužile kao glavni podsetnik za pisanje putopisa. Knjiga ostavlja utisak foto-albuma sa razrađenim komentarima i hronološki prati kretanje putopisca od Zagreba do Carigrada. Fialina geografska mapa kretanja po Balkanu ne ucrtava granice država kroz koje prolazi, već se fokusira na veće gradove ili značajnije objekte (manastire, crkve, džamije) balkanskog regiona. S druge strane, autorova mentalna mapa Balkana iscrtana je pod jasnim uticajem stereotipne slike o ovom regionu koju su, između ostalog, prenosili raniji češki putopisci. To se jasno vidi iz završnog poglavљa knjige, gde Fiala ističe kako je pre polaska na ovo putovanje proučio istoriju i geografiju Balkana, ali i stručnu i putopisnu literaturu (Fiala 1947: 335).

Tu su razlozi zbog kojih je Fiala pomalo razočaran kada iz Rusije stiže u Zagreb, koji prepoznaje kao pravi evropski grad, sličan Beču i Pešti. Dubrovnik i Boku oseća kao deo mediteranske kulture, a tek u Mostaru i Sarajevu ushićeno konstatiše kako konačno prepoznaće “evropski Orijent”.

Mostar je pravi Orijent, jer leti na ulicama prašina i prljavština se uzdiže, onako kako je to oduvezilo i kako je i do danas na Orijentu. Iz izloga nam se smeje zanosni galimatijas, ispred mesarskih radnji na drvenim stolovima leže ubijene, odrane i raščerećene ovce, kako bi se na prvi pogled mogli uveriti koliko masti i mesa sadrži svako parče. Najvažnija je mast! Zbog toga se njen miris oseća po celom Mostaru. (Fiala 1947: 138)

Malo dalje poredi dva grada: “Sarajevo je uredni Orijent, Orijent sa svim komforom – zbog toga je sve skuplje nego u Mostaru” (Fiala 1947: 139).

Pod pojmom “orientalno” Fiala podrazumeva sve ono što se razlikuje od srednjoevropske tradicije i kulture. Ovaj putopisac detaljno opisuje izgled gradova, zdanja i stanovnika, zapaža karakteristične detalje, kao što su prašnjave ulice, izloži sa mešovitom robom, karakteristični mirisi itd. Orijent prepoznaće u neprekidnoj uličnoj buci, načinu trgovine, izboru hrane i načinu odevanja. Iako ga upravo to najviše privlači i o tome najviše piše, jasan je njegov stav da prednost daje evropeizaciji Bosne i Hercegovine i svaku takvu pojavu vidi kao civilizacijski napredak. Ipak, Mostar naziva “glavnom tvrđavom islama u savremenoj Evropi” (Fiala 1947: 128) i poziva istoričare i zaljubljenike u istoriju da što pre posete ovaj grad dok evropske navike i moda ne preovladaju onako kako se to dogodilo u Sarajevu, pa čak i u Turskoj. Fiala razlikuje “austrijski”, “hrišćanski” i “muhamedijanski” Mostar, opisuje verske hramove i posebno se posvećuje istoriji i izgledu mosta. Živopisno je opisana i poseta turskom domu, gde domaćini radoznalom putniku

pokazuju svoje odaje i fotografišu se sa feredžama i fesovima. Dok Fialu u Mostaru najviše intrigira pitanje muslimanske vere i običaja, u Sarajevu prvo obilazi mesto atentata na Franca Ferdinanda, pravoslavno groblje gde su sahranjeni Gavrilo Princip i drugi učesnici atentata. Detaljno i emotivno opisuje ovaj istorijski događaj koji je promenio istoriju Evrope. I dok više puta Fiala naglašava da su Mostar i Sarajevo poslednje uporište Orijenta u Evropi, u posebnom poglavlju *O slovenskim pristalicama islama koji se nisu poturčili*, razmatra istorijski i kulturno-istički fenomen suživota muslimanskog i hrišćanskog sveta. Objašnjenje nalazi u posebnosti bogumilske vere i učenosti patarena, u slovenskoj varijanti islama: "Sekta bogumila i kada je prihvatile Kur'an, nikada se nije u potpunosti odrekla svog srpskohrvatskog jezika i obraćala se Alahu na svome jeziku. Slovensko stanovništvo nije se odreklo ni svoga pisma, tzv. bosančice, starije verzije cirilice" (Fiala 1947: 143). Očigledan je Fialin pozitivni stav prema ideji jugoslovenstva, te navodi pozitivne primere modernizacije gradova i obrazovanja stanovništva.

Fialin putopis napisan je istačanim književnim stilom, dinamično pripovedanje zasniva se na živopisnim opisima, komentarima i umetnutim dijalozima. Iako opisuje samo Mostar i Sarajevo, u ovom putopisu se sublimira dosta od onoga što je sadržaj i prethodnih razmatranih putopisa, s tim što je primetan ugao pogleda iz bliže vremenske perspektive.

U pogledu odabrane umetničke forme, ovi putopisi se kreću u rasponu od duhovitih priča (Kuba, Fiala), reportažnih izveštaja (Fiala), avanturističkog štiva (Kuba), preko forme komentara fotografskog zapisa (Fiala), folklorističkih, etnografskih i geografskih studija (Kuba, Daneš), do duboke intelektualne i duhovne meditacije (Mahen). Putopisi Kube i Mahena spadaju u književne putopise, jer u njima dominira umetnička stilizacija, Danešov putopis odvaja se od naučnog pristupa u segmentima gde autor jasno iskazuje svoje mišljenje, poredi, pokreće određene teme. U Fialinom žurnalističkom stilu vrlo često prepoznajemo izrazitu subjektivnost i spisateljski talenat. Time su ovi odabrani primeri čeških putopisa o Bosni i Hercegovini dobar putokaz kroz stilsku razgranatost putopisnog žanra koju će doneti dvadeseti vek.

Od početka 20. veka ovaj geografski prostor se više ne poistovećuje sa Otomanskim carstvom, već se opisuje kao deo Balkana na kome žive slovenski narodi, a geopolitički se posmatra kao oblast koja pripada Austro-Ugarskoj monarhiji, te je jasna namera putopisaca da približe do tada malo poznati svet češkom čitaocu. Od dvadesetih godina, Bosna i Hercegovina se posmatra u kontekstu Kraljevine Jugoslavije, kada se rakurs pogleda još više usmerava na uzajamne međuslovenske odnose. Češki putopisci prve polovine 20. veka proučavaju i posmatraju ove krajeve sa naklonosću i divljenjem zbog bogate narodne tradicije i junaka borbe za samostalnost, dok se otomansko nasleđe u kulturi i tradiciji Bosne prepoznaće kao posebno privlačna egzotika.

Sigurno je da su svi pomenuti putnici, kao i mnogi drugi, čije putopisne zapise nismo uvrstili u ovo razmatranje, videli i doživeli Bosnu i Hercegovinu pre svega emotivno. Svi su svoje utiske i zaključke temeljili na vlastitom iskustvu i stečenom znanju iz drugih izvora, dakle trudili su se da na osnovu činjenica tumače sve ono što im je bilo egzotično, drugačije, zapanjujuće. Istovremeno, svako od njih nesvesno preuzima stereotipe u smislu jasnog diferenciranja pojava koje se tumače kao orijentalizam ili evropsizam. Dok su Kuba i Daneš, osim većih mesta i gradova, detaljno opisali teže dostupne oblasti i naselja, Mahen i Fiala koncentrišu se na Sarajevo, Mostar i uobičajene turističke tačke. Ipak, niko od njih nije običan turista.

Ono što povezuje putopisne slike čeških putopisaca prve polovine 20. veka je zadivljenost i zaljubljenost u prirodne i kulturološke raznolikosti Bosne i Hercegovine. Iako ponekad podsmešljivo, a nekada i sa argumentovanom kritikom određenih pojava koje tumače kao primitivne i neevropske, uvek podvlače lepotu u najširem značenju, tražeći opravdanje i za pojave koje ne razumeju. Nekima od njih bio je cilj da približe češkom čitaocu ovu balkansku zemlju, da je učine bliskijom i shvatljivijom (L. Kuba, J. Daneš), a drugi su pokušali da prenoseći svoje osećaje (J. Mahen) ili doživljaje i avanture (V. Fiala), dokažu da bosanskohercegovačka tradicija i kultura prelaze preko postavljenih geografskih i kulturoloških granica stupajući se sa češkim duhovnim prostorom.

Literatura

- Daneš, Jiří (1909), *Bosna a Hercegovina*, Český čtenář, Praha
- Dukić, Davor; Blažević Drinka, ur. (2009), *Kako vidimo strane zemlje: Uvod u imagologiju*, Srednja Europa, Zagreb
- Fiala, Václav (1947), *Věčný epos Bálkanu – slovem a obrazem*, Fr. Borový, Praha
- Kuba, Ludvík (1937), *Čtení o Bosně a Hercegovině*, Družstevní práce, Praha
- Корда-Петровић, Александра (2020), *Чешки путописи о Балкану*, Савез славистичких друштава Србије, Београд
- Mahen, Jiří (1953), "Hercegovina", u: *Drobní próza I*, Československý spisovatel, Praha
- Mahen, Jiří (1994), "Turban, fez a čepička", u: Ivan Dorovský, *Balkáne, lásko moje*, 5–32, Brno
- Todorova, Marija (2006), *Imaginarni Balkan*, Biblioteka XX vek, Beograd
- Vavroš, Jaromír (1994), "Krev mi v těle žalostí zčernalala", u: Jiří Mahen, *Turban, fez a čepička*/ Ivan Dorovský, *Balkáne, lásko moje*, 1–2, Brno



Jovana Todorović, Sara Matin: Vladana Perlić i Radmila Petrović: studija ukrštenog čitanja

U radu se komparativnim pristupom istražuju poetičke odlike stvaralaštva Vladane Perlić, pesnikinje iz Bosne i Hercegovine, i Radmile Petrović, pesnikinje iz Republike Srbije, koje predstavljaju autentične pesničke glasove mlađe generacije pesnikinja 21. veka. Istraživačka pažnja usmerena je na zbirku *Isus među dojkama* Vladane Perlić i zbirku *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* Radmile Petrović. I jedna i druga pesnička zbarka objavljene su 2020. godine i pozicionirale su se kao izuzetno značajne na regionalnoj književnoj sceni. Generacijska i poetička bliskost nude mogućnost ukrštenog čitanja, koje se temelji na istraživanju zajedničkih elemenata na stilskom i tematsko-motivskom planu. Istraživanje će pokazati da mlade pesnikinje povezuje oblikovanje prepoznatljivog lirskog subjekta koji najčešće zauzima poziciju buntovne kćerke, što otvara mogućnosti za govor o patrijarhalnom poretku, roditeljstvu, ali i, dominantno u poeziji Radmile Petrović, o lezbejstvu. Takođe, pesnikinje svojom poezijom podrivaju i druge velike narative poput istorije i religije, a neguju i karakterističan subverzivni diskurs o gradu. Rad se zaokružuje analizom konkretnih pesničkih tekstova Vladane Perlić u kojima se ostvaruje eksplicitan intertekstualni dijalog sa poezijom Radmile Petrović i to u parodičnom tonu, da bi se na samom kraju dale sugestije za dalja istraživanja poezije mlađe generacije pesnikinja 21. veka.

Ključne reči: savremena poezija, Vladana Perlić, Radmila Petrović, bosanskohercegovačka književnost, srpska književnost, subverzivnost, tema grada, parodija, intertekstualnost.

Vladana Perlić and Radmila Petrović: A study of intercrossed reading

In this paper, poetic methods of Vladana Perlić's (a poetess from Bosnia and Herzegovina) and Radmila Petrović's (a poetess from Serbia) work are being researched through the approach of comparative literature studies. The two poetesses represent authentic voices of the younger generation of contemporary authors. Particular attention of this research was paid to the poem collection *Isus među dojkama* (*Jesus Among the Breasts*) by Vladana Perlić and the collection *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* (*My Mom Knows What's Happening in Cities*) by Radmila Petrović, which were published in 2020 and have been recognized as an extremely important part of the regional literary scene.

The similarity in their age as well as their poetics offer the possibility of comparison between the two which is based on the research of the elements that they share in terms of their style, themes and motifs. The research will show that young poetesses have a similar distinctive lyrical subject who most often takes the position of a rebellious daughter, which opens opportunities for speaking about patriarchy, parenthood, but also, predominantly in Radmila Petrović's poetry, about lesbianism. Also, the poetesses undermine other great narratives such as history and religion, and nurture the characteristic subversive speech about the city. The paper concludes with focus on poems in which Vladana Perlić is having an explicit poetic dialogue with Radmila Petrović's poetry. At the very end, authors of paper offer suggestions for further scientific study of the poetry of the younger generation of 21st century poetesses.

Key words: contemporary poetry, Vladana Perlić, Radmila Petrović, Bosnian literature, Serbian literature, subversiveness, city discourse, parody, intertextuality.

Novi i probuđeni ženski glasovi

Regionalnu književnu scenu¹ poslednjih godina odlikuje sve veće i značajnije prisustvo pesnikinja. Premda naša istorija književnosti ne pamti sličan trenutak, važno je istaći da ovde nije reč o feminističkom osvajaju polja na kome su tradicionalno dominantniji muškarci, o postizanju nekakve brojčane ravnopravnosti, već, pre svega, reč je o postojanju probuđenog ženskog glasa, koji donosi čitav novi registar tema, motiva i pozicija pevanja. Zanimljivim se, u tom smislu, čini osvrt na tekst jednog od najvećih vizionara kada je u pitanju budućnost poezije, Artura Remboa. U "Pismu Polu Demeniju", upućenom 15. maja 1871. godine, Rembo piše sledeće:

Kad beskrajno ropstvo žene bude skrhanoo, kad ona bude živila za sebe i sobom, kad joj muškarac, – dosad tako gnusan, – pusti na volju, ona će takođe biti pesnik! Žena će pronalaziti neznano! Da li će se svet njenih predstava razlikovati od naših? – Ona će pronalaziti čudne, neizmerne, obojne, divne stvari; mi ćemo ih primiti, mi ćemo ih shvatiti. (Рембо 2019: 276–277)

Iz tadašnje perspektive, francuski pesnik deluje kao pravi rani feminist, no značajno je uvideti specifičnost koju on pripisuje pojavi dominantnijeg ženskog pesništva. Upravo nju prepoznajemo u poeziji Vladane Perlić (1995) i Radmile Petrović (1996), dveju pesnikinja mlađe generacije čije su zbirke obeležile početak treće decenije 21. veka.

Zbirke *Kucanje na vrata kule*² i *Isus među dojkama* Vladane Perlić i *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* Radmila Petrović pokazale su se kao veoma autentična

¹ Pojam regionalne književne scene se u novije vreme frekventno koristi u medijima, književnoj kritici i naучnim publikacijama, a pod njim se podrazumeva ex-jugoslovenski kulturni prostor.

² Autori rada napominju da će se u radu dominantnije istraživati zbirka *Isus među dojkama* usled brojnih mogućnosti za uspostavljanje paralela sa zbirkom *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* Radmila Petrović. Zbirke *Kucanje na vrata kule* i *Isus među dojkama* umnogome se razlikuju, ali ono što funkcioniše

pesnička ostvarenja u 2020. godini. O njima možemo govoriti kao o svojevrsnim književnim događajima usled izuzetne zapaženosti kod čitalačke publike. Recepција u slučaju ove poezije diktira zahteve književno-teorijskom istraživanju, ali ono je ipak u Republici Srbiji izostalo. Premda se savremena poezija mlađe generacije pesnika 21. veka izborila za svoje mesto na beogradskoj književnoj sceni i za svoju poprilično brojnu čitalačku publiku, istraživači književnosti nisu je još uvek prepoznali kao relevantan predmet naučnih studija.

Posmatrajući književnu situaciju u poeziji čitavog regiona, možemo primetiti da postoje određene poetičke bliskosti među pesnikinjama, ali se Vladana Perlić i Radmila Petrović ističu kao specifičan slučaj, stoga što ih pored poetičkih crta, povezuje i međutekstovni dijalog prisutan u opusu Perlićeve. Da bi istraživanje bilo zaista verodostojno, moramo priznati da savremeni pesnici i mi, istraživači, živimo i delamo u vremenu Gejtsove galaksije³, te da ona predstavlja jednu čitavu dimenziju koja ne sme biti zanemarena. Postavljujući stvari tako, postaje nužno istraživanje materijala koji nudi internet kao neka vrsta novog pesničkog trga. Primera radi, pesnikinja Vladana Perlić aktivno objavljuje svoje pesme na internetu, pri čemu je njen virtuelni opus dvostruko veći od štampanog. Čim tekst pesme uđe u Gejtsou galaksiju, on postaje javan, kao i mnoštvo drugih stvari koje nam omogućavaju sasvim novi vid pozitivizma, svojevrsni *internet-pozitivizam*. Tako danas ne smemo zanemariti objave na društvenim mrežama, različite vrste intervjeta i virtuelnih razgovora, snimke promocija i kotiranje među čitalačkom publikom koja se danas mahom oglašava onlajn, te će se ovaj savremeni fenomen pokazati kao ključan i u analizi pesničkih opusa Vladane Perlić i Radmile Petrović.

Kako naša tema podrazumeva ukršteno čitanje poezije dveju pesnikinja, potrebno je ukratko naznačiti zajedničke elemente njihovih poetika. *Differentia specifica* poezije mlađe generacije pesnikinja 21. veka⁴ jeste izrazita subjektivnost i prepoznatljiva

kao čvrsta spona između njih jeste činjenica da se neke pesme javljaju i u jednoj i u drugoj zbirci, pri čemu se način komponovanja opaža kao drugačiji ("Moji roditelji", "Godina kad je brat počeo da vjeruje u vanzemaljce", "Vatre Ivanske", "Nestvarne djevojčice", "Sveštenica" i "Asimptote"). Važno je istaći da u zbirci *Kucanja na vrata kule*, iako sadrži pesme koje svoje mesto pronalaze i u drugoj zbirci, prepoznajemo drugačija poetička načela. Pre svega, tu je podela na pesničke cikluse i jasna svest o formi, a potom i narativnost jezičkog izraza, epistolarnost i lirski subjekat koji menja identitete i zauzima pozicije različitih likova. Poetička specifičnost ove zbirke jeste upotreba intertekstualnosti kao sredstva kroz koje se iščitavaju čitalačko obrazovanje i kultura Vladane Perlić, a koja se ispoljava kroz obilje referenci na ličnosti poput Marije Čudine, Bertolda Brehta, Margaret Dira, Artura Remboaa, Žaka Prevera itd. Takođe, značajna je i sama grafija. Dok se u pesničkoj zbirci *Kucanje na vrata kule* prepozna konvencionalna upotreba velikog slova i interpunkcije, u zbirci *Isus među dojkama* doći će do redukcije ovih odlika. Upravo zbog toga autori ovde napominju da će se u radu nazivti svih pesama iz zbirke *Isus među dojkama* navoditi malim slovom, a nazivi nekoliko pesama iz ciklusa "Iz porodične mitologije" iz prve zbirke velikim slovom, tj. u formi u kojoj su tekstovi objavljeni.

³ Ovaj pojam Sava Damjanov upotrebljava u eseju "Postmodernzam nije (književni) zločin", govoreći o svetu interneta koji je postao "informatički globalnije selo no što je mogao i sanjati Maršal Makluan, autor ideje o Gutenbergovoj galaksiji i svetu kao textualnom globalnom selu u njoj" (Дамјанов 2012: 8–9).

⁴ U aktuelnoj književnoj situaciji u kojoj ne postoje nikakvi manifesti i poetička načela javno određena od strane samih autora, kao ni jasne književne grupacije već mnoštvo individualnih pesničkih glasova, istraživači književnosti nailaze na poteškoću pri određivanju, tj. imenovanju, sistematizovanju i interpretaciji različitih pesničkih tendencija prisutnih na regionalnoj književnoj sceni. Sintagma "mlađa generacija pesnikinja 21. veka" pokazuje se kao nedovoljno precizno rešenje zbog svoje opštosti. Međutim, dok ne dodemo

individualnost njihovih lirskih subjekata, ali u slučaju Vladane Perlić i Radmila Petrović poezija je do te mere subjektivna da često pri interpretaciji zahteva ideo pozitivističke perspektive. Važno je naglasiti da to ne podrazumeva posezanje za pozitivizmom u strogo metodološkom smislu, već nemogućnost ignorisanja biografskih elemenata iz kojih se crpi višak značenja dragocen za sam proces tumačenja pesničkih tekstova.

Naime, ono po čemu se i jedna i druga pesnikinja prepoznaju i izdvajaju jeste kritičko-subverzivni stav, koji se najčešće ogleda u podrivanju patrijarhata i narativa koje on oblikuje, kao i u tematizaciji pola i roda. To najpre čine opredeljivanjem za lirskog subjekta koji govori iz pozicije kćerke, buntovnog ženskog deteta koje se suprotstavlja patrijarhalnom poretku, obrascima vaspitanja i očekivanjima svojih roditelja. Subverzivnost se očitava i iz načina na koji se u opusima Perlićeve i Petrovićeve oblikuje diskurs o gradu, u kome vidimo jednu od značajnih tački ukrštanja. U slučaju Radmile Petrović prisutno je poimanje i posmatranje grada u opoziciji sa selom, što čini okosnicu pesničkog sveta izgrađenog u zbirci *Moja mama zna šta se dešava u gradovima*. Kod Vladane Perlić pak grad je postavljen u erotski kontekst i subverzivnost u velikoj meri izvire iz jezičkog izraza. Najzad, najeksplicitnije ukrštanje poetika pronalazimo u pesmi Vladane Perlić "ok je preći na automatik", iz koje se iščitava direktni dijalog sa poezijom Radmila Petrović.

“Učini nešto subverzivno” – o poeziji provokativnosti

Subverzivnost koju opažamo kao jednu od ključnih osobenosti poezije Vladane Perlić i Radmila Petrović funkcioniše kao svestan poetički stav, koji podrazumeva da se pesničko *ja* postavlja iznad ustaljenih obrazaca pevanja i u sebe uključuje i ujedinjuje radikalno drugačije perspektive i kao takvo zauzima izvesnu poziciju moći iz koje nesmetano može da progovora o svemu onom što zaslužuje da bude propitivano. Jezik njihovog pesništva je provokativan i buntovan, a lirski subjekat i jedne i druge pesnikinje pozicioniran je na neku vrstu margine. Takva perspektiva omogućava nove tematske registre, ali i nove aktere u poeziji.

U slučaju pesnikinje Vladane Perlić prisutno je nastojanje da se ostvari odnos sa čitaocem: "sa čitaocima vodim ljubav / odbijam da stanem dok ne zajecaju" (Perlić 2020: 8), kao i nastojanje da se objasni sopstveno pesničko delovanje. Otuda se zbirkia *Isus*

do konkretnog određenja ove pesničke struje, ističemo da u okviru nje podrazumevamo pesnikinje rođene devedesetih godina 20. veka: Vladanu Perlić, Radmilu Petrović, Mašu Seničić, Moniku Herceg, Katarinu Pantović, Mašu Živković, Mariju Dragnić, Janu Radičević itd. Naravno, devedesetih godina rođene su i mnoge druge pesnikinje, ali njihove poetičke odlike udaljavaju ih od ove pesničke tendencije. Primera radi, možemo istaći Irenu Plaović i Mariju Dejanović koje, iako su pomenutim pesnikinjama generacijski bliske, pišu poeziju koja izneverava atribut savremenosti i iscrpljuje se u metafizičnosti, hermetičnosti, metaforičnosti i začudnosti karakterističnim za 20. vek, koje ćemo uz obilje pavicevskih motiva naći i kod pesnikinje Jelene Marićević Balać (1988). Pesnikinje na čiju smo poeziju usmereni neguju, pre svega, jednu novu osećajnost karakterističnu za sadašnji trenutak 21. veka. Slika sveta u njihovojoj poeziji u potpunosti je savremena, predložena putem savremene leksike i uvek se prelama kroz prizmu individualnog iskustva. Dakle, reč je o poeziji koja je izrazito subjektivna, ali koja se ne zatvara u okvire sopstvene subjektivnosti. No, ona ne pretenduje ni na univerzalnost, već teži kreiranju osobnih i prepoznatljivih lirskih subjekata.

među dojkama otvara autopoetičkom pesmom “pjesnikinja koju ste oduvijek čekali”, u kojoj ističemo tri bitna aspekta samoodređivanja. Najpre, tu je nezainteresovanost za sopstveni pesnički integritet: “ja sam društveno neodgovorna / moje pjesme su nemoralne / ne zanima me uopšte da postanem / ozbiljna književnica” (Perlić 2020: 7). Zatim, tu je negativan stav usmeren protiv svega što je određenim društvenim konvencijama postavljeno na vrh hijerarhije moralne ili religiozne vrednosti: “golub sam koji kaki sa grane / dok god ispod mene ima svetinja” (Isto). Naposletku, tu je i opredeljivanje za one u ime čijih glasova se piše: “ovdje sam da budem zaštitnica / bogalja čudaka ludaka pederala / neuspjelih abortusa i kopiladi” (Perlić 2020: 9), odnosno svih onih aktera koji su, takođe, deo određene društvene margine. Mogli bismo zaključiti da su ova tri aspekta istovremeno i temelji na kojima počiva subverzivnost u pesništvu Vladane Perlić.

U poeziji Radmile Petrović autopoetički elementi prisutni su u manjoj meri, ali je lirski subjekat oblikovan kao neko ko postoji na margini društva,oličenoj pre svega kroz temu prenaglašene pripadnosti selu i temu lezbejstva, i ističe se po svojoj mogućnosti da istupi s marginе i suprotstavi se patrijarhatu, diskutabilnoj hijerarhiji vrednosti, nacionalnim mitovima itd. Ta dvojaka pozicija utemeljena je u polusloženici “šmeker-devojka” kojom lirski subjekat ponajviše određuje svoj identitet. Pogledajmo jednu od najprepoznatljivijih strofa Radmile Petrović: “ja sam šmeker-devojka / imam perorez u džepu / i žice u brushalteru” (Petrović 2020: 8). Pored identitetski markirane polusloženice, upotrebljena su dva veoma uspešno odabrana simbola. Prvi simbol je perorez koji ima konotacije falusa i maskulinosti,⁵ a drugi žica koja svoj simbolički potencijal crpi iz činjenice da je to konkretno žica koja se nalazi u brushalteru, jednom od najženstvenijih predmeta. Lirski subjekat, dakle, u sebi istovremeno objedinjuje karakteristike i femininskog i maskulinog, te zauzima jedan aktivistički i odbrambeni stav. Tako ćemo u pesmi “Šuma, plug, jagorčevina” prepoznati ideje koje Radmilu Petrović čine angažovanom pesnikinjom. U njoj lirski subjekat ističe da u sebi oseća duše ženskih predaka “koje su nastrandale od muške ruke” (Petrović 2020: 29), a koje mu se obraćaju kao nekome ko sada ima moć da ih osveti – “govore mi seci ih kao pihtijel” (Isto). Ono po čemu je ova pesma značajna jeste činjenica da u njoj lirski subjekat čini svoj jedini autopoetički izlet putem stiha “izađite iz mojih pesama!” (Petrović 2020: 30).

Citav rad pokazaje kako subverzivnost prožima sve aspekte pesničkog delovanja Vladane Perlić i Radmile Petrović. Pronalazimo je u autopoetičkim iskazima, u načinu na koji se tematizuje suprotstavljanje patrijarhatu i velikim narativima poput istorije i religije, u oblikovanju diskursa o gradu, tematizaciji seksualnosti, u samom jezičkom izrazu, ali i u parodičnom i ironičnom stavu koji Vladana Perlić neguje u svojoj poeziji.

⁵ Videti više u: Тодоровић, Јована, Сара Матин (2021), “Репрезентације родног у песничкој збирци *Моја мама зна шта се дешава у градовима Радмиле Петровић*”, *Зборник за језике и књижевности Филозофског факултета у Новом Саду*, 11, 143–154.

Prva tačka ukrštanja: kćerka kao lirski subjekat

Posmatramo li paralelno poetičke odlike poezije Vladane Perlić i Radmila Petrović, uviđećemo da se sve njihove centralne teme i motivi prelamaju kroz prizmu porodičnih odnosa. I jedna i druga pesnikinja oblikuju lirski subjekat koji se najčešće oglašava iz pozicije kćerke, ali i drugih pozicija unutar šireg porodičnog sistema. Identitetski najznačajnija za lirskog subjekta ipak je uloga buntovne kćerke. Bunt usmeren protiv obrazaca nametnutih vaspitanjem od strane roditelja jeste primaran i predstavlja subverzivnost na mikroplanu. Roditelji su prve figure koje su pred kćerku kao individuu postavile određena pravila, očekivanja i norme ponašanja, za koje će se ispostaviti da nisu u skladu sa prirodnom ličnosti lirskog subjekta. Važno je u tom pogledu istaći da je u oba slučaja reč o stasavanju u okviru patrijarhalno-seoskog okruženja. Dakle, uža porodica jeste prva i osnovna slika patrijarhalnog poretka sa kojim lirski subjekat dolazi u kontakt i konflikt. Kasnije će se ta buntovnost odraziti i na sve elemente društva koje lirski subjekat opaža kao restriktivne.

U zbirci *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* Radmila Petrović članovi porodice u funkciji su adresata kojima su upućene pesme ispovednog tona i u funkciji predstavnika jednog patrijarhalnog seoskog sveta. Pisanje ocu, majci, dedi i tetki proizlazi iz potrebe “da se ono što patrijarhalno društvo smatra neprihvatljivim, a što je prisutno u intimnom svetu lirskog subjekta, razreši kroz čin pisanja onima od kojih se podsvesno uvek traži odobravanje” (Тодоровић, Матин 2021: 150). Oni su ti pred kojima lirski subjekat razotkriva sopstveni rodni identitet, koji se oblikuje između zahteva koje postavlja patrijarhat i lične buntovnosti. U poeziji Vladane Perlić pak članovi porodice pojavljuju se kao svojevrsni likovi, čiji se identitet mozaički razotkriva kroz mnoštvo različitih pesama. Oblikovani su izuzetno promišljeno i pisanje o njima mahom je u funkciji govora o sopstvenoj porodičnoj istoriji i zajedničkim doživljajima.

Zbirka *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* Radmila Petrović otvara se epigrafom koji ima funkciju mota: “Gospođo, šta imate kod kuće? / Dve ćerke. / Čestitam, dobili ste i treću.” (Petrović 2020: 5), a potom sledi pesma “Devojka koja ne veruje u mitove”, koja započinje stihovima: “kod proročice smo išli / tata, mama i ja / rekla je biću muško / i nešto veliko / spasla mi je život” (Petrović 2020: 7). Time se već na početku ukazuje na identitet kćerke koja je obeležena kao ne-sin, pri čemu pisanje iz takve pozicije i takvog identiteta predstavlja jedan vid podrivanja konzervativno-patrijarhalnih uverenja. Otuda je svako životno iskustvo lirskog subjekta obeleženo rođenjem označenim kao “opet žensko”, što rezultira neskladom između biološkog pola i rodne uloge pripisane od strane porodice. U pesmi “Pre polaska u školu znala sam šta je oduzimanje” eksplicitno se iskazuje neodobravajući stav srodnika koji uprkos svemu ne mogu da prihvate još jedno žensko dete u porodici: “šteta što nije muško / mislile su strine ispod oka” (Petrović 2020: 19). Usled toga, lirski subjekat prisvaja određene osobine maskulinog i praktikuje aktivnosti karakteristične za muškarce, ispunjavajući deo uloga željenog, nerođenog sina: “volela sam pištolje, bagere / i čekić” (Petrović 2020: 18). Međutim, svi napori lirskog subjekta da odgovori na očekivanja porodice pokazaće se kao nedovoljni:

“uvek sam uspevala / da sve uradim kako treba / a oni mi nikad nisu oprostili / što sam Radmila” (Petrović 2020: 19).

U poeziji Radmile Petrović odnos lirskog subjekta prema roditeljima deo je ispo-vednog toka koji predstavlja vid sučeljavanja sa obrascima ponašanja i razmišljanja, koje lirski subjekat poima kao već odavno ukorenjene roditeljskim vaspitanjem. Dok u poeziji Vladane Perlić postoji nesklad između onog što čerka jeste i onog što roditelji očekuju da ona bude u pogledu profesije, u poeziji Radmile Petrović ta očekivanja odnose se na pol deteta. No, kod obe pesnikinje postoji i glas koji ukazuje na nesklad između onog što se od roditelja očekivalo i onog što su roditelji u realnosti pružili. Otuda se često javlja ironičan ton. Lirski subjekat u pesmi Radmile Petrović “Samo želim nekog da rasklopimo traktor mog oca u tišini” obraća se ocu: “a znaš kakva ću ja, tata, biti žena / jaka kao šifre na imejlu” (Petrović 2020: 62), odnosno: “sama sam, tata, jer ja sam ljutić-devojka / mlem, ako me prisloniš na kožu / a kad me držiš predugo otvaram rane // ja sam sveže bilje, tata, i suvo sam bilje / na tavanu koje čeka da pristaviš čaj // samo nikad nisam osetila da sam / majčina ili tvoja dušica” (Petrović 2020: 63). Osećaj prihvatanja i razumevanja jeste ono što je lirski subjekat očekivao od roditelja, ali on u poslednjem stihu poslednje pesme autoironično zaključuje: “nije vreme / za mene su naporno radili moji roditelji” (Isto).

Poezija Vladane Perlić pak propituje život roditelja pre samog roditeljstva, što je eksplisirano u pesmi “Život prije nas” iz zbirke *Kucanje na vrata kule*. U toj pesmi fotografije koje lirski subjekat posmatra funkcionišu kao materijalno fiksiran trenutak mlađosti i impuls za promišljanje o životu roditelja pre dece: “žena na fotografiji koja nije moja mama / bezobrazno ljubi mog tatu. / bio je to moj prvi dokaz da je prije nas / ipak postojao život.” (Perlić 2020: 13). Deo pesničkog opažanja postaju i uloge roditelja i uloge deteta, koje se paradoksalno izokreću. Tako su u pesmi “moji roditelji” roditelji ti koji su se podmladili i “postali krhki kao dojenčad”, te “nose pelene i guguču” (Perlić 2020: 16). Lirski subjekat ističe kako već noćima ne može da zaspí od njihovog plača, a pesma se završava stihovima: “još devet mjeseci kaže doktor / Plašim se njihovog rođenja.” (Isto). Izokrenuta uloga roditelja i kćerke ovde nije samo deo ideje izražene kroz duhovitu opasku na račun ironije životnog ciklusa, koji često rezultira izokretanjem detinjastog i zrelog ponašanja u odnosu roditelj-dete. Lirski subjekat, odnosno kćerka, posmatra detinjstvo i mladost oca i majke u sprezi sa njihovom roditeljskom ulogom i sagledava ta dva životna doba uzročno-posledično. Ipak, posebno se ističe majčinstvo, odnosno život majke pre majčinstva. Pesma “majka, žena” započinje sledećim stihovima: “Čudno je pomisliti da je to biće / nekad voljelo i bilo voljeno / na razonorazne nemajčinske načine.” (Perlić 2020: 17). Lirski subjekat postavlja pitanje mogu li majke uopšte biti žene? Majčinstvo se čini kao koncept u kom se ukida sve ono što je čisto žensko, što je telesno, seksualno. Takkvom poimanju lirski subjekat pristupa s jasnom dozom ironije, te ga dodatno radikalizuje dovodeći u vezu svoju majku sa figurom Bogorodice kao najsvakralnije među svim majkama. Ideju bezgrešnog začeća i bezgrešnosti majke kao bića koje detetu treba da podari bezuslovnu ljubav problematizuje pseudoiščuđavanjem putem ironičnih retorskih pitanja: “Ako je moja mater nekad bila žena / onda je, moguće, bila tjelesna / i kupovala haljine / koje će joj naglasiti struk. / Čudno je to zamisliti. / Moja

mati, žena? / Sa bisernim naušnicama / umjesto malih isusa na dojkama? / Sa cvijetom u kosi / umjesto brige u očima? / Kakva je to majka?” (Isto). Tako dolazimo i do samog naslova zbirke *Isus među dojkama*, sada razumevajući da se on suštinski odnosi na majku i da ima izrazito ironičan ton. U prilog tome idu i stihovi iz pesme “Ako ćeš mi već jebati mater barem se potrudi da uživa”: “Majkama je dozvoljeno / samo da rađaju male isuse” (Perlić 2020: 15). Ti “mali isusi” funkcionišu kao simbol sprege patrijarhata i religioznosti, pri čemu lirski subjekat svoje rođenje određuje kao majčin greh, jer njime majka gubi šansu da bude svetica. Isus tada prestaje da bude samo simbol sakralnosti, već se ističe kao sin, odnosno, u krajnjoj instanci, kao muškarac. Lirski subjekat Perlićeve ovde postaje kćerka koja time što nije sin oduzima sakralni oreol svojoj majci u patrijarhalnom kontekstu. Da je majka značajno obeležena patrijarhalnim kontekstom, potvrđuju i poslednji stihovi ove pesme: “U suprotnom, / svijet im podere halje / i svakodnevno u psovskama siluje” (Isto). U neku ruku, u ovakvom razmišljanju mogli bismo pronaći sličnost sa lirskim subjektom Radmile Petrović jer rođenje lirskog subjekta Petrovićeve figuru majke prikazuje kao ženu koja u patrijarhalni svet donosi opet žensko, a ne muško dete. Pogledamo li i naslove dveju zbirki: *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* i *Isus među dojkama*, videćemo da i oni funkcionišu kao značajni indikatori dominantnosti figure majke. U zbirci Radmile Petrović figura majke od poetičkog je značaja i ima privilegovani položaj, te će se posmatrati u kontekstu psihoanalitičkih teorija i studija roda, odnosno u okviru teme lezbejstva. U naslovu Vladane Perlić pak prisustvo figure majke jeste posredno, otkriva se tek naknadno čitanjem pesama sa motivom malih isusa. Naslov možemo shvatiti kao subverzivno izazivanje patrijarhalnog ukusa, gde bi se “Isus među dojkama” mogao shvatiti kao pesnički domišljato sučeljavanje dva opozitna simbola – Isusa kao simbola duhovnosti i dojki kao simbola čiste telesnosti, tj. putenosti. Dalje, imamo li u vidu pesme, u naslovu možemo primetiti izvesnu eliptičnost u kojoj je izostavljeno upravo imenovanje majke.

Na početku smo istakli da u korpus tekstova koji se istražuju ulaze i pesme Vladane Perlić koje su objavljene na internetu. Konkretno, u pitanju je praksa pesnikinje da od 2020. godine objavljuje svoje pesme u Fejsbuk grupi “Sapfa”, koja broji oko 2.500 članova i za koju će pesnikinja docnije izjaviti da je za nju jedna vrsta “oglasne table.”⁶ Veliki broj tih pesama tiče se upravo figure majke, bilo putem naslova koji funkcionišu kao mikropriče, bilo putem samih stihova: “Ako sam loše vaspitana, krivite moju majku”⁷, “Mama je rekla da će joj biti zahvalna kad odrastem”, “Tukla me je, omalovažavala me je i volje-la me je”, “Mama kaže ona je bezobrazna, razmažena i razumije samo batine”, “Nisam

⁶ Videti snimak promocije zbirke *Isus među dojkama* u Kulturnom centru Grad od 34:35, dostupan na: <https://www.facebook.com/kcgrad/videos/1682178435505118> (pristupljeno 14. 10. 2021).

⁷ Ovo je prvi od naslova pesama Vladane Perlić koje su objavljene na društvenoj mreži Fejsbuk. U svetu ideje o internet-pozitivizmu i činjenice da je objavljuvanje na internetu, takođe, vid stavljanja teksta u prostor javnog, u radu ćemo ravnopravno posmatrati pesme objavljene na internetu i odštampane u zbirkama. Ponovo se postavlja pitanje grafije, te ističemo da ćemo naslove koji su u originalnim objavama navedeni u celosti velikim slovima u ovom radu navoditi na konvencionalan način. Takođe, postavlja se i pitanje citiranja ovih tekstova. Kao najbolja opcija pokazuje se parenteza u kojoj će se navesti ime autora i datum objavljuvanja citiranih stihova, gde će se potom u literaturi navesti i elektronski link koji vodi do celog teksta pesme.

znala da ne mora boljeti” itd. U ovim pesmama figura majke predstavljena je kao figura od presudnog uticaja na formiranje identiteta lirskog subjekta. Primera radi, pesma “Nisam znala da ne mora boljeti” govori o načinu na koji je majka uticala na način na koji lirski subjekat percipira ljubav, a koji je u kontrastu sa ljubavlju koju upoznaje kroz zaljubljenost. Stihovi “tvoja te mati nikad nije učila / da se ljubav mora zaslužiti / dobrim ocjenama, poslušnoću / ponašanjem u skladu / s onim što ti je u gaćama” (Perlić, 2. jul 2021) na tragu su uspostavljanja jedne dimenzije identiteta lirskog subjekta kao kćerke – dobre učenice, gde se ljubav dovodi u vezu sa visokim očekivanjima, emocionalnim uslovljavanjem, batinama i sl. Pritom, važno je istaći da u ovim pesmama nema nikakvog motiva nasilja nad detetom, nego se samo daje primer jednog patrijarhalnog vaspitanja. U pesmi “Tukla me je, omalovažava me je i voljela me je” ponovo pronalazimo pisanje o majčinom životu pre majčinstva, o njenom detinjstvu i teškom životu, o odnosu koji je ona imala sa svojim roditeljima, a koji je čitav u znaku patrijarhata. Majka je, takođe, odrasla na selu i imala je brata, koji je u patrijarhalnom poretku bio važnije dete, što će lirski subjekat iskazati stihovima: “nije bilo vremena / za osjećanja ženske djece” (Perlić, 7. april 2021). Međutim, lirski subjekat Vladane Perlić, iako odrastao u patrijarhalnom okruženju, izaći će iz obrasca majčinog ponašanja i preći u buntovništvo. Pritom, doći će i do generacijskog nerazumevanja i do neslaganja koje je najvidljivije u pesmama koje govore o obrazovanju, tj. profesionalnoj orientaciji lirskog subjekta. U pesmi “Koga god sretnem gleda me sažaljivo i kaže šteta” generacijski jaz vidimo u stihovima: “moji roditelji i dalje žive / u režimu koji više ne postoji” (Perlić, 28. mart 2021). Roditelji su insistirali na identitetu kćerke – dobre učenice, ali ona ipak nije ispunila njihova očekivanja, nije odabrala jedno od poželjnih zanimanja: “ne govore ništa / ali osjećam na srcu / svu težinu njihove misli / bar nam je sin doktor” (Isto). U oficijelnom, objavljenom korpusu, u zbirci *Isus među dojkama*, pronaći ćemo pesmu “Svijet se spasava prije podne” koja ovo još jednom naglašava. Kako Vladana Perlić neguje slobodni stih razgovornog jezika i narativnog tona, u ovoj pesmi možemo prepoznati i formalno prisustvo dva glasa. Pored glasa lirskog subjekta, javlja se glas majke dat u stihovima napisanim italicom. Pesma postaje forma rekonstruisanog dijaloga sastavljenog od majčinih izjava na temu karijere i misli-odgovora lirskog subjekta.

U poeziji Radmire Petrović roditelji su deo šireg porodičnog i društvenog konteksta – otac kao predstavnik patrijarhalnog načela i muške loze i majka kao deo ženske loze. Ishodište ovakve dve relacije lirskog subjekta jeste pre svega rodno-identitetska neraštenost, kao i podrivanje svake okoštale društvene strukture. Ukažali smo na značaj figure majke koji se vidi iz naslova *Moja mama zna šta se dešava u gradovima*, pri čemu se mora istaći da se ta povlašćena funkcija znanja proširuje motivom čutanja majke u istoimenoj pesmi: “surutka joj teče pod prstima / samoća se razlistava u stabljike kupaša”, odnosno “razume jezik bilja / ima odgovor na pitanje zemlje / ali čuti” (Petrović 2020: 40). Čutanje majke simbolički kroz zbirku postaje vezano za žensku lozu kojoj je oduzet glas. Pesma “Šuma, plug, jagorčevina” započinje stihovima: “osećam duše ženskih predaka / koje su nastradale od muške ruke” (Petrović 2020: 29). Na taj način poezija Radmire Petrović postaje vid angažovanog pesništva, koje svoju demokratičnost

ponajviše usmerava u pravcu buđenja zanemarenih ženskih glasova. Podjednako su za-stupljeni i oni stihovi koji eksplisitno upućuju na odnos između majke i kćerke, kao što je to slučaj sa pesmom "Jezik bilja": "da li da im otkrijemo, mama? / jezik bilja / nema veze s tim odakle ste // jezikom bilja govore majka i čerka / kad ne pričaju dovoljno" (Petrović 2020: 57). Postojanje toliko značajne pozicije figure majke unutar poetičkog sistema povezano je sa temom lezbejstva. Ukoliko se ovoj temi pristupi s psihoanalitičkog stanovišta, "dolazi se do zaključka da ovo poetsko ostvarenje ide u prilog tezi da je majčinstvo centralna tema lezbejske poetike (Sipyinyu Njeng 2007: 28)" (Тодоровић, Матин 2021: 151). Isto kao i kod muške dece, kod ženske dece pri prelazu iz preedipalne u edipalnu fazu dolazi do identifikacije sa majkom, ali je kod njih specifično što dolazi i do "prolongiranja intimnog kontakta sa majkom", što pokazuje da "lezbejske veze teže rekreiraju emocija i odnosa karakterističnih za relaciju majka-kćerka (Chodorow 1979: 200)" (Тодоровић, Матин 2021: 151). Tema lezbejstva u pesmama Radmili Petrović prisutna je implicitno i eksplisitno. Premda u savremenom društvu ona više nije tabuizirana tema, ipak se kao takva poima u izrazito patrijarhalnom kontekstu u kome se nalazi lirska subjekat Petrovićeve. Otkrivanje sopstvenog rodnog identiteta i seksualnog opredeljenja nailazi na negativan stav porodice. Primera radi, jedna od pesama nosi naslov "Tetka kaže to je smrt za pravoslavlje", gde je lezbejstvo "iskazano posredstvom pokazne zamenice 'to', koja podrazumeva drugi stepen alienacije, distancu koju tetka postavlja i izbegavanje imenovanja seksualnog opredeljenja putem imenice" (Тодоровић, Матин 2021: 150). Prisutno je i poimanje lezbejstva kao bolesti i opasnosti od kojih članovi porodice moraju spasiti lirskog subjekta. U pesmi "Dva minuta bez poezije" pronaći ćemo stihove "a sad, kojim ćeš me travama lečiti / od topline njenih usana" (Petrović 2020: 49), ali i u pesmi "Sanjam oca i noževe, noževe, noževe" gde će takvo shvatanje biti iskazano stihom "obići ćeš sve врачare da me spaseš" (Petrović 2020: 53). Pesma "Sanjam oca i noževe, noževe, noževe" funkcioniše kao primer eksplisitne tematizacije lezbejstva putem govora o očevoj rekciji na vest o predlogu zakona o istopolnim brakovima, koja je utemeljena u stavu da je to deo preterane zapadnjačke liberalnosti, zbog čega lirska subjekat ironično komentariše i poentira: "da, tata, imaćeš snaju iako nemaš sina / vidiš koliko je domišljat Bog" (Isto). Primer implicitne tematizacije pak pronalazimo u pesmi "Brda", u kojoj je lezbejstvo predstavljeno na izuzetno sugestivn način putem metafore brda. Kratka pesma podrazumeva apostrofiranje figure dede i suptilno iskazivanje želje lirskog subjekta da potisne svoju lezbejsku prirodu: "deda, reci mi / šta da zakopam u krtičnjak / da moji prsti manje hitaju / u njena brda" (Petrović 2020: 52). Tematizacija lezbejstva jeste jedna od glavnih osobenosti poezije Radmili Petrović po kojima se ona pokazuje kao samosvojna u odnosu na ostale pesnikinje mlađe generacije koje imamo u vidu. Međutim, čini se zanimljivim spomenuti da je lezbejstvo, ali sada kao motiv, moguće pronaći i u pesničkom opusu Vladane Perlić. U okviru onlajn opusa pronalazimo pesmu "Dok nas twoja mama ne rastavi" koja, iako motivski usamljena, pokazuje se kao veoma uspešna. Već u naslovu primetno je poigravanje variranjem čuvene fraze bračnih zaveta Tomasa Krenmara, poreklom iz *Opštег molitvenika* (1549). Faktor koji rastavlja sada nije smrt, već figura majke, koja ovde funkcioniše samo kao simbol konzervativnog

autoriteta. Suštinski, pesma govori o susretu lirskog subjekta i žene po imenu Ivana, koji služi kao povod za reminiscenciju na njihov zajednički doživljaj na vrhu Akropolja: “a kao da je juče bilo / kad smo stajale na vrhu Akropolja / iza uha, umjesto parfema / njen slatki dah / šapuće / ovo je zauvijek” (Perlić, 11. maj 2021). Motiv lezbejstva razvijen je sugestivno i predstavljen je kao faza eksperimentisanja sa seksualnošću u mladosti. No, ono što doprinosi uspešnosti ove pesme jeste način na koji je predstavljen značaj tog sećanja za drugu ženu – činjenica da je svojoj kćerki dala ime Atina, koje je prisutno samo putem naizgled usputne apostrofe.

U poeziji Radmire Petrović lirski subjekat svoj rodni identitet razotkriva i pred figurom oca. Primer toga pokazali smo u pesmi “Sanjam oca i noževe, noževe, noževe”. Ova pesma i pesma “Samo želim nekog da rasklopimo traktor mog oca u tišini” tematizuju emocionalnu stranu odnosa između oca i kćerke. Međutim, otac je istovremeno i figura koja je deo opšteg muškog poretku, koji lirski subjekat oseća kao deo sopstvene porodične istorije, te tako u pesmi “Planina u plamenu” kaže: “nekad kroz mene prostruji krv predaka / onih što su ubijali svoje žene” (Petrović 2020: 37). Ono što bi potencijalno moglo da se poima kao problem ove poezije jeste činjenica da naizgled postoji stroga polarizovanost između figure majke i figure oca, odnosno onog što oni reprezentuju. Međutim, to što je sve što ima atribute maskulinog radikalizovano i prikazano kao konzervativno i tlačiteljsko, a sve što ima atribute femininog kao pasivno i potlačeno, prestaje da gubi na svojoj polarizovanosti, ukoliko uzmememo u obzir činjenicu da unutrašnji svet lirskog subjekta postaje prostor razračunavanja maskulinog i femininog, odnosno lirski subjekat postaje medijum kroz koji progovaraju i ženski i muški glasovi.

U poeziji Vladane Perlić otac je predstavljen kao roditelj koji je nedovoljno zainteresovan za život i ličnost svoje kćerke, što vidimo u pesmi “Ako sam loše vaspitana, krivite moju majku”: “nikad nije mogao upamtiti / koji sladoled volim / imena mojih drugarica / ni koje sam odjeljenje” (Perlić, 25. april 2021). Naspram upečatljive figure majke, figura oca deluje poprilično odsutno. Majka je prisutna simbolički u kontekstu naslova i govora o patrijarhatu, ali i kao sagovornik u pesnički rekreiranim razgovorima majke i kćerke, pri čemu se tako pokazuje kao reaktivniji i dominantniji roditelj. Nasuprot nje, otac je figura s kojom lirski subjekat komunicira u znatno manjoj meri, koja je pasivnija i predstavljena stereotipnom slikom oca koji gleda televiziju, te je u većini pesama sveden samo na jednog od aktera porodičnih doživljaja. Ipak, u opusu Perlićeve možemo pronaći i pesmu “Kad sam ti poželjela da crkneš nisam mislila sporo i iznutra” u kojoj lirski subjekat govori o muškarcima u koje je bio zaljubljen, na kraju ističući da ti muškarci “od svega što su mogli / postati na ovom svijetu / baš su odlučili da postanu / moj otac” (Perlić, 4. maj 2020), što ide u prilog dobro poznatoj frojdovskoj tezi o preslikavanju odnosa otac – kćerka na kasniji odnos između kćerke i ljubavnog partnera. Takođe, tu je i pesma “Ljubav se drugačije kaže na selu”, koja govori o emocionalnom aspektu komunikacije između oca i kćerke – lirskog subjekta. Ova pesma donosi prepoznatljiv motiv Vladane Perlić – život roditelja pre roditeljstva, ali se sada u bavljenju tom preroditeljskom životnom fazom oca fokus stavlja na odsustvo emocija u odgajanju sina u patrijarhalnom kontekstu: “kad je tata bio mali / niko mu nije rekao da ga voli / nisu ga grlili ni ljubili

/ plašili su se da ne odraste u slabica” (Perlić, 27. april 2021). Dalje se ovo dovodi u vezu s načinom na koji je otac pokazivao osećanja u odnosu s lirskim subjektom, tj. što ih je izražavao kroz postupke (kupovinu stvari, učenje šaha, taksiranje noću), ističući da je i u ovom odnosu izostala verbalizacija roditeljske ljubavi. Zanimljivo je primetiti da se nežnost oca kao patrijarhalne figure iskazuje putem njegovog odnosa sa domaćim životinja-ma: “tata je to čuvao za gice i macu / tepao im, mazio ih / na dodir njuške se topio / kao sladoled u ruci petogodišnjaka” (Isto). Sličnu misao pronalazimo i kod Radmila Petrović u pesmi “Govorili su mi da je Beograd grad u kome nikog ne smeš da pogledaš u oči”: “tamo gde sam odrasla / nežnost se ne iskazuje prema ljudima / ona se čuva / za mačice što se okote u štali” (Petrović 2020: 9). Ova pesma poteže i pitanje očeve okrutnosti, kao i pesma “Odjeci šume” Radmila Petrović: “istina je da sam jednom / spasla srnu lovačke puške / i da je tata posle slučajno / pokosio njeno lane // zar očevi to redovno ne rade / svojim čerkama?” (Petrović 2020: 36). Posmatramo li paralelno ove stihove i stihove s kraja pesme Vladane Perlić (27. april 2021): “jer vidjela sam šta radi / s gicama pred Božić / dok mu se mačka mota oko nogu / sablasno dozivajući mlade”, videćemo da je i u jednoj i u drugoj pesmi poenta data u oštromnom preokretu na kraju pesme koji sugerise da se iza naizgled jednostavnih pesničkih slika sa životinjama krije problematika uvek kompleksnog odnosa između oca i kćerke.

Druga tačka ukrštanja: podrivanje velikih narativa

U poeziji Vladane Perlić i Radmila Petrović subverzivnost je usmerena i na podrivanje velikih narativa. Religija, istorija, kao i mitologizacija istorijskih činjenica – sve to su “velike priče” nasuprot kojih se postavlja vrednost intimnog sveta lirskog subjekta. Vratimo se nakratko ideji o budućnosti ženske poezije koju Artur Rembo iznosi u pismu upućenom Polu Demeniju. Iako Rembo u pismu govori o novoj osećajnosti koju će žena uvesti u poeziju, on ne govori o klimi koja bi trebalo da vlada u pesništvu da bi do takve poezije zaista došlo, već se time bavi u svojim pesničkim tekstovima. Indikativna u tom smislu jeste njegova pesma u prozi “Varvarska”. Mogućnost da se čuje “ženski glas što je stigao na dno vulkana i arktičkih špilja” javiće se onda kada budemo “oporavljeni od davnih junačkih svirki” (Рембо 2019: 238), tj. “kada se razgrade ostaci epske logocentričnosti i tradicionalne metafizike” (Медан 2018: 799).

Razgrađivanje i podrivanje velikih narativa u opusu Vladane Perlić najvidljivije je u pesmi “baš kao Merilin”. U njoj lirski subjekat izražava opčinjenost ličnošću Merilin Monro i njenom subverzivnošću (npr. eksplicitno iskazanom željom da stoji naga u crkvi), pritom govoreći o sopstvenoj percepciji sebe i načinu na koji su ga percipirali u školi. Za aspekt koji nas zanima, značajno je istaći stihove o času likovnog na kome su učenici dobili zadatak da crtaju radove za konkurs na temu stradanja u Jasenovcu. Činjenica da Perlićeva spominje Jasenovac, logor koji predstavlja jedno od veoma osetljivih istorijskih pitanja nacionalnih istorija, toliko značajan da bi postao i tema likovnog konkursa za školarce, na jedan ironičan način, koristeći dečiju perspektivu da preispita

uopšteno načine tematizacije ovog narativa, potvrda je autopoetičkog stava da za nju nema zabranjenih tema. Prepoznajući da se u tematizaciji Jasenovca, akcenat najčešće stavlja na monstruoznost i krvavost zločina, na primenu novinarskog načela *if it bleeds, it leads*, lirski subjekat ironično iskazuje glavni kriterijum za uspešan crtež: "Što više mrtvaca stane na papir / to je slika bolja." (Perlić 2020: 23), odlazeći i korak dalje usklikom "Više tjelesa, više!" (Perlić 2020: 24). Dok su to očekivanja nastavnice likovnog i suštinski opšta očekivanja, lirski subjekat crta samo jedno telo i na taj način svodi jedan veliki istorijski narativ na nivo individualno tragičnog.

U istoj pesmi lirski subjekat razračunava se i sa religioznim narrativima. Nije bezzajno primetiti da to čini upravo prilikom pisanja o Merilin Monro, pop *ikoni* (podvukle J. T. i S. M). Tinejdžersku želju da poseduje izvanrednu lepotu lirski subjekat izražava parodirajući tekst najznačajnije hrišćanske molitve – "Oče naš", svoju ironičnu oštricu upućujući i ka samoj praksi moljenja na koje ne stiže odgovor: "Osmislila sam sopstvene, poboljšane molitve. / Čovjek mora biti originalan / ako želi da ga Bog primijeti" (Perlić 2020: 22). Uz to, ironija se usmerava kako ka hrišćanstvu i vernicima, tako i ka veroučitelju kao predstavniku tog narativa, ali se transformiše i u autoironiju na račun sopstvene želje da se zadovolje zahtevi koji se stavljuju pred ženu, a koji funkcionišu kao merila njene vrednosti u društvu:

*Oče naš koji si na nebesima
ne slušaj vjeroučitelja kada kaže da sam jeretik
usliši ovu želju da bi neka djevojčica
isijecala moje fotografije iz časopisa
ljubila ih i trljala o lice
da bih pokazala nastavnicima
da nisam bezvrijedna kao što oni misle
da bih imala puno ljubavi
koliko god poželim
da bih imala svu ljubav svijeta.
Baš kao moji idoli.
Kao Merlin.*

(Perlić 2020: 25)

Naposletku, nije na odmet spomenuti još jedan primer svodenja velikih tema i značajnih nacionalnih pojmoveva na nivo ličnog. Pesmu iz domena ljubavnog života lirskog subjekta Perlićeva naziva "kao Jugoslavija bez Tita" i psihičku rastrojenost lirskog subjekta iskazuje stihovima "ne ide mi baš / raspadam se / kao Jugoslavija devedes' prve" (Perlić 2020: 58).

U poeziji Radmire Petrović propitivanje i podrivanje velikih narativa najočiglednije je na primeru pesničkog razračunavanja sa patrijarhatom, ali i kod nje je primetan mehanizam svodenja velike teme na intimističku perspektivu. Dok Perlićeva u istorijskom kontekstu pominje Jasenovac i Jugoslaviju, Radmila Petrović usmerava se ka kosovskom

mitu. Subverzivna od samog naslova, pesma “Srpskinja sam, al’ mi Kosovo nije u srcu, nego ti”, takođe, koristi jedan od nacionalnih simbola da bi se progovorilo o sopstvenom ljubavnom iskustvu. Pritom, vrhunac subverzivnosti pronalazimo u poenti pesme gde se “nacionalni simbol božura svodi na domen ličnog transformisanjem u metaforu ženske intime” (Тодоровић, Матин 2021: 149): “pobogu čoveče, naspavajte se // u vezi s kosovskim pitanjem / generale, // božuri cvetaju // u mojim gaćicama” (Петровић 2020: 51).

Treća tačka ukrštanja: tema grada

Tema grada i njena duga tradicija pronašle su svoja ispoljavanja u poeziji brojnih mlađih, savremenih pesnikinja. Primera radi, u poeziji Katarine Pantović, u zbirci *Unutrašnje nevreme* (2019), grad funkcioniše kao mesto ugroženosti i uznemirenosti lirskog subjekta. Maša Seničić pak u zbirci *Povremena poput vikend-naselja* (2019) utišava subjektivnost i vraća se, s jedne strane, flanderskom čitanju grada, a s druge strane, nimalo bezintersetnom ispisivanju svih onih fenomena koji se jasnim ili manje jasnim relacijama odnose na grad. U njenoj zbirci javlja se odnos između grada i periferije. No, ono što je retkost u savremenoj poeziji jeste vraćanje na čuvenu opoziciju grad – selo.

U zbirci *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* Radmila Petrović tematizacija antagonističkog odnosa između grada i sela postavljena je u nov, osavremenjen kontekst. Odnos između grada i sela pokreće niz binarnih opozicija: urbano – ruralno, moderno – tradicionalno, veštačko – prirodno itd. Radmila Petrović na gotovo devetnaestovekovni način izražava teskobu po pitanju grada, te je tako u poeziji koja pretenduje da postavi selo za vrednost, prisutan strah od urbanizacije koju prate klasne odlike. Za nju je grad nešto što je tuđe, nešto što eksplatiše ili podređuje sebi sve ono što je seosko. Tako u pesmi “Pismo tati” pronalazimo stihove o ekonomskoj međuzavisnosti sela i grada: “govorio si mi održavamo / socijalni mir u Beogradu! / naše selo hrani sve te ljude” (Петровић, 2020: 41). Lirski subjekat identifikuje se sa onim stvarima koje upravo imaju atribut seoskog, dok je grad uvek označen kao ne-ja. Otuda je sve što je gradsko predstavljeno kao odbojno i nekarakteristično za prirodu lirskog subjekta. Emocionalna udaljenost od grada kao fenomena čini da se on doživljava kao opšta metafora za alienaciju ljudi, dehumanizaciju, konzumerizam, pomodarstvo i slično. Stoga, i u naslovu zbirke imamo nespecifikovan množinski oblik imenice grad. Jedini konkretan grad o kome lirski subjekat progovara jeste Beograd, što možemo videti, na primer, u pesmi “Govorili su mi da je Beograd grad u kome nikog ne smeš da pogledaš u oči” ili pak pesmi “Pesmu ne bih nazvala po ulici Požeškoj”.

Tema grada u poeziji Vladane Perlić oblikovana je dijametalno suprotno, što je najuočljivije u pesmi “Ljubavno pismo gradu koji se više ne javlja”. Pesma je napisana u epistolarnoj formi, koju Perlićeva intenzivno neguje pri pisanju poezije. No, u ovom slučaju, s obzirom na to da je reč o ljubavnom pismu, epistolarna funkcija je jednostavna – predstavlja precizirano usmeren govor ka onom kome se piše. Prema tome, grad je u ovoj pesmi očovečen.

Personifikovanje grada seže još iz vremena Starih Grka, te se tako u delima Homera i Aristofana polis buni, misli i negoduje, o čemu govori arhitekta i književnik Bogdan Bogdanović (v. Bogdanović 1986: 6) u svom tekstu "Polis i megale polis". Ne samo da je moguće pratiti istoriju očovečenja grada već i erotizaciju grada. Tako su, na primer, renesansne arhitekte promišljale o odnosu građevina i proporcija muškog i ženskog tela, kao što je i Frančesko Di Đordđo Martini govorio o centru grada koji poput ženskog tela, kroz pupčanu vrpcu, snabdeva ostale delove grada. U književnosti je pak zanimljivo spomenuti roman *Nevidljivi gradovi* Itala Kalvina u kome svako poglavlje, odnosno svaki grad nosi žensko ime: Doroteja, Zaira, Anastazija, Despina itd. Međutim, s vremenom se odnos između čoveka i grada razvijao na različite načine. Grad je, s jedne strane, platio brzinom svoje izgradnje, industrijalizacijom, političkim aspektima svog razvoja, a, s druge strane, postojala su nastojanja da grad bude centar visoke kulture. Prema tome, urbanofobiju i urbanofiliju sve je teže jasno odrediti, jer grad, kao kompleksan fenomen, oblikuju različiti faktori.

Ambivalentan doživljaj grada prisutan je i u pesmi Vladane Perlić, ali ta ambivalentnost se ne zasniva na neskladu između javne slike grada, tj. njegovog društveno-političkog aspekta, i lične slike grada, kao što bi to bio, na primer, slučaj u "Lamentu nad Beogradom" Miloša Crnjanskog. Kod Vladane Perlić izostaje uslovljenošć društveno-političkim stanjem grada. Takođe, ne postoji ni nekakav patos zavičaja i domovine, već je pesma zasnovana na različitim ličnim, intimnim asocijacijama. Ambivalentnost lirskog subjekta prema gradu temelji se na jednoj vrsti *odi et amo* odnosa. Tematizacija grada potpuno je subjektivizovana. Ne postoji širi kontekst u koji je postavljena, već je transponovana kroz sopstveno iskustvo posredstvom upečatljivih pesničkih opažanja. Ilustracije radi, tu su stihovi "ti si puna pepeljara / koju ne dam konobarima" (Perlić 2020: 11) ili pak "ti si moje prvo jebanje prvo pravo plakanje / prva pijanstva svirke drugarstva / moja vječna slabost ljubav" (Perlić 2020: 10). Dakle, grad je postavljen u erotski diskurs i lišen je društveno-političke funkcije, što nije čest slučaj u književnosti. Personifikovan je kao ljubavnik lirskog subjekta, te je obraćanje njemu erotizovano: "ti imaš najljepše oči / tako me temeljno svlačiš / poljubi mi koljena modrim ulicama" (Isto). Sama apostrofa *grade moj* u pesmi Vladane Perlić svedoči o usvajanju gradskog kao važnog dela identiteta. U prilog tome ide i učestvovanje Perlićeve u stvaranju poetskog omnibusa "Odjeci", emitovanog u emisiji "Trezor" na kanalu RTS2 povodom obeležavanja Svetskog dana poezije, u kome je jedanaest regionalnih pesnika samostalno ilustrovalo svoje pesme putem video-materijala.⁸ Poetska montaža Vladane Perlić odnosi se upravo na pesmu "Ljubavno pismo gradu koji se više ne javlja" i obuhvata kompilaciju snimaka iz privatne arhive, snimljene isključivo u Banjaluci tokom poslednjih deset godina, od 2011. do 2021. godine. Pesnikinja suštinski montira snimke svojih ličnih gradskih doživljaja, te su tako slike grada date kroz snimke iz autobusa i automobila, putem snimaka ulica, vožnje bicikla i skejt borda, žurki, crkve itd.

⁸ Ideju za emisiju iznadrili su Marko Kragović i Šimon Cubota. Pesnici koji su, takođe, učestvovali jesu: Andrej Al-Asadi, Slađana Kavarić Mandić, Žarko Milenković, Arber Selmani, Muanis Sinanović, Marija Dejanović, Jelena Blanuša, Maša Seničić, Šimon Cubota i Faruk Šahat.

Iako su reprezentacije grada u poeziji Vladane Perlić i Radmila Petrović drukčije, ono što ih povezuje jeste doza subverzivnosti koja je karakteristična za njihovo stvaralaštvo. U pesmama Radmila Petrović ona se očitava iz slobodno ispoljenog negativnog stava prema gradu i gradskom životu, naglašavanjem opozicije grad – selo, a u pesmama Vladane Perlić subverzivnost se u najvećoj meri ispoljava putem jezika i karakterističnih pesničkih slika (npr. "grade malaksali kurcu" (Perlić 2020: 13).

Četvrta tačka ukrštanja: intertekstualnost

Nema sumnje da se Vladana Perlić u poslednje dve godine pozicionirala na regionalnoj književnoj sceni kao jedna od najznačajnijih bosanskohercegovačkih pesnikinja. U prilog tome idu brojne pesničke nagrade, njih desetak, koje su joj dodeljene u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori i Republici Srbiji. Primera radi, dobila je Nagradu "Anka Topić" za prvu knjigu poezije bosanskohercegovačkih pjesnikinja objavljenu u poslednjih šest godina za zbirku *Kucanje na vrata kule*, Nagradu "Novica Tadić", Nagradu "Aladin Lukač", Prvu nagradu "Ratkovićeve večeri poezije", Prvu nagradu za poeziju Književnog konkursa "Ulaznica 2021", Drugu nagradu "Mak Dizdar" itd. Već na osnovu ovoga vidimo da njeno pesničko delovanje nije zatvoreno u okvire bosanskohercegovačke književnosti, već *de facto* pretenduje na održavanje svog regionalnog statusa. I prvu i drugu zbirku poezije objavila je u Beogradu, uvrstivši se u grupu savremenih pesnika okupljenih oko izdavačkih kuća Lom i PPM Enklava. Međutim, krucijalnom se čini potreba za uspostavljanjem direktnog pesničkog dijaloga sa Radmilom Petrović, koja bi joj bila svojevrsni pandan i po statusu na književnoj sceni. Pesma "ok je preći na automatik", koja u Gejtsovoj galaksiji postoji i pod naslovom "ako ti se ne sviđa mjenjač, ok je preći na automatik", predstavlja primer direktnog intertekstualnog nadovezivanja. Ona svoju intertekstualnost ostvaruje uzimajući poetiku Petrovićeve oblikovanu u zbirci *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* kao sistemsku referencu, kao autorski sistemski predložak. Analizom same pesme Vladane Perlić pokazaće se da interakcija s predloškom zadobija odlike parodije i karikature. Upravo zbog toga se ovo pokazalo kao zanimljiv slučaj za istraživanje. Svedoci smo vremena u kome je parodija gotovo zamrla ili je izuzetno retka, što može biti uzrok nedostatka prave kritike i neprirodne tolerantnosti na sve što se objavljuje. Pribegavanje parodiji je u slučaju Perlićeve svakako deo njenog buntovnog stava, želje da se bude subverzivan. Pišući o Vinaverovojoj *Pantologiji novije srpske pelen-girike* u tekstu "O parodijama", Ivan Lalić ističe da:

Dobar parodičar mora da se saživljuje sa delom pisca kojeg parodira na sličan način i u istoj meri, u kojoj to čini najsavesniji kritičar istog dela; najzad, parodiju i možemo posmatrati kao jedan vrlo osobeni vid kritike. (Палић 1997: 257)

Vladana Perlić se pokazuje i kao dobar čitalac, kao dobar kritičar, kao odličan tumač teksta, koji prepoznaje i oseća mesta isforsiranosti i problematičnosti. Primećuje one karakteristike stvaralaštva Petrovićeve koje su pogodne za parodiranje. Vladana

Perlić tako prepoznaće da Radmila Petrović potencira pitanje rodnog identiteta i da to ostvaruje kroz karakterističnu leksiku i pesničke slike. Suštinski, kao sinegdoha rodnog identiteta lirskog subjekta Radmile Petrović pokazuje se polusloženica *šmeker-devojka*. To je u stvari pozicija iz koje se ova poezija ispisuje. Ona se ostvaruje “manipulacijom osobinama maskulinog i femininog, uzimajući i iz jedne i iz druge sfere ono što daje legitimitet probuđenom glasu” (Тодоровић, Матин 2021: 144). Vladana Perlić će u svojoj pesmi parodirati upravo taj odnos rodnih označitelja u pokušaju identitetskog određivanja lirskog subjekta. To čini prenaglašavajući i karikirajući maskulinost lirskog subjekta Petrovićeve. Ona ni u jednom trenutku neće eksplisitno reći o kome se radi, ali je putem veštih aluzija to vrlo jasno.

Pogledajmo deo stihova pesme “ok je preći na automatik”:

*nikad nije uzmicala ni pedlja kad baba zakolje
pijetla a on trči onako u krug par minuta bez glave
tako je i dobila ožiljak na koljenu u obliku rogova
ta đavo djevojka
čini da se svi osjećamo suvišno
njoj ne treba niko da joj promijeni
sijalicu osigurač ulje u autu
otvori teglu ajvara
s mjenjačem se snalazi bolje
nego sa... neću sad da budem vulgarna.
ta kaktus djevojka
šta ona radi kad se umori od toga da bude sin?
da li se prospe po kuhinjskom podu
pa jeca slini da li kaže bože
hoće li iko zavoljeti kći u meni?
ne ona ona to ne radi
ona je snagator djevojka
kristijan golubović djevojka*
(Perlić 2020: 68–69)

Vladana Perlić parodira samu leksičku formu kojom se oblikuje rojni identitet lirskog subjekta Petrovićeve. Odnosno “šmeker-devojku” i “devojku-hajdučku travu” transformiše, i to gradacijom, u “brat devojku”, “đavo devojku”, “kaktus devojku” i na kraju, kao klimaks, u “kristijan golubović devojku”, što je pesnička slika koja zadobija i groteskne karakteristike. Drugi primer jeste parodiranje pesničkih slika Petrovićeve. Vladana Perlić u svoju pesmu inkorporira karakterističnu pesničku sliku klanja petla, čineći aluziju na motiv klanja petla koji prepoznajemo kod Radmile Petrović u jednoj strofi pesme “Devojka koja ne veruje u mitove”: “devočice koje se ovako rode / ne poznaju bogove / za sedmi rođendan / kolju petla na panju” (Petrović 2020: 7).

Jasno prepoznajemo ono što Marko Juvan (2013: 44) naziva karikaturalnim preterivanjem u prezentaciji izražajnih karakteristika nekog autora, njegovog manira. No, ako se držimo Marka Juvana, kao nekoga ko je napisao najbolju studiju o intertekstualnosti na našim prostorima, pesmu "ok je preći na automatik" mogli bismo odrediti kao karikaturalnu parodiju. Njene karakteristike jesu preterivanje i parodija, pri čemu to nije samo parodična imitacija predloška, "već posredno i njihova kritička ocena" (Juvan 2013: 60).

Štaviše, direktno intertekstualno pozivanje na opus Petrovićeve nalazimo i u pesmi "pjesnikinja koju ste oduvijek čekali", koja je u stvari autopoetička pesma Vladane Perlić i funkcioniše kao mali pesnički manifest. U njoj ćemo pronaći stihove "meni ne trebaju / perorez u džepu ni vudu lutkice" (Perlić 2020: 9), gde je perorez leksička reminiscencija na stihove po kojima je Petrovićeva (2020: 8) i postala jako poznata na književnoj sceni: "ja sam šmeker-devojka / imam perorez u džepu / i žice u brushalteru".

Pored pesničkog dijaloga, trebalo bi istaći i činjenicu da pesnikinje Vladana Perlić i Radmila Petrović dodirne tačke pronalaze i u javnom književnom životu, krećući se u istim pesničkim krugovima. Primera radi, zajedno su učestvovale u projektu "Praznik savremene poezije", održanom u Nišu 24. i 25. septembra 2021. godine, a na prvoj promociji zbirke *Isus među dojkama*, održanoj 30. juna 2021. godine u Kulturnom centru Grad, moderator promocije bila je upravo Radmila Petrović. Koliko god je, s jedne strane, ovakav kontakt podrazumevan, s druge strane, trebalo bi i ovome kritički pristupiti i postaviti pitanje koliki je ideo marketinške strategije u kreiranju događaja koji povezuje dve trenutno najaktuuelnije i najkomercijalnije⁹ mlade pesnikinje.

Naposletku, važno je primetiti retkost otvorenog pesničkog dijaloga koji se temelji na parodiji. Ovakav vinaverovski dijalog ne samo da je redak u 21. veku, već postoji primer u savremenoj poeziji koji pokazuje kako je samo nekoliko godina ranije mogao da se prelije u vantekstovnu realnost i dovede do sankcija parodičara. Na srpskoj kulturnoj sceni 2018. godine objektnula je vest o tome da je savremena pesnikinja Radmila Lazić tužila novinara Petra Lukovića zbog parodiranja njene pesme "Očajni psalm", što je rezultiralo odlukom sudske vlasti Vesne Sekulić da donese okriviljujuću presudu za parodičara. U slučaju Vladane Perlić i Radmile Petrović parodičnost se percipira kao slobodno služenje jednim od brojnih pesničkih postupaka ili pak kao duhovitost Perlićeve. Pritom, parodični stav daje dodatni legitimitet tezi o subverzivnosti pesničkog delovanja Vladane Perlić.

Poezija pesnikinja 21. veka kao novi istraživački izazov

Pozicija koju su pesnikinje Vladana Perlić i Radmila Petrović zauzele na regionalnoj književnoj sceni 2020. godine objavljinjem pesničkih zbirki *Kucanje na vrata kule*, *Isus među dojkama* i *Moja mama zna šta se dešava u gradovima* čini ih autorkama

⁹ Komercijalnost ovde ne podrazumeva negativnu konotaciju, koja se često temelji na stavu da ono što je komercijalno i popularno ima nisku ili makar upitnu književnu vrednost. Činjenica je da su ove pesnikinje dovelе do promene u recepciji savremene poezije, doprevši do znatno većeg broja čitalaca, što je uočljivo kako na društvenim mrežama, tako i po velikim tiražima.

relevantnim za naučno istraživanje. Subverzivnost njihovih pesničkih glasova funkcionalisala je kao podsticaj za ideju o mogućnosti ukrštenog čitanja njihove poezije, što je rezultiralo uočavanjem čitavog niza stvaralačkih sličnosti. Upravo zbog toga, subverzivnost je posmatrana kroz četiri manje tematske celine. I jednu i drugu pesnikinju povezuje oblikovanje prepoznatljivog lirskog subjekta koji ponajviše zauzima poziciju buntovne kćerke, što otvara mogućnosti za govor o patrijarhalnom poretku, roditeljstvu, ali i, dominantno u poeziji Radmili Petrović, o lezbejstvu. Potom se sagledava način na koji pesnikinje svojom poezijom podrivaju i druge velike narative poput istorije i religije, a zatim i diskurs o gradu koji predstavlja jedan od značajnijih diskursa s kraja 20. i početka 21. veka. Istraživanje se zaokružuje analizom konkretnih pesničkih teksta Vladane Perlić u kojima se ostvaruje eksplicitan intertekstualni dijalog sa poezijom Radmile Petrović i to u parodičnom tonu.

Činjenica je da je o ovoj poeziji dosta toga pisano i to mahom u internet-prostoru, ali svi ti tekstovi ostali su na nivou više ili manje uspešnih kritičkih, tj. čitalačkih opažanja. Stoga, ovo istraživanje jeste deo ideje autora da popularizuju naučno, književno-teorijsko bavljenje poezijom mlađe generacije pesnikinja 21. veka. Važno je istaći da naučni radovi ovog tipa pred istraživače postavljaju izvesne izazove, koji, međutim, ne izviru iz samih pesničkih tekstova, već se tiču pitanja akademske recepcije čitavog spektra novih tema i predstava kojima je sada potrebno prilagoditi naučni diskurs. U predstojećim naučnim istraživanjima poželjno je staviti akcenat kako na bavljenje pojedinačnim pesnikinjama mlađe generacije 21. veka, tako i na sagledavanje njihove poezije u kontekstu kontinuiteta istorije književnosti, odnosno u kontekstu poetika pesnikinja koje su ranije stvarale ili pak trenutno stvaraju (Milena Marković, Radmila Lazić, Ognjenka Lakićević itd.).

Literatura

- Богдановић, Богдан (1986), *Полис и мегале полис*, Београд
- Дамјанов, Сава (2012), “Постмодернизам није (књижевни) злочин”, *Шта то беше српска постмодерна?*, Службени гласник, Београд, 7–12.
- Juvan, Marko (2013), *Intertekstualnost*, Akademska knjiga, Novi Sad
- Лалић, Иван В. (1997), *О поезији. Дела Ивана В. Лалића 4*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд
- Медан, Мaja (2018), “Репрезентација женског у поезији Артура Рембоа”, *Летопис Матице српске*, год. 194, бр. 502 (6), 790–805.
- Perlić, Vladana (2020), *Isus među dojkama*, Lom, Beograd
- Перлић, Владана (2020), *Куцање на вратама куле*, Завод за проучавање културног развитка, Београд
- Perlić, Vladana (4. maj 2020), “Kad sam ti poželjela da crkneš nisam mislila sporo i iznutra”, dostupno na: <https://www.facebook.com/groups/1510054622599554/posts/2613860785552260/> (pristupljeno 16. 10. 2021)
- Perlić, Vladana (28. mart 2021), “Koga god sretnom gleda me sažaljivo i kaže šteta”, dostupno na: <https://www.facebook.com/groups/1510054622599554/posts/2884587001812969/> (pristupljeno 16. 10. 2021)
- Perlić, Vladana (7. april 2021), “Tukla me je, omalovažavala me je i voljela me je”, dostupno na: <https://www.facebook.com/groups/1510054622599554/posts/2891997111071958/> (pristupljeno 16. 10. 2021)
- Perlić, Vladana (25. april 2021), “Ako sam loše vaspitana, krivite moju majku”, dostupno na: <https://www.facebook.com/groups/1510054622599554/posts/2905571913047811/> (pristupljeno 16. 10. 2021)
- Perlić, Vladana (27. april 2021), “Ljubav se drugačije kaže na selu”, dostupno na: <https://www.facebook.com/groups/1510054622599554/posts/2906941839577485/> (pristupljeno 16. 10. 2021)
- Perlić, Vladana (11. maj 2021), “Dok nas tvoja mama ne rastavi”, dostupno na: <https://www.facebook.com/groups/1510054622599554/posts/2917210585217277/> (pristupljeno 16. 10. 2021)
- Perlić, Vladana (2. jul 2021), “Nisam znala da ne mora boljeti”, dostupno na: <https://www.facebook.com/groups/1510054622599554/posts/2954964024775266/> (pristupljeno 16. 10. 2021)
- Petrović, Radmila (2020), *Moja mama zna šta se dešava u gradovima*, PPM Enklava, Beograd
- Рембо, Артур (2019), *Сабрана поетска дела* (прир. Никола Бертолино), Паидеја, Београд
- Тодоровић, Јована, Сара Матин (2021), “Репрезентације родног у песничкој збирци *Moja mamaзна шта се дешава у градовима* Радмиле Петровић”, *Зборник за језике и књижевности Филозофског факултета у Новом Саду*, 11, 143–154.

II.

Tradicija, kultura i pamćenje
u bosanskohercegovačkoj
književnosti / književnostima
naroda Bosne i Hercegovine



Amel Suljić: Ženske pjesme u rukopisnoj zbirci Muharema Kurtagića (knjiga I)

U ovom radu bavit ćemo se formalnim i idejnim karakteristikama rukopisne zbirke Muharema Kurtagića, knjiga I. Građu iz zbirke analizirat ćemo s aspekta odnosa mitološkog i realnog u usmenoj pjesmi, komparirajući je sa tradicijskim elementima usmenog naslijeda i kulture uopće. Predstaviti ćemo neke umjetničke inovacije koje karakteriziraju pjesme ove zbirke – *hybridne* forme pjesama koje dosad nisu zabilježene jer ih ne nalazimo u dosadašnjim klasifikacijama usmenog stvaralaštva.

Ključne riječi: ženske pjesme, rukopisna zbirka Muharema Kurtagića, usmena književnost.

Women's Poems in the Manuscript Collection of Muharem Kurtagić (Book I)

In this paper we will deal with the formal and conceptual characteristics of Muharem Kurtagić's manuscript collection, Book I. We will analyze the material from the collection from the aspect of the relationship between the mythological and the real in oral poetry, comparing it with traditional elements of oral heritage and culture in general. We will present some artistic innovations that characterize the songs of this collection – *hybrid* forms of songs that have not been recorded so far because we do not find them in the existing classifications of oral creativity.

Key words: Women's Poems, Manuscript Collection of Muharem Kurtagić, oral literature.

Zbirka ženskih pjesama Muharema Kurtagića nastala je u periodu od 1908. do 1934. (ovaj datum stoji kao posljednji upisani, premda postoji još jedna pjesma na kraju, za koju Kurtagić nije naveo u kojem je periodu napisana). Kurtagićovo cijelokupno bavljenje sakupljačkom djelatnošću naše usmene književnosti odnosi se na razdoblje od 1908. pa sve do 1937. godine.¹ U svom dugogodišnjem sakupljačkom radu uspio je od zaborava

¹ Vidjeti u: Kunić, M. (2017), *Teme iz usmene književnosti*, "Zavod za zaštitu i korištenje kulturno-historijskog i prirodnog naslijeda Tuzlanskog kantona", Tuzla, str. 57.

sačuvati “šest rukom pisanih knjiga od po 500 strana sa ukupno oko 50 000 stihova, mada Kurtagić na jednom mjestu navodi da je imao pripremljenih još šest knjiga, četiri junačkih i dvije ženskih pjesama, ali su bile uništene u vihoru Drugog svjetskog rata” (Kunić 2017: 57).

Muharem Kurtagić (rođen 20. juna 1896. god. u Kulen-Vakufu) počeo je sakupljati pjesme sa svojih dvanaest godina. Njegovi izvori bili su iz kruga rodbine, od kojih je zapisivao pjesme, a kasnije je sakupljao i od drugih kazivača do kojih je mogao doći. U skladu s tadašnjim kulturnim ambijentom u kojem djevojke/žene nisu pristajale da kazuju ili pjevaju pred nepoznatim muškarcem, Muharem Kurtagić je u svrhu sakupljačkog posla uključio i svoju suprugu Hanku Kurtagić, koja mu je u velikoj mjeri pomogla na sakupljanju upravo ženskih pjesama koje sačinjavaju I knjigu *Muslimanskih narodnih pjesama*. Zbirka u svom korpusu pjesama posjeduje najveći broj sevdalinki, zatim slijede balade i romanse, dok su lirske i šaljive pjesme prisutne u znatno manjem broju. Govoreći o vrijednosti ovih pjesama, Kunić ističe: “Na osnovu uvida u same pjesme može se ustvrditi da se radi o vrijednim usmenoliterarnim ostvarenjima, da po svojim poetičkim postignućima ulaze u red uspjelih, da jedan dio usmenopjesničkih ostvarenja nije moguće pronaći u drugim zbirkama, što im daje unikatnu vrijednost” (Kunić 2017: 65).

U ovom radu bavit ćemo se tematskim i motivskim karakteristikama zbirke, odnosima mitološkog i realnog u usmenoj pjesmi, ženskim identitetom kao dijelom lirskog naslijeđa koje nosi snažan pečat usmenog stvaralaštva u cjelini, kao i idejnim i filozofskim konstruktima ovog dijela usmenog stvaralaštva.

Složene konstrukcije unutar usmenog stvaralaštva Kurtagićeve zbirke

Jezik usmene književnosti ima svoje karakteristike koje ga razlikuju od pisanog jezika, prije svega zbog potrebe da se usmeno stvaralaštvo zapamti, sačuva, za razliku od ere pismenosti koju karakterizira “vještačko pamćenje” zapisivanjem. Također, postoje razlike i sličnosti između usmene i pisane književnosti u smislu odnosa prema tradiciji, naslijeđu, ali i drugih stilskih i idejnih konstrukcija koje imaju svojih dodirnih tačaka, ali i velikih razlika u samom činu umjetničke kreacije u oblikotvornom smislu.

Usmena književnost se bazira na radnji/priči koja može biti tek u “nacrtu”, nerazvijena (kao što je slučaj sa sevdalinkom), ali je prisutna kao glavni kreativni postupak usmenog stvaralaštva. Pisana književnost više se naslanja na misao koju konstruira i obrazlaže kroz različite pripovjedne ili pjesničke postupke. To ne znači da je usmeni pjesnik (jer poezija je ubjedljivo osnovni medij usmenog izražavanja u cjelini) bio nižeg ranga od pismu naučenog umjetnika, kao što dobro zapaža E. A. Havelock: “Ti narodi nisu mogli biti glupi, niti neosjetljivi, niti je njihova spoznaja bila nižeg ranga” (Havelock 2003: 17). Riječ je isključivo o priči kao mnemoničkom metodu, po kojem se daleko lakše pamti neki sadržaj, dok govor o apstraktnim pojmovima zahtijeva složene misaone rečenice što se daleko teže memoriraju i percipiraju u procesu slušanja/prenošenja (jer je usmeni umjetnik/umjetnica morao/la da računa na ta dva dijela u procesu samog

nastanka usmenog književnoga djela – memoriranje i izvođenje usmenog stvaralaštva pred publikom). E. A. Havelock, nadovezujući se na istraživanja Aleksandra Lurija koji je analizirao nepismene zajednice, način na koji oni pamte i prenose znanje, tvrdi sljedeće:

(...) izvještaj pokazuje da mnemonički otponac za ponavljanje popisa mora biti pri-povjedna situacija, pričica u koju je popis ugrađen, no sam popis je također zapam-ćen u pripovjednom obliku: kada bi S pamtio popis imenica trebala mu je mala stanka nakon svake od njih. To mu je davalo vremena da si predoči predmet i smjesti ga na određeno mjesto u zamišljenoj pozadini, obično u razmacima duž poznate ulice. (Havelock 2003: 53)

Veći dio usmenog stvaralaštva oslanja se na priču kao mnemonički otponac u koju su inkorporirana dublja značenja teksta. Pored korištenja priče kao mnemoničkog ot-ponca, koriste se i mitološki simboli koje, isto tako, karakterizira lahko pamćenje te se njima prenose dublja značenja. To najbolje možemo vidjeti na primjeru dviju pjesama u Kurtagićevoj zbirci – “Zmija mladoženja” i “Ženidba i kletva zmajeva” – koje spadaju u pjesme s mitološkim motivima, ali u kojima je prisutna i razvijena priča, potrebna usme-nom umjetniku/umjetnici da kreira sadržaj koji se lakše memorira i prenese slušaocu. Obje pjesme, po sadržaju gotovo identične, govore o nemogućnosti žene (Hasanaginec/ Alibegovice) da ima “od srca evlada” (Kurtagić 197a: 332), ali i njihovo neizmjernoj želji koju će Bog uslišati i darovati im sina – zmiju/zmaja. Od tog trenutka u pjesmama se može pratiti unutarnji sukob uzorkovan shvatanjima koja imaju uporište u konkretnoj kulturi: s jedne strane shvatanje koje, logično, zmiju/zmaja pokušava “normalizirati”, učiniti ljudskim, odnosno društveno prihvatljivim, s druge strane shvatanje da nije riječ o identitetu koji ima samo jedan jednoobrazan, logocentraliziran oblik pojavnosti, već polimorfnu konstrukciju nesvodivu na zaokruženu, jednom za svagda definiranu po-javnost. U tom sukobu se identitet zmije/zmaja otkriva kao egzistencijalna bit čovjeka. Taj identitet nikada nije svodiv na proces eliminacije/sažimanja, već je uvijek višeslojna tvorevina različitosti koje se prepliću, presijecaju u ontološkoj biti jedine spojnica, a ta spojница je ona deridijanska razdjelnica/prizma presijecanja različitih “svjetlosnih sno-pova”. Usmena umjetnica ovdje, na samom kraju pjesme, u simbolu “zmjske košuljice” kreira upravo snažan označitelj takvog pogleda na identitet i na činjenice stvarnosti, gdje kroz “košuljicu” teče rijeka različitosti poimanja ljudskog identiteta:

*Stara majka uđe u odaju,
Pa u jagmi zmjsku košulju.
U kući je na vatru bacila.
Kad zavrća na vatri košulja,
Sin joj ciknu a snaha odjeknu,
Živ joj dreknu, a mrtav odjeknu.*
(Kurtagić 197a: 328–329)

“Zmijska košuljica” postaje mjesto razlike, označitelj kreacije identiteta i značenja, činjenice, mjesto odsutnosti i prisutnosti u isto vrijeme, mjesto koje spaja i razdvaja, jer ne postoji transcendentalno označeno, nešto što se može zaokružiti i jednom za svagda definirati, kao što dobro zapaža Derrida: “označeno izvorno ili transcendentalno označeno nije nikada apsolutno prisutno izvan sustava razlika. Odsustvo transcendentalnog označenog širi područje i međusobnu igru označavanja *ad infinitum*” (Derrida 1998: 210). Ili, bolje rečeno, poput onog Derridinog “duha”, Hamletovog oca, koji funkcioniра kao mjesto razbijanja te striktne dihotomije između aktuelnog i neaktuelnog, apstraktnog i konkretnog, poput zajedničkog “presjeka” različitosti, ali taj presjek nije neka određena i zaokružena činjenica, već bezgranična igra označavanja. Na sličan način u navedenim pjesmama funkcioniра “zmijska košuljica”, koja biva uništena kao suština i simbol identiteta, mjesto kreiranja misli u cjelini, jer je metafizičko određenje logocentrizma nemoćno da je zadrži, bez, kako smo rekli, reduktionizma koji uvijek završava u “ubistvu” njegove suštine – paradoksalno, njegovom konstrukcijom. U drugoj pjesmi “Ženidba i kletva zmajeva” prisutan je isti motiv krađe “zmajeve košuljice”, ali posljedica tog čina opisana je na realniji način, ne u vidu konkretnе smrti čovjeka zmaja, već njegovog nestanka, odlaska u nepoznato, i kletve upućene djevojci koja je omogućila otuđenje njegove magične košulje:

*Poče kleti svoju virnu ljubu:
“O, neka te, moja virna ljubo,
Što me kaza mojoj staroj majki,
Pa mi sakri čini i košulju –
Evladom se svojim ne rastala,
Dok gvozdene ne zdereš opanke,
Dva gvozdana ne pribiješ ščapa,
Ne potucaš po bilome svitu,
Evladom se onda halastila,
Kad naišla u svitu na kulu,
Bilu kulu bega Beglerbega.”*
(Kurtagić 197a: 341–342)

Zmajeva kletva, izrečena u mitološkom okviru nadrealnih formi, koja se, isto tako, na jedan mitski način završava pronalaženjem kule bega Beglerbega, koji je zapravo – kako se to otkriva na kraju pjesme – zmaj i njegova bijela kula, njegovo “carstvo” izgrađeno negdje daleko, ima isključivo signifikaciju težine puta kojim se dolazi do poimanja stvarnosti. Te udaljene pojave, kao i gvozdeni opanci koji istrošenošću ukazuju na duljinu puta, dva štapa, za koje je potrebna snaga da se prelome, predstavljaju, metaforično rečeno, dug i težak put ka fundamentu spoznaje koju simbolizira sama košuljica. Dakle, pokušaj dosezanja smisla ljudskog života nije lagan proces. Zato je kletva i formirana na takav način, tim udaljenim i “teškim” elementima, što samo po sebi ukazuje na težak put ka otkrivanju smisla života. Dolaženje do istinskog značenja može se jedino

udaljavanjem od zadate norme kulturnog koda, što vidimo u simbolima neuobičajenih elemenata – prije svega trudnoće, koja traje jako dugo, do ostalih elemenata koji predstavljaju trnovit put spoznaje i slobode. U strukturi ove dvije pjesme otkrivamo ta dva načina konstrukcije mišljenja – majčino neprihvatanje egzistencije sina izvan zadate norme jezika sredine i mišljenje simbolički predstavljenog "košuljicom" koja predstavlja slobodnu misao zasnovanu na stalnoj dijalektici različitosti. Majčina briga da joj sin zmija/zmaj ne umre od elementarnih nepogoda ili radova u polju predstavlja ono dihotomjsko, logocentrično razmišljanje koje odbacuje mogućnost egzistencije izvan jedne norme (da bude samo sin). Majka, zanemarujući mnoštvo drugih sastavnih dijelova ljudskog identiteta, koji nikada nisu samo jedno i često bivaju čak i kontradiktorni u svojoj ontologiji, pošto ga je rodila, ona ga svrstava isključivo u jedan identitet – zadan normama jezika sredine. S druge strane, prihvatanje i mišljenje iz sfere "košuljice" kao prizme, sistema razlika kroz koje je jedino moguće posmatrati život u njegovoj nehomogenosti i isparčanosti identiteta, koji je nesvodiv na zaokruženu metafizičku jednost, postaje tako nužna odrednica spoznaje konkretne činjenice egzistencije čovjeka i njegovog identiteta. Činjenice stvarnosti, kao i ljudski identitet koncipirani su na mnoštvu različitih segmenata (unutrašnjih, osobnih, i vanjskih – onog svega drugog u nama: kulture u najširem smislu te riječi) koji, u kontekstu konkretne egzistencije, sudjeluju u sadejstvu s onim Drugim koji "nije Ja", već egzistira zasebno, ali čini "okvir" i utječe na akciju onog "Ja", tako da se poimanje jedne činjenice stvarnosti, kao i identiteta, ne može zamisliti izvan sistema razlika – "zmajske/zmajeve košuljice".

Svaki je čovjek sistem različitih elemenata osobnog identiteta, koji je sastavljen u jednoj sinergiji s elementima onog prošlog i sadašnjeg (bazično osobnog ili kroz dijalog svakodnevљa s onim Drugim, te preko različitih narativa ljudskog društva koje se također veže za utjecaj onog Drugog), koji su u stalnoj kohezionoj sili ljubavi što razdvaja i spaja u isto vrijeme. To Drugo, u smislu narativa svakodnevne komunikacije, postaje u jednoj dijaloškoj formi bazičnim dijelom identiteta koga P. Riker definira pojmom "idema", sastavnim dijelom našeg identiteta. To uočavamo i u pjesmi "Ženidba i kletva zmajeva" – žena, nevjesta, kroz prizmu razumijevanja suprugovog identiteta gradi svoje iskustvo koje postaje sastavnim dijelom njenog identiteta u procesu ostvarenja kletve.

Usmena književnost je prepuna ovakvih konstrukcija u kojima se uloga, koja se stereotipno pripisuje isključivo muškarcu kao nosiocu patrijarhalnog sistema, prebacuje na drugi pol – ženu kao njegovog nosioca.

Nove verzije usmenih pjesama

Kada govorimo o inovacijama/novinama u tradiciji usmene književnosti, one se uvode postupno, od manjih tematskih ili stilskih promjena do većih promjena koje postaju sa svim nova vrsta usmenih pjesama. Izuzetak od tog nije ni Kurtagićeva zbirka. Munib Maglajlić navodi poznate vrste romanse kao pjesničkog oblika koji ima svoje zacrtane strukturne karakteristike: romanse koje za temu imaju "vragolastog i preduzimljivog

momka” i romanse o “strasnem susretu” (Maglajlić 1991: 297), između ostalih tipova ove vrste pjesama. U Kurtagićevoj zbirci nailazimo na pjesmu “Ibrahima majka karala”, koja ima jednu specifičnu kompozicionu strukturu što odudara od oba dosad poznata tipa ove vrste pjesama, i u sebi sadrži razvijene motive majčinog prijekora mladiću, tipične za pjesme tipa “vragolastog i preduzimljivog momka”, ali i dosta razvijeniji motiv “strasnog susreta” – koji u usmenoj tradiciji nose dva različita tipa usmene romanse:

Ibrahima mila majka karala:
“Ibrahime, živ ne bio u majke,
Od sinoć te pašalija traži,
A od jutros paša svojom glavom,
Da ti ljubiš cure po sokaci.”
Ibro joj se kune i priklinje:
“Nisam, majko, ti mi živa bila,
Sinoć đogu povedo na vodu,
Trefi dragu u tisnom sokaku,
Ja joj velim i dva i tri puta:
‘Moja draga, ukloni se s puta.’
Ne čide se draga ukloniti,
Zapeše mi noži i sindžiri,
Za draginu paftu od đerdana,
De padosmo, tude osvanusmo.”
 (Kurtagić 197a: 91)

U ovoj pjesmi kazivačica razvija jednu zaokruženu cjelinu koje nije bilo u ranijim tipovima navedenih pjesama. U prvom, već spomenutom tipu romansi, prisutan je samo motiv majčinog prijekora zbog sinovljevog lutanja sa djevojkama, dok je u drugom tipu prisutan tek opis “strasnog susreta”. U navedenoj pjesmi, osim razgovora s majkom, u detalje je opisana zgoda spornog susreta mladića i djevojke, prema čemu se ona može svrstati u red razvijenijih tipova pjesme o “strasnem susretu”. Razvijenije forme pjesme sa temom “strasnog susreta” prisutne su u Kurtagićevoj zbirci i primjeri su “klasičnog” obrasca ove vrste pjesme, o čemu ćemo govoriti nešto kasnije.

Drastičnija odstupanja od ranije zabilježene usmene tradicije bilježimo u pjesmi “Hava Hadžagina i Dizadarević Haso”, u kojoj imamo klasičan primjer formalne konstrukcije usmene romanse koju Maglajlić svrstava u pjesme tipa “vragolasta i preduzimljiva djevojka” (Maglajlić 1991: 309), s motivom prerašavanja djevojke u muškarca, što ima za cilj ne samo poigravanje već i jednu dimenziju vragolaste osvetoljubivosti. U pjesmi “Hava Hadžagina i Dizadarević Haso” motiv za poigravanje i osvetu prema Hasi jeste Hasina ljubomora, vođena prepostavkom da Hava Hadžagina sevdah gaji prema nekom drugom, a ne njemu. Hava se prerašava u livanjskog kadiju i sa sobom vodi trideset, također u muške osobe prerašenih djevojaka, a potom dolazi do dvora Dizdarević Hase i traži od njega konak za sebe i za svoju “pratnju”:

Govori mu Hava Hadžagina:
 “O ti Haso, jedan haramijo,
 Spremi meni trideset odaja,
 A za moji trideset delija.
 Za me spremi najbolju odaju.
 Konj’ma spremi najbolje podrume,
 U zobnicu bilicu šenicu.
 I spremaj nam gospodsku večeru.”
 (Kurtagić 197a: 119)

Kroz niz motiva koji opisuju dešavanja na dvoru Hase Dizdarevića – kandžijanje te pranje nogu prerušenoj djevojci, praćeno Hasinim smijehom kad vidi ženske “gaće čiftijane”, pri tome ne sumnjajući da se radi o livanjskom kadiji u kog se Hava Hadžagina prerušila – ostvaruje se bezazlena komična situacija unutar pjesme. Na kraju sve rezultira Havinim bijesom zbog Hasinih zajedljivih komentara na “kadijina” objašnjenja čiji su dijelovi ženske odjeće na njemu (koji, naravno, pripadaju Havi Hadžaginoj), komentara koji se tiču moralnog karaktera djevojke kojoj odjeća pripada (zapravo Have koja u tom trenutku ne može otkriti svoj pravi identitet). Spomenuta pjesma završava tragično jer se Haso, kao lik ukorijenjen u tradicionalnu vizuru svijeta (a s obzirom i na uvrede koje je izrekao na račun Have Hadžagine), našao u situaciji koja po pravilima patrijarhalnog sistema vrijednosti ne dopušta da muškarac u intelektualnom ili fizičkom pogledu bude inferioran u odnosu na ženu (za muškarca je to sramota). Stoga, nije imao snage suočiti se s istinom pa ni vragolastu Havinu šalu prihvati kao šalu, već ju je shvatio kao smrtno ozbiljnu stvar. Ovaj posljednji dio pjesme tipičan je oblik baladnog završetka, što u kočnici i određuje ovu pjesmu kao baladu:

Pa im vako Haso govorio:
 “Hajte, braćo, svako svome dvoru,
 Živ ja nikad više mome neću.”
Pa izvadi nože iza pasa,
I udari sebi u srdače.
Kako se je lahko udario,
Na nožu je srce izvadio,
Na koricam bile džigerice,
Pade mrtav žalosna mu majka.
 (Kurtagić 197a: 123)

Romanse se uvijek definiraju kao umjetnička forma sa sretnim krajem, dok su sve balade konstruirane kao pjesme sa tragičnim krajem. Pjesma “Hava Hadžagina i Dizadarević Haso”, kao što smo vidjeli, posjeduje sve elemente romanse s motivima prerušavanja, kako je definira Maglajlić, ali se završava kao tipična balada. Umjetnica ovakvim završetkom želi pjesmu kontekstualizirati u jedan realniji okvir kulturnog koda

u kojem je takav oblik šale smrtno ozbiljan fenomen sramote i poniženja. Ovdje bismo Hasinu reakciju, Hasinu sramotu, mogli povezati i sa Hasanaginicinim stidom, njenim doživljajem sramote i ličnim osjećanjem šta je dozvoljeno, a šta nije, jer oba doživljaja i viđenja, oba shvatanja stida proistječu iz nedovoljne snage da se pobegne iz zadane forme društvenog prostora u sfere slobodnog subjekta. U slučaju Hasanaginice, nedopustivo je da se žena susreće sa mužem izvan okvira kuće,² u Hasinom – ne postoji dovoljno snage da se prihvati vragolasta šala djevojke.

U pjesme sa temom “sukoba u porodici” (Maglajlić 1991: 187) možemo ubrojati i dosad nezabilježene oblike pjesama, kao podvrste ovog tipa, pjesme s motivom plemenite sestre, kako bismo – u duhu Maglajlićeve klasifikacije koji bilježi samo pjesme s temom o “plemenitoj snahi” (Maglajlić 1991: 199) – mogli nazvati pjesme o “plemenitoj sestri”. Jednu takvu pjesmu pronalazimo u Kurtagićevoj rukopisnoj zbirci pod naslovom “Lov lovio Vojvodiću Meho”, u kojoj sestra rješava sporove nastale zbog bratove ljubomore:

*Pa on pita dvi sestrice svoje:
“O, Boga vam, dvi sestrice moje!/
Pravo meni u odaji kaž’te,
Koja noćas na pendžeru bješe?
Koja bješe, koja govoraše,
Kad naide Vojvodiću Meho?
Kojoj vam je Meho omilio?”
Mlađa muči, starija govori:
“Ja sam, brate, na pendžeru bila,
Ja sam bila, ja sam besidila.”
Kada čuo aga Hasan-agu,
Tri put sekü sa srićom zaklinjo,
Je li bila, je li besidila.
Seka mu se tri put zaklinjala.
Kada čuo bratac Hasanaga,
On se fati rukom u džepove,
Pa izvadi stotinu dukata:
“Na ti, sestro, od mene hedija,
Kad me nisi ljubom zavadila.”*
(Kurtagić 197a: 267)

Vidjeli smo, primjera radi, u pjesmama “Zmija mladoženja” i “Ženidba i kletva zmaja”, da su “dublje” konstrukcije misli koje se pripisuju pisanoj književnosti prisutne

² U patrijarhalnom sistemu mjesto žene je kuća i dvorište, njena uloga je da odgaja djecu, da svog supruga dočeka u kući, a ne na nekom drugom mjestu. Pravila patrijarhalnog sistema se u spomenutoj baladi sukobljavaju – Hasanaga ne pati od normi patrijarhalnog sistema vrijednosti, kad je riječ o pravilima koja se odnose na ženu, i traži od Hasanaginice da sluša konkretne potrebe dvoje ljudi, a ne da prati uloge zadane “jezikom sredine”, ali poštuje i naglašava svoju ulogu u istom kulturnom miljeu (da je on taj koji donosi odluke).

u usmenoj književnosti, a kreirane su kroz priču koja nije upotrebljavala konstrukcije svojstvene pisanoj književnosti, sadržane kao eksplisitne misaone kreacije. Usmena pjesnikinja neće, poput žene pisca, konstruirati misao i analizirati je, ali je ta misao, vidjeli smo, itekako prisutna i otkriva se iza mitoloških konstrukcija priče. U primjeru mitološke "košuljice" možemo prepoznati deridijansku misao o razlici i bitnosti takvog viđenja za život u cjelini. No, ne radi se ovdje o nekom izuzetku, sve usmene pjesme Kurtagićeve zbirke protkane su idejom koju, poput postmoderne "višekodiranosti", možemo nazvati pričom koja "misli". Također, u pjesmama koje govore o ljudskoj zlobi ili poštenju, dobroti i ljubavi, uvijek se govori kroz priču. Priča je u usmenoj književnosti jedan od najvažnijih izvora značenja, ona je čak nadređena repetitivnoj upotrebi stalnih epiteta (poput "virne ljube", koja je najučestalija i koristi se i kad je djevojka vjerna i kad nije). U pjesmi "Isajbegovica i pastorka Fata", primjera radi, pojam kajanja i straha od kazne viših sila postupno se opisuje kroz elemente fragmentarnih radnji koje Isajbegovica čini:

*Kad se ona od sna probudila,
U snu se je plaho pripanula,
U odaji abdest uzimala,
Na Kur'an se ona oklinjala,
Da će pazit Fatu siroticu,
Ko što b' svoju pazila dičicu.*
(Kurtagić 197a: 350)

Naslijede usmene književnosti prenosi se kroz formulacijsnost i ritmičnost usmenog jezika, pri čemu je nužan segment ponavljanje, ali ne puko reproduciranje istog sadržaja:

Uspješno očuvanje pamćenja gradi se ponavljanjem. Djeca koja traže da im se ponoći priča žele je zapamtiti da bi je mogla prepričati, u cijelosti ili djelimično, i tako u njoj uživati. Ponavljanje je povezano sa osjećajem zadovoljstva, što je ključni faktor za razumijevanje čari usmene poezije. No, puko ponavljanje istovjetnog sadržaja neće nas daleko odvesti. Raspon tako prenesenog usmenog znanja bit će ograničen. Potrebna nam je metoda ponovljivog jezika (što znači akustičkih identičnih zvučnih obrazaca) koji je svejedno sposoban izmijeniti svoj sadržaj da bi izrazio različita značenja. Rješenje koje je pronašao mozak drevnog čovjeka bilo je pretvaranje misli u ritmički govor. (Havelock 2003: 85)

Tako su stvoreni "obrasci" usmene književnosti koji su prepoznatljivi po automatizmu, jer pripadaju usmenom naslijedu, ali koji otvaraju prostor za različite nove oblike i teme. Spomenute pjesme "Zmija mladoženja" i "Ženidba i kletva zmaja" u većem dijelu slijede slična, ali ne ista načela konstrukcije događanja (kao, naprimjer, prenošenje tradicije različitih postupaka u svatovima, prosidbe i sl., koji jesu gotovo identični, ali se razlikuju po detaljima, po psihološkim profilima), da bi na kraju, zahvaljujući uvođenju motiva zmajeve kletve, pjesma "Ženidba i kletva zmaja" zadobila dodatno značenje.

Ponavljanje usmenih obrazaca tako postaje sredstvo koje omogućava lakšu memoriju, ali i ostavlja prostor za kreaciju novih književnih ostvarenja:

Promjenjivi iskazi su se tako mogli ispreplesti u promjenjive zvučne obrasce, stvarajući poseban jezički sustav koji ne samo da je bio ponovljiv nego ga se moglo prizvati za ponovnu upotrebu i koji je mogao navesti pamćenje da s nekog konkretnog iskaza prijede na drugi, različit, a opet srođan zbog akustičke sličnosti. (Havelock 2003: 85–86)

To nije samo odraz, kako smo rekli, potrebe za što lakšim pamćenjem nego i izraz estetskog zadovoljstva jer je “ritam (prije nego ‘punjenje i pražnjenje’ iz platoske formule) temelj svakog biološkog zadovoljstva – svakog prirodnog zadovoljstva, uključujući seks – a možda i takozvanih intelektualnih zadovoljstava” (Havelock 2003: 86).

Usmena književnost u velikoj mjeri, pored estetskog, djeluje i u etičkom smislu. Sve pjesme Kurtagićeve zbirke prožete su etičkim kodom pravednosti i onog nauka koji je tradicijski potvrđen kao istinit: od braka koji treba da se zasniva na ljubavi, a ne materijalnim osnovama, razumijevanju među ljudima, a ne na laži, podmetanju i podvalama, do ideologičkih poruka besmislenosti rata i ubijanja. E. A. Havelock podvlači sljedeće:

Istina je, dakako, da se u primarnoj usmenosti funkcionalni sadržaj stavlja u verbalne oblike čija je svrha da olakšaju pamćenje pružajući zadovoljstvo: *društvene i estetske svrhe su ravnopravne* (kurziv A. S.). Kad se društvena odgovornost jednom počinje prenositi na pismo, odnos se mijenja u korist estetskog. (Havelock 2003: 58)

Homerska konstrukcija Muze, s druge strane, kao kreatora, autora, umnogome govori o bitnosti tradicije koja u usmenoj književnosti igra veliku ulogu:

Muze preko pripisanog rodoslovja valja poimati kao čuvarice društvenog pamćenja, jer im je ponašanje opisano kao isključivo usmeno, bez ikakvog spomena pisma, riječ je o pamćenju sačuvanom u govornom jeziku – to jest u nužnom jeziku pohrane. Razlog njihova postojanja nije inspirativan, kao što je poslije postao, nego funkcionalan. Sasvim prikladno, ono što izgovaraju sažima se kao “sadašnje zgode i (...) prošle” (*ta eonta, ta proeonta*) te “buduće” (*ta essomena*), što se u kontekstu druga dva principa ne odnosi na novinu koju valja proreći nego na naslijede koje će i dalje trajati i ostati predvidivim. (Havelock 2003: 93–94)

Kada je riječ o tradiciji, zbog formulacijske i konstrukcije koje se ponavljaju u usmenoj pjesmi tradicija je očita, ali je ona prisutna i u pisanoj književnosti – u obliku intertekstualnih i metatekstualnih veza. Razlika je u pisanoj književnosti što ona, kad ima poveznice s drugim tekstovima, čini to u oblikotvornom smislu više “zatamnjeno”, dok se kod usmene književnosti to češće nalazi u slobodnijem posuđivanju, gdje su motivi nekih drugih pjesama prisutni u identičnom obliku – iz razloga koje smo naveli (estetski užitak u ponavljanju, imperativ pamćenja).

Tradicijski obrasci usmenog stvaralaštva

Uzbirci *Muslimanske narodne pjesme* Muharema Kurtagića najveći broj pjesama čine sevdalinke, balade, lirske pjesme, romanse i šaljive pjesme. U okviru čitavog korpusa pjesama, pored spomenutih oblika, prisutne su i one koje se uklapaju u postojeće usmenе vrste, koje se međusobno razlikuju po tematsko-motivskoj građi. Za najbolji uvid u način konstruiranja usmene epske pjesme upravo nam mogu poslužiti teme i motivi kao pokazatelji utjecaja tradicije u oblikovanju pjesama.

Kada je riječ o baladama, radi se o velikom broju različitih vrsta i podvrsta pjesama koje se razlikuju, kako u samom baladnom modelu, tako i s obzirom na motivsku građu od koje su sazdane. Na prvom mjestu, osvrnut ćemo se na balade s motivom "djevojke zle sreće" (Maglajlić 1991: 88). U pjesme sa temom djevojke zle sreće u Kurtagićevoj zbirici možemo ubrojati pjesmu "Vezak vezla" u kojoj preovladava motiv uroka kao uzročnika tragičnog ishoda:

*Pa je staru majku dozivala:
"Brzo meni, ostarila majko,
Pa mi steri mekane dušek
I srmali vezene jastuke.
Neću tebi dugo bolovati,
Od subote pa do nediljice,
U nedilju vamo u ledinu –
Ureće me Vilića robinja."*

(Kurtagić 197a: 34)

S istim motivom uroka, ali ovaj put uroka koji nastaje iz drugog razloga – prevelike ljubavi Firdus-kapetana – jeste i pjesma "Nesuđena draga Firdus-kapetana". U ovu vrstu pjesama možemo ubrojati i pjesme poput one koja započinje desetercem "Vezak vezla mlada Erzumana", u kojoj imamo motiv sna gdje se predskazuje smrt:

*Vezući je ona zadrimala,
Pa je legla u visoku kulu,
Da ospava jedan san do podne.
Nešto njojzi na san izlazilo:
"Ne vez vezka, mlada Erzumana,
Ne vez vezka, ne gubi očiju,
Ja sam tebi ruho sakupijo –
Šest aršina biloga ćefina,
Aršin zemlje i zelene trave."*

(Kurtagić 197a: 169)

U navedenim stihovima djevojka u snu spaljuje svoje ruho i umire od boli kada vidi tu scenu ispred sebe.

U drugoj skupini pjesama sa temom "smrću rastavljenih zaljubljenika" (Maglajlić 1991: 100) možemo uočiti veći broj podvrsta, u kojima tragični trenutak nastaje majčinom odlukom da djevojku/mladića uda/oženi nekim drugim, ugovorenim brakom. Ove pjesme u motivskoj gradi imaju dosta elemenata lirske običajne pjesme, u onom dijelu pripremanja svatova (tamo gdje se opisuje svadbena ceremonija) koji se kreira u duhu lirske konstrukcije, kao što je slučaj sa pjesmama "Smrt nejaka Mehmeda i Tahe Tabakove" i "Nesretna ženidba Maglajlić Muje". U ove dvije pjesme imamo opisan čitav običajni tok svadbe i veselja kroz koji su protkani motivi razdvajanja dvoje zaljubljenih majčinom odlukom da svog sina oženi drugom djevojkom. Te pjesme već na početku pokazuju dramatičan ton svojstven baladi, da bi se u zapletu, kada mladence svedu u halvat-odaju, desio odlučujući moment – poput dijaloga mladenaca u pjesmi "Smrt nejaka Mehmeda i Tahe Tabakove":

*"Al, Boga ti, Kada Dizdareva!
Jesi bila a suviše lipa,
Ali nisi mome srcu mila,
Kao što je Taha Tabakova.
Tako t' dina, Kado Dizdareva,
Ti do sutra ne otvaraj vrata,
Nek se sestre pisme napivaju,
Nek se braća puške napucaju,
Nek se majki ispuni veselje,
Imat će ga kada i žaliti."*

(Kurtamić 197a: 295)

U mladiću je sažeta sva bol čovjeka koji voli, ali u ovom njegovom bolu prepoznamo i sve zlo sreće, koja se zasniva na formalnom ustrojstvu života na temeljima jezika sredine i načinu tadašnjeg ugovaranja brakova, koji zapostavljaju osnovnu suštinu braka što se ogleda u ljubavi, a ne u materijalnom ili čisto formalnom zadovoljenju prilikom ostvarenja bračne zajednice. Na koncu se balada završava samoubistvom Mehmeda, ali i Tahe Tabakove, koja to učini u momentu kada prepozna svog izabranika na tabutu. U pjesmi "Nesretna ženidba Maglajlić Muje" prevladavaju slični osnovni motivi kao i u prethodnoj pjesmi, pri čemu je sižejni obrazac sljedeći: majka donosi odluku da sina oženi drugom djevojkom, a ne onom koju on voli; sin ne pristaje i ostavlja poruku majci i rodbini u obliku pisma; nakon nenadane tragedije, klanja se zajednička dženaza; tragične junake spuštaju u dva odvojena mezara, ali jedno do drugoga. Na kraju, pjesma se proširuje dodatnim razvijanjem sižejnog modela kako slijedi:

*Zajedno im mezar iskopaše,
I u mezar zajedno spustiše,*

*I kroz mezar ruke sastaviše,
I u ruke dvi zlatne jabuke,
Kad se prenu nek se poigraju.
Više Muje zelen bor usade,
Više Zlate zelenu boriku.
Nek se vije zelena borika,
Oko svoga bora zelenoga,
Ka' 'no draga oko dragog svoga.*

(Kurtagić 197a: 117)

Motiv smrću rastavljenih, u ovakvom ili sličnom obliku, pojavljuje se u velikom broju pjesama sa sličnom tematikom: bilo da se radi o smrti dvoje zaljubljenih ili smrti majke i kćerke, sestre i brata. Motiv koji ima puno snažniju poruku u simbolima za grobnog života, zelenog bora i zelene jеле kao simbola ljubavi, koji treba ostati vidljiv i na ovostranom svijetu, kao opomena budućim generacijama da se ljubav mora čuvati i izgrađivati na zdravim osnovama. Sličan motiv pronalazimo i u pjesmi "Nesretna ženidba deli-Huseina", u kojoj motiv razdvajanja dvoje mlađih nije uvjetovan majčinim uplitanjem i njenim odabirom druge djevojke/momka, već odlukom deli-Huseina da zbog bolesti prepusti svoju djevojku Vilić Osmanu. Tragičan trenutak ove balade, koji je svrstava u red smrću rastavljenih zaljubljenika, leži u motivu ljubomore Vilić Osmanove, koji udara svoju suprugu i izaziva samoubistvo deli-Huseina i, na koncu, njegove bivše djevojke Ajke. Motiv samoubistva u pjesmama Kurtagićeve zbirke, u ovakvom obliku, veoma je čest – momak ili djevojka vade "nože okovane" i udaraju "sebi u srdače" – i preobražava se u tek neznatnim varijacijama iz pjesme u pjesmu:

*Kad to vid deli-Huseine,
On povadi noža okovana
I udari sebi u srdače,
Kako se je lako udario –
Na nožu je srce izvadio.*

(Kurtagić 197a: 28)

U drugoj skupini pjesama imamo smrću rastavljene drage, gdje je smrt direktno uzrokovana bolešću jednog od zaljubljenih – momka ili djevojke. Takav primjer nalazimo u pjesmi "Smrt Ajkune divojke", u kojoj Ajka boluje od neizlječive bolesti, gdje prema opisu: "crna ospa po bilome tilu" (Kurtagić 197a: 87) vidimo da se radilo o tada čestoj bolesti kuge. Ajkuna moli da je iznesu do pendžera kako bi vidjela svoga dragog na lokalnom slavlju: "Igra l' beže uz drugu divojku, / Je li mene već zaboravio?" (Kurtagić 197a: 140). Ona vidi da joj dragi neraspoložen hoda oko kola, prilazi joj i pita je kako je, na što mu draga odgovara da preživjeti neće:

*Pitao je beže Alibeže:
 "Dušo, Ajko, je li tebi lahko?"
 Govori mu Ajkuna divojka:
 "Vidiš, dragi, kako mi je lahko,
 Crna ospa po bilome tilu,
 To ja, dragi, priboliti neću."
 To izusti a dušicu pusti.*
 (Kurtagić 197a: 140)

Sevdalinke su u Kurtagićevoj zbirci zastupljene u najvećem obimu, tematsko-motivski izuzetno različite, ali ih vezuje isti senzibilitet, kao što to dobro zapaža Muhsin Rizvić govoreći općenito o sevdalincima, ističući da to nije samo "pjesma o ljubavi" (Rizvić 1994: 123), već "pjesma o sevdahu". U nastavku Rizvić sevdalinku opisuje na sljedeći način:

Ona je pjesma slavensko-orientalnog emocionalnog oplođenja i spoja: orientalnog – po intenzitetu strasti, po sili i potencijalu senzualnosti u njoj, slavenskoj – po snatrivoj, neutješnoj, bolnoj osjećajnosti, po širini njene duševnosti. (Rizvić 1994: 123)

Preneseno značenje u sevdalinkama iz predmetne zbirke najbolje možemo vidjeti na primjeru pjesme "Poletila dva goluba", u kojoj golubovi predstavljaju alegoriju na ljubavna osjećanja, ali ta ljubavna osjećanja prožeta osjećanjem boli, jer nije riječ o konkretnom ostvarenju ljubavi, već o sevdalijskom "uzdahu" i čežnji za konkretizacijom ljubavi. Značajna je u ovoj pjesmi simbolika posljednja dva stiha ("Crne bi mu oči dala, / Da ne bi gledala" (Kurtagić 197a: 174)) koji tu sevdalijsku čežnju proširuju na estetski čin zatvaranja ptice u zlatni kafez i "davanja" očiju, svojevrsnog zaborava, stvaranja iluzije – i pristajanje na iluziju – kao zamjene za konkretnu ljubav:

*Zlatom bi mu kafez plela,
 Biserom kitila.
 Jutrom bi ga otvarala,
 Šećerom sipala.
 Crne bi mu oči dala,
 Da ne bi gledala.*
 (Kurtagić 197a: 174)

Ovakva čežnja, pomiješana sa bolnim osjećajem, tipična je za sve oblike sevdalijske ljubavi. Sevdalinke u sebi sadrže taj spoj čežnje i ljubavi koja se spaja sa smrću ili s osjećajem prolaznosti. Sevdah je nastao iz čežnje, iz samoće djevojaka, iza njihovih avlijskih vrata, iza prozorskih krila, u okvirima tadašnjeg načina života u kojem je ljubav bila definirana kao nešto što se ne smije tako slobodno ispoljavati/upražnjavati. Zbog svih spomenutih razloga i čežnja je bila izuzetno jaka:

*Kolika je ova duga zima
 Kolika je ova duga zima,
 Kako li je huda riba živa?
 Kako njozzi ne opanu krila,
 Liti – zimi u vodi ledenoj?
 Da zna, huda, i ja sam joj druga,
 Pa svu noću na pendžeru sama,
 Svilen jašmak oko lica svila,
 Grozne suze niz pendžer prolivam,
 Kada jeknem sva odaja zvekne,
 Kad uzdahnem daleko se čuje,
 Kad zaplačem i Bogu je žao.*

(Kurtagić 197a: 51)

“Sumrak i noć su opći ambijent i atmosfera prave sevdalinke” (Rizvić 1994: 133). Jedna pjesma Kurtagićeve zbirke poručuje: “Ako misliš mene gledat’, / Dođi u večer, / U večer se mila duša s dušom sastavlja” (Kurtagić 197a: 30).

U sevdalinkama je često u prvom redu opis djevojačke ljepote, koju Rizvić naziva erotskom famom³ jer su ti opisi, a i osjećanja, prožeti erotskim elementima, kao što je slučaj sa pjesmom koja započinje stihom: “Divojka se suncem prigovara”:

*Divojka se suncom prigovara:
 “Žarko sunce, lipša sam od tebe,
 Još da sam tako na visoko,
 Od mene bi gora priplanula,
 U bunaru voda prisahnula
 I zelena trava kraj bunara.”
 Ode sunce Bogu plakajući:
 “Mio Bože, šta divojka reče!”
 “Žarko sunce ne ostaj divojki,
 Divojka je svaka ponosita,
 Svojom se je lipotom zanila,
 U neznanju ne zna šta govori.”*

(Kurtagić 197a: 199)

U navedenoj pjesmi prevladava simbol vatre kao erotskog elementa, ali i ljepote predstavljene temeljnim sunčevim atributom sjaja, koje sunce (kao simbol) objedinjuje, tako da funkcioniра kao “dvostruki” simbol. Osim u opisima djevojačke ljepote, erotske motive nalazimo u nizu pjesama u eksplicitnom obliku:

³ Vidjeti u: Rizvić, M. (1994), *Panorama bošnjačke književnosti*, NIPP “Ljiljan”, Sarajevo, str. 125.

*Kun' ga, majko, i ja ču ga kleti.
 Ćeri Zifo, guja ga ujila!
 Mila majko, mojim bilim zubom.
 Ćeri Zifo, puška ga ubila!
 Mila majko, mojim dukatima!
 Ćeri Zifo, voda ga odnila!
 Mila majko, u dvor ga donila,
 Da me more grlit i ljubiti!*
 (Kurtagić 197a: 217–218)

U navedenoj sevdalinci vidimo konkretnе еrotske elemente u ugrizu “bilim zubom”, u udaranju dukata o dragog mladićа. Sevdalinke nerijetko imaju i lokalna obilježja, kao što je slučaj sa sljedećom pjesmom:

*Kad sam bila u majke divojka,
 Zvali su me carom divovačkim.
 Da car znade da mi Bosnu dade,
 Ja bi znala Bosnom upravljati
 I na Bosnu namet nametnuti.
 Ne bi silu nameta iskala,
 Svakog grada po momka jednoga,
 Iz srid Bišća Hrustenbegovića.*
 (Kurtagić, 197a: 225)

Ali i u onim pjesmama, gdje se gradovi pobliže opisuju u svojoj ljepoti, ti motivi su sporedni, glavni motiv i tema sevdalinke jeste ljubav, sevdah. Sevdalinka se “po svom stilskom i emocionalnom karakteru prostire do povиšenog tona i egzaltacije” (Rizvić 1994: 125), kakav uočavamo i u prethodno navedenoj pjesmi – ona je uvijek u naponu snage koja se prostire i rasplinjava u širokom opsegu osjećajnosti. U sevdalinkama se često pojavljuje osjećanje čije dimenzije “prelaze ponekad naizgled granice plemenitosti i prostiru se, reklo bi se, do ljubavnog egoizma” (Rizvić 1994: 126). Takva osjećanja nalazimo u sljedećoj pjesmi:

*Lito prođe zima dođe,
 Noći ledene,
 Oči plaču, pleća zebu,
 Samu s' ne more.
 Sa koga je i koga je,
 Bog ga ubio.
 Ako li je s' moga babe,
 Boga ga ubio.
 Ako li je s moje majke,*

*Bog je ubio.
Ako li je s' moga dragog,
Bog ga pomog'o.*
(Kurtagić 197a: 64–65)

Ipak, osjećanje "ljubavnog egoizma" u navedenoj sevdalinci prisutno je u jednom zaglušujućem tonu čežnje kao hiperbolizacije, a ne kao istinskog demonsko-egoističnog načela. Sevdalinke su često ispunjene temom djevojačkog odbijanja momaka. U tom odbijanju razvijaju se jaka osjećanja, koja su istog intenziteta kao i ona ljubavna, prožeta erotskim prkosom:

*Otvor pendžer, ovdi ima Umija,
Da ti vidim tvoje lišće prebilo.
Govorila mlada Umija s pendžera:
"Hajd otalen, jedan Ale džidija.
Jesi l' ikad po čaršiji hodio?
Jesi l' ikad tabak knjige video?
E, tako je moje lice prebilo.
Jesi l' ikad trnjinice video?
E, take su moje oči obadve.
Jesi l' ikad pijavice video?
E, take su obrvice u mene."*
(Kurtagić 197a: 111)

Ponekad su sevdalinke svojevrsno pravdanje na klevete koje okružuju djevojku: "Salihu sam svilen rubac dala, / Muharemu srce iz nidara" (Kurtagić 197a: 123). Teme nekih sevdalinki tiču se ljubavi koja nema budućnosti, dok je u nekim sevdalinkama sa istom temom ljubavi bez budućnosti sva pažnja usmjerena na osjećanja – sevdah – nesputana i neutješna, poput onih u sljedećoj pjesmi:

*O, moja ružo rumena,
Što s' mi se rano rascvala?
Nejmam te kome trgati...
Da bi te dragom trgala,
Drag' mi se vrlo ponosi,
Od mene oči zanosí
I drugoj šalje jabuke.
Kakve su dragog jabuke:
Okolo gorke čemerne,
U sridi slatke šećerne.*
(Kurtagić 197a: 271)

U drugu vrstu pjesama, koje Muhsvin Rizvić definira kao “pustahijsko bekrijske”,⁴ spadaju one koje su potpuno oprečne senzibilitetu sevdalinke, u kojima se javlja muška čežnja, dominantno izražena čulnim ljubavnim osjećajem:

Molio se ići Ibrahim:
Stvor me, Bože, bijelim biserom
Pa me prospi po zelenoj travi
Kud divojke na vodu prolaze,
Nek me kupe u sačmali krila,
Nek me nižu na bijelu svilu,
Nek me vežu ispod bila vrata.
 (Kurtagić 197a: 195)

Ponekad su sevdalinke prožete djevojačkom željom za dopadanjem, o čemu nam kazuju sljedeći deseterci: “Ja bilila nisam ni vidila, / Rumenilo ne znam ni kakvo je, / Za obrve zakleti se neću / Da ji nisam jagom namazala” (Kurtagić 197a: 154).

Romanse se u Kurtagićevoj zbirci odlikuju razvijenom radnjom na sličan način kako to nalazimo u baladama ili nekim običajnim pjesmama, ali za razliku od balada i lirskih običajnih pjesma, romanse u sebi sadrže osnovnu temu ljubavnih zgoda. Jedna od takvih vrsta pjesama, s temom “vragolastog ili poduzimljivog momka” (Maglajlić 1991: 297), zastupljena je i u Kurtagićevoj zbirci. U pjesmi “Propio se” tu ulogu majke preuzima Salih-paša. Na Salih-pašina pitanja zašto troši dukate i odaje se alkoholu, Muhad-beg odgovara:

“(...) O, Boga mi, Salih-paša,
Sereskerlja,
Da ti ljubiš krčmarice,
k’o što ljubim ja,
Popio bi sav Carigrad,
sve za jedan dan.”
 (Kurtagić 197a: 63)

U Kurtagićevoj zbirci pronalazimo i pjesme “klasičnog” obrasca romanse “strasnog susreta”:

Dockan pođo širokim sokakom,
Nađo dragu u tisnom sokaku.
Ja joj velim i dva i tri puta:
 “*Moja draga, skloni mi se s puta.*”
Ne ćide se draga ukloniti.

⁴ Vidjeti u: Rizvić, M. (1994), *Panorama bošnjačke književnosti*, NIPP “Ljiljan”, Sarajevo, str. 131.

*Ja se pojmi da pokraj nje prođem,
Zapeše mi kopče od čakšira,
Za dragine kumašli dimije,
Smišaše se brci i solufi,
Di padosmo tudi osvanusmo.*

(Kurtagić 197a: 195)

Ove su pjesme u cjelini prožete naglašenim čulnim, nesputanim osjećajima. One zadržavaju slične erotske motive, prisutne i u drugim vrstama sevdalinki, kao što su usne, brci, solufi – s tom razlikom što u ovoj vrsti pjesama ne postoji onaj “klasični” sevdalijski “uzdah” čežnje. U ovaj tip pjesama sa temom “vragolastog momka” ubrajamo i pjesme sa temom prevare, kakva je pjesma “Haramlić Mujaga i Duda Bojagina”, u kojoj Haramlić Mujagu odbija Duda Bojagina, ali je Haramlić, uz pomoć magije, prevari i ona mu sama dolazi u njegove dvore i udaje se za njega. U pjesme tipa “vragolasti momak” spadaju i one sa motivom prerušavanja mladića, kao u pjesmi “Zenković Huse i Budimkinja Ajka”, u kojoj se Zenković prerušava u djevojku koja po kućama prosi ruho djevojačko. Ajka mu dozvoljava da prenoći u kuli da bi se, kroz niz motiva ispitivanja i pripremanja za otkrivanje o kome se zaista radi, pjesma završila u jednom erotskom “zvuku”, tipičnom za romanse. “Šaljive pjesme” (Maglajlić 1991: 48) većinom su usmjerene na zgode iz realnog života koje bivaju zapamćene i prenošene usmenom predajom na nove generacije. One mogu opisivati neku šaljivu scenu ili se konceptualno bazirati na ismijavanju. Jedna takva pjesma započinje osmeračkim stihom: “Ja se najmi u amidže”, u kojem komične situacije proizlaze iz momkove pretjerane želje za brakom i stalnim upornim traženjem djevojke. Oštrica kritike iznesena u pjesmi povezana je sa njegovim slabim snalaženjem: “Ja se podo sam ženiti: / Projdo selo, probi čelo, / Projdo drugo, odbi uho, / Projdo treće, odbi pleće” (Kurtagić 197a: 161), da bi na kraju upoznao djevojku izuzetno krupne građe, što će u konačnici biti osnov za prebacivanje komike na ismijavanje mlade: “Ne mogu joj čizme biti, / Nego stare krošnjevine. / Ne može joj prsten biti, / Neg od plužne oracice” (Kurtagić 197a: 162). U Kurtagićevoj zbirci bilježimo samo jednu klasičnu šaljivu pjesmu, ali, kako smo vidjeli, komičnih elemenata ne nedostaje ni u drugim tipovima pjesama. Zbirka sadrži izuzetno širok spektar različitih vrsta usmenog stvaralaštva. Za potrebe ovog rada izdvojili smo neke ključne pjesme i karakteristike zbirke o kojoj se, u dogledno vrijeme, može još puno toga reći. Predstavili smo ključne razvojne linije usmenog stvaralaštva prisutnog u Kurtagićevoj prvoj rukopisnoj zbirci, te na izdvojenim reprezentima različitih vrsta usmenih pjesama predstavili sve vrste usmenog stvaralaštva koje zbirka sadrži. Osvrnuli smo se, posebno, na složene idejne segmente usmenog stvaralaštva, te na razlike i sličnosti koje postoje između usmene i pisane književnosti.

Izvor

Rukopisna zbirka Muharema Kurtagića, Sig. 197a, Matica Hrvatska

Literatura

- Beker, Miroslav (1998), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb
- Derrida, Jacques (1998), *Struktura, znak i igra u obradi ljudskih znanosti*, u: Beker, Miroslav, (ur.), *Suvremene književne teorije*, Matica Hrvatska, Zagreb
- Efendić, Nirha (2015), *Bošnjačka usmena lirika – kulturnohistorijski okviri geneze i poetička obitelježja*, Slavistički komitet, Zemaljski muzej Bosne i Hercegovine, Sarajevo
- Hatidža, Krnjević (1973), *Usmena balada BiH*, Svjetlost, Sarajevo
- Havelock, Eric A. (2003), *Muza uči pisati*, AGM, Zagreb
- Kunić, Mirsad (2017), *Teme iz usmene književnosti*, "Zavod za zaštitu i korištenje kulturno-historijskog i prirodnog naslijeda Tuzlanskog kantona", Tuzla
- Maglajlić, Munib (1991), *Usmena lirska pjesma, balada i romansa*, Institut za književnost, Svjetlost, Sarajevo
- Riker, Pol (2004), *Sopstvo kao drugi*, Jesen, Beograd
- Rizvić, Muhsin (1994), *Panorama bošnjačke književnosti*, NIPP "Ljiljan", Sarajevo

III.

Bosanskohercegovačka
književnost
u južnoslavenskom
kulturnom kontekstu



Pregledni naučni rad

UDK: 821.163.42.09-1
930.85(497.13)"18/19"
329(497.13:439.5)"18/19"

Ivana Čagalj: Don Ivo Prodan i fra Josip Vergilije Perić – mirni borci za integraciju hrvatskoga pučanstva i hrvatske države

Rad analizira kulturno-književno i političko djelovanje dvaju svećenika pravaša koji su rodom iz Imotske krajine, don Iva Prodana i fra Josipa Vergilija Perića. Naglasak se stavlja na njihovo neslaganje s Riječkom rezolucijom, borbu za hrvatsku samostalnost, odnos prema srpskom narodu te priželjkivanje sjedinjenja Bosne i Hercegovine s hrvatskim zemljama, posebno nakon aneksije 1908. godine. Prodan, osnivatelj prve pravaške skupine u Dalmaciji, zastupnik u Dalmatinskom saboru i Carevinskom vijeću, na temelju prirodnoga i povijesnoga hrvatskoga državnog prava zalagao se za potpunu nacionalnu, teritorijalnu i državnu integraciju hrvatskoga pučanstva i hrvatske države. Na miran i legitiman način u okviru Austro-Ugarske, odnosno trijalizma, nastojao je doći do krajnjega cilja, stvaranja potpuno samostalne i ujedinjene Hrvatske. Perić, također poslanik u Dalmatinskom saboru i Carevinskom vijeću, drži čuvene govore u obranu hrvatskih svetinja, te traži pomoć za rodni kraj. Njegova djelatnost bitna je na društvenom, kulturnom, političkom, ali i književnom polju, gdje se istaknuo djelima kao što su novela *Kula od uzdaha* (1903., Beč), *Pjesme i poslanice* (1909., Zadar) te *Poslanica slavodobitnim Balkancima* (1913., Split), u kojima budućnost Hrvatske vidi u međusobnoj slozi i slozi sa susjedima.

Ključne riječi: narodna sloga, mirna borba, hrvatska inteligencija, preporoditeljski rad, nabožna književnost.

Don Ivo Prodan and Fra Josip Vergilije Perić – Peaceful Fighters for the Integration of the Croatian people and the Croatian state

The paper analyzes the cultural, literary, and political activities of two right-wing politicians and priests coming from the Imotski region, namely don Ivo Prodan and fra Josip Vergilije Perić. A particular emphasis is placed on their disagreement with the Rijeka Resolution, the struggle for Croatian independence, the attitude towards the Serbian people, and the desire to unite Bosnia and Herzegovina with Croatian countries, especially after the 1908 Annexation. Prodan, the founder of the first right-wing group in

Dalmatia, a deputy in The Dalmatian Parliament and The Imperial Council, advocated the full national, territorial, and state integration of the Croatian population and the Croatian state on the basis of natural and historical Croatian state law. In a peaceful and legitimate way, within the framework of Austro-Hungary, that is, trialism, he sought to reach the ultimate goal of creating a fully independent and united Croatia. Perić, also a deputy in The Dalmatian Parliament and The Imperial Council, gave famous speeches in defense of Croatian sacred ideals, and sought help for his native land. His activity is important in the social, cultural, political, and literary fields, where he distinguished himself by works such as the novella *Kula od uzdaha* (1903, Vienna), *Pjesme i poslanice* (1909, Zadar), and *Poslanica slavodobitnim Balkancima* (1913), in which Croatia's future is seen in internal harmony as well as in harmony with neighbors.

Key words: national harmony, peaceful struggle, Croatian intelligentsia, revival work, pious/religious literature.

Uvod

Cilj ovoga rada jest pokazati kako su u okviru svojega kulturno-književnog i političkog djelovanja hrvatski zastupnici u Dalmatinskom saboru i Carevinskom vijeću u Beču don Ivo Prodan i fra Josip Vergilije Perić rješenje hrvatskoga pitanja vidjeli u mirnoj borbi protiv unutarnjih i vanjskih neprijatelja domovine te u narodnoj slozi. Analiza njihovih odabranih političkih i književnih tekstova nastalih od 1879. godine do 1913. godine pokazat će kako je svećenički diskurs pratilo razvoj misli hrvatske inteligencije balansirajući između duhovnoga i političkoga slavenskoga jedinstva te vizije stvarno ujedinjene samostalne Hrvatske. Dok su u političkim djelima svećenici iskazivali jaču buntovnost, književna djela (što će se vidjeti na primjeru analize Perićeve poezije i proze) nastavak su pastoralnoga rada, bez veće umjetničke vrijednosti, s jasnom didaktičkom porukom o potrebi rada na unutrašnjoj slozi i duhovnoj solidarnosti.

Narodna je sloga naglašena i zbog činjenice da se hrvatski narod za vrijeme Austro-Ugarske formalno našao u jednoj državi¹ te jačaju težnje za ujedinjenjem svih hrvatskih zemalja, što će se odraziti na produženom preporoditeljskom radu predstavnika redovničke i svjetovne inteligencije.

Hrvatska inteligencija, naime, u austrougarskom razdoblju zastupa dvije različite ideologije o budućnosti svoje nacije: jugoslavizam koji se nadovezuje na ilirizam te velikohrvatstvo koje dominira 1880-ih i 1890-ih. Prva jugoslavenstvo vidi kao političku, državotvornu i nadnacionalnu/internacionalnu kategoriju. Drugu zagovara Ante Starčević pod utjecajem ideja Jeana-Jacquesa Rousseaua (Džaja 2002: 29–31). U okviru ovih dvaju načina za rješavanje hrvatskoga pitanja djelovat će ovdje istraživana dvojica svećenika.²

¹ Austro-Ugarska dobiva na Berlinskom kongresu protektorat u Bosni i Hercegovini (1878) pa se cijelokupan hrvatski narod nalazi u jednoj državi. Godine 1881. ukida se Vojna krajina ili granica te se taj teritorij vraća matičnoj državi Hrvatskoj čije je upravno, političko i kulturno središte bio Zagreb.

² Šarić će naglasiti promjenu u diskursu koja se vidi u usporedbi starije generacije hercegovačkih franjevaca koja pokazuje odlike zavičajnoga identitetskoga određenja s utjecajem ilirizma, što se nakon okupacije

Don Ivo Prodan: ni Beč ni Pešta, već (pravaška) sloga

Don Ivo Prodan³ (Janjina, 1852. – Zadar, 1933.) novinar je, političar, izdavač, osnivatelj i vlasnik Katoličke hrvatske tiskare u Zadru, značajne za razvoj hrvatske nacionalne svijesti. U razdoblju 1876.–1919. uređuje i tiska ukupno 12 novina i časopisa (između ostaloga urednik je vjersko-političkih novina "Katoličke Dalmacije" i prvog dnevног lista u Dalmaciji "Hrvatske krune", koji izlaze u Zadru) (Jerolimov 1998: 134–136). Zastupnik je u Dalmatinskom saboru 1901.–1918., a u Carevinskom vijeću 1907.–1918. Osnivač je Stranke prava i Čiste stranke prava u Dalmaciji. Pravaške ideje Ante Starčevića vide se već u Prodanovim člancima iz 1884., kada pod naslovom "Naš program" razrađuje poznatu Starčevićevu tezu "Bog i Hrvati" u načelu "Najprije Bog, najprije vjera, pa domovina" (Diklić 2003: 23), iz kojega se vidi dvostruki cilj programa – očuvanje vjerskih i nacionalnih osjećaja. S tom premisom, u načelu mirno, ali u govoru i pismu žustro, slikovito i buntovno, suprotstavljać će se svima koje bude smatrao neprijateljima, bili to protivnici uporabe glagoljice, narodnjaci koji koketiraju s Bećom i Peštom, vodeće države Monarhije kojima je Hrvatska podređena, ili Srbi prema kojima ima ambivalentan stav (što će se objasniti kasnije u tekstu).

Tako će gotovo 60-ogodišnja borba protiv protuhrvatskih utjecaja stajati don Ivu Prodana gubitka profesure i tiskare kao i dvostrukе privremene zabrane obavljanja crkvenog bogoslužja uslijed njegova stavljanja na čelo pokreta u obranu glagoljice. Naime, 1898. godine Zbor za svete obrede u Rimu izdaje okružnicu *Litterae De usu Lingua slavicae in S. Liturgia* kojom se već u prvoj odredbi traži od biskupa i nadbiskupa da naprave popis crkava u kojima se kontinuirano glagoljalo barem posljednjih 30 godina, što je bilo gotovo nemoguće dokazati, da bi se 1899. godine odlukom nadbiskupa Grgura Rajčevića u zadarskoj nadbiskupiji glagoljica ukinula (usp. Diklić 2003: 54–57). Prodan u knjizi *Je li glagolica pravo svih Hrvata* (1904) glagoljicu proglašava i pravom i običajem i povlasticom *cjelokupnog* hrvatskog naroda ustvrdivši da protivnici Svetе Stolice krivo tumače ranije izdanu okružnicu *Grande Mundus* pape Lava XIII. od 30. rujna 1880. godine (1904: 22) i krivo govore o zlorabni glagoljice. U navedenoj knjizi odmah na početku glagoljicu proglašava i pravom, i običajem, i povlasticom.

Da je posrijedi zlorabu, Crkva ne bi toj zlorabi pogodavala, a glagolici pogoduje. Ona bi zlorabi stvarala poteškoća, ili bi ju naprsto ukinula. Ako li to Crkva ne čini, nego u sve i po sve izjednačuje glagolicu latinici, odatle možemo zaključit da Crkva, najkompetentniji sudac, ne nahodi u porabi glagolice kod stanovitih crkava nikakvu zlorabu, nego skroz zakonito stanje, koje ona sama svojim vrhovnim autoritetom

pretvara u potpuni hrvatski nacionalni diskurs kod novije generacije (2011: 42–43). Ova promjena vidi se i u nekim djelima imotskih franjevaca, poput fra Josipa Vergilija Perića.

³ O don Ivi Prodalu autorica je izlagala na međunarodnom znanstvenome skupu *Kroatistika unutar slavističkoga, europskog i svjetskog konteksta* održanome u Puli od 30. rujna 2021. do 2. listopada 2021. U ovome radu pak nadopunjene su ideje iz navedenoga izlaganja. Rad je u postupku objave pod nazivom "Sloga i pobuna u književnim i političkim djelima petorice svećenika intelektualaca s imotsko-hercegovačkog pogranicja".

uvela. Da je po sriedi zloporaba ne bi Crkva govorila o povlastici (“privilegium”), jer zloporabom nitko do povlastice ne dolazi (1904: 71).

Prodan dakle tvrdi da je zakonita uporaba glagoljice kod svih Slavena, i kod Hrvata, te da Sveta Stolica nije sužavala pravnu uporabu glagoljice te da nije ona kriva za sužavanje opsega glagoljice, već su uzroci mnogobrojni: od ratova, nestasice škola i knjiga za glagoljaše, prevlasti latinskoga, uporabe čirilice do samih “unutarnjih” protivnika, uključujući i neke biskupe (1904: 188, 194, 195, 197), a “da nje [Svete Stolice] nije bilo, ne bi bilo ni ovih ostataka” (1904: 186). Borba za glagoljicu predstavljala je za Prodana očuvanje identiteta i borbu za jedinstvo hrvatske države, a ne privilegiranje određenih župa.

Uz kritiku protivnika glagoljice, često će se u političkim spisima osvrtati i na konformizam narodnjaka te će u tekstu “Razmišljaji i istina” iz 1884. godine odgovoriti na pamflet “Hrvatski razmišljaji” jednog od vođe dalmatinskih narodnjaka don Mihovila Pavlinovića oštro kritizirajući njegovu sljedeću izjavu: “Hrvatskoj sreći nisu vrata zaprta... Samo Hrvati nek budu ljudi; neka se sami (*oho!*) dalje ne zapliču, neka čisto znadu i *složno kažu, šta hoće*” (Pavlinović 1884: 8, prema Prodan 1884: 5, kurziv dodan). Prodan ključnim vidi slogu naroda, ali narod nije taj koji ima glavnu riječ: “Hrvati znadoše pa i kazaše šta hoće, a to upravo godine 1861.” (1884: 7). Predstavnici naroda (u ovom slučaju Strossmayer i Mažuranić, tvrdi Prodan) jesu oni koji su se odlučili na rad na ujedinjenju s Bećom i Peštom. Zamjera Pavlinoviću što krivnju svaljuje na nedužni narod i uopće ne spominje zasluge pravaša koji su na zasjedanju Sabora 1861. jedini bili za potpunu hrvatsku samostalnost.

Sljedeće godine, u tekstu “Za sjedinjenje ili Nekoliko opazaka ‘narodnomu’ proglašu” 1885. odgovorit će na “nerodoljuban proglaš” Narodne stranke prigodom izbora za Carevinsko vijeće u kojem se ne drže danoga obećanja da će raditi na sjedinjenju Hrvatske, nego u novome programu olako obećaju razne blagodati iz Beča. Prodan kritizira narodnjačke zastupnike, ovaj put zato što ispunjavaju austrijske težnje u pogledu vojske, uređenja financija, obnove austrougarske nagodbe i statusa Bosne: “novi narodni program nudja ‘srbsko-hrvatskomu’ narodu krpa” (1885: 21). Mišljenja je da je u austrijskom interesu ojačati Hrvatsku (1885: 25) te da su zasjedanje iz 1861. kao i Hrvatsko-ugarska nagodba iz 1868. bili na štetu Hrvatskoj (1885: 27–28). Stoga kritizira novi program narodnjaka koji predlaže obnovu nagodbe s kraljevinom Ugarskom pri sljedećem zasjedanju Carevinskoga vijeća “da se ublaži *napeti položaj* i da se mir povrati medju kraljevinom Ugarskom i kraljevinom Hrvatskom” (1885: 30). Budući da novi program ne spominje sjedinjenje hrvatskih zemalja, Prodano bunt raste te narodnjačke zastupnike stavљa uz bok političkim protivnicima Srbima, Talijanima i hrvatskim poturicama (1885: 32). Zaključuje da novi program vodi “k grobnici hrvatskih prava, k izvoru novih nesreća po hrvatski narod” (1885: 56).

Treći neprijatelji Hrvatske prema Prodalu jesu vodeće zemlje Monarhije. On spas vidi u unutarnjoj slozi, a ne pomoći velesila. To se očituje u različitim prijedlozima za rješenje hrvatskog pitanja u njegovim, ali i govorima zastupnika Perića tijekom sjednica

Dalmatinskoga sabora⁴ u studenome 1905. godine. Naime, Perić, o kojemu će biti riječi u sljedećem poglavlju, drži da u sporu između Beča i Pešte Hrvati trebaju zauzeti neutralno stajalište, nastupiti samostalno i na temelju hrvatskoga povijesnog državnog prava, posebno Cetinskog ugovora iz 1527. i Hrvatske pragmatičke sankcije iz 1712., zatražiti odmah rješavanje hrvatskog pitanja te se na kraju prikloniti jačemu, pri čemu misli na Austriju, a ne na stoljetne neprijatelje Mađare (Diklić 2003: 126–128). Prodan je skloniji staroj pravaškoj politici “ni Beč ni Pešta”⁵. O tome piše i 1908. godine u Hrvatskoj kruni ističući slogu kao put do samostalnosti:

U nedalekom vremenu riešavat će se sudbonosna pitanja za cielu Tvoju budućnost, Narode, i ako Te to vrieme na nadje pripravna na obranu, odvažna u navali, složna u zahtievima, i nadalje ćeš ostati potlačen, razdvojen i podložan svim mogućim tudjinskim upravama, koje će te kao i do sada spriječavati u svakom napretku. Stranka prava jedna i složna od Raba do Spiča (...) (Prodan 1908: 160).

Dakle, Prodan se ne oslanja na pomoć velesila izvana, već pokušava složnim, pravaškim silama ostvariti bolje prilike u Hrvatskoj referirajući se na hrvatsku vojsku, mornaricu, finansijsku neovisnost kao i gospodarske probleme Dalmacije. Ovo potkrepljuje i raniji govor u Dalmatinskom saboru 1903. u kojemu integracija BiH s Hrvatskom treba pripomoći stvaranju zajedništva i sloge: “[...] ne bi Bosna bila klin koji nas odvaja, nego bratska zemlja, koja bi davajuć Hrvatima hrvatsko, Srbima srbsko, a Švabama ništa [...] stvorila komšiluk izmedju dva bratska naroda” (Prodan 1903, prema Diklić 2003: 281).

Iako će na drugim mjestima protiv Srba (koje u kontekstu ovoga rada možemo svrstati u četvrtu skupinu hrvatskih neprijatelja, prema Prodanu) nastupati s posebnom dozom bunta⁶ te Srbe u Dalmaciji priznati samo u vjerskom, no ne i u političkom smislu (usp. Diklić 2003: 34), zanimljivo je da se u navedenome govoru poziva na slogu sa

⁴ Na funkciji zastupnika u Dalmatinskom saboru 1901.–1918. Prodan je ukupno održao 35 govora, o različitim problemima pučanstva u Dalmaciji (pruga, učiteljske plaće, prava domaćih ribara, pošte i škole, podrška kolegi Drinkoviću koji se zalaže za hrvatski kao jedini uredovni jezik u Dalmaciji i dr.) (usp. Diklić 2003: 165–166).

⁵ Ovdje je potrebno dodati da je Prodan uvjetno prihvaćao Dvojnu monarhiju, smatrajući da iznad Hrvatske ne smije biti ni Mađarska ni Austrija, već samo Bog, te se nadao ujedinjavanju hrvatskih zemalja i trijalističkom uređenju Monarhije (Diklić 2003: 25). Po prihvaćanju trijalizma razlikuje se od Ante Starčevića (usp. Gross 1973: 288–289; u: Diklić 2003: 26). Diklić tvrdi da mu trijализam ipak nije bio konačni cilj, već međufaza na putu do potpune hrvatske samostalnosti, a da ni u kojem slučaju nije zamisljao samostalnu Hrvatsku u zajedništvu s drugim južnoslavenskim narodima, ponajmanje sa Srbima, po čemu se razlikuje od narodnjaka (2003: 26).

⁶ Tako primjerice u tekstu “Dva dokumenta srpskih težnja u hrvatskoj zemlji” iz 1879. odgovara na dvije srpske izjave. Prva je izjava G. Ivanića, budućeg zastupnika vanjskih općina Zadra – Benkovca u Carevinskom vijeću, potpisana u Zadru 6. srpnja 1879., u kojoj obećava da će nastojati da Srbci u Dalmaciji budu ravнопravni s drugim narodnostima, da srpski jezik i pismo budu glavni u školama gdje su Srbci većina, da će se boriti protiv sjedinjenja Dalmacije s Hrvatskom i Slavonijom, a u slučaju aneksije BiH boriti se protiv njezina sjedinjenja sa zemljama Ugarske Krune (Prodan 1879: 3). Prodan se žustro suprotstavlja srpskom svojatanju ističući kako sloga u Srbiji funkcioniра drukčije nego u Hrvatskoj: “U Srbiji neće katolik Hrvat ni mucnut; to bi kvarilo slogu; u nas će srpski namjestnici slediti jedan za drugim i moći će se dičiti: I ja sam Srbin! – Predsjednici Sabora hvastat će se i gore, al se sloga za to neće raspasti” (4).

Srbima pripominjući o slavnoj zajedničkoj prošlosti te pokušavajući Srbe uključiti u borbu protiv dualizma:

(...) dok su Hrvati i Srbi uživali svoju samostalnost, poznato je da su jedni drugima – kao brat bratu s najvećim pouzdanjem pribjegavali. Poznato je iz povijesti osobito ono što se dogodilo pod slavnim kraljem Tomislavom, kad su se Srbi – poraženi od Bugara – utekli Hrvatima za pomoć. Hrvatski je kralj potegao mač iz korica, potekao u pomoć Srbima i potukao Bugare, a zatim nije uzeo ni pedalj srpskog zemljišta, niti tražio ma koje druge ratne odštete, nego s vojskom se opet vratio ravno u svoju zemlju (Prodan 1903, prema Diklić 2003: 281–282).

Prodan je čak bio spremna na ustupak Srbima u hrvatskim zemljama u vidu priznavanja kulturne autonomije, vjere, pisma i zastave ako pristanu na ujedinjenje Bosne i Hercegovine s hrvatskim zemljama. Zbog toga su ga naknadno napadali zagrebački i dubrovački frankovci, nazivajući ga izdajnikom i srbofilom (Diklić 2003: 67).

Kulminacija Prodanova bunta vidi se u govoru u Carevinskom vijeću⁷ 1907., za koji Diklić kaže da je “vjerojatno najcjelovitiji i najbolji govor koji je ikad održao jedan hrvatski zastupnik u Carevinskom vijeću” (Diklić 2003: 341). Tu se slikovito suprotstavlja austrijskom i mađarskom podređivanju Hrvatske:

najprije su se pomirili ugarski Irud i bečki Pilato, pa onda su oba skupa prisilili Hrvatsku na križ hrvatsko-ugarske nagodbe (...) kako su uz privolu Beča Magjari zauzeli Rieku i Medjumurje, tako su uz privolu, pače uz volju Beča, podjarmili Hrvatsku i Slavoniju. Sad kao jastreb na golubicu vrebaju kako bi u ime svete krune ugarske počinili još jednu svetu medjunarodnu lupeštinu u velikom stilu, prisvojivši Dalmaciju. Ako Bog ne spasi Hrvatsku, i to će se dogodit. Beč nas spasit neće (Prodan 1907: 14).

Prodan dalje izjednačava odnos obiju vodećih država Monarhije prema Hrvatskoj te svjestan svoje teške pozicije kaže:

A je li se našao koji Hrvat, koji se je usprotivio ovomu jarmu, te pokušao da svoj narod oslobodi od austro-magjarskog nasilja, to ga se je uviek koliko u Beču toliko u Pešti označilo izdajicom ili buniteljem (Prodan 1907, prema Diklić 2003: 332).

Možemo zaključiti da se mirna borba u Prodanovim djelima odnosi na pokušaj rješavanja hrvatskoga nacionalnog i državnog pitanja u okviru trijalizma, a na temelju unutarnje sloge, žistro kritizirajući sve koji prema njegovu mišljenju ne rade za hrvatsku stvar. Njegova “velikohrvatska” politika predviđala je također pripajanje Bosne i Hercegovine⁸ hrvatskim državama te je u tu borbu pokušao uključiti sve hrvatske političke stranke i zastupnike, uključujući Muslimane i Srbe.

⁷ Zastupnik u Carevinskom vijeću bio je 1907.–1918.

⁸ Starčevićanske ideje don Ive Prodana iz Dalmacije prodiru i do Hercegovine preko njegovih vjersko-političkih novina “Katolička Dalmacija” koje, za razliku od pravaških listova iz Hrvatske, nisu bile zabranjene (Malbaša 1940: 28, prema Gross 1966–1967: 14).

Fra Josip Vergilije (Virgil) Perić: slavenska solidarnost i duhovno jedinstvo⁹

Drugi zastupnik fra Josip Vergilije (Virgil) Perić (Podbablje Gornje, 1845. – Zadar, 1919.) od 1889. zastupnik je u Dalmatinskom saboru i Carevinskom vijeću, književnik, predvoditelj, kulturni i prosvjetni radnik. Pavlinovićev je nasljednik, radikalni narodnjak, antikonformist koji se zalagao za jedinstvo Trojedne kraljevine, ali i duhovno jedinstvo Slavena. Za razliku od Prodana, više se oslanjao na rješavanje hrvatskog pitanja u okviru Monarhije, a u dalnjem razvoju samostalne ili u širem okviru konfederalne zajednice (usp. Šimundža 1989: 528). Pastoralnim i književno-prosvjetnim radom nastojao je prosvijetliti puk koji je stjecajem prilika stoljećima bio zapušten (usp. Ravlić 1961, prema Šimundža 1989: 530).

Iz *Govora na carevinskom vijeću* 1891. vidljivo je da slogu shvaća kao slavensku solidarnost te zagovara "bratsko sporazumljenje između svih austrijskih narodnosti" tvrdeći da "[v]jaljalo bi, dakle, da tražimo sve naše snage ujedno okupiti, što će nam jedino moći zajamčiti skladno, slobodno i napredno živovanje jednih uz druge" (Perić 1891: 9). Pozivajući se u svim svojim prijedlozima na "narodno pravo i pravo historično" (Perić 1891: 8–9), naglašava težak položaj Dalmacije, "pola zaboravljene i zapuštene zemlje" (Perić 1891: 16) te dijeli mišljenje s Prodanom o pitanju njezina stvarnoga priključenja hrvatskim zemljama jer Dalmacija "bez ikakove sumnje стоји u svezi sa Hrvatskom i Slavonijom i po historičnim državnim spisim i po živoj sviesti i osjećaju hrvatskoga naroda" (Perić 1891: 3).

Promjena u odnosu prema Pešti vidi se u *Govoru u dalmatinskom saboru* "Za što se ne slažem sa riečkom resolucijom" iz 1905. godine. Ovdje je očit utjecaj pravaša, kojima se priklonio nakon 1892.¹⁰ U Govoru izražava bojazan da će se s Riječkom rezolucijom dogoditi isto što s Hrvatsko-ugarskom nagodbom iz 1868. koja "jest čisto negacija hrvatskog državnog i historičkog prava" (Perić 1905: 12). Navodi kako se nakon rezolucije i ostali slavenski narodi boje mađarizacije. Stoga zaključuje: "Ovi pojavi, gospodo, očit su dokaz, kako rieška resolucija i slavljanska solidarnost jesu dva pojma, koja se izključuju, kako smo s njom sve prije nego li sućut naše slavljanske braće u Austriji postigli" (Perić 1905: 10).

Isti poziv na solidarnost i slogu, odnosno mirno rješenje hrvatskih problema, dat će u didaktičnoj "Poruci" u desetercima (koja je objavljena u dodatku *Govoru*) gdje romantičarski pjeva o slavnoj hrvatskoj povijesti od naseljavanja na Jadranu, poručujući da Hrvati spas mogu naći u narodnoj, slavenskoj slozi.

⁹ Poglavlje o djelovanju zastupnika Perića dijelom se oslanja na: Čagalj, Ivana (2021), "Narodna solidarnost i sloga u djelima fra Rajmunda Rudeža, fra Josipa Vergilije Perića i don Ilije Ujevića", *Humanities and Cultural Studies*, 2 (2), 40–57.

¹⁰ Nakon što se iz pragmatičkih razloga u čitankama za hrvatske škole htjelo izostaviti hrvatsko ime, Perić se suprotstavlja i 1892. istupa iz Narodne stranke te sudjeluje u osnivanju Hrvatskoga kluba s J. Biankinijem, S. Buzolićem, K. Ljubićem, J. Paštrovićem i M. Šarićem (Šimundža 1989: 527). Kad su 1905. u Dalmaciji nastale dvije stranke, Čista stranka prava i Hrvatska pučka napredna stranka, Perić se opredijelio za prve te se u tom razdoblju imotski samostan dosta angažirao u političkim borbama (Vrčić 2018: 89).

*Do tolike veličine doći
odlučna je pomogla mu volja,
čelik-značaj i narodna sloga
i s prirodom vjekovita borba,
jer postoji u prirodi zakon,
da odoli sili i vremenu,
narod onaj, što se oslonio
na značajne svoje djece slogu.*

(Perić 1905: bez paginacije)

Sloga kod Perića ne odnosi se samo na rješavanje političkog pitanja, već se on zalaže za jedinstvo na području kulture i prosvjete (1912: 12). U *Govoru prigodom 25. godišnjice "Hrvatskog starinarskog društva"* 1912. svraća pozornost na nebrigu i nemogućnost velesila koje su vladale ovim teritorijem da se brinu o spomenicima. Kulturu vidi kao rješenje nesuglasica sa Srbsima nazivajući Hrvate i Srbe jednim narodom pod dva imena (Perić 1912: 10). Ovdje vidimo razlike između Perića i Prodana u odnosu prema Srbsima jer je Prodan, kako je ranije spomenuto, Srbe priznavao samo u vjerskom, a ne i u političkom smislu. Uz kulturno sjedinjenje Perić zagovara i sjedinjenje preko prosvjete koje je moguće nakon oslobođanja od turskog jarma (1912: 12), a u samom starinarskom društvu vidi se to jedinstvo u stvaranju duševne zajednice bez obzira na vjeru i narodnost. Vjeruje da će se otkrivanjem spomenika otkriti narodna umjetnost, duševna zajednica Slavena, posebno Južnih (Perić 1912: 19).

O duhovnom jedinstvu i vjerskoj snošljivosti Perić piše u svom najvažnijem književnom djelu *Kula od uzdaha* 1900.¹¹ Novela je pisana jednostavno, pučki, čitko i jezično jedro (Šimundža 1989: 530). Don Ilija Ujević¹² o ovoj knjizi piše kako ona svjedoči "da i mi Hrvati imadosmo naših vrlih pera koja proslaviše svoje neumrlo ime i našu hrvatsku knjigu", pritom se osvrćući na čistoću pučkog hrvatskog jezika koji ne donosi tudice, za razliku od književnog (Parlov 2001: 118–119). Uz jezik, Ujević hvali i realističke tehnike autora: "pače je preč. Perić vjerno snimio pravu pravcatu sliku okrutnosti, gnjeva i nepravde turskog starešinstva nad časnim Krstom (...) Osim što je preč. Perić čisto – bistro shvatio okrutničko tursko srce, da li nam ovo svoje shvaćanje krasno na papir izljeva" (Glibota 1998: 270). Iako su prisutni elementi realizma, riječ je o romantičarskoj noveli o pobjedi malog čovjeka pri čemu se ističe i suradnja predstavnika triju vjera u 17. stoljeću na području krajine oko Knina i rijeke Krke. Perić naglašava pučko zajedništvo kršćana i muslimana te opisuje brutalan odnos Mehmed-bega Ljubuncića i slugu prema

¹¹ Književni rad zastupnika Perića u radu se promatra u okviru njegova političkog i prosvjetiteljskog djelovanja. Naime, zbog "nedržavne" realnosti zemlje (Šicel 1978: 7) usporena je hrvatska moderna koja formalno počinje 1892., ali je prisutna isprepletene različitim stilova, s ostacima romantizma i realizma. Pred kraj stoljeća hrvatska književnost zaostaje za europskim stvaralaštvom i do 40-ak godina (usp. Šicel 1978: 7; Jelčić 1997: 176). Kanonska se književnost tek postupno oslobođa pragmatične funkcije, dok ovdje razmatrana djela ostaju izvan modernih književnih strujanja.

¹² Don Ilija Ujević (Krivodol, 1858. – Split, 1921.) suvremenik je zastupnika Perića, narodni župnik, književnik, kritičar, skupljač narodnoga blaga, ali i prevoditelj Pirandella (usp. Glibota 1998: 96–98).

franjevcima koji su neprestano morali davati mito kako bi mogli prijeći preko Krke i obavljati svakodnevne dužnosti, a često su stradavali uslijed lažnih optužbi begovih sluša. Uz prikaz turske brutalnosti i licemjerja autor hvali odnos begova nasljednika, sina Alije koji na kraju pomaže kršćanskoj raji. I ovdje je vidljivo kako autor inzistira na mirnim rješenjima, na suživotu s drugima i drugačijima, crno-bijelom karakterizacijom dijeleći likove prema karakternim osobinama (a ne prema naciji i vjeri) na one koji su pošteni, solidarni i složni te na one koji su bahati, licemjerni i tiranski.

Ideju o slavenskoj solidarnosti razvija i u kasnijim djelima, kao što su *Pjesme i poslanice* iz 1906. pisane pod narodnim, kačićevskim utjecajem. Počinje napomenom da se nadovezuje "na političke i društvene prilike i okolovštine, koje su zavladale u našem stranačkom životu vo zadnje doba. Glavna im je pak svrha da se izjadikujem, kako uz neslogu propada domovina, a uz nesklad nema napredka" (Perić 1906: 3). Citira i Starčevića: "Uz neslogu propade napredak." U zbirci se ističe pjesma "Koban san" u kojoj romantičarskim motivima ruže, guje, srca opisuje noćnu moru o satiranju ruže opet pozivajući na slogu: "Hrvatska je vrt moj sveti, / Hrvatstvo mi ruže cvjet, šaren-guja, razdor kleti, / što mi ružu prieti striet!" Iz triju poslanica već spomenutom kolegi don Iliji Ujeviću te Ujevićevih odgovora (Perić 1906: 10, 19, 33) vidljivo je da se slažu oko pojma slike. Ujević kaže: "Sklada! Sklada! – svaka naša gruda / vapi sincem istoga plamena, / jedne krv, što u žilam teče, / jednog tiela i sudbine jedne" (1906: 31), dok sličnu misao Perić ponavlja u trećoj poslanici "Nek je samo slike i pameti / past će sila, past će dušman kleti" (1906: 39).

Poslanicu slavodobitnim Balkancima (1913) piše u stihu narodne pjesme, desetercu, pod motom "Slogom rastu male stvari, nesloga sve pokvاري". Na kraju se potpisuje kao "Hrvat, iz otačbine Asan-Aginice". U proslovu daje objašnjenje svog djela, navodeći da su mnogi strani listovi počeli pisati o svađi između balkanskih naroda te da on Balkancima poručuje "ne braćo za Boga u krv!". Podseća kako su slavenska braća prije pet stoljeća bila pod turskim jarmom, ali "složna braća osvetiše poviest" (Perić 1913: 6), te poziva na rad na budućnosti tvrdeći da treba pretvoriti oružje u oruđe: "Srpski mača treba sakovati, / iz bodeža iztocijlit pero, / iz topova ponapravit lemiš, / u kožnatim bojnim torbacima / školskim knjigama nek je odsle mjesto..." (1913: 7). Svjestan je da je velik broj radno sposobnih Slavena izginuo ili se odselio, da su potrebni radnici i učitelji te da "U tom mogu ponajbolje pomoći / slavska braća što su na domaku" (1913: 9). Slično kao Prodan u političkim tekstovima, Perić ovdje u stihu ističe da se ne treba oslanjati na tuđinsku pomoći jer "opasne tom su posljedice / kad narodna nije sveza čvrsta" (1913: 9). Također, poziva iseljenike da se vrate na slavnu djedovinu, gdje će naći "svog po krv brata" (9), pod braćom podrazumijevajući Srbe, Bugare i Crnogorce: "deder Srbe, rodila te majka, / Bugarine, vesela ti glava, / Crnogorce, diko od junaka" (1913: 10), koji trebaju pokazati kako su Slaveni sposobni za državnu zajednicu: "Izbrisaste sa Balkana Tursku / sad brišite svaku razmircu, / što bi nastat medju vami mogla, / i držite dobro na pameti / da svoj svoga u jamu ne bacu" (1913: 14). Sloga se naglašava višekratno u tekstu, posebno u stihovima: "Dok bratinstvo uz slogu i ljubav / medju vami gospodarom bude / dotle će vas svaka sreća pratiti" (1913: 13).

Konačno, možemo reći da se mirna borba u Perićevim djelima odnosi na pokušaj rješavanja hrvatskoga pitanja u okviru hrvatske i slavenske suradnje i slove (na području politike, ali i kulture i prosvjete), bilo da pritom zagovara ujedinjenu Hrvatsku u zajednički s pripadnicima drugih nacija i vjera, ili (ako je moguće u daljoj budućnosti) samostalnu Hrvatsku, ali bez “velikohrvatskih” i trijalističkih Prodanovih ideja.

Zaključak

Dvojica svećenika književno-kulturnim i političkim radom djelovala su u pravcu integracije hrvatskoga pučanstva i hrvatske države. U skladu sa svojim položajem i stupnjem političke angažiranosti, ta je borba bivala mirna, da bi pod određenim okolnostima pre rasla u bunt, što se može iščitati više kod žustrijega zastupnika don Ive Prodana, vođe pokreta za obranu glagoljice, s njegovim “velikohrvatskim programom” temeljenim na unutrašnjoj, pravaškoj slozi. Njegov kolega zastupnik, a kasnije i stranački kolega, fra Josip Vergilije Perić dijeli ideju o samostalnosti, naglašavajući potrebu slavenske solidarnosti i duhovnog jedinstva Južnih Slavena preko kulture i prosvjete. Dakle, zajednička im je misao o hrvatskoj slozi i jedinstvu Trojedne kraljevine te poziv na vjernost Bogu i domovini. Svrha njihovih političkih i književnih tekstova jest nastavak preporoditeljskoga rada, prosvjećivanje puka te širenje hrvatske misli u politički turbulentnome razdoblju kada je položaj hrvatske inteligencije vjerojatno najsloženiji u Europi (usp. Džaja 2002: 26–27).

Literatura

- Čagalj, Ivana (2021), "Narodna solidarnost i sloga u djelima fra Rajmunda Rudeža, fra Josipa Vergilija Perića i don Ilije Ujevića", *Humanities and Cultural Studies*, 2 (2), 40–57.
- Čagalj, Ivana (2021), "Sloga i pobuna u književnim i političkim djelima petorice svećenika intelektualaca s imotsko-hercegovačkog pograničja", u: *2. međunarodni znanstveni skup "Kroatistika unutar slavističkoga, europskog i svjetskog konteksta"*, Pula, od 30. rujna 2021. do 2. listopada 2021. (u postupku objave).
- Diklić, Marjan (2003), *Don Ivo Prodan: političko djelovanje i parlamentarni rad*, Matica hrvatska, Zadar
- Džaja, Srećko M. (2001), *Bosna i Hercegovina u austro-ugarskom razdoblju (1878.–1918.)*, Ziral, Mostar – Zagreb
- Glibota, Milan (1998), *Ilija Ujević. Književni izbor*, Matica hrvatska, Imotski
- Grijak, Zoran (2017), "Analiza identitetskih odrednica bosanskih i hercegovačkih Hrvata u austro-ugarskom razdoblju", u: *Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenoga skupa održanog u Mostaru 5. i 6. studenoga 2009. Knjiga II.*, I. Lučić, ur., Hrvatski institut za povijest, Zagreb, 89–131.
- Gross, Mirjana (1966–1967), "Hrvatska politika u Bosni i Hercegovini od 1878. do 1914", u: *Historijski zbornik*, 19–20, J. Šidak, ur., Povijesno društvo Hrvatske, Zagreb, 9–68.
- Jelčić, Dubravko (1997), *Povijest hrvatske književnosti*, Naklada PIP Pavičić, Zagreb
- Jerolimov, Pavao (1998), "Don Ivo Prodan, Starčevićev duh u Dalmaciji", *Župni list*, 4 (4), Župni ured, Zagvozd, 133–140.
- Parlov, Mladen (2001), *Život i djelo don Ilije Ujevića*, Crkva u svijetu, Split
- Perić, fra Josip Vergilij (1989), *Kula od uzdaha: historički događaj iz prve polovice XVII. veka*, Reprint izd. Zbornik Kačić, Split; Župski ured sv. Luke, Podbablje
- Perić, fra Josip Vergilije (1891), *Govor zastupnika J. V. Perića pri glavnoj razpravi o proračunu, u sjednici dne 19. lipnja na Carevinskom vijeću u Beču: (po brzopisnom izvješću)*, Brzotiskom Narodnog lista, Zadar
- Perić, fra Josip Vergilije (1905), *Za što se ne slažem sa riečkom resolucijom: govor J. V. Perića izrečen u sjednici dalmatinskog sabora dne 18. Studenoga 1905.*, Brzotiskom Narodnog lista, Zadar
- Perić, fra Josip Vergilije (1906), *Pjesme i poslanice: (god. 1894–1906)*, Vlast. nakl., Zadar (Narodni list, Zadar)
- Perić, fra Josip Vergilije (1912), *Govor prof. J. V. Perića, nar. zastupnika, izrečen dne 1. rujna u Kninu prigodom 25-godišnjice "Hrvatskog starinarskog društva"*, Brz. Nar. tisk., Split
- Perić, Virgil (1913), *Poslanica slavodobitnim Balkancima*, Brzotiskom Narodne tiskare, Spljet
- Prodan, don Ivo (1879), *Dva dokumenta srbskih težnja u hrvatskoj zemlji: obielodanilo s opazkam i s opomenom uredništvo "Katoličke Dalmacije"*, Uredništvo "Katoličke Dalmacije", Tiskarnica Ivana Vodicke, Zadar
- Prodan, don Ivo (1884), *Razmišljaji i istina: odgovor na Pavlinovićev pamflet "Hrvatski razmišljaji"*, Tisak I. Vodicke, Zadar
- Prodan, don Ivo (1885), *Za sjedinjenje ili Nekoliko opazaka "narodnomu" proglašu: objelodanila "Katolička Dalmacija"*, Uredništvo "Katoličke Dalmacije", Zadar (Brzotiskom "Kat. hrv. tiskarne", Zadar)
- Prodan, don Ivo (1904), *Je li glagolica pravo svih Hrvata?*, Katolička hrvatska tiskara, Zadar

- Prodan, don Ivo (1907), *Prvi govor zast. D. I. Prodana dne 9 prosinca 1907 u cesarevinskom vieću*, Zadar [s. n.] (Brzotiskom "Katoličke Hrvatske Tiskare", Zadar)
- Prodan, don Ivo (1908), "Hrvatski narode!", *Hrvatska kruna*, XVI, 160–165.
- Šarić, Ivica (2011), "Hercegovina u razdoblju austro-ugarske uprave", u: *Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenoga skupa održanog u Mostaru 5. i 6. studenoga 2009., Knjiga II*, I. Lučić, ur., Hrvatski institut za povijest, Zagreb
- Šicel, Miroslav (1978), *Povijest hrvatske književnosti, knjiga 5, Književnost moderne*, Liber, Mladost, Zagreb
- Šimundža, Drago (1989), "Josip Vergilij Perić – život i djelo", u: *Čuvari baštine. Zbornik rada simpozija u prigodi 250. obljetnice prijenosa franjevačkoga samostana u grad Imotski*, M. Babić, B. Pezo, ur., Franjevački samostan, Imotski; Služba Božja, Makarska, 521–532.
- Šurmin, Đuro (1898), "Literarni rad od hrvatskoga pokreta do 1850. godine", u: *Povijest književnosti hrvatske i srpske*, Hartman, Zagreb, 161–188.
- Vrčić, Vjeko (2018), *Odjeci 250-godišnjeg rada Imotske župe 1717.–1967.*, Udruga "Kap", Imotski

IV.

Fenomen migraciono- -dijaspornih književnosti i manjinske književne i kulturne tradicije u Bosni i Hercegovini



Полина Зеновская: Хронотоп Сараева в прозе Александра Хемона (на материале романа *Nowhere man*)

Для рассмотрения проблематики времени и пространства в рамках прозы Александра Хемона в данном исследовании представляется необходимым использовать именно понятие хронотопа, так как это позволяет обратить внимание на неразрывность связи пространственных перемещений внутри текста с временными.

Высокий градус интернациональности текста романа *Nowhere man* позволил автору подойти к теме изображения родины без присущего эмигрантской литературе ностальгического драматизма. Идеализация образа родного города в данном произведении соотносится в первую очередь с ностальгией не пространственного, а временного характера. Рассчитанный на иностранного читателя, текст романа представляет Сараево как точку времени и пространства, являющуюся идеальным местом для того, чтобы провести свою молодость, познать, что “жизнь не имеет границ”. Посвященные Сараеву главы романа скучны на эмоционально окрашенные описания, конкретные детали и топонимы, которые никак не коррелировали бы с опытом предполагаемого читателя. Отсутствие воплощений мифологемы дома поддерживает мотивировку заглавия произведения.

В противовес этому, в авторских колонках Александра Хемона, подготовленных для журнала *Dani*, хронотоп Сараева слабо маркирован по времени, в то время как пространственные локусы четко определены как несущие смысловую нагрузку для потенциальной аудитории. Это позволяет писателю апеллировать к внеестественному и работает на поддержание мифологизированного образа города.

Ключевые слова: хронотоп, эмигрантская литература, мифологема, модель мира, художественное время, художественное пространство.

Chronotope of Sarajevo in Alexandar Hemon's prose (based on the novel *Nowhere man*)

In the research we consider that the *chronotope* is the optimal term for describing the time and space relation as it enables to draw attention to the intrinsic connection between the movements in space within the text and the time.

The large scale of internationality in the *Nowhere Man* allowed the author to picture the country without wistfulness that is typical for the emigrant prose. Idealization of a hometown image is not due to the nostalgia for place but time. The novel is intended for the foreign reader and it represents Sarajevo as a point in space and time that was ideal to spend the adolescence and understand that life has no limits. The chapters dedicated to Sarajevo lack the emotional descriptions, exact details and names of places that the reader cannot relate to because of different experience. The fact that concept of home as one of the mythologems is missing also supports the reasoning behind the title of the novel. Conversely, in his columns for the *Dani* magazine Aleksandar Hemon treats the chronotope differently. The chronotope of Sarajevo almost does not have the time marks and at the same time the exact places in space are meticulously defined as they are supposed to be meaningful for the audience. This allows the author to show it as timeless and support the mythology connected to the image of the city.

Key words: chronotope, migrant literature, mythologem, world model, narrative space, narrative time.

Опыт эмиграции Александра Хемона представляется в известной степени уникальным. Оказавшись в США в 1992 году и не имея возможности вернуться на родину, он стал писателем, чьи наиболее известные произведения созданы на не родном ему английском языке. С переходом автора в новую культурную и языковую среду творчество его приобретает ряд характеристик, комбинация которых нечасто встречается даже в эмигрантской литературе. Оставаясь до некоторой степени продуктом родной среды, писатель не только получает мультикультурный опыт, присущий всем эмигрантам, но и имеет возможность взаимодействия с читательской аудиторией, составляющей его новое окружение. При этом заметная часть творчества Хемона тем или иным образом касается изображения родной страны и может послужить материалом для литературоведческого анализа.

При рассмотрении хронотопа Сараева в творчестве Александра Хемона мы отталкивались в первую очередь от тех черт, которые присущи довольно обширному пласту литературы русской эмиграции первой волны. Речь в данном случае идет об отношениях писателя-эмигранта с покинутой родиной, связанных с этим фактом переживаниях и попытках проживания травмы. С этой точки зрения можно соотнести ситуацию, в которой оказался Александр Хемон, именно с русской эмиграцией первой волны. Несмотря на то, что обстоятельства, вынудившие писателя покинуть родину, были во многом не столь трагичны, последовавшие за эмиграцией исторические события привели его к схожей ситуации. Помимо невозможности, пусть и временной, вернуться на родину, автор столкнулся с потерей страны происхождения в привычном ему политическом и культурном

формате – государство, с которым были связаны ранние этапы его биографии, прекратило свое существование. Следовательно, в данном случае мы имеем дело не только с традиционным для писателя-эмигранта видоизменением идентичности автора в сторону нарастающей мультикультурности, но и с последствиями тех кризисов, которые порождены эмпирической экстерриториальностью – вынужденным переходом в иную систему экзистенциальных ценностей.

Благодаря этому, мы получаем возможность анализа текстов Александра Хемона с точки зрения видоизменения модели мира и ее основных модусов – пространства и времени – в изображении покинутой (и утраченной) родины.

Главным объектом творческого осмысления для писателей-эмигрантов зачастую становится материал прошлой жизни. Жанр автобиографического романа при этом позволяет использовать и творчески осмыслить опыт индивидуальной жизни автора. Общим принципом выстраивания художественной реальности для всей совокупности мемуарно-автобиографических жанровых форм выступает мифологизация прошлого, авторский миф о себе и эпохе в целом (Леденев 2006). Анализ структурных особенностей хронотопа, способов его экспликации в конкретных языковых средствах, функций, а также форм соответствия реальным пространству и времени в романе Александра Хемона позволит проследить специфику городского хронотопа Сараева в условиях мифологизации прошлого.

В качестве материала для анализа нами был выбран роман Александра Хемона *Nowhere man* как первое крупное произведение данного автора, созданное на английском языке. В рамках анализа хронотопа с точки зрения его принадлежности к эмигрантской литературе, это произведение представляет интерес в первую очередь как созданное для иностранного, неподготовленного читателя, не знакомого с реалиями СФРЮ. Нarrатив произведения адресован читательской аудитории, не имеющей эмпирического опыта, соотносящегося с Сараевом восьмидесятых годов XX века, фигурирующим в романе. Для сравнения текстов на уровне предполагаемого реципиента мы привлекли материал авторских колонок того же автора, написанных для еженедельника *Dani*. Эти произведения, автобиографические в своей основе, роднят общая ностальгическая направленность. Однако колонки в еженедельнике *Dani*, посвященные Сараеву, адресованы соотечественникам автора.

Для рассмотрения хронотопа как такового роман с сильным пространственным концептом в заглавии *nowhere* (нигде) также представляется наиболее интересным. Во-первых, данное произведение относится к ряду автобиографических, и это позволяет соотнести его с известными историческими событиями. Во-вторых, это произведение писателя, пережившего опыт эмиграции. Принимая во внимание два этих факта, можно говорить о том, что заглавие произведения имплицитно содержит некоторую образность, сообщающую ему ностальгический трагизм. Получается, самим выбором названия автор подключает довольно серьёзный комплекс мифов, образов, реминисценций, с которыми читатель имеет дело еще до прочтения романа.

В рамках исследования особенностей основных модусов модели мира в романе Александра Хемона представляется удачным именно выбор хронотопа как синтеза двух основополагающих параметров, используемых автором в произведении. Несмотря на автобиографичность романа, сущность создаваемой автором модели мира состоит не в воспроизведении свойств реальных времени и пространства, а в создании особой структуры, имеющей символическую природу и состоящей из концептуальных констант, которые можно интерпретировать с точки зрения ситуации эмиграции. Рассмотрение хронотопа в его целостности позволило нам обратить внимание на неразрывность пространственных и временных перемещений внутри текста. Подобная связь отмечается исследователями как характерная для автобиографической литературы, особенно эмигрантской ретроспективной мемуарной прозы, в которой тематически заложено разделение жизни на здесь и там, на до и после. Эта неизбежная дихотомия естественным образом проистекает из жанровой природы произведения. Роман Александра Хемона содержит в себе три тематические части, разделенные по временному и географическому признаку: это рождение и взросление героя в шестидесятые-восьмидесятые годы в Сараеве, его пребывание в Киеве и жизнь в качестве эмигранта в США. В той части романа *Nowhere man*, которая посвящена Сараеву, мы имеем дело с ретроспективным повествованием, в котором городу отводится место “там и тогда”.

С этой точки зрения в романе несколько временных планов поддержаны пространственно, имеет место ретроспективное повествование. Ностальгия по прошлому, заложенная в тематике произведения, соотносится с образом города, в котором автор жил в детстве и юности.

Структура произведения такова, что воспоминания о Сараеве второй половины двадцатого века подаются в нем единым блоком. В подзаголовках к частям романа автор вводит датировку, особо обозначая, что то Сараево, образ которого он создает, воспроизводя воспоминания героя, ограничивается временным периодом с 1967 по 1992 год. Отметим, что эта часть, охватывающая 25 лет, названа писателем “Yesterday”. Подобно тому, как литература русской эмиграции писала о стране, которой больше нет, Хемон в романе пишет о городе, который принадлежит прошлому, его вполне четко очерченному временному отрезку. И прошлое это в модели мира героя-эмигранта сводится автором к одному только дню, символически обозначенному как “вчера”.

Обращая внимание на неразрывность пространства и времени в романе, стоит еще раз обратиться к его заглавию. Первоначально произведение было написано автором на английском языке, и в заглавии, в сильной позиции текста, автор предпочел актуализировать в первую очередь пространственный модус: *nowhere* (нигде). В то же время, при переводе на родной язык автора основной акцент в заглавии был сделан на темпоральный образ *bez prošlosti* (без прошлого). Безусловно, нельзя в данной ситуации упускать из виду необходимость адаптации перевода под потенциальную читательскую аудиторию. Тем не менее, сама возможность подобной замены ещё раз подчёркивает слитность восприятия

времени и пространства в рамках художественной реальности романа, когда перемещение происходит одновременно в двух координатах: между там и тогда и здесь и сейчас.

В случае с романом Александра Хемона *Nowhere man* невозможно пренебречь тем фактом, что автор создает текст в высочайшей степени интернациональный, создает его прежде всего для читателя, не имеющего соответствующего опыта, к которому можно было бы апеллировать. Это в известной мере уникальная ситуация, представляющая собой важное отличие от эмигрантской литературы, создаваемой писателями в основном на родном языке и для аудитории, знакомой с изображаемыми реалиями. Александр Хемон создавал произведение, ориентируясь, в первую очередь, на иностранного читателя. Обращает на себя внимание практически полное отсутствие конкретных пространственных маркеров – упоминания топонимов крайне малочисленны, описания архитектуры и инфраструктуры города, в норме моделирующие художественное пространство в произведениях автобиографической направленности, вытеснены здесь в пользу изображения событий и переживаний героя. Конкретные маркеры не нашли бы никакого отклика у потенциального читателя, не знакомого эмпирически с городом, выбранным в данной части в качестве места действия. В результате читатель узнает довольно много подробностей из биографии главного героя, Йозефа Пронека, при этом не получая никакого представления о том, где описываемые события имели место.

Лишнее конкретики, пространство города становится в некотором смысле идеальным “городом вообще” – замкнутой системой, не привязанной к реально существующему месту на карте. На первый план, таким образом, выходит биографическая, событийная составляющая, а художественное пространство представляет собой немаркированное пространство для рождения и взросления, больше похожее на модель, чем на отражение реального объекта художественными средствами. Вспомним, что в мифологическом представлении древних цивилизаций город являлся аналогом модели мира, микрокосмом, отражающим небесный мир в земном воплощении. Лишнее конкретной образности, Сараево в романе Хемона предстает перед читателем мифическим городом, аналогом тех идеальных несуществующих немаркированных пространств, которые характерны для фольклорных произведений (как, например, тридевятое царство из русского фольклора). На поддержание данной концепции работает и заглавие, в котором авторское *nowhere* вполне могло бы соответствовать сказочному *far, far away*.

Ориентируясь на иностранного читателя – вероятнее всего, американца, знакомого с жизнью Сараева в первую очередь по сообщениям СМИ, Хемон в некотором смысле имел дело с уже готовым мифом о городе. В данном случае мы имеем в виду то фрагментарное представление о Сараеве, которое могло сложиться у англоязычных читателей по материалам прессы и телевидения. Имея возможность апеллировать к этому образу города, Хемон оставляет в тексте романа несколько маркеров – *The Tito building* (Здание Тито), *The Pioneer Center* (Дом пионеров)

– которые поддерживают характеристику пространства с идеологической точки зрения как принадлежащего эпохе социализма. Прямую отсылку к данной ситуации мы видим далее в “американской” части романа, когда в ходе разговора Йозефа Пронека спрашивают о месте рождения:

“Where are you from?”

“Bosnia.”

“Bosnia? It’s hell there”

(Hemon 2009: 192)

Подобное представление о городе у героя-американца, безусловно, подается как результат воздействия средств массовой информации при полном отсутствии каких-либо иных источников знания.

Таким образом, автор не делает попыток донести до иностранного читателя красоту и своеобразие родных мест, не наполняет художественное пространство произведения отсылками к значимым и дорогим локусам и не наделяет пространство города тем ностальгическим трагизмом, который присущ эмигрантской литературе.

Отметим, что для авторских колонок Александра Хемона, написанных им на родном языке для соотечественников, подобное избегание пространственной конкретизации нехарактерно. Более того, в текстах такого рода можно говорить о прямо противоположном писательском методе изображения пространства. Так, например, вошедший в сборник *Hemonwood* текст “*Sarajevo je...*” почти полностью составлен из перечисления отдельных значимых для города локусов. Составленный писателем перечень топонимов, пронизанный теплой ностальгией, призывает читателя разделить с автором знакомые переживания.

Тот же метод мы встречаем в тексте колонки “*Potomstvo po prvi put u Sarajevu*”¹, наполненном сараевскими топонимами: Маринин двор, Ченгич Вила, Скупштина, а также знакомыми для местного жителя реалиями – такими, например, как трамвай-“вашингтонац”. В тексте колонки “*Nataša u inostranstvu*” находим Инаткучу, Чаршию, Ферхадию, чевапы в кафе “*Željo*”. Пространственные локусы в данном случае определены чрезвычайно четко как несущие смысловую нагрузку для потенциальной аудитории. Отметим сразу, что в авторских колонках хронотоп Сараева слабо маркирован по времени, что сообщает ему дополнительный акцент, уводя в сторону фольклорных жанров. В основном в колонках о Сараеве фигурируют такие темпоральные маркеры, как *nekad* (когда-то), *jednom* (однажды), *uvek* (всегда), *teško je... odrediti datum* (сложно... определить дату) – то есть лексемы и конструкции, семантически работающие на создание хронотопа, не определенно-го относительно исторического времени. Это позволяет писателю апеллировать к вневременному и работает на поддержание мифологизированного образа города.

¹ Тексты колонок, подготовленных А. Хемоном для еженедельника *Dani*, доступны в цифровом архиве издания: <https://bhdani.oslobodjenje.ba>.

Сараево в данном случае функционирует неизменно относительно временной оси. Существование локусов, упомянутых в тексте, в рамках созданной автором модели мира представляется как вечное, непреложное.

Возвращаясь к пространству романа *Nowhere man*, отметим, что в данном случае лишенное конкретики пространство, напротив, наполнено событиями и темпорально определено. На фоне слабой соотнесенности с реальными пространственными объектами, мы видим довольно значительное количество временных отсылок, маркирующих события по оси времени. Временные рамки четко заданы автором еще в подзаголовке: “с 10 сентября 1967 года по 24 января 1992”. В самом тексте писатель неоднократно прибегает к датировке, указывая не только год, когда имели место те или иные события, но и месяц: *the summer of 1980* (лето 1980 года), *the summer of 1983* (лето 1983 года), *by the fall of 1983* (к осени 1983 года), *in September 1983* (в сентябре 1983 года). Подобная скрупулезность при выборе временных маркеров не имеет целью соотнести происходящее в романе с конкретными историческими событиями и противоречит авторской стратегии изображения города как модели. Заданное в заглавии “нигде”, таким образом, не распространяется на “никогда”. Такая скрупулезная маркировка выглядит аллюзией на дневниковые записи, и может рассматриваться с этой точки зрения. Повествование в части, посвященной Сараеву, ведется от третьего лица, нарратором выступает некий осведомленный о жизни главного героя человек, тоже проведший молодость в Сараеве и знакомый с реалиями тех лет. Тем не менее, нарратор в данном случае не наделен традиционными характеристиками “всеведущего”: события изображаются последовательно, художественное время в данной части выступает как линейное, личное. Подобное отображение художественного времени приближает произведение к мемуарной автобиографической прозе.

Событийная наполненность текста в данной части помогает восприятию читателем течения времени.

Мы видим присущее эмигрантской литературе тяготение к преодолению времени, возврату к собственному я. Через конкретизацию темпоральной маркировки автор символически утверждает себя. Это линейное, наполненное событиями и чёткой маркировкой время – время индивидуальное, уводящее нас от мифопоэтической модели мира, параллели с которой мы отмечали при анализе художественного пространства. Целью писателя в романе *Nowhere man*, в противовес авторским колонкам, не является создание ностальгической мифологизированной вневременной картины Сараева. Такой конструкт в типичном эмигрантском романе имел бы противоположные черты – мифопоэтическую немаркированность и цикличность времени в сочетании с пространственной определенностью.

Выбирая Сараево как точку времени и пространства, являющуюся идеальным местом для того, чтобы провести юность и молодость, автор делает акцент не на конкретном месте, а на изображении периода взросления:

Sarajevo in the eighties was a beautiful place to be young – I know because I was young then. I remember linden trees blooming as if they were never to bloom again, producing a smell I can feel in my nostrils now. The boys were handsome, the girls beautiful, the sports teams successful, the bands good, the streets felt as soft as a Persian carpet, and the Winter Olympics made everyone feel that we were at the center of the world. (Hemon 2009: 63)

Это сентиментальное перечисление общих мест, которое можно было бы отнести с любым другим городом. Красивые девушки, цветущие липы, хорошая музыка. Ключевым представляется ощущение себя как центра мира, характерное для молодости. Расширяя и укрупняя это ощущение, мы видим личность человека и его жизнь как центральную координату произведения. Видим личность, лишенную социальной и этнокультурной конкретности, что выводит нас на уровень экзистенциальной проблематики произведения. В. Варшавский (1932: 164) отмечал, что эмигрант – это “действительно как бы ‘голый’ человек... в социальном смысле он находится в пустоте, нигде и ни в каком времени, как бы выброшен из общего социального мира и предоставлен самому себе”. Целью экзистенциального поиска писателя в данном случае является утверждение своего альтер-эго, если не в пространстве, которое он воспринимает как утраченное, то хотя бы во времени. Этой цели и служит темпоральная маркировка событий в произведении.

Исследователями творчества русских эмигрантов первой волны отмечается стремление авторов создать образ родины как “потерянного рая”, наполнив его воспоминаниями и деталями из жизни до эмиграции. Они создают “островное”, замкнутое художественное пространство, помещая в него образы утраченной родины, детства и юности. Подобным пространством становится для Александра Хемона Сараево, однако на первый план писатель выносит событийную составляющую, а не пространственную детализацию.

Писатель-эмигрант, лишенный корней и вынужденный приспосабливаться к их отсутствию, рассматривает писание не только как возможность формирования жизненного пространства, но и как возможность авторефлексии или реконструирования ‘я’ после пережитой травмы эмиграции. (Бугаева 2006: 65)

В поисках параллелей между мифopoэтической моделью мира и художественным пространством в романе Александра Хемона следует обратить внимание на актуализацию такой значимой для эмигрантской литературы мифологемы, как мифологема дома. Воплощения мифологемы дома в традиционном понимании в романе Хемона отсутствуют. Это отсутствие само по себе поддерживает мотивировку заглавия произведения, так как “человек ниоткуда” не должен иметь дома. В изображаемом автором Сараеве читатель не встретит ни одного образа, который можно было бы соотнести с презентацией этой мифологемы, той “призмы, сквозь которую автор преломляет биографические, социально-исторические и культурно-исторические реалии” (Анисимова 2007: 7). Описания родительского

дома практически отсутствуют в тексте романа, нет в нем и иного места, которое могло бы служить его параллелью как некий безопасный, привычный, эмоционально окрашенный локус. Отметим, что это по меньшей мере нетипично для эмигрантской литературы, в которой с присущим ей ностальгическим пафосом мифологема дома воплощается довольно развернуто с образной точки зрения. Парадоксально, но при этом в романе присутствует несколько примеров деконструкции мифологемы дома. Подаются они не как часть биографии Пронека, а как воспоминания нарратора, третьего лица. Так, например, воспоминание о том, как злоумышленники проникли в дом родителей рассказчика: “I remember that my apartment was broken into and that there were two footprints on my parents’ bed” (Hemon 2009: 64).

Следы от ботинок на родительской постели метафорически означают не только деконструкцию дома как воплощения идеи безопасности, но и дополнительное осквернение его сакрального ядра. В другом воспоминании рассказчик упоминает:

I remember the smell of apartment-building basements where I was making out with my date... Then the light would go on – a neighbor coming down the stairs – and we will pull apart. (Hemon 2009: 64)

Здесь перед нами и грубое вмешательство в интимный момент, и потеря чувства безопасности, и общая неприкаянность героя, вынужденного замещать личное пространство общественным. Автор не только лишает дома Йозефа Пронека, но и метафорически разрушает саму идею дома и тех архаичных смыслов, которые помещены в данную мифологему.

Высокий градус интернациональности текста романа *Nowhere man* позволил автору подойти к теме изображения родины без присущего эмигрантской литературе ностальгического драматизма. Идеализация образа родного города в рассматриваемом произведении соотносится в первую очередь с ностальгией не пространственного, а временного характера. В данном случае мы имеем дело с процессом, который отмечается исследователями русской эмигрантской прозы как “расширение” смыслового ядра понятия “родина” (Жаравина, Лазарев 2018). Мы наблюдаем слияние смыслов, вмешаемых понятиями “родина” и “прошлая жизнь”. Ностальгия Хемона – это ностальгия не по родным местам, а по молодости, которая – как для писателя, так и для его альтер-эго в романе – в некотором роде утратила смысл с переездом в другую страну. Опыт взросления, приобретенный в ином, уже не существующем, государстве, оказался трагическим образом нерелевантен для дальнейшей жизни эмигранта, сделав его “человеком ниоткуда”, или “человеком без прошлого”.

Literatura

- Hemon, A. (2009), *Nowhere man*, Pan Macmillan, London
- Анисимова, М. С. (2007), *Мифологема ‘дом’ и ее художественное воплощение в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции на примере романов И. С. Шмелева Лето Господне и М. А. Осоргина Времена*, Автореферат дисс. на соискание степени канд. филол. наук. Н. Новгород
- Бугаева, Л. (2006), “Мифология эмиграции: geopolитика и поэтика”, и: Bugaeva, L.; E. Hausbacher, ur., *Ent-Grenzen. Intellectualle Emigration in der russischen Kultur des 20 Jahrhunderts / За пределами. Интеллектуальная эмиграция в русской культуре XX века*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 51–71.
- Варшавский, В. (1932), “О ‘герое’ эмигрантской молодой литературы”, Числа, № 6
- Жаравина, Л. В., Лазарев; А. А. (2018), “Российский хронотоп в духовном измерении русской эмиграции (1920–1930-е гг.)”, *Славянские чтения*, № 12 (18), 157–170.
- Леденев, А. В. (2006), “Литература первой волны русской эмиграции. Основные тенденции литературного процесса”, и: Кутуков, Л. В. ur., *История русской литературы XX века (20–50-е годы): Литературный процесс*, Изд-во Моск. ун-та, Москва, 576–585.

V.

Slavenske književnosti
nakon 1989. godine:
U povodu 30. godišnjice
pada Berlinskog zida



Jelena Alfirević-Franić: Emocijski identitet i koronavirus – novi književni lik na primjeru suvremene hrvatske drame *U sobi nešto široj od kože* (2020) I. Sajko¹

*Zašto si tužna, dušo moja, i zašto me mučiš?
Psalmi Davidovi, XLII, 6-12*

Pojmovi subjekta i identiteta od ključnog su interesa u raznim ograncima suvremene književne teorije, ali i u drugim disciplinama (Pternai Andrić 2015). Međutim, u zatvorenoj tvrdi akademskog hermetizma govora o identitetu vlada “prava terminološka sumaglica” pa se pojam identiteta ne samo masovno rabi, nego i masovno zlorabi (Nenadić 2020). Zbog potrebe konkretiziranja pojma “identitet” (Petković 2020), i kao doprinos interdisciplinarnom razvoju književne znanosti, u radu će se definirati novoosmišljeni književnoteorijski pojam *emocijski identitet*, koji je “slijepa pjega” književne znanosti. Istražit će se reprezentacija *emocijskog identiteta* na primjeru suvremene hrvatske psihološke drame *U sobi nešto široj od kože* (2020) Ivane Sajko. Odredit će se njegova specifična klasifikacija s obzirom na prevladavajuću emociju (strah) suvremene dramske protagonistkinje koja postaje obilježje njezina književnog *emocijskog (depresivnog) identiteta*, a koja je u drami potaknuta svjetskom protupandemijskom (samo)izolacijom i društvenim ozračjem otuđenosti uslijed pojave virusa COVID-19. Književnoteorijski pojam *emocijski identitet* definirat će se prema antiesencijalističkom shvaćanju identiteta. Pritom će se dijelom preuzeti psichoanalitičko i medicinsko pojmovlje te psihološke, neurobiološke, filozofske i teorije iz kulturne antropologije, a što posve odgovara činjenici *emocionološkog/afektivnog obrata* u književnoj znanosti, kada brojni autori studija o emocijama uvažavaju spoznaje iz nematičnih im disciplina (Oatley, Jenkins 2003; Robinson 2005; Barrett, Lewis, Haviland-Jones 1993). Emocijski depresivni književni identitet korelirat će se s *narcističkim identitetom*, a predstaviti će se i pojam *emocionalna invalidnost* ili *identitet jednako invaliditet* (Alfirević 2021) u tom kontekstu. Prezentirat će se “emocijska etiketa” književnog narativa te “književna emocijska funkcija”,

¹ Rad je dio znanstvenoistraživačkog projekta *Tijelo, identitet i emocije u hrvatskoj i slavenskim književnostima 20. i 21. stoljeća*, a projekt je financiralo/sufinanciralo Sveučilište u Zagru institucionalnim projektom broj IP.01.2021.09.

novoosmišljeni književnoteorijski pojmovi kojima je cilj – zajedno s teorijom *emocijskog identiteta* i teorijom *emocijskog kôda* – metodološki povezati tradicijski (post)strukturalizam (semiotiku) i suvremenu emocionologiju, što dosada nikada nije bio način čitanja/pristup u istraživanju književnoumjetničkog teksta u znanstvenoj metodološkoj praksi, ni u svjetskoj ni u domaćoj znanosti o književnosti. Ovim radom želi se doprinijeti, kako poststrukturalističkoj istraživačkoj paradigmi književnih identiteta, tako i emocionologiji kao književnoj znanosti u razvitu (Petersai Andrić 2020), nedovoljno istraženoj. Depresivna (post)kovidalna atmosfera utjecala je na naracijsku strukturaciju koronavirusa reprezentiranog kao novi književni lik, a u radu je predstavljen/predložen i fenomen *korona-književnost* (zato i ova drama *korona-drama*) kao suvremena književna paradigma.

Ključne riječi: emocijski identitet, koronavirus – novi književni lik, depresija, Ivana Sajko, književna emocionologija, slijepa pjega, narcistički identitet, emocionalna invalidnost, emocijkska funkcija, emocijski kôd, COVID-19 i književnost.

Emotional identity and Coronavirus – A new Literary Character on the Example of contemporary Croatian drama *In a room slightly wider than skin* (2020) I. Sajko²

The notions of subject and identity are of key interest in various branches of contemporary literary theory, but also in other disciplines (Petersai Andrić 2015). However, in the closed fortress of academic hermeticism, the discourse on identity is ruled by a “true terminological haze”, so the notion of identity is not only widely used, but also massively abused (Nenadić 2020). Due to the need to concretize the term “identity” (Petković 2020), and as a contribution to the interdisciplinary development of literary science, the paper will define the newly conceived literary theory term emotional identity, which is a blind spot in literary science. The representation of emotional identity will be explored on the example of the contemporary Croatian psychological drama *In a Room Slightly Wider Than Skin* (2020) by Ivana Sajko. Its specific classification will be determined with regard to the prevailing emotion (fear) of the contemporary dramatic protagonist, which becomes a feature of her literary emotional (depressive) identity, and which is encouraged in the drama by the world’s anti-pandemic (self) isolation and social atmosphere of alienation due to the virus. The literary-theoretical notion of emotional identity will be defined according to the anti-essentialist understanding of identity. In doing so, the psychoanalytic and medical concept will be taken over, which corresponds to the fact of emotional/affective turn in literary science, when many authors of studies on emotions take into account knowledge from non-native disciplines (Oatley, Jenkins 2003; Robinson 2005; Barrett, Lewis, Haviland-Jones 1993). Emotionally depressed literary

² The paper is part of the scientific research project *Body, Identity and Emotions in Croatian and Slavic Literatures of the 20th and 21st Centuries*, and the project was financed / co-financed by the University of Zadar with the institutional project number IP.01.2021.09.

identity will be correlated with narcissistic identity, and the term emotional disability or identity equal to disability (Alfirević 2021) will be presented in this context. The “emotional label” of the literary narrative and the “literary emotional function”, newly conceived literary theoretical concepts aimed at, together with the theory of *emotional identity* and *emotional code*, methodologically connect traditional (post-)structuralism (semiotics) and modern emotionalism, which has never been the case before way of reading/approach in the research of literary and artistic text in scientific methodological practice, neither in world nor in domestic science of literature. This paper seeks to contribute to the poststructuralist research paradigm of literary identities, as well as to emotionalism as a literary science in development (Paternai Andrić 2020), which is insufficiently researched. The depressive (post) covidal atmosphere influenced the narrative structuring of the coronavirus as a new literary character, and the paper presents/proposed the phenomenon of corona-literature (hence this corona-drama) as a contemporary literary paradigm.

Key words: emotional identity, coronavirus – a new literary figure, depression, Ivana Sajko, emotionology, blind spot, narcissistic identity, emotional disability, emotional function, emotional code, COVID-19 and literature.

1. Uvod u *emocijski identitet*

Dijakronijskim modelom, rad započinjemo kratkim sintetskim prikazom općih teorija o književnim identitetima, kao uvod u središnji i inovativni književnoteorijski predmetni pojam *emocijski identitet*. Iako su pojedinci oduvijek propitivali svoju osobnost i karakter, okolnosti i situacije koje utječu na njihovo oblikovanje,

(...) identitet je historijski obilježen proces, unutarnje povezan s modernošću. Pojedinač integriran u tradicionalnu zajednicu, iako je konkretno živio kao partikularni pojedinac, nije si postavljao pitanja o identitetu u smislu u kojem ih danas shvaćamo. Uspon identiteta posljedica je upravo destrukturacije zajednica, potaknute individualizacijom društva. (Kaufmann 2006: 14)

Etimološki gledano, *identitet* znači istovjetan, potpuno jednak, odnos u kojem je neko biće ili svojstvo jednako samo sebi, tj. isto, a njegova semantička kategorija može se objasniti kao “*id – entitet*, istovjetnost sa sobom, (z)bivanje istosti (*id – em*) bića (*ens*) sebi i svojoj biti (*essentia*), jednakost onome po čemu nešto ili netko jest. On je odgovor na pitanje: tko smo, i po čemu to jesmo, kamo ili kome individualno i kolektivno primadamo, odakle dolazimo, kamo idemo?” (Skledar 2010: 67). Pojam identitet proizašao je iz logike i filozofije i prvotno je značio istovjetnost stvari i bića u sveopćoj mijeni. Identitet je, shodno tome, označavao bitna svojstva nekog predmeta ili bića, dakle, ono trajno svojstvo koje je, naprimjer, kamen činilo kamenom. Dakle, pojam identitet je, u logici i filozofiji, pokrivao, popularno filozofski rečeno, ‘cjelinu bića’ i bio agens koji

je ta bića, uopće, činio bićima. Drugim riječima, u kontekstu filozofske tradicije koju smo ponajprije naslijedili od starih Grka, identitet je bio središnja ontološka kategorija (Petrović 2006: 211). Glavnina moderne tradicije proučavanja književnosti pristupala je individualnosti pojedinca kao danosti, kao jezgri koja se izražava riječju i djelom i koja se stoga može rabiti kako bi se objasnilo neko djelovanje – učinih to što učinih zato što jesam onaj koji jesam (Culler 2001: 127). No, Michel Foucault piše: "Psihoanalitička, lingvistička i antropološka istraživanja 'izbacila su iz središta' subjekt s obzirom na zakone njegove žudnje, forme njegova jezika, pravila njegova djelovanja ili igru njegova mitskoga i imaginativnoga diskurza." Ako su mogućnosti mišljenja i djelovanja određene nizom sustava kojima subjekt ne upravlja ili ih čak niti ne razumije, tada je subjekt "decentriran" u smislu da on nije izvor ili središte na koje se netko može osloniti kako bi objasnio događaje. On je nešto oblikovano tim silama (Culler 2001: 128). Krajnje pojednostavljeno, u svojoj studiji *Ime i identitet u književnoj teoriji* (2012) K. Peternai Andrić (2012: 47) pristupe tvorbi identiteta razgraničuje na dva suprotstavljenia polja u znanstvenim krugovima: esencijalističko i antiesencijalističko. Zagovornici esencijalističkog pristupa prepostavljaju postojanje unutrašnjeg esencijalnog sadržaja ili jezgre sebstva i kategoriju identiteta poimaju kao svojevrsnu bit ili esenciju koja je stabilna i ne podliježe promjeni. Na jednom uspostavljen identitet ni pojedinac ni grupa ni na koji način ne mogu utjecati. Potpuno suprotan, antiesencijalistički pristup kategoriju identiteta vidi kao promjenjivu, plastičnu, lišenu svoje čvrste jezgre, specifičnu za pojedino vrijeme i mjesto... pa tako i nestabilnu u smislu da je onemogućeno oblikovanje nepromjenjivih ili potpunih identiteta. Takav je identitet uvijek nepotpun, u nastajanju i neuravnotežen (Peternai Andrić 2012: 10). Tumačeći antiesencijalistički pristup, Peternai Andrić (2012: 10) dalje nastavlja: "ni jedan identitet ne može se javiti kao 'čista prezentnost' ili 'objektivnost', nego je svaki identitet kontingenstan i nestabilan."

Freudovska pak tvorba identiteta ovisi o načinu oblikovanja pojedinca kao subjekta koji prolazi kroz pojedine faze razvoja. Prema psihoanalitičkom viđenju, uspostava identiteta započinje u odnosu u obitelji, kao odnosu prema 'drugom', što se potom nastavlja prema svim ostalim simboličkim 'drugima' (Peternai Andrić 2012: 10). Kao i psihoanalitičke i sociološke studije, književnost u svojoj praksi postavlja jednako (opće) pitanje identiteta: "Tko sam?/Tko je književni lik?", a brojne psihoanalitičke teorije nasljeđuju i ugrađuju u književni diskurs. Jonathan Culler u svojoj studiji *Književna teorija. Vrlo kratak uvod* (2001) bavi se pitanjima identiteta i identifikacije. Navodi kako se brojni tekući prijepori tiču identiteta i funkcije subjekta ili jastva. Što je taj 'ja' koji jesam – osoba, dječatni subjekt ili akter, jastvo – i što ga čini onim što jest? Za Cullera (2001: 127) dva pitanja leže u osnovi modernoga mišljenja o ovome predmetu – prvo, je li jastvo nešto dano ili nešto proizvedeno, i drugo, treba li ga razumijevati kroz pojedinca ili kroz društvo?³, a zaključuje kako temeljni identitet likova nastaje kao posljedica njihovih postupaka, borbe sa svijetom, no taj se identitet zatim postavlja kao osnova, čak i uzrok tih postupaka (Culler 2001: 130). Stoga i suvremena teorija smatra kako je identitet "proizvod niza

³ Vidi više u: Jonathan Culler, *Književna teorija. Vrlo kratak uvod*, 2001, 127–134.

djelomičnih identifikacija, nikada dovršen” (Culler 2001: 134), a pri problematiziranju nastajanja identiteta preuzima se binarna opozicija – mi smo “jedno” zato što nismo ono “drugo”.

Pitanje identiteta kao rezultat prohoda entiteta kroz sustav razlika otvara se 1984. Luhmannovom teorijom u radu *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. O identitetima su pisali i: J. Lacan (*Le Séminaire. Livre VII: L'Éthique de la psychoanalyse*, 1986), D. Cornell (*Beyond Accommodation: Ethical Feminism, Deconstruction, and the Law*, 1991), a početkom 90-ih feminističke kritičarke upozoravaju na specifičnosti ženskoga identiteta. U okviru feminističke književne kritike još se od 70-ih godina 20. stoljeća raspravlja o odnosu emocija i konstrukta rodnog identiteta (Ortner 1974). Američke ili europske preokupacije “kako se ljudi osjećaju” potaknute su i “zaokretom” – rastom ženskih studija, analitičkom kategorijom tzv. “ženske povijesti” u 1970-ima (Plamper 2012: 237, 259). Međutim, iako su se pitanjem identiteta iz različitih aspekata bavili i brojni drugi autori i autorice,⁴ i iako su obrađivali emocije kao bitne čimbenike u tvorbi pojedinačnih i kolektivnih identiteta, nitko od svjetskih niti hrvatskih književnih znanstvenika do sada nije slijedio metodološke postavke književne emocionologije prilikom istraživanja konkretnog emocionološkog *emocijskog identiteta*, niti je predložio književnoteorijsku definiciju predmetne teme ovoga rada – *emocijski identitet*.⁵

Ono što ćemo, iz mnoštva teorija identiteta i unatoč “bojnom polju” suprotstavljenih pristupa kategoriji identiteta (Pternai Andrić 2012: 48), preuzeti u dalnjem radu kao jasnou kategoriju jest činjenica da suvremeni teoretičari u velikoj većini zagovaraju

⁴ U svijetu: J. Butler (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 1990), T. Chanter (*Ethics of Eros: Irigaray's Rewriting of the Philosophers*, 1995), A. Huyssen (*The Inevitability of Nation: Germany After Unification*, 1995), S. R. Suleiman (*Budapest Diary: In Search of the Motherbook*, 1996), C. Vasseleu (*Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*, 1998) i dr.

⁵ Kristina Pternai Andrić, koja se i inače u hrvatskoj znanosti temeljito bavi teorijama književnih identiteta, izdaje opsežnu književnoteorijsku identitetsku monografiju *Pripovijedanje, identitet, invaliditet* (2019) u kojoj – među malobrojnim znanstvenicima u hrvatskoj književnoj znanosti – ponegdje koristi emocionološku metodologiju (kada, gotovo u pravilu, navodi teorije narativne empatije), ali u monografiji, niti drugdje kod drugih teoretičara identiteta, nigdje nema spomena pojma *emocijski identitet*. O identitetu književnih likova povezanim s emocijama (kao uskim teorijsko književnoznanstvenim interesnim područjem autorice ovoga rada) istraživala je Alfirević-Franić od 2020. do 2021. u dramskim tekstovima hrvatskih dramatičara moderne i postmoderne književnosti, kod dramskih protagonisti M. Krleže, M. Begovića, M. Gavrane i L. Kaštelan: a) *Što kada (android) lutka progovori glasom emocije?* ili *terapijski učinci emocije u "Lutki"* (2012.) *Mira Gavrana*, 2020; b) *Identitet jednako invaliditet* Krležine barunice Castelli motiviran naturalističkom “ranom djetinjstvu” ili uvod u emocionološko čitanje Glembajevih, 2021; c) “[Zajista tema, ali više za psihijatra nego za dramatičara” ili kako *emocijsko-patološki incest* (s Drugim, koji je Treći, koji je Prvi) proizvodi ženu-lutku u drami *Bez trećega* (1931.) *Milana Begovića*, 2021; d) *Muči li suvremenu Noru depresija ili budućnost književne i humanističke znanosti: emocionologija na primjeru antifeminističkog “depresivnog identiteta”* Nore M. Gavrane, 2021; e) *Medicina i(l) književnost: veza abortusa i emocionologije u drami Posljednja karika* (1994.) *Lade Kaštelan*, 2021; f) *Emocionološki pristup suvremenoj hrvatskoj drami* (na primjeru Nore danas *Mire Gavrane*), 2021. Navedeni radovi mogu se pregledati na CROSBY profilu autorice: <https://www.bib.irb.hr/pregled/profil/35740>. Međutim, “emocijski identitet” kao novoosmišljeni književnoteorijski pojam prvi put je prezentiran javnosti u Sarajevu, 2021. godine, tijekom autoričina usmenog izlaganja ovoga rada: “Emocijski identitet i koronavirus – novi književni lik na primjeru suvremene hrvatske drame *U sobi nešto široj od kože* (2020) I. Sajko” na Trećem bosanskohercegovačkom slavističkom kongresu, od 17. do 19. rujna 2021. (vidi Knjigu sažetaka: <https://www.bib.irb.hr/1147225>).

antiesencijalistički stav i identitet vide kao proces postajanja koji se uspostavlja prema "drugom", odnosno uspostavlja se s obzirom na jednakost ili razlicitost od drugog (Petarnai Andrić 2012: 10). U tom smislu, identitet i subjektivnost shvaćaju se kao kontingenčni i kulturno specifični "proizvodi" koji ne mogu postojati izvan kulturnog predstavljanja. Međutim i dalje, u najnovijoj teorijskoj studiji o identitetima, *O čemu govorimo kada govorimo o identitetu?* (Disput 2020), Petković na prvom mjestu ističe tzv. "terminološku sumaglicu" u zatvorenoj tvrđi akademskog hermetizma govora o identitetu (Nenadić 2020: <https://mvinfo.hr/clanak/nikola-petkovic-o-cemu-govorimo-kada-govorimo-o-identitetu>), koja je polako, ali sigurno obavila pojam identiteta u suvremenoj politici, društvu i znanosti, koji ne samo da se masovno rabi, nego i masovno zlorabi u javnom i političkom diskursu, kulturi i publicistici. Stoga, zbog potrebe teorijskog konkretiziranja pojma "identitet" i uočene potrebe za inovativnosti u ovom znanstvenom pitanju, pojavila se prirodna potreba oblikovanja novog terminološkog pojma "emocijski identitet". Temeljni je cilj istraživačkoga rada utvrditi modele reprezentacija emocija te oblike i funkcije emocionalne angažiranosti teksta, s naglaskom na otkrivanje tipologizacije/vrste tzv. emocijskog identiteta protagonistkinje predmetne književne monodrame *U sobi nešto široj od kože* I. Sajko. Zbog toga je prvo potrebno objasniti značenje osmišljenog i uvedenog pojma *emocijski identitet*.

2. *Emocijski identitet* – "slijepa pjega" književne znanosti

S obzirom na to da je "lik glavni aspekt romana (i drame, op. a. J. A.-F.)" (Culler prema Milanja 1999: 431) i s obzirom na to da je "najpoznatiji 'topos' topos lika" (Milanja 1999: 430), ono što u koherentnom, i uopće u književnoteorijskom smislu književnoj znanosti o emocijama nedostaje, jest afektivno ili emocionološko istraživanje usmjereno književnom liku i njegovu identitetu kao konstruktu unutar teksta proizašlom iz funkcije emocija (a ne samo dosadašnji dominantni naglasak na istraživanjima identiteta čitatelja, čime je emocionologija kroz narativnu empatiju S. Keen, M. Nussbaum, W. Bootha, M. Hoffmana ili M. Grosman najviše orientirana teorijskim tumačenjem). Naime, govoreći o identitetima u emocionološkoj teoriji, znanstveni radovi u središte svojega emocionološkog znanstvenog interesa gotovo bez iznimke postavljaju – empatiju kao emocionalni odgovor (Keen 2006; Hogan 2011) publike/čitatelja književnog (dramskog) teksta, što, napominjemo, neće biti središnji interes. Cilj je ovoga rada istražiti psihološko-strukturalističku⁶

⁶Odnosi se na *emocionalni* ili *emocijski identitet* (u dalnjem tekstu emocijski) koji je 1.) književnoznanstveni strukturalističko-semiotički pojam (emocijski identitet dio je *emocijske/emocionalne semiotičke/značenjske funkcije* u narativu u kojoj je, unutar emocijskog diskursa, književni lik emocijski označen ili je emocijsko "označeno" kada se odnosi na književni lik, a emocijski označitelj kada se odnosi na pošiljatelja teksta) i 2.) književnoznanstveni emocionološki pojam (svaki književni lik je emocionalno-psihička konstrukcija). Iz toga proizlazi da je *emocijski/emocionalni identitet* i (post)strukturalistički i emocionološko-psihološki konstrukt – jednako, a posve suprotno potpunom zanemarivanju psihološkog pristupa književnom liku u teorijama strukturalizma (Milanja 1999) i poststrukturalizma. Naime, književni lik se već odavno ne percipira u književnoj znanosti isključivo kroz psihologiju ličnosti; stoga, konzultirajući suvremene teorije književnog lika (vidi studije C. Milanje, *Autor, pripovjedač, lik*, 2000), dolazimo do spoznaje da su *emocijski identiteti*

emocijsku/emocionološku⁷ motiviranost u izgradnji *emocijskih identiteta*. U tom smislu ovdje bi predstavljenoj inovativnoj teoriji o *emocijskim identitetima* svrha bila doprinijeti polju teorije književnosti, a poglavito poststrukturalizmu i emocionologiji kao suvremenoj književnoteorijskoj grani.

Međutim, osim što navedeni radovi iz raznih interdisciplinarnih područja ne donose konkretnu definiciju *emocijskog identiteta*, u književnopovijesnom i književnoteorijskom području do sada nikada nije oblikovana niti spomenuta definicija pojma "emocijski identitet", a bez obzira na to što se pitanje identiteta kao rezultat prohoda entiteta kroz sustav razlika otvara, kako rekosmo, još od 1984. Luhmannovom teorijom u radu *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Stoga je *emocijski identitet slijepa pjega književne znanosti*.⁸

Iz psihološkog aspekta, "nostalgična" (dakle, emocija) **osjećanja grade naš identitet** (Milenović, Jović 2017: 44) (istaknula J. A.-F.), teorija je koju, prema principu postmoderne, želimo prenijeti u teoriju književnosti. Prema teoriji *emocijskog kôda*, emocija je temelj književnog teksta, a emociju smatramo i temeljom na kojem svaki književni lik gradi svoj identitet. *Emocijski identitet* je takav književni identitet u kojem je gradivni i prevladavajući element emocija te je nastao kao produkt središnjeg emocionalnog

doprinos, kako psihologiji ličnosti (kroz emocije koje su dio psihologije) u "obnavljanju" tradicionalnog shvaćanja, tako su doprinos i na planu izgradnje književnog lika kao funkcije, i to *književne emocijske/emocionalne funkcije* (ovdje novoosmišljen naziv) unutar teksta, prema autorici rada Alfirević-Franić. Navedimo i sljedeću autoričinu spoznaju: na "sceni" teksta lik predstavlja, označuje i određuje isprekidan označitelj, skup raspršenih emocijskih oznaka koje možemo nazvati "emocijskom etiketom". "Emocijska etiketa" može biti više ili manje emocijski bogata, više ili manje emocionalno angažirana kao emocijski diskurzivno homogena ili heterogena. Možemo, dakle, definirati lik kao "sustav uredenih ekvivalencija koji jamče čitljivost teksta" (Hamon prema Milanja 1999: 455), a predmetni interes autorica usmjerava emocijskom liku koji ima takve "emocijske ekvivalencije", koje služe kao prediktori *emocijskoj funkciji*, omogućujući emocijsko čitanje/razumijevanje teksta u neksusu autor – tekst – emocija (temelj teksta) – čitatelj. Teorijom *emocijskog identiteta* ponovno se želi ostvariti veza s odbačenom ili zapostavljenom psihologijom lika (s obzirom na to da se lik već odavno ne percipira u književnoj znanosti isključivo kroz psihologiju ličnosti), ali i povezati strukturalizam (semiotiku) s emocionologijom u književnoj znanosti, što dosada u svjetskoj književnoj znanosti nije učinjeno.

⁷ Prema teoriji emocionalne inteligencije brojna su istraživanja dokazala da emocije, ako se njima pravilno upravlja, mogu "čak pospiješiti racionalno razmišljanje, omogućiti ispravno donošenje odluka i usmjeriti pojedinca na odgovarajuće ponašanje" (Ilić 2008: 576), a unatoč tome što je ovaj konstrukt "emocionalna inteligencija" u devedesetim godinama 20. stoljeća izazvao priličan broj kontroverzi u znanstvenoj javnosti, a to se dogodilo zbog spajanja dvaju naoko isključivih psihologičkih pojmove – inteligencije i emocija, jer se na emocije gledalo kao na nešto što onemogućuje racionalno razmišljanje. Naime, naslanjajući se na radove svojih prethodnika na početku devedesetih godina 20. stoljeća, psiholozi Salvoley i Mayer (1990) skovali su pojam emocionalne inteligencije kao skupa mentalnih sposobnosti povezanih s emocijama i s obradom emocionalnih informacija koje pospiješuju logično razmišljanje i inteligenciju, te su njen sastavni dio (Mayer i Salvoley 1993: 433). Iz navedenoga proizlazi da je *emocijski književni identitet* kognitivni i emocijski narrativni konstrukt, jednako, a poglavito jer izvire iz psihologije koja problematizira i emocije i mišljenje. Izraz "psihologija" je, naime, sastavnica koja potječe iz grčkog *psiha* = duh, duša, život, um, dah i *logos* = govor, riječ, promišljanje, rasudivanje.

⁸ Proučavanje medicinskog fenomena *slijepa pjega* prvi put je dokumentirao Edme Mariotte 1660-ih godina u Francuskoj. Kao što *slijepa pjega/slijepa mrlja* (lat. *punctum caecum*) – fiziološki skotom – znači da do mozga signalni iz jednog dijela oka dolaze kao crno mjesto u vidnom polju, tako je i tema *emocijskog identiteta/emocijskih identiteta "slijepa pjega"* u književnoj znanosti, jer je potpuno zanemarena (metaforički: u crnom vidnom polju) u dosadašnjoj književnoznanstvenoj obradi (op. a. J. A.-F.).

izvorišta književnog diskursa – *emocijskog kôda*, pa je *emocijski identitet* književno-semantička i emocionološka (kon)tekstualna struktura. Osnovna je unutrašnja naracijska funkcija emocijskog identiteta emocionalna, psihanalitička ili emocionalno-psihološka, a izvanska je određena socijalnim i kulturološkim te ontološkim čimbenicima, jednako kao i *emocijski/emocionalni kôd* koji ovaku vrst identiteta oblikuje. Kroz *emocijski kôd* (tvorbeno “jako emocijsko mjesto”)⁹ identitet se izravno oblikuje kao emocijski konstrukt, kojemu je temeljna (primordijalna i dominantna) funkcija u tekstu *emocijska/emocionalna/emotivna* (u odnosu pošiljatelj – poruka – primatelj)¹⁰, a posljedično utječe i na kognitivnu strukturu. Sve to prema psihološkoj *Dvo faktorskoj teoriji emocija* (1962)

⁹ Osnova svakog književnog teksta jesu emocije. I najmanji je čin književne (jezične) komunikacije značenjska projekcija “unutarnjeg osjećaja” pa je *emocijski kôd* najdublja točka – jezgra emotivnog naboja u književnom tekstu, narativni topos u kojemu je emocija najekspresivnija, tj. najsnažnije izražena. Pisac započinje pisati iz vlastita *emocijskog kôda*; taj isti *emocijski kôd* upisuje u tekst i u književne *emocijske identitete*; čitatelj na kraju procesa (ne)uspješno dekodira upisani *emocijski kôd* vlastitim osjećajem književnog teksta, najčešće kroz emocionalnu (aristotelovsku) katarzu. Tako *emocijski kôd* stvaraju i pošiljatelj, i primatelj, i sam književni tekst. *Emocijski je kôd* ovisan o socijalno-kulturološkom aspektu koji kroz reprezentaciju dualnosti arhetipnih nagona ljudske svijesti, kroz *Eros* ili *Thanatos* (Freud), odnosno veću naklonost jednome ili drugome (emocionalnome) nagonu, započinje graditi svoju kontekstualnu vezu s ciljem izgradnje “emocionalnog mišljenja”. Različito od dosadašnjih definicija emocija kao afekta ili osjećaja (u društvenim, prirodnim i humanističkim znanostima), ovdje se književna emocija definira kao oblik (emocionalne) književnoumjetničke komunikacije, i to kao “emocijski/emocionalni komunikacijski kôd” u neksusu: pošiljatelj – književni tekst – emocija – primatelj. Emocija shvaćena kao temeljno sredstvo narativne komunikacije inovativna je i potpuno različita od svih dosadašnjih prijepornih teorija o emocijama u znanosti. Emocije su kôd, jer otkrivaju najdublju (skrivenu osjećajnu i misaonu) dimenziju umjetnosti/umjetničkog teksta. Tendencija je *emocijskog kôda* “pomiriti” u društvenim i humanističkim znanostima dugo antagonistički suprotstavljena područja – emocionalno i mentalno/intelektualno. *Emocijski kôd* priklanja se time teoriji EQ-a, tj. emocionalne inteligencije, konstrukta koji je u devedesetim godinama 20. stoljeća izazvao priličan broj kontroverzi u znanstvenoj javnosti, a to se dogodilo zbog spajanja dvaju naoko isključivih psihologičkih pojmoveva – inteligencije i emocija. S. Keen u studiji *A Theory of Narrative Empathy* (2006) navodi kako je: “središte osjećaja u spoznaji” (Keen 2006: 212), čime su emocija i razum međusobno ovisni i isprepleteni. Iz navedenoga proizlazi da je *emocijski književni kôd*, kao i *emocijski identitet*, kognitivni i emocijски narativni konstrukt jednak (pa je doprinos kognitivnoj i afektivnoj naratologiji jednak), a poglavito jer izvire iz psihologije koja problematizira i emocije i mišljenje (etimologija: grč. *psiha*: duh, duša, život, um, dah i *logos*: govor, riječ, promišljanje, rasudivanje). Stoga su emocije poglavito imperativna osnova žanra psihološke drame. Ne samo to, nego i o *emocijskom kôdu*, u metaforičnom smislu, možemo govoriti kao o “duši” književnog teksta, a to bi značilo temeljnu, najdublju kategoriju književnog teksta: psihološku – kognitivno-spoznajnu, emocionalno-afektivnu i duhovnu, ontološku i metafizičku (značenjsku) vrijednost. *Emocijski kôd* je u istome i: 1.) jezični znak (opipljiva materija strukture teksta) i 2.) metafizičko i ontološko svojstvo teksta.

Iako je ranije pojam emocionalni ili emocijski kôd, tj. točnije *intimni kulturni kôd* bio korišten u raznim znanstvenim disciplinama, primjerice, za istraživanje kulturnog znakovnog sustava koji prenosi informacije o emocijama (od Niklasa Luhmanna i *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, 1982), također i kao dio *kulturnog kodiranja* emocija kod P. N. Stearnsa i C. Z. Stearnsa, 1985. (“Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards”, u: *The American Historical Review*, Vol. 90, str. 813–836) ili dr., međutim, do predmetnog rada kojim se Alfirević-Franić bavi, pojam *emocijski/emocionalni kôd*, kao dominantna teorija znanosti o književnosti, nije iz književnoteorijskog aspekta do sada teorijski predstavljena niti definirana.

¹⁰ Jasna je teza – *emocijska funkcija* je a priori temeljna funkcija književnog teksta, a i svaki književni tekst je emocijski tekst (svaki je unaprijed lišen semantičkih emocijskih “praznina”, asemantema), smatra autorica ovoga rada. Prema tome, *emocijski identiteti* čine temeljni doprinos na planu izgradnje književnog lika kao funkcije unutar teksta, i to kao *emocijske funkcije*.

psihologa Stanleya Schachtera i Jeromea E. Singera¹¹ i prema shemi *emocijskog kôda*. Stoga je *emocijski identitet* psihološka kognitivna i afektivna kategorija.

Uz to, "emociologija" izravno "komunicira s emocionalnim iskustvom, čak i kad to iskustvo ne opisuje točno, te stoga može pomoći u otkrivanju odnosa... prikladno filtriranog prema drugima" (Stearns i Stearns 1985: 824). Proširujući aspekte emocionalnog iskustva i raspona pokrivenih emocija te, zajednički, proširujući postojeće nalaze o emocionalnim promjenama i njihovim vezama s emocionalnim iskustvom, povjesničari (emocija, zapravo istraživači sociološko-kulturološkog konteksta kao Stearns i Stearns, op. a. J. A.-F.) mogu pridonijeti bogatijem razumijevanju prošlosti i sofisticiranim pojmanju ljudskih psihologija (Stearns i Stearns 1985: 835). S druge strane, navodi S. Keen (2006), književna kritičarka narativne empatije, u radu *A Theory of Narrative Empathy* "razvoj razgovora između književnosti i psihologije trebao biti od koristi objema disciplinama" (Keen 2006: 210), zato je i tendencija *emocijskim identitetom* objasniti strukturu, semiotiku (značenje) i psihologiju identiteta (poglavito kada je riječ o istraživanju identitetskog emocijskog narativa kakva je depresija u kovidalnoj predmetnoj drami I. Sajko), a teoriju *emocijskog identiteta* upisati u područje psihonaratalogije.

Govoreći o *emocijskom identitetu*, književnoteorijski interes usmjeren je istraživanju najdubljeg semantičkog sloja jednog književnog identiteta koji mu određena emocija (za)daje, tj. koji se reprezentira kao određeni *emocijski identitet*, ovisno o emociji koja u određenom identitetu književnog lika prevlada(va). *Emocijski identitet* promatramo kao istovremenu podlogu i nadgradnju svim ostalim književnim identitetima pa ga stoga možemo smatrati kontinuiranim - infinitnim. Svaki književni lik ima emocijski identitet, tj. svakom književnom liku imanentan je (vrstovno različiti) *emocijski identitet*. *Emocijski identitet* odnosi se na književni lik, ali može se odnositi i na pošiljatelja i na primatelja. Ipak, u usporedbi s čitateljima, *emocijske identitete* književnih likova promatrat ćemo kao fiksirane, dok će čitateljevi *emocijski identiteti* neprestano biti podložni razvijanju u svakom (novom) susretu s književnim. Naravno, *emocijski identitet* je antiesencijalistička¹² kategorija pa ga promatramo kao promjenjiv književni identitet, stoga je njegova fiksiranost uvjetna. Naime, *emocijski identitet* osmišljen kao tvorbeni i strukturalni produkt *emocijskog kôda*, a takvi će identitet(i) dobiti ime prema emociji koja se najčešće pojavljuje u tekstu i u književnom identitetu prevladava. Istraživanju *emocijskih identiteta* metodološki okvir daju (post)strukturalizam (pr. postavke definiranja pojma "emocijska funkcija"; "emocijski kôd" koji *emocijski identitet* uvjetuju), semiotika te emocionologija - disciplina unutar znanosti o književnosti koja se bavi emocijskim diskurzivnim konstrukcijama i reprezentacijama (ovdje *emocijskog identiteta*), a cilj je povezati tradicionalna književnoznanstvena područja: strukturalizam i semiotiku sa suvremenom književnoznanstvenom istraživačkom paradigmom, emocionologijom.

¹¹ Prema Schachter-Singerovoj dvofaktorskoj teoriji emocija (1962) fiziološko uzbuđenje (arousal) i kognicije (oznaka; rezultat iskustva i okolinskih znakova) dva su faktora jednako odgovorna za doživljaj emocija. Riječima M. C. Nussbaum, emocije su afektivne, ali i kognitivne, jer "utječu na čovjekovu percepciju vrijednosti" (M. C. Nussbaum 2001: 16).

¹² O antiesencijalističkom identitetu piše Peternai Andrić u: *Ime i identitet u književnoj teoriji*, Antibarbarus, Zagreb, 2012. (Peternai Andrić 2012: 10).

Kao prilog području emocionologije¹³, metodologija emocionalne tvorbe književnih identiteta predstavlja poseban istraživački izazov.

U nastavku istraživanja zanima nas konstrukcija literarnog (emocijski depresivnog) identiteta (*emocijskog protagonista*) kao emocionološko-strukturalističkog i semantičkog fenomena na primjeru izdvojene *korona-drame*¹⁴ (monodrame, ujedno i psihodrame) *U sobi nešto široj od kože* (2020) hrvatske i berlinske dramatičarke Ivane Sajko, koja je uključena u projekt MONOVID-19.

3. Depresivni – emocijski – identitet *U sobi nešto široj od kože*

Uslijed masovnog širenja zaraze koronavirusom, u proljeće 2020., kada su se stanovnici brojnih država na globalnoj razini nalazili u karanteni, organiziran je projekt Monovid-19, čiji su idejni začetnici Jelena Kovačić i Ivor Martinić. Na inicijativu web-portala drame.hr, SPID-a (Saveza scenarista i pisaca izvedbenih djela) te časopisa *Kazalište*, devetnaestero hrvatskih dramatičarki i dramatičara različitih generacija napisalo je dramske monologe¹⁵ kroz koje su književnoumjetnički progovorili o novonastaloj situaciji u svijetu,¹⁶ a rezultat svega bila je i scenska adaptacija u trajanju od sto minuta *Monovid-19* u Zagrebačkom kazalištu mladih u srpnju 2020., koju supotpisuju redateljica Anica Tomić i njezina stalna dramaturginja Jelena Kovačić. Tekstovi uglavnom problematiziraju opća mjesta "postmoderne" novinsko-mobitelske komunikacije ili perspektivu traumatskih društvenih, obiteljskih i partnerskih odnosa u krajnje reduciranim socijalnim uvjetima. U gotovo apokaliptičnoj atmosferi ranih dvadesetih godina 21. stoljeća, emocija je postala društveni i književni problem, književni stil, u konačnici – glavna tema, ali i temeljna književna identitetska oznaka. Stoga ćemo u nastavku istražiti reprezentaciju *emocijskog identiteta* na primjeru suvremene hrvatske psihološke drame (monodrame, ujedno i psihodrame) uključene u projekt *Monovid-19 U sobi nešto široj*

¹³ Za proučavanje afekata i emocija u književnosti, potkraj 1980-ih, uvelike je zaslužan uspon kognitivnih znanosti, odnosno posvemašnji "afektivni i/ili emocionalni obrat" (Brković 2015: 405), kao i formiranje suvremene književnoteorijske istraživačke paradigme – emocionologije. Budući da emocije i afekti u književnoznanstvena istraživanja postupno ulaze u diskurs kao nova ili barem preoblikovana analitička kategorija, pretpostavka je da bi nova paradigma mogla izvršiti izmjenu u ustroju ili interpretaciji književnih i umjetničkih djela (Peternai Andrić 2020: 252; Alfrević 2021: 625).

¹⁴ Linearno, i prema principu susjednosti, osim *korona-drame*, ovdje se predlažu književnoteorijski nazivi: *korona-proza* i *korona-poezija*.

¹⁵ Monodrame se u cijelosti mogu pročitati na internetskom portalu drame.hr na poveznici: <http://drame.hr/hr/monovid> (pristupljeno: 28. 7. 2021.) i u časopisu *Kazalište* (2020, br. 81/82/83).

¹⁶ Devetnaest književnih tekstova, koji u monodramskoj formi progovaraju o COVID-19 jesu: Tomislava Zajeca (*David. Preko stakla*), Nine Mitrović (*Više neću hodati sam*), Tene Štivičić (*Nježniji spol*), Gorana Ferčeca (*Gvoriti o tijelu kao nečemu dobrom*), Rone Žulj (*Melanija neće dati ruku*), Olje Lozice (*Ankina igra*), Ivana Penovića (*Bit ću televizor*), Ivane Vuković (*Bocelliju nema tko da plješće*), Jasne Žmak (*Bruno, petak 11. 7. 2020., Marseille*), Luke Vlašića (*Monolog o koroni dakle*), Dine Vukelić (*Muke svete Sanje u karanteni*), Dina Pešuta (*Nebo nad Zagrebom*), Beatrice Kurbel (*Njegove lekcije o sigurnosti*), Mirne Rustemović (*Otvoreni pozivi*), Vedrane Klepice (*Posljednje obraćanje usamljene gitare glazbenika i poduzetnika Miroslava Škore iz turbulentne godine predizborne izolacije*), Katje Grcić (*Proljeće naše zlovolje*), Espi Tomičić (*Stavi vodu za kavu*), Dubravka Mihanovića (*Tri Marije*) i Ivane Sajko (*U sobi nešto široj od kože*).

od kože (2020)¹⁷ Ivane Sajko. Prethodno će se odrediti specifična klasifikacija *emocijskog identiteta* ove drame, a s obzirom na prevladavajuću emociju suvremene dramske protagonistkinje.

Depresivna adolescentica iz studije Denisa Flynn-a i Helge Skogstad, koja nikako nije uspijevala artikulirati svoja mišljenja, depresivno stanje objasnila je riječima: "Patin od nevidljivog glasa" (Flynn, Skogstad 2010: 93). Takav tzv. "nevidljivi glas" reprezentira se već neočekivanom homogenosti podosta siromašnog jezika cijelog monološkog¹⁸ projekta *Monovid-19* (Govedić 2020), što simbolički sugerira mimetički obrazac siromaštva verbalnog uslijed bolesti COVID-19, kako je reprezentirano i u ovoj monodrami (klasifikacijski bi se, stoga, mogla odrediti i kao tužaljka, poetički bliska renesansnoj bugarštici/elegiji).

Razbijanjem nerijetko zatvorenih dotadašnjih dramskih umjetničkih struktura i opiranjem tradicionalnim shvaćanjima, dramatičarka ove psihološke drame Ivana Sajko temom koronavirusa prodire u čovjekovo "unutra", čime otkriva nove mogućnosti literarnog, umjetničkog izraza hrvatske dramske književnosti, kao što i realizira suvremenu dominantnu narativnu problematiku: analizu individualne ljudske ličnosti u njezinim emocionalnim psiho-patološkim manifestacijama. Takva problematika u drami *U sobi nešto široj od kože* (2020)¹⁹ upisana je u identitetski kôd protagonistkinje, žene koja je zatvorena u sobi (usporedba: kao u svojoj koži), a zapravo predstavlja metonimijsku sliku Europe²⁰ u zatočeništvu zbog pandemijskih uvjeta zakonski propisane izolacije/ka-

¹⁷ Kazalište je uvijek najglasnije progovaralo o društvenim problemima. To je osnovna tendencija ove vrste umjetnosti – čak i kada je u povijesnim razdobljima bilo strogo cenzurirano. Međutim, u vrijeme današnje autocenzure (Senker 2000: 33), pravo je osvježenje na hrvatskoj književnoj sceni dramski i kazališni projekt *Monovid-19*, jer u vremenima koja zahtijevaju distanciranost (od stvarnosti), istaknuta je angažirana uključenost sudionika projekta u društveno-političku stvarnost.

¹⁸ Sam monolog kao odabranja forma svih monodrama u projektu *Monovid-19* već je u startu najpogodnija za reprezentaciju straha, jer svojom kratkoćom, ali kompozicijskom i stilskom izražajnošću izravno i snažno progovara o pandemijskoj atmosferi vremena. Sažeta kompozicijska struktura te eliptičnost diskursa (monološka zatvorenost iskaza) pojačavaju koidalnu atmosferu depresivne narativne književne konfiguracije. Stoga je opći dojam da se tekstovi korona-projekta *Monovid-19* ne obraćaju nikome osim eventualno zrcalu ili nekoj imaginarno općenitoj publici (izuzetak je tekst Tomislava Zajeca čiji se lik obraća ocu) (Govedić 2020). Odraz "Ja" u zrcalu odmah bi se mogao simbolički povezati s depresijom, jer se "depresivno raspoloženje konstituira kao narcistička potpora, doduše negativna" (Kristeva 2014: 20; Govedić 2019) pa je i *depresiski emocijski identitet*, kao i *narcistički književni identitet*, negativni emocijski književni identitet (autorica ubuduće planira razvijati vrste i klasifikaciju emocijskih književnih identiteta u svom znanstvenom istraživačkom djelovanju). "Depresija je skriveno lice Narcisa, ono koje će ga odvesti u smrt, ali kojeg nije svjestan ogledajući se u zrcalu" (Kristeva 2014: 8) pa se može kazati da živimo u tzv. samoubilačkoj kulturi narcizma. Korelacijom s Gavranovom dramom *Nora danas* (2005) Alfirević-Franić navodi kako je "ego uzrokovao melankoličnu depresiju" (Alfirević 2021: 618) književne protagonistkinje Nore.

¹⁹ Monodrama je napisana 8. 5. 2020. (kako stoji na kraju književnog teksta) u Berlinu, gdje se autorica zatekla uslijed pandemije i zakonski obavezne karantene uzrokovane koronavirusom.

²⁰ Iako cilj ovoga rada nije komparacija (s drugim dramskim tekstom), ovdje je važno istaknuti da je Ivana Sajko već ranije u svom dramskom stvaralaštvu inspirirana Europom kao glavnim dramskim likom; 2004. napisala je dramu *Europa. Monolog za majku Courage i njezinu djecu*. Uz *Europu*, autoričinoj monodramskoj trilogiji *Žena-bomba* (2004) pripadaju i *Arhetip: Medeja te Žena-bomba*. A *Europa* je usporediva s nizom Sajkinim prethodnjim drama: *4 suha stopala*, *Naranča u oblaci*, *Rekonstrukcije*, *Rebro kao zeleni zidovi*, *Uličari* i dr. Ipak, u bibliografskoj jedinici (vidi) pod brojem 45 dana je kratka korelacija sa Sajkinom dramom *Europa. Monolog za majku Courage i njezinu djecu* (2004) zbog naslanjanja ove drame na dramu *U sobi nešto*

rantene zbog globalne opasnosti koronavirusom.²¹ Protagonistkinja je to koja razumije sve političke, globalne, ekonomske ili društvene tijekove novog koronavirus-doba, koje običan ljudski razum ne može jasno pojmiti, no svejedno im se ne može oduprijeti. U monodrami/psihodrami često je isprepleten (jedan?) glas anonimne žene koja trpi generalno društveno nasilje (masovnih medija, koronavirusa, karantene u kojoj joj je oduzeta ljudska sloboda) i Europe s antropomorfiziranim rodno određenim obilježjima (već je po svojoj lingvističkoj morfološkoj oznaci Europa rodno “obilježena”):

*U sobi nešto široj od kože (...)
 Europa gleda seriju i razmišlja o smrti,
 večeras je legla rano,
 nije pravo ni ustala,
 provela je dan u spavačici.*
 (Sajko 2020: 203)

Zatočeništvo u svojoj koži u stvarnosti predstavlja okrenutost protagonistkinje tek vlastitom odrazu u zrcalu²² svoje sobe, čime se sugerira razvoj egoizma kao jedne od dviju temeljnih emocija (Hogan 2011)²³ te narcisoidnosti kao oznake karaktera zbog otuđenja međuljudskih odnosa i virtualne, umjetne komunikacije kao posljedice koronavirusa. Ironijsku reprezentaciju lijene žene-Europe zatočene u svoju kožu Sajko razvija do najsitnijeg detalja:

*(...) na leđima na trbuhu na boku,
 grickala je napolitanke i razmazivala maslac po
 žemljicama (...)*

²¹ Široj od kože (2020) i zbog važnosti i potrebe komparativnog iščitavanja, s obzirom na glavni dramski lik u obje drame – Europu.

²² Pomovi depresija, panika i pandemija u ovim novim društvenim uvjetima gotovo su izjednačeni (kao opća stanja ljudskih emocionalnih struktura i kognitivnog stanja svijesti, kakva su – mimetski vjerno – literarno reprezentirana u književnosti).

²³ Zbog pandemije koronavirusa ljudima je propisana zakonska obaveza karantene, a preporučena samoizolacija – distanciranost od osoba i u užem krugu obitelji. U najboljem slučaju pretpostavka je da izolirana osoba u spavaćoj sobi ima zrcalo – kao “dodir” sa samim sobom, a u slučaju da ga nema, pandemijska atmosfera u kojoj su ljudi zatvoreni u sobe zbog COVID-a u 21. st. nalikovala bi upravo onoj iz Pakla, u kojoj se našla Estelle iz Sartreove egzistencijalne drame jednočinke *No Exit/Iza zatvorenih vrata* (1944), i to u zatvorenoj sobi bez zrcala, zajedno s Inez i Grancinom. Zatvorena soba, bez zrcala, predstavljala bi tako konkretnu i metaforičnu reprezentaciju potpune klaustrofobije, straha i bezizlaznosti – kao emocionalnih uvjeta oblikovanja depresije, paranoje i(l) shizofrenije u kovidalnim vremenima. Zanimljivo je što je u SAD-u 2020. distribuiran prvi hollywoodski projekt o koroni, film o koronavirusu upravo naziva *Iza zatvorenih vrata* (*Songbird*), romantični triler hitmejkarskog producenta Michaela Baya. Iz postapokaliptične futuristike u filmu je COVID-19 mutirao u mutirajući COVID-23 koji se prenosi zrakom i ubija unutar 48 sati, a u podlozi je ljubavna epizoda Romea i Julije koji razgovaraju putem digitalnih ekrana. Zanimljivo je i što je knjiga *Oči tame* (*The Eyes of Darkness*, 1981) Deana Koontza na neki način predvidjela virus COVID-19, nazvavši ga Wuhan-400.

²⁴ Prema Hoganu (2011), druga temeljna emocija je empatija. Vidi više u: Hogan, Patrick Colm, *What Literature Teaches Us about Emotion*, Cambridge University Press, Oxford, 2011.

*gledat će serije pa jesti,
javit će se djeci pa jesti,
nazvati prijateljicu pa jesti:
NEKI TAKO VEĆ TJEDNIMA (...)
drobe mrvice po krevetu,
priključeni na Facebook, Instagram i Netflix.*

(Sajko 2020: 203)

Potpuno antitetično, lijenoj i samodopadnoj Europi (*Europa se hihotala u mobitel*, Sajko 2020: 204) suprotstavljena je *gewöhnlicher Mensch* (Sajko 2020: 203) (u prijevodu s njemačkog “običan čovjek”). Bez točke kao interpunktcijskog znaka završene misli, u monološki lamentativni iskaz sada je neočekivano uključena neimenovana²⁴ protagonistkinja, žena, koja uslijed globalne karantene *sjedi na kasi, kuca i skenira barkodove, kuca i skenira (...) usred vječnosti diskonta u Kreuzbergu* (Sajko 2020: 203), a današnji dan (*ipak je prvi maj*, Sajko 2020: 203) rijetki joj je neradni dan. Samosažaljenje je jedan od tipičnih simptoma depresije. O mukotrpnom životu jedne *gewöhnlicher Mensch* (u prijevodu na hrvatski “obična žena”) govori se u trećoj osobi:

*NEKIMA JE SVAKI DAN PRAZNIK RADA,
a ona ima tek ovaj,
ovih 24 neradnih sati usred vječnosti diskonta u Kreuz-bergu,
gdje sjedi na kasi, kuca i skenira barkodove, kuca
i skenira,
skrivena iza pleksiglasa i maske s dezenom medvjedića,
i ona je medvjedić u bespuću tog svemira,
običan radnik u diskontu,
gewöhnlicher Mensch, rekli bi,
gewöhnlicher Mensch u tijelu velike žene,
i zato će se sada najesti za čitav mjesec,
opet će pojesti ručak, pa nakon pauze pripremiti užinu,
ha!*

(Sajko 2020: 203)

Depresivnu identitetsku oznaku pojačava činjenica o ženi koja je u, još uvijek mizoginijskom, društvu 21. stoljeća²⁵ označena kao *gewöhnlicher Mensch* pa njezino mišljenje nije važno, što u startu oblikuje depresivni (samo)poništavajući (Govedić 2019: 19) efekt:

²⁴ Europa je zapravo njezino ime, ali čitatelj stječe dojam kao da je ova protagonistkinja neimenovana, što se upravo može povezati s njezinim/Europinim depresivnim stanjem (kao osjećajem beskrajnog nemira, kaosa i tjeskobe) u kojemu se književni “lik” Europa nalazi u dvadesetim godinama 21. st., a sve to “otkriva” se alegorijskim “ključem” čitanja *U sobi nešto široj od kože*.

²⁵ I to berlinskom društvu, koje se za ovdašnje prilike smatra stereotipno naprednim društvom.

*nije računala da je itko sluša
ili da bi itko mogao ponoviti njezine riječi,
njena sudbina gewöhnlicher Mensch u vječnosti
diskonta
odavno ju je naučila da riječi malog čovjeka nisu bitne,
ne mogu ni utješiti ni ugroziti ni spasiti svijet.*

(Sajko 2020: 203)

Postupno monološki dramski i emotivni naboj raste pa je uskoro i Europa postala zabrinuta novonastalom društvenom situacijom sveopće šutnje i po svijetu raširenoga straha:

*Europi se učinilo da ta šutnja ima težinu:
možda živimo u povijesnom trenutku?*

(Sajko 2020: 204)

Personificirano označena, ustuknula je pred prodajnom ponudom “Meke” trgovac-kog svijeta, Kine (s obzirom na to da se po svijetu proširila vijest da je koronavirus krenuo u prosincu 2019. iz Wuhana u Kini, potaknut gastronomskim specijalitetima koje Kinezi konzumiraju: zmije, štakore, pse ili mačke):²⁶

*Europa je zamijkala,
uvijek je kupovala od Kineza, a oni sad ovako...*

(Sajko 2020: 204)²⁷

U svijetu današnjice, čija su “djeca” internetska – Google – djeca, mobitel u petnaestominutnom stanju *off-line* uslijed punjenja baterije (...jer će tom starom mobitelu trebatи barem petnaest minuta... Petnaest minuta off-line. Sajko 2020: 204) jednak je kakvoj osobnoj i općoj kataklizmi, upravo razmjera koronavirusa. U takvom stanju naizgled netipične otuđenosti²⁸ čovjeka 21. stoljeća, čiji prototip kolektivne svijesti jest neimenovana protagonistkinja *U sobi nešto široj od kože*, nastupa snažna opsjednutost psihozom straha, što je temeljno obilježje emocijsko-psihičke strukture. Iako je Europa *U sobi nešto široj od kože* na trenutke utjelovljena slika egoizma, sa stalnim pogledom u “Ja” (bilo u sobno zrcalo ili mali ekran mobitela i laptopa u virtualnom svijetu), i Europa je jednako kao neimenovana žena u stanju straha, tjeskobe, otuđenosti, bezidejnosti i bezizlaznosti. Štoviše, u psihodrami je nerijetko potpuno izjednačen “depresivni glas” žene i Europe.

²⁶ Dugo je u medijima – koji teže senzacionalnosti, aktualnosti i događanju “sada, u ovom trenutku” – prezentirana videosnimka djevojke Kineskinje koja jede juhu od ššmiša kao izvor zaraze koronavirusa, ali je otkriveno kako je ta videosnimka zapravo “fake news” (engl. lažna vijest, čime se mediji u današnje vrijeme često služe) i da je zapravo snimljena 2016. godine u Palauu, a ne 2019. u Kini.

²⁷ Vidi više o sociološko-kulturološkom “pogledu” na Kinu i njezine stanovnike Kineze u kontekstu pandemije koronavirusa u studiji L. Rafolta *Virus in fabula* (2020).

²⁸ Bez uporabe medija i tehnologija, na takvu vrstu samoće, kao absolutne otuđenosti, misli se.

Zbog toga što je ova egzistencijalna fikcija duboko obilježena, iako ponegdje personificiranom, fizičkom i psihičkom patnjom Žene-Europe (koju sada u drami promatramo kao jednu kategoriju), pod utjecajem traumatskog sveopćeg straha, zaključak je kako je emocijski identitet protagonistkinje ove drame zapravo *depresivni emocijski identitet*.²⁹ Dakle, unatoč tomu što je drama obilježena verbalnim siromaštvom, antitetično, emocijska kategorija *U sobi nešto široj od kože* diskurzivno je reprezentirana u punom naboju pa je depresija jasno i dominantno naglašena kao izdvojena immanentistička emocija.

No, prije samog objašnjenja definicije *depresivni emocijski identitet*, koja je kao prilog književnoj (emocionološkoj) znanosti u ovome radu novoosmišljena, potrebno je kazati nekoliko riječi o depresiji³⁰, najrasprostranjenijoj psihičkoj bolesti današnjice. Depresija ili "povjesno slojevita epistema samoponištavanja" (Govedić 2019: 8) manifestira se kao "ja" bitka protiv sebe samoga, a može "izgledati kao sve veća entropija, umor, polagano urušavanje, besperspektivnost ili nemoć jastva" (Govedić 2019: 8). U najnovijoj humanističkoj studiji o depresiji, *Veličanstveno ništa: dramaturgija depresije* (2019), u kojoj su medijsativno isprepletene discipline i žanrovi, Nataša Govedić depresiju naziva "dramaturgijom poraza", objašnjavajući da kod književnog lika "pratimo dramatične poništenja vlastite vrijednosti", čak "mizantropije, apokaliptičke opustošenosti interakcijskih prostora, afektivne samomržnje, a užas jastva nad samim sobom može

²⁹ Na hijerarhijskoj "ljestvici" identiteta, koju Alfirević-Franić planira teorijski razvijati u svom znanstvenom radu, suprotan identitet *depresijskom emocijskom/depresivnom emocionalnom* bio bi *ushićeni emocijski/ emocionalni književni identitet*. Naime, svi *emocijski identiteti* tvore se iz centralnog tvorbenog "mjesta" u književnom tekstu – spomenutog *emocijskog kóda*, i dalje se granaju prema (emocionalnim) nagonima, *Erosu* ili *Thanatosu*, a prema sljedećem polarističkom modelu, koji je oblikovan od nižih, "primitivnijih", neugodnih emocija prema višim, uzvišenijim, ugodnim. Iz toga hijerarhijski slijede: a) pozitivni emocijski identiteti: *sretni; ushićeni; zadovoljni; zahvalni; radosni emocijski identitet* i b) negativni emocijski identiteti: *tužni/no-stalgični; depresivni; opsesivno-kompulzivni/paranoični; histerični; agresivni emocijski identitet*. Razumije se, identitet koji emocija čini nije perpertuivni, već je podložan promjenjivosti i razvoju, ali učestalost određene emocije utječe na njegovu vrstovnu karakteristiku. Razumije se i da, naprimjer, emocija straha može biti funkcionalna, u smislu zaštite čovjeka (Oatley, Jenkins 2003: 266) od opasnosti od pogibeljne situacije, ali je primarno vrlo neugodna emocija (Oatley, Jenkins 2003: 256–266). Drugim riječima, u hijerarhijskoj emocijskoj skali, autoricu zanimaju generalne teorijske odrednice emocija, a ne devijantne ili rubne iznimke, koje, razumije se, redovito (su)postoje.

³⁰ Govedić (2019: 17) navodi: "depresiju kao epistemu ili kao vrstu znanja o intenzivnom ljudskom stradanju, svakako kao krovni pojam u koji je usidreno čitavo jedno razgranato jezično stablo povjesno srodnih pojmoveva (melankolije, nemoći, intenzivnih osjećaja bezvrijednosti, duboke potištenosti, očajavanja, prolongiranoga i paralizirajućega žalovanja, apokaliptičke beznadnosti itd.), možemo shvatiti i kao slojevit bojkot produktivističke matrice. Ona se kroz povijest pojavljuje pod različitim imenima i u različitim dijagnostičkim vokabularima... ali svakako se najprije javlja kao melankolija ili vrsta temperamenta, zatim kao akedija ili srednjovjekovni grijeh (lijenosti i gubitka bilo kakve radne motivacije), potom od renesanse nadalje kao vrsta inteligencije, da bismo je od romantičara nadalje istodobno pratili kao uzvišeno stanje (Keatsova *Oda melankoliji* najbolji je primjer), a tek od druge polovice 19. st. kao sindrom ponašanja s naglaskom na njegovoj emocionalnoj patologiji. Ista depresivna mima tijekom 20. st. postaje konstelacija simptoma, ponašanja i vrednovanja, pri čemu se tretira kao bolest (koja u situacijama sumnje na suicid zahtijeva hitnu hospitalizaciju), ali ne manje i kao psihosocijalni fenomen, sindrom, kritika psihosocijalne epigeneze, emocionalni poremećaj, emocionalna inklinacija, strukturalni problem ličnosti, osobita afektivna prilagodba i afektivna inscenacija nad kojom možemo u potpunosti izgubiti kontrolu." Za izvrstan sistematski pregled veoma različitih pristupa depresiji samo tijekom 20. st. usp.: Coyne, James. C., *Essential Papers on Depression*, New York University Press, New York, 1986.

potpuno preplaviti sve odnose subjekta sa svijetom” (Govedić 2019: 8). Luka Filipović Grčić, iz pozicije suvremene neuromedicine, ovaj divergentni istraživački pojam ovako definira: “depresija je multifaktorijalni mentalni poremećaj koji se očituje iskrivljenom percepcijom stvarnosti” (Filipović Grčić 2014: 58). Prema analitičkoj vizuri Andrewa Solomona, jednoga od najcjenjenijih psihologa specijaliziranih za promišljanje depresije, depresija je “dugotrajna akumulacija osjećaja bespomoćnosti i uzaludnosti, dugotrajna emocionalna izgladnjelost, konačno, *odsutnost jastva iz jastva*” (Solomon 2015: 9). Slično je to stavu o depresiji Julije Kristeve, bugarsko-francuske filozofkinje, semiotičarke, psihanalitičarke, koji donosi u svojoj studiji *Crno sunce. Depresija i melankolija* (1987) objašnjavajući psihiatrijsko-klinički sindrom depresije i melankolije te njihove manifestiranosti kao osobno-psihološke i somatske disfunkcionalnosti te kao duhovno-kulturalnog i uopće civilizacijskog fenomena. Kristeva navodi kako iz depresivnog stanja, “na granicama života i smrti”, proizlazi da “svaki gubitak vodi ka gubitku moga bića - i bitka samoga. Depresivna osoba radikalna je i sumoran ateist” (Kristeva 2014: 8). “Destrukcija prirode manifestira se kao poremećaj na temelju čega psihiatrija postavlja preciznu dijagnozu: depresija... rasap psihičkog identiteta” (Kristeva 2014: 171–172). Pitajući se: “Odakle dolazi to crno sunce?”, Kristeva zaključuje kako je “u depresiji egzistencija na pragu urušenja” (2014: 7). Poništenje osobne vrijednosti vrlo je često povezano i s osjećajem ekstremnog zla kao glavnog obilježja bivanja u svijetu, izazivajući istodobno prekid odnosa sa samim sobom, kao i prekid odnosa sa svijetom. Riječima psihanalitičara Andréa Greena (2005: 79): “Depresiju (...) definiram kao radikalnu neprivrženost (de-kateksis) koja generira stanja ispražnjene svijesti i manjka afektivnih komponenti, uz prisustvo boli i stradanja... kao ispražnjeni kaos. To je svakako obilježje psihoze.”

Kao i kod G. D. Davisona i J. M. Neale u studiji *Psihologija abnormalnog doživljavanja i ponašanja* (1999: 262), i prema *Psihologiskom rječniku* urednika Borisa Petza (2005, Naklada Slap), depresija (lat. *depressio*, od *deprimere*: pritisnuti, utisnuti, tišati; Brozović 2001: 88) se definira kao **“emocionalno stanje** u kojem prevladavaju neugodna čuvstva tuge i očaja, praćeno osjećajem obeshrabrenosti, bezvrijednosti, zlim slutnjama, otežanim i usporenim mišljenjem i općenito smanjenom psihofiziološkom aktivnošću”. Potonja referenca nastavlja: “u psihiatriji naziv d. označava niz **afektivnih poremećaja...**” (Petz 2005: 76, istaknula J. A.-F.). Bez obzira na to radi li se o kliničkoj/kroničnoj³¹ ili tzv. akutnoj depresiji, i uvažavajući činjenicu da se depresija smatra i „bolešću središnjeg živčanog sustava koja nastaje zbog promjena u živčanim stanicama i kemijskim procesima u mozgu” (<https://www.plivazdravlje.hr/bolest-clanak/bolest/25/Depresija.html>), prema *Medicinskom priručniku za pacijente* Hrvatskog liječničkog zborna (2008) depresiju ovdje razumijevamo kao emociju, **“osjećaj jake žalosti**. Može nastati nakon nedavnog gubitka ili drugog žalosnog događaja, ali nije proporcionalna događaju i **traje dulje od neke odgovarajuće duljine vremena**. Nakon tjeskobe, najčešći psihiatrijski poremećaj je depresija” (<http://www.msd-prirucnici.placebo.hr/msd-za-pacijente/poremećaji-dusevnog-zdravlja/depresija-i-manija/depresija>). Isti izvor navodi da “ljudi rođeni

³¹ Simptomi kliničke depresije dijele se na somatske (vezani uz san, energiju, apetit, libido), emocionalne (raspoloženje, tjeskoba, plakanje) i kognitivne (krivnja, pesimizam, suicidalne misli).

u kasnim godinama 20. stoljeća čini se imaju veću učestalost depresije nego oni iz prethodnih generacija, djelomično i zbog češće zlouporabe tvari”, a tome dodajemo činjenicu da je depresija sigurno povećana pojavom pandemije koronavirusa, u 20-im godinama 21. stoljeća. Naime, prema istraživanju sa Sveučilišta Sheffield u Velikoj Britaniji, tijekom razdoblja izolacije zabilježen je trostruki porast broja osoba koje su prijavile ozbiljne poteškoće s depresijom. Trostruko povećanje u prevalenciji problema depresije i anksioznosti kod odrasle populacije tijekom izolacije dokaz je da je COVID-19 povezan s kriozom mentalnog zdravlja (<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/33009276/>), što ide u prilog ovome radu.

Slijedom navedenih teza, *depresivni emocijski identitet*, kao novi književnoteorijski znanstveni pojam, označava depresivnu diskurzivnu strukturaciju književnog identiteta u književnom tekstu, koja je redovito inkluzivna emocijskoj semantičkoj dionici narativa, kroz temeljnu emocijsku funkciju književnosti. *Emocijska funkcija* je unutrašnja književna tvorevina *emocionalnog/emocijskog diskursa*³², a sudjeluje u izgradnji književnih *emocijskih identiteta*. Nas, dakle, zanima ono što likovi **čine** na izvoru emocije u književnom tekstu (radnja), ali takvo činjenje koje ih klasificira kao likove koji **jesu** (sa svojim izraženim identitetskim emocijskim karakteristikama) i prema nekom od mimetskikh vanjskih psihološko-moralnih mjerila (istaknula J. A.-F.), a unatoč tomu što takav (psihološki) aspekt nije osobito popularan u suvremenoj teoriji književnosti.

S obzirom na izrazitu korespondenciju s depresijskim diskursom (ovdje koidalne provenijencije), gradi se konstelacija specifičnog književnog identitetskog značenja, odnosno poetički depresijski idiolekt. *Depresivni emocijski identitet* vrstovno je specifičan *emocijski identitet*, a u *U sobi nešto široj od kože* nastao je s obzirom na prevladavajuću emociju (tuga, strah) suvremene dramske protagonistkinje, koja je postala obilježje njezina književnog *emocijskog identiteta* i u drami je potaknuta svjetskom protupandemijskom (samo)izolacijom i društvenim ozračjem otuđenosti uslijed pojave virusa COVID-19. Takav identitet stoga je duboko kodiran u *Thanatosu* kao temeljnoj kulturno-roliskoj oznaci, a posljedično u najvećoj mjeri proizvodi *Phobos*³³ kao prepoznatljivu oznaku depresijskog identiteta. Prema semantičkom holizmu, ova oznaka (depresivnog) književnog identiteta postala je njegovim dubinskim, ontološkim i strukturalističkim, načelom. Predikativni depresijski jezik *odsutnosti jastva iz jastva* (Solomon 2015: 9) redovito je tvorbeni element identitetske depresijske atribucije književnog agensa, smještenog u teorijskoj kategoriji: *depresivni književni identitet*. Pojednostavljenno, *depresivni*

³² Kao ni *emocijska funkcija*, ni pojam *emocionalni/emocijski diskurs*, kao književnoteorijski pojam, ranije nije definiran. U literaturi se pojam *emocijski diskurs* najčešće pronalazi u anglosaksonskoj inačici *emotion discourse*, primjerice u lingvista Edwardsa ili Pérez Camposa, a kod nas ga također isključivo u lingvističkom smislu koristi D. Abram (2013).

³³ Strah je emocionalna reakcija koja proizlazi iz procjene pojedinca da je situacija s kojom se suočava opasna i predstavlja prijetnju za njegovu dobrobit. Većinom se odnosi na percipiranu ugroženost nekom prijetnjom ili opasnošću. Djeluje kao signal upozorenja za moguću fizičku ili psihološku povredu, koja se u reakciji održava kao borba ili bijeg (Reeve 2010: 314–315). I. Sajko je *depresivnom emocijskom identitetu* u psihodrami priskrbila naracijsku kategoriju bijega kojom kodira intimni strah protagonistkinje kao posljedicu ugrožene tjelesnosti COVID-om-19, a ujedno predstavlja ranjivost emocionalnog sustava zbog iskustva straha.

emocijski identitet takav je književni identitet kojemu je u emocijsku strukturu upisana tuga kao temeljna emocija. Nije isključeno da je tuga nerijetko kombinirana sa (neracionalnim devastirajućim) strahom, koji je temeljna oznaka anksioznog (Štrkalj Ivezić, Folnegović Šmalc, Mimica 2007: 57). Kako je ova (depresijska) književnoznanstvena konfiguracija reprezentirana u Sajkinoj drami, istražit ćemo daljnom predmetnom filološkom analizom literarnog konstrukta. Pritom nas iz stajališta književnog teoretičara ne zanima polemiziranje ni s (promjenjivim) medicinskim, niti s (promjenjivim) filozofskim definicijama depresije. Cilj je, na razini fenomena pasivnih revolucija, proučiti izvedbenu strukturaciju depresivnoga subjekta u priloženome dramskom tekstu.

Jedan od glavnih interesa Sajkine monodrame smješten je u tu nevidljivost krize koja pogda identitet osobe. Riječ je o pritisku koji je svoj intiman i neizbjeglan odjek našao u srcu psihičke boli (Kristeva 2014: 172).³⁴ Izbijanje depresije, međutim, odmah kažimo, kao i izbijanje bilo koje revolucije, nikada nije "iznenadno" niti lišeno psihosocijanih, osobnih i kontekstualnih uzroka (Govedić 2019: 18). Depresivnu atmosferu u kojoj se *depresivni emocijski identitet* u predmetnoj drami razvija od početka sugerira sam naslov: *U sobi nešto široj od kože*,³⁵ a potom i tzv. fiksacije naslova, kada spomenutu rečenicu Sajko na više mjesta u psihodrami funkcionalno ponavlja, s ciljem pojačavanja emocionalne depresijske atmosfere kao metafore sveopće društvene zatvorenosti/zatоčenosti zbog bolesti COVID-19 koja je zahvatila cijelu kuglu zemaljsku. Zbog toga su se u svijetu, najviše putem društvenih mreža, naglo proširile i koidalne (protu)pandemijske "parole" poput: *drži distancu, osami se, izoliraj se, budi odgovoran*. Ili, kako to Leo Rafolt naziva, "novi poredak humanosti" heštegom *#ostani doma* (Rafolt 2020: 39) na društvenim mrežama, koji "kontrolira" ono što se kontrolirati ne da, što protagonistkinja u predmetnoj korona-drami, otvoreno i prikriveno, propitkuje.

Premda je depresija u dramskom tekstu naizgled prikrivena Europinom samodopadnošću, antropomorfna Europa je, jednako kao i žena (*gewöhnlicher Mensch*), hiper-senzibilna ličnost, koja na granici "novog normalnog"³⁶ (a zapravo novog nenormalnog) fatalistički i s grotesknom vizijom svijeta komunicira s književnim fikcijskim narativom:

*U sobi nešto široj od kože,
u kojoj se na kvaki prozora suši maska s dezenom
medvjedića,
Europa je sjedila na rubu kreveta s daljinskim*

³⁴ Tema koja je usko vezana uz intimnost lika je tema patnje. Izgleda da nam se pojedinac može sasvim predati samo kroz svoju bol. Ako simpatiji treba intimnost, intimnosti treba patnja. Možda u tome treba vidjeti, kao što nas na to poziva Barthes, jedan od temeljnih žigova koje je kršćanstvo ostavilo na našoj kulturi: "subjekt je za nas (od kršćanstva) *onaj koji pati*: tamo gdje postoji rana, postoji subjekt: *die Wunde! Die Wundel!*, kaže Parsifal postajući time "on sam"; i što je rana ljuća, u centru tijela (u "srcu"), to subjekt više postaje subjektom: jer subjekt jest *intimnost* ("Rana (...) ima snažnu intimnost") (Jouve prema Milanja 1999: 529).

³⁵ Naslov predstavlja kaotičnost, depresiju i kafkijansku tjeskobnost življenja, gotovo paranoju (soba u kojoj se za vrijeme karantene zbog koronavirusa živi 24 sata dnevno, jede i obavljaju se fiziološke funkcije, veličine je nešto šire od tjelesne ljudske kože). Koža je zapravo metaforička kritika zatvora / pandemijske zatvorenosti u kojoj je ljudima oduzeto temeljno ljudsko pravo – sloboda.

³⁶ Od 2020. godine popularni naziv za novonastalu društvenu situaciju uzrokovanu pandemijom koronavirusa.

*upravljačem u ruci,
osjećala je neki nemir, ni televizor nije pomagao,
osjećala se užasno sama, užasno einsam,
einsam za popizdit,
s tim svojim nebitnim mislima o psima i mačkama
pirjanim sa češnjakom,
s tim svojim nebitnim brigama da ovog ljeta neće na
more u Hrvatsku,
uzela je napolitanku i tužno je pojela,
svejedno je,
sada se može mirne duše debljati,
njen veliki bijeli torzo neće vidjeti sunca ove godine,
verdammter Chinesel!,
srušila se na krevet i pritisnula daljinski na grudi.*

(Sajko 2020: 204)

Depresijski identitet pojačan je involviranošću Žene-Europe u medijsku reprezentaciju zbilje koja je, (ovdje bez dubljeg ulaska u novinarsku etiku i mass-medijsku propagandu), redovito tjeskobna i depresivna. To se posljedično odražava na kolektivne i individualne suvremene dvadesetprvostoljetne emocijске (depresivne) identitete pojedinaca. Kao u djelima visokog realizma (Šicel 2005: 273), tako je u *U sobi nešto široj od kože* dominantna socijalno-psihološka motivacija, s mimetičkim fikcijskim obrascem. Štoviše, psihodrama *U sobi nešto široj od kože* dramatičarke Sajko monodramatski kritizira suvremenu "klimu" 21. stoljeća: naprednu tehnologizaciju i modernizaciju na svim razinama, ali istodobno velike staleške razlike i nedostatak humanosti i empatije u temeljnim međuljudskim odnosima. Stoga je u nastavku istraživanje potrebno kratko usmjeriti čitateljskoj empatiji, i dalje na primjeru predmetne drame, čiji bi literarni angažman u korona-vremenima bio presudan kako ponovno ne bismo doživjeli "krizu književnosti" (Kristeva 2014: 177)³⁷, koja se može izbjegći emocionološkim pristupom književnosti kao optimističnom deiku u koidalnoj književnoj kataklizmi.

4. Čitateljska empatija – antipod depresiji

Depresija je također jedan oblik otpora nad socijalnim problemima pa bi *depresijski emocijski identitet* u dramskom narativu mogao biti angažiran u smislu poticanja

³⁷ Pod pojmom *kriza književnosti* (Kristeva 1987) misli se na prevladavajući diskurs "otupjeli bol" kakav je u književnosti vladao u sličnim civilizacijskim uvjetima kroz "retoriku apokalipse" uslijed Auschwitza, Hirošime; stvarnost Drugog svjetskog rata brutalizirala je svijest eksplozijom smrti. Analogije se mogu tražiti i u prošlim stoljećima (pad Rimskog Carstva i buđenje kršćanstva, srednjovjekovna epidemija kuge ili godine pustošenja srednjovjekovnih ratova). Koja je opasnost *krize književnosti* za čitatelja, najbolje objašnjava Kristeva: "Smrt i bol paučine su teksta, a jao čitatelju koji postane njihov sudionik i podlegne njegovu šarmu: mogao bi ondje ostati zauvijek" (Kristeva 2014: 177).

čitateljske empatije kroz emocionološko-biblioterapijsko kao preduvjet otpora nasilju moći.³⁸ Takvoj vrsti moći potrebno je suprotstaviti *empatijsku moć*.³⁹ Kako objašnjava Govedić (2019: 23), poveznica medicine, psihologije, psihijatrije i humanističkih znanosti vezanih za izvedbene umjetnosti utoliko se uspostavlja upravo preko mogućnosti da u depresivnoj orijentaciji prepoznamo njezin etički, estetički i politički potencijal. Potonje je, kao istaknuto mjesto psihodrame, prepoznato u prosvjednoj borbi mladih demonstranata niz Oranien-straže za solidarnost i ljudska prava koja su ugrožena nametnutim društvenim uvjetima zbog koronavirusa, a čime je također reprezentirana hegemonija društveno-socijalnih *depresijskih identiteta*:

*Začepi, vikali su mladi Europy,
palili su petarde i nosili velike transparente,
uns fehlt nich Zeit, Geld, Macht, pisalo je na jednom,
was fehlt ist Solidarität,
nedostaje nam solidarnosti,
(...)*

(Sajko 2020: 205; istaknula J. A.-F.)

Upravo depresivna stanja postavljaju najteža pitanja o smislu našeg rada, kvaliteti našeg jastva, socijalnosti naših trauma (Govedić 2019: 8). Prakse poticanja i obuzdavanja strahova uvjetovane su političkom kulturom. I velike zajednice i male grupe (kako ih razumiju folkloristika i etnologija), ali prije svega pojedinci, osvještavanjem straha i pripovijedanjem o njemu mogu pružiti otpor i protutežu onima koji strah proizvode, umnažaju i diseminiraju (2019: 9–10),⁴⁰ navode u Uvodu zbornika *Naracije straha* N. Badurina; U. Bauer; R. Jambrešić Kirin i J. Marković, tiskanog u svibnju 2019., zanimljivo – samo nekoliko mjeseci prije svjetske pandemije koronavirusa, obilježene dominantnom emocijom straha i depresije na globalnoj razini. Vrlo brzo virus je postao i političko pitanje, jer su se u cijelu priču uvukla i kršenja osobnih sloboda koja su, pak, dovela u pitanje i temelje demokracije, kao i održivost uspostavljenih gospodarskih paradigmi (Kovačić, Martinić 2020: 165) pa *U sobi nešto široj od kože* depresijski pasivni “glas” protagonistkinje (koji na razini ontološkog, zapravo, predstavlja stanje potpune šutnje), od unutarnje borbe sa sobom umrtvljen i iznemogao, zamjenjuje glasni skup mladih, revolucionskog karaktera:

³⁸ O moći kao obliku nasilja (ratnog, političkog, klasnog, ekonomskog, diskurzivnog...) više vidjeti u: Peternai Andrić, Kristina, *Ime i identitet u književnoj teoriji*, Antibarbarus, Zagreb, 2012. Osobito su važne Foucaultove teorije odnosa moći i znanja te načina na koji se one koriste kao oblik društvene kontrole.

³⁹ To znači upoznati drugoga u istinskom smislu i pomoći mu razumijevanjem i bliskosti (o čemu na globalnoj razini u jeziku ima jako malo riječi). To neće biti sebičnost koidalnih hegšteg parola, nego stvarno osjećanje za drugoga.

⁴⁰ Postoje i metode scenskog izražavanja koje se mogu upotrijebiti za pomoć u suočavanju s krizom uzrokovanim globalnom prijetnjom pandemije koronavirusa. To se može postići svjesnim ponovnim proživljavanjem traume i aktiviranjem novih, transformativnih uloga koje će voditi protagonista na njegovom putu oporavka (Mindoljević Drakulić, Radman 2020: 22).

*Zbor mladih obratio se Evropi na prozoru:
 klasna borba nikad ne prestaje,
 jer dok su neki u karanteni po malim stanovima bez
 balkona,
 drugi se sunčaju kraj privatnih bazena i kose travu
 u vrtovima,
 mi se borimo za tebe,
 mi se borimo za tvoje ustavom propisane slobode,
 mi se borimo za tvoja demokratska prava,
 mi se borimo za tvoje radničke privilegije,
 mi se borimo za tvoj mjesecni dohodak,
 mi se borimo da svaki dan možeš na posao,
 glasovi mladih izgubili su se u poklicima i odobravanju.*

(Sajko 2020: 205)

Upravo zato humanistika i umjetničke prakse mogu odigrati plodnu ulogu u otvaranju “crne kutije” koju još nazivamo i depresijom (Govedić 2019: 349) te pomoći u njenzinu izlječenju, i to kada emocionološki pristup književnom tekstu promatramo kao biblioterapeutski.⁴¹ Naime, ako se nakratko zaustavimo na dionici citiranog dramskoga teksta, ona bi se mogla, iz emocionološkog aspekta i prema teoriji literarne komunikacije, shvatiti kao izravna kritička poruka, gotovo vapaj iz depresijskog, upućen čitatelju. U pandemijskim korona-vremenima, kada se obrnutom logikom pokušava postići nova militaristička manipulacija⁴² masa (Rafolt 2020) za 21. stoljeće, “empatija prema drugom gotovo da se gradi na pogrešnim prepostavkama, ne na onim o komunitarnosti, zajedničkoj borbi protiv nepoznatog (Žižekovim diskursom, op. a. J. A.-F.), nego ponajprije na ideji da radom na sebi, odjednom, možemo spasiti svijet” (Rafolt 2020: 44). Naglašava Govedić, apelativnost depresivnoga stradanja često ostaje zatvorena za razumijevanje, među ostalim, i zbog pomanjkanja empatične okoline (Govedić 2019: 24). A upravo “lik koji pati, kao povlaštena podrška osjećajnom ulaganju, zauzima među romanesknim (književnim, op. a. J. A.-F.) likovima posebno mjesto” (Jouve prema Milanja 1999: 529). Stoga cijelovita drama Ivane Sajko, baš u monološko-lamentacijskoj, ispovjednoj, formi odgovara emocionološkoj ideji empatije⁴³ na koju književni tekst potiče, potencijalno razvijajući identitet čitatelja prema humanističkim načelima.

⁴¹ Ideja koju je potrebno razraditi i koju se planira razraditi u budućim radovima, a koju je za potrebe ovoga rada osmisnila autorica J. Alfirević-Franić (2021); koristila ju je i ranije (2021) u: *Vratimo Juditu u škole: novo emocionološko-biblioterapeutsko čitanje Marulićeve Judite (povodom 500. obljetnice tiskanja)* i *Medicina i(l) književnost: veza abortusa i emocionologije u drami Posljednja karika* (1994.) Lade Kaštelan.

⁴² Iz sociološkog aspekta, smatra se da se kontemplacija masovnih smrти za vrijeme bolesti COVID-19 (međijski prikazi 70 vojnih konvoja u talijanskom Bergamu pod “krinkom” vožnje preminulih žrtava, a zapravo je riječ o medijskoj laži) koristi za jačanje vojnih mjera i daljnju militarizaciju kulture “u ime veće sigurnosti” (<https://www.novilist.hr/ostalo/kultura/kazaliste/arcis-vidi-prazninu-u-zrcalu-natasa-govedic-o-zkmovom-monoloskom-eksperimentu/>, posjećeno: 1. 9. 2021.).

⁴³ Empcionološki pristup COVID-književnosti gotovo je zalog da se izbjegne ranije spomenuta “kriza književnosti” (Kristeva 1987), tj. nekatarzičnost i diskurzivna “otupjelost na bol” (Kristeva 2014: 175). Stoga

Iako su mladi aktivistički istupili, protagonistkinjin dramski *depresivni emocijski identitet* na kraju drame i deklarativno je predao borbu, povukavši se u svoju identitetsku nečujnost, u ono što psihoanalitičari Flynn i Skogstad nazivaju svoj “nevidljivi glas” (2010: 93). “Najzad, kad se ta skromna muzikalnost” dramskog subjekta “iscrpi ili se pod pritiskom tišine jednostavno ne uspije ostvariti... čini se, gubi svaku sposobnost ideacije, on tone u prazninu asimboliye ili u obilje kognitivnoga kaosa (dodajmo, i emocionalnog, op. a. J. A.-F.), koji nije moguće urediti” (Kristeva 2014: 31).

Rezimirajmo, neimenovana protagonistkinja Sajkine drame maštala je o slobodi kao temeljnom ljudskom pravu: slobodi za rad (prodavačica u trgovini u Berlinu) i slobodi za odmor (u Hrvatskoj): *htjela je znati hoće li moći na godišnji u Hrvatsku* (Sajko 2020: 204). Depresivna epistema intenzivnoga ljudskoga stradanja uslijed koronavirusa problematizirala je do krajnosti ogoljen osjećaj tjeskobe i nemoći pred svijetom koji je za dramsku protagonistkinju nepregledna “riznica” patnje i boli, što rada (lirska) meditativnost psihodrame i nostalgiju:

(...) no vijesti nisu ni spomenule njihov godišnji,
trebale su javiti hoće li gewöhnlicher Mensch
krenuti s luftmadracima na Krk ili na sladoled u Split (...)
do Malinske na Krku!

(Sajko 2020: 204, 206)

U trenutku kada je pomislila o lagodnom životu, potpuno ironično – *depresijski identitet* podsjetio ju je na gotovo naturalističku predodređenost i “običnost” (*gewöhnlicher Mensch*) jedne bijele žene koja kašlje na otvorenom prozoru (Sajko 2020: 206) i koja je nemoćna promijeniti svijet:

*OVO MORA BITI POVIJESNI TRENUTAK
KAD MALI ČOVJEK PREUZIMA SUDBINU U VLASTITE RUKE,
na “povijesni trenutak” se radi većeg efekta udarila
šakom u prsa,
na “mali čovjek” je na žalost izgubila dah,
nakon “vlastitih ruku” više nije mogla suzdržati kašalj,
zatvorila je prozor i oteturala do kreveta,
nije valjda?*

(Sajko 2020: 206)

Na samom kraju dramske naracije ostaje Europa, bijela žena u kašlju na otvorenom prozoru trećeg kata zajedno s emocijom straha, neizvjesnosti i – sveprisutne depresije:

je emocionologija (zbog humanističkih teorija čitatelske empatije S. Keen, M. Nussbaum, W. Bootha, M. Hoffmana ili M. Grosman) “svjetla točka” književne znanosti i humanističkog pogleda na svijet kroz književnost.

*Europa gleda seriju i razmišlja o smrti,
svaki puta kad udahne, udahne sve pliće,
začuje neugodnu škripku i zapeče je u prsima.*
(Sajko 2020: 206; istaknula J. A.-F.)

Ostala je i trajnim društvenim problemom “kasa” s druge strane pleksiglasa u diskontu u Kreuzbergu kao simbol ženske neravnopravnosti te *maska s medvjedićima koju je protagonistkinja ipak jeftino kupila kod Kineza* (Sajko 2020: 205), što sugerira tragikomicni naracijski efekt ove psihodrame, kao i neizvjesnu depresijsku atmosferu postmoderne u kojoj je temeljna ljudska sloboda, prvi put u povijesti čovječanstva na cjelovitoj globalnoj razini, ozbiljno ugrožena. Stoga se i Nenad Vertovšek u radu *The Tipping Point – when, how and why did We start thinking “Pandemically”* (2021) ozbiljno pita “vraćamo li se dijelom i povjesno unatrag, pristajući na polu-diktature, zatvaranja, nekretanja, bezličja i skrivanje osmijeha” (Vertovšek 2021: 2940).⁴⁴

Još u Wallaceovoj pripovijetki *Deprimirana osoba*, objavljenoj 1998. godine, jednako kao i u Kafkinom *Preobražaju* iz 1915. godine “uprizoren je identičan kolaps socijalnosti te **pustinja socijalne podrške osobi** koja prolazi kroz stanje ekstremne pasivnosti i radikalnoga obezvređivanja” (Govedić 2019: 87; istaknula J. A.-F.), što je u potpunosti vjerno reprezentirano i u *U sobi nešto široj od kože* (2020), poglavito na samome kraju kada umjesto stvarnog socijalnog kontakta za vrijeme pandemije koronavirusa zdravstveno ugrožena protagonistkinja dobiva tek poruku vlastitog djeteta na mobilnom uređaju:

*mama, jesli dobro?
piše u poruci
(Sajko 2020: 206)*⁴⁵

⁴⁴ Davidova zvijezda postala je neizbjegni vizualni element na nizu prosvjeda organiziranih diljem svijeta protiv mjera protiv koronavirusa. Neki je nose na sebi, sugerirajući da je njihova pozicija protivnika cijepljena ili drugih mjera u odnosu na vlast istovjetna poziciji Židova u nacističkom režimu. Uz taj vizuel često idu izjave o “novom fašizmu” i “novom nacizmu”, “globalističkoj diktaturi” i “totalitarizmu”, kao i razne kombinacije tih pojmljiva. Protivnici cijepljena, antivakseri (novonastali naziv za protivnike cijepljena protiv virusa COVID-19) sebe vide kao zadnju liniju obrane od terora neonacističke diktature, kako “antivakseri”, tj. protivnici cijepljena percipiraju politike vladajućih u svojim zemljama.

⁴⁵ U ranijoj Sajkinoj drami, spomenutoj na početku rada, *Europa. Monolog za majku Courage i njezinu djecu* (2004), monodramска protagonistkinja Europa “bi se mogla definirati kao poetsko-subverzivna psihanaliza za ‘mame Europe’. ‘Biografska bilanca’ tog ‘lika’ – a bilance su nužno utemeljene na činjenicama; daje nam, međutim, pravo da pojmom ‘subverzivno’ zamijenimo sintagmom ‘kritička osvještenost’ pa monolog za majku Courage i njezinu djecu iščitavamo kao ironično preispitivanje temeljnih zasada na kojima počivaju san ijava o ujedinjenju (velikoj?) Evropi”, kako i pokazuje sam početak monodrame:

MAMA: JA SAM SPOMENIK KULTURE NULTE KATEGORIJE
JEBENA KOLJEVKA CIVILIZACIJE
U KOJOJ ZIBAM 450 MILIJUNA SVOJE DJECE
JA SAM ARHEOLOŠKI MASTERPIECE
ISKLESAN, IZBRUŠEN I KONZERVIRAN
JA SAM SEDAMDESETPOSTOTNI KATOLIK
IMAM VISOKI PRAG TOLERANCIJE
VOLIM KAZALIŠTE, ŽIVOTINJE I SIMFONIJSKU GLAZBU

čime se *depresivni emocijski identitet* u nedostatku kontaktnog, a ne virtualnog instant, života pojačava, tj. negacijski se razvija do ontološkog nestajanja (u smrti). Dramska tišina, kao majčin naracijski odgovor, podsjeća na "ništa", ukazujući na propast riječi spram afekta. Tako upisana tišina, ustrajanje u neizgovaranju "ničega", kao krajnjoj manifestaciji boli, vode u prazninu smisla (Kristeva 2014: 200). To odgovara Kristevinoj definiciji depresije koja ima oslonac u "netoleranciji na gubitak objekta i u označiteljevu neuspjehu da osigura nadomjesni izlaz iz stanja povlačenja u koja subjekt bježi sve do stanja inercije, simuliranja smrti ili do same smrti" (Kristeva 2014: 12). Identitetsko, emocijski depresivno, prikladno je potražiti u protagonistkinjinoj devitaliziranoj (COVID) egzistenciji: "živi život koji je nemoguće živjeti... živi život smrti, razrezanog, krvavog, trulog mesa, u ubrzanom ili prekinutom ritmu, izbrisanim ili otekłom vremenu koje je usisala patnja... na granicama života i smrti, ponekad ponosito osjećajući da je svjedokinja nesmisla bitka" (Kristeva 2014: 7–8). Psihičko-emocionalni traumatski odnos prema vlastitom jastvu, uzrokovani bolesti COVID-19, rezultira naracijskim opsivnim prikazivanjem "ničega",⁴⁶ u kojemu je sažeto svojstvo fenomena *bolest boli* (Kristeva 2014: 199). S obzirom na to da "Narcis vidi prazninu u zrcalu" (Govedić 2020), a depresija je "ništa", *narcistički identitet* mogao bi se nazvati i "emocija bez emocije".

5. Depresivni emocijski *identitet jednako invaliditet*

"U maskulino postavljenom društvu (kakvo je i COVID-19 društvo) sve se događa iznutra, u intimnom prostoru, jer drama nije u globalnim rješavanjima povijesnih i političkih tema, već su politika i povijest upisane u osobnu sudbinu bezimene žene kao kob što ne mimoilazi" (Alfirević 2021: 15). Zato je i protagonistkinja *U sobi nešto široj od kože* prikazana kao inteligentna⁴⁷, ali smještena u postkafkijansku dijabolično-klastrofobičnu atmosferu vremena – nemoćna da se odupre. Slijedom toga, prenosimo i

JA SAM SAMOHRANA MAJKA SVOJE RASPJEVANE VOJSKE
ŠTO DIZJE GRLA PREMA ZVONIMA KATEDRALE
JA SAM LEGALNO IZABRANA MISS SVIJETA (...) MAMA JAŠE, MAMA VLADA.
(Sajko 2004: <https://www.matica.hr/kolo/297/europa-20280/>).

Nadalje, Sajkina *Europa* iz 2004. "analogija je nastanka Europske unije i stvaranja europskog identiteta u politički aluzivnom tekstu autorice" (Jug 2014: 700). *U sobi nešto široj od kože* (2020) nastavak je te drame, samo u pandemijskim uvjetima; Europa je također protagonistkinja u monodrami, ona je majka (metafora majke), ali ovdje zatvorena u sobi "nešto široj od kože", koja se razboljeva dok su njezina djeca na prosvjedima, a njezina sama budućnost je neizvjesna (jednako depresivna). Zanimljiv je i sugestivan završetak monodrame *Europa. Monolog za majku Courage i njezinu djecu: DJECO, NAVUCITE GAS MASKE!* (Sajko 2004: <https://www.matica.hr/kolo/297/europa-20280/>), čime kao da je Sajkina *Europa* iz 2004. anticipirala (depresivnu) *Europu* u 2020. Također je iz *Europe* (2004) sugestivna jedna rečenica iz središnjeg dijela monodrame: NA KOLJENA EUROPO, OPET JE RAT INEMAMO MNOGO VREMENA ZA LJUBAV! (Sajko 2004: <https://www.matica.hr/kolo/297/europa-20280/>), jer se uistinu stječe dojam da je ljubav, kao najhumaniju emociju, u korona-vremenima zamijenila ("ugušila") sveopća depresija, zabrinutost i strah.

⁴⁶ To ništa ili ta praznina sintagmatski bi se još mogla imenovati i kao *emocija bez emocije*, što je u budućim radovima potrebno razraditi na filozofsko-ontološkoj diskurzivnoj razini.

⁴⁷ Europa je potpuno jednakо intelligentna kao i Žena-Žohar u *pandemijskom književnom tekstu Bila sam žohar* (2021) J. Alfirević (Vigato 2021: 73).

Kristevino pitanje: Je li depresivna osoba zapravo puna mržnje ili samo ranjena (Kristeva 2014: 13)? Zbog militarističko-maskulinističkog društvenog snobizma simbolički je, kao u pripovijetki *Bila sam žohar* (2021), zarobljena u ŽENSKU SOBU, koja je (stvarni i metaforični) prostor (kolektivne ženske) potlačenosti, o čemu u prvom manifestu moderne feminističke svijesti *Vlastita soba* (1929) piše Virginija Woolf, a u svjetskoj književnosti ranije najistaknutije piše Charlotte Brontë (*Jane Eyre*, 1847), dok u hrvatskoj književnosti primat pripada "majci" hrvatskog feminizma Slavenki Drakulić (*Kao da me nema*, 1999; *Frida ili o boli*, 2007. i dr.). Djelomično dekonstrukcijska metoda Sajkina dramskoga diskursa obilježena je dvadesetprvostoljetnom kulturom, objašnjrenom sintagmatskim paradoksom: *kultura smrti* ili *kultura depresije*, a distopijsko mjesto sobe u koju je zatočena dramska protagonistkinja simbolizira egzistencijalno tiho propadanje individue na društvenoj margini, zbog čega je njezin *depresivni emocijski identitet* dvostruko podcrtan.

Drugim riječima, *depresivni emocijski identitet* protagonistkinje psihodrame *U sobi nešto široj od kože*, u metafizičko-duhovnom smislu razumijeva se i kao "identitet jednako invaliditet" (Alfirević 2021)⁴⁸ ili *emocionalna invalidnost*, zbog (njezine) esencijalističke nerazvojne kategorije identiteta tijekom čitava fikcijskog dramskog narativa. Zato autorica Alfirević-Franić u radu *Empcionološki pristup suvremenoj hrvatskoj drami (na primjeru Nore danas Mire Gavran)*⁴⁹ (Fluminensia, 2021) smatra "degradirajućim emocijama one koje dovode do **emocionalne invalidnosti**... tuga/depresija/tjeskoba, strah (kada on nije funkcionalne naravi), bijes/agresija – u najširem opsegu mržnja, jer je potpuno dijametalno suprotna 'najuzvišenijo' (op. a. J. A.-F.) emociji, ljubavi" (Alfirević 2021: 620). Emocijski identitet snažno je fiksiran u depresivnosti koja postaje stigmatizirana (Peternai Andrić 2019: 135) oznaka invalidnosti (protagonistkinje i Europe koja predstavlja metonimijsku sliku civilizacije), a poglavito izostankom sretnog dramskog završetka.

Štoviše, *depresivni identitet* protagonistkinje psihodrame *U sobi nešto široj od kože* (2020) u sebi utjelovljuje pretpostavljene kolektivne *depresivne identitete* kao aristotelovska mimetična "lica" naše stvarnosti, (post)koronalne civilizacije 21. stoljeća.⁵⁰ Naime, još je Jacques Lacan (1901–1981) dijagnosticirao Sjedinjene Američke Države kao "kulturnu depresiju" ili "neprekidne zabave" koja dovodi do kolektivnog osjećaja praznine, otuđenosti i neispunjenoosti, dok latinoamerički psiholog Jose Maria Vigil smatra da je čitav južnoamerički ili hispanoamerički kontinent također pogođen latentnom vrstom

⁴⁸ Književnoteorijska i strukturalistička sintagma *identitet jednako invaliditet* prvi put je osmišljena i razvijena 2021. godine u radu J. Alfirević: "Identitet jednako invaliditet" Krležine barunice Castelli motiviran naturalističkom "ranom djetinjstva" ili *uvod u emocionološko čitanje Glembajevih*; vidi na poveznici: <https://www.bib.irb.hr/1131680>.

⁴⁹ Ovo je ujedno prvi cjeloviti rad u hrvatskoj znanosti o književnosti koji moderno i suvremenoj/postmodernoj drami te uopće hrvatskoj književnosti 20. ili 21. stoljeća pristupa iz književno-empcionološkog aspekta (Alfirević 2021: 597); kako je prvi emocionološki rad u hrvatskoj, tako je i u bosanskohercegovačkoj, srpskoj, crnogorskoj, slovenskoj književnosti – nastaloj u razdoblju 20. i 21. stoljeća.

⁵⁰ Radoblike postmoderne u kojem živimo s pojmom koronavirusa moglo bi se nazvati početkom "doba depresije".

kolektivne depresije, vezane za iskustvo dugotrajne kolonizacije. Psihijatar William W. Bostock smatra da kolektivna depresija pogađa stanovnike država koje imaju iskustvo totalitarne cenzure (primjerice Rusija i Sjeverna Koreja), zatim države rasističkih unutarnjih podjela (posebno Južnoafrička Republika), baš kao i političke zajednice koje su pretrpjеле ekološke katastrofe (Japan nakon pada atomske bombe i eksplozije nuklearne elektrane). Prema Bostocku, kolektivna depresija nastaje kao posljedica sustavne ili vrlo jake kolektivne traume u rasponu od rata i genocida do epidemija bolesti, ili od političkih ubojstava državnog vrha ili terorističkih napada do šokantne smrti popularnih ličnosti (Bostock prema Govedić 2019: 243–246).

Kolektivna depresija kakvu utjelovljuje protagonistkinja psihodrame *U sobi nešto široj od kože* potaknuta je višestrukim kriterijima: od iskustava medijske (totalitarne) cenzure uslijed pandemije koronavirusa do mišljenja brojnih znanstvenika diljem svijeta kako apokaliptična pandemija koronavirusa nije drugo nego politički uzus, Treći svjetski rat,⁵¹ i to potaknut biološkim “instrumentarijem” (Rutović 2021: 3016; Suljević 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=kbBc0suIYKw>), s obzirom na broj preminulih žrtava diljem svijeta zbog pandemije, kako masovni mediji izvještavaju). Iako Žižek u svojoj znanstvenoj studiji *Pandemic! COVID-19 Shakes the World*, napisanoj 2020. kao brza reakcija na pandemijske promjene u svijetu, “manifestno prizivajući neku globalnu vrstu komunizma, kao prijeku potrebu” (Rafolt 2020: 42), apostrofira tvrdnju Martina Luthera prema kojoj smo svi sad *na istom brodu* (Rafolt 2020: 44),⁵² protagonistkinja Sajkina dramskog teksta vrlo dobro zna da navedeno nije apsolutna istina pa to i reprezentira svojim literarnim *depresivnim emocijskim identitetom*. Približnije su istini, kakvu poznaje dramski lik I. Sajko, Rafoltove riječi (2020: 44):⁵³ “Ili se barem na taj brod ne ukrcavamo u istom trenutku, s istim kapitalom, s istom količinom sigurnosti, bilo ekonomski, politički, socijalne ili bilo koje druge vrste. (...) Novi poredak humanosti koji bi iz takve tlapnje za solidarnošću trebao proizaći zapravo se temelji na nečem u velikoj mjeri kontingentnom. (...) Bez jasne i razgovijetne paradigmе kretanja.”

To je i dokaz da je depresivna (neizreciva)⁵⁴ “praznina” *U sobi nešto široj od kože* zapravo popunjena i različitim psihoafektima i različitim ideologijskim konstruktima, ali na dominantnoj “crnoj” osnovi i bez svijetle budućnosti, s razvojnim anticipacijama prema društvenoj i fiktivnoj narativnoj shizofreničnoj paranoji kao zrcalnom odrazu stvarnosti. Prema tome, protagonistkinjin je *depresivni emocijski identitet* u

⁵¹ Iako je koronavirus “nevidljivi protivnik” (Rutović 2021: 3016), “U ratu smo!”, riječi su francuskog predsjednika Emanuela Macrona kazane 16. ožujka 2020., povodom borbe protiv virusa COVID-19 koje su postale općeprihvaćenom retorikom političkih (i ne samo) voda širom svijeta.

⁵² Zapravo u svijetu trenutno vlada paradoksalna posvemašnja zavadenost kolektivitetu, poduprta masovnim medijima: cijepljeni čekaju da necijepljeni umru (zato što se potonji nisu cijepili), a necijepljeni čekaju da cijepljeni umru (od posljedica cijepiva koje ovi pak smatraju štetnim kemijskim supstratom u tijelu).

⁵³ Znanstvena studija *Virus in fabula* (Meanmedia 2020) L. Rafolta “rijedak je slučaj da se znanstvenici društveno-humanističkog usmjerenja hvataju u košac s vrućom stvarnošću i to na način da paralelno s pojавom nekog fenomena nikne cjelovita monografija o tom fenomenu” (iz recenzije, M. Kolanović 2020).

⁵⁴ O iskazu neizrecivog vidi više u teorijskim radovima, kroz problematiku odnosa jezika i stvarnosti preko spoznaja u filozofiji jezika i književnoj teoriji (Ludwig Wittgenstein, Karl Jaspers, Jacques Derrida, Michael Sells, Hans-Georg Gadamer i dr.).

sadržajno-semantičkom smislu postao još i ontološkom, semiotičkom oznakom: *identitet jednako invaliditet*.

6. Koronavirus – novi književni lik

Još uvijek aktualna pandemija virusa COVID-19 (2019.-) (zarazna respiratorna bolest koju prouzročuje koronavirus; Blagus Bartolec 2020: 31) u potpunosti je promijenila sliku svijeta, a koronavirus ne samo što ne jenava, nego upravo svjedočimo i njegovu eksprešnom širenju svijetom u obliku (kameleonske) pojave najnovijeg soja “omikron” (krajem 2021. godine, uz prethodne: lambda, delta, deltakron, NeoCoV i sl.). Široj javnosti koronavirus postao je poznat u prosincu 2019., kada se naglo proširio, prvo iz kineskog grada Wuhana kao početnog žarišta cijelom Kinom, a potom zahvatio i cijeli svijet. Tako je pandemija koronavirusne bolesti COVID-19 (engl. *coronavirus disease 19*), uzrokovana novim koronavirusom SARS-CoV2 (engl. *severe acute respiratory syndrome coronavirus 2*) postala jedna od najsloženijih međunarodnih zdravstvenih, ekonomsko-političkih, psihičkih i etičkih kriza posljednjih godina. Globalni utjecaj COVID-19 posljedica je nagle pojave bolesti o kojoj se prethodno nedovoljno znalo te velikog broja bolesnika (18,5 % od ukupno oboljelih; podatak iz istraživanja u radu Bobek, Schnurrer-Luke-Vrbanić, Granec, Grubišić i dr. 2021) koji zahtijevaju liječenje u jedinicama intenzivne skrbi. COVID-19 dominantno zahvaća respiratorni sustav, no danas je poznato da se radi o multisistemskoj bolesti s često teškim i raznolikim kliničkim slikama zbog oštećenja ne samo respiratornog, već i kardiovaskularnog, neurološkog i mišićno-koštanog sustava te fizičkog dekondicioniranja organizma, što u konačnici dovodi do smanjenja kvalitete života i emocionalnih poremećaja (Bobek, Schnurrer-Luke-Vrbanić, Granec, Grubišić i dr. 2021: 1-2). S obzirom na to da je interes ovoga rada, a prema književnim emocionološkim interesima, usmjeren narativnoj književnoj reprezentaciji emocijskih poremećaja – konkretno, *depresivnom emocijском identitetu* u drami *U sobi nešto široj od kože* zbog bolesti COVID-19 – te uzimajući u obzir pregled šire aktualne slike na svjetskoj i hrvatskoj književnoj sceni, brzo se zaključuje kako je ova kovidalna (iako prljava, rubna i divergentna) tema postala opsesivni književni *topos*, a koronavirus – novi književni lik. Da koronavirus možemo promatrati kao izdvojeni književni lik svjedoči i tematsko-sadržajna, poetičko-stilska i semantička struktura u monodrami *U sobi nešto široj od kože* (2020) I. Sajko.

Još je ruski formalist Propp u svojoj *Morfologiji bajke* (1928) ustanovio da su predmeti i kvalitete zasebni likovi: “Živa bića, predmete i svojstva valja shvaćati kao ravnopravne vrijednosti s morfološkog stajališta utemeljenog na funkcijama likova” (Propp 1970: 100). Dalje navodi P. Hamon u svome poglavlju “Za semiološki status lika” u Milanjinoj studiji *Autor, pripovjedač, lik* (1999): “pojam lika nije isključivo antropomorfni pojam. Na primjer Duh se u Hegelovu djelu može shvatiti kao lik; predsjednik-generalni direktor, anonimno društvo, zakonodavac, mandat i dividenda također su ‘likovi’, manje-više

antropomorfni i figurativni u pravnim tekstovima⁵⁵; jednako su tako jaje, brašno, maslac, plin, 'likovi' u tekstovima recepata; jednako su tako mikrob, **virus**, krvno zrnce, organ 'likovi' u tekstovima koji izlažu evolucijski proces bolesti" (Hamon u Milanja 1999: 432; istaknula J. A.-F.). Nadalje, prema književnoj semiotičkoj paradigmii teorije *pripovijedanja*, već Barthes (1970) ustvrđuje da "ono što je svojstveno pripovjednom tekstu nije radnja nego lik kao Vlastito Ime". Slijedom Barthesovih teza, COVID-19 (Vlastito Ime) u *U sobi nešto široj od kože* nadaje se kao sastavni dio ukupnog "procesa imenovanja" što ga čitatelj izvodi u činu čitanja značenjski sažimajući sve krupnije segmente radnje (Biti 2000: 294). Chatman bi navedenu kategoriju nazvao još i *paradigmom obilježjâ (traits)* koja okomito presijeca sintagmatički lanac događaja što ga sadrži zaplet (Chatman 1978), a nadaje se i da se sintagmatička razdioba priče može zapravo izvesti jedino iz njezine paradigmatičke organizacije u kojoj lik ima kapitalnu ulogu (Biti 2000: 294). Zato, ne samo što je književni lik, nego Koronavirus,⁵⁶ kao književni lik, posjeduje i svoj književni (emocionalni/emocijski) identitet. Emocijski je identitet novog književnog lika, Koronavirusa, *depresivni identitet*. U svojoj književnoj antiesencijalističkoj kategorizaciji ovaj emocijski identitet može varirati na narativnim razinama: depresija – melankolija – paranoja – psihoza – suicidalno raspoloženje.

Jednako i *korona-književnost*⁵⁷ postaje suvremeni književnoteorijski fenomen, a prepostavka je da će u radu predstavljene nove književne paradigmme – *koronavirus jednako književni lik* i *korona-književnost* – za kratko vrijeme dugotrajno to i (p)ostati na

⁵⁵ Vidi: "Analyse sémiotique d'un discours juridique" (Semiološka analiza pravnog diskursa), u: A. J. Gremias: *Semantika i društvene znanosti*, 1976, 79–128.

⁵⁶ Zbog dimenzije *vlastitosti vlastito ime* (novom) književnom liku namjerno je napisano velikim slovom: Koronavirus.

⁵⁷ *Korona-književnost* tako je imenovana iz četiriju razloga: 1.) književna djela napisana u doba pandemije/trajanja bolesti COVID-19 ili književna djela koja problematiziraju bolest COVID-19, bez obzira na to je ili pandemija/bolest završila ili ne; 2.) *emocijski depresivni identiteti* ovoj su vrsti/književnoj stilskoj formaciji predodređeni; 3.) naziv je za tematsko-sadržajnu i poetsku sličnost književnih tekstova, s naglaskom na zdravstveni, psihološki, društveni, ekonomsko-gospodarski, politički problem COVID-19; 4.) prijedlog je naziva za periodizacijsko razdoblje u hrvatskoj književnosti, što će se objasnit u nastavku ove bibliografske jedinice.

U svom *Uvodu u suvremenu hrvatsku književnost (1970.–2012.)* K. Bagić (2016) devedesete naziva još i "dramom u potrazi za dijalogom" (Bagić 2016: 126). Zašto je tomu tako? Hrvatski je teatar reagirao na zbiljski kontekst devedesetih. U profesionalnim je kazalištima postavljeno preko četiri stotine drama domaćih autora. U repertoarnoj slici razdoblja značajno mjesto zauzimaju stari i klasični tekstovi te drame koje se bave događajima iz hrvatske povijesti (Bagić 2016: 126). Kada se pak govori o dramskom pismu devedesetih najčešće se rabe izrazi: bijeg, eskapizam, monolog, introspekcija, ugroženi subjekt. Dobar dio dramatičara (osobito oni najmladi) odustaje od izravnog referiranja na ratnu i poratnu zbilju, ideologije ili politiku te se usredotočuje na tematizaciju pojedinačnoga identiteta, mogućnosti komunikacije u suvremenom svijetu, osjećaje samoce, tjeskobe, nesigurnosti i sl. (Bagić 2016: 126). Prosperov Novak smatra da se početkom 21. stoljeća epoha jednog tisućljeća upravo završava; epoha koja je u književnosti afirmirala vječni prezent (Prosperov Novak 2003: 699). I. Žužul piše o "škripcu književnohistoriografskog diskursa" (2019). S obzirom na to da je ovo i vrijeme "traganja" za znanstveno-periodizacijskim pojmovljem i da nema jasne niti kanonizirane periodizacije razdoblja u hrvatskoj književnosti od 2000-ih, ovdje se predlaže termin *pretkorona* (od 2000-ih do 2020-ih, kao razdoblje neizvjesnosti, traume, stanja bezidejnosti i tjeskobe u književnosti) i *korona-književnost* (od 2019-e i pojave prve svjetske pandemije, koronavirusa, za razdoblje straha, depresije, bolesti i bezizlaznosti u književnosti).

razini većeg dijela globalne svjetske književnosti. Iako su (ne)rijetke domaće književne publikacije na temu koronavirusa, postoje i one koje su već u (ti)jeku trajanja (još uvijek sveprisutne) pandemije COVID-19 objavljene pa se takva produkcija može smatrati tzv. perjanicama (prvijencima) hrvatske *kovidalne književnosti*, *kovid književnosti/COVID književnosti* ili *korona književnosti*, poput: devetnaest raniye nabrojanih monodrama projekta *Monovid-19* (dio kojega je i drama *U sobi nešto široj od kože* I. Sajko 2020), zbirke priča Nikše Sviličića *Zadnja postaja Ljubav: četiri istinite priče nastale u doba korone i jedna koja će to tek postati* (Funditus, 2020), romana *Devet života gospode Adele Nade Gašić* (Sandorf, 2020), dnevničkih zapisa Tomislava Čadeža *Hrvatski Decameron: dnevnik samoizoliranog intelektualca (prvih sto dana našega novog života)* (Media bar, 2020), romana *Petokoronaš* Emanuela Željka Špoljara (Factum, 2020), priče o koronavirusu, femicidu i silovanju žene *Bila sam žohar* Jelene Alfirević (internetski portal CeKaPe-a, 2020). Istoimeni je naslov autoričine sadržajno proširene grafički oslikane pripovijetke ili psihološko-filozofskog kraćeg romana *Bila sam žohar* (Matica hrvatska, 2021). Vrijedan prilog hrvatskoj kovidalnoj novelistici je i *Koronameron: 2. otočki dekameron – Covid-19* (Katedra Čakavskog sabora pokrajine Gacke, 2021) ur. Manje Kostelac-Gomerčić. Također i *Naš dnevnik iz izolacije 2020: dnevnički zapisi* (ur. Elvira Katić i Marina Maruna), (Manufaktura Ideja, 2021); zbirka priča *Marsovci kontra Kovida groznog: iz dnevnika bolničkog kapelana Šimuna Doljanina* (Verbum, 2021); *2020.: dnevnik Lane Bastašić i dr.* (Fraktura, 2021); *Godina štakora Lee Brezar* (Beletra, 2021); *Sami Marinka Koščeca* (V. B. Z., 2021); *Potemkinove ruševine i drugi eseji* Borisa Becka (Leykam, 2021); *Dvostruki prored: zapisi iz postpotresnog razdoblja pandemije Covid-a* Ratka Bjelčića (Moderna, 2021). Toj kategoriji pripada i studentska drama *Mrtvaci* Vladimira Tomaša (Sveučilište u Zadru, 2021), *Lockdown* Josipa Budiše (vl. naklada, 2021), a moguće i drugi postojeći hrvatski kovidalni književni tekstovi, niz priča u novinama i časopisima (i oni književni tekstovi koji će tek nastati).

Jedna konstelacija jest da su se "knjige o koronavirusu razmnožile poput još jedne pandemije" (<https://www.juanherranz.com/bs/libros-recomendados-coronavirus/>), a ista podrazumijeva veći broj književnih tekstova o koronavirusu u svjetskoj književnosti: *Na prvoj liniji fronta* Gabriela Herasa (2020), *Koronavirus, posljednja pandemija?* Eduarda López Collada (2020), *Velika manipulacija* Jana Garcíje (2020), *Najsmrtonosnija prijetnja* Michaela T. Osterholma (2020), *Dan u životu virusa* Miguela Pite (2020), *Torba ili život* Rose Marié Artal (2020), *Crispavirus* Ernesta Ekaizera (2020), *Pandemocracia* Daniela Innerarityja (2020), *Dnevnik Wuhana Fang Fanga* (2020), *Summer* Ali Smith (2020), *Intimations* Zadie Smith (2020), *Life Without Children* Roddyja Doylea (2021), *Die Wütenden und die Schuldigen* John von Düffela (2021), *The Sentence* Louise Erdrich (2021), *Burntcoat. Custom House* Sarah Hall (2021), *56 days* Catherine Ryan Howard (2021), *The Fell* Sarah Moss (2021), *Wish You Were Here* Jodi Picoult (2021), *Our Country Friends* Garyja Shteyngarta (2021), *Über Menschen* Jul Zeh (2021) i dr. Ovoj kategoriji pripada i meksička slikovnica (dječja književnost) *Something strange happened in my city* (2020) Jordi Iñeste te ini brojni sadržaji. Slovenska filozofkinja i sociologinja Renata Salecl 2021. objavila je eseističku studiju *Čovjek je čovjek virus* o koronavirusu,

a svakim novim danom objavljuje se, može se kazati, po jedna knjiga više o koronavirusu, bilo beletristička ili znanstvena. Daljnji književni interes za "kovidalno" samo se povećava, poglavito jer naznake završetka pandemije još uvijek nema.

Svakako, *korona-književnost* naracijski će predstavljati sve naše psihofizičke bol(est) i; ako je i bolest COVID-19 prijetnja zbiljskoj ljudskoj komunikaciji (izolacije, samoizolacije), u literarnom svijetu komunikacija na temu koronavirusa, smatramo, tek je otpočela svoj književni put. Već i sada *korona-književnost* nije samo rubna književnost, a hoće li (p)ostati središnja, rano je govoriti, međutim, tendencije su prema tome da hoće, a to će književna pera pokazati.⁵⁸ I to ne zato što *korona-književnost* (isključivo) uznemiruje, već, riječima Slavice Stojan (2015: 114): "Jedan od paradoksa apokaliptične literature jest u tome da tješi čak i onda kad uznemiruje. Estetska kušnja snuje novu poetiku koja ima vrijednost zacjeljivanja. To je u suštini jedna od trajnih uloga književnosti." Svakako, *korona-književnost* bit će *književnost granicâ*, jer već sada širi granice imenivog (Kristeva 2014: 199), kao u predloženom pojmovlju.

Zaključak

U prvom dijelu rada dan je opći sintetski pregled teorija identiteta, a potom su definirana dva autoričina novoosmišljena pojma: *emocijski identitet* i *depresivni emocijski identitet*, na koja je predmetno istraživanje usmjereno. Prilikom definiranja, u književnoj znanosti potpuno novog, teorijskog pojma *emocijski identitet*, osim književnoznanstvenog (najvećim dijelom samostalno osmišljenog) instrumentarija, preuzeta je dijelom psihološka, psihanalitička i medicinska (klinička) terminologija. Takva je preuzeta i prilikom definiranja, također u književnoj znanosti novog, pojma *depresivni emocijski identitet*, što sve odgovara "nagovoru na interdisciplinarnost" suvremene književne znanosti, emocionologije. Cilj ovih pionirskih terminoloških pojmoveva što problematiziraju utjecaj emocija na književne identitete, a oblikovani su iz tzv. *emocijske funkcije književnosti* i kroz *emocijski kôd*, jeste, na višestruk način, doprinijeti području književne znanosti. Također, pomoći raščićavanju dugotrajne "terminološke sumaglice" (Nenadić 2020) kada su znanstvena tumačenja (književnih) identiteta u pitanju. U središnjem dijelu rada istražuje se reprezentacija specifičnog *emocijskog (depresivnog) identiteta* na primjeru suvremene hrvatske psihološke drame *U sobi nešto široj od kože* (2020) Ivane Sajko, kroz semantičko-sadržajne i stilsko-poetološke odrednice ovog suvremenog dramskog teksta. Naprotiv, ovim istraživačkim radom otvorena je još jedna teza: zbog atmosfere sveprisutnog straha i neizvjesnosti koja na društvenim razinama prevladava, *emocijski depresivni identitet* prepostavlja se kao stalno identitetsko "mjesto" buduće književnosti i (*post*)koronalne književnosti (kao najreprezentativnija ili najdominantnija

⁵⁸ Jednako tako ostaje neizvjesnost i strah – koji će oblikovati *depresivne književne emocijeske identitete*. Ili nuda – koja će ih usmjeravati antitetičnoj sretnoj emocijskoj identitetskoj književnoj strukturaciji (vidi hijerarhijsku podjelu *emocijskih identiteta*, fusnota br. 29), što će vrijeme i književna pera u bliskoj budućnosti i pokazati (istaknula J. A.-F.).

književnoumjetnička kategorija društveno-vremenskog razdoblja obilježenog COVID-om 19). U eri novog, *depresivnog identiteta* u globalnoj književnosti, radom se impli-cira Koronavirus kao novi književni lik, a indikacija je da će *korona-književnost*, vrlo vjerojatno, postati dio nove poststrukturalističke/postmoderne književne paradigmе, s početkom u ranim dvadesetima 21. stoljeća (kada se COVID-19 pojavljuje). Koliko dugo će se u književnoj znanosti zadržati fenomen *korona-književnost*, kao *mainstream* koji je promišljen ovim člankom, ostaje otvoreno pitanje. Inovativnim povezivanjem (književnih) emocija, psihologije, medicine i sociološko-kulturoloških pitanja svrha je do-prinijeti, kako poststrukturalističkoj istraživačkoj paradigmii književnih identiteta, tako i emocionologiji kao književnoj znanosti u razvitu (Petersai Andrić 2020), nedovoljno istraženoj. Ovakav emocionološki način pristupa književnom tekstu ne otkrivamo samo kao *mainstream* (Brković 2015), nego kao buduće plodonosno područje književnog znanstvenog djelovanja, s naglaskom na humanistički "odgoj" za emocije, pri čemu čita-telska empatija ("nusproizvod" emocionalne inteligencije, koja je psihološka kategorija) ima ključnu ulogu. Osim terminoloških doprinosa, rad bi trebao usmjeriti daljnja istraživanja na tipologiju i poetološke učinke književnih *emocijskih identiteta* u korpusima drugih književnica i književnika te njegovu funkciju u pojedinim stilskim razdobljima. Budući da emocije i *emocijski identiteti*, ovim radom, u književnoznanstvena istraživa-nja postupno ulaze u znanstvenoistraživački emocionološki diskurs kao nova analitička kategorija, pretpostavka je da bi ova nova emocijska paradigma mogla izvršiti izmjenu u ustroju ili interpretaciji književnih i umjetničkih djela, kroz ovaj – u književnoj znanosti – prvi put zajedno u jednom radu kombinirani tradicionalni i suvremenii, strukturalističko (semiotički)-empcionološki metodološki pristup.

Literatura

- Alfirević, Jelena (2021), "Identitet jednako invaliditet' Krležine barunice Castelli motiviran naturalističkom 'ranom djetinjstvu' ili uvod u emocionološko čitanje *Glembajevih*", u: Cindrić, Maja; Ivon, Katarina (ur.), *Međunarodna znanstveno-umjetnička konferencija "Nova promišljanja o djetinjstvu"/ International Scientific and Artistic Conference "Rethinking Childhood"*, Sveučilište u Zadru, Zadar, 11–12.
- Alfirević, Jelena (2021), "Empcionološki pristup suvremenoj hrvatskoj drami (na primjeru *Nore danas Mire Gavrana*)", *Fluminensia*, 33 (2), 597–630.
- Alfirević, Jelena (2021), *Bila sam žohar*, Matica hrvatska, Zadar
- Badurina, Natka; Bauer, Una; Marković, Jelena (ur.) (2019), *Uvod, Naracije straha*, Leykam, Zagreb
- Bagić, Krešimir (2016), *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970.–2010.*, Školska knjiga, Zagreb
- Barthes, Roland (1970), *S/Z*, Éditions du Seuil, Pariz
- Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb
- Blagus Bartolec, Goranka (2020), "Jezik u doba korone", *Hrvatski jezik: znanstveno-popularni časopis za kulturu hrvatskoga jezika*, 7 (2), 30–32. https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=348482 (pristupljeno: 28. 11. 2021.)
- Bobek, Dubravka; Tea Schnurrer-Luke-Vrbanić; Darija Granec; Frane Grubišić i dr. (2021), "Preporuke hrvatskog društva za fizikalnu i rehabilitacijsku medicinu hrvatskog liječničkog zbora za zbrinjavanje i rehabilitaciju bolesnika oboljelih od COVID-19 infekcije", *Fizikalna i rehabilitacijska medicina*, 35 (1–2), 1–19.
- Brković, Ivana (2015), "Književnost i emocije – istraživačke smjernice", *Historijski zbornik*, 68 (2), 403–408.
- Brozović, Dalibor (ur.) (2001), *Hrvatska enciklopedija III*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb
- Coyne, James C. (1986), *Essential Papers on Depression*, New York University Press, New York
- Culler, Jonathan (2001), *Književna teorija – vrlo kratak uvod*, AGM, Zagreb
- Davison, Gerald C.; John M. Neale (1999), *Psihologija abnormalnog doživljavanja i ponašanja*, Naklada Slap, Jastrebarsko
- Drame.hr (2019), *Monovid-19*, <http://drame.hr/hr/monovid> (pristupljeno: 28. 7. 2021.)
- Filipović Grčić, Luka (2014), "Depresija, kako je prepoznati i kako se ponašati prema onima koji pate od nje", *Gyrus Journal*, 2, 58–62.
- Flynn, Denis; Helga Skogstad (2010), "Facing towards or turning away from destructive narcissism", u: E. McGinley, A. Varchevker (ur.), *Enduring Loss: Mourning, Depression and Narcissism wrought the Life Cycle*, Karnak, London
- Govedić, Nataša (2019), *Veličanstveno ništa: dramaturgija depresije*, Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb
- Govedić, Nataša (2020), "Narcis vidi prazninu u zrcalu: Nataša Govedić o ZKM-ovom monološkom eksperimentu", <https://www.novilist.hr/ostalo/kultura/kazaliste/arcis-vidi-praznину-у-зрцу-натаса-говедић-о-зкм-овом-монолошком-експерименту/> (pristupljeno: 28. 7. 2020.)
- Green, André (2005), *On Private Madness*, Karnac, London
- Greimas, Agirdas Julien (1976), *Semantika i društvene znanosti*, Seuil, Paris

- Hamon, Philippe (1999), "Za semiološki status lika", u: Milanja, Cvjetko (ur.), *Autor, pripovjedač, lik*, Svetla grada, Osijek, 429-478.
- Hogan, Patrick Colm (2011), *What Literature Teaches Us about Emotion*, Cambridge University Press, Oxford
- Ilić, Egli (2008), "Emocionalna inteligencija i uspješno vođenje", *Ekonomski pregled*, 59/9 (10), 576-592.
- juanherranz.com (književni blog) (2021), Preporučene knjige o koronavirusu, <https://www.juanherranz.com/bs/libros-recomendados-coronavirus/> (pristupljeno 30. 10. 2021.)
- Jug, Stephanie (2014), "Europa – definicija, rod i status u drami Ivane Sajko *Europa. Monolog za majku Courage i njezinu djecu*" / *Kultura, identitet, društvo – Europski realiteti* / Brekalo, Miljenko, u: Banović-Markovska, Angelina; Bunić, Mate (ur.), Odjel za kulturologiju Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku, Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, Osijek, Zagreb, 700-714.
- Kaufmann, Jean-Claude (2006), *Iznalaženje sebe – jedna teorija identiteta*, Antibarbarus, Zagreb
- Keen, Suzanne (2006), "A Theory of Narrative Empathy", *Narrative*, 14 (3), 207-236.
- Kristeva, Julia (2014), *Crno sunce. Depresija i melankolija*, Naklada Jurčić, Zagreb
- Mayer, John D.; Peter Salovey (1997), *What is emotional intelligence. Emotional development and emotional intelligence*, Basic Books, New York
- Medicinskom priručniku za pacijente* (2008), Hrvatski liječnički zbor, <http://www.msd-prirucnici.placebo.hr/msd-za-pacijente/poremečaji-dusevnog-zdravlja/depresija-i-manija/depresija> (pristupljeno 30. 10. 2021.)
- Milanja, Cvjetko, ur. (2000), *Autor, pripovjedač, lik*, Grafika, Osijek
- mimeza (2021), *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=40983>. (pristupljeno 15. 10. 2021.)
- Mindoljević Drakulić, A.; Radman, V. (2020), "Krizna psihodrama u eri COVID-19", *Psihijatrija Danubina*, 32(1), 22-24.
- Nenadić, Ante (2021), "Nikola Petković: O čemu govorimo kada govorimo o identitetu?", <https://mvinfo.hr/clanak/nikola-petkovic-o-cemu-gоворимо-када-говоримо-о-идентитету>, (pristupljeno: 27. 5. 2021.)
- Oatley, Keith; Jenkins Jennifer M. (2003), *Razumijevanje emocija*, Naklada Slap, Jastrebarsko
- Peternai Andrić, Kristina (2019), *Pripovijedanje, identitet, invaliditet*, Meandarmedia, Zagreb
- Peternai, Andrić, Kristina (2012), *Ime i identitet u književnoj teoriji*, Antibarbarus, Zagreb
- Petković, Nikola (2020), *O čemu govorimo kada govorimo o identitetu?*, Disput, Zagreb
- Petrović, Duško (2006), "Anatomija identiteta, Teorijsko problematiziranje identiteta", *Etnološka istraživanja*, 11, 209-233.
- Petz, Boris i sur. (1995), *Psihologiski rječnik*, Naklada Slap, Zagreb
- Pieh, Christoph; Sanja Budimir; Jaime Delgadillo; Michael Barkham; Johnny R. J. Fontaine; Thomas Probst (2021), "Mental health during COVID-19 lockdown in the United Kingdom", *Psychosom Med.*, 83 (4), 328-337.
- Plamper, Jan (2010), "The History Of Emotions: An Interview With William Reddy, Barbara Rosenwein and Peter Stearns", *History And Theory*, 49 (2), 237-265.
- Plivazdravlje, "Depresija", <https://www.plivazdravlje.hr/bolest-clanak/bolest/25/Depresija.html> (pristupljeno 9. 10. 2021.)

- Propp, Vladimir (1970), *Morfologija bajke*, Seuil, Paris
- Prosperov Novak, Slobodan (2003), *Povijest hrvatske književnosti. Od Baščanske ploče do danas*, Golden marketing, Zagreb
- Rafolt, Leo (2020), *Virüs in fabula*, Meanmedia, Zagreb
- Reeve, Johnmarshall (2010), *Razumijevanje motivacije i emocija*, Naklada Slap, Jastrebarsko
- Rutović, Željko (2021), "Medijska prodaja straha (COVID 19 – Infodemija – sociologija promjene)", *In medias res: časopis filozofije medija*, 10 (19), 3009–3020.
- Sajko, Ivana (2004), "Havelova Europa", *Kolo*, 1, <https://www.matica.hr/kolo/297/europa-20280/> (pristupljeno 30. 10. 2021.)
- Sajko, Ivana (2020), "U sobi nešto široj od kože", *Kazalište*, XXIII, (81/82/83), 203–206.
- Senker, Boris (2000), *Hrestomatija novije hrvatske drame, I. dio 1895–1940*, Zagreb
- Skledar, Nikola (2010), "Pojedinac, kultura, identitet", u: Kodrnja, Jasenka; Svenka Savić; Svetlana Slapšak (ur.), *Kultura, drugi, žene*, Institut za društvena istraživanja u Zagrebu i Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb
- Solomon, Andrew (2015), *The Noonday Demon: An Atlas of Depression*, Scribner, New York
- Stearns, Peter N.; Carol Zisowitz (1985), "Stearns, Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards", *The American Historical Review*, 90 (4), 813–836.
- Stojan, Slavica (2015), "Poetika katastrofe: pjesnici o Velikoj trešnji 1667. godine u Dubrovniku i okolini", *Analiz Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 53 (1), 113–148.
- Šicel, Miroslav (2005), *Povijest hrvatske književnosti, Knjiga II. realizam*, Naklada Ljevak, Zagreb
- Štrkalj Ivezić, Slađana; Vera Folnegović Šmalc; Ninislav Mimica (2007), "Dijagnosticiranje anksioznih poremećaja", *Medix*, 71, 55–57.
- Vertovšek, Nenad (2021), "The Tipping Point – when, how and why did We start thinking "Pandemically"?", *In medias res: časopis filozofije medija*, 10 (18), 2915–2940. <https://hrcak.srce.hr/file/374963> (pristupljeno: 28. 11. 2021.)
- Vigato, Teodora (2021), "Crna odjeća i šutnja svaku ženu oblače pristojno", pogovor, *Bila sam žohar*, Matica hrvatska, Zadar, 65–73.
- YouTube, gostovanje Ismeta Suljevića na FACE TV-u 1. svibnja 2020. (2020), <https://www.youtube.com/watch?v=kbBc0suIYKw> (pristupljeno 5. 11. 2021.)
- Žižek, Slavoj (2020), *Pandemic! COVID-19 Shakes the World*, OR Books, rk-London
- Žužul, Ivana (2019), "U škripcu književnohistorijskoga diskursa ili o mjestu suvremene hrvatske drame u nacionalnom književnom kanonu", *Dani Hvarskoga kazališta*, 45 (1), 180–199.

Krešimir Bagić: Pjesništvo Mile Stojića: od lirske apstrakcije do angažiranog svjedočenja

Kritika je pjesnički opus Mile Stojića, koji čini dvanaest zbirki, uobičajila dijeliti na dvije cjeline, a kao razdjelnici uzimati ratnu kataklizmu koja je devedesetih pogodila Sarajevo, Bosnu i Hercegovinu i Hrvatsku. Doista promjene u njegovu pjesništva očite su i duboke. Tiču se tematskog repertoara, karaktera lirskog rukopisa, pozicijā iz kojih progovara subjekt, intonacije pjesme i sl. Autor je svoj poetski svijet izgradio na razmeđi pojedinačne biografije i historijske priče. Tematizirajući vlastito iskustvo i sudbinu, njegov lirski subjekt skicira iskustvo i sudbinu kolektiva kojemu pripada. On se hvata u koštač s vječnim temama poput života, ljubavi, mira, radosti ili sna. Obično ih obrađuje tako da ih sučeli s njihovim suprotnostima – smrću, mržnjom, ratom, tugom, stvarnošću. Kreirajući nizove opreka, taj pjesnik podcrtava jaz između željenoga i realnoga stanja svijeta i oblikuje ključne figure svoga pjesništva: paradox i oksimoron. U radu se opisuju bitna obilježja Stojićeva pjesničkog rukopisa i njegova evolucija.

Ključne riječi: angažman, apostrofa, komunikativnost, metafora, svjedočenje, Mile Stojić.

Poetry of Mile Stojić: From Lyrical Abstraction to Engaged Testimony

Literary criticism used to divide poetic opus of Mile Stojić, which consists of twelve collections, into two parts, while using war cataclysm that hit Sarajevo, Bosnia and Herzegovina and Croatia in the nineties as a dividing line. Indeed the changes in his poetry are obvious and profound. They concern the thematic repertoire, the nature of the lyrical writing, positions from which the subject speaks, intonations of the poem, etc. The author built his poetic world on the crossroad of an individual biography and a historical tale. By thematizing his own experience and destiny, his lyrical subject sketches out the experience and destiny of the collective to which he belongs. He tackles eternal themes such as life, love, peace, joy, or dreams. He usually deals with them in a way to confront them with their opposites – death, hatred, war, sadness, reality. By creating series of contrasts, this poet underlines the gap between the desired and the real state of the world and forms the key figures of his poetry: paradox and oxymoron. The paper describes the essential characteristics of Stojić's poetic writing and its evolution.

Key words: engagement, apostrophe, communicativeness, metaphor, testimony, Mile Stojić.

I.

Kada bi pjesništvo Mile Stojića trebalo okarakterizirati jednim obilježjem, vjerojatno bih se odlučio za komunikativnost. Pod tim pojmom razumijevam prijemčivost, pristupačnost iskaza, jasno i vješto formuliranje misli, takvo oblikovanje lirske teme koje brine o čitatelju, koje mu se otvara, računa na njegove replike, nerijetko ih konstruira i dijalogizira s njima. Budući da je riječ o opusu koji čini dvanaest zbirki nastalih u više od četiri desetljeća, značajno su se mijenjali karakter i oblici Stojićeve lirske komunikativnosti. Ona je, zapravo, uviјek bila organski izraz poetičke, spoznajne i funkcionalne evolucije tog pjesništva.

Već na početku prve zbirke *Lijer, jezik prašine* (1977), u tekstu "Tajna monološkog pjesništva", autor promišlja prirodu svoga govora. Pritom poseže za znakovitom antitezom – na jednoj su strani "jasen, dub, grab" koji imaju srce, kojima korijenje buja, koji imaju "mlada, zelena slova/ moguće topline" i u kojima spoznajemo "misterij umjetnosti", a na drugoj je strani "telegrafski stup", bivše drvo, tj. "svršen čin, mrtvo srce" (Stojić 2021: 24).¹ Deklarativni binarizam tog teksta kao da hoće naglasiti važnost biofilnosti pjesničkoga govora, nerazlučive povezanosti govornika i prostora.² Kao što stablo istodobno raste prema gore i prema dolje, grana se i ukorjenjuje, tako se i lirski govor izvija u zrak i ponire u zemlju ne bi li obuhvatio recivo i nerecivo. Poezija, prema Mili Stojiću, sastavni je dio života – njezini ritmovi, emocionalni uzleti i padovi sasmu su ljudski. Njega ne zanima poezija koja bi se distancirala u odnosu na temu, koja bi bila spekulativna ili artificijelna. Uostalom u spomenutom je tekstu prilično jasno konstatirao: "Krasotu svijeta nište/ Korice herbarija ili tamne želje."

Naznačeno razumijevanje teksta "Tajna monološkog pjesništva" (uz prepostavku da je prihvatljivo) ima i svoju kontekstualnu vrijednost. Naime, unatoč činjenici da je oblikovao kompleksan i zahtjevan lirski idiom (dio kritike označavao ga je baroknim), mladi pjesnik nije odustajao od komunikativnosti svojih stihova.³ Stojićev lirski prvijenac *Lijer, jezik prašine* (1977), a potom i zbirke *Umjetnost tame* (1979), *Zemna svjetlost*

¹ Stojićeve ču stihove navoditi prema upravo citiranom izdanju autorovih sabranih pjesama *Muze i Erinije*.

² Izraz biofilnost ovdje označava čovjekovu ljubav prema životu, i to životu u skladu s prirodom i njezinim zakonitostima. U prirodi čovjek prepoznaje načelo evolucije, tj. desecima tisuća godina potvrđivan obrazac funkcioniranja svijeta. Pojam biofilnost ili biofilija pojavio se u suvremeno doba (prvi ga rabi njemački psiholog E. Fromm) jer su procesi kulturacije toliko uznapredovali da su doveli do slabljenja svijesti o važnosti fizičkog i emocionalnog kontakta s prirodom. U ideji biofilnosti uporište je našla ekologija, ali ta ideja sve više prodire i u "urbanizacijske" prakse poput arhitekture ili dizajna (zelena arhitektura i biofilni dizajn osvješteno podsećaju na simbolički potencijal iskustva prirode te potiču na izravan kontakt s njom).

³ Doduše, pojedini su kritičari Stojićev prvijenac interpretirali kao snažan i uspij pjesnički prekid s tradicijom. Najeksplicitniji je bio Srba Ignjatović, koji je zbirku *Lijer, jezik prašine* čitao kao štivo koje pokazuje da "dijahronijsko iskustvo (kulture, poetske prakse, jezika) mora da bude premašeno, jer se, tek tako, preko ravni sinhronije, bližimo zasad eksklamativno 'uključenoj' budućnosti" (1978: 10). U tako postavljenu recepcijском okviru kritičar je "Tajnu monološkog pjesništva" čitao kao pjesmu u kojoj se aktivира "diskurzivno-teorijska leksika" i u kojoj svjedočimo "pokušaju semantičke radikalizacije, koji je analogon sintaktičkim obrtimima i prinavljanjima" (1978: 10). Moguće je naravno u pjesmi naći uporišta i za takvo njezino razumijevanje. Ipak, čini mi se da je riječ o hermeneutičkom unikatu, jer sama zbirka i ukupni Stojićev lirski *procédé* ne pružaju dovoljno argumenata za tako radikalnu tezu.

(1984) i *Olovni jastuk* (1988), kritika u Bosni i Hercegovini bez zadrške je uvrstila u tzv. postmoderno pjesništvo koje se u tamošnjoj "interliterarnoj zajednici" javlja u drugoj polovici sedamdesetih i uz koje se pridijevaju pojmovi poput hermetizma, palimpsesta, intelektualizma, ironije i sl.⁴ Hrvatski su, pak, kritičari Stojićevu ranu liriku smještali u prostor između sučeljenih poetičkih strategija – semantičkog konkretizma i spiritualizma ističući njezino izrazno bogatstvo i eruditnost.⁵ Pjesme spomenutih zbirkvi nerijetko nude gusto jezično tkanje, u njihovim stihovima pojavljuju se metajezični i autoreferencijski iskazi te dosta sintagmi u kojima su spojena različita iskustvena i osjetilna područja. Koliko god te pjesme bile slojevite, strategije izlaganja lirske teme bile su (barem načelno) jasne i podupirale su ideju o komunikativnosti.

Mile Stojić je svoj poetski svijet izgradio na razmedju pojedinačne biografije i historijske priče. Tematizirajući vlastito iskustvo i sudbinu, njegov lirski subjekt skicira iskušto i sudbinu kolektiva kojemu pripada. On se hvata u koštač s vječnim temama poput života, ljubavi, mira, radosti ili sna. Obično ih obrađuje tako da ih sučeli s njihovim suprotnostima – smrću, mržnjom, ratom, tugom, stvarnošću. Kreirajući nizove opreka, taj pjesnik podcrtava jaz između želenoga i realnoga stanja svijeta i oblikuje ključne figure svoga pjesništva: paradoks i oksimoron. U njegovu opusu relativno se često pojavljuju prividno proturječne sintagme, tvrdnje i naslovi poput "olovni jastuk", "tamni anđeli", "sanjam zbilju", "uzgajali smo vinograde, ali su rađali žiron" i sl. U pitanju je pjesnik koji svijetu neprestano pokušava govoriti istinu, ogoljavati ga, spašavati i harmonizirati, ali i pjesnik koji je duboko svjestan uzaludnosti tog napora jer put do konačne istine zapravo ne postoji. Pjesma je za nj najprije prostor isповijesti, svjedočenja i priče.

Uobičajilo se opus Mile Stojića dijeliti na dvije cjeline, a kao razdjelnici uzimati ratnu kataklizmu koja je devedesetih godina 20. st. pogodila Sarajevo, Bosnu i Hercegovinu i Hrvatsku. Doista promjene u njegovu pjesništva očite su i duboke. Tiču se tematskog repertoara, karaktera lirskog rukopisa, pozicijā iz kojih progovara subjekt, intonacije pjesme i sl. Ipak nisam siguran jesu li te promjene tolike da se dvije pjesnikove dionice prikazuju kao gotovo posvema različite.

⁴ Priručnu odrednicu "bosanskohercegovačka interliterarna zajednica" koristi Enver Kazaz kako bi konceptualizirao razvoj književnosti i smjene poetičkih paradigm u toj zemlji. Kao ključne protagoniste postmodernističkoga pjesništva navodi Slobodana Blagojevića, Hamdiju Demirovića i Milu Stojića. Postmodernistička je poezija, piše Kazaz, intelektualistička, intertekstualno organizirana, a sama pjesma može se predočiti kao "polikulturalni tekst koji kulturu vidi intelektualno nomadski, dakle kao naslijede čovječanstva" (2014), a Stojićeva je tadašnja poezija "hermetična, intelektualistička poetička gesta koja oprobava održivost liotarовski shvaćenih modernističkih metanaracijac, hermenautike smisla, teleologije duha i emancipacije čovječanstva" (Kazaz 2009: 64).

⁵ To je u pjesništvu opisano kao učinak "rada u jeziku" i preslagivanja jezičnih znakova u cilju da se "iznova ne optereti konvencijama i sistemima" (Tenžera 1978/2009: 10). Stojić je prikazan kao "umjerena varijanta mladoliričara koji su ispovjedali 'vjeru u izrecivost smisla' nasuprot semantičkim konkretistima koji su smisao smatrali kompromitiranim" (Mrkonjić 2004/2009: 20), kao "pjesnik svojega zavičajnog krajolika, njegove radosti i vredrine" (Milanja 2012: 273) i kao "pjevni euforik koji je svoje lijepe stihove jednako punio osobnim prisjećanjem, eruditskim natuknicama i metapoetskim bilješkama" (Mrkonjić 2004/2009: 20).

II.

U prve četiri zbirke pjesnik problematizira zavičaj, jezik, ljubav, prirodu svijeta i života. Njegov govor je posredan, spaja udaljeno i preko tih spojeva nastoji doprijeti do intrigantnih značenja. Otpočetka je u Stojićevoj poeziji primjetan interes za stvarno i konkretno (krajolik, događaj, osobu), s tim što ga je tadašnja ideja lirike i strast pisanja nerijetko vodila prema arhetipizaciji lirske teme. Narečenu je arhetipizaciju obično postizao uvođenjem knjiških, mitoloških ili filozofijskih referenci (citatima i aluzijama na biblijski tekst i antičke epove, spominjanjem Joba, Lazara, Odiseja, Kronosa, pozivanjem na književne klasike itd.). Njegov je subjekt uopćavao pojedinačne prizore htijući se istovremeno predati trenutku i sinegdoški obuhvatiti vrijeme i ukupnu događajnost. Taj se subjekt stalno vraća zavičaju, koji je čas glavna tema, a čas jedan od motiva u različitim pjesmama. S vremenom se odnos prema zavičaju dograđivao, mijenjao, a s njim i način govora o njemu. Između brojnih, izdvajam ulomke triju pjesama:

*Uporno tražiti o starom (o bosonogom
djatinjstvu) riječ koja je prava
Srce je strijela zapretana: jurnut
u pustoš mašte, u pustoš zaborava*
(“Sentimentalna pjesma o zavičaju”, Stojić 2021: 70)

*moj zavičaj je jedna ruka što maše u sjećanju
dobro konjsko oko, iza – ritmična slika srpnja
parafraza nekog zaboravljenog događaja*

*ptica što obilježava prostor uzaludno mašuci
slomljenim krilom, blijeda majčinska vjeđa, njen sjetni
profil pokraj kišna prozora u ranu jesen...*
(“Zabluda o epistolarnoj ptici”, Stojić 2021: 93)

*Zavičaj – sunce se zapliće u mrežu nikotina
bog što treperi u zavjesama već je snen
(Ljubavi, doteće li te na zaboravljenoj postaji?)
Dok konobar izvrće stolice i stavlja ih preko stolova*
(“Zavičaj”, Stojić 2021: 118)

U sva tri slučaja zavičaj je predmet sjećanja, melankoličnog prizivanja ili refleksije, tj. za lirski subjekt on je odsutan, “izgubljen”. Razlikuju se, međutim, načini tematizacije tog manjka – u prvom ulomku traga se za iskonskim djatinjnim osjećajem zavičaja sentimentalnim jezikom koji se oslanja na ustaljene izraze (*bosonogo djatinjstvo, strijela zapretana*); drugi je ulomak sav sazdan od slika i prizora koji deskribiraju ideju zavičaja i melankolično osvješćuju da je riječ o nečemu što se više ne može dohvatiti (više puta

spominjani poučak o “protjecanju heraklitske vode”, koji podcrtava jedinstvenost svakog iskustva, itekako je primjeniv na te stihove); u trećem ulomku zavičaj je još samo riječ kojoj subjekt relativizira sadržaj i kojom autarkično označava prizore koji upućuju na njegov trenutačni položaj i raspoloženje (*mreža nikotina, konobar izvrće stolice*).

Stil rane Stojićeve poezije ponajviše obilježavaju sklonost metafori, potraga za vlastitim lirskim oblikom i razgovorni ritam. Metafora je toliko česta da bi se moglo govoriti o metaforičkom kodu kao podlozi komunikacije s tom poezijom. Metaforični su već naslovi knjiga. Zastanimo samo kod naslova prve zbirke – *Lijer, jezik prašine*. U pitanju je klasičan primjer metafore *in praesentia* jer su u njemu prisutni i predmet metaforizacije (*lijer*) i njegovo metaforičko ime (*jezik prašine*). Metafora je zadnji stupanj naslovnoga kodiranja te knjige. Autor, naime, izvjesno računa na razgranatu simboliku lijera (ljiljana), koji je među inim simbol erotike, čednosti, ali i francuskih kraljeva i, dakako, bosanske državnosti. Jednako tako ni riječ prašina ne rabi se u Stojićevim stihovima u leksičkom značenju (čestice nastale mrvljenjem krutih stvari), nego se uz nju prigodno aktivira semantika tegobne i varave povijesti, prolaznosti, propadanja, neuspjeha, fragmentarnosti iskustva i sl.⁶

U potrazi za vlastitim glasom i metričkim okvirom u kojemu će se taj glas najbolje čuti, Mile Stojić je u zbirci *Lijer, jezik prašine* izgradio priručni obrazac pjesme u koji se uboљiće većina tekstova. Čine ga tri katrena, stihovi su uglavnom slobodni, a poetsku sintaksu karakteriziraju česta opkoračenja. Važno je napomenuti da su stihovi približno jednakе dužine (obično sadrže između 12 i 16 slogova) pa pjesma grafički može podsjetiti na pjesmu vezanoga stiha (u što se gdjeđe i pretvori, posebice kada se pojavi i rima). Osim toga te se stihove može promatrati i kao stojićevsku inaćicu heksametra pisanog ‘barbarskim’ jezikom. U tom se opusu više puta spominju heksametri (npr. “Heksametri u mojoj zemlji odzvanjahu stidljivo” – Stojić 2021: 151), što je samo jedan od oblika referiranja na antičke tekstove i autore. Svrha autorove okrenutosti antici spomenuta je arhetipizacija iskustva, naglašavanje spoznaje da se pjesnici u svim vremenima ravnaju prema sličnim principima, da imaju gotovo iste moralne imperative, da obradom sličnih motiva i tema nastoje demonstrirati majstorstvo, izraziti cikličko poimanje povijesti, nglasiti stalno (premda nedoslovno) ponavljanje prizora, sodbina i događaja.

Ritam stiha Mile Stojića zasniva se na ritmu govornoga jezika. Pjesnik ga povremeno disciplinira u podjednako duge sintaktičke cjeline, zaigrava ponavljanjima ili sintaktičkim paralelizmima, otežava nizanjem kompleksnih sintagmi. Ipak razgovorna impostacija tog stiha (djelomice ruralna) ne uzmiče pred artističkim i artificijelnim intervencijama. Premda dijalogizira s tekstovima Homera, Mandeljštama, T. Woolfa, Shelleya, Shakespearea, Dantea, Ujevića, A. B. Šimića ili Miljkovića, čini se da je govorna

⁶ R. Risojević, jedan od recenzentata knjige, ističe upravo važnost motiva pepela, odnosno prašine za razumijevanje te zbirke: “Ovaj Stojićev pepeo, koji je u nekim pjesmama prah (prašina), jeste pepeo duhovnih čovjekovih proizvoda, jednako kao što je to prašina djetinjstva, koja se lijepi za lice, ulazi u usta, predstavlja sveprisutni etar djetinjstva. Stvari u pjesnikovoj duši imaju neki smisao samo ako se posmatraju ‘dubokim očima djetinjstva’, iskustvom što se stiče propuštajući život između prstiju, probajući u ustima kao vino što se proba. Taj profiltrirani život slaže se u pjesme, kao gonetanje trenutnih melanholičnih uzleta u nepoznato, koje će ipak ostati, po pjesnikovom tragičnom osjećanju, inferiorno stvarnom životu” (Risojević 1980: 293).

rečenica uporište Stojićeve lirske fraze. U početnim ju je zbirkama oneobičavao, kamflirao metajezičnim iluminacijama, već spominjanim smjelim i brojnim metaforama, ali (raz)govornost i njoj prirođena svojstva gnomičnost i jasnoća stalno su izbjijali u prvi plan. Ritam Stojićeve poezije kao da egzemplificira prvobitnu čistotu i jednostavnost običnog života za kojom čezne njegov subjekt.

Kako je vrijeme odmicalo, Stojićeve pjesme postajale su slobodnije, narativnije, poetska metajezičnost se povlači u drugi plan, subjekt počinje govoriti izravnije, bavi se efemernim situacijama nalazeći povoda i umijeća da ih izdigne na razinu prvorazrednih tema. Imaginacijska i retorička dualnost njegova pisanja sve radikalnije združuje neposredno iskustvo i birane spisateljske (uopće umjetničke) prakse, što pjesnik i sam osvještava:

*Koliko god misli navirale vrtovima Valéryja
ili Hölderlina
moja rečenica uvijek odiše kišnim sumrakom
mirisom nagorjela žita
zvukom neuslišane molitve*
(“Rečenice”, Stojić 2021: 175)

III.

Iako je kritika uobičajila oštro dijeliti Stojićovo predratno i poslijeratno pjesništvo, prvo nazivati postmodernim a drugo poetički otvorenim, ima među tim dionicama – uza sve razlike – i dodirnih točaka. One se manje tiču motivskotematskog repertoara, a više pozicije subjekta, njegovih interesa i emocija koje pokreću njegov govor i koje su u podlozi diskurzivne intonacije teksta. U prve četiri zbirke Stojićev lirski subjekt nerijetko tematizira osjećaj nesklada i ugroženosti, razvija slike i poetske storiјe koje su posljedica dubinskog nemira izazvanog gubitkom mladenačkih iluzija i otkrivanjem lažne slike svijeta. Njegov govor često sjenče sjeta, melankolija pa i ironija. U zbirci *Olovni jastuk* sve je izraženiji kritički potencijal poetskoga iskaza i angažirano tumačenje recentne zbilje. Sama naslovna sintagma asocira na traumatičan susret prošlosti i sadašnjosti, radosti i sjete, prisutnih i odsutnih, života i smrti.

Stojić u toj zbirici objavljuje “Pismo Maksu Levenfeldu”, pjesmu kojoj će vrijeme priskrbiti snagu i neslućeni značenjski potencijal. Radi se o pjesnikovoj replici na poznati Andrićev tekst “Pismo iz 1920.” u kojemu sarajevski Židov, liječnik Maks Levenfeld – napuštajući grad – piše prijatelju kako zauvijek napušta Bosnu, koja je divna zemlja, ali i zemlja dubinske mržnje i straha. Stojić uzvraća Andrićevu liku tako što univerzalizira njegov lokalni uvid, i to upravo iz Sarajeva. To čini tako što povezuje antičko i svoje doba puneći pjesmu evidencijom koja suprotstavlja različite svjetove i epohе. U svega osamnaest stihova pjesnik je za svjedoka prizvao Ksenofana, spomenuo heksametre, harfu i barbarski arhipelag, heladski nauk, urede, uredništva, vrtlog mržnje itd.

Pišući o *Olovnom jastuku* H. Kapidžić-Osmanagić ustvrđuje da pjesnik u toj zbirci pjeva "sviju prevaru životom" koja ga odvodi "na rub nekog mogućeg budućeg angažovanja" (Kapidžić-Osmanagić 1991/1999: 407) dodajući da "[i]spitujući ideologiju u najširem smislu, religiju, pjesnik upire prst u civilizaciju, kulturu, njihove mitove" (Kapidžić-Osmanagić 1991/1999: 408). Uspoređujući *Olovni jastuk* s prethodnim trima zbirkama, autorica ustvrđuje:

Pjesnik, međutim, ne mijenja lako, a možda i nikada, vlastito unutarnje osjećanje svijeta, pjesnički uklon, pa ni načine pjevanja u njihovom najširem smislu. Pogled se može ukositi, spoznaje do kojih on dopire proširiti, plima opštenja sa svijetom zgušnuti. No, nešto bitno prepoznatljivo i isto opstaje. Takav je i osnovni utisak i čitaoca Olovnog jastuka. (Kapidžić-Osmanagić 1991/1999: 407)

Posve bih se složio s navedenom ocjenom, što više kazao bih da ju u priličnoj mjeri potvrđuje i Stojićevu buduće pisanje, tj. karakteristike njegova pjevanja u osam zbirki koje će uslijediti od početka devedesetih na ovamo.

Od zbirke *Libreto za sviralu i strojnicu* (1994) ratna i poratna zbilja nezaustavljivo prodire u poeziju Mile Stojića. U njoj i u sljedećih sedam zbirki (*Prognane elegije*, 1996; *Mađarsko more*, 1999; *Večera bez politike*, 2005; *Među zavađenim narodima*, 2009; *Dunia (eolske prozodije)*, 2011; *Ovo što nas je ostalo*, 2014; *Himna poraženih* 2018) autor čitatelju nudi prisподобе o ubijanju, smrti, zločinu, razaranju, egzilu, poeziji. Govor lirskog subjekta obilježavaju izrazita afektivnost, komentatorska logika i povremeno gotovo poslovica formulacijskost. Osnovni ton te poezije kreće se između elegičnosti i protesta, s iskliznućima prema humoru, ironiji i sarkazmu. Tu bih dionicu Stojićeva pisanja priručno nazvao poezijom angažiranog svjedočenja.

Već u naslovu *Libreto za sviralu i strojnicu* nailazimo na karakterističnu verbalnu piruetu. Naslov čine tri punoznačne riječi, tri imenice. Odnosi u koje su dovedene posredno upućuju na značajke ukoričenih pjesama. Imenica *libreto* pseudožanrovska je označka kojom autor zbirku pjesama predstavlja kao potencijalni tekst za kakvu operu ili operetu, a imenice *svirala* i *strojnica* gestualno su predočene kao instrumenti kojima bi se to djelo trebalo glazbeno uprizoriti. Sarkastična antiteza između jednostavnog pučkog puhačkog glazbala i puške odmah upućuje na nemogući pjev, na tragičnu melodiju koju Stojićevi stihovi jedino mogu proizvesti.

IV.

O čemu svjedoči ta poezija? I kako je angažirana?

Subjekt Mile Stojića doživljava i duboko proživljava rat, razaranje svoga grada i domovine. On postaje empatični kroničar propadanja, nestajanja jednog svijeta i destrukcije kolektiva. O neshvatljivim razmjerima tragedije svjedoči metodom vlastite kože. Zatječemo ga u trenucima sjećanja i komemoracije, pred srušenim zgradama i spaljenim tekstovima, ispred televizora ili s novinama u rukama, u krčmama, u inozemnim gradovima, na književnim večerima...

On govori o vojskama koje marširaju, o svjetskim i bratoubilačkim ratovima, o krvi koja neprestance natapa zemlju, o utvarama, rafalima, psima rata; on govori o korugvama, zastavama i barjacima naglašavajući da je njegova "zastava bijela/ čista poput djevojačke košulje, poput svete hostije" (Stojić 2021: 217); on govori o stoljetnom dubu, o nimfama pod krošnjama, pčelama i svilenim bubama, o Tihaljini, gori koja još nije izgubila list, o tijelu s mirisom metvice i smilja, o vilinskoj kosi, Junoninu peharu; on govori o diktatorima i njihovim kćerima, o bolesti i malodušnosti, bosanskim i hrvatskim pisćima, o piscima uopće; on govori o umjetnosti, povijesti, politici, ali iz vizure izbjeglice...

O čemu god i gdje god govorio, on svjedoči o razmjerima tragedije koja je pogodila njega i "njegove". Ta je poezija puna emocija, puna znanih i neznanih likova, puna žena, prijatelja, umjetnika, sudbina, toponima. U njoj se prigodno prepričavaju mitološke storiјe i aktualiziraju novinske pripovijesti, iznose na vidjelo zabačeni podaci iz biografija slavnih i sl. Lirski subjekt aludira na biblijske naracije, psalme ili molitve, citira ih, parafrazira, osvremenjuje ili polemizira s njima. Ukratko Stojić oblikuje figuru subjekta humanista i patnika, koji u ime svog svjetonazora progovara o opaćinama svijeta, koji progovara kao "pjesnik poražene zemlje/ potonula zavičaja" (2021: 520). Ta gesta klasična je pjesnička gesta. U drukčijim kontekstima za njom su posezali autori poput Ujevića ili Mihalića, Rilkea ili Celana.

Jezik te poezije posve je izravan, a dijagnoze stanja drastično jasne i apodiktično izrečene. Komunikativnost više nije značajka koju treba isticati ili interpretirati, nego samorazumljivo uporište poetike svjedočenja. Pjesnik sve više odustaje od figuracije i ambivalentnih retoričkih postupaka, govori u ime običnog čovjeka, diže glas protiv zla, laži i nemoralja. Izrazno ogoljavanje lirskoga govora upućuje na dramatičnost subjektove pozicije, na bolnu želju da se u neljudskom svijetu pokaže ljudskost, da se među bezosjećajnim pojavi trag osjećajnosti, da se laž svijeta prokaže ili bar glasno vikne. Poetski angažman Mile Stojića ne smjera promjeni stanja, jer to je izvan njegovih moći, nego oglašavanju prirode tog stanja, glasnoj polemici s vremenom i događajima. Njegovi stavovi relativno se često zgušnjavaju u prigodne mudrosne poruke, koje bi se moglo zvati poetskim gnomama. One funkcioniraju kao uporišta njegove lirske filozofije i ideologije, nude ključeve smisla pojedinačnoga teksta, u njima se očituje karakter njegova svjedočenja i njegova bunta. Izdvajam ih tek nekolicinu:

*Ratovi se vode da bi
kasnije došli Japanci i škljocali svojim
minijaturnim kamerama?*
(“Belvedere”, Stojić 2021: 192)

Himna naše zemlje je urlik vuka s planine
(“Zemlja”, Stojić 2021: 217)

*Vječni su samo proletari. I fašisti.
I bezbrojni spomenici oslobođenja.*
(“Na Schwarzenbergovu trgu”, Stojić 2021: 445)

O ratu bolje pričaju mrtvi no preživjeli
 (“Prašina”, Stojić 2021: 463)

Kunu se u tri različita boga
Davao im je isti.
 (“Ljubavi moja”, Stojić 2021: 513)

Naše su pjesme poruke u bocama
 (“Ovo što nas je ostalo”, Stojić 2021: 656)

Smak svijeta događa se svakoga dana, svake večeri i jutra
 (“Zabilješka o kraju svijeta”, Stojić 2021: 729)

Pjesme u kojima poseže za takvim i sličnim rješenjima usporedive su s onim što je činio Boris Maruna. To su pjesme koje rese krajnja izravnost i nesputana afektivnost subjekta, koje variraju između bijesa i humora na vlastiti račun, koje vrludaju između nježnosti i psovke. Ipak Stojić nije toliko radikalni koliko zna biti Maruna, ali je baš poput njega u svakom trenutku spremna ogoliti misao do kraja i biti bolno iskren.⁷

V.

Mile Stojić rado, umješno i često koristi staru pjesničku tehniku uspostavljanja komunikacije s odsutnim, mrtvim i dalekim osobama, nadnaravnim bićima, apstrakcijama, prirodnim pojavama i sl. Njegov se subjekt obraća antičkim piscima i likovima, Bogu, Ingeborg Bachmann i Paulu Celanu, Włodzimirowi Szymborskoj, Juri Kaštelanu, Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, vjetru, ruži, zelenoj lipi, favoru, gori. On, zapravo, pokušava animirati povijesne slojeve, ideologije, ikone i pjesnike, ostvariti figurativnu bliskost s onim što je udaljeno i nedohvatno kako bi bolje razumio svoj položaj, ljude oko sebe, njihove poteze i riječi. Stojićeve apostrofe tlo su na kojem niču zahvalnost, znanje, patetika i melankolija. Zaziv Hrvatske otvara stihovima:

*Ono što si mi darovala, Hrvatska
 Jesu tvoje knjige. Stihovi tvojih pjesnika
 Spisi Hektorovića, Ujevića, Marune
 Gudelja, Šimića, Kaštelana*

⁷Usporedba nije slučajna. Stojić se u više navrata referira na Marunu i njegovo pisanje i posvećuje mu pjesme. U tekstu “Pas, san” čak uprizoruje razgovor s hrvatskim pjesnikom, koji mu poručuje: “Nostalgiju je izmisnila naša samoća, Stojiću, naša/ nesreća/ A gusta ljubav za domom što se cijedi iz stihova/ poput meda/ Upamti, samo je strah da se ne umre” (2021: 398). Tom konstruiranom replikom Mile Stojić iznova osvješćuje ključne riječi svojega pjesništva (nostalgija, samoća, nesreća). Oslovljavanje Marune djeluje blagotorno jer u njegovim naporima i riječima prepoznaje i smisao vlastite potrage bez cilja i odjeke svojih riječi. Boris Maruna je čest sugovornik Mile Stojića, i kad ga spominje i kad ga ne spominje.

Divovska enciklopedija tuge.

(“Ono što si mi darovala, Hrvatska”, Stojić 2021: 685)

Jedna od dramatičnijih i angažiranih apostrofa pojavljuje se u pjesmi “Dobro jutro”. Stojićev se subjekt obraća Bosni i Hercegovini. U stihovima se susreću ljubav i očaj, himnični i sarkastični ton, poezija priprema prostor golom angažmanu, iskazu čije su glavne karakteristike etičnost i dubinski patriotizam. Pjesma “Dobro jutro” stožerna je pjesma ciklusa *Republika Ili* u zbirci *Ovo što nas je ostalo*, ciklusa kojega se tematski prostor oblikuje, kako naznačuje autor, “između genocida i sapunice”. U prvom planu je Bosna, njezina tragična nedavna prošlost i rane koje su svakim danom dublje. Obraćajući joj se, pjesnik komentira licemjerstvo svijeta koji šalje holivudske zvijezde u tu zemlju, a one, pak, o njezinoj tragediji snimaju filmove sa sretnim završetkom.

Najposlije u poduljem tekstu “Dogodit će se kraj Evropske unije” Stojić poput kakva nihilista ironično pobraja katastrofične i nemoguće događaje koji će u budućnosti snaći Europu i svršiti s ovim svijetom (raspast će se EU, Slovenija će bankrotirati, pedofili će upravljati dječjim vrtićima, otkrit će se nafta u Hercegovini, uskrnut će Bin Laden itd.). Pjesma nalikuje nakupini antiparola, u njoj se na drastičan način očituje osjećaj nemoći Stojićeva subjekta i njegov pesimizam.⁸

Čini se da je na trenutke poezija ustuknula pred tim osjećajem nemoći, a lirska govor prepustio mjesto afektivnom i angažiranom pobrajanju nevolja. Između poezije i angažmana postoje dodirne točke, ali i teško premostive razlike. O poeziji najčešće mislimo kao o govoru koji se ne može privesti očitosti, čiji smisao presudno ovisi o tome tko ga, kada i kako čita. Udio lebdeće misli, sna ili uobrazilje nezamjenjiva je sastavnica poezije. Uz angažirani govor najčešće, pak vezujemo očitost, jasnu namjeru i nedvosmislene izjave. Izravno angažirana poezija obično odustaje od lirske zagonetnosti i nejasnoće te smo suočeni s iskazima u kojima etika počesto zamjenjuje estetiku. Stojićeve eksplisitno angažirane pjesme najčešće su pacifistične i moralističke, retorične i ritmične, pune natuložene gorčine i političke korektnosti. Njihov se diskurz približava kritički intoniranom žurnalizmu. Čitatelj će nedvojeno pristati uz njihove poruke, ali pitanje je hoće li mu te pjesme pružiti avanturu koja prepostavlja slast domišljanja, nagađanje i grozničava vraćanja na početak teksta. Jedna od uspjelijih takvih pjesama je “Republika Ili”. Ona se zasniva na opisu Bosne i Hercegovine kao zemlje koja je potpuno rascijepljena, koju njezini žitelji posve različito doživljavaju te koja svako svoje obilježje istodobno emfatično slavi i strasno nijeće. Stojić je tekst izgradio na nizu antiteza:

Bila je ili nije bila

Još od srednjeg vijeka ili Titina vaka

Država ili protektorat

A onda je nastupila agresija ili građanski rat.

⁸ Više o poetičkim i retoričkim obilježjima zbirke *Ovo što nas je ostalo* vidi u: Bagić 2014: 13.

*Ljudi su se u njoj voljeli ili mrzili
 Ovdje je mržnja endemska ili akademска
 Multikulturalni sklad ili zona konflikta
 Osvojili su je Turci ili oslobođili
 Anektilali su je Austrijanci ili porobili*

*Njen sin pucao je u dobrog cara ili tiranina
 Pa ga sad drže za heroja ili ubojicu
 Stanovnici joj rođenjem govore tri jezika, a
 Sedamnaest posto ne zna abecedu
 Ili azbuku. Moreova Utopija ili
 Atlantida Szymborske. [...]*
 (Stojić 2021: 704)

Nasuprot angažiranim Stojiću koji protestira, koji je eksplicitan, ciničan i bijesan, stoji Stojić koji je posve neborben, ranjiv i deziluzioniran. Kao svojevrsni pandan stihovanim polemičnim i političnim iskazima stoje tekstovi u kojima se Stojić vraća u povijest prostora, ljušti sloj po sloj i arheološki oživljuje Helenu, Parisa, Ahileja, Nausikaju, Zeusa, opjevava ih i povezuje s potonjim stanovnicima istih meridijana – od Narone stiže do Metkovića, Runovića, Stoca i Vrgorca, jezik Daorsa supostavlja pjevušenju The Doorsa itd. Kao na kakvu nesvakidašnjem karnevalu spretno spaja lica, maske, jela, ratove, smrti, užitke i tekstove. U tim i sličnim pjesmama on iznova dostiže puninu svoga lirskog glasa ostavljajući čitatelju dovoljno prostora da diše, da se domišlja i imaginira nad pročitanim. Intonacija takvih tekstova izrazito je melankolična i elegična. Ipak i oni Milu Stojića predstavljaju kao raspričanog pjesnika snažnih gesta i globalnih poruka.⁹

U zbirci *Dunia (eolske prozodije)* pjesnik se vraća staroj ljubavi – antici, razdoblju koje nedvojbeno smatra kolijevkom civilizacije, nikad dosegnutim uzorom mišljenja, znanosti i umjetnosti. Kako to obično biva u Stojića, naslov je kriptiran – on priziva Duniu, kraljicu vjetra i božicu nemirnih godina, ali i Eola, mitološkog boga koji je vjetrove držao pod ključem i puštao ih kada mu se prohtije. Podnaslovom *eolske prozodije* pjesnik, pak, potiče čitatelja da istraži moguće veze između ukoričenih tekstova i sadržaja pojmove eolski stih i prozodija. Eolski stih je, podsjećam, stih u kojemu se izmjenjuju daktijski i trohejski ritam, tj. stih koji ujedinjuje elemente poezije (u daktijskom) i proze (u trohejskom dijelu), a pojmom prozodija najprije se označavala “pjesma pjevana uz instrumentalnu pratnju, mijenjanje naglaska u pjevanju ili govoru” (Škiljan 2003: 252).¹⁰ Višestrukim zazivanjem antike Stojić univerzalizira svoje svjedočenje, nudi mu snažan

⁹ Kritičari su primjerice povodom *Prognanih elegija* ustvrdili da je Stojić “krajnje ozbiljan i tragički izričit” pjesnik (Maroević 1998: 321) te da mu je unatoč tome što “znade kako dobro ugoditi harfu za elegijske tonove [...] najbliža forma zapravo trubadurski sirventes, politički angažirani, srdito-ironični pjev kojim šiba zla vremena, njegove poroke i njihove aktere” (Mrkonjić 2004/2009: XX).

¹⁰ Danas se pojam prozodija koristi kao sinonim za versifikaciju, ali i kao naziv za “učenje o metričko-ritmičkoj ulozi nefonemskih (prozodijskih) faktora” – akcenta, intonacije, kvantitete, tempa, pauze, granica riječi (Ružić 2008: 148). Iako nisu u prvom planu, i ta su značenja u igri kada je riječ o podnaslovu *eolske prozodije*.

hermeneutički okvir, otvara prostor varijacijama na antičke teme, ritmove i versifikacijske obrasce (što je činio u čitavom opusu), nalazi najbolje moguće ‘obrazloženje’ svoje sklonosti naglom mijenjanju ritma, spajanju poetskih i proznih elemenata, ali i potpuno oprečnih raspoloženja lirskoga subjekta.

VI.

Poetski diskurz Mile Stojića u odnosu na rane zbirke izrazno i oblikovno evoluira. Uz uobičajene postupke i izričajne forme, sve ga radikalnije naplavljaju elementi pri povjednoga, razgovornoga, dnevničkoga, žurnalističkoga diskurza. Pjesničkost (p)ostaje žuđeno uporište govora, njegova deklarativna oznaka, iskazivački okvir koji subjekt rabi gotovo po navici pridajući stihovnu formu svemu što ga zaokuplja i što je u stanju zapisati. Dobar primjer takve “lirizacije” iskaza početak je pjesme “Crnci”:

*Svi oni kojima se istinski divim su
Crnci (neologizam Afroamerikanci još
Nisam usvojio, jer je neprecizan i
Licemjerno korektan).*

(Stojić 2021: 752)

Nije se bogohulno pitati je li to još uvijek poezija. Bi li netko, da je ta četiri stiha zatekao recimo u novinama, grafički prelomljena kao dvije izjavne rečenice, uopće pomislio da bi to mogao biti početak pjesme? Suočeni smo s iskazom koji je referencijalan, koji čine tvrdnja i pseudofilološka kritička napomena, iskazom u kojemu izostaju formalni signali poetičnosti (rima, ritam, figurativost, jezična kreacija i sl.). Iza takvog početka očekuje se nastavak koji će pojasniti i/ili oprimiriti izneseni stav. Stojić to i čini – pjesma “Crnci” funkcioniра kao mozaik koji prikuplja korespondentne izjave, slike i prizore. Naslov je iskazivački okvir, a sam tekst nakupina biografskih glosa o biranim pripadnicima crne rase – Nelsonu Mandeli, krojačici iz Montgomeryja, Martinu Lutheru Kingu, Muhamedu Aliju i Billie Holiday. Svakome je dodijeljena strofa i status argumenta uvodne tvrdnje. Riječ je, dakako, o političnoj pjesmi, s tim da su uporišta Stojićeve lirske političnosti individualna perspektiva, nedvosmisleno iskazivanje poštovanja i zauzimanje za one koji trpe ili su trpjeli nepravde.

Žurnalističnost je obilježje koje na različite načine ulazi u Stojićevu poeziju angažiranog svjedočenja. Žurnalizirani mogu biti jezik, tema, način izlaganja ili poruka pjesme. U više navrata autor tekstualizira sâm čin listanja novina zapisujući nasumce naslove ili informacije. Takva je pjesma “Piron čita novine”:

*Prognoza kaže: Sutra će biti
Sunčan dan. Prestat će oluje,
Kiša i grmljavina
A možda i neće.*

Sharon Stone

*Na pragu šezdesetih
Izgleda seksi kao u filmu
Basic Instinct. A krije
Staracke ruke.*

U Bosni i Hercegovini

*Na površini od 51.129
Kilometara četvornih
Živi 3.531.159 stanovnika
Koji će se klati do istrebljenja.
A možda i neće.*

Naslov: Još nismo dotakli dno.

*Ali nema dna. Ići će se do kraja
Do potpunog, kaže Benjamin,
Uništenja.*

A možda i neće.

(Stojić 2021: 784)

Žurnalističnost je ovdje trostruka – čitanje novina je tema teksta, njihovo listanje prepostavljivo kompozicijsko načelo, k tome i govorni je idiom vidno žurnaliziran. Autorove su intervencije komentatorskoga tipa i svrha im je upozoriti na to da je čitač iskusni, tj. da je u odnosu na čitano distanciran i ironičan. “Poetičnost” teksta najviše se temelji na refrenskom ponavljanju protagonistova komentara *A možda i neće*.¹¹

Kako se mijenjaju raspoloženja, fiksacije i interesi Stojićeva lirskoga subjekta, tako se i njegov govor približava ili prepleće s različitim oblicima iskaza. Njegova pjesma zgodimice slijedi kompoziciju, ritam i retoriku usmene pjesme, krunice, molitve, zapisa sa stećka, kletve, tužbalice, jadikovke, bajke, epistole, dijaloške replike itd. U svim tim slučajevima pjesnik se koristi poznatim oblicima da bi svoj govor učinio prijemčivijim i da bi – puneći prizvani oblik neočekivanim sadržajem – umnožio načine svjedočenja.

¹¹ O bliskoj vezi novinarskog i pjesničkog diskurza u Stojićevu slučaju pisao je i Ivan Lovrenović, ali iz obrnute perspektive. Komentirajući Stojićeve novinske tekstove, prikupljene u knjizi *Riječi na prozoru*, Lovrenović je inzistirao da je u pitanju ingeniozni novinsko-knjижevni hibrid, da se u našeg autora “paralelno sa svojevršnim dehermetiziranjem u poeziji, javila i potreba za ‘poetiziranjem’ ili poetskim esejjiziranjem novinskoga žanra” (Lovrenović 1999: 210).

VII.

Subjekt kasnih Stojićevih zbirki često se osvrće unatrag, kao da se oprašta sa stvarima, događajima i ljudima, kao da u proživljenom i napisanom nastoji naći uporišta svome govoru i trajanju. U uvodnoj pjesmi "Curriculum" zbirke *Ovo što nas je ostalo* on pribire svoj životni put. Predstavlja se kao "pjesnik iz lokalnog putničkog vlaka Sarajevo – Ploče", "pjesnik iz siromašnog naroda", provincialac lošeg obrazovanja koji "ponjimaju po ruski,/ njemački nekako, francuski nikako"; on ne piše sonete jer se oko njega nikad ništa nije rimovalo, odijeva se na buvljacima, puši jeftin duhan, bliže su mu Krležine socijalne teme nego *spleen* u evropskoj poeziji, duboko je "religiozan čovjek koji ne vjeruje u Boga", svijet ne doživjava kao vrt za uživanje nego kao brodolom itd. U tom verbalnom iscrtavanju autoportreta Stojićev subjekt na stanovit način sakralizira svoje autsajderstvo posredno mu pripisujući obilježja autentičnosti, iskrenosti i dakako humaniteta. Zamjetno je da slika koju oblikuje dobrim dijelom niče iz razlike. Na jednoj je strani dakle pjesnik i njegova "zemљa koja se raspada", dok su na drugoj strani kolege koji pišu sonete, dvorac grofice Thurn und Taxis, gospoda koja navraćaju u hotel Waldorf Astoria, profesori koji su doktorirali na temi *spleena* u europskoj poeziji, zagovornici postmoderne, teoretičari praznine i sl. Dapače, Stojićev subjekt u "Curriculumu" postavlja pitanje o stvarnom karakteru i mogućnostima govora o poeziji. On naime tvrdi da nešto poput lirskog subjekta zapravo i ne postoji:

*Nikad nisam tumačio o lirskom subjektu, jer nisam
Toliko pametan da objašnjavam sebe.*
(Stojić 2021: 18)

Ako se navedena lirska tvrdnja shvati doslovno, Stojićev pjesnik ili pjesnik Stojić sebe smješta na jednu, a čitatelja sklona neizvjesnoj pustolovini interpretacije na drugu obalu. Štoviše, pjesnik pritom ispisuje sâm život, a tumač ga namjerno prešućuje ustrajavajući na govoru o subjektu, identitetu i stvarima koje su od pjesnika i njegova života vidno udaljene. Nisam, naravno, u kušnji da Stojića shvatim doslovno. Navedeni su stihovi gestualni, nije im funkcija zanijekati postojanje subjekta nego naglasiti proživljenost napisanoga. Uostalom, kada bi pjesnik i mogao napisati svoju autobiografiju, čitatelja poezije magnetično bi privukli upravo oni dijelovi koje bi mogao aktualizirati u svome iskustvu i s kojima bi se mogao otisnuti na oniričko putovanje. Što god kazao Mile Stojić, u njegovim stihovima više je lirskoga subjekta nego Mile Stojića.¹² On je pišući iz prvog lica jednine prikazao život i snove, iskustvo i usud, poraz i gubljenje zavičaja jednog načaštaja, jednog grada, jedne epohe. Sasvim dovoljno za jedan pjesnički opus.

¹² U krajnjoj liniji, prisvajajući si ulogu svjedoka, taj se subjekt dragovoljno odrekao dijela individualnog identiteta kako bi što uvjerljivije zabilježio kolektivnu nesreću. Nešto slično konstatira i Pavle Goranović, jedan od lucidnijih tumača Stojićeve lirike: "Duboka zapitanost nad sobom, nad svojim bližnjim, izvire iz gotovo svakog stiha. Ovdje se povijest jednog čovjeka odvija paralelno sa dramatičnom poviješću jedne zemlje, naracijom u kojoj nema mjesta za pojedinca" (Goranović 2007: 218).

Literatura

- Bagić, Krešimir (2014), "Divovska enciklopedija tuge", *Vijenac*, 13, 542-543.
- Goranović, Pavle (2007), "Pjesnik povratka i samoće, pjesme žala i sjećanja", *Mile Stojić – Utjehe ovdje nema*, OKF, Cetinje, 213–219.
- Ignatović, Srba (1978), "Smrt i re-konstituisanje jezika", *Polja*, 237, 9–10.
- Kapidžić-Osmanagić, Hanifa (24. 8. 1991), "Poezija transmutacija", *Oslobodenje*, 11. [Prema: Kapidžić-Osmanagić, Hanifa (201999), "Poezija Mile Stojića – Poezija transmutacija", *Pjesnici lirske apstrakcije*, GRIN, Gračanica]
- Kazaz, Enver (2009), "Egzistencijalna tegoba i povjesna pustinja" (izlaganje na skupu u Jajcu), temat "Mile Stojić u zrcalu književne kritike", *Motrišta*, 50, LXI–LXXI.
- Kazaz, Enver (2014), "Stoljeće moderne bosnjačke poezije", *Strange*, URL: <https://strane.ba/enver-kazaz-stoljece-moderne-bosnjacke-poezije/>
- Lovrenović, Ivan (1999), "Pohvala književnom hibridu", *Mile Stojić – Riječi na prozoru*, Svjetlo riječi, Sarajevo, 209–213.
- Maroević, Tonko (1998), "Podzemni glasovi (Mile Stojić, Prognane elegije)", *Klik! Trenutačni snimci hrvatskog pjesništva (1988–1998)*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 320–322.
- Milanja, Cvjetko (2012), *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.*, IV/1, AltaGama, Zagreb
- Mrkonjić, Zvonimir (23. 12. 2004), "Glas podzemnog naroda", *Novi list*. [Prema: Mrkonjić Zvonimir (2009), temat "Mile Stojić u zrcalu književne kritike", *Motrišta*, 50, XX–XXI.]
- Risojević, Ranko (1980), "Kantilena ljubavi", *Polja*, 293, 258–259.
- Ružić, Žarko (2008), *Enciklopedijski rečnik versifikacije*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad
- Stojić, Mile (2021), *Muze i Erinije. Sabrane pjesme 1977.–2020.*, VBZ, Zagreb
- Škiljan, Dubravko, ur. (2003), *Leksikon antičkih termina*, Antibarbarus, Zagreb
- Tenžera, Veselko (17. 1. 1978), "Stojić je nešto drugo i nešto bolje", *Vjesnik*. [Prema: "Mile Stojić u zrcalu književne kritike", *Motrišta*, 50, X]



Almir Bašović: Rat i jeza u prozi Zilhada Ključanina, Irfana Horozovića i Karima Zaimovića

Pojam jeze u evropskoj književnosti javlja se kao jedna vrsta zamjene za učinak tragedije kao organske forme. Taj fenomen Sigmund Freud povezuje sa kastracijskim strahovima, sa rascjepom ega u slici dvojnika, sa strahom od potisnutog, blizinom smrti itd. Jeza se može shvatati i onako kako je shvata Ernst Jentsch, pišući da je s dojmom jezivosti neke stvari ili dešavanja povezan nedostatak orientacije te da među svim psihičkim nesigurnostima, koje mogu postati uzrok nastajanja osjećanja jeze, postoji naročito jedna koja je u stanju razviti prilično ravnomjeran, snažan i dosta općenit učinak, a to je sumnja u oživljnost nekog prividno živog bića i obrnuto. Imajući ovo u vidu, čini se da ima smisla pojам jeze ispitati u vezi s prozom koja se bavi ratom, a to je u slučaju ovog rada proza Zilhada Ključanina, Irfana Horozovića i Karima Zaimovića. U romanu *Šehid Zilhad Ključanin* centralnu liniju gradi na "oživljenosti" onoga ko je upravo svojom smrću zaslužio ontološki status, s obzirom na to da šehid jeste i svjedok i žrtva ili mučenik. U romanu *Berlinski nepoznati prolaznik* Irfan Horozović rat povezuje upravo sa nedostatkom orientacije i psihičkom nesigurnošću, tretirajući nedavne historijske događaje kroz optiku magijskog realizma karakterističnu za ovog pripovjedača. U svojoj knjizi priča *Tajna džema od malina* Karim Zaimović koristi postupke koji bi možda u normalnim okolnostima proizveli jezu, ali je sarajevska ratna stvarnost, unutar koje te priče nastaju, jezovita do te mjere da ti postupci, zapravo, proizvode komički efekat. Jentschovo pitanje *da li je nešto živo ili nije* u opkoljenom Sarajevu ne funkcioniра kao metafora, a Zaimović, upravo, parodira i Freudov racionalizam i strah od kastracije, koji je u to doba u Sarajevu prisutan kao realan, svakodnevni strah od granata. Zato bi se moglo reći da pojedine Zaimovićeve priče jesu znatno obilježene osjećanjem koje bi se moglo nazvati "čežnja za normalnim strahom".

Ključne riječi: jeza, rat, karnevalsko premetanje, mehaničko – organsko, oživljavanje, šehid, Entwerter, vampir, opsada.

War and the Uncanny in Prose writing of Zilhad Ključanin, Irfan Horozović and Karim Zaimović

Summary: The notion of Uncanny in European literature develops as a sort of a substitution for the effect of tragedy as an horror organic form. Sigmund Freud associates this phenomenon with fears of castration, with the cleavage of Ego in the image of the

Double, with fear of that which is repressed, nearness of death, etc. The Uncannymay be understood as it is defined by Ernst Jentsch, who writes that the impression horror of can be related to the lack of orientation, and that among all the psychic insecurities which may become the cause of horror, there exists one particularly capable of developing a strong, even and a very general effect – skepticism whether or not a being is alive or dead. Having this in mind, it seems that the notion of horror can be considered with regards to war fiction, in this case – prose written by Zilhad Ključanin, Irfan Horozović and Karim Zaimović. In his novel *Šehid* Zilhad Ključanin develops his central line on the “liveliness” of a figure that deserves his ontological state by dying in a war (which is the meaning of the word “*Šehid*”). In the novel *Berlinski nepoznati prolaznik* Irfan Horozović connects the war with the lack of orientation and psychological insecurity by treating recent historical events through “magical realism”, a perspective typical for his narrative technique. In his book *Tajna džema od malina* Karim Zaimović utilizes literary devices that would produce horror under regular circumstances, but Sarajevo’s reality during the war is terrifying to the extent that these devices produce only a comic effect. The question posed by Ernst Jentsch – is a certain thing alive or dead – cannot function as a metaphor in the besieged Sarajevo, therefore Zaimović makes a parody out of Freud’s rationalism and fear of castration, which are both during this period in Sarajevo present as a tangible fear of being bombarded. In that sense it is possible to state that stories written by Zaimović are marked by a sensibility that can be named – *nostalgia for a normal fear*.

Key words: horror, war, carnival upheaval, mechanical – organic, revival, martyr, Entwerter, vampire, siege.

Uvod

U svom djelu *Pojam jeze u književnosti i psihologiji* Sigmund Freud jezu smatra nekom vrstom psihičkog fenomena zbiljskog života i u tom spisu se iznosi niz razmatranja važnih za razumijevanje i fenomena jeze i “gotičkog” impulsa u književnosti. Taj fenomen Freud povezuje sa kastracijskim strahovima, sa rascjepom ega u slici dvojnika, sa strahom od potisnutog, blizinom smrti itd. (usp.: Freud 2010). Moglo bi se reći da se fenomen jeze u evropskoj književnosti javlja u trenutku kada evropsku kulturu bitno određuje “čežnja za tragedijom” (usp.: Karahasan 2004: 59–68) i, istovremeno, nepostojanje okvira koji bi tragediju omogućio, a jeza bi mogla biti jedna vrsta zamjene za ono što Aristotel u *Poetici* zove “pročišćenje emocija sažaljenja i straha”, dakle, kao zamjena za učinak klasične tragedije kao organske forme. Za primjer bi se mogla uzeti, naprimjer, drama *Razbojnici* Friedricha Schillera. U svojoj studiji *Romantizam, revolucija i marksizam* Maria Janion pokazuje vezu između osjećanja svijeta s kraja XVIII stoljeća i kasnije gotske proze; ona tu uvjerljivo pokazuje da su vampiri emanirali baš iz “razbojnika”, jer je dvoznačni romantični buntovnik u sebi nosio vampire, te je “otkrivao svoju razdvojenost, svoju moralnu ambivalentnost, svoje bogohulno očajanje, svoje ludilo, narušavao je sveta pravila

svih elementarnih odnosa koji su obavezivali među ljudima – u porodici, među ljubavnicima, u životu i u ljubavi” (1976: 336–337). U svojoj uglednoj studiji o tijelu, smrti i đavolu u književnosti romantizma Mario Praz, također, naglašava važnost ove Schillerove drame za forme koje se baziraju na fenomenu jeze. On kaže: “Buntovnici u velikom stilu, unuci Miltonovog Satane i braća Šilerovog Razbojnika počinju krajem osamnaestog veka da nastanjuju slikovite i pomalo gotske predele engleskih romana strave” (1974: 69).

U ovoj Schillerovoј drami je prvi put tako jasno vidljiv dekor koji će postati omiljeno sredstvo za stvaranje jeze u formama kao što je, naprimjer, horor. Peta scena četvrtog čina *Razbojnika* (Schiller 2008: 107–111) događa se u šumi nedaleko od dvorca Moorovih, a na sredini se vidi razrušeni zamak. Vjerovatno bi bilo teško naći književno djelo koje u tolikoj mjeri direktno tematizira jezu, kao što je to slučaj s ovom scenom kod Schillera. Na početku te scene Karl Moor prislanja pištolj na svoje čelo i govori o “jezivom ključu koji zatvara tamnicu života, a otvara prebivalište vječne tame”. Zatim slijedi scena u kojoj Hermann govori kako otkucava ponoć, jezivo urliče čuk, vjetar jauče kroz pukotine kule, a sve to je “noćna muzika od koje čovjeku zubi cvokoću, a nokti pomodre”... Isti lik nakon toga zaključuje: “Jezovito je ovo mjesto.”

Osim što se tematizira jeza kao važan aspekt Schillerovog pokušaja da napiše tragediju, u ovoj sceni *Razbojnika* uvodi se još jedna bitna karakteristika jeze, kako taj fenomen definira Ernst Jentsch. Naime, iza rešetaka razrušenog zamka izlazi starac za kojeg se u didaskaliji kaže da je mršav kao kostur. Karl Moor misli da se tu radi o duhu njegovog oca, za kojeg se u ovom trenutku drame vjeruje da je mrtav, i upravo to Schillerov komad povezuje sa jezom kako će je kasnije definirati Jentsch. Naime, Jentsch kaže da je s dojmom jezivosti neke stvari ili dešavanja povezan nedostatak orijentacije te da među svim psihičkim nesigurnostima koje mogu postati uzrok nastajanja osjećanja jeze, postoji naročito jedna koja je u stanju razviti prilično ravnomjeran, snažan i dosta općenit učinak, a to je sumnja u oživljenost nekog prividno živog bića i obrnuto (1906: 22–23). Upravo će ovaj aspekt jeze izgleda presudno odrediti žilavost i opstojnost tog fenomena, tako da se on može prepoznati i u književnosti o ratu s kraja XX stoljeća, dakle, u književnosti koja se bavi “tragičnim historijskim iskustvom” bez mogućnosti da se nasloni na tragičko osjećanje svijeta. Fenomen jeze i rata će se ovdje razmotriti u prozi Zilhada Ključanina, Irfana Horozovića i Karima Zaimovića.

Šehid Zilhada Ključanina

U romanu Šehid Zilhad Ključanin priopćednu situaciju gradi na “oživljenosti” onoga ko je upravo svojom smrću zaslужio ontološki status, s obzirom na to da šehid u islamskoj tradiciji jeste žrtva ili mučenik, onaj ko je poginuo u ratu za vjeru, ali značenje tog pojma istovremeno jeste i svjedok. U tekstu *Slovo o šehidu* Enes Karić upozorava da se u Kur’antu navodi mnoštvo mjesta gdje se ljudi vide kao svjedoci, gdje se ističe značaj čovjeka kao svjedoka i zbori o odvažnosti izricanja ljudskog svjedočenja i na ovom i na Onom svijetu (1997: 82). Karić dalje kaže: “Šehid je, prema tome, čovjek koji je posjednik

svjedočenja (šehadeta) i koji je *svjedok veličanstvenog cilja svoje smrti*, svoje pogibije. (Jer, u islamu, premda smrt i život nisu čovjekova djela, nego Božija, čovjek ipak može uveliko određivati ciljeve svoga života i svoje smrti.)” (Isto: 83)

Na početku Ključaninovog romana *Šehid* pripovjedač sebe definira upravo kao svjedoka, šehida koji pod pazuhom nosi svoju vlastitu glavu i upinje se da progleda kako ta glava “ne bi bila uzaludna”. Specifičnost odnosa između rata i jeze kod Ključanina tiče se konstrukcije njegovog romana kao cjeline, ali taj odnos jeste bitno određen uokviravanjem događaja iz vizure koju šehid ima u islamskoj tradiciji, što je i grafički naglašeno italiciziranjem govora Šehida pripovjedača.

Upozoravajući na specifičnosti Ključaninove fantastike, Vedad Spahić piše: “Ključaninove su proze novi dom prototekstovima heterogene provenijencije – od narodnih predaja, mitova, kur'anskih i biblijskih pripovijesti, hadisa, srednjovjekovnih administrativno-diplomatičkih akata, 1001 noći, folklornih ljekaruša, pučkog i novo-komponiranog stihotvorstva, trivijalnih western i krimiromana, opisa tehnoloških procesa, naučnih i pseudonaučnih traktata do književnih i književnokritičkih citata, autocitata i fragmenata hypertexta” (Spahić 2008: 210). I u svoj roman *Šehid* Zilhad Ključanin uključuje mnoge forme koje navodi Spahić, a upravo jedan važan aspekt ovog romana koji se tiče tretiranja rata i jeze pokazuje jasan Ključaninov plan pri konstruiranju svijeta “pomjerene proporcija”, kako taj postupak povodom Gogoljevog *Šinjela* naziva Boris Ejhenbaum (usp.: Ejhenbaum 1970). Taj svijet kod Ključanina čini selo Trnova kao glavni junak romana, a Ključanin ga od početka tretira kroz slike karakteristične za narodnu i smjehovnu kulturu srednjeg vijeka i renesanse, koje u svojoj slavnoj knjizi opisuje Mihail Bahtin (1978). Konstrukcija slike sela Trnova kao karnevalskog prostora, koji rat pretvara u mračni odraz u ogledalu, kod Ključanina se prepliće i sa islamskom i sa bosanskom pučkom tradicijom.

Na početku romana se pripovjeda da je selo Trnova obilježeno drvetom koje plaće, a koje povremeno svojim prdežom utišava Behlil Karić zvani Prdo. Od tog izrazito karnevalskog Prdinog postupka pucaju stakla na prozorima, sa cvijeća otpadaju latice, govedima pucaju usi... Odmah nakon ove epizode pripovjeda se o Šaćiru Čauševiću zvanom Drob, najdebljem čovjeku u selu, koji je bio toliko debeo da se “njegov opis ne iscrpljuje ni u riječi *debeo* ni u riječi *čovjek*, a pogotovo ne *u selu*” (Ključanin 2006: 35). Upravo se preko ovog lika najjasnije upućuje na vezu između Trnove i Rabelaiseovog svijeta povodom kojeg Bahtin izvodi važne zaključke o prirodi karnevalske kulture i mesta koje u njoj ima groteskno narodno tijelo, a neka kao primjer za ovu usporedbu posluži opis Šaćirovog jedenja i hiperbolizacija koja taj opis prati:

Šaćirovo jedenje se nije dalo raspodijeliti na obroke. Jeo je što bi mu prilazilo do usta. Kada su radoznalci jednom pokušali saznati dubinu njegovog trbuha, pojeo je: jednog vola, dvoje janjadi, desetak tepsija pite jajaruše, desetak tepsija pite zeljanice, kotač jahnije, nekoliko pogača, dvije vangle hošafa, pet-šest tepsija hurmica... (Isto: 36)

U sliku sela Trnova i njenu vezu sa karnevalskim osjećanjem svijeta uklapa se i lik Jusufa Mehadžića zvanog Hemeroid, koji hoda ulicom raskrećenih nogu, vukući

nekoliko kila hemoroida ispod sebe (Isto: 37), a karnevalsko premetanje dijelova tijela, među kojima je po Bahtinu najvažnije ono premetanje između glave i zadnjice, uvodi se povodom slučaja Nerkeza Kamenčića, jer se tu doslovno kaže kako se "lice života najbolje ogleda na stražnjici" (Isto: 37). Taj lik nakon dolaska iz bolnice ima porođajne bolove i nabrekao trbuh, pa svi očekuju čudo rađanja, a epizoda završava karakterističnim karnevalskim tretiranjem tjelesnih izlučevina: "Nakon dužeg čekanja, umjesto čuda pojavila su se govna, nevjerovatna gomila doduše, ali bez ikakvog znaka života" (Isto: 38). U svijet pomjerenih proporcija koji u svom romanu gradi Ključanin spada i opis jedinog televizora u selu, koji radi tako što je priključen na cirkular marke *Arad*: "Nikad se niko nije upitao kako je taj spoj cirkulara i televizora uopće moguć, niti je, izgleda, ikome bilo i do kakvih pitanja kad zatutnji *Arad*" (Isto: 48).

Prije svojevrsne kulminacije pri konstrukciji sela Trnova kao karnevalskog mjesta, Ključanin umeće epizodu sa šehidom Huskom Džafićem, čiju su kompletну porodicu četnici pobili 1942. godine. Dok milicija na otvorenom kamionetu vozi mrtvo tijelo tog "oživljenog" šehida, mještani Trnove vide harfove što ih u snijegu ostavlja šehidova vi-seća ruka i prvi put u romanu mještani Trnove se nasmiješe (Isto: 65). Ova epizoda priprema kraj romana, jer se u karnevalski svijet Trnove bez vidljivog reza uklapa islamska tradicija i važnost koju u toj tradiciji zauzima fenomen šehida, a što se tiče okvira ovog romana kao fenomena kojim se književno djelo odvaja od stvarnosti i uspostavlja kao dovršeno i pojedinačno.

Kao izvjesnu paralelu sa karnevalskim prostorom pri konstrukciji slike sela Trnova možemo uzeti i epizodu zbog koje to selo ulazi u svjetske analne. Naime, u Trnovi se gradi jedini javni seoski zahod na svijetu, a i ova epizoda potvrđuje konstrukcijski princip romana, jer u sebi spaja karnevalsko i smrt, uvodeći temu kojom se u drugom dijelu romana Ključanin bavi. Naime, u javnom zahodu je pronađen mrtav nepoznat čovjek sa ceduljicom u ruci na kojoj je pisalo: *Ja sam onaj iz prvoga sna* (Isto: 79). U karnevalsko "dizajniranje" svijeta može se ubrojati i epizoda koja govori o gotovo istovremenoj smrti jedinog seoskog komuniste Vehaba Čukana i prosjaka Apata. Dženaza prosjaka je bila jedna od najvećih u tom kraju, a sahrana komuniste bila je najmanja otkako selo pamti dženaze (Isto: 80–81). Ta činjenica i kasnije iskopavanje groba te svojevrsna zamjena između komuniste kao predstavnika vlasti i moći, s jedne, i prosjaka – predstavnika dna društvene ljestvice, s druge strane, predstavlja svojevrsnu varijaciju na temu lakrdijaškog krunjenja i svrgavanja, nagon između starog i novog kralja koji je, također, dio karnevalskog osjećanja svijeta.

Konačno, paralelizam s karnevalom u ovom romanu dovršava se vašarom u gradu i opisom "čuda" koja se za taj događaj vezuju. Uvodi se i lik Senudina Begića, "insana koji se takmiči sa smrću" i koji završi kao vozač motora u kaci, na vašarima (Isto: 115). Čitav ovaj postupak karnevalizacije svijeta Trnove Ključanin završava klasifikacijom šehida (Isto: 158), koja se jednakom zasniva na hadisima i islamskoj predaji koliko i na slobodnoj narodnoj bosanskoj interpretaciji te predaje, a nakon toga se uvodi legenda o šehidskom izvoru (Isto: 168), što će omogućiti smisaonu poentu ovoga romana.

Na početku romana Ključaninov Šehid kaže da je vidljivi svijet ostao na ivici noža, a temu rata i zločina počinjenih od 1992. do 1995. godine nad Bošnjacima Trnove i čitave Bosanske krajine uvodi tako što Šehid čuje glasove pobijenih. Upravo se opisom zločina nad stanovnicima Trnove pokazuje specifičnost tretiranja jeze kod Zilhada Ključanina. Naime, kako smo vidjeli, slika tog sela zasnovana je na principu karnevalskog osjećanja svijeta, dakle, ona podrazumijeva ideju o grotesknom, karnevalskom tijelu koje umire i ponovo se rađa, koje slavi sebe i svoju otvorenost prema drugom tijelu, a bitno svojstvo narodnog, karnevalskog smijeha jeste da se on raduje životu, a ne smrti. Opisujući način na koji su stanovnici Trnove poslani u smrt, Ključanin postiže učinak jeze koji se ne zasniva samo na ubistvima nevinih ljudi, već ta ubistva impliciraju da se tu radi i o ubijanju same ideje o obnovi života kao suštine karnevalskog osjećanja svijeta.

Roman *Šehid* od trenutka kada u selo ulazi rat postaje svojevrsni “inventar mrtvih”, jer slijedi popis srpskih zločina počinjenih u selu Trnova, a na početku tog dijela romana o žrtvama se daju vanjski podaci, da bi onda svaka žrtva u prvom licu jednine navela način na koji je ubijena. Tu se kao specifični postupak jeze uvodi veza između smrti i osobnosti ili društvene uloge svake žrtve. Tako se, naprimjer, kaže da je mlinar Mehmed Mićin zvani Vrićan samljeven u mašinama za mljevenje rude (Isto: 199). O smrti lika sa nadimkom Prdo se kaže da mu je major Basara štap dinamita utaknuo u guzicu i zapalio fitilj, nakon čega se kaže da je to bio “najjači prdež najvećeg gospodara stražnjih vjetrova u povijesti sela Trnove” (Isto: 347–348). Slično je i sa smrću najjačeg čovjeka u selu, nazvanog Herkules. Njemu i ostalim seoskim bilderima su u ruke stavili cjepanice, a onda su “željeznim šipkama udarali po nabreklim mišićima, i mišići su pucali, na rukama, nogama, trbuhu, vratu, leđima, sve dok se bilder ne bi pretvorio u bezobličnu masu, s koje su visili mišići, poput crknutih zmija, krvavih zmijskih košuljica” (Isto: 251–252).

Slična je “logika” zločina primijenjena na Šaćiru zvanom Drob, najdebljem čovjeku na Balkanu, “motornom pilom su (mu) otkinuli svečetiri guzice, nekoliko malih i jedan veliki trbuh, slapove podvaljaka i zatioka, svih šest sisa i jedina dva obraza” (Isto: 252). Također, ovaj plan zločina vidljiv je i iz smrti Grbavca Hazima, kojem se bleh-mašinom sa tijela skine grba, zatim se ovaj plan dosljedno sprovodi i povodom smrti gluhonjemog Kasalje, kojeg se tjera da progovori, a dosljednost ove “logike” potvrđuje se u vezi sa zločinom nad seoskim hodžom, efendijom Ćemanom, koji nije dozvolio da bilo ko oboven ulazi u džamiju, pa ga četnici potkuju, zamotaju u čilim i nasred džamije zapale (Isto: 301).

Zločini nad stanovnicima sela Trnova se, sasvim u skladu s ovdje iznesenom tezom o vezi između karnevalskog života i prirode ratnih zločina kojim se Ključanin bavi, nazivaju Dani masovnih ceremonija. Kao jedna vrsta aluzije na brisanje razlika karakterističnih za karneval i aluzije na važnost koju u narodnoj smjehovnoj kulturi ima figura gutanja, ovdje se navodi kako je čitavo selo natjerano da pred seoskom prodavnicom zategne i da liže asfalt. Orgijanje, silovanja, paljenja, pljačke, sve te “masovne ceremonije” smrti predstavljaju jezoviti odraz u ogledalu karnevalskih ceremonija u kojima se slavi život, a kao dokaz o preformuliranju karnevalske logike na kojem se gradi roman *Šehid* možda najbolje može poslužiti razmatranje sljedećeg citata iz Bahtinove slavne knjige:

U stvari, karneval ne zna za podelu na izvođače i gledaoce. On ne zna rampu, čak ni u njenom začetnom obliku. Rampa bi razorila karneval (kao i obrnuto: uništenje rampe razrušilo bi pozorišnu predstavu). Karneval se ne posmatra – u njemu se živi, i u njemu žive svi, pošto je on po svojoj ideji *opštenarodan*. Od njega se nije imalo kuda otići, jer karneval ne zna za granice u prostoru. Za vreme karnevala se može živeti samo po njegovim zakonima, to jest po zakonima karnevalske *slobode*. (1978: 16)

U vezi s drugim dijelom romana Zilhada Ključanina, sve riječi koje su u gore navedenom Bahtinovom tekstu italicizirane, dakle, naglašene, moglo bi se zamijeniti svojom opozicijom. Karneval ne zna za podjelu, a moglo bi se reći da podjela na zločince i žrtve čini osnovu mračnog ratnog karnevala. Umjesto riječi *živi* i *žive svi*, koje Bahtin naglašava, povodom romana *Šehid* moglo bi stajati: *umiru i umiru svi stanovnici Trnove koji pripadaju bošnjačkom narodu*, što znači da zločinački karneval nije *opštenarodan*, već je usmjeren protiv pripadnika jednog naroda. Također, riječ *sloboda* se u Ključaninovom romanu može zamijeniti riječju *zatočeništvo*, jer se u nastavku romana govori upravo o odvođenju lika nazvanog Zilhad Ključanin u ratni zatvor, gdje on prolazi torturu u svojoj nekadašnjoj osnovnoj školi, zatim ga prebacuju u koncentracijske logore Manjača i Batković... A kada tom piscu Ključaninu odrežu glavu, njegov glas se stapa sa glasom Šehida koji od početka romana pripovijeda u kurzivu noseći svoju glavu ispod pazuha.

Na kraju romana *Šehid* ponovo se uvodi ideja oživljenosti, koja svojim uklapanjem u islamsku tradiciju, od jeze vodi prema nekoj vrsti saznanja i smiraja. Naime, pred kraj romana pripovjedač se sjeti da je, nakon silnih zločina, jedini živi stvor ovdje – šehidski izvor. Tu, na tom mjestu na koje se gleda *s neba* (*jedine tačke promatranja koja priliči ovom trenutku*) (Ključanin 2006: 332), održava se neka vrsta vijeća trideset trojice šehida, a Šehid koji je oživio samo zato da bi bio svjedok zločina nad selom Trnova i da bi ispričao ovu priču, na kraju ispunjava predskazanje s početka romana, u kome se za njega kao dijete kaže da će umrijeti tek kada samo spusti svoju glavu na zemlju. I u ovom posljednjem činu romana Ključanin se referira na jednu figuru iz karnevalskog osjećanja svijeta, tretirajući je istovremeno u skladu s islamskom tradicijom, a to je figura vertikalnog premetanja: kad njegova glava sklizne prema zemlji, Ključaninov Šehid kaže da je siguran kako je ta glava pala u – nebo.

Berlinski nepoznati prolaznik Irfana Horozovića

U romanu *Berlinski nepoznati prolaznik* Irfan Horozović rat povezuje s nedostatkom orientacije i psihičkom nesigurnošću, tretirajući nedavne historijske događaje kroz optiku neke vrste magijskog realizma karakterističnu za ovog pripovjedača. U radu *Historijska i kulturna trauma u narativnom (re)definiranju identiteta* Šeherzada Džafić kaže da Horozović, kao i neki drugi savremeni bosanskohercegovački pisci, aktualizirajući kobne autostereotipe i heterostereotipe upućuje na problem okamenjene identitetske slike, koja se javlja kada su predodžbe o nacionalnim karakterima izjednačene sa stereotipima i klišeima, tj. kada identitet nije pitanje ontologije nego imagologije i ideologije. Polazeći

od klasifikacije književnosti o ratu što je iznosi Vedad Spahić, koji odnos prema prošlosti karakterističan za Horozovićevu ratnu prozu naziva proskripcijskim, Džafić kao centralnu temu svih djela u kojima se ovaj memorijski model realizira navodi – progon (usp.: Džafić 2020: 134–136).

U romanu *Berlinski nepoznati prolaznik* progona iz rodnog grada Banje Luke čini lajtmotiv putovanja po Berlinu u koja se upušta pripovjedač u prvom licu. Ovo putovanje se kod Horozovića komentira paralelnim putovanjem kroz snove tog berlinskog putnika i njegovim sjećanjem na rodni grad. Ta vanjska radnja se povezuje sa ličnim sjećanjem i snovima pripovjedača, do te mjere da ona postepeno postaje subjektivni, psihološki fenomen, pretvara se u psihičku radnju onoga ko roman pripovijeda. U svojoj ovdje citiranoj knjizi Maria Janion piše o vezi između nadrealističkih ideja u umjetnosti i gotske proze, navodeći da je Breton dokazivao kako nadrealizam treba u evropskoj kulturi izvršiti onaj zadatak koji je u svojoj epohi izvršio gotski roman:

Naši vampiri su Gojini vampiri. Oni su efekat krize evropske svesti, destrukcije prosvetiteljskog poretka, rodili su se iz velike francuske revolucije, koja je taj poredak i potvrdjivala i rušila. Avangarda tih vremena nastanila se u ruševinama, podrumima, podzemljima gotskih zamkova. U grobnicama. Ili u "divljim šumama", kao šilerovski razbojnici. Ili nad urvinskim ponorima planine Sijere Morene. Ili usred večitog leda severnog pola, kao Frankenštajn i njegovo čudovište. Ta različita mesta – divlja i strašna – naseljavali su razbojnici zajedno sa vampirima. Pobunjeni drznici novih vremena ih tamo posećuju. (Isto: 338)

Ista autorica dalje kaže da kod Bretona imamo posla sa psihanalitičkim razmišljanjem, opozicijom unutrašnjeg i spoljašnjeg, gdje uz pomoć čudesnosti i njenog shvatanja treba prodrijeti u skrivenu unutrašnjost (Isto: 338–339). Kod Horozovića se u romanu *Berlinski nepoznati prolaznik* može prepoznati naslijede nadrealizma koje se po Janion ogleda u brisanju granice između realnog i nadrealnog, kao najprogramatskijeg pravila nadrealizma, zatim u kontaminaciji čudesnosti i realnosti, stapanju suprotnih stanja, kao što su san i java u apsolutnu stvarnost (Isto: 339).

Pripovjedačevi doslovni obilasci muzeja, galerija i berlinskih znamenitosti čine osu priče u Horozovićevom romanu, pri čemu se pozicija tog pripovjedača lika udvaja sa pozicijom lika nazvanog Nepoznati Prolaznik. Međutim, umjesto da sugerira rascjep ega u slici dvojnika, što za Sigmunda Freuda predstavlja jedan od najvažnijih aspekata jeze, ovdje se odnos između pripovjedača i Nepoznatog Prolaznika postepeno gradi kao prisan, gotovo familijaran odnos. Ovaj postupak upućuje na važnu karakteristiku Horozovićevog romana o ratu, a to je svojevrsna igra obrtanja u odnosu na ustaljene postupke pomoću kojih se u evropskoj književnosti tretira fenomen jeze. Glavne tačke sižea u ovom romanu, oko kojih se Horozovićeva tematski rascjepkana priča okuplja, jesu povezane upravo s tradicijom formi koje se naslanjaju na jezu. Naime, u svom romanu Horozović uvodi nekoliko sižejnih mogućnosti na kojima bi se mogla izgraditi pristojna priča vezana za fenomen jeze, ali se čini kako su nagovještaji gradnje tih sižejnih tokova, koji bi proizveli jezu, u ovom romanu namjerno iznevjereni, jer svi ti nagovještaji služe

da bi se naglasila specifičnost jeze proizišle iz rata u Bosni kao konkretnog historijskog događaja.

Horozovićovo preformuliranje onog aspekta jeze koji je zasnovan na sumnji u oživljjenost nekog prividno živog bića najjasnije je po ulozi koju u romanu *Berlinski nepoznati prolaznik* ima lik nazvan Entwerter, a to je, zapravo, poništivač karata u podzemnoj željeznicu, značenje čijeg imena jeste i devalidator, odnosno ono što uništava vrijednost, validnost. Upravo podzemna željezница čini važno tehničko i vanjsko motivacijsko sredstvo na kojem se gradi osa priče zasnovane na doslovnom putovanju centralnog lika, a to suptilno omogućuje i Horozovićevu usporedbu Berlina sa raskomadanim čovjekom koji se ponovno ispravlja (Horozović 1998: 22). Već u prvom susretu sa Entwerterom uvodi se paralela između doslovnog i metaforičnog putovanja na kojem se gradi ovaj roman. Entwerter pripovjedaču kaže:

- Sve je nevažno – kazao je napokon blago kao da me pokušava uvjeriti.
- Vidio si. Toliko ih juri na sve strane, u panici traže razrješenje, sreću, slavu, moć, ali na kraju ipak svi shvate. Ti si išao drugim putem, ali i to je nevažno. Svi se na kraju nađu u istome. Na posljednjoj stanici podzemne željeznice. (Isto: 14)

Postoji nekoliko epizoda u kojima Horozović u vezi s Entwerterom parafrazira sredstva karakteristična za žanr horora. Tako, naprimjer, on opisuje kako Entwerter u praskozorje, na stanici podzemne željeznice, propušta sablasti. Pritom, jedna sablast gura svoju ruku u Entwerterova usta i kaže da je spaljivala knjige. Slijedi opis: "Entwerter oštro zagrise, zubalo mu škljocene metalnim zvukom i na bijeloj ruci sablasti, tankoj kao otrgnuta stranica iz neke knjige, ostaje utisnut broj dana, sata i minute" (Isto: 81). U nastavku ove scene, jedna sablast gurne glavu u otvoreno Entwerterovo ždrijelo, on žvače dok ne povrati, a zatim "sablast sva od slova i brojeva klizi dolje na pločice, gdje je pritisnula noge prolaznika i vuku do pokretnih stepenica, odakle se iznurenata i raskomadana uspinje" (Isto: 82).

Ipak, uslijed specifičnog tretiranja ovog lika, umjesto jeze koju bi ponavljanje susreta pripovjedača s Entwerterom moglo proizvesti, kod Horozovića bi se u vezi s tim susretima prije moglo govoriti o onom tipu komike koju u svom eseju *Smijeh Henri Bergson povezuje s mehaničkim fenomenom koji se nakalemi na nešto živo*. Jer, Bergson ponavljanje tretira kao jednu od osnovnih karakteristika vodviljske komike, pri čemu se "grupa lica iz čina u čin vodi kroz najrazličitije sredine i pritom se, u uvijek različitim okolnostima, ponavlja isti niz događaja ili neprilika, među kojima postoji simetričan odnos" (Bergson 1987: 62). Također, ima nešto izrazito komično i u neskladu između važnosti koju Entwerter pripisuje samome sebi i koju mu drugi pripisuju spram objektivne "profesije" koja ga obilježava, jer Bergson profesionalnu komiku povezuje s iluzijom o dostojanstvenosti koja opravdava postojanje profesija čija je korisnost sumnjiva.

Ono što Enwertera konačno čini komičnim u bergsonovskom smislu jeste razotkrivanje tajne koju pripovjedač pripisuje tom liku. Naime, nakon što pripovjedač Berolini kaže da je mislio kako samo odlučni idu kod Enwertera, ona mu otkriva tajnu:

Svi idu kod Entwertera. Stvar je u tome što ga vide različito. U očima jednih on je tek stražar na kapiji, drugi misle da je on taj koji o svemu odlučuje, treći u njemu vide ministra misterija... (Horozović 1998: 118)

Upravo ovo "razotkrivanje tajne" najjasnije upućuje na komični aspekt sižejnog toka vezanog za lik Entwertera. Naime, o komici situacije Bergson piše: "Neka je situacija komična kad je povezujemo istovremeno s dva niza međusobno potpuno nezavisnih događaja i kad je možemo tumačiti istodobno na dva različita načina" (Isto: 118). Zbog svega ovoga, umjesto jeze koja bi proizišla iz pitanja o oživljenosti nekog bića, u vezi s Entwerterom bismo mogli govoriti o liku koji umjesto efekta jeze proizvodi komiku, jer sižejni tok vezan za taj lik predstavlja komičku varijaciju priče o ratu i služi kao komentar na brisanje individualnosti koju rat sa sobom donosi.

Drugi sižejni tok u romanu *Berlinski nepoznati prolaznik* koji je nudio mogućnost za stvaranje tradicionalno shvaćene jeze jeste tok vezan za pripovjedačeve susrete sa Berolinom Brandenburg, ženskom personifikacijom Berlina i važnom figurom koja simbolizira taj grad. Oživljavanje slavne statue s Alexanderplatz moglo bi se u potpunosti povezati s tradicijom fatalne žene kao motivom koji postaje važan u formama koje proizvode jezu. Povodom univerzalnosti tog motiva Mario Praz piše da je fatalnih žena u književnosti i mitu bilo uvijek, jer mit i književnost samo na fantastičan način odražavaju aspekte stvarnog života, a stvarni život je uvijek pružao više ili manje savršene primjere prepotentne i okrutne ženstvenosti (Praz 1974: 157).

U svijet Horozovićevog romana Berolina ulazi u epizodi susreta s pripovjedačem na kolodvoru Unter den Linden, a povodom tog prvog susreta s njom pripovjedač kaže da između svakog muškarca i žene postoji neka tajna u kojoj je možda smisao svijeta. Nije slučajno da je Berolina obučena sva u crno, sa zlatnim lančićem oko vrata, i da prilikom njihovog prvog susreta ona gleda *kroz* pripovjedača. Ubrzo, ona nestaje, a njen tajanstveni smješak, za koji se kaže da je "nalik na smješak sestre zaklanog faraona", ostaje da lebdi u zraku... (Horozović 1998: 20–21). Pripovjedač dalje konstatira: "Tako sam se počeo približavati Berolini Branderburg, tragati za njenom prisutnošću i njenim stopama iako tada još nisam znao ni njeni ime" (Isto: 21).

Kroz niz susreta sa pripovjedačem Berolina se povezuje sa motivom fatalne žene. Naprimjer, ona se pojavljuje kao učiteljica, i pritom se poigrava s onim ko nam o njoj izvještava: "Ostavlja mi znakove i tragove, a onda iščezava, podstičući tako na čudan način moju žudnju, žudnju nesvesnu same sebe" (Isto: 28). Na jednom mjestu ona se pojavljuje kao djevojka koja u podzemnoj željeznici čita Homera (Isto: 31–32), što je jasna aluzija na mitsku Helenu, zatim kao varijacija vještice iz Dahlema, kao Saloma... (Isto: 92–93). Nije slučajno što upravo ovaj lik pripovjedaču govori o fatalizmu (Isto: 118), jer u konstrukciji romana ona funkcioniра kao odjek romantičarske ideje o fatalnoj ženi i upravo ona povezuje berlinsko putovanje pripovjedača *kroz* različite epohe i različite kulture. Povodom ovih osobina fatalne žene Praz piše:

Šarm lijepih mrtvih žena, naročito velikih kurtizana, razbludnih kraljica, slavnih grješnica, sugerisao je romantičarima, vjerovatno pod utjecajem legende o vampiri-

ma, lik Fatalne Žene koja se pomalo inkarnirala u svim vremenima i u svim zemljama, arhetip koji u sebi sjedinjuje svu zavodljivost, sve poroke i sve slasti. (1974: 176)

Ipak, i ovi susreti s fatalnom ženom predstavljaju samo komentar stvarne jeze koju Horozović u svom romanu povezuje s ratom. Motivu dvojnika, tematiziranom kroz susrete sa Nepoznatim Prolaznikom, oživljavanju poništača za karte u metrou i oživljavanju berlinske statue kao aluzije na motiv fatalne žene, dakle, svom ovom materijalu kao potencijalnoj građi za pisanje romana jeze, Horozović suprotstavlja historijske događaje koji su strašniji od književne tradicije jeze na koju se on poziva. Stvarna jeza proizlazi iz pripovjedačevog saznanja o samoubistvu protjeranog zemljaka u blizini groba Heinricha von Kleista, zatim iz pripovjedačevih susreta sa izgnanim zemljakom, nakon čega pripovjedač kaže da se "mrtvi preseljavaju u nas" te dodaje: "Živjet ćemo! Najstrašniji futur ikad napisan" (Horozović 1998: 97).

Također, susretima koji su u tradiciji žanra proizvodili jezu, pripovjedač suprotstavlja jedan sasvim ovozemaljski susret. Naime, usred šume u Gruneweldu, na putu prema lovačkom dvorcu, pripovjedač sreće ubojicu i kaže da je u njegovim očima bilo nešto što nije mogao sakriti ma koliko se trudio.

Ubijao je, jasno se vidjelo. U potmulim bljeskovima njegovih zatamnjениh zjenica viđele su se slike žrtava, njihovi bespomoćni, agonični pokreti, krikovi i hropac koji su ostali zatočeni u oku onoga ko ih je posljednji video. Koji im je donio smrt. (Isto: 46)

S naglašavanjem jeze proizišle iz ratnih strahota slično stoje stvari i prilikom pripovjedačevog susreta u snu sa čovjekom koji je u neposrednoj prošlosti slavodobitno došao u pripovjedačev rodni grad kada je u njemu srušena i posljednja džamija, a sada u Berlinu on opravdava svoje postupke i ideologiju koja je dovela do progona i smrti mnogih ljudi. U jednoj od rijetkih scena koja se događa u samoj Banjoj Luci možda je najvidljivija specifičnost jeze u ovom Horozovićevom romanu. To je epizoda u kojoj nastavnik muzike dolazi u fraku prijaviti se na radnu obavezu, i to u kancelariju na čijem zidu visi slika Slobodana Miloševića. Na pitanje zašto je došao obučen kao da ide na maskenbal, on odgovara da je u pozivu pisalo kako mora obući radno odijelo. Taj dirigent dječijeg zbora, "kao nepostojeći čovjek", zatim po ulici čisti kravlju balegu i konjsku pišalinu i razmišlja o tome kako je to puno bolje nego da negdje izvlači mrtve ljude. Epizoda završava tako što on čuje Beethovena i počne lišće metlom skupljati u ritmu simfonije. Ispostavlja se da je taj dirigent, kojeg u njegovom rodnom gradu zbog etničke pripadnosti nekadašnje komšije i sugrađani više nisu smjeli poznavati, zapravo, također jedan berlinski nepoznati prolaznik. "Smetljar je došao u Berlin da pronade možda nešto iz svog bivšeg života" (Isto: 128), zapisat će Horozović, a to bi se moglo proglašiti i nekom vrstom nejasnog i mutnog cilja zbog kojeg Berlin obilazi onaj ko nam Horozovićev roman pripovijeda.

Tako se sve ono što je moglo proizvesti jezu u tradicionalnom smislu, u ovom Horozovićevom romanu razotkriva kao dio svijeta u kojem i poništač karata i skulptura oživljene fatalne žene "samo" rade svoj posao turističkih i uopće suvremenih zapadnjačkih poništača pojedinačnosti, praveći od svih pojedinaca kolektiv i masu, a na šta

ti pojedinci iz svoje slobode pristaju. (Na jednom mjestu Entwerter kaže: "Sve će biti poništeno, ali jedino tako se može znati ko smo bili i što smo činili.") Nasuprot tom suvremenom gubljenju ličnog identiteta stoe one identitetske slike koje se zasnivaju na imagologiji i ideologiji, a koje smo na početku ovog razmatranja romana *Berlinski nepoznati prolaznik* spominjali. Zato sve ono kulturno naslijede što ga Horozovićev pripovjedač obilazi u Berlinu i okolini, sve reminiscencije na književno naslijede i umjetnost uopće koje se u vezi s berlinskom promenadom tematiziraju, samo naglašavaju ratnu jezu zasnovanu na raspadu svih kulturnih i ljudskih vrijednosti te nam sugeriraju da jeza u ratu proizlazi iz nasilnog brisanja nečije pojedinačnosti u ime pripadnosti nekim kolektivima koje nismo sami birali.

Tajna džema od malina Karima Zaimovića

Razmatrajući pitanje parodijskog i parodičnog, odnosno pitanje parodične forme i parodijske funkcije, Jurij Tinjanov u svom tekstu *O parodiji* kaže da parodičnost u suštini jeste primjena parodičnih formi u neparodijskoj funkciji. On dalje upozorava da su to sistemski pojmovi koji se izvan književnog sistema ne mogu zamisliti, jer primjena jednih istih parodičnih sredstava ima različitu funkciju u zavisnosti od sistemskog (ili izvan-sistemskog) položaja oba djela – onog koje parodira i onog koje se parodira (Tinjanov 2018: 104). U posthumno objavljenoj knjizi kratkih priča *Tajna džema od malina* Karim Zaimović svjesno parodira forme koje su računale na fenomen jeze, a kako ćemo vidjeti, taj Zaimovićev postupak parodije i funkciju jeze bitno određuju rat i komunikacijski uvjeti u kojima je većina priča iz ove knjige nastala.

U priči *Čovjek sa Šiljinim licem* Zaimović piše o sudbini Jakoba Esalovića, Sarajlije koji je zbog svog fizičkog poremećaja i izgleda "poslužio" kao inspiracija Waltu Disneyju da napravi jednog od najslavnijih likova crtanog filma. Sve epizode ove priče uspostavljaju jasnu vezu sa tradicijom horor-filmova i stripova građenih na jezi, a doslovno gomilanje elemenata jeze kod Zaimovića ima jasnu parodijsku funkciju. Djetinjstvo centralnog lika, naime, redom određuju: čudna smrt Jakobove majke, čudni događaji oko njihove porodične kuće, dolazak oca Domanića koji nad nesretnim dječakom pokušava obaviti obred istjerivanja đavola, ali se užasnut vraća u Vatikan... Kao mladić, Jakob se "u svojoj izolaciji i prešutnom izgnanstvu" (Zaimović 2005: 20) počinje baviti slikarstvom, a njegove slike jedan od svjedoka opisuje kao slike pune motiva i vizija koje su zastrašujuće, nagovještavajuće, morbidne... Zatim, Jakob na jednoj svojoj slici naslika Sarajevski atentat nekoliko godina prije nego što se on stvarno dogodio, a kada njegov pijani otac zapali kuću, Jakob zapada u stanje šoka te nekoliko godina provodi u ludnicu.

Nakon kapitulacije Austro-Ugarske, Jakoba jedan novinar u kafezu odvodi u Ameriku, gdje ga kao zvijer i izopačenje prirode te Božiju kaznu za udrugu sa sotonom pokazuje u cirkuskoj šatri. Odatile ga spašava Walt Disney, u čijem studiju Jakob postaje jedan od animatora i u čiju sinovicu Emiliju se on zaljubljuje. U spletu nerazjašnjenih okolnosti, Emiliju neko siluje i zadavi, zbog čega se za Jakobom raspisuje potjernica.

Zato što je uvjeren u Jakobovu nevinost, u znak sjećanja na nestalog mladića, Disney pravi svoj slavni lik Šilje. Na kraju, Jakob dolazi u Sarajevo gdje kao tajanstveni gost u hotelu Evropa živi i slika stravične slike, koje "nasrću" na jednog hotelskog namještenika, dovodeći ga do ludila zbog jezovitih predskazanja koja je na tim slikama vidio. Hotel Evropa 1927. godine izgori, a pripovjedač kao mogućnost iznosi da je Jakob možda, nošen jednom od svojih vizija, naslikao sebe kako nestaje u vatrenoj stihiji, što je svojevrsni ironijski komentar na Disneyjevu posmrtnu želju da nakon smrti bude zaleden, a što se u Zaimovićevoj priči, također, motivira jednim Jakobovim vizionarskim crtežom.

I ova, kao i većina ostalih Zaimovićevih priča, upućuje na važne uslove parodije, povodom kojih Tinjanov kaže da djelo koje parodira i ono koje se parodira mogu biti povezani ne samo po sličnim elementima nego i po suprotnosti (2018: 104). Povodom Disneyevog preuzimanja Jakobovog lica za prototip lika Šilje, pripovjedač kod Zaimovića kaže: "Time se definira konačna i možda najveća bizarnost: lice jednog sudbinom mučenog čovjeka postalo je prototip za ličnost jednog crtanog tupavog smotanka" (Isto: 25).

Tretiranje parodije kao svojevrsne igre između sličnosti i suprotnosti elemenata najvidljivije je upravo u onim Zaimovićevim pričama koje se baziraju na elementima karakterističnim za forme jeze. U priči *Čudo neviđeno* pripovjedač dobija na poklon knjigu *Kabal: potraga za jednim vampirom*, koja je spašena iz zapaljene sarajevske Vijećnice. Ta knjiga pokreće pripovjedačevu istragu o njenom autoru Dobroslavu Mičiću, te se postepeno pretvara u istragu o "Pečujskom vukodlaku" i Josefu Hirschfitzu, "sarajevskom vampiru" odgovornom za smrt mnogih ljudi u Sarajevu tokom 1913. i 1914. godine. Na mjestu gdje je Mičić imao "konačni obračun" sa sarajevskim vamparam, pripovjedač pronalazi otisak zgrušane krvi, za koju se medicinskom analizom ispostavi da je u sebi transmutirala ljudsku i vučiju krv. Na kraju, pripovjedač istražitelj u stanu iznad sarajevskog Kamernog teatra pronalazi prazan i otvoren Hirschfizov kovčeg te shvata da su detonacije granata koje su padale na opkoljeno Sarajevo probudile sarajevskog vampira Kabala. Smještanjem kraja svoje priče o probuđenom vampiru u Sarajevu, kao grad po kojem svakodnevno padaju granate i po kojem stalno pucaju snajperi, biva jasno da u ovoj priči Zaimović parodira ono Jentschovo shvatanje jeze kao fenomena koji nastaje iz osjećanja intelektualne nesigurnosti, iz pitanja da li je nešto živo ili nije, jer se to pitanje doslovno moglo postaviti za svakog građanina opkoljenog grada. Također, Freudovo racionaliziranje jeze, izvjesno svodenje tog fenomena na strah od kastracije, ovakvim postupkom Karima Zaimovića se komentira nimalo metaforičnim i svakodnevnim strahom Sarajlija od sakačenja.

Slično kao u priči *Čudo neviđeno*, Zaimović i u priči *Oni su među nama* elemente jeze povezuje sa situacijom u opkoljenom Sarajevu. Naime, prilikom kopanja plinskih instalacija, građani Sarajeva otkrivaju zapečaćenu podzemnu komoru iz koje izlazi ogromni pacov. Daljnja pripovjedačeva istraga otkriva da su tokom Drugog svjetskog rata Hitler i Göring u Sarajevo poslali jedinicu zaduženu za genetski inženjeringu, kako bi njihove gene presadili u posebne čelijske strukture životinja, koje su zatim klonirane u džinovske pacove, mutante izuzetno dugog životnog vijeka. O tome da se u slučaju Karima Zaimovića radi o autoru svjesnom tradicije žanra koji preuzima i koji parodira

dovodeći neke njegove osobine do kraja, svjedoči i to što na jednom mjestu u priči *Oni su među nama* pripovjedač kaže da je došao do otkrića “koje po svojoj jezovitosti prevazi-lazi i najmaštovitije knjige naučnog horora” (103).

I istraga koju kod Zaimovića poduzima pripovjedač lik na kraju priče *Oni su među nama* ostaje otvorena, što, također, govori o odnosu između jeze i rata te istovremeno upućuje na vezu Zaimovićevih priča s avangardom, a imajući u vidu da te priče tematiziraju okvir umjetničkog djela, fingiraju sam proces njegovog nastanka, upućujući tako na nemogućnost izdvajanja događaja iz beskonačne stvarnosti, što ima izvjesne implikacije i za funkciju jeze, o čemu će kasnije biti još riječi. Na vezu između Zaimovićeve knjige i avangardne književnosti upućuje, naravno, i naslijede stripa i crtanog filma koje Zaimović preuzima, jer to svjedoči o dječijoj perspektivi u tim pričama, a ne treba posebno naglašavati da jedno od osnovnih svojstava avangardne umjetnosti jeste odbijanje da se odraste i da se prihvati teret tradicije. Međutim, ona progresistička tendencija karakteristična za avangardnu književnost u Zaimovićevim pričama, upravo zbog opsade Sarajeva unutar koje te priče nastaju, dobija drugačiju dimenziju. Gilbert Durand kaže da revolucionarni stil jeste onaj koji želi ubrzati povijest i vrijeme kako bi se njima ovladalo, to je stil koji želi staviti tačku na povijest (1991: 263). Dovodeći “ubrzanu povijest” u vezu sa trenutnom situacijom u Sarajevu kao gradu koji je, dakle, u prostornom smislu izoliran od ostatka svijeta, Zaimović u opkoljeno Sarajevo “dovodi” događaje koji su parodija velikih svjetskih događaja, i to je ono što ovim pričama daje poseban pečat, a što je povezano i sa parodijom formi zasnovanih na fenomenu jeze.

Naime, većina Zaimovićevih priča napisana je po modelu istrage, u čijem centru stoji pripovjedač lik, “detektiv” i novinar, koji na osnovu raznih izvora pokušava otkriti neku tajnu od svjetskog značaja. Kod Zaimovića nijedna od ovih tajni na kraju priče nije do kraja razriješena, jer se autor vješto poigrava sa modelom detektivske priče ne iskazujući povjerenje u njen žanrovske stereotip da je tajnu svijeta moguće riješiti racionalnim putem. Kao jedna vrsta rezimea o odnosu prema tajni na čijem se uvođenju bazira većina priča u knjizi *Tajna džema od malina*, neka posluži kraj Zaimovićeve priče *Sarajevski trag*, koja govori o tome kako je negdje u katakombama ispod Sarajeva, zajedno sa remek-djelima svjetskog slikarstva, deponiran generički otisak nacističkih vođa, možda čak i samog Hitlera:

Pacovi, katakombe, originali, falsifikati, Hitler, neonacisti, čudesna su smješa realnosti i fantazmagorije koja me odvodi u ludilo, ili u smrt. A zar ima razlike? To ne znam. Ali, oni su tu, blizu. To znam. Nemam još puno vremena. (119)

Ovdje dolazimo do bitne karakteristike Zaimovićevih priča čiju unutrašnju logiku i odnos rata i jeze u njima određuje komunikacija, odnosno kontekst i recipijenti imanentni umjetničkim djelima. Naime, većina Zaimovićevih kratkih priča pisana je za radioemisiju *Josif i njegova braća* koju je autor tokom opsade Sarajeva vodio na Radio-Zidu. Knjiga *Tajna džema od malina* jeste, dakle, specifična po tome što je sastavljena od priča koje je autor svojoj publici direktno čitao tokom radioprograma. U situaciji kada ne postoji mogućnost za štampanje priča u časopisu ili u knjizi, dakle, u vrijeme kada ne

postoje komunikacijski uvjeti za pripovjedačku prozu, Zaimović koristi radio, a njegovi sugovornici jesu građani opkoljenog Sarajeva, i to oni koji taj dan imaju električne energije ili su se snašli za baterije kako bi mogli slušati radio, što možda određuje i funkciju jeze u tim pričama.

Slavni reditelj Orson Welles 1938. godine izaziva paniku u Sjedinjenim Američkim Državama svojom radioadaptacijom romana *Rat svjetova* Herberta Georga Wellesa. Karim Zaimović svojim radiopričama koje imaju otvoreni kraj poručuje da se tu negdje po sarajevskim tavanima nalaze slike na kojima se može vidjeti budućnost; tu negdje po opkoljenom Sarajevu hoda vampir kojeg je probudila detonacija granate; tu negdje po sarajevskim uličnim tezgama kruži knjiga u kojoj je zapisana formula Teslinih x-zraka; tu negdje po tunelima ispod Sarajeva nastalim prije 1578. godine hodaju džinovski pacovi nastali genetskim inženjeringom SS-ovaca tokom Drugog svjetskog rata; tu je negdje nevidljivi čovjek Amir Amrić, ukoliko je još uvijek živ; tu negdje ispod sarajevskih ulica nalaze se remek-djela svjetskog slikarstva i generički otisak nacističkih vođa... Da li je Karim Zaimović čitajući svoje priče koje se naslanjaju na književnu jezu računao na učinak sličan učinku radioeksperimenta u koji se upustio Orson Welles? To ne možemo sa sigurnošću znati, ali bi se u vezi sa pojedinim pričama iz knjige *Tajna džema od malina* možda moglo reći da je rat doprinio promjeni funkcije jeze. Od one Schillerove čežnje za tragedijom kojoj je nedostajao historijski okvir, zbog čega umjesto tragičkog iskustva njegova književnost proizvede jezu, opsada Sarajeva kao historijski događaj i neimenovana tragedija kod Karima Zaimovića kao da je dovela do "čežnje za normalnom književnom jezom".

Literatura

- Bahtin, Mihail (1978), *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Nolit, Beograd
- Bergson, Henri (1987), *Smijeh. Esej o značenju komičnog*, Znanje, Zagreb
- Durand, Gilbert (1991), *Antropološke strukture imaginarnog. Uvod u opću arhetipologiju*, August Cesarec, Zagreb
- Džafić, Šeherzada (2020), "Historijska i kulturna trauma u narativnom (re)definiranju identiteta", *Pismo*, 18, 130–143.
- Ejhenaum, Boris (1970), "Kako je napravljen Gogoljev Šinjel", u: A. Petrov (ur.), *Poetika ruskog formalizma*, Prosveta, Beograd, 245–263.
- Freud, Sigmund (2010), *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*, Scarabeus-naklada, Zagreb
- Horozović, Irfan (1998), *Berlinski nepoznati prolaznik*, Ljiljan, Sarajevo
- Janion, Maria (1976), *Romantizam, revolucija, marksizam*, Nolit, Beograd
- Jentsch, Ernst (1906), "Zur Psychologie des Unheimlichen", *Psychiatrisch Neurologische Wochenschrift*, 22–23, 195–205.
- Karahasan, Dževad (2004), *Dnevnik melankolije*, Vrijeme, Zenica
- Karić, Enes (1997), *Bosna sjete i zaborava*, Durieux, Zagreb
- Ključanin, Zilhad (2006), *Šehid; Pjesme nevinosti i iskustva*, BKZ Preporod, Sarajevo
- Praz, Mario (1974), *Agonija romantizma*, Nolit, Beograd
- Schiller, Friedrich (2008), *Razbojnici*, Europapress holding, Zagreb
- Spahić, Vedad (2008), *Prokrustova večernja škola*, BosniaArs, Tuzla
- Tinjanov, Jurij (2018), "O parodiji", *Život* 3–4, 100–119.
- Zaimović, Karim (2005), *Tajna džema od malina*, Civitas, Sarajevo

Adijata Ibrišimović-Šabić: Internet-poezija kao dio masovne/popularne kulture: kič, *kemp* ili nešto sasvim drugo... (na primjeru poezije ruskih internet-pjesnikinja)

Među brojnim posljedicama burnog razvoja tehnologije, osobito interneta i društvenih mreža (kao jednog od najvećih otkrića kraja XX i početka XXI st.), koje su ostavile svoj prepoznatljiv pečat i na književnosti, u ovom radu govori se o specifičnom fenomenu koji još uvijek izaziva diskusije – internet-poeziji. Riječ je o zahvalnom materijalu za istraživanje, jer je lako dostupan i “masovan”. Međutim, upravo masovnost, rasutost, nesređenost i haotičnost materijala izazivaju i mišljenja o padu kvaliteta poezije. Neosporno je, ipak, da se radi o izuzetno dinamičnom procesu te da internet-poezija (proza) danas jeste legitimna (nova) forma (oblik) funkciranja i egzistiranja literature.

U takvom jednom dinamičnom procesu za potrebe ovog rada izdvojili smo internet-poeziju ruskih autorica kao svojevrsnu podvrstu savremene popularne/masovne kulture/umjetnosti/književnosti, s ciljem da se ispita u kojoj mjeri i na koji način ova poezija propituje, između ostalog, “stare”, tradicionalne umjetničke vrijednosti, a također i s ciljem da se ispitaju teme i tematski blokovi kako bi se ustvrdilo koja pitanja danas (i zašto) tretira internet-poezija ruskih autorica.

Ključne riječi: internet-poezija, popularna/masovna kultura, kič, *kemp* (engl. *camp*), Vera Polozkova, Sola Monova.

Internet-Poetry as part of widespread/popular culture: kitsch, *kemp*, or something else entirely... (on the example of Russian women's poetry)

Among the many consequences of accelerated development of technology, especially the Internet and social media (as one of the biggest inventions between the 20th and 21st century), which have left a recognisable mark in literature as well, this paper addresses the specific phenomenon that still provokes debate – Internet poetry. The topic is easy to research due to its accessibility and the fact that it is ‘widespread’. It is exactly the widespread, scattered, unregulated and chaotic nature of the matter of interest which results in the opinion that the quality of poetry has deteriorated. However, it is a fact that, today,

Internet poetry (prose) is considered a legitimate (new) form of functioning and existence of literature.

In such a dynamic process, for the purpose of this research, we are highlighting (Russian) women's Internet poetry, as a specific subphenomenon of modern popular culture/art, with the goal of examining how much this form of poetry actually studies and references, among other things, the 'old', traditional, artistic values, and also with the goal of examining themes and thematic groups in order to determine which questions (and why) are addressed in Russian women's Internet poetry.

Key words: internet poetry, popular culture, kitsch, camp, Vera Polozkova, Sola Monova.

Uvod

Ukoliko kao kriterij ne postavimo kvalitet, već kvantitet, može se ustvrditi da savremeni ruski poetski prostor danas doživljava procvat i, bez obzira na oprečne ocjene kvaliteta i vrijednosti ove produkcije, naročito kada se radi o internet-poeziji, ipak se može reći da, još jednom, na historijskoj horizontali razvoja ruske književnosti, svjedočimo poeziji kao obilježju jednog perioda, poeziji koja se javlja na razmeđu vijekova kao svojevrsni *suma summarum* stoljeća na izmaku i kao svojevrsni prolog stoljeću koje dolazi. Prisjetimo se zlatnog vijeka koji je obilježila poezija romantizma (poezija početka XIX vijeka), srebrnog vijeka i poezije epohe moderne i avangarde (početkom XX vijeka). Mi živimo i svjedočimo postmoderni vijek čije je obilježje, između ostalog, i internet-poezija prvih desetljeća XXI vijeka, čije zametke pronalazimo u posljednjem desetljeću XX st.

Kreativni pjesnički proces koji se trenutno odvija pred našim očima, internet-poezija, još uvijek, čini se, nema do kraja razrađene adekvatne kriterije vrednovanja i ocjenjivanja. Pjesnički tekstovi koje pronalazimo na internetu, čitamo i "listamo" na svojim "pametnim uređajima" mnogostrani su, šaroliki, otvoreno subjektivni i individualni, pisani za široku publiku pa se tek pokušava sustavno pristupiti ovom procesu, najčešće u kontekstu istraživanja masovne/popularne, tzv. trivijalne književnosti. Poetski i prozni tekstovi koji se objavljaju na Instagramu, YouTubeu i/ili blog-platformama u većini slučajeva poimaju se kao produkcija koja i ne pretenduje na to da bude predmet književnoumjetničkih znanstvenih istraživanja, a ako se ovom fenomenu i pristupi, u kontekstu kulturoloških istraživanja i/ili istraživanja masovne/popularne literature, neizostavno se dolazi do zaključka o padu estetskih (pa i moralnih) vrijednosti te gubitku "aure" umjetničkog.

Neosporno je, međutim, da je internet-poezija (proza) danas legitimna (nova) forma (oblik) funkcioniranja i egzistiranja literature pa bi neke stavove trebalo preispisati i sagledati u svjetlu činjenice da se danas sve više insistira na dijalogu između popularne i visoke kulture/književnosti, premda i dalje, ipak, ostaje otvoreno pitanje je li internet-književnost konzumberska "roba" za zabavu, koje proizlazi iz drugih pitanja, kao što su: do koje mjere novi medij (internet) utiče na književnost kao sistem u cijelosti? Je li

internet-književnost, u konkretnom slučaju internet-poezija, "ozbiljna stvar" i zaslužuje li pažnju, ne sa epistemološkog aspekta, jer postoje i znanstvena metodologija i pristupi proučavanju popularne/masovne kulture, već sa filozofskog i književnoumjetničkog aspekta, odnosno estetske vrijednosti i spoznaje/-a koju/-e nudi? I je li ovo pitanje uopće na mjestu, odnosno: postoji li književnost kao cjelovit sistem ili je riječ o književnostima?

Pitanje odnosa masovne, popularne, trivijalne književnosti i umjetničke književnosti nije novo. Prisjetimo se temeljnog teksta hrvatskog teoretičara Milivoja Solara *Laka i teška književnost. Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti* (Matica hrvatska, Zagreb, 1995. i 2005) i diskusije koja je započela 60-ih godina XX st. te traje do danas. Solar, naprimjer, ističe da su: "kodovi na koje se oslanja recipijent visoke književnosti preuzeti iz povijesti kulture", čime se umjetničko djelo poima kao projekcija najrazličitijih mogućnosti ljudske egzistencije, dok "kodovi na koje se oslanja recipijent trivijalne književnosti potječu iz svakodnevice" (2005: 114).

Premda se može učiniti da praktično sve zavisi od recipijenta, a konačnog odgovora kao da ne može biti, jer ovi procesi i odnosi niukoliko nisu statični, može se reći da je danas ipak postignut konsenzus, makar u tome da se trivijalnoj književnosti pristupa kao podsustavu književnoga sustava (usp. Zupan Sosić 2021).

U znanosti o književnosti, dakle, ne vodi se prvi put rasprava o tome šta je visoka, kanonska, elitna kultura/umjetnička književnost, a šta popularna, masovna, zabavna, trivijalna i sl., u kakvom suodnosu se nalaze i kako bi tom pitanju trebalo pristupiti. Evidentno je da su u određenim periodima granice između jedne i druge propusnije, u drugim snažnije i naglašenije.

Ne treba zaboraviti niti zanemariti, ni doprinos Jurija Tinjanova ovom pitanju, koji je 20-ih godina XX st. pišući o književnoj evoluciji upozorio na "kolosalnu evolutivnu razliku" između masovne¹ književnosti 20-ih i masovne književnosti 30-ih godina, uočavajući da "diletantizam" u tridesetima "odjednom dobija kolosalan evolutivni značaj", iz kojeg se, kako je pisao, rodila nova pojava visoke književnosti. Možda danas upravo svjedočimo takvom jednom procesu. "Odnos prema književnosti sa stanovišta svakodnevnog života", koji s tačke gledišta ocjene liči na njen raspad (krizu), "preobražava književni sistem" (Tinjanov 1990: 170–171), pisao je Tinjanov, i još:

Jasno je da (je) evolutivni značaj takvih pojava kao što je 'diletantizam', 'epigonstvo' (zabavno, trivijalno, masovno) itd. iz epohe u epohu različit, pa visokomerni odnos pri ocjenjivanju ovih pojava predstavlja nasljeđe stare istorije književnosti. (1990: 171)

Književnost treba razumijevati i posmatrati kao sistem i sve elemente tog sistema posmatrati s aspekta njihove funkcije kako unutar "svog" sistema, odnosno sistema

¹ Premda se pojmovi popularna/masovna kultura, odnosno književnost, koriste ponekad i kao sinonimi, ističem da se ovdje radi o prijevodu ruske terminologije. U ruskoj znanosti o književnosti i danas je učestaliji pojam masovna kultura i masovna književnost, nego popularna (kao pojam koji se uglavnom veže za američki i zapadnoevropski kontekst). O potrebi razlikovanja pojma popularne književnosti od alternativnih termina (trivijalne, masovne, zabavne književnosti) pisala je i Kristina Peternai Andrić (usp. Peternai Andrić 2018).

funkcija književnog niza, tako i u neprekidnom saodnosu s drugim, književnosti susjednim, nizovima (usp. Tinjanov 1990: 178).

U vremenu u kojem živimo popularna kultura (koja se sve više uključuje i u nastavne planove i programe i ne samo preko kulturnih studija) predstavlja temelj savremene kulture, zahvaljujući prije svega otkriću interneta i mogućnostima koje nudi. Potrebno je sve navedeno imati na umu kada se govori o internet-knjiježnosti, jer se radi o izuzetno kompleksnom i dinamičnom fenomenu.

1. Šta je internet-poezija i u čemu je njena specifičnost?

U svom tekstu posvećenom Viktoru Šklovskom pod naslovom "Književna činjenica" Jurij Tinjanov je davne 1924. godine napisao da "u teoriji književnosti definicije ne samo što nisu osnova nego (su) sve vrijeme posljedica, čiji oblik stalno mijenja evoluirajuća književna činjenica. A do definicije se sve teže dolazi" (1990: 149). Internet-poezija jeste savremena *evoluirajuća književna činjenica* od ogromnog značaja, koju odlikuju: osobit/specifičan (neklašični, nekanonski, netradicionalni) način prenošenja, brzina dobivanja povratne informacije koju neposredno daju čitatelji, recipijenti (konzumenti?!), interakcija sa čitateljima, dostupnost resursa za objavljivanje (blogovi autora,² web-stranice), povezanost i umreženost književnih internet-društava i sl. Tu su i elektronska izdanja knjiga i internetski književni časopisi, vlastiti videokanali, objavljivanje "poetskih videa" na internetu. Internet-poezija u ruskom kontekstu ima i svoje tokove, vrste i podvrste, ključne figure i imena, popularne žanrove. Insta(-gram) poezija, naprimjer, mora poštovati format u kojem se može objavljivati na mreži pa je, logično, kratka pjesma najpopularnija forma (sa najviše pregleda), a tekst općenito ne treba biti predug, jer treba zadržati pažnju čitatelja koji prelistava naslove na svom smartfonu i fotografije na Instagramu. Osim toga, multimedijalnost ili medijski sinkretizam (usp. Detelić 1987: 64) koji se ističe kao jedna od temeljnih osobnosti trivijalne književnosti, jedna je od osobnosti i internet-poezije koja sve češće podrazumijeva uključivanje drugih umjetnosti (grafika, muzika, kinematografija – video, kratki film). U ovom smislu internet-poezija predstavlja veliki eksperiment, dokazujući svu širinu mogućnosti kreativnog izražavanja. Njeno, pak, vrednovanje, ocjenjivanje i popularizacija ipak zavise i od književnih udruženja, konkursa i časopisa, bar u ruskom kontekstu, koji rade i na promidžbi i promociji internet-autora/ica.

2. Ruske internet-pjesnikinje

Poezija internet-autorica može se izdvojiti kao svojevrsna podvrsta internet-poezije, jer uključuje i rodno pitanje, a u osvrtima i intervjuima sa pjesnikinjama često se govori o "ženskim temama". Pojedine autorice ističu da "pišu (prvenstveno) za žene" (Sola Monova).

² Ruska pjesnikinja Vera Polozkova je među prvima koristila blog kao platformu za poetsko stvaralaštvo.

Umjetnost jeste individualni kreativni čin čiju formu i sadržaj definira autorova/-icina ličnost, a jedna od najvažnijih sastavnica ličnosti (ne samo umjetnika) jeste, pored drugih iskustava, rodno iskustvo. Zato, kada se govori o književnosti koju pišu žene, među najvažnije "ženske" teme spadaju: muško-ženski odnosi, potraga za vlastitim mjestom u životu, potraga za vlastitim glasom... Autorice svjedoče da im društvo na meće osjećanje krivnje, lišavajući ih tako mogućnosti da dožive unutrašnju harmoniju, neovisnost i slobodu da naprave svoj izbor.

Baveći se "ženskim temama", autorice, također, ističu da se često suočavaju sa problemom "maskulinog" jezika te izjavljuju da jezikom koji su usvojile, kojem su naučene, ne mogu izraziti sve nijanse osjećanja i preživljavanja, zato izbjegavaju korištenje "očinskim jezikom" ideološki i kulturno markirane jezične konstrukcije i umjetničke postupke. Odatle nedorečenosti, fragmentarnost, neuobičajena upotreba interpunkcije i sl. Zanimljivo je, recimo, da je pjesnikinja Junna Moric³ (Юнна Мориц), kako bi označila uobičajenu i općeprihvaćenu "mjeru za mjeru" vrednovanja poezije ruskih pjesnikinja, "skovala" pojam *ahmacvet*⁴, svojevrsni amalgam osobnosti poezije Ane Ahmatove (akmeistička slikovitost detalja, romanesknost) i Marine Cvetajeve (napregnutnost intonacije, sklonost maksimalizmu), upozorivši na to da "žensko stvaralaštvo", njegova tradicija i kontinuitet unutar ruskog poetskog prostora, nije i ne može biti, kako svedeno na ove dvije izuzetne pjesnikinje ruskog srebrnog vijeka, tako ni vrednovano isključivo s aspekta estetskih kriterija one epohe kojoj su pripadale Ana Ahmatova i Marina Cvetajeva.

Autorice stvaraju svoje verbalne svjetove, svoj jezik (individualan, proživljen, oživljen, i na koncu – ženski). U odnosu na poeziju koju pišu muškarci, "ženska lirika" češće progovara o ličnim preživljavanjima, obraćajući se ženskom iskustvu u cjelini. Vjerovatno je upravo intimizacija poetskog svijeta razlog što se često govori o ograničenom krugu tema poezije koju stvara većina autorica i zbog čega se često govori o stereotipu i šablonu.

Ruski/e autori/ce, ipak, imaju izuzetno jaku poetsku tradiciju (ne samo žensku), sto ga ne čudi što je bogatstvo poetskih izričaja danas naprosto fascinantno.

U ovom radu bit će predstavljene dvije izuzetno popularne ruske internet-pjesnikinje: Vera Polozkova i Sola Monova (Julija Solomonova), potpuno oprečne po stilu, ali,

³Junna Petrovna Moric je ruska pjesnikinja, prevoditeljica i scenaristica, rođena 1937. godine u Kijevu, SSSR, današnja Ukrajina.

⁴ U svom eseju "Быть поэтессой в России труднее, чем быть поэтом" ("Biti pjesnikinja u Rusiji teže je nego biti pjesnik") Junna Moric piše da ruski čitatelj još "од цветаевских и ахматовских времена" među živima ostavlja samo one pjesnikinje koje nisu "прогутале" njihove prethodnice. Okovi vjećitih poređenja s Ahmatovom i Cvetajevom, piše Moric, ogledaju se u tome da ruske pjesnikinje njihovi čitatelji jedino na takav način "читают, тако слушају, тако воле или каžnjавају. Кадо да је на колosalном тргу, на којем је вјећито prisutna гомила која прати све што се догађа, постављен неки 'силомjer' (за руске пjesnikinje – А. И. Ш.), а единица те сile је 1 (један) *ahmacvet*, који је također *cvetahm!*! Она која поželi preživjeti u ruskoj poeziji (...) morat će iscijediti! – на том сиљмеру grandiozni broj ahmacvetova. А колико их треба iscijediti da preživiš?...", i zaključuje: "Глупо је, брате мој, хвалити пjesnikinje u Rusiji за то што су one – пjesnici. Не хвалите неbesku pticu за то што она, тобоže, лети као avion." Esej je Junna Moric napisala 1975. godine, a objavljen je u prijevodu na poljski jezik u Varšavi 1976. godine. U SSSR-u nije bio štampan, premda je književnim krugovima bio poznat, prepričavan i premda je autorica dijelove eseja čitala na svojim poetskim večerima i prenosila u intervjuima. Esej je na ruskom jeziku dostupan na: http://morits.ru/cntnt/proz/esse/byt_poetes.html# (12. 9. 2021).

za potrebe ovog istraživanja, objedinjene ključnom temom njihova stvaralaštva: muško-ženski odnosi ispripovijedani iz perspektive ženskog lirskog "ja", ženskog lirskog subjekta XXI vijeka.

2.1. Vera Polozkova⁵ – grafomanka s mozgom, iznimnog talenta

Od samog početka "ulaska" u svijet književnosti Vera Polozkova svoje stihove objavljuje na internetu i na jednoj od najpoznatijih blog-platformi 2000-ih godina *Живой Журнал* (ЖЖ, engl. *LiveJournal*, LJ, *Živi časopis*), dajući prednost živoj riječi i živoj auditoriji u istoj mjeri koliko i pisanoj riječi. To je razlog zbog čega se njen, kao i stvaralaštvo Sole Monove (jedne od najpopularnijih pjesnikinja ruskog interneta, o kojoj će nešto kasnije biti, također, riječi), povezuje i sa ruskom estradnom poezijom 60-ih godina XX st.

Po tome kako je ušla u literaturu, zaobilazeći književne časopise, kritičare i literarne arbitre, ne obraćajući posebnu pažnju ni na kolege po Peru niti na izdavače, Polozkovu nazivaju istinskom predstavnicom generacije nultih godina. U tom smislu, bez obzira na to što kasnije objavljuje sve svoje zbirke i u štampanim izdanjima, ona je istinska internet-pjesnikinja, a mreža (Web) je njen istinski poetski prostor. Po ocjeni književnog kritičara, publiciste i profesora Jevgenija Jermolina, Vera Polozkova izrazila je ukus, raspoloženja i preferencije savremene mlade generacije, ona je "glas nove ruske generacije", kojim izražava i njene vrijednosti i njene nedostatke.⁶

Temeljna je osobenost lirike Vere Polozkove iskrenost i emocionalnost, naglašena isповједност i intimnost. Kraljevina je apsolutan poetski sluh, o čemu, između ostalog, svjedoči i činjenica da je za većinu svojih pjesama napisala i muziku te da pjesme izvodi u vlastitoj interpretaciji.

⁵ Vera Nikolajevna Polozkova, pjesnikinja, glumica i pjevačica, rođena je 1986. godine u Moskvi. Počela je pisati vrlo rano, kao petogodišnja devojčica. Od 2003. godine vodi blog pod nazivom *vero4ka*, kasnije preimenovan u *mantrabox* na platformi *Живой Журнал* (<https://mantrabox.livejournal.com/>). Godine 2007. izlazi prva knjiga Vere Polozkove pod nazivom *Непоэзмание* (igra riječi *непонимание* = nerazumijevanje + *поэма* = poema, pa bi naslov stihobirke u prijevodu na bosanski jezik mogao glasiti *Nepoemanje*). Knjiga je dostupna na stranici "Savremena ruska poezija": <http://modernpoetry.ru/contemporary/vera-polozkova-nepoemanie>. Za ovu knjigu stihova dobila je nagradu "Неформат" (Neformat). Nakon putovanja u Indiju 2008. godine izlazi nova zbirka stihova *Фотосинтез* (*Fotosintez*), štampana u trideset hiljada primjeraka i, nešto kasnije, objavljena i kao audioknjiga u autoricinoj izvedbi. Moskovsko Društvo pisaca dodijelilo joj je nagradu "Rimma Kozakova" 2010. godine. Godine 2013. izlazi treći poetski zbornik *Осточерчение* (od glagola *осточертеть* = dozlogrditi, dodijati, dodijavati, što bi se moglo prevesti kao *Dodijavanje*). *Glamour* je proglašava ženom godine, a raste i medijska popularnost pjesnikinje. Godine 2017. objavljuje knjigu stihova za djecu *Отвественный ребенок* (*Odgovorno dijete*). Paralelno sa pisanjem stihova aktivno radi na muzičkim i pozorišnim projektima: snima videa, glumi u interaktivnim predstavama, piše scenarije. Godine 2011. objavila je rok-album *Знак неравенства* (*Znak nejednakosti*) s autorskom muzikom; osniva i svoju muzičku grupu. Već sljedeće godine pojavio se i dupli album *Знак неравенства / Знак равенства* (*Znak nejednakosti/Znak jednakosti*) u žanru "zvučne poezije", kako ga je definirala autorica. Pjesme koje objavljuje Vera Polozkova nazivaju još: stihomuzika, poetivna muzika, instrumentalni recital, poetristika, stihojazz, muzoemzija, audiostihija, polozkovština, stihodelija, veruzika, *musicspeech*, stihuzika... Godine 2020. objavila je zbornik pod nazivom *Работа горя* (*Rad tuge*). Više o tome na: Главная | Вераполозкова (<https://verapolozkova.ru>), <https://biographie.ru/znamenitosti/vera-polzkova>.

⁶ Ермолин, Евгений Анатольевич (2013), "Роль и соль. Вера Полозкова, ее друзья и недруги", *Знамя*, № 2, dostupno na: <https://magazines.gorky.media/znamia/2013/2/rol-i-sol.html> (19. 12. 2021).

Tema ljubavi i ahmatovski motiv rastanka i usamljenosti, teme grada koji je kod Polozkove dinamičan i promjenljiv motiv, nekad prijateljski, ponekad neprijateljski, u zavisnosti od toga što osjeća i o čemu progovara lirsko "ja" koje je neodvojivi dio tog prostora (*Мы из этого города выплавлены и сотканы – Mi smo od tog grada izliveni i satkani*; pjesma "Город" – "Grad"), teme putovanja i sreće, dominantne su teme poezije Vere Polozkove.

Ljubav je u većini njenih pjesama nesretna ili osuđena na krah: *Ну врагу пожелать, ни близкому объяснить (Ni neprijatelju poželjeti, ni bliskom objasniti)*. Ništa neobično za "žensku poeziju" da nema jedne vrlo prepoznatljive "polozkovske" osobenosti. Naime, u većini pjesama autorica nastoji stvoriti iluziju da su osjećanja i boli koje proživljava njen lirsko "ja", svi rastanci, nerazumijevanja, tuge i spletovi okolnosti – neki oblik fikcije čiji je glavni cilj, ako ne negiranje boli i tuge, onda makar pokušaj distanciranja, odvajanja od emocija koje razdiru lirsko "ja". Paradoksalno, predstavlјajući neku alternativnu budućnost (kao u pjesmi "Давай будет так" – "Neka bude ovako"), ili zamišljajući da je na mjestu "sretnih ljubavnika" koji još nisu svjesni svog budućeg usuda (kao u pjesmi "ладно, ладно, давай не о смысле жизни" – "dobro, dobro, nemojmo o smislu života"), autorica uspijeva "secirati" svaki i najmanji pokret ovih psiho-emotivnih treptaja. Kao primjer, navest će pjesmu "Давай будет так" – "Neka bude ovako":

Давай будет так: нас просто разъединят,
Вот как при междугородных переговорах –
И я перестану знать, что ты шепчешь над
Ее правым ухом, гладя пушистый ворох
Волос ее; слушать радостных чертят
Твоих беспокойных мыслей, и каждый шорох
Вокруг тебя узнавать: вот ключи звенят,
Вот пальцы ерошат челку, вот ветер в шторах
Запутался; вот сигнал sms, вот снят
Блок кнопок; скрипит паркет, но шаги легки,
Щелчок зажигалки, выдох – и все, гудки.
И я постою в кабине, пока в виске
Не стихнет пальба невидимых эскадрилий.

Счастливая, словно старый полковник Фрилей,*
Который и умер – с трубкой в одной руке.
Давай будет так: как будто прошло пять лет,
И мы обратились в чистеньких и дебелых
И стали не столь раскатисты в децибелах,
Но стоим уже по тысяче за билет;
Работаем, как нормальные пацаны,

* Pukovnik Freeleigh – lik iz romana Raya Bradburyja *Maslačkovo vino* (*Dandelion Wine*, 1957). Po motivima ovog romana 1972. godine snimljen je sovjetski film, a 1997. ruski TV-serijal u 4 epizode.

Стрижем как с куста, башке не даем простою –
 И я уже в общем знаю, чего я стою,
 Плевать, что никто не даст мне такой цены.
 Встречаемся, опрокидываем по три
 Чилийского молодого полусухого
 И ты говоришь – горжусь тобой, Полозкова!
 И – нет, ничего не дергается внутри.
 – В тот август еще мы пили у парапета,
 И ты в моей куртке – шутим, поем, дымим...
 (Ты вряд ли узнал, что стал с этой ночи где-то
 Героем моих истерик и пантомим);
 Когда-нибудь мы действительно вспомним это –
 И не поверится самим.
 Давай чтоб вернули мне озорство и прыть,
 Забрали бы всю суетность и мягкотелость
 И чтобы меня совсем перестало крыть
 И больше писать стихов тебе не хотелось;
 Чтоб я не рыдала каждый припев, сипя,
 Как крашеная певичка из ресторана.
 Как славно, что ты сидишь сейчас у экрана

И думаешь,
 Что читаешь
 Не про себя.⁷

U ovoj pjesmi Vere Polozkove prepliću se motivi rastanka i osjećanja usamljenosti, osjećanja koje slijedi iza rastanka (nezaobilazni ahmatovski motivi i teme),

⁷ Hajde neka bude ovako: jednostavno će nas razdvojiti/ Kao kad pukne međugradska veza/ I više neću znati šta joj šapućeš u/ Desno uho, gledajući miku bujicu/ Njene kosе; neću slušati vesele davolčice/ Tvojih nespojkojnih misli, i svaki šum/ Oko tebe prepoznavati neću: evo ključevi zveče,/ Prsti mrse šiške, evo se vjetar u store/ Zappleo; signal sms, i zvuk otključavanja/ Telefona; škripi parket, ali su koraci laki,/ Škljocaj upaljača, izdah – i/ Gotovo, zvuk prekinute veze./ I stajat ču u kabini dok se u sljepoočnici/ Ne stiša paljba nevidljivih eskadrila./ Sretna, kao stari pukovnik Freeleigh,*/ Koji je i umro – sa slušalicom u jednoj ruci./ Hajde neka bude ovako: kao prošlo je pet godina,/ I pretvorili smo se u čistunce i debele/ Uz ne tako bučne decibele,/ Ali koštamo već/ hiljadu po ulaznicu;/ Radimo kao normalni klinci,/ Ubiremo kao s grane, glavi ne damo da miruje –/ I ja uglavnom već znam koliko vrijedim,/ Briga me što mi niko neće tu cijenu dati./ Sastajemo se, pijemo naiskap po tri/ Čileanskog mladog polusuhog/ I kažeš – ponasan sam na tebe, Polozkova!/ I – ne, ništa se ne trza unutra./ – Tog avgusta još smo pili kraj ograde./ Ti si u mojoj jakni – šalimo se, pjevamo, u oblaku dima.../ (Teško da si saznao da si negdje od te noći postao/ Junak mojih histerija i pantomima);/ Jednom ćemo se stvarno toga sjetiti –/ I ni sami nećemo vjerovati./ Neka mi vrati mangupluge i spremnost,/ Neka uzmu svu pogurenost i tijela omekšalost/ I da me više apsolutno ne dira/ I da ti više ne želim pisati stihova;/ Da ne ridam uz svaki refren, piskavo,/ Kao kakva farbana pjevaljka iz restorana./ Kako je dobro što sjediš sad ispred ekranu/ I misliš,/ Da čitaš/ O drugom nekom. (Prevela A. I. Š.)

motivi razdvajanja i udaljavanja (nezaobilazni cvetajevski motivi rasto(-a)janja,⁸ vrste, milje⁹), koje Polozkova od prvih stihova uključuje u savremeni kontekst. *Нас просто разъединят,/Вот как при междугородных переговорах – jednostavno ёе нас раздвоить! Кao kod međugradskih pregovora*, u kontekstu pjesme zapravo znači “nas ёе (neko ili nešto) prosto razdvojiti, kao kad pukne međugradska veza”, što je direktna asocijacija na savremene “mobilno-telefonske” ljubavne i druge odnose. Međutim, uvodno *Давай будем так:* (*Hajde da bude ovako:*), unosi dozu autoironije, ali i bespomoćne infantilnosti kao kod dječijih igara: “neka bude, kobajagi”, čime se, s jedne strane, paradoksalno, pojačavaju emocije боли и немоћи, s druge strane se time gradi, specifičan za Polozkovu, krhki alternativni imaginarni svijet, satkan od zamišljanja da nije sve tako očajno kako jeste, svijet kojim se lirsko “ја” pokušava zaštитiti od razdiruće emocije i, s treće strane, *ahmacvetovski* motivi bivaju uspostavljeni i dekonstruirani njihovim miješanjem sa motivima i elementima popularne kulture: zvuk sms poruke direktno stoji uz ahmatovski, preuzeti motiv “лаких корака” iz pjesme “Песня последней встречи”: *Так беспомощно грудь холодела, / Но шаги мои были легки* (“Pjesma poslednjeg susreta”: *Hladila su mi se prsa mukla, / Ali moj korak beše lak*¹⁰), dok sintagma *Блок кнопок* (u ovom kontekstu: zaključana tipkovnica na telefonu), zvučnom metaforikom neodoljivo priziva, ne pjesništvo Aleksandra Bloka, već ciklus pjesama *Стихи к Блоку* (*Pjesme o Bloku*) Marine Cvetajeve, osobito prvu pjesmu iz ciklusa u kojoj se ime pjesnika predstavlja nizom zvučnih slika: od kockice leda na jeziku do zvonkog škljocaja oroga na sljepoočnici, a ovu asocijaciju pojačava u pjesmi i motiv “палубе невидљивих ескадрила у слјепоочници”.

Većina je leksike u ovoj pjesmi stilski neutralna i upravo stoga veliku ulogu imaju izrazito emocionalno obojene riječi i sleng (*крыть, башка, нормальные пацаны, плевать, истерики*), karakterističan za mlađu generaciju. Većina stilski obojenih riječi odnosi se na dijelove pjesme koji govore o budućnosti bez voljenog, čime se izražava besmislenost i apsurdnost takve budućnosti, kao da je riječ o nevjericu. Pa, ipak, upotreba vulgarizama, razgovorne leksike i slenga ne umanjuju tragicnost ni patos ovih stihova. Naprotiv, u delikatnoj ravnoteži s neutralnom leksikom i poetizmima, oni doprinose tragizmu osjećanja, ostvarujući dojam fizičke боли...

Zadivljujuće se poigravajući navedenim postupcima i kontekstima, autorica u ovoj pjesmi pokazuje ne samo dijapazon prezivljavanja lirskog “ја”, već, postmodernističkim ironiziranjem, uspijeva izbjegći trivijaliziranje i banaliziranje teme i motiva, pokazujući, između ostalog i to, do koje mjere se savremena kultura (dakle, i književnost i poezija)

⁸ Čuvena pjesma Marine Cvetajeve: *Рас-стояние: версты, мили.../ Нас рас – ставили, рас – садили* (*Rastojanje: vrste, milje.../ Nas su ras – stavili, raz – dvojili*), posvećena Borisu Pasternaku, u kojoj je motiv razdvajanja i rastajanja posebno naglašen pravopisnim i gramatičkim sredstvima: obiljem glagola sa prefiksima ras-, odnosno raz- i upotrebotim crticama i crte, omiljenim sredstvima ove pjesnikinje po kojima je postala prepoznatljiva.

⁹ Motiv rastojanja (*расстояние – лучший врач – udaljenost je najbolji lijek*), puta i putovanja, doslovног, metaforičkog i duhovnog, posebno je obrađen u “Indijskom ciklusu” Vere Polozkove iz knjige *Осточерчение* (*Dodijavanje*), koji sadrži četvrnaest pjesama, inspirisanih putovanjem u Indiju. Dostupno na: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9F/polozkova-vera/ostocherchenie/3> (1. 11. 2021).

¹⁰ Prepjevao Raičković, Stevan (1990), *Sedam ruskih pesnika: Aleksandar Blok, Ana Ahmatova, Boris Pasternak, Osip Mandelštam, Marina Cvetajeva, Nikolaj Zabolocki i Josif Brodski*, BIGZ, Beograd.

nalazi u interakciji sa potrošačkom popularnom kulturom (pojave i situacije iz svakodnevnog života poput: čileanskog vina, dima cigarete i, posebno, mobilnog telefona kao jednog od najvažnijih znakova savremenosti; mediji i pop-kultura uprizorena u ovoj konkretnoj pjesmi imenom lika koji "umire sretan sa telefonskom slušalicom u jednoj ruci", iz romana Raya Bradburyja *Maslačkovo vino*, s neizostavnom popularizacijom kroz TV-serijal, uz još jednu moguću asocijaciju koja se u pjesmi ostvaruje sjećanjem na ljeto (*tog avgusta*), što minus postupkom, kako bi rekli ruski formalisti, ne navodeći naslov niti Bradburyjevog romana, niti serijala, ipak ostvaruje pjesničku sliku nestvarnog okusa ljeta koje kao da nikad nije bilo. Tako se nameće i tema protoka vremena, usuda i/ili svijesti da sve što ima početak na ovom svijetu, mora imati i svoj kraj, da jedino što još možemo jeste stvarati alternativne svjetove.

Vera Polozkova je uspjela izgraditi i još gradi vlastiti prepoznatljiv i originalan lirska glas, nekad više, nekad manje uspjelo. Neosporno je riječ o pjesnikinji koja se ne boji eksperimenta, osobito ako se uzmu u obzir glazba i izvedbe u autoricinoj interpretaciji, čime njeni stihovi zadobijaju još jednu posebnu dimenziju.¹¹

I premda se, bez obzira na, i upravo zbog iznimne popularnosti kod široke publike, stvaralaštvo Vere Polozkove pokušava marginalizirati u ruskom kontekstu i premda se vrijednost njenog pozamašnog opusa ponekad osporava, ponajprije zbog "uskog, ženskog kruga" tema i motiva, ipak se može reći da je ova "marginalna i marginalizirana pojava" već najavila novi trend i smjer u kojem bi se u vremenu koje dolazi poezija mogla razvijati, makar jednim dijelom, jer riječ je o poeziji, kako piše art-kritičar, bloger i predavač Jevgenij Jermolov, u kojoj se osjeti i čuje

(...) disanje današnjeg dana, intonacija savremenog života, savremenih odnosa među ljudima, odveć slobodnih za preduge priče i subbinske obaveze. Tu je uvijek prisutno nešto nezavršivo, uvijek postoji druga(-čija) mogućnost, nova varijanta sudbine, ljubavi, sreće. Ona (Vera Polozkova – A. I. Š.) se kupa u mogućnostima koje mi nismo imali i koje se nama neće dogoditi, naslađuje se svijetom koji joj svim svojim daljinama hrli u susret.

*Savremeni čovjek Polozkove nije dubok, već širok i raznovrstan, on mijenja strategije i ruho, a ne kopa tunel do središta života. (...) Nekakva bujica života u kojoj se događa sve, osim mijenjanja toka rijeke.*¹²

¹¹ Pjesma u autoricinoj interpretaciji dostupna je na: <https://www.youtube.com/watch?v=CeimCAMpD1k> (12. 10. 2021).

¹² Usp.: Ермолин, Евгений Анатольевич (2013), "Роль и соль. Вера Полозкова, ее друзья и недруги", *Знамя*, № 2, dostupno na: <https://magazines.gorky.media/znamia/2013/2/rol-i-sol.html> (19. 12. 2021).

2.2. *Sola Monova (pseudonim Julije Solomonove)*¹³

Ja pišem za žene

Posebna je karakteristika pjesnikinje Sole Monove kreacija videa za vlastite stihove koje postavlja na Instagram, a kraljevič je izvanredan osjećaj za ritam i rimu. Od 2015. godine njeguje ovaj žanr i poštuje format ove društvene mreže,¹⁴ a veza između poezije i društvenih mreža kako je utjecala na teme njenog stvaralaštva: ironiziranje realnosti, komercijalizma, potrošačkog mentaliteta, vlasti stvari (kao statusnih simbola) nad ljudima, ironiziranje nad vrijednostima mlade generacije, naročito ženskog dijela ove populacije, dok korištenje nenormirane leksike u njenoj poeziji ima posebnog šarma.

Ironija i vrckav humor glavno su oružje ove ruske pjesnikinje, čime plijeni pažnju i stiče veliki broj poklonika. Vjerovatno je na njenu popularnost utjecalo i to što režira svoje videoperformanse, a stihovi su često uglazbljeni (jednostavne melodije poput šansona), u čemu se, snažnije nego kod Vere Polozkove, prepoznaće tradicija ruske estradne poezije iz 50-ih i 60-ih godina XX st., čija je temeljna karakteristika bila orijentacija na komunikativnost i interakciju i koja je proslavila autorice i autore poput: Belle Ahmaduline (Белла Ахмадулина), Andreja Voznesenskog (Андрей Вознесенский), Jevgenija Jevtušenka (Евгений Евтушенко), Bulata Okudžave (Булат Окуджава), Roberta Roždestvenskog (Роберт Рождественский) i drugih. Poezija je Sole Monove, međutim, oslobođena političke i ideološke angažiranosti koja je bila jedna od temeljnih značajki opusa tzv. estradnih ruskih pjesnika, što je jednim dijelom utjecalo na to da se stvaralaštvo ove ruske pjesnikinje, bez obzira na neosporan lirska dar, označi kao trivijalan, zabavan i manje vrijedan.

Lirska junaci i junakinje Sole Monove, po zakonima masovne književnosti, djeluju u prepoznatljivim, tipičnim socijalnim situacijama, progovarajući o problemima koji su bliski masovnom čitatelju. Zbog toga što "piše za žene" i što većina njenih poklonika/-ca pripada "ljepšem polu", ova ruska pjesnikinja pjeva isključivo "žensku politiku": kuhinja i djeca, beskonačne dijete, moda i krpice, muškarci i njihova psihologija, ljubav, ljubomora i preljub, socijalna pitanja u smislu: koji auto vozi(š), koju torbicu nosiš, u konačnici – filozofija života svedena na mikrosvijet muško-ženskih odnosa i "trivijalnih ženskih

¹³ Julija Solomonova rođena je 1979. godine u Volgogradu. Završila je, kako stoji u biografiji, tri fakulteta. Autorica je koju najčešće predstavljaju kao najčitanijeg autora na ru.net-u. Dobitnica je 3. nagrade na konkursu "Народный поэт" (*Narodni pjesnik*) sajta "Стихи.py" (*Stihovi.ru*) u sezoni 2012. i 1. mjesto na telemaratoni "Вечерние стихи" (*Vечерњи стихови*). Pobjednica je i drugih konkursa i natječaja. Objavila je osam knjiga poezije i prozu o ljubavi pod nazivom *У одуванчика белая кровь* (*Maslačak ima bijelu krv*). Trenutno piše poeziju za djecu. Na zvaničnoj internet-stranici Sole Monove, sa oznakom 18+ kao što je imao i njen YouTube kanal: <https://www.youtube.com/channel/UCr0v7XTfi2OmEX5Un3s9cAg>, objavljene su knjige, poezija, videouraci, fotografije, a pored knjiga mogu se kupiti razglednice i ulaznice za koncerte: <https://sola-monova.com/> (5. 9. 2021).

¹⁴ Dužina trajanja videa je minut-dva, a kuriozitet je što postoji 55.000 publikacija s heštegom #solamonova koje postavljaju njeni pratnici. Na društvenoj ruskoj mreži *Vkontakte* postoji grupa posvećena isključivo Solinim opscenim stihovima. Na svim društvenim mrežama (Instagram, Vkontakte i dr.) prati je više od 3 miliona ljudi.

Za više informacija, pored zvaničnih stranica pjesnikinje, pogledati i <https://biographie.ru/znamenitosti/sola-monova/> (5. 9. 2021).

pitanja". Za razliku od Vere Polozkove, uronjene u intimni svijet svoga lirskog "ja", Sola Monova piše o svemu onome što interesira njenu milionsku publiku, između ostalog, i o virtualnim ljubavima i online odnosima, o životu na društvenim mrežama, kao u pjesmi "смайлек" ("smajli", engl. *smiley*). U ovoj pjesmi autorica "citira" poruke, a možda i postove (u pjesmi nije do kraja razjašnjeno) lirskog subjekta koji detaljno opisuje sve što mu se u tom trenutku događa, a lirska junakinja odgovara smajlijem, uz unutrašnji komentar: *Brodje – беседа :))))))))))* (*Ispade – razgovor 😊))))))))*). Lirska junakinja na sve poruke/postove, odgovara smajlijima (dobrodušnim, tužnim, već prema potrebi), da bi na kraju pjesme napisala dužu poruku, a u odgovor dobila – ravnodušnog smajlja. Ko smo ili šta smo mi jedni drugima, ako je ovo postala definicija "razgovora" i ako su se na ovakve poruke sveli naši odnosi?

Snishodljiv odnos prema muškarcima, koje dijeli na nezrele "seronje" (*мудаки*) i onog jednog pravog koji *kao da je razum sa druge plave planete* (Он как будто бы разум с другой голубой планеты), jedan je od ključnih motiva njene lirike: *Mili dječače, ja ni sam bajka, ni proljeća povod* (Милый мальчик, я – не сказка и не повод для весны). On, pisan velikim slovom, kojem lirska junakinja vječito teži, za kojim traga, o kojem mašta, predstavljen je u poeziji Sole Monove bez konkretnih opisa, uz korištenje metaforičkih opisa. On je onaj koji vječito odlazi, čime se i u poeziji ove autorice otkriva tema (opet!) rastojanja, udaljenosti, kako fizičke, tako i duhovne i emotivne, označivši čitav dijapazon *ahmacvetovskih* motiva neuzvraćene i/ili tragične ljubavi. Ovi motivi (neuzvraćena ljubav, udaljenost, distanca) uvode i motiv razočarenja, a posebno mjesto zauzima tema odrastanja (sazrijevanja): *и вот ты уже не помнишь, кем в детстве хотел ставь* (и ты виše ne pamtiš šta si htjela, kad odrasteš, postati), s naivnim maštama koje se nisu ostvarile, razbijenim iluzijama... Naprimjer, jednostavna po svojoj strukturi, pjesma "я люблю автономно-сама" ("volim autonomno-sama")¹⁵ priznanje je ljubavi predstavljeno kroz razvijenu metaforu, koje se odigrava na fonu leda, snijega i zime, s jasnim asocijacijama o "ljubavi bez ljubavi", naglašeno i time što je lirska junakinja sama i što se u unutrašnjem monologu odsutnom adresatu obraća sa Vi. Priznanje je to samoj sebi, na što upućuje i naslov pjesme. U stihovima *я люблю Вас... Вам нравится это? Вам тесный мирочек / я не стану никак изменять – мне комфортно в снегу.* (volim Vas... Dopada li Vam se to? Vaš skučeni svijet / neću nikako mijenjati – ugodno mi je u snijegu), iščitavaju se jeziva hladnoća i ravnodušnost odsutnog adresata, ali je stih *dobro mi je* (ugodno mi je) i *snijegu* više značan: može se interpretirati kao "pristajanje na sve zbog siline ljubavi", ali i ironiziranje nad sobom i vlastitom situacijom, pokušaj da se stvari prihvate takvima kakve jesu. Ponavljanje riječi "daljina"/"udaljenost" ("далекость в надежде на близость" – "udaljenost s nadom na bliskost"), pisane u navodnicima, sugerira da su "udaljenosti" metaforične, a ne stvarne, da je postojala nuda na neku bliskost, ali da je lirska junakinja osvijestila iluzornost takve nade. Molba lirske junakinje na kraju pjesme, upućena odsutnom adresatu da prati snijeg, da ga dotakne rukom i posmatra kako se topi jedna kaplja, da otrese kaplju jer nikom nije potrebna, u kontekstu priznanja *ja volim Vas sada*

¹⁵ Video dostupan na: https://www.youtube.com/watch?v=_Ru_0U6RMXM (10. 12. 2021).

(я люблю Вас сегодня – дотроньтесь до снега рукою. / таёт... капля... смахните... кому эта капля нужна? – ja volim Vas sada – dotaknite snijeg rukom. / topi se... kaplja ... otresite... kome još ta kaplja treba?), upućuje na “опрощение” на том и таквом ситуацијом. С капљом коју треба “отрести”, јер ником није потребна, може се поистовијетити како лирска јунакinja (што би био израз њене самосвијести, како је била “трећирана” у љубавној вези), али се може, у контексту наслова, интерпретирати и жељом или свијешћу да је таква љубав – “снег који се неминовно топи”, као закључни акорд признанja, како одсутном “Vi”, тако и признанja, и поруке самој себи, и коначне одлуке.

Sola Monova je pjesnikinja koja uistinu “flertuje” s kičem. Ali, bez obzira na po-nekad vrlo oštре kritike kad je riječ o kvaliteti njene poezije, (sve)prisustvo na ruskim društvenim mrežama svjedoči da je ova pjesnikinja osjetila ritam vremena i bilo svoje milionske publike, a, kako sama priznaje, refleksivne, ozbiljne pjesme nisu dominantna njenog opusa. Jedan od razloga njene popularnosti zasigurno leži u životom kontaktu sa publikom i u činjenici da je ova autorica od svoje lirske persone uspjela napraviti brend. Sola Monova je internet-projekat. Zato, treba slušati pjesme u autoricinoj interpretaciji, gledati njene performanse, da bismo shvatili da od recipijenta isključivo zavisi hoće li “čuti” ironiju i kritiku u opisima svih mogućih stereotipnih, banalnih, svakodnevničkih situacija svima nama zajedničkih, što stvara “privid konačne stvarnosti” (Solar 2005: 123), baš kako то, prema Solaru, i čini trivijalna književnost.

Očigledna, međutim, svjesnost (ogoljenost) postupka, izrežiranost i stilizacija nastupa, teatralost, humor i ironija, као и поза persone Sole Monove (која је isključivo “scenska” osobnost pjesnikinje), razlozi су зашто би се стваралаštvo ове руске пjesnikinje могло definirati као близко onom што označava појам *kemp*:

*Kemp predstavlja pobedu estetskog nad moralnim, где се свет isključivo posmatra kao estetski fenomen. Ne u smislu njegove lepote, već pre, ‘техничке изведбе’, dakle – stilizacije. U kempu dominira stil nad sadržajem. Kemp je svesno površan.*¹⁶

Sola Monova vrlo spretno manipulira свим потроšачко-konzumentskim stereotipi-ma u ironijskom споju владајуćih “masovnih” и “popularnih” идеја, мješавини “in” култура, seksualnosti i senzibiliteta sa izrazitom dozom extravagancije.

Iako je, по свим карактеристикама, поезија Sole Monove dio masovne, односно тривijalne književnosti, треба имати у виду, да је масовна književnost analog folklora, градског епса и мита, у којој су date најрадikalnije особине наše данашnjice. Зато Jurij Lotman овaj појам убраја у sociološke pojmove: Овaj појам “тиче се не толико структуре неког текста колико njegovog социјалног функционирања у систему текстова који чине дату културу”.¹⁷

¹⁶ “Концепт кемпа је у директној корелацији са кићем. Кић је простији промашај. Кемп је постизање супротног ефекта. (...) Док кић говори о самом делу, кемп се више бави начином извођења. Кић је нesвестан свог одсуства укуса, кемп је сасвим смислен и пристудиран.” Vera Vujičić, “Кемп” (11. 10. 2014), dostupno na: <https://www.konkretno.co.rs/kultura-i-umetnost/kultura/kemp> (31. 8. 2021 i 18. 01. 2016), dostupno na: <https://www.direktnarec.rs/2016/01/kemp/> (31. 8. 2021).

¹⁷ Лотман, ЈО. М. (1991), “Массовая литература как историко-культурная проблема”, у: *LiveJournal*, dostupno na: <https://i-annik.livejournal.com/962.html> (10. 6. 2021).

Stvaralaštvo Sole Monove bez stida i skrupula nudi sliku današnjeg društva spektakla i života svedenog na virtualnu stvarnost, pokazujući nam do koje mjere mediji utječu na naš identitet, do koje mjere sve u nama i oko nas jeste – kič.

Zaključak

O umjetnosti na internetu Boris Grojs će napisati da na internetu nećemo naći umjetnost i književnost, već

(...) *informaciju o umjetnosti i književnosti, pored informacija o drugim oblastima ljudske djelatnosti.* (...) To ne znači – navodi Grojs – da estetski kriteriji ne igraju nikakvu ulogu kod predstavljanja podataka na internetu. Međutim, u tom slučaju mi nemamo posla sa umjetnošću, već sa informacijskim dizajnom – sa estetskom prezentacijom dokumentacije o realnim događajima u umjetnosti (...).¹⁸

Ipak, zahvaljujući vlastitim internet-stranicama, na kojima autori/ce postavljaju svoja djela, knjige, monografije i kritičke članke o svom stvaralaštву, na internetu je sve prisutnija i književnost kao književnost. Ova produkcija jeste uvjetovana i medijem i čitateljskom publikom, ali, kada je o ruskim internet-pjesnikinjama riječ, svaka od njih na svoj način i pokazuje i interpretira one promjene koje se događaju u savremenoj poeziji (kulturi i životu) koje su vidljive i na nivou leksike i sintakse (sleng, žargon; jednostavne, nepotpune ili eliptične rečenice pod utjecajem internet-prepiske), promjene općenito na nivou lirskog izraza, kao i na nivou tematike.

Na primjeru pjesnikinja Vere Polozkove i Sole Monove pokušala sam ukazati na činjenicu da u ruskom internetskom poetskom prostoru, kao sve prisutnjem osobitom načinu funkcioniranja i života poezije, postoji jedan specifičan umjetnički izričaj koji bi u budućnosti mogao obogatiti, ako ne i (re)definirati “žensku” poetsku rusku tradiciju.

¹⁸ Гројс, Борис Ефимович (2018), “Искусство в интернете”, dostupno na: <https://syg.ma/@sygma/boris-grois-iskusstvo-v-internete> (17. 1. 2022).

Literatura

- Detelić, Mirjana (1987), "O ontološkom statusu trivijalne književnosti", u: *Trivijalna književost (zbornik tekstova)*, ur. S. Slapšak, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 62–65.
- Гройс, Борис Ефимович (2018), "Искусство в интернете", в: *syg.ma*, режим доступа: <https://syg.ma/@sygma/boris-grois-iskusstvo-v-internietie> (дата обращения: 17. 1. 2022)
- Ермолин, Евгений Анатольевич (2013), "Роль и соль. Вера Полозкова, ее друзья и недруги", в: журнал *Знамя*, № 2, Журнальный зал, режим доступа: <https://magazines.gorky.media/znamia/2013/2/rol-i-sol.html> (дата обращения: 19. 12. 2021)
- Купина, Наталья Александровна; Литовская, Мария Аркадьевна; Николина, Наталья Анатольевна (2010), *Массовая литература сегодня*, Флинта, Москва
- Лотман, Юрий Михайлович (2011), "Массовая литература как историко-культурная проблема", в: *LiveJournal*, режим доступа: <https://i-annik.livejournal.com/962.html> (дата обращения: 10. 6. 2021)
- Монова, Сола (2017), "Я люблю автономно-сама" [видеоклип], в: YouTube, *Поэт Сола Монова*, режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=_Ru_0U6RMXM (дата обращения: 10. 12. 2021)
- Монова, Сола (2008), *Поэт Сола Монова*, режим доступа: <https://www.youtube.com/channel/UCr0v7XTfi2OmEX5Un3s9cAg> (дата обращения: 10. 12. 2021)
- Монова, Сола (n.d.), *SolaMonova.Com*, режим доступа: <https://sola-monova.com/> (дата обращения: 5. 9. 2021)
- Монова, Сола (n.d.), *Биограф*, режим доступа: <https://biographe.ru/znamenitosti/sola-monova/> (дата обращения: 5. 9. 2021)
- Мориц, Юнна (2021), "Быть поэтессой в России труднее, чем быть поэтом", в: ©Юнна Мориц, режим доступа: http://morits.ru/cntnt/proz/esse/byt_poetes.html# (дата обращения: 12. 9. 2021)
- Peternai Andrić, Kristina (2018), "Skica za pojам popularne književnosti", u: *Dani Hvarskog kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 44, br. 1, 152–170, dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/200204> (pristup: 8. 9. 2021)
- Полозкова, Вера Николаевна (n.d.), *Вера Полозкова*, режим доступа: <https://www.verapolozkova.ru/> (дата обращения: 9. 1. 2022)
- Полозкова, Вера Николаевна (n.d.), *Биограф*, режим доступа: <https://biographe.ru/znamenitosti/vera-polzkova> (дата обращения: 9. 1. 2022)
- Полозкова, Вера Николаевна (n.d.), "Давай будет так" [видеоклип], в: YouTube, режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=CeimCAMpD1k> (дата обращения: 12. 10. 2021)
- Полозкова, Вера Николаевна (2015), *Стихи*, в: LiveJournal, режим доступа: <https://mantrabox.livejournal.com/> (дата обращения: 21. 1. 2022)
- Полозкова, Вера Николаевна (2013), *Стихи*, Lkukhorenko.Wordpress.com, режим доступа: <https://lkukhorenko.wordpress.com/about/> (дата обращения: 10. 6. 2021)
- Полозкова, Вера Николаевна (2008), *Осточерчение*, Библиотека, режим доступа: <https://l-tresp.ru/chitat/ru/%D0%9F/polozkova-vera/ostocherchenie/3> (дата обращения: 1. 11. 2021)
- Полозкова, Вера Николаевна (2004), *Неноэмание, стихи*, Современная русская поэзия, режим доступа: <http://modernpoetry.ru/contemporary/vera-polozkova-nopoemanie> (дата обращения: 5. 9. 2021)

- Raičković, Stevan, ur. (1990), *Sedam russkih pesnika: Aleksandar Blok, Ana Ahmatova, Boris Pasternak, Osip Mandeljštam, Marina Cvetajeva, Nikolaj Zabolocki i Josif Brodski* (prepjevao sa ruskog jezika Stevan Raičković), BIGZ, Beograd
- Slapšak, Svetlana, ur. (1987), *Trivijalna književnost*, Institut za književnost i umetnost, Beograd
- Solar, Milivoj (2005), *Laka i teška književnost. Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb
- Tinjanov, Jurij N. (1990), *Stihovna semantika. Arhaisti i novatori*, N. Kusturica, ur. (preveli sa ruskog jezika N. Kusturica i B. Tošović), Veselin Masleša, Sarajevo
- Волкова, Полина Станиславовна (2018), “Женская интернет-поэзия: феномен и поэтика”, в: *Язык. Культура. Коммуникации*, №1, режим доступа: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/656/859> (дата обращения: 28. 1. 2022)
- Vujičić, Vera (2016), “Kemp”, *Direktna reč*, dostupno na: <https://www.direktnarec.rs/2016/01/kemp/> (pristup: 31. 8. 2021)
- Vujičić, Vera (2014), “Kemp”, *Konkretno*, dostupno na: <https://www.konkretno.co.rs/kultura-i-umetnost/kultura/kemp> (pristup: 31. 8. 2021)
- Zupan Sosić, Alojzija (2021), *Teorija pripovijesti. I dio* (sa slovenskog jezika prevela K. Premur), Naklada “Lara”, Zagreb

Ivana Kočevski: Traženje petlje*. O književnom stvaralaštvu Danijele Hodrove

Rad predstavlja prilog proučavanju češke književnosti nakon 1989. godine, u povodu 30. godišnjice pada Berlinskog zida. Mnogi češki književnici koji su stvarali i pre 1989. godine, nakon Plišane revolucije su bili u prilici da se čitalačkoj publici predstave delima koja su prvi put zvanično objavljena. Između ostalog, to je bio slučaj i sa Danijelom Hodrovom, autorkom specifične poetike i narativnog obrasca, čijim se delom češka književnost obogaćuje jedinstvenim pristupom u subjektivnom zapisu lično proživljenih iskustava i kolektivnog sećanja češkog naroda. Pojam "traženje petlje" treba da uputi na prekinuti razvoj češke književnosti usled ograničenih mogućnosti zbog insistiranja na soc-realističkom obrascu u književnom stvaralaštvu (posmatrano sa opšteg stanovišta razvoja češke književnosti 20. veka), ali istovremeno treba da nam skrene pažnju na jasno ustanovljen narativni model Danijele Hodrove, koji ona lično dovodi u vezu sa ženskim principom i arhetipom tkanja. "Traženje petlje" u poetici Hodrove odnosi se na proučavanje istorije rodnog grada, kolektivnog nacionalnog sećanja, subjektivnih refleksija lično proživljenih iskustava, i na definisanje istorijskog procesa koji je imao veliki uticaj na oblikovanje književnih sadržaja. Konačno, "traženje petlje" u romanima Hodrove se sa naratološkog stanovišta odnosi na fragmentaran književni izraz i predugačke rečenice koje književnica koristi kako bi pokušala da definiše neshvatljivu prirodu života i smrti.

Ključne reči: Plišana revolucija, češka književnost, Danijela Hodrova, Prag, narativni obrasci, istorija, poetika romana.

Finding a Loop. On Daniela Hodrova's literary work

The paper presents a contribution to the study about Czech literature after 1989 in order to pay a tribute to 30 years of the fall of the Berlin Wall. Many Czech writers who wrote even before 1989, have now been able to present their work to readers for the first time after the Velvet revolution. This has also been the case with Daniela Hodrová, author of specific poetics and narrative patterns, whose work has enriched Czech literature with a

* Ova studija je nastala u okviru projekta "Književnost i vizuelne umetnosti: rusko-srpski dijalog", koji finansijski podržava Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije, broj projekta ON-178003.

unique approach in recording subjective and personal experiences and collective memories of Czech people. "Finding a loop" should point out the interrupted development of Czech literature due to limited possibilities because of insisting on patterns of Social realism in literature (viewed from a general development of 20th century Czech literature), but at the same time it should bring out Daniela Hodrová's specifically established narrative model which she personally relates to a female principle and the archetype of weaving. "Finding a loop" in Hodrova's poetics refers to studying the history of Prague, collective national memory, subjective reflections on her personal experiences, and defining the historical process that had a great impact on shaping the literary contents. Finally, from the narrative point of view, "finding a loop" in Hodrova's novels refers to a fragmented literary expression and too long sentences she uses in order to define the incomprehensible nature of life and death.

Key words: Velvet revolution, Czech literature, Daniela Hodrová, Prague, narrative patterns, history, poetics of a novel.

1. O osobenostima češkog književnog stvaralaštva nakon promena 1989. godine

U pregledu evropske kulture i društveno-istorijskog konteksta zbivanja tokom 1989. godine, ovi događaji se mogu sagledati kao prekretnica novog, demokratskog razvoja državnog uređenja različitih zemalja zapadne i srednje Evrope, i kao početak liberalnih tendencija u stvaranju kulturnih sadržaja različitih vidova umetnosti. Događaji vezani za pad Berlinskog zida bili su simultana akcija i vетar u leđa zbivanjima koja su se istovremeno odigravala na ulicama Praga, a koja su rezultirala Plišanom revolucijom oktobra 1989. godine.

Padom Berlinskog zida, kao i Plišanom revolucijom, započeo je period novih mogućnosti za naučnike, umetnike i književne stvaraocce. Novostečena politička realnost omogućila je slobodno objavljivanje prevoda dela zabranjenih pisaca u periodu normalizacije u Čehoslovačkoj koji su dela mogli da objavljuju samo u egzilu u odabranim izdavačim kućama, ili čija su se dela distribuirala u češkom *undergroundu*¹, kao i dela novih autora koji do tada to nisu mogli ili nisu imali prilike da se oglase. Ovo je istovremeno značilo da su početkom devedesetih godina istovremeno svoje tekstove objavljivali i renomirani književnici, i oni koji su tek pretendovali da to postanu. Kako Jirži Zizler (2008: 14) napominje u poglavljju "Otvorena dekada" ("Otevřená dekada") u simbolično nazvanoj monografiji *U koordinatama slobode (V souřadnicích volnosti)*: "Na povratak književnosti pretendovali su autori mnogih generacija, poetika i smerova."² Jedni pored drugih, počev od devedesetih godina 20. veka, sada su istovremeno stvarali (odnosno njihova dela su postala dostupna češkoj književnoj publici) autori koji su bili isključeni

¹ Mislimo ovde, pre svega, na češki samizdat kao što je to: Edice Petlice, Edice expedice, Krameriova expedice 78, Vydavatelství KDM (Kde domov můj), i druge izdavačke poduhvate sličnog tipa.

² Svi citati u tekstu navedeni su u prevodu autorke.

iz oficijelne književnosti posle '48 (na primer, Jozef Hiršal, Ivan Slavik, Zdenek Rotrekli i dr.), potom književnici čija su dela bila zabranjena nakon '68 (Milan Kundera, Pavel Kohout, Ivan Klíma, Jozef Škvorecký, Eva Kanturková i dr.), ali i oni čije će stvaralaštvo obeležiti novo poglavlje u proučavanju češke književnosti (Jiří Kratochvíl, Daniela Hodrova, Mihal Ajvaz, Zuzana Brabcová, Silvia Rihterová, Jahim Topol).

Citava lavina demokratskih promena omogućila je da se kroz, sada novoobjavljenе književne tekstove, otkriju akumulirana sećanja, sva nadanja, razočaranja, strah, bes, mržnja, beznađe, psihopatologija ludila i degeneracija unutrašnjeg čovekovog bića, kako zbog ličnih konflikata unutar samog subjekta (koji o svemu izveštava u književnoj formi romana, drama, pripovedaka, pesama), tako i zbog sveopštег stanja zatvorenosti i izolacije. Ono što Zizler (2008: 19) takođe primećuje, jeste da dolazi do rušenja granica između žanrova i stilova, i do dekonstrukcije klasičnih narativnih shema. Postmoderna (neovisno o nepreciznosti definisanja ovog pojma) izbegavala je ograničenje vrednosti, dok je relativizovana "istina" postala pitanje konsenzusa. Međutim, ono što je najvažnije primetiti u novonastalim književnim delima početkom devedesetih godina, jeste to da su književna dela izgubila funkciju idejnog instrumenta, moralne borbe i vanestetske istine, a u centar je stupio odnos tekst – čitalac.

U delima književnika poput gore pomenutih (Ajvaza, Topola, Kratochvíla, Hodrove), objavljenim nakon 1989. godine, preovladava humor, rezigniranost, ali prisutna je i bolest, depresija, jedva vidljiva krhka nada; kod drugih dominiraju delirijum, psihodelična stanja jedva budne svesti, konfuzija, destrukcija. Sve navedene uopštene karakteristike vezane za češku književno prozno stvaralaštvo, u velikoj meri se odnose i na poetiku romana Daniela Hodrove (1946), autorke specifičnog narativnog obrasca, čijim se delom češka književnost obogaćuje jedinstvenim pristupom u subjektivnom zapisu lično proživljenih iskustava i kolektivnog sećanja češkog naroda. Književna kritičarka Elena Sokol (2018 [2012]: 281) Hodrovu naziva jednom od intelektualno najprovokativnijih i najproduktivnijih književnica (u odnosu jednakom na muškarce i žene) koja se istakla na češkoj književnoj sceni u postkomunističkom periodu. Iako se ne radi o tipičnoj predstavniči beletrističke produkcije koja je nastajala na češkom jeziku posle 1989. godine, stvaralaštvo Hodrove je briljantan primer eksperimentisanja i stvaranja neuobičajeno novog modela književnih formi.

2. Književne niti Daniela Hodrove

U predstavljanju generacije autora koji mahom svoja dela objavljaju tek početkom devedesetih godina 20. veka, a čije poetike češka istorija književnosti prosudiće da su postale dominantne, smatra se da je, pre svega, veliki broj tih književnika imao visoko obrazovanje, kao i iskustvo u radu u oblasti teorije književnosti, uredništva ili književne kritike. Ono što je generaciji ovih književnika takođe zajedničko, jeste da svoje stvaralaštvo oslanjaju na antiiluzivnu, eksperimentalnu prozu šezdesetih godina, u vezi sa čime se inspirišu delima Vjere Linhartove i francuskim novim romanom, ali i delima nešto starije generacije čeških književnika poput Riharda Vajnera, Milade Součkove, Franca

Kafke, Franca Verfla, kao i književnim poetikama Umberta Eka i Horhea Luisa Borhesa (Janoušek 2008: 545).

Danijela Hodrova se potpuno uklapa u ovde taksativno navedene karakteristike, počev od toga da je radila kao šef Odeljenja za književnu teoriju Instituta za češku književnost pri Češkoj akademiji nauka, te da je svoju stručnu monografiju *Traženje romana* (*Hledání románu*) mogla da objavi tek posle 1989. godine. Ovo je bio slučaj i sa njenim romanima iz trilogije *Mučni grad* (*Trýznivé město*, kao trilogija 1999³) koji su nastajali pre promena u Čehoslovačkoj.⁴ Jednako se od književnih uzora, čija se imena neretko navode u romanima Hodrove, pojavljuju Milada Součkova, Vjera Linhartova, Franc Kafka i ostali. Ono što je, pritom, u kontekstu svega gore rečenog prisutno u strukturi i poetici romana iz pomenute trilogije, jeste samorefleksija spisateljice i antiiluzivnost književnog izraza, pri čemu Hodrova tematizuje sam proces nastanka beletrističkog teksta, a u romanima su prisutni i motivi metamorfoze subjekta i njegove inicijacije, kao i semantizacija prostora. Važna osobenost, kako ovih prvih romana književnice, tako i onih koji će potom uslediti, jeste lokalizovanost pripovesti u prostor Praga i isticanje određenih praških četvrti poput Vinohrada, Žiškova i Olšanskog groblja, čije se mapiranje u naraciji često pretvara u lavigintski prostor ličnog lutanja i samopronalaženja junaka.

Pavel Janoušek (2008: 546) primećuje da je osnovna pripovedačka crta Hodrove asocijativna tehnika naracije kojom se spaja realnost sa fikcijom, život i smrt koju Hodrova ne doživjava kao definitivni kraj čoveka. Budući da joj je otac Zdenek Hodr bio glumac, Danijela Hodrova je dosta vremena provodila u Vinohradskom pozorištu, te će teatar postati njena velika strast u vezi sa kojom će gajiti želju da i sama postane glumica. Međutim, pozorište je ostalo samo jedan od njenih velikih lajtmotiva proze, dok je grad Prag, zapravo, sama srž i centar njene fikcije, predstavljen kao grad-teatar. O tome književnica govori sledeće:

*Mučni grad je za mene Prag u kome sam se rodila i gde živim, ne samo okolina Olšana, već ceo grad sa svojom prošlošću, sadašnjošću i budućnošću. Prag je za mene grad-svet kao lavigint Komenskog. On za mene jednako predstavlja i podzemlje, kao što je to ‘mučni grad’ – città dolente u Danteovoj Božanstvenoj komediji, jer u njemu sa mnom borave i mrtvi koji su u njemu živeli, i kod kojih želim da siđem. U poslednjem tekstu (književnica misli na roman *Teta*) za mene je Prag – pozorište. Prag je prostor moje potrage, nekakva alhemijska posuda u koju podvrgavam svoje promene u životu i u tekstu.*⁵ (Hodrova u razgovoru sa Svobodovom, u: Svobodová 1991: 8)

Pomenutom trilogijom (*Mučni grad*) započinje književno stvaralaštvo Hodrove i njenо “traženje petlje” kao vid traženja vlastitog književnog izraza, gde se čitalac susreće

³ Godine u zagradi se odnose na godinu objavljanja dela.

⁴ Prvi roman *U oba vida* (*Podobojí*, 1991) Hodrova je pisala tokom 1977/78. i dovršila ga je 1984; drugi roman trilogije bile su *Lutke* (Kukly, 1991) koji je autorka pisala između 1981. i 1983. godine, dok je poslednji u nizu, roman *Teta* (*Théta*, 1991) nastao u godinama 1987–1990. Sva tri romana bila su objavljena tek 1991. godine.

⁵ Svi prevodi u radu su autorski.

sa važnim elementom književne građe i načinom njene organizacije koja će postati uobičajen postupak strukturiranja naracije i u narednim delima, a u pitanju je fragment i fragmentarnost književnog sastava. Ovo se naročito uočava u romanu *Lutke (Kukly)* koji nosi podnaslov – *Žive slike*, i izdeljen je u 126 poglavlja, odnosno „slika“ vezanih za život glavne junakinje – Sofije Sislove, koje se naizmenično smenjuju, pokatkad bez uočljivog poretka. U tekstu „Fragment a fragmentarnost“ u vezi sa prisutnom fragmentarnošću u književnom delu, Hodrova objašnjava da nepovezanost i prisutni diskontinuitet u pri-povednom toku ovladavaju književnim delom sa svim njegovim elementima. Pritom se na tektonskoj ravni dela – u makrokompoziciji, kao izraz diskontinuiteta, javlja isticanje podeljenosti okvira, umetanje, akcentovanje raščlanjenosti i usitnjenosti dela, njegova atomizacija, obrazovanje fiktivnog sveta od iskidanih, hirovitih viđenja (Hodrová 1999: 3). Heterogenost književnog izraza obrazovana je od takozvanih živih slika, pri čemu teoretičarka Helena Kosková (1999: 13) podseća da forma žive slike, jednakao kao reči i metafore, ima više značenja, i da stoji na granici između književnosti i likovne umetnosti, te da je s tim u vezi izrazito alegorijska i antiiluzivna. Ovo je istovremeno i važan pokazatelj da je jedan od izvora inspiracije Hodrove srednjovekovna estetika u kojoj se kroz alegorijski način predstavljanja ukazivalo na to, da sve što je čulno i ljudsko pokazuje samo površnost, a istovremeno se upućivalo na ono što je skriveno i tajnovito, poput puta ka Bogu. U romanu je to pogled ka prošlosti što se pojavljuje u odlomcima u vidu slika, ikona i šifri bez vidljive kauzalnosti.

Iako je uporedno radila na teoriji romana i stvarala svoja beletrička književna ostvarenja, Hodrova se trudila da razdvoji ove dve oblasti svog stvaralaštva, o čemu govori u jednom intervjuu:

Nikada u praksi nisam proveravala primenljivost teorije koja je prethodila romanu, niti sam se trudila da ono što bih pisala u prozi, obrazložim u teoriji. Obe sfere se prožimaju – zanimala sam se za grad-subjekt u prozi na prelomu stoleća, dok je grad kao oživljen prostor, i kao svojevrsno biće, istovremeno ulazio u moju prozu. U studijama i romanima se pojavljuje niz istih ili analoških motiva, tema i ličnosti – na primer motiv ‘pozorišta sveta’, tema promene, tema inicijacije, lik dvojnika, čoveka-životinje i čoveka-larve. (Hodrova u razgovoru sa Svobodovom, u: Svobodová 1991: 8)

Prema shvatanju Hodrove, ono što obrazuje mitologiju čoveka i grada uzajamno se stapa, jer ona čoveka doživljava kao *pars pro toto* grada; šta više, kroz čitanje pomenute trilogije romana, čitalac se uverava da između grada i njegovih stanovnika nema mnogo razlike, kako sama tvrdi, jer čovek nosi grad u sebi, u svojoj duši, i suprotno, grad u svojoj “duši” nosi sve stanovnike – kako sadašnje, tako i one prošle (sahranjene na njegovim grobljima) i, verovatno, one buduće. U razgovoru sa Nadeždom Macurovom i Lubomirom Kasalom, Hodrova objašnjava da svaki individualni slučaj stanovnika jednog grada postaje sastavni deo „pripovesti grada“, njegovog posebnog sećanja. „Sve te pripovesti, napisane i nenačrte, podležu nekakvom poretku ili programu koji funkcioniše u organizmu grada“ (Hodrova u razgovoru sa Macurovom, u: Macurová; Kasal 1996: 1).

Istoričarka književnosti Kateržina Piorecka, istražujući fenomen pisma u studiji "O telesnosti gesta pisanja" ("K tělesnosti gesta psaní"), Hodrovu predstavlja kao autorku koja priznaje autobiografičnost, upravlja se ka istini, čezne da bude autentična u komplikovanom prostoru "mučnog grada", u kome se prostor romana prožima sa realnim, vidljivim Pragom. Ako njeni junaci žive, Piorecka kaže da su živeli u realnom prostoru i vremenu, dok se u fiktivnom svetu romana preodevaju u druge uloge kao ličnosti lutkarskog spektakla, kojima autorka daje razna imena. Pri tome, svet romana koji se odigrava na požutelom papiru visoke gramaže, nebeljenom, neuglačanom, ne gubi svoju čulnu dimenziju (Piorecká 2016: 197).

Osim rodnog grada koji se u prozi Hodrove pojavljuje kao *genius loci* i konstanta njene spisateljske inspiracije, tematska usmerenja Hodrove su jasno definisana, iako veoma kompleksna. Način na koji pristupa njihovom istraživanju i interpretaciji blizak je mitu, arhetipskim obrascima, intertekstualnom kodu, ezoterijskim izvorima. Sama književnica govori da su joj bliske tradicije vezane za "mitološko" poimanje vremena (za koje je karakteristično stapanje sadašnjosti sa prošlošću i budućnošću) i "mitološko" tumačenje prostora (pod čime ona podrazumeva da se različita mesta preklapaju, odnosno, da su "uvučena" jedna u druga), zatim "mitološko" shvatanje čoveka kao bića u kome su neprestano prisutni dete, odrastao čovek i starac; blisko joj je, takođe, određeno razumevanje života i smrti među kojima nema suštinske granice, jednako kao što veruje da te granice nema među živima i neživima. Ovakav način posmatranja sveta i čoveka svojstven je različitim ezoterijskim naukama, tvrdi spisateljica, kao i mističkim učenjima, od astrologije i alhemije do filozofije (Hodrova u razgovoru sa Macurovom, u: Macurová; Kasal 1996: 1).

3. Istorijski i kulturološki podtekst u potrazi za novim počecima

Pojam "traženje petlje" se odnosi na prekinut razvoj češke književnosti usled totalitarizma i insistiranja na soc-realističkom obrascu u književnom stvaralaštvu (posmatranom sa opšteg stanovišta razvoja češke književnosti 20. veka), ali naslovljavanje rada kao "Traženje petlje" istovremeno treba da nam, pre svega, skrene pažnju na jasno ustanovašten narativni model Danijele Hodrove, koji ona započinje interesovanjem za nacionalnu istoriju i istraživanje semantike grada kao teksta; vlastiti narativni model Hodrova lično dovodi u vezu sa ženskim principom i arhetipom tkanja. "Traženje petlje" se odnosi i na neke druge elemente kao što su: samopreispitivanje književnice i otkrivanje uloge žene u savremenom svetu, obrazovanje vlastitog poetskog izraza, ali i definisanje istorijskog procesa koji je imao veliki uticaj na oblikovanje književnih sadržaja.

Već smo napomenuli da je prvi roman ove češke spisateljice nastao krajem sedamdesetih godina 20. veka, u vezi sa čime se njegova tematska usmerenost može dovesti u vezu sa duhom vremena kada je bio pisan, što se odnosi na period "normalizacije", odnosno prisilnog potiskivanja liberalnih ideja koje su dovele do Praškog proleća 1968. godine. Otuda se u prozi *U oba vida (Podobojí)* važne istorijske i kulturne aluzije prepoznaju

kao lično autorkino doživljavanje i tumačenje društvenih promena u njenoj zemlji, kao i odgovor na ograničavanje slobode subjekta u različitim periodima češke istorije koji se ciklično ponavljaju. U predgovoru ovog romana na engleskom jeziku, Elena Sokol (2015) iznosi mišljenje da je važno istaći prisutnost istorijske alegorije u tekstu romana kako bi se njegov sadržaj što bolje razumeo, i kako bi taksativno izdvojeni događaji pomogli pri njegovojoj analizi.

Veći deo narativa romana *U oba vida* koncentrisan je na događaje između Drugog svetskog rata do sedamdesetih godina 20. veka. To su godine koje obuhvataju okupaciju narcista, ustank poslednjih dana rata u Pragu, što potom izaziva nasilno iseljavanje Nemaca, komunistički prevrat u februaru 1948. godine i, naravno, nadom ispunjeno Praško poteće za kojim je usledila invazija Varšavskog pakta, te u kontekstu toga, period nasilne političke normalizacije. Mitologija i raniji periodi češke istorije jednako imaju svoju ulogu u romanu. U vezi sa tim postoje aluzije na planinu Blanjik gde po predanju spavaju vitezovi koje predvodi sveti Václav⁶, a koji će biti probuđeni kako bi branili češku zemlju u vremenima velike nevolje. Ovim se potom implicira niz još ranijih perioda u češkoj istoriji koji su se svojim turbulentnim promenama zauvek upisali u češko nacionalno i kolektivno sećanje, kao što je to bilo doba češke reforme crkve u ranom 15. veku koju je predvodio Jan Hus (1369–1415), kao i doba verskih ratova (husitski ratovi), zatim period reformacije inspirisane Martinom Luterom, period protivreformacije i habsburške dominacije posle poraza protestanata nakon bitke na Beloj Gori 1620. godine, potom period nacionalnog preporoda u 19. veku čiji su brojni predstavnici sahranjeni upravo na Olšanskom groblju i, konačno, period Prve Čehoslovačke Republike – demokratske države koja je, nažalost, trajala samo dve decenije (1918–1938).

Osim navedenih istorijskih perioda koje Hodrova spominje u romanu, bitno je istaći i lokacije gde je smeštena radnja romana u kontekstu veličanja češkog nacionalnog Bića, u vezi sa čime je naracija uglavnom koncentrisana na Vinohradima, delu Praga koji se nalazi jugoistočno od istorijskog jezgra, gde je upravo rimsко-nemački car i češki kralj Karlo IV zasadio kraljevske vinograde sredinom 14. veka. U romanu se spominju i druge lokacije ili mesta, kao što su to Hagibor, Žiškov, Šibenjičak, Staromeski trg, Kutna Hora, Olšani i druga; osim toga, kao jedno od frekventno pominjanih mesta javlja se i Vartolomejska ulica u Pragu, koja samim svojim imenom aludira na nemile događaje iz francuske istorije u vezi sa pogromom protestanata od strane katolika tokom avgusta

⁶ Sveti Václav (907–935) je bio češki vladar iz roda Přemislovaca, četvrti po redu od primanja hrišćanstva (njegov deda Borživoj I je bio prvi češki vladar koji je bio pokršten). Nakon poraza u sukobu sa Hajnrihom Ptčićarom (876–936), Václav je uspeo da dobrom diplomatijom očuva suverenitet češke zemlje. O ličnosti i delu ovog srednjovekovnog vladara saznaće se na osnovu različitih izvora, na primer iz hronike Vidukinda iz Korveje (925–975), iz Češke hronike istoričara Kozme (1045–1125), ali jednak je sačuvanih staroslovenskih i latinskih legendi o ovom svetitelju i vladaru. Prema legendi Václava je ubio njegov mlađi brat Boleslav u težnji da sedne na češki presto. Nakon smrti hrišćanskog suverena, počela su da se dešavaju različita čuda, naročito nakon prenosa njegovih moštiju iz Stare Boleslave, gde je bio umoren i sahranjen, u Prag gde su njegovi ostaci bili sahranjeni u rotundi svetog Vita (glavnoj crkvi kneževstva). Najviše u vezi sa milosrdjem, plemenitošću i dobrim delima ovog vladara i sveca nastao je kult svetog Václava kao zaštitnika češke zemlje, čijem veličanju je doprineo i sam Karlo IV koji je naredio da na lobanji svetog Václava, mimo krunidbene ceremonije, počiva svetovaclavska kruna čeških kraljeva, kao najviši i najznačajniji deo čeških krunidbenih simbola.

1572, ali u prozi Hodrove imenom ove ulice nagoveštava se pogrom čeških građana, jer je u njoj bila smeštena ozloglašena tajna policija tokom komunističkog režima. Uz ponenu Vartolomejsku ulicu, važno mesto pripovednih zbivanja Hodrove je Vaclavski trg, znamenit po brojnim istorijskim promenama, počev od srednjeg veka kada se zvao Konjski trg, do Plišane revolucije 1989. godine kada su se upravo na tom mestu odvijali protesti; Hodrova ovaj prostor oživljava motivom "vatrene peći" (*pec ohnivá*) kojim podseća na tragični čin Jana Palaha koji se spalio ispred Narodnog muzeja na Vaclavskom trgu, u znak protesta nakon upada ruskih trupa u Čehoslovačku. U povodu svega navedenog, izdvajamo konstataciju Nadežde Macurove koja kaže da je centar pripovedačke proze Hodrove Prag – predstavljen kao živi organizam u kome se prepliću i uzajamno izvode individualne sudbine i kolektivna istorija. Mitologija Praga se, pritom, stapa sa mitologijom pripovedačkog subjekta (Macurová; Kasal 1996: 1).

Upravo u vezi sa ovim motivima prepoznajemo spisateljičino delimično pronalaženje "pripovedačke petlje" u vezi sa intenzivnom upotreborom motiva grada i motiva nacionalne istorije, te možemo istaći da je prva proza Hodrove, zapravo, i roman aluzija, gde se spominjanjem različitih imena, bilo realnih ili fiktivnih ličnosti, nagoveštava mnogo širi semantički kontekst koji zahteva čitaočevu pripremljenost i dobro poznavanje kulturnoških prilika u Češkoj. Primer za to se može izdvojiti kada je, ilustrativno, u pitanju motiv groblja koje Hodrova dovodi u vezu sa kulturnim prolećem i regeneracijom zemlje, što je i mesto razgovora između dvojice likova – fiktivnog lika (pana Klečke) kome se obraća istorijska ličnost (Karel Havliček Borovski) rečima: "Prijatelju moj bliži se katastrofa, jer je Šmerling⁷ bio ovde" (Hodrová 2017: 100). Odmah potom, Havliček Borovski proriče propast i katastrofu koja se nadvila nad Pragom i čitavom češkom zemljom, jer u svom "proročkom magnovenju" govori kako vidi da, predvodeći austrijsku artiljeriju, ka Pragu ponosno maršira feldmaršal Vindišgrec (Windischgrätz⁸), a da su barikade postavljene svud unaokolo.

Osim konkretnih lokacija u gradu poput ulica i trgova koji nose određeni istorijski i kulturnoški podtekst, Hodrova za opis radnje naročito koristi i oživljava Olšansko groblje. Naime, groblje je i mesto gde se živi sakrivaju od nacističkog pogroma tokom rata, iako ih tu vrebaju oni koji će ih rado predati progoniteljima ili huljama, kako ih spisateljica naziva. Narativ se potom sa prvog lica – kada se antropomorfizovano Olšansko groblje predstavilo, promenio u personalno pripovedanje u trećem licu, pri čemu taj neutralni pripovedački glas saopštava kako se pan Turčin (koji menja ime kako bi prikrio

⁷ Hodrova ovde jasno aludira na Antona fon Šmerlinga (von Schmerling 1805–1893), austrijskog državnika koji zbog penzionisanja nije do kraja uspeo da kroz primenjenu "liberalizaciju", zapravo, germanizuje čitavo Austro-Ugarsko carstvo i prisili Madare, Poljake, Čehe i Hrvate da prihvate sistem u kome bi zajednička vlada trebalo da se nastavi, ali sa radom parlamenta i birokratije isključivo na nemačkom jeziku. S tim u vezi, onda nije čudo što ga u romanu Hodrove spominje upravo Karel Havliček Borovski, politički neprijatelj Austro-Ugarske monarhije koji je zbog svojih oštirih novinarskih tekstova bio deportovan u Briksen, gde su nastale njegove čuvene satire – *Tirolske elegije* (*Tyrolské elegie*, 1861). Ovom svojom delatnošću Borovski je postao simbol kritike i otpora protiv austrougarskih vlasti.

⁸ Ovde je imenovana austrijska aristokratska porodica koja je verno služila Habzburzima, dok je princ Alfred I Vindišgrec (1787–1862) bio poznat po odlučnom suzbijanju revolucije 1848. godine u okvirima Habsburške monarhije.

svoje jevrejsko poreklo) sakriva u grobu. Ova fantastična slika “živog mrtvaca” i konekcija sa anđelima na Olšanskom groblju uveličana je fantastičnim elementima i u ovom nadnaravnom svetu opisom kako grobovi sa Olšanskog groblja nestaju, jer se vinova loza širi i prepliće svoje čokote, obremenjene plodovima koji neprestano sazrevaju i teškim mirisom opijaju i truju pana Turčina. On za sebe razmišlja kako prvo mora da okusi hleb, pa tek onda da popije vino, odnosno grožđe. Upravo na ovom mestu prepoznaje se simbolika naslova romana *U oba vida* gde se sveti sakrament ili sveta tajna pričešća, izvodi u oba vida (odnosno konzumiranjem tela Hristovog u vidu hleba i njegove krvi, odnosno vina).

Martin Rišavi (Ryšavý 1993: 18) ukazuje na to da sam naziv romana *U oba vida* govori o podeljenosti junaka koji pripadaju dvama svetovima – ovostranom i onostranom, ali je isto tako izraz raspolučenosti između prošlosti i budućnosti u čijem procepu se junaci nalaze. “U oba vida” je izraz i šizofrenosti situacije poslednjih pedeset godina (počev od Minhenskog sporazuma do Plišane revolucije), kada je bilo uobičajeno jedno misliti, a drugo govoriti i raditi, konačno naziv ovog romana je i izraz uznemirujuće podele autorkinog sveta na dve oblasti – carstvo teksta i carstvo postojće realnosti, sa jasno vidnom barijerom među njima. Rišavi je, takođe, skrenuo pažnju na to da *U oba vida* nije samo slika bipolarnosti sveta, već prostor u kome pojedini predmeti, ignorajući ulogu objekta koju im je nekad dosudio Dekart, stupaju aktivno u radnju, progovaraju i pre svega su obdareni sećanjem, što je upravo slučaj sa pomenutim Olšanskim grobljem.

Scenom u kojoj Hodrova prikazuje berbu grožđa na groblju koje je nekada bilo vinograd aludira se na upad tuđina kada se kaže da je grožđe na groblju ponovo sazrelo, pa čak i prezrelo tako da počinje da truli, a da ga Česi – poput pana Klečke ili, pak, pana Turčina, nisu ni okusili.

Već je ponovo dozrelo grožđe, pan Turčin ga nije okusio ni ovoga puta, to vino je već ponovo prezrelo, može se osetiti vonj truleži, i već se mogu čuti berači kako stižu, dolaze na kolicima na kojima su pre toga prevozili mrtve. (Hodrova 2017: 101)

Hodrova ovom scenom, zapravo, evocira dva paralelna događaja savremene češke istorije. Najpre misli na upad ruskih trupa u Prag čije tutnjanje kroz zemlju upoređuje sa ranijim huljama koje su krale olšansko grožđe, odnosno koje su obeščastile češku zemlju. Branje vinograda od strane neželjenih probisveta zapravo je metafora poharane češke zemlje od strane Nemaca tokom Drugog svetskog rata, kao i pogrom Jevreja (oličenih u liku gospodina Turčina, ali i bake i deke Davidović, Alice Davidovićeve i ostalih). Kako se čini, ovde su, dakle, kroz mnogobrojne kulturološke i istorijske aluzije isprepletani različiti periodi češke istorije i jednak izmešani na način kao što su izmešani mrtvi sa živim likovima. Imena istorijskih ličnosti nagoveštavaju o kojim se istorijskim događajima radi, dok se istovremeno ti događaji samo nadovezuju na sledeće iz nekog drugog vremena, u vezi sa čime se može zaključiti da je uvek u pitanju isti model gubljenja slobode i gušenja liberalnih ideja, a da su samo prisutne neznatne razlike među protagonistima i scenografiji. U snu grada različite ličnosti odjednom postoje – egzistiraju

u sada i ovde, iako su svojom delatnošću učestvovale u različitim književnim pravcima i umetničkim stilovima u arhitekturi, književnosti, slikarstvu i svakodnevnom životu.

”Traženje petlje” u pripovednom i tematskom smislu kod Hodrove je isprekidano, budući da se romani iz trilogije *Mučni grad* uzajamno ne nadovezuju jedan na drugi u linearном smislu, budući da ne dele istu temu ili radnju, sem same lokacije Praga; pre je u pitanju svojevrsno “proisticanje novog romana iz prethodnog”, kako to pronicljivo prošuđuje Martin Rišavi (Ryšavý 1993: 18), “gde čitalac prisustvuje svojevrsnoj metamorfozi književnog teksta Hodrove, pri čemu, slično kao i kod insekata, tkivo koje je prošlo kroz metamorfozu i jeste, i nije, ono iz čega je proisteklo”.

U druga dva romana pomenute trilogije motivi vezani za istorijsko sećanje delimično se prepoznaju u vezi sa ličnom reminiscencijom auktorijalnog pripovedačkog glasa, naročito u romanu *Teta* (*Théta*, 1992), kao i kroz autostilizaciju koja se odnosi na autorско poistovećivanje sa likovima u romanu, te se kroz subjektivno sećanje samog pripovedača elementi vezani za neke konkretnе istorijske događaje prenose na same junake proze Hodrove. Na primer, o tome Koskova (Kosková 1999: 12) kaže za roman *Lutke*, da “ugao pogleda određuje u kakvim slikama će nam se javiti prošlost. Ukoliko propustimo priliku, slika će nam uteći. Prošlost se pojavljuje ponovo samo kao statična slika ili iz konteksta istregnuta epizoda nekog događaja koji se odigrava u svetu živih ili mrtvih...” Niz slika bez sumnje ima korene u sferi autorkinih ličnih doživljaja, u vezi sa kojima se može prepoznati niz realija. O elementima istorijskog konteksta u romanu *Teta* Pavlina Krupova (Krupová 2005: 395) konstatiše da sadašnje vreme u naraciji još više povezuje vremenski udaljene događaje koji kao da protiču sinhronizovano, istorijska linearnost je prekinuta, temporalne granice između sadašnjosti, prošlosti i budućnosti su isprekidane, kao i one između starog i novog, i one između mrtvih i živih. Onaj ko proživljava sadašnjost, na određen način je odgovoran i za ono što se desilo u prošlosti.

Hodrova će se i u narednim romanima vraćati korištenju istorijskih motiva kao ustavnovljenom obrascu u konstantnoj potrazi za vlastitim književnim izrazom (naratološkoj petlji), iako se ni u jednom kasnije nije toliko bavila sudbinom zemlje kao što je to bio slučaj u prvom romanu, koliko ju je više interesovala sudsudbina pojedinca, odnosno čoveka-sujekta u savremenim okolnostima u Češkoj. Ovo stanovište se može potkrepiti izdvojenim primerima iz romana *Komedija* (*Komedie*, 2003), *Prizivanje* (*Vyvolávání*, 2010) i *Zavojíte rečenice* (*Točité věty*, 2015), dok romani *Perunov dan* (*Peruniův den*, 1994) i *Izgubljena deca* (*Ztracené děti*, 1997) predstavljaju vrstu ekskursa u tematskom pogledu u odnosu na ostale romane, jer istupaju iz ranije ustavnovljenog pripovednog obrasca vezanog za preplitanje kolektivne i lične istorije, kao i elemenata autostilizacije pripovedačkog subjekta.

U romanu *Komedija*, koji se organski nadovezuje na trilogiju *Mučni grad*, pojaviće se čitava plejada ličnosti češkog kulturnog i političkog života 19. i 20. veka – čime se postiže efekat refleksije kulturne istorije Češke. Neke od tih ličnosti su: Karel Hinek Maha, Božena Njemicova, Karolina Svetla, Jozef Jaroslav Kalina, Karel Sabina, Jan Kolar, Karel Havliček Borovski, spominje se potom i njegova kći Zdenka Havličkova koja je

prozvana Čerkom naroda, zatim Jaromir Jon, Ladislav Klima, Jiržina Štepničkova⁹, Milada Horakova i drugi.

U sledećem izdvojenom pasusu pratimo kako kroz pripovest o različitim ličnostima Hodrova, zapravo, pravi istorijski podtekst vezan za češki nacionalni preporod:

Na groblju je Kći naroda! – Ovde je kći naroda! Ova vest leti od usta do usta... Gospodinu Sabini pade na pamet da bi se za Kći naroda moglo organizovati dobrotvorno prikupljanje priloga kao nekad. Kneginja Taksis je onomad prilogu posvetila servis za kafu, a fabrikant Kohout srebrni pehar, a Palacki figuricu Libuše, a gospodice Dobukove tepihe sa državnim znacima, a Ferdinand Fingerhut kutiju sa servisom za aspik. (Hodrová 2003: 103)

U navedenom odlomku čitalac uočava da u središtu naracije nije važna radnja, jer se ni o čemu bitnom ne radi, već da su u prvi plan istaknuta imena različitih ličnosti koje su tu pobrojane. Svaka od tih ličnosti je na sebi svojstven način doprinela bilo kulturnom ili čak i političkom životu Češke u 19. veku, na primer – Karel Sabina kao ugledni književnik i političar, učesnik revolucije 1948; potom Zdenka Havličkova, prozvana Kćerkom naroda, zapravo je bila kći jednako istaknutog književnika i političara Karela Havličeka Borovskog, angažovanog oko češkog nacionalnog pitanja. Ostale ličnosti koje se spominju jednako su bile važne, na primer, kneginja Marija Turn Taksis bila je uspešna autorka nekoliko knjiga za decu i poznanica čuvenih književnika, između ostalog, Rajnera Marije Rilkea i Marka Tvena; potom se tu spominje František Palacki, čuveni istoričar, prozvan Ocem naroda; zatim se u tekstu navode imena fabrikanta Jana Kohouta, a za njim privrednika i kulturnog radnika Ferdinanda Fingerhuta Naprsteka, koji se tokom 1848. godine pridružio studentskim legijama u Pragu i učestvovao na Prvom slovenskom kongresu, koji je upravo bio organizovan zahvaljujući pomenu tom Františku Palackom. Dakle, isticanje imena ovih kulturnih pregalaca ima za cilj ne samo podsećanje na društveno-političke i kulturne aktivnosti 19. veka već njihovo dovođenje u kontekst savremenog doba književnice, odnosno pripovedačkog subjekta, treba da ukaže na eventualnu cikličnost istorijskog razvoja političkih promena i kulturnih impulsa 20. veka.¹⁰ Međutim, bogati kulturni i književni intertekst kroz navođenje istorijskih motiva Hodrove ne mora imati ni približno sličnu funkciju koju mu mi u radu

⁹ Pored vodećih imena češkog nacionalnog preporoda 19. veka, zanimljivo je da su se u tekstu *Komedije* naše i Jiržina Štepničkova (1912–1985), glumica koja je zbog pokušaja prebega iz Čehoslovačke 1951. godine bila zatvorena i osuđena na 15 godina zatvora; na istom mestu u romanu spominje se i Milada Horakova (1901–1950), istaknuta političarka i feministkinja koja je bila osuđena u montiranim procesima u Čehoslovačkoj i pogubljena 1950. godine.

¹⁰ Sličan književni postupak su koristili i pesnici Jaroslav Sajfert zbirkom *Lepeza Božene Njemicove* (Vějíř Boženy Němcové, 1940) i František Halas, zbirkom *Naša gospa Božena Njemicova* (Naše paní Božena Němcová, 1940), gde se obojica autora okreću ka ličnosti i delu uspešne autorke češkog nacionalnog preporoda, upravo u vremenu kada je Čehoslovačka izgubila svoju državnu samostalnost potpisivanjem Minhenskog sporazuma 1938. godine. Ovu analogiju sa korištenjem istorijskih motiva Hodrove, kroz navođenje imena kulturnih pregalaca 19. veka, navodimo kao vid proširene alegorije, gde se oživljavanjem slavne češke prošlosti na neki način narod bodri, ohrabruje i podstiče na prevaziđenje teških trenutaka upravo kroz kulturni angažman i konekciju sa konkretno izdvojenim periodom kulturnog i društvenog razvitka.

pridajemo. Zapravo, fragmentarnost njenog književnog izraza govori u prilog mogućnosti raznovrsnog pristupa u tumačenju prepoznatih motiva. Sama književnica insistira na fragmentarnosti, i s tim u vezi "neuhvatljivosti" jednog "smisla" dela. Ovo se prepoznaće u njenoj tvrdnji koja kaže, "da ukoliko je za kompoziciju važna napetost između povezanosti (u smislu kontinuiteta), kompaktnosti i nepovezanosti (odnosno diskontinuiteta), te raščlanjivanja, da je prvi član ove opozicije bio svojevrsna iluzija, odnosno lažni idol 20. veka koji se sistematski dovodio u pitanje, i konačno bio odbačen" (Hodrová 1999: 3). Upravo je to ono što i mi čitamo u prozi Hodrove u pogledu na raznovrsnost korištenih motiva koji ukazuju na nepovezanost, odnosno diskontinuitet koji je ovlađao kako prozom *Komedija*, tako i drugim spisateljičinim romanima, o čemu je bilo reči u vezi sa romanom *Lutke* (*Kukly*).

Raznovrsna upotreba nagomilanih motiva vezanih za predstavljanje grada, nacionalne istorije, kulturnih dometa, lične reminiscencije, ima različitu funkciju. Milan Janković (2007: 22) ukazuje na to da se raznovrsni motivi ne samo udružuju već da čekaju jedni na druge i svršishodno se redaju:

Motivi lutaju (da ne kažem švrljaju) kroz prostor teksta, nepredvidivo prenoseći svoju energiju. To je naročito uočljivo u intertekstualnim uputima. Oni svakako ni približno ne moraju da budu svi dešifrovani da bi ispunili ono što bi trebalo da ispune: da prožmu autorkin tekst svojom vlastitom energijom, bilo da se s njim stope, ili da sa nekim motivom... uđu u otvoreni sukob... Teže je odlučiti koji motiv sa kojim će se uzajamno pojačati. Takvih mogućih spojeva je u Komediji dosta. Između ostalog stoga, što je građa ovog teksta izuzetno olabavljena. U njoj, pre nego li jedinstvenu pričovest, kao čitaoci, tražimo svoje šifre, tekstualnu stvarnost i tekstualne odnose koji oživljavaju tek našim, mojim, tvojim, njegovim, odnosom prema tekstu. Prema tekstu kao delu koje se dešava, prema delu kao otvorenoj sinegdohi sveta. Prema svojevrsno posebnom svetu, obrazovanom od reči i rečenica, slike, pojave i aluzija.

Jednako i Pavlina Krupova (Krupová 2005: 396) primećuje da autorka u svojim romanima obrazuje kontrapunkt sopstvenom književnonaučnom i istorijskom radu, koristi se znanjima, mišljenjima i motivima iz oblasti teorijskog istraživanja. Međutim, ono što je pritom važno istaći jeste to da prisutna intelektualna erudicija može da postane klopka jednak za autorku i za čitaoca. Široki spektar značenjskih slojeva, aluzija na vlastite i tuđe tekstove, citate, simbole, mogućnosti nekoliko različitih čitanja i slično, otežava prodiranje u tekst, te od njega stvara gustu, neprohodnu šumu, sličnu onoj u kojoj se naratorka zatiče na samom početku romana.

Dakle, Hodrova postiže istorijske aluzije na osnovu navođenja imena određenih kulturnih ličnosti, čime se obrazuje određeni sloj intertekstualnih uputa. Ovo je slučaj i kada je u pitanju nacionalna istorija, kao i subjektivna prošlost pripovedajućeg subjekta. Upravo će ta "lična istorija" prevladati u romanima *Prizivanje* (Vyvolávání, 2010), *Zavojite rečenice* (Točité věty, 2015) i *Ta bliskost* (Ta blízkostí, 2019), u vezi sa čime se prepoznaće elementi samorefleksivnosti i autoreferencijalnosti u tekstu romana. U pitanju je naratkino participiranje u kompoziciji, odnosno isticanje uloge autora koji stoji

iza teksta, i sve ono što Vladimir Trpka (2016: 86) prepoznaće kao književne postupke kojima se postiže poništavanje estetske iluzije, a to su – pompeza manipulacija sa stanovištem pripovedanja, nepovezani prelazi između scena, uzajamno suprotni i “varljivi” prikazi, neobjasnjivo narušavanje hronologije, hipertrofija stila na uštrb pripovesti, korištenje nereferencijalnog jezika, korištenje igre reči, anagrama i palindroma, prostorna forma, korištene *myse en abyme* i slično.

Kako bilo, osim što uočavamo da su svi navedeni elementi koje Trpka pobrojava kao ilustraciju samorefleksivnosti autora u književnom tekstu primetni u većini romana Hodrove, jednak je prisutno i već ranije ustanovljeno evociranje istorijskog konteksta kroz navođenje dela ili imena konkretnih realnih ličnosti. Na primer, ime Milade Horakove se spominje kako u *Komediji*, tako potom i u romanu *Prizivanje* (*Vyvolávání*), što je svojevrsni odjek na represivni totalitarni režim u Čehoslovačkoj nastao nakon februara '48, dok se sa sličnom funkcijom u istom romanu spominju, odnosno “prizivaju”, imena književnika Pavela Bukse (odnosno Karela Mihala) i njegove supruge, pesnikinje Viole Fišerove, koji su 1968. godine emigrirali u švajcarski Bazel. Ovakav postupak impliciranja konkretnih događaja vezanih za ključne istorijske prilike Hodrova će ponoviti i kada su neke druge ličnosti iz češkog javnog i kulturnog života u pitanju. Međutim, ono što je uočljivo sa ovakvim pripovednim postupkom i tematskom obradom književne građe jeste to da se izdvaja ime češke književnice Bohumile Gregerove, koje se pojavljuje na nekoliko mesta u romanu *Prizivanje*, da bi njena ličnost i delo dobili gotovo središnje mesto u romanu *Zavojite rečenice*, što će se nastaviti i u poslednjem romanu *Ta bliskost*. Pri tome, ne govorimo više o postojanju samo nekakvog istorijskog zakulisja u vezi sa “traženjem petlje”, već se subjektivno preispitivanje, nostalgična reminiscencija, različite aluzije na proživljenu prošlost, uz uvek prisutno navođenje imena različitih ličnosti, dovode u vezu sa svedočenjem o kulturnim prilikama i uzajamnim interliterarnim i interkulturnim vezama i uticajima. U pogledu na ovu konstataciju, može se zaključiti da “traženje petlje”, ili samosvrhovitih književnih početaka, kod Hodrove izrasta u nabujalu mrežu hiperteksta koji se čita u određenim sekvencama.

4. Sintaksička hipertrofija u beskrajnom traženju početka petlje

Interesovanje za istoriju i beleženje kolektivnog sećanja češkog naroda prepoznajemo, dakle, kao početak potrage subjektivnog književnog zapisa Hodrove koji će kasnije biti proširen raznovrsnim tematskim opusom. Ono što je u pregledu tog opusa pritom uočljivo, jeste arhetipsko tkanje teksta koji buja kao živo tkivo, oslanjanje na Junga i ezoterijske izvore. Sa naratološkog stanovišta prisutna je dekonstrukcija sintakse, razbijanje rečenice brojnim umetnutim parentezama i digresijama koje se potom proširuju na celinu narativa, koji tako sve više poprima eliptični karakter. Ovaj pripovedni postupak Hodrove uočio je Milan Janković (2007: 1) još kada je u pitanju bio njen roman *Komedija*, kada kaže:

U Komediji, naročito u njenom prvom delu, postoji više dugačkih rečenica u kojima naratorka uspeva da uhvati nepojednostavljenu mnogost, ali i unutrašnju protivreč-

nost imenovanih pojava. U njihovoj poliedarskoj refleksiji pojavljuju se međuzavisnosti koje inače beže letimičnom pogledu na stvari. Njihov smisao se doslovno rađa iz povezujuće moći govora: iz neočekivanih spojeva motiva, predstava, značenja reči ili pojedinih glasova koji se ponavljaju, spojenih izrazitim intonacijskim talasom.

Međutim, ovako ustavljen način priповедanja sintaksičkim hipertrofiranjem rečenice postao je svojstven svakom romanu Hodrove, pri čemu svoj naročiti klimaks ostvaruje u pretposlednjem romanu pod nazivom *Zavojite rečenice* (Točité věty, 2015). Ovaj priovedački postupak Hodrove Milan Janković (2016: 225) ponovo razmatra u studiji "Svet od rečenica Danijele Hodrove" ("Svět z vět Daniely Hodrové"), u vezi sa čime ističe:

Za autorku ovog romana rečenice kao elementarni sloj prozognog književnog dela nisu tek puka građa formiranog fikcionalnog sveta, već u njemu predstavljaju najaktivniji značenijski sastavni element. Svet od rečenica, moglo bi se reći, jeste svet ovog romana... Za autorkino viđenje sveta nešto suštinsko je učvršćeno već u načinu korištenja rečenica, u njihovom dograđivanju i preplitanju, prožimanju i suprotstavljanju. Tek zahvaljujući tome, rečenicama oživljava obrazovan fikcionalni svet u čitavoj svojoj specifičnosti.

Hipertrofirane rečenice Danijele Hodrove u *Zavojitim rečenicama* uzajamno funkcionišu u hibridnim tematskim celinama koje uzajamno ne moraju da budu povezane. Nekim fragmentiranim priovednim celinama se spisateljica vraća, neke od njih namerno nikad ne dovršava, o čemu i sama govori glasom auktorijalnog priovedača u metanarativnom kontekstu. U prikazu ovog romana i Marek Jančík (2015) primećuje da je jedna od važnih stavki poetske građe romana Hodrove upravo korištenje predugačkih rečenica:

Implicitna autorka, i ujedno naratorka, steže rukama dizgine u obliku pravila ovog sveta stvaralaštva, ali ujedno je ipak svesna da tekst u izvesnoj meri živi vlastitim životom – od napisanih rečenica proističe granica za nove rečenice. Pisanje tako liči na upredanje, pri čemu treba poštovati nastajući model sa njegovom proisteklom strukturom koja na prvi pogled može da se čini da je raspuštena. Sam naziv knjige upozorava na jedno od osnovnih stanovišta autorkinog pristupa, kao što i na drugo, ali komplementarno stanovište, ukazuje naziv prethodnog romana Prizivanje, što čitaocu ne ostavlja sumnju, da je zajednički imenilac njenih dela – tema samog procesa stvaranja teksta.

U vezi sa čitanjem i tumačenjem romana *Zavojite rečenice* može se prepoznati ponovno "traženje petlje" u pogledu na početak priovedačkih niti koje se stalno prekidaju, priovedne celine su pritom fragmentarne, ali budući da se spisateljka pojedinim započetim pričama ponovo vraća, onda se traži i njihov početak, kao i neki potonji nastavci. Ovaj, osmi roman po redu Danijele Hodrove, podeljen je na tri dela nejednake dužine, od kojih svaki ima niz neimenovanih poglavlja koja su uzajamno tematski odeljena (1. U šumi, 2. Predeo sa mlinom i tvrđavom, 3. Ponovo u šumi). I dok u prvom delu dominira priča o Bohumili Gregerovoj, češkoj pesnikinji eksperimentalne poezije i bliskoj

Danijelinoj poznanici, koja poslednjih godina života govori Hodrovoj o sebi i ljubavi prema pesniku Jozefu Hiršalu, drugi deo knjige je ispunjen ličnom reminiscencijom Hodrove na različite događaje koje ona često dovodi u vezu sa motivima iz književnih dela svetske književnosti, u vezi sa čime je primetan dominantan upliv intertekstualnih elemenata, što je istovremeno čest narativni postupak književnice. Ovaj drugi deo takođe obiluje konstantnim osvrta na vlastiti tekst koji se nalazi pred čitaocem, što je postupak autostilizacije u građenju antiiluzivnog romana. Treći, i poslednji deo knjige, imenovan kao "Ponovo u šumi", vraća se Bohumili Gregerovoj i skončanju njenog života.¹¹

Roman *Zavojite rečenice* nema jednu temu ili narativno jezgro, budući da su mnoga poglavlja započeta i nedovršena. Međutim, svi ranije poznati pripovedni postupci ovde su prisutni u vidu autostilizacije i komentarisanja same naracije, unošenja u tekst ličnih sećanja na bližnje i njihove smrti, intertekstualno protkavanje semantike i strukture teksta romana, spominjanje niza autentičnih ličnosti iz češkog javnog i kulturnog života, kao i niz junaka iz ranijih romana, čime je ovaj preposlednji u nizu, organski povezan sa mnogim delima koja su mu prethodila. *Zavojitim rečenicama* Hodrove, ili se uzdižemo ka nebesima, ili se spuštamo u podzemlje vlastite svesti. O tome svedoči i njeno stalno pozivanje na Jungovu *Crvenu knjigu* ili *Liber primus*, u čijem kontekstu je neophodno uneti Jungovo tumačenje pojma šume u vidu arhetipske predstave i primeniti ga u analizi teksta romana. S tim u vezi, u motivu šume prepoznajemo sveto mesto, prostor duhovnosti i slobode od svega što je ovozemaljsko, banalno i materijalno, ali isto tako put u drugi ili donji svet, odnosno u carstvo mrtvih koji vodi kroz šumu. Po tumačenju Vladimira Propa, tajanstvena šuma je pogodna za inicijaciju jer je ona puna nepoznatih opasnosti i izazova, u vezi sa čime pruža obilje mogućnosti za dalji razvoj i sazrevanje. Žarko Trebešanin (2011: 406) objašnjava Jungovo tumačenje inicijacijskog puta, koji je najčešće put za samospoznanjem koji nikada ne predstavlja jednostavno kretanje junaka kroz prostor, već naročito lutanje i istraživanje koje vodi po vertikalnim i horizontalnim ravnima, pri čemu se junak ili uspinje, ili spušta, ili kreće po laverintski ustanovljenim strukturama, bilo vlastite svesti ili kroz prostor postojećeg sveta. Zbog toga je veoma važno napomenuti i to da se kretanje može poistovetiti sa arhetipskim pojmom cirkumambulacije ili kružnog kretanja.

Kretanje kroz šumu u svrhu inicijacije prenosimo na sam čin čitanja romana Hodrove, gde se čitalac "kreće kroz neprohodan teren" i gde neprestano nailazi na prepreke, a neretko se kreće u krug – zavojitim rečenicama. Kruženje je zapravo kretanje ja-svesti oko Sopstva i približavanje iskonskom središtu celokupne psihe. Sve ovo smo naveli upravo zbog pripovednog sastava romana Hodrove, u kome se prepliće pripovedanje u prvom i trećem licu; to je govor homodijegetičkog pripovedača, jedne auktorijalne svesti koja se povremeno obraća zamišljenom, podrazumevanom čitaocu, pri čemu se smenjuje introspektivno pripovedanje same autorke sa pripovešću o Bohumili Gregerovoj, gde čitamo:

¹¹ Gregerova je, naime, preminula 2014. godine, a roman Hodrove je objavljen 2015.

Njen put ka dole, koji je prošla za Danteom i Vergilijem, čini se da je pri kraju, zbrka rečenica i pojedinih reči počinje da se sklapa u mozaik sličan onom koji je na okrugлом stolu u sobi, kada po njemu pređem dlanom, osećam njegovu glatkoću i pukotine. Rukopis koji se gomila na stolu, sastavljen od mnogo listova i listića, стојi na njemu naziv U lavirintu ostaje za mene tajna. (Hodrová 2015: 58)

Za narativ Hodrove su karakteristične isprepletane vremenske perspektive – sve je sada i ovde, razmotavanje atoma u koji je vreme upakovano; izmešane vremenske perspektive, svi prošli događaji su prisutni i paralelni uz ono što se dešava u sadašnjosti, iz čega se podozревa ono što će biti u budućnosti. „Traženje petlje“, ili traženje nekog zamisljenog početka prekinutih niti u ovom romanu Hodrove, predstavljen je kroz beskonačne zavojite rečenice koje se odmotavaju i umotavaju u sebe, što podseća na disanje, na impuls života. Autorka ovaj pokret sa sintaksičkog prenosi na semantički plan, jer se zavojite i uvijene priповesti retko dovršavaju ili objašnjavaju; prisutnost likova iz predašnjih romana govori samo o njihovoj međusobnoj uvezanosti u klupko različitih petlji, pri čemu su različiti romani samo poglavljia jedne univerzalne Knjige.

Ponekad se čini da i autorka na svom putu za samospoznjanjem i pronalaženjem izgubljenih i rasutih pripovedačkih niti pokatkad luta, naročito kada dolazi do eksperimenta sa sintaksom rečenice i njene hipertrofije. Zavojite ili uvijene rečenice su niti u lavirintu kojim naratorka luta, tražeći put do središta bića. Niti-rečenice su, zapravo, tragovi koje sama za sobom ostavlja, kako bi osigurala trag stečenom iskustvu i oslovenim saznanjima. Još u tekstu romana *Komedije* uočava se autorkino traženje vlastitog romana u hrpi uskovitlanog i uskomešanog teksta, što pronalazimo u odlomku:

Ukoliko ne pronađem izvor priповesti, umreću. Možda me je sustigla kletva nekoga od živih ili mrtvih čiju sam priču prisvojila i iskrivila. To je za mene veća kazna nego da me rastrgnu, i oni to znaju – dok isčekuju, rastrgnuće tek dovršen roman, ukoliko ikad bude dovršen, njegova parčad leteće po trgu. Svaki put dozvolim da me ponese pripovedni tok, a onda se odjednom nađem u mrtvom ili slepom rukavcu. Nisu li priče koje pripovedam uklete, ne učestvuju li u njima povrede koje sam pretrpela? Verovatno bi trebalo da putujem ka Gospodarici ili Majci priповести koja je ujedno i vladarka nad životom i ponovnim rađanjem. Možda lutam i neprestano mimoilazim hodnik koji bi me doveo do Glavne pripovesti. A da li uopšte postoji takav događaj? Zar događaji ne mogu da žive samo kroz ponavljanje i protkavanje? Ponavljanje nije nikada jednostavno ponavljanje, a protkavanje često donosi samo nove događaje. Ili je vraćanje na stare pripovesti pokušaj ponovnog ulaska u svet u kome sam još uvek mogla da pripovedam priču, i u kome imam nadu da će još koji čas preživeti?... Pripovesti preda mnom iskrsavaju kao crteži davnih lovaca i šamana iz tame pećine kada zidove osvetli lampica koja mi svetli na čelu, pipam, klizam se sve dublje, ovde-onde načas ugledam fragment nekog od njih. I sve vreme se nadam da će kroz neku od tih pripovesti konačno proći u novi hodnik i stići do Pećine priča. Gospodarice priča, kakvim rečima bi trebalo da te prizivam, da bi se smilovala nada mnom? (Hodrová 2003: 40)

Ono što pročitamo u romanima Hodrove, spisateljica ne nastoji da "dokaže" kao jedino "ispravno" shvatanje i tumačenje, već su različite teme koje prepoznajemo u njenim romanesknim tekstovima proizašle iz njene bogate erudicije i subjektivnih interesovanja. Jednako je svaka od različitih tema fragmentarno prikazana, budući da nijedan roman nije dovršen u smislu da se ne nastavlja na prethodni, i da ne ukazuje na sledeći. Epska pripovest nikada nije celovita i dovršena, budući da se sastoji iz niza delova koji se stalno dopunjaju. U studiji "Fragment i fragmentarnost", u vezi sa poetikama književnih dela 20. veka, Hodrova (Hodrová 1999: 6) objašnjava da delo ne bi trebalo posmatrati niti doživljavati kao zauvek ustanovljenu celinu sa definitivnom organizacijom elemenata, već kao delo u pokretu sa stanovišta stvaraoca ili posmatrača.

Pokret u delu o kome književnica govori prepoznaće se u vezi sa njenim konstantnim uplitanjem u narativ, kao i u vezi sa "umotavanjem" narativa u sebe (što se delimično odnosi na refleksiju prethodnih romanu u tekstu onog koji je tog momenta pred čitaocem), kao i delimičnim "odmotavanjem" (što se odnosi na samosvest naratorke da je ona ta koja je odgovorna za "buđenje" beskrajnih pripovesti od kojih mnoge ne vode nikuda); upravo ovakav stalno primenljiv model pripovedanja ili tkanja narativa svojstven je romanu *Zavojite rečenice* u kome, kao i u prethodnim delima, izostaje jedna tema ili narativno jezgro, budući da su mnoga poglavљa započeta i nedovršena. O tome čitamo kada se čuje glas koji piše i pripoveda:

Bila sam odjednom zbunjena jer je taj pasaž, kasnije u knjizi promenjen, izgledao tako poznat kao da sam ga napisala pre mesec dana ili sinoć, samo su likovi poticali nekako iz prošlosti, zaboravljeni ipak nisu bili, i ponovo se pokazalo, da svi romani, oni koji su tu bili smešteni, i oni koji su ostali u otvoru u zidu, obrazuju jedan, listovi rukopisa bi mogli da se u bezbrojnim varijantama mešaju i kopiraju kao karte i iz slučajnih, uopšte ne slučajnih susreta rečenica i likova iz raznih romanu bi mogli da ispredaju nove i nove vinohradske tepihe, jedan čilim sa stalno istim ili dosta sličnim šarama, sama tkalja više na njima ne bi morala da radi, bila bi nepotrebna čak skoro mrtva, iz tepiha, u koji bi je zamotali i koji bi spuštali sa četvrtog sprata dvojica podlaca... (Hodrová 2015: 70)

(...) probudim pripovest, beskonačno mnogo pripovesti sličnih jedna drugoj, što se nazgled ponavljam, čilim od vune karakalskih ovaca što pasu visoko u planinama, to je toliko jedva primetan deo celine, ide dalje, napušta predsoblje, kuću, trg, grad, njegove dve mustre zastupaju bezbrojne mustre koje se iz njih kroz najrazličitije kombinacije negde u svetu stvaraju, u kome se sADBINA tkalje, sADBINA Bohunke, moja sADBINA, može razviti. (Hodrová 2015: 78)

Svakako je ovakav pristup "ulančavanja" različitih tekstova lakše uočiti u ciklusu romana nego kada je u pitanju jedno samostalno delo – što je slučaj upravo kada su romanii Hodrove u pitanju, jer su uvek uzajamno povezani, bilo reminiscencijom naratora, bilo pojavljivanjem istih junaka, ili istih lokacija u prostoru, istih tema, ili pozivanjem na iste intertekstualne izvore i slično. Osim toga, u tekstu može da bude prisutna unutrašnja fragmentarnost koja ima oblik tzv. "belih mesta" ili rupa, kada se u tekstu širi

praznina. U tako fragmentarnom delu, Hodrova (1999: 8) kaže da te praznine, rupe ili međuprostor, ne upućuju na nedostatak smisla već suprotno tome, na njegovo skriveno prisustvo, pri čemu smisao počiva u nedorečenosti, aluziji, naznaci i u čutanju, čitalac to samo predoseća i ispituje smisao pročitanog, o čemu smo već govorili u vezi sa romanom aluzijom.

5. Raspetljavanje

U odsustvu svake pripovedačke linearnosti i uzajamne povezanosti između narativnih celina, jedinstvo koje protkava različite elemente proze Hodrove je jedinstvo prostora ispunjeno ličnim sećanjima i individualno proživljenim istorijskim trenucima koji se utkavaju u kolektivnu istoriju zemlje i grada. *Podobojí* je prvi tom spisateljičinog književnog putovanja – potrage za samom sobom, za vlastitim mestom u životu i svetu – koji je za Hodrovu otelovljen isključivo u Pragu. Od prvog opisa “putovanja” Alice Davidovičove, glavne protagonistkinje, kroz prozor sobe u bezdan samoubistva, Hodrova je napisala devet knjiga beletrističke proze, gde se čini da je svako delo u nekom smislu nastavak na prethodno, uglavnom smešteno u Pragu. “Traženje petlje” se s tim u vezi može odnositi na internu povezanost svega onoga o čemu književnica piše, kao i na način na koji to čini. Kako sama u jednom intervjuu priznaje, ona piše jedan veliki Roman koji će se završiti tek njenom smrću.

Svi moji romani su sastavni delovi neke epske celine ka kojoj se stalno upravljam. Nekada sam htela da trilogiju nazovem Olšanska komedija – prema Danteu i Balzaku. Kada bih se ja pitala, objavila bih sve romane (a možda ne samo romane) u jednoj knjizi. Pripovesti izviro jedna iz druge, svaki sledeći roman je ‘nastavak’ onog prethodnog od čijeg stila se naposletku otrgne – svi zajedno sačinjavaju jednu Pripovest, jedini Roman, neprestano rastući organizam koji je živ jednako kao kosmos, čiji je proizvod i ujedno sustvaralac. (Hodrova u razgovoru sa Macurovom, u: Macurová; Kasal 1996: 1)

“Traženje petlje”, ne samo za autorku čije delo je predmet prikaza i analize u ovom radu već i za samog čitaoca koji pokušava da ga sagleda u celini i predstavi u najadekvatnijem svetlu, beskonačan je ciklični put koji se, kako se čini, većito vraća na početak i zbujuje mnoštvom stečenih informacija na tom putu. Nekada se čini da se čitanjem narativa Hodrove krećemo kroz šumu podataka, gde je jedini putokaz sam glas naratorke koji ima funkciju vodiča, kao što je to bio Vergilije Danteu (čest motiv u romanima Hodrove), jer se i Dante na svom zagrobnom putu najpre kreće po tamnoj šumi, u kojoj potom susreće svog pomagača. Kod Hodrove je “šuma” simbol guste i neprohodne šume podataka, aluzija, simbola, poniranja u metafizičke dubine, ali i inicijacijski put koji podseća i na put u laverintu. Ne čudi stoga komentar Petra Nagija (Nagy 2010) koji u prikazu romana *Vyvolávání (Prizivanje)* kaže da proza Hodrove nije namenjena svakome, jer usled izostanka suvisle radnje i gomile likova u kombinaciji sa fragmentarnom

kompozicijom, mnoštvom kratkih poglavlja jedva odeljenih samo praznim redom, pluralnošću na svim nivoima – motivacionom, kompozicijskom, žanrovskom, tekstu Hodrove je za čitaoca veoma zahtevan.

Pored opširne analize najkarakterističnijih elemenata poetike romana Danijele Hodrove koje smo u ovom radu izdvojili, treba napomenuti to da su iz njega bile izuzete ključne reči poput sna, smrti, reinkarnacije, interteksta, diskursa potrage, lavirinta, mita, inicijacijskog puta. Svaka od navedenih ključnih reči može biti zasebno razmatrana i analizirana. Raspetljavanje je samo ideja stavljena pred čitaoca, bez nakane da se ona dosledno privede kraju, jer je “traženje petlje” konstantan proces, kako za samu spisateljicu, tako i za svakog potencijalnog tumača njenog dela. Kao što bi Marek Jančík (2015) rekao u prikazu romana *Zavojite rečenice* (*Točité věty*): “(...) življenje ima rekurzivnu prirodu – njegov smisao je traženje smisla, i upravo je umetnička refleksija u tom smislu složena”; tako je i “traženje petlje” rekurzivne prirode, jer je, zapravo, usmereno i koncentrisano isključivo na sam put istraživanja, koje će se uvek u ciklusu ponavljati sa svakim narednim delom Danijele Hodrove.

Literatura

- Hodrová, Daniela (1999), "Fragment a fragmentarnost", *Česká literatura*, vol. 47, no. 1, 3–19.
- Hodrová, Daniela (2003), *Komedie*, Torst, Praha
- Hodrová, Daniela (2015), *Točité věty*, Malvern, Praha
- Hodrová, Daniela (2017), *Trýznivé město*, Malvern, Praha
- Jančík, Marek (2015), "Točité věty", dostupno na: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/35301/hodrova-daniela-tocite-vety/> (pristup: 19. 8. 2021)
- Jankovič, Milan (2007), "Vyvolávání z nebytí v *Komedii* Daniely Hodrové", *Česká literatura*, vol. 55, no. 1, 1–24.
- Jankovič, Milan (2016), "Svět z vět Daniely Hodrové", *Česká literatura*, no. 2, 225–242.
- Janoušek, Pavel (2008), "Próza", u: *Dějiny české literatury 1945–1989; IV 1969–1989*, ed. Janoušek, Pavel a kol., Academia, Praha, 980 s.
- Kosková, Helena (1999), "Trilogie Daniely Hodrové", *Tvar*, no. 12, 12–13.
- Krupová, Pavlína (2005), "Daniela Hodrová: *Théta*" (1992; in *Trýznivé město*, 1999), *Česká literatura*, vol. 53, no. 3, 395–406.
- Macurová, Nadežda; Lubor Kasal (1996), "Příběhy u nás. Rozhovor s Danielou Hodrovou", *Tvar*, vol. 7, no. 6, 1/4–5.
- Nagy, Petr (2010), "Vyvolávání", dostupno na: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/26245/hodrova-daniela-vyvolavani/> (pristup: 18. 8. 2021)
- Piorecká, Kateřina (2016), "K tělesnosti gesta psaní", u: Jedličková, Alice; Stanislava Fedrová, (ed.), *Vyvolávání točitých vět*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 197–207.
- Ryšavý, Martin (1993), "Zasvěcení do textu. Úvaha nad románovou trilogií Daniely Hodrové *Trýznivé město*", *Tvar*, vol. 4, no. 37–38, 18–19.
- Sokol, Elena (2015), "Introduction", u: Hodrová, Daniela: *A Kingdom of Souls*, Jantar Publishing, London
- Sokol, Elena (2018 [2012]), "Spinning her Web: Novels of Daniela Hodrová through a Gendered Lens", in: *New Women's Writing: Contextualising Fiction, Poetry and Philosophy*, (ed.) Subashish Bhattacharjee, Girindra Narayan Ray, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne
- Svobodová, Luba (1991), "Hledání Daniely Hodrové; rozhovor s autorkou", *Tvar*, vol. 2, no. 45, 8.
- Trebješanin, Žarko (2011), *Rečnik Jungovih pojmove i simbola*, Zavod za udžbenike: HESPERIAedu, Beograd
- Trpka, Vladimír (2016), "Sebereflexivní vyprávění v prózách Daniely Hodrové", u: Jedličková, Alice; Stanislava Fedrová (ed.), *Vyvolávání točitých vět*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 85–104.
- Zizler, Jiří (2008), "Otevřená dekada", u: Hruška, Petr; Lubomír Machala; Libor Vodička i Jiří Zizler (ed.), *V současných volnosti*, Nakladatelství Academia, Praha

Kornelija Kuvač-Levačić: Emocijski narativi o traumi silovanja u hrvatskoj književnosti od 19. do 21. stoljeća¹

U temi se silovanja prožimaju kulturološki, identitetski i ideologemske aspekti književnog teksta. S obzirom na to da je riječ o prezentaciji i iskazu traumatičnoga tjelesnoga, psihičkoga i duhovnoga iskustva (uglavnom žene, ali u književnim tekstovima 21. stoljeća to nije pravilo), veliku ulogu imaju emocijski narativi kojima pojedini tekst raspolaže, odnosno načini na koje ih konstruira. Kroz nekoliko tekstova hrvatske književnosti 19., 20. i 21. stoljeća razmotrit će se konstrukti emocijskih narativa o traumi silovanja, pratiti će se njihov razvoj i odnos prema ontemskim, psihemskim, sociemskim, odnosno ideologemskim figurama/strukturama tekstova, s dominantnom usredotočenošću na nekoliko glavnih emocija koje prate traumu, neovisno o razdoblju u kojemu pojedini tekst nastaje. Zbog nužnosti ograničavanja opsega ovoga istraživanja korpus čini nekoliko recepcijiski najutjecajnijih tekstova novije, suvremene i najrecentnije hrvatske književnosti. To su romani: *Seljačka buna* Augusta Šenoe (19. st., silovanje kao pokretač pobune kolektiva), *Kao da me nema* Slavenke Drakulić (20. st., silovanje kao političko i ratno potčinjavanje kolektiva) te *Črna mati zemla* Kristijana Novaka (21. st., silovanje djeteta kao monstruozno naličje kolektiva u romanu). Tri će se teksta komparativno analizirati na temelju emocijskih narativa o silovanju s ciljem otkrivanja paradigme koja odgovara na pitanje koje traumatološke aspekte silovanja predstavlja pojedini autor/ica, na kojim narativnim postupcima počiva učinak emotivne empatije, kamo je ona usmjerena, te na koncu, kako traumu silovanja kao kulturni trop pojedini autor ugrađuje u identitetske konstrukte pojedinca i kolektiva 19., 20. ili 21. stoljeća te što ona predstavlja na kompozicijskoj, sociemskoj, ontemskoj te u konačnici i na ideologemskoj razini književnoga teksta.

Ključne riječi: emocijski narativ, emocionologija, identitet, trauma, silovanje, novija hrvatska književnost, August Šenoa, Slavenka Drakulić, Kristijan Novak.

Emotional narratives about the trauma of rape in Croatian literature from the 19th to the 21st century

The topic of rape permeates the cultural, identity and ideological aspects of the literary text. Considering that it is a presentation and expression of traumatic physical,

¹ Ovaj je rad sufinciralo Sveučilište u Zadru institucionalnim projektom broj IP.01.2021.09.

psychological and spiritual experience (mostly women, but in 21st century this is not the rule), the emotional narratives that each text has, or the ways in which it constructs them, play an important role. Through several texts of Croatian literature of the 19th, 20th and 21st centuries, constructs of emotional narratives about the trauma of rape will be considered. Their development and relationship to ontom, psychic, societal and ideological figures / text structures will be monitored, with a dominant focus on several main emotions that accompany trauma, regardless of the period in which a particular text is created. Due to the necessity of limiting the scope of this research, the corpus consists of several receptionistly influential texts of recent, contemporary and most recent Croatian literature. These are the novels: *Seljačka buna* by August Šenoa (19th century, rape as the initiator of the collective revolt), *Kao da me nema* by Slavenka Drakulić (20th century, rape as a political and war subjugation of the collective) and *Črna mati zemla* by Kristijan Novak (21st century, the rape of a child as a monstrous reverse of the collective in the novel). The three texts will be comparatively analyzed on the basis of emotional narratives about rape with the aim of revealing a paradigm that answers the questions: which traumatological aspects of rape are represented by individual authors, on which narrative actions the effect of emotional empathy is grounded, where narrative empathy is directed, how the trauma of rape as a cultural trope is incorporated by an individual author into the identity constructs of the individual and the collective of the 19th, 20th or 21st century and what it represents on the compositional, societal, ontemic and ideological level of the literary text.

Key words: emotional narrative, emotionology, identity, trauma, rape, recent Croatian literature, August Šenoa, Slavenka Drakulić, Kristijan Novak.

1. Empcionološki pristup reprezentaciji traume i konstruktima identiteta u književnosti

Kada su u pitanju književni konstrukti identiteta, bilo pojedinačni ili kolektivni,² iskazi emocija ili čitavi emocijski narativi bitan su dio procesa identifikacije čitatelja s identitetima protagonista na način da, kao što navodi Culler (2001: 132), književni tekstovi omogućuju čitateljima "da spoznaju kako je to biti u određenom položaju, čime usvajaju sposobnost za odgovarajući način ponašanja i osjećanja. Književna djela potiču identifikaciju s likovima prikazujući svijet iz njihove točke gledišta". Identifikacija je nadalje ta koja stvara identitet – "postajemo ono što jesmo poistovjećujući se s osobama o kojima čitamo" (Culler 2001: 132). Razotkrivajući neuralgične točke ljudskoga iskustva,

² Iskazi emocija i iskazi o emocijama u književnom tekstu ne moraju uvijek označavati polje intime, nego emocije mogu biti "naglašeno kolektivne i društvene s jasnim razlikovanjem poželjnih (...) od nepoželjnih" (emocionalni normativizam) (Štrkalj Despot 2012: 90), što znači da su u književnosti emocije često povezane s ideologenskom ili ontemskom strukturom teksta.

pokušavajući iskazati neiskaziva iskustva kakva su upravo ona traumatična³ i rubna, književnost razvija čitateljsku empatiju te poticanjem identifikacije s traumatiziranim protagonistima ima moć suoblikovanja izvanknjiževnih identiteta.

Na predmetnom korpusu tekstova hrvatske književnosti istražit će se emocijski narrativi⁴ o traumi silovanja u sklopu problematike njezina kulturnog i jezičnoga iskaza, i to razvojno, od 19. do prvih desetljeća 21. stoljeća. Korpus čine tri romana koji spadaju u recepcijски najutjecajnije tekstove svoga doba. Sam rad predstavlja tek uvod u opsežno istraživanje koje je zbog velike rasprostranjenosti teme moguće provesti i na nizu drugih tekstova novije hrvatske književnosti. Iskaz traume silovanja u *Seljačkoj buni* (1877) Augusta Šenoe, u *Kao da me nema* (1999) Slavenke Drakulić i u *Črnoj mati zemli* (2013) Kristijana Novaka analizirat će se preko postupaka i tehnika predstavljenih u teoriji narrativne empatije Suzanne Keen i naratološke teorije Mieke Bal, da bi ih se potom objasnilo unutar funkcije u okviru sociemske i poglavito ontemskе figure svakoga pojedinog pisca. Tri će se teksta komparativno analizirati na temelju emocijskih narativa o silovanju s ciljem otkrivanja razvojne paradigme što odgovara na pitanja: koje traumatološke aspekte silovanja predstavlja pojedini autor/ica, na kojim narrativnim postupcima počiva učinak emotivne empatije, kamo je ona usmjerena, kako traumu silovanja pojedini autor ugrađuje u identitetske konstrukte pojedinca i kolektiva 19., 20. ili 21. stoljeća te što ona predstavlja na kompozicijskoj, sociemskoj, ontemskoj, odnosno ideologemskoj razini književnoga teksta.

Tema ovoga istraživanja dotiče se problematike iskazivosti i reprezentacije traume kao književnog i kulturnog fenomena. Jedan argumentacijski oblik teze o neizrecivosti traume tiče se filozofskog problema "neizrecivosti ne-čovječnog kao takvog", a drugi psihijatrijskog ili psihoanalitičkog aspekta prema kojem "jake traume, radikalni traumatični doživljaji u kojima je došlo do depersonalizacije i dehumanizacije čovjeka, do gubljenja njegovoga osobnog identiteta i konzistentnosti, ne mogu biti 'prerađeni', ne mogu 'doći do jezika' i 'biti iskazani, pa time i riješeni'" (Zlatar 2004: 182). Ne postoji konsenzus oko odgovora na pitanje može li to iskustvo uopće biti iskazano ili prikazano. Osim skupine znanstvenika koji niječu takvu mogućnost,⁵ drugu skupinu čine istraživači koji "odvajaju kliničke i terapeutske aspekte traume od imperativa njezine

³ "Trauma je po svojoj definiciji 'neiskaziva'; riječima je nemoguće opisati ono iskustvo koje je iza riječi, ono što nijeđna riječ ne može iskazati u svoj težini", no "stvarnost zahtijeva riječi" (Korljan 2011: 414).

⁴ Psihološka literatura razlikuje pojmove emocija i osjećaja. Godine 1991. psiholog Richard S. Lazarus predložio je teoriju u koju je uključio koncept osjećanja u okviru emocija. Osjećaj i emociju smatrao je dvama međusobno povezanim pojmovima. Osjećaj je za Lazarusa kognitivna ili subjektivna komponenta emocije, subjektivno iskustvo (usp. <https://hr.thpanorama.com/articles/curiosidades/cul-es-la-diferencia-entre-emociones-y-sentimientos.html>). Pojam emocijskog narativa uključuje pripovjedno prenošenje emocija i osjećaja u njihovoj povezanosti, ne odnosi se samo na iskaze primarnih emocija (strah, tuga, bijes, gađenje, radost, čudenje/iznenadenost) (op. a.).

⁵ Mijatović navodi znanstvenike koji niječu mogućnost iskaza traume: Caruth, Cathy (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, The John Hopkins University Press, Baltimore; Felman, Shoshana, Dori Laub (1992), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York and London; Felman, Shoshana (2002), *The Juridical Unconscious: Trial and Traumas in the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge (usp. Mijatović 2009: 143).

reprezentacije i interpretacije ne bi li na taj način naglasili da je pojedinačna trauma prije svega uključena u načine na koje se ona ovjerava u nekom društvu.⁶ Tako interpretacija i reprezentacija, kao društveni simbolički činovi, ponovno postaju važnim aspektima razumijevanja traume” (Mijatović 2009: 143–144). Pri tome književnost, dakako, kroz svoje reprezentacijsko-interpretacijske aspekte i funkcije, igra veliku ulogu u osvješćivanju tih graničnih iskustava i emocija.

1.1. Emocijski narativi o traumi silovanja i položaj subjekta

Važan aspekt unutar emocijskih narativa o silovanju čini položaj subjekta. U problematizaciji istoga (kao neposrednog aktanta ili promatrača) nezaobilazna je rasprava Mieke Bal (2009: 290) koja analizira narativ o silovanju u okviru invazije na prostor dokazujući kako je seksualno nasilje u književnom tekstu neraskidivo povezano s rasizmom i klanskim podčinjavanjem. Češću uporabu imenice silovanje umjesto glagola (usp. u hrvatskom jeziku: počinio je silovanje – silovao je), drži spornim, budući da je riječ o pojmu/imenici koji/a implicira narativ, događaj ili priču s više epizoda (Bal 2009: 329–330), da-kle uključuje pripovijedanje i aktere. Kada nestaje subjekt čina, nestaje i odgovornost za čin, imajući u vidu kulturno specifično značenje s obzirom na status pojedinca u njemu (Bal 2009: 330). Umjesto toga, cijeli narativ ostaje implikacija, preskočen u skraćivanju preko imenice. Uzrok te relativizacije i nominalizacije nalazi se u činjenici, koju spominje Esad Ćimić (1995: 680), da se “razmišljanje o nasilju nedovoljno prakticira u njegovu tijeku jednostavno stoga što onaj tko vrši nasilje obično ne razmišlja o tome, jednakao kao i onaj tko mu je svjedokom”. Naratološka perspektiva silovanja stoga zahtjeva određivanje pripovjedača. Subjekt toga čina, silovatelj, treba biti spomenut. Također je tu i subjekt nad čijim se tijelom događa čin silovanja, u kojem dolazi do promjene. Razmatranje prirode i opsega promjene silovanog subjekta zahtjeva pozornost teksta, tekstualni angažman koji ne može pružiti imenica. U tome je kontekstu vrlo važno pitanje i tko je fokalizator pripovijedanja – silovatelj ili žrtva? Ili je to možda pripovjedač koji se identificira ili s jednom ili drugom pozicijom ili nijednom? Imenica silovanje to sve ne iskazuje (Bal 2009: 331). A silovanje je moguće tek tada kada silovatelji posjeduju moć koja im osigurava ne samo kontrolu nad tijelom nego i nad duhom, shvaćenim kao zbroj stечevina kulture i civilizacije (Ćimić 1995: 681). Tu, dakako, spada i moć nad jezikom, kulturno verificiranim iskazom. “Kultura ima svoj raison d’être ako se silno opire takvoj zlouporabi, ako omogućava razvijanje duhovnih interesa najvišega dosega i ako destruira društvena stanja koja priječe ne samo biološko opstojanje nego posvemašnje autentično čovjekovo življenje” (Ćimić 1995: 680). Književnost i u tom smislu igra značajnu ulogu jer, primjerice, dok u dokumentarističkim tekstovima, prema Korljan (2011: 419), nijedna od žrtava silovanja ne opisuje sam čin silovanja i njihove počinitelje u tom trenutku, takve opise

⁶ Govoreći o isповjednom diskursu žrtava, A. Zlatar (2004: 112–113) primjećuje problem u neravnoteži između “točke vlastitoga, jedinstvenoga i ni na što drugo svodivoga iskustva, te nesvesno usvojenih shema i stereotipa s pomoću kojih se ispomažemo u izražavanju osobnog iskustva”.

nalazimo u svim romanima izabranoga korpusa. Naime, "fakcija može postati fikcija u svrhu pojačanja doživljaja koji ostavlja na čitatelje" (Korljan 2011: 419).

2. Tehnike empatijskog narativa u reprezentaciji traume u predmetnim tekstovima

Istražujući postupke tvorbe emocijskih narativa o traumi silovanja kod Šenoe, Drakulić i K. Novaka, oslonit ćemo se na tehnike empatijskoga narativa koje je u svojim studijama, uz visoku svijest o nedostatku pravih empirijskih istraživanja za svaku od njih, predstavila Suzane Keen. Književni tekst poziva na narativnu empatiju procesom čitanja pri čemu se razvija i spoznaja, jer se samo čitanje oslanja na složene kognitivne operacije (Keen 2006: 213). Smatra se općeprihvaćenim da pripovijedanje u prvom licu češće pobuđuje emocionalni odgovor nego mnoštvo narativnih situacija ispričanih u trećem. No pripovijedanjem u prvom licu empatija može biti pojačana ili otežana narativnom suglasnošću ili neskladom, nepouzdanošću pripovjedača, viškom narativnih razina s više pripovjedača ili posebno zamršenom fabulom. Žanr, mjesne i vremenske postavke fabule te vrijeme nastanka teksta, također mogu pojačati ili omesti empatiju čitatelja. Keen (2006: 216) drži da takvo suprotstavljanje prvoga trećem pripovjednom licu postavlja problem preširoko te da mnoge druge varijable teksta utječu na donošenje valjanog zaključka.

Druga najčešće spominjana tehnika empatijskog narativa je identifikacija čitatelja s karakterom protagonista. Posebni aspekti karakterizacije, kao npr., imenovanje, opis, neizravna implikacija njegovih osobina, oslanjanje na tipove, plošnost ili plastičnost njegove tvorbe, uloga u gradnji fabule, kvaliteta njegovih govornih osobina, načini reprezentacije svijesti i sl. mogu doprinijeti identifikaciji, odnosno empatiji čitatelja, iako ni taj aspekt još uvijek nije do kraja istražen (Keen 2006: 228).⁷ Naime, identifikacija s protagonistom nije narativna tehnika sama po sebi (javlja se u čitatelju, ne u tekstu), nego je posljedica čitanja koja se može pojačati upotreborom određenih karakterizacijskih tehnika (Keen 2006: 216). Međutim, čitateljeva osobna povezanost s likom može, ali ne mora ovisiti o upotrebi posebnih tehnika ili o nazočnosti određenih reprezentacijskih elemenata koje nailaze na njegovo odobravanje (Keen 2006: 217).

Kao treću tehniku Keen ističe narativnu situaciju (uključuje točku gledišta i perspektivu pripovijedanja), prirodu posredovanja između autora i čitatelja, osobu koja pripovjeda, implicitnu lokaciju pripovjedača, odnos pripovjedača prema likovima, unutarnju ili vanjsku perspektivu svijesti likova i stilove reprezentacije te svijesti. Od ostalih elemenata koji utječu na empatijski odgovor, Keen (2006: 216) navodi: način objavljivanja teksta (u nastavcima ili kao cjelina), duljinu romana, žanrovska očekivanja, živopisno

⁷ Bortolussijeva i Dixonova pionirska studija *Psychonarratology* izvještava da aktivnosti likova u radnji doprinose procjeni čitatelja o karakternim osobinama, dok samoprocjene koje pruža narator putem opisa to ne čine. Ipak, u testnim su se tekstovima nalazili pripovjedači u 1. licu pa u ovaj zaključak nisu uključene procjene od strane pripovjedača u 3. (Keen 2006: 228).

postavljanje mjesta i vremena radnje, metanarativne komentare i aspekte diskursa koji usporavaju čitateljev tempo.

Uvjerenje i stavovi samoga autora također spadaju u proučavanje narativne empatije (Keen 2006: 221). No ni jedna narativna tehnika ne može osigurati da čitateljeva emocionalna reakcija točno odgovara osjećajima ugrađenima u fikcionalne likove (Keen 2006: 222). Narativna empatija također problematizira pitanja identiteta. Odgovaramo li empatički zato jer pripadamo grupi ili nam empatija može pomoći da nadvladamo razlike i granice među skupinama? (Keen 2006: 223) Stoga autorica uvodi pojam strategijske empatije kao oblika kojim autori nastoje osigurati emocijski prijenos putem fikcionalnog teksta ciljujući na određenu publiku, a ne nužno na svakog čitatelja koji dođe u doticaj s tekstrom. Ograničena strategijska empatija pojavljuje se unutar grupe, proizlazi iz osjećaja uzajamnosti i dovodi do suošjećanja s poznatim drugima. Nedostatak poznavanja grupe doista može spriječiti nekoga sa strane da se pridruži empatičnom krugu. Druga je "ambasadorska" (posrednička) strategijska empatija koja se obraća odabranim drugima s ciljem kultiviranja svoje empatije unutar grupe, često s određenim ciljem. Apeli za pravdom, pomoći i prepoznavanjem često imaju ovaj oblik. Treća je "emitirana" (odašljana) strategijska empatija koja poziva svakog čitatelja na empatiju prema grupi i ističe naše zajedničke slabosti i nade (Keen 2006: 224).

2.1. Emocijski narativi o silovanju u Seljačkoj buni

Gledano tipološki u okviru hrvatskoga romana šezdesetih i sedamdesetih godina 19. stoljeća, motiv silovanja je dio reprezentacije "čiste ljubavi mladića i djevojke kao najsvetije realizacije slobode", ali koja je ometena "mračnom strasti i požudom protivnika" (Lasić 1965: 166). Silovanje je dio antiaristokratskog sociema, odnosno psihema nasilnika kome društveni status omogućuje realizaciju vlastitih zločinačkih nagona, dok se na ontemskoj razini iščitava Šenoina polarizacija stvarnosti na dobro i zlo kao kategorija koje su iznad društvenih podjela i razlika jer nije svaki Šenoin aristokrat oličenje zla, kao ni svaki seljak ili građanin oličenje dobra.

Emocijski narativ o silovanju Jane vrlo je važan dio kompozicije romana. Lasić navodi da je roman "kompleksno paralelno komponiran" te da je od svih Šenoinih romana najstrože vođen i građen. Lasić, međutim, odnos Jane i Tahija svrstava u "varijantu strastvene ljubavi" koja "predstavlja uživanje u putenosti – predavanje putenom užitku: Tahi i Lolička, Tahi i Jana" (1965: 168), potpuno isključujući činjenicu nasilja nad Janom. Priroda odnosa Tahija i Loličke nipošto nije jednaka onoj Tahija i Jane. Upravo je Tahijevo silovanje Jane vrhunac koji dovodi do prevrata, točka iza koje počinje rasplet kroz pobunu seljaka. Riječ je o trenutku unutar naracije koji Lasić u kontekstu tipologije narativnih postupaka svoga korpusa naziva "naglom konfrontacijom sila koja nužno vodi ka kretanju" (1965: 194). Taj čin predstavlja kao "minijaturnu scenu" koja je najuspjelije realizirana u čitavom korpusu od 12 romana Šenoina doba analiziranih

u njegovoј studiji (1965: 197).⁸ Ipak, iz aspekta čitanja utemeljena na teoriji narativne empatije, možemo utvrditi da je taj motiv daleko važniji.

U prvom se dijelu radnje donose narativni elementi koji su važni za emocionalnu identifikaciju s protagonistima ili emocionalni odmak od njih. To je najprije portret Jane, kćeri slijepca Jurka iz Brdovca, četrnaestogodišnjakinje koja se brine o ocu. Daje se kroz plošnu karakterizaciju tipskog karaktera "žene anđela" ostvarenu vanjskim opisom i dijalogom: "Da, Jana, to vam je duša, kume Ilija. Na njezine oči gledam, njezinim se rukama hranim, po njezinu tragu hodim, Bog je blagoslovio!" (Šenoa 1978: 43). Nasuprot njezinu, stoji portret silnika Ferka Tahija, koji se karakterizira gradacijom zločina i terora kao sredstvima postupnog razvoja fabularnog zapleta. Počinje s razvlaštenjem Uršule Heningove iz njezinih posjeda u Stubici i Susjedgradu, nastavlja se kažnjavanjem seoske udovice s petero djece zbog govora protiv Tahija, mlaćenjem i otimačinom njezinih dobara, zatim masovnim pljačkama seoskih domaćinstava, ali i sugestijom (bez detaljnih opisa) silovanja seoskih djevojaka i žena, koje čine Tahijevi vojnici: "(...) a djevojke i mlađe žene da ne smiju pred kućni prag (...)” (Šenoa 1978: 81). Sljedeći je stupanj prisilno novčanje slobodnih seljaka u Tahijevu vojsku, što će se dogoditi i Janinom zaručniku Đuri Mogaiću. Tahi se karakterizira kao psihopatska ličnost, "nakaza kojim je tuđa nesreća najveća radost" (Šenoa 1978: 102). Emocijskom narativu služe i čudovišne metafore u službi karakterizacije: "Znaš li, svače, za bajnu životinju himeru ili zmijoglava – takav ti je Tahi, i zmija i lav" (Šenoa 1978: 122). U istoj su funkciji i metafore izgrađene na temelju usmene frazeologije: "(...) ali Taha kanda se nije primio sveti krst, kanda nosi u prsim kamen umjesto srca" (Šenoa 1978: 150). Da je gradiranje Tahijevih zločina uistinu važan dio emocijskog narativa kojim se karakterizira seljački kolektiv, potvrđuje i njihovo ponavljanje u svojevrsnom sažetku svih ranije predočenih zlodjela, koji će u dijalogu s Tahijem izgovoriti kraljevski upravitelj Stjepan Grdak. Taj će sažetak ujedno prethoditi kulminaciji zla u Janinu silovanju:

– (...) Nijeste li do košulje opljenili Matu Belinića ispod Susjeda te siromah ide s prosjačkim štapom od sela do sela? Nijeste li sve imanje kmetovima: Vojvodi, Mati Majdiću, Ivanu Čačkovcu iz Brdovca (...) ugrabili do zadnje mrve, da se bez krova i zaklona gladni, bosi, jadni biju po svijetu? (...) (Šenoa 1978: 154)

Tahijeva karakterizacija emocionološki se povezuje s imaginarijem silnika kakav je Smail-aga Čengić iz najpoznatijega epskog spjeva preporodnoga razdoblja, autora Ivana Mažuranića, koji je Šenoinoj publici itekako poznat i prepoznatljiv te jednako plošan, pa se recepcija lika u bitnim karakterološkim crtama oslanja na taj model. Vidimo to u Tahijevoj sarkastičnosti i užitku dok čini zločine, u patološkom sadizmu koji graniči s ludilom, što osobito dolazi do izražaja u pljački seljačkih kuća na Uskrs, koja prilično podsjeća na Mažuranićev "Harač".

⁸ Zanimljivo je i to da kod Lasića dobivamo podatak o iskazu silovanja kod kasnijeg pisca, Eugena Kumičića, koji je u hrvatsku književnost pokušao unijeti naturalizam, no čiji je prikaz silovanja Olge (u romanu Olga i Lina) daleko diskretniji, odnosno manje detaljiziran od Šenoina (op. a.).

Međutim, emocijski narativ o silovanju, kao dio radnje koji vodi prema kulminaciji svih Tahijevih zločina, kompozicijske točke prevrata, počinje u trenutku kada Tahijev sluga Petar Bošnjak, kojega Jana već dugo odbija, odluči Tahiju namjeriti na nju, kako bi je on sam potom mogao silovati. Samom činu odvođenja djevojke na prevaru u Tahijev dvorac prethodi opis Tahijeva bijesa kao kulminacije protagonistova osjećaja praznine i samoće. Njome se karakterizira podvojeni, nemoćan silnik, posve otuđen od vlastite čovječnosti: "Sam je, sam u starim prokletim zidinama, sam sa svojom samoćom, sa svojom mukom, sa svojim strahom, sa svojom grižnjom. I stade bjesniti od muke, bjesniti od zabave, bjesniti od duga časa, bjesniti jer mu je čud pobjesnila bila" (Šenoa 1978: 195). Slijedi Gušetićeve upozorenje Jani u razgovoru s Katom: "(...) – Da, zbilja, recite Jani neka se čuva. Petar Bošnjak vije se oko nje kao kobac oko pileteta. Znam da je čestita – ali Bošnjaku je kumovao sam đavo, ako nije Tahi. Moglo bi zla biti. Zbogom!" (Šenoa 1978: 196–197). Na Tahijevu zapovijed, djevojke iz Brdovca moraju doći raditi na njegov posjed. Tahijeva se požuda, kada dođe među njih potražiti Janu, daje nabranjem vidljivih tjelesnih simptoma, dakle, fokalizacija emocije je vanjska: "Lice starčevo problijedilo, iz modrikastih podočnjaka podrhtavaju do dva vatrena oka, obraz mu je navoran, usnice zadrhću kadšto kao od boli" (Šenoa 1978: 204). Nasuprot tomu, Janin se strah i slutnja zla iskazuje jednim vanjskim tjelesnim simptomom, ali dominiraju iskazi unutrašnjih tjelesnih simptoma emocija, koje sama protagonistkinja osjeća, uz metaforičku sugestiju: "Opazi Petra. Porumenje, i kao da si joj razbijeljen nož zarinuo u srce (...) Jani zakuca srce silnije (...)" (Šenoa 1978: 204).

Pripovjedač uvodnog čina silovanja je sveznajući, heterodijegetski i ekstradijegetski, a fokalizacija je vanjska. Emocijski narativ gradi se realističnim iskazima vanjskih i unutarnjih simptoma nasilnika i žrtve te postupcima narušavanja njezina tjelesna integriteta. Razvija se dramatični prizor sukoba ogromne fizičke i socijalne moći (gospodar) i broja počinitelja nasuprot potpunoj nemoći i nezaštićenosti izolirane žrtve, unatoč fizičkim gestama otpora. Počinitelji se imenuju (Tahi, Petar) kao i sam čin (atributom: silovitom), cijeli je iskaz u prezentu, dinamiziran kratkoćom rečenica i paralelizmom (Tahi mignu. Tahi mahnu.):

U tren prebacise djevojci sukno preko glave i, uhvativ je oko pojasa, ponese je sluga u gornji grad u stan gospodina Taha. Složiv straga ruke dočeka ih gospodar u prvoj sobi. Oči mu plamte, usne dršču. Djevojka stenje, prijeći se. Tahi mignu. Silovitom rukom strgnu Petar s djevojke odijelo, ne ostaviv neg tanku košulju. Tahi mahnu. Sluge iziđoše, a djevojka strgnu sukno s glave. Tamna rumen obli joj lice. Trepavice dršču, oči joj se toče bijesno, otvorena usta zinu. Kao munja skoči u kut, stegne ramena i prikriva rukama razgaljene grudi. Teško dišući nagnute glave zapilji ukočene oči u Taha. A on? Stoji nijem kao kamen. Obrve mu dršču, nosnice se šire, oči gore, a na čelu zatrepti mu kadšto žila. Raskračio je krakove, straga složio ruke. (...) Ali u mig dignu se silnik kao ris, zaleti se plamtećih očiju u djevojku. Jana zadrhta, zavrismu i, podignuv ruke, lupi bijesnika šakom u lice. Ali on svinu ruke poput gvozdenih kliješa oko nogu djevojke i dignu je uvis.

- *U pomoć! – kriještila jadnica i zakopav prste u starčevu kosu poče ga bijesno trzati, škripljući zubima i vrteći glavom, nu on stisnu ruke jače.*
- *Ho! Ho! – udari u grohot – badava, golubice! – ponese djevojku u drugu sobu i zatvori vrata. Grozotan krič zaori gradom... (Šenoa 1978: 204–5)*

Slijedi elipsa u pripovijedanju (izostaje prikaz samog čina), no iz dijaloga Petra Bošnjaka i sluge sugerira se opetovanost silovanja: “– Drmačić je ipak pametna glava; to se je u njegovoј tikvi rodilo. Sad će valjda mekša biti” (Šenoa 1978: 205).

Spomen je Drmačića na ovom mjestu važan jer će isti lik svojom spletkom kasnije biti odgovoran za propast seljačke bune i stradavanje Matije Gupca, što u izravnu vezu dovodi silovanje Jane sa zločinom nad kolektivom potvrđujući sociemsку strukturu motiva. U traumi silovanja nestaje Janin individualni identitet, a u propasti bune kolektivni.

No razina na kojoj do izražaja dolazi Šenoina pripovjedačka snaga i kada je promatrano iz suvremenog metodološkog aspekta kakav je emocionološki, jest reprezentacija Janina posttraumatskog sindroma, odnosno rasapa identiteta žrtve. Ovdje se karakterizacija od plošnog lika žene andela razvija prema tipu žrtvovane žene, ali ne formulacijski, nego kroz reprezentaciju individualnog lika silovane žene. Šenoa ne ostaje samo na retoričkoj funkciji “žene žrtve za kolektiv” (što je poznavala starija hrvatska i svjetska književnost od najstarijih razdoblja), već uključivanjem nesuvrila govora i psihotičnih reakcija protagonistkinje konstruira “radikalnu preobrazbu subjektivnosti koju pokreću traumatski događaji” (Mijatović 2009: 143). Posve je razvidno kako kod Šenoe trauma Janina silovanja postaje “kulturalni trop” (pojam američkog kulturnog teoretičara Kirbyja Farrella). Prema njemu se pojам traume ne ograničava samo na njezine kliničke aspekte, već je i način ovladavanja njima tako što dodjeljuje položaj figure nečemu što se otima bilo kakvoj figuraciji (trauma kao klinički koncept) (Farrell 1998, cit. u: Mijatović 2009: 144). Time “traumatski doživljaj uslijed svoje preobrazbe u figuru postaje sastavnim dijelom pojedinačnoga psihičkog ili kolektivnog društvenog ustroja koji potresa”. Kako navodi Farrell (1998: 7, cit. u: Mijatović 2009: 144): “(...) Ozljeda zahtijeva interpretaciju. Naglašavam tu rečenicu jer teror nanosi bol tijelu, ali on također traži da bude interpretiran i, ako je moguće, uklopjen u ličnost.” Posttraumatsko se odnosi na pretvaranje traume u figuru koja potražuje tumačenje (Farrell 1998: 7, cit. u: Mijatović 2009: 144), što se u Šenoinom tekstu događa kod Janina posttraumatskog poistovjećivanja s fikcionalnim, mističnim likom Dore Arlandove, pomoću kojega će ona tek djelomično ovladati traumom osvetivši se počinitelju, no to neće sprječiti njezino samoubojstvo:

Sred sobe stane. Tijelo joj dršće, oči joj igraju, pa se vrte i vrte kao da ih okreće đavo. I nagnu glavu i pljesnu rukama, pa udari u smijeh:

– *Ha, ha, ha! Ja sam Arlandova Dora, Dora! Dora! Dora! Dora! Ha! Ha! Ha! – Izavrti se na jednoj nozi i vrti se, vrti pljeskajući – i kao mrtva pade na zemlju. (Šenoa 1978: 205–206)*

Podfabularni narativ o Dori Arlandovoj, s karakteristikama lajtmotiva, također je važan dio tvorbe Šenoina emocijskoga narativa o silovanju. S njime je povezana kletva,

formulacijski iskaz kao još jedno ponavljaće obilježje njegove tvorbe.⁹ Naime, Dora je zavodila i ubijala muškarce pa je naslijede kletve palo na sve buduće vladare Susjedgrada. I sam Tahi doživljava snovite vizije Dore Arlandove kojima se, evokacijom njegovih na javi počinjenih zločina, sugerira glas potisnute savjesti u romantičarskoj maniri: "Snivao je i kroz san video strahovitu prikazu – Arlandovu Doru, kako vodi za ruku blijeda mrtvaca komu iz srca teče rumena krv, koji piljeći ukočenim očima u Taha šaptaše zdvojno: 'Vode! Vode! Popa! Popa!'" (Šenoa 1978: 145) Tahijeva žena Jelena na samrti će muža također prokleti Arlandovom Dorom: "Proklet bio, bludniče! Zadavila te Arlandova Doral!" (Šenoa 1978: 172). Strah vladara od kletve simbolička je prefiguracija vlastita straha od posljedica nečiste savjesti. Kod Jane, koja je ovu priču čula od oca, posttraumatska identifikacija s Dorom u simboličkom je obliku iskaz vlastite želje za osvetom. Narativ o Jani će materijalizirati kletvu na kraju romana, kada se ona ubojstvom Tahija posve poistovjećuje s narativom o Dori koji se u činu osvete performativno reinterpreta i ponavlja. Naime, staričinom je kletvom u legendarnom narativu Dorina duša osuđena na vječno lutanje te ju je još za života stigla kazna ludila.¹⁰ Lajtmotiv je Dore Arlandove u romanu uvijek vezan uz narativ straha. Jana će iskoristiti taj transgeneracijski strah da se osveti počinitelju. Preodjevena u ruho Dore Arlandove, u istom prostoru gdje je počinjen zločin nad njom, Jana će ugušiti Tahija i potom počiniti samoubojstvo, na način sličan onome kako ga je počinila i sama Dora. Time emocijski narativ o traumi silovanja zadobiva obilježje sadržajne, simboličke i formalne zaokruženosti:

– *Ja – ja – ha! Ha! Ha! – ja, Dora i Jana – a ti – ti si Tahi – oh! Tahi! – zlotvor moga života – Tu – tu je bilo – Ha, ha, ha! Veseli se, Arlandova Doro! (...) Sad škrinu žena, sad se dotakoše ledeni prsti njegova vrata. I ruknu, trznu se, pade mrtav. Još je treptio ledeni znoj na čelu mrtvaca, a Jana skakaše grohoćući o mjesecini i viknu:*

– *Evo ti ga, Arnaldova Doro! Evo ga!*

Skačući pope se luda na prozor, ali za hip iščeznu, a iz dubine zaori grohotan krič. Ujutro nađoše u postelji lešinu Taha, a pod prozorom ostanke lude Jane pod ruhom Arlandove Dore. (Šenoa 1978: 299)

Da bismo još bolje razumjeli traumatski rasap Janina identiteta, a onda i narativno reinterpretiranje toga fenomena kroz protagoniste i emocijske narative u sljedećim

⁹Narativ o Dori Arlandovoj oblikuje se kroz mističnu priču o davnoj kletvi jedne starice majke kojoj je Dora "od starog hrvatskog plemena Arlandovaca, koja se uđa za Andriju Hehinga prvoga te namre svojoj krvi Susjedgrad i Stubicu" (Šenoa 1978: 18) ubila sina. Unuka Dore Arlandove je Kata, svekrva Uršule Heningove, koju je na početku romana oplačkao Tahi. Svi se nasljednici i vladari Susjedgrada i Stubice pribavljaju drevne kletve, također i Uršula, zbog riječi: "(...) Žene gospodarile ovim gradom, a muškarci im ga oteli; prokleti da su ovi krvavi dvori, prokleta ti, krvopijo ljuta!" (Šenoa 1978: 45).

¹⁰"Ne do ti Bog raja ni u grobu mira; bludila po tim nesretnim dvorima poput noćnog strašila, prestravljeni sama zadavala gospodarima strah; bludila ovuda prokleta po tom gospodskom stanu dok je kamena na kamenu, dok ga božja strijela ne rastepel" (Šenoa 1978: 45–46).

"Dora je plakala, postila, do krvi se bićevala; Dora poludila i luda po gradu hodala kao kakvo strašilo, dok se jedanput ne baci sa prozora tornja, odakle je sina starice majke bacila bila. I kako ju je starica proklela, tako je bilo. (...) Grabilo se, ubijalo se na gradu – a jadni kmetovi zaman vapijahu do boga za svoje muke. Ali kad se god pojavi nov gospodar, kad god zaprijete novi jadi, pojavi se u noći Dora – blijeda, luda, i Dora plače i plače za svoje grijehe, iz srca joj se izvija zlatna zmija" (Šenoa 1978: 46).

tekstovima, spomenimo Freudovo tumačenje u kojem se traumatskim iskustvima nazivaju "takva vanjska uzbuđenja koja su dovoljno jaka da probiju zaštitu od podražaja" (1986: 157). Simptomi fiksacije kod istraumatiziranih pojedinaca mogu se ispoljiti na različite načine (traumatična neuroza, napuštanje interesa za sadašnjost i budućnost, prisilne predodžbe i prisilni impulsi itd. (vidi: Frojd 1984: 260–261), što je Šenoa izvrsno evocirao u Janinu konstruktu.

Vrsta strategijske narativne empatije kod Šenoa je ona koju Keen naziva "emitiranim" (odašiljanom) budući da se, u skladu s autorovim temeljnim socijemom, čitatelja teksta kroz identifikacijske narrative poziva na empatiju prema grupi (potlačenost nižih staleža od strane viših, tuđinskih), na jedinstvo grupe, dok se onemska struktura čitavoga teksta poziva na zajednička ljudska iskustva (odnos dobra i zla, straha i savjesti).

2.2. Emocijski narativi o silovanju u Kao da me nema

I dok je Šenoin koncept narativa o silovanju kompaktan i kompozicijski zaokružen, kod Slavenke Drakulić susrećemo fragmentarnost kompozicijske strukture. No ono što je naveo Freud govoreći o fiksiranosti na traumu koju žrtve nose kao svoju atmosferu, nači ćemo i ovdje.

Govoreći o dominantnom izboru trećeosobnog pripovjedača u ovom romanu, A. Zlatar (2004: 113) navodi da je "autentičnost osobnog iskustva dragocjena, ali osobno iskustvo uvijek je – paradoksalno – na granici prema anonimnome: 'male' priče pojedinaca postaju tek kamenčići u mozaiku 'velike' povijesti, zajedničke povijesti kolektiva". Analizirajući isti tekst, Josipa je Korljan (2011: 413) obradila motiv traume nastale silovanjem kao sredstvom genocida koja vodi do postupnoga rasapa osobnoga i kolektivnog identiteta, s ciljem da odgovori na pitanje koja je uloga društva i kulture u proradi traume. Na tome se zapravo temelji čitava sociemska razina romana. Temeljeći svoje istraživanje na psihoanalitičkoj teoriji, iznijela je stavove Dori Laub (1995) koja u psihoanalizi ističe imperativ pričanja, analogno pripovijedanju u književnosti, jer je riječ o mjestu gdje se susreću književnost i psihoanaliza (Korljan 2011: 419–420). Roman Drakulićeve predstavlja oblik "književnog svjedočenja", i to specifično ženskog (Korljan 2011: 414). Anonimne pripovjedačice (protagonistkinje označene početnim inicijalima imena) re-interpretiraju situaciju stvarnih žrtava koje "vlastitu priču ne žele iznijeti u javnost kao vlastitu već kao paradigmatsku, jer ona ima značenje za zajednicu". "(...) govorenje o preživljenim traumama, a posebno o silovanju, uvijek zadire u prostore socijalnih predrasuda i tabua, što otežava iskaz u javnosti" (Zlatar 2004: 113).

Kao i kod Šenoa, silovanje je kod Slavenke Drakulić kulturalni trop, a trauma postaje sastavni dio psihemske, sociemske i ontemske figure književnoga teksta. Funkciju emocijskoga narativa možemo povezati s "efektom književnosti svjedočenja" koji je u tome "da aktivira sposobnost za empatiju i djelovanje umjesto zgražanja, začuđenosti i identifikacije sa žrtvom, koja znači prijenos traume na sugovornika/čitatelja, a to je "bolešno stanje" (Korljan 2011: 415). Međutim, za razliku od Šenoa, supstrat ovoga romana su zbiljska usmena i pisana svjedočanstva žrtava masovnih silovanja muslimanki u ratu

u Bosni 1992. godine. Dominantno pripovijedanje u trećem licu povremeno se prekida iskazima u prvom. Prvo se lice autorici činilo "preblizu dokumentaristici, svjedočenju. Bilo mi je potrebno da se malo udaljim" (vidi: Zlatar 2004: 112). Analizirajući roman, A. Zlatar se dotaknula i emocionološke razine, i to povezujući osjećaj protagonistkinje s interpretacijom tijela, odnosno oduzimanja pojedinčeve kontrole nad vlastitim tijelom kao oblika nasilja: "Prvi osjećaj kojega je S. svjesna, od trenutka kad se s drugim ženama mirno ukrcava u autobus, to je osjećaj fizičke nelagode koja predstavlja 'prvi znak da njezino tijelo više ne pripada samo njoj i da od sada mora s tim računati..." (2004: 115). Ono se, osim u samom činu silovanja, manifestira i u drugim oblicima: prisilnom interniranju, zatočenosti, nedostatku higijenskih uvjeta, mentalnom mučenju, gledanju tuđih smrti, gladi, žedi, hladnoći, prljavštini i, napisljektu, neželjenoj trudnoći, kao krajnjeg razvlaštenja tijela (Zlatar 2004: 115).

Izmjena pripovjedača u 1. i 3. licu i iznenadne promjene fokalizacije pridonose učinku fiktofaktalnosti u konstruktu subjekta glavne protagonistkinje S. (*Hladna voda joj ne smeta, ionako je ljeto. Tada sam se još uvijek nadala da me zima neće zateći na tom istom mjestu.* Drakulić 2010: 59) Trauma se toga središnjeg subjekta konstruira simultanizmom unutarnje i vanjske fokalizacije iskaza, dok se narativi o silovanju ostalih protagonistkinja daju uglavnom posredno, iskazom koji funkcioniра kao dokumentaristički, kombinacijom upravnog i neupravnog govora, ispripovijedanog dijaloga, primjerice u slučaju žene označene inicijalom V.:

– Učinili su mi to na mom vlastitom bračnom krevetu – kaže – to mi je bilo najgore. Ne, nije osjetila nikakvu bol, ništa, baš ništa. Bila je potpuno bez osjećaja, poput komada drva. Ne zna reći niti koliko je trajalo niti koliko je vojnika bilo. Jedan je požurivao drugoga, vani se čula pucnjava i galama. Nije im se opirala. Onaj posljednji rekao joj je: – Bila si mirna kao janje. (Drakulić 2010: 49)

Unatoč izmjeni 1. i 3. lica kada je u pitanju pripovijedanje cijelovita iskustva glavne protagonistkinje, od zarobljavanja u bosanskom selu, dugotrajne nevjerice kao dominantne emocije, zatim smještanja u logor, pa u "žensku sobu" te odnosa s Kapetanom u kojem mu mora glumiti ljubavnicu, što su dijelovi u kojima dominiraju strah, gađenje, šok ili prikrivanje emocija, sam narativ o prvom silovanju ispripovijedan je u 3. licu, iako je fokalizacija unutrašnja. Nije nevažno spomenuti ni to da je traumatično zbivanje ispričano u prezentu, makar se radi o protagonistkinjinu sjećanju (narativ o silovanju dan je unutar analepsye jer radnja romana počinje 1993., kada S. rađa dijete koje je plod traume). Na putu do upravne zgrade logora, gdje zna da će biti silovana, protagonistkinja doživljava osjećaj podvojenog subjekta:

S. opaža da više nema svoje volje, nju zamjenjuje nešto drugo, kao da neki automat u njoj preuzima komandu nad tijelom i ono se miče i reagira mimo nje. Ponovno se nešto događa istodobno njenoj dvojnici i njoj samoj. (Drakulić 2010: 53)

Empatiranju čitatelja s takvim stanjem protagonistkinje pridonosi i spomenuta tehniku izmjene 1. i 3. lica pripovjedača:

Ali to joj dobro ide za rukom, iz dana u dan sve se više privikava na zaborav. Zaborav postaje ključ za preživljavanje.

Jedino što sam u logoru naučila jest važnost zaborava. (Drakulić 2010: 89)

Iako traumatično podijeljen, subjekt nije odvojen od subjekata ostalih žena, one čine jedinstveni kolektivni subjekt metaforom "ženske sobe", odnosno "skladišta žena", prostorije "u kojoj su ženska tijela uskladištена za upotrebu muškarcima" (Drakulić 2010: 59).

Ali i mi, žrtve, ponašale smo se kao da drugačije ne može biti i tako sa zločincima činile zatvoren krug. Kao da smo postojale samo u okviru te sobe i logora. Kao da je vanjski svijet za nas potpuno iščeznuo, a u logorskom životu postojalo je jedno jedino pravilo – preživjeti, preživjeti po svaku cijenu. (Drakulić 2010: 94)

Trenutak u kojemu se od toga kolektivnoga "ja" odvaja, jest odluka da postane ljudavnička zapovjedniku logora, da igra ulogu odnosno izabere karnevaleskni identitet prostitutke, kako bi si povećala šanse za preživljavanje:

Ona je jedina prostitutka među njima, a tako se i osjeća. Ne vrijedi im objašnjavati da je slučajno što je Kapetan odabrao nju, a ne drugu. (Drakulić 2010: 91)

Traumatizirana svijest subjekta očekivano je predstavljena modelima koje je Dorrit Cohn (1978: 21, 58, 99. i dr.) u studiji *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* nazvala: psihonaracijom (pripovijedanja misli i osjećaja likova), citiranim (unutarnjim) monologom (izravnim navođenjem misli likova) i pripovijedanim monologom (slobodnim upravnim govorom):

Njihovo stenjanje ispunjava malu sobu. Možda nešto i govore. Psuju, da, psuju joj majku. Jedan joj se pokušava unijeti u lice. Okreće njen lice prema sebi i više da će ga upamtititi, da ga mora upamtititi. Zaudara. Da, upamtit će njegov zadah, to će upamtit. Ne i njegovo lice. Njegovo se lice gubi u plafonu s muhom koja se još uvijek lijeno ljudja na žarulji. (...) Ne osjeća bol. Nešto se u njoj raspolovilo. Posve je mirna i posve izvan sebe. (Drakulić 2010: 56)

Narativ o silovanju potvrđuje tvrdnju Cohnove da 3. lice pripovijedanja ne mora sugerirati "izvanjskost" ili "objektivnost" nego ističe uzajamnu ovisnost realističke tendencije i fikcionalne psihologizacije. Pripovjedač se ovom tehnikom vrhunski identificira s mentalitetom lika, ali ne preuzima njegov identitet. Treće pripovjedno lice ne samo da bolje predstavlja i objašnjava svijest lika od lika samog, nego efektnije artikulira psihička stanja koja ostaju neverbalizirana, "penumbralna"¹¹ ili opskurna (Cohn 1978: 46, cit. u: Swales 1980: 75). Trećeosobni pripovjedač nazočan je čak i kada se izravno navode njezine misli, odnosno kada je fokalizacija unutrašnja:

¹¹ Značenje pojma "penumbral" tumačimo prema Cambridgeovu rječniku engleskoga jezika: "a part of a shadow in which only some of the light is blocked, used especially about a shadow made during an eclipse. In a lunar eclipse, the outer shadow or penumbra is a zone where Earth blocks a portion of the sun's rays." (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/penumbra>)

Kad spusti pogled vidi da su njene noge još uvijek tamo i da je između njih neko drugo muško lice. To su, naravno, njene noge. S. kaže sebi da su to njene noge, ali ih zapravo ne osjeća. Kao da me nema, misli. Kao da više nisam tu. (Drakulić 2010: 55)

Narativ o silovanju kod S. Drakulić uključuje detaljnije prikazivanje fizičke boli pri čemu bol prestaje biti osjet, postaje "bolest", metafora traume, u cjelini kulturnog tropa koji nastoji ovladati iskustvom i integrirati ga:

Boli je svaki dio tijela: još uvijek osjeća bol u utrobi, kao da iznutra nešto gori, bol u ručnim zglobovima i bol u leđima i mišićima od koje se teško pomiče na madracu. U tih nekoliko dana i noći bol se nastanila u njoj kao u svojoj kući. Osjeća se zaposjednutom. Neka do tada nepoznata bolest ušla je u nju i sada je razjeda. S. nije mogla zamisliti da muško tijelo može učiniti takvo nasilje nad ženom, da je toliko moćno, toliko neravnopravno nadmoćno da žena nema obrane pred tom vrstom nasilja. (Drakulić 2010: 57)

Bol, ono što bi svaka od njih željela zaboraviti, to se ne zaboravlja lako. Ožiljci ostaju, vidljivi i nevidljivi. Ispisani s unutrašnje strane bedara, na trbuhi, na vratu, na grudima, u maternici. (Drakulić 2010: 99)

Prostor je logora funkcionalan u smislu Foucaultove heterotopije devijacije, pri čemu je ženska soba u ovom tekstu njegova glavna onemska figura:

Ni jedna od njih ne želi se prepoznati u zarobljeništvu 'ženske sobe'. Sad su to druge osobe, a njihova lica nisu više njihova, i ona pripadaju logoru.

S. se sjeća da je baš u toj prostoriji razumjela da logor nije samo mjesto na kojem se zatekla, logor je stanje njenog tijela i duha. (Drakulić 2010: 60)

To je prostor-stanje u kojem etičke granice postaju porozne radi preživljavanja:

U tom trenutku čak se ni ne pita je li u pravu, dobro i zlo nemaju previše smisla u logorskom životu. Dobro je ono što čovjeku koristi, a zlo ono što ne koristi, ili drugomu nanosi izravnu štetu. (Drakulić 2010: 87)

Osim pojedinih narativa o sudbinama silovanih žena, mjestimice se u glavni tijek radnje ubacuju narativi o silovanim djevojčicama (trinaestogodišnja A.) i dječacima, što svojom fragmentarnošću i šokantnošću na tim mjestima, gdje se vrijeme glavne radnje nakratko zaustavlja, stvaraju snažan empatijski učinak:

Onda joj je M. objasnila da se A. nije htjela odvojiti od svoje rođakinje pa je ovamo došla dobrovoljno kad su nju doveli. Nije sasvim razumjela što je ovdje čeka. (...) Ali vojnici su je zgrabili već prve večeri. Silovali su je brutalno, kao da joj se osvećuju da nije 'ono pravo', što im je netko podvalio to jadno mršavo derište. (Drakulić 2010: 69)

Upravo se simptomatologija rasapa ličnosti nakon traume (silovanja i urezivanja nožem križa i četiri slova s na grudima, čelu i leđima, od čega će nakon 3 dana preminuti) kod A. može dijelom usporediti s prikazom Jane kod Šenoe:

Ta osoba koja se vraća drugoga dana navečer u 'žensku sobu' nije više A. Ne prepozna ju je. Izgleda kao ona, ali svakoj od njih je odmah jasno da to više nije ona, da se A. iselila iz toga tijela pred njima. Kao i njeni majka, čije su oči još dugo bile žive iako je ona bila mrtva, njen je tijelo još živo, ali ona je mrtva. Otkada su je stražari unijeli, niti plače niti govori. Mora da je naprsto zanijemila jer više ne ispušta ni jednoga glasa. Niti ne miče očima. Trepće, a ne gleda. Njene su oči crne rupe u koje ne prodire svjetlost. (Drakulić 2010: 72)

Osim straha i početne nevjericice, emocija koju Drakulićeva ističe i prisutna je u nekom od potisnutih oblika tijekom čitave fabule, jest bijes kao naličje traume. Međutim, želja za osvetom mogla bi izjednačiti žrtvu i neprijatelja u etičkom smislu. Bijes (i to nemoćni) je naglašen u trenutku kada žene shvaćaju da vojnici spaljuju leševe logoraša, a njima se daje informacija da se to pali smeće. Budući da iskaz naglašava potpunu podređenost protagonistkinja emociji koja u tom trenutku kao da upravlja njima, njihovim vanjskim izgledom i ponašanjem, postajući preplavljujuća i nekontrolirana, emocija bijesa se daje u gotovo personificiranom obliku:

S. postaje svjesna da se žene gušte od nemoćnog bijesa, od jada koji im iskrivljuje lica. Stisnuta u kut, pritisnuta je tim smradom i njihovom sada već opipljivom mržnjom. Taj čas S. je posve sigurna da bi i one same bile kadre učinili vojnicima u dvorištu to isto. Ubiti ih, zapaliti, veseliti se plamenu. Ni za sebe nije više sigurna. Možda bi im se i ona pridružila. Možda bi baš ona prva bacila upaljenu šibicu. (Drakulić 2010: 79)

U smislu ovladavanja traumom, u kontekstu kulturnog tropa, Drakulićeva bira drukčiju osvetu od one koju je iskazao Šenoa. Ona bira svojevrsni paradoks – rođenje i zadržavanje djeteta čije lice protagonistkinju podsjeća na lice ubijene sestre. U moći rada, koja je trebala biti sredstvo zločinaca da ih pokore i ponize i kao žene, i kao pripadnice nepoželjnog naroda, književnica artikulira ideju o pobjedi žrtve – žene nad počiniteljem zločina – muškarcem:

M. joj je jednomispričala da, dok su je silovali, vojnici su joj govorili da će roditi njihovo, srpsko dijete i da će sve njih Muslimanke natjerati da rađaju srpsku djecu. Gdje su oni sada, ti vojnici? Ako se djeca rode, roditi će se tim ženama i one će odlučiti o njihovoj sudbini, a ne njihovi nepoznati očevi. I ni jedno od te djece neće znati tko im je pravi otac. Majke će ih se odreći i dati ih na usvajanje. Netko treći dat će im ime i prezime i jezik i domovinu. (Drakulić 2010: 158)

Jedino mu ona može pokazati da je mržnju u kojoj je začet moguće preobraziti u ljubav. (Drakulić 2010: 159)

Što se tiče tipa strategijske empatije, kod Drakulićeve prepoznajemo kombinaciju drugog i trećeg. Potvrdu drugog tipa, "ambasadorske" (posredničke) strategijske empatije izravno nalazimo na samom kraju romana gdje se pripovjedačica obraća odabranim drugima (žrtvama), s ciljem kultiviranja empatije unutar grupe (sprječavanje zaborava). Naime, iako se ne osvećuje na javi, protagonistkinja proživljava repetitivni san u kojemu

nožem ubada svoga silovatelja na ulici, ali potom ostaje šokirana činjenicom da je se silovatelj uopće ne sjeća:

Tada odjednom razumije san koji se ponavlja i zašto se ponavlja: ako je on zaboravio nju, svoju žrtvu, ona je ta koja ne smije zaboraviti niti njega niti svoju prošlost. Njihovim krvnicima treba zaborav, ali im ga žrtve ne smiju dati. (Drakulić 2010: 160)

Analogno Balovoju i drugim navedenim teoretičarima, i kod S. Drakulić seksualno je nasilje povezano s društvenim potčinjavanjem žena. No dok je kod Šenoe prvenstveno riječ o klasnom potčinjavanju, kod književnice ne ostaje samo unutar sociema etničkog nasilja u ratu, nego mu se dodaju i opća feministička značenja:

(...) *One vide da su zamjenjive i to ih dodatno poražava. Možda je tako i u životu, možda smo za njih daleko sličnije nego se to nama čini, samo to ne primjećujemo. Od trenutka kad su se naoružani muškarci pojavili u njihovu selu, svaka od njih prestala je biti osoba. A sada su to još manje, sada su svedene na skupinu sličnih stvorenja ženskog roda, iste krvi. I jedino je krv važna, ispravna krv vojnika protiv pogrešne krvi žena.* (Drakulić 2010: 65)

2.3. Emocijski narativi o silovanju u romanu Črna mati zemla

Oslonac fabule u Novakovu romanu predstavlja dječja trauma gubitka oca, a odmah potom i isprva neobjašnjiva serija samoubojstava u međimurskom selu 1991. godine, koju je u dobi od šest godina glavni protagonist Matija Dolenčec počeo povezivati sa samim sobom, osjećati krvnju i da bi se od stvarne prošlosti odmaknuo, stvarati o njoj izmišljene narative. Novakov protagonist doslovno se identitetski konstruira na temelju modela o kojemu A. Zlatar (2004: 27) piše:

Prošlost subjekta ne postoji sama po sebi, ona postoji jedino u narativnim diskurzivnim tvorbama. Umjesto sa činjenicama, mi se u tekstu susrećemo sa scenama i slikama, a prošlost se, umjesto kao faktična i stvarna događajnost, otkriva kao diskurzivno uobličena i simbolična, na razini teksta fikcionalna stvarnost. Stoga govorenje o prošlosti nije sumacija onoga što se dogodilo, nego intervencija u prošlost: ispovjedne strategije vremena stvaraju diskontinuitet i nezavisne efekte, umjesto kontinuiteta i kauzalnosti.

U prvom poglavlju (Sakupljači sekundarnog otpada) djevojka protagonista, zbog nemogućnosti da dalje sluša njegove izmišljene priče o vlastitoj prošlosti, prisiljava svojim odlaskom da pozornost skrene s tvorbe slika o sebi na suočavanje sa stvarnošću, odnosno na svoju ranu traumu. Riječ je o tipu depersonalizirana, decentrirana subjekta čiji se identitet stvara u tzv. napuklinama. U drugom dijelu (ispričanom dominantno kroz homodijegetskog pripovjedača u pismu djevojci gdje joj se Matija konačno otvara, nakon što neočekivanim otkrićem uspije povezati uzroke i posljedice zbivanja iz 1991.) analiptički se iznosi fabula o protagonistovu djetinjstvu. U socijalnoj izolaciji nakon

očeve smrti i smrti sumještana, koje iz nekoga razloga počinje povezivati sa sobom, ali i vlastitih devijacija u ponašanju kojih uopće nije bio svjestan, Matiji Dolenčecu se počinju javljati dva groteskna stvora, magijska bića proizašla iz konteksta legendi njegova kraja, Hešto i Pujito, koji mu otkrivaju skrivene pojedinosti o životu svakog samoubojice i, općenito, o okolnostima zločina u selu. Svaka ta priča (na hipodijegičkoj razini) daje vrlo realistični konstrukt mračne stvarnosti života Matijinih sumještana (koji se iza fasada mirnih obiteljskih kuća pokazuju kao ubojice, kriminalci, obiteljski zlostavljači i pedofili). Stoga činjenica da Hešto i Pujito od zamišljenih prijatelja vrlo brzo postaju zastrašujuća prijetnja, funkcioniра kao simptom Matijina prerana suočavanja sa zlom u vlastitoj okolini, u kojoj je i sam obilježen različitošću svoga iskustva. Distanciranjem pripovjedača (ponegdje više ili manje infantilnog) od stvarnosti s kojom se susreo (kombinacijom pripovjedačkih glasova, dječaka u prvom licu i Hešta, u trećem) te samim uvođenjem mitskih bića (konstrukta dječakove mašte) u položaj pripovjedača, pojačava se empatijski učinak narativa o nezaštićenosti djeteta pred preranim susretom s najmračnijim stranama odraslih. Temeljno je psihofizičko stanje djetetova nemoć. Kulminaciju i otporanac Matijina rasapa identiteta zlo odraslih doseže u prikazima pedofilskog silovanja Matijina prijatelja, invalidnog dječaka Franca, čiji je počinitelj Mladen Horvat, nogometni trener.

Dva su pripovjedača emocijskoga narativa o činu silovanja. Jedan je mitsko biće, Hešto, koji prepričava ono što je vidjela protagonistkinja Milica, Mladenova supruga, koja je potom i sama počinila samoubojstvo (baš kao i Mladenova žrtva Franc). Heštov se pripovjedni glas iznosi govorom međimurskog sela (kojim komuniciraju svi protagonisti, pripadnici te zajednice) i tada se grafostilemski u tekstu ističe (kurzivom ili ravnim tiskom, uvijek suprotno od iskaza koji nadopunjava ili prekida).¹² Međutim, čitavim iskazom dominira pripovjedač koji se poziva na Hešta i nastupa mjestimice u prvom, a mjestimice u trećem licu: *Mladenova žena ubila se jer nije, pričao je Hešto, mogla više izdržati život s Mladenom, a izlaza nije vidjela.* (2017: 234). No oba su tipa pripovjedača, zapravo, dio iskaza glavnoga protagonista oblikovana na način da varira između manje ili veće infantilnosti (podsjetimo se da on priča s odmakom, kao odrasla osoba o događajima iz djetinjstva):

Majka me poslije pogreba poslala s kanticom po mlijeko. Ulica je bila tiha i prazna u sumrak, sve dok s glavne u našu ulicu nije skrenuo auto Mladena Horvata. (...) Duboko sam udahnuo i skupljao hrabrost da lijepo pitam kad bih opet mogao s njima na trening. (...) Franc nije bio u gepeku nego na zadnjem sjedalu i kad ga je Mladen pustio van, izgledao je kao pas kojega predugo nisu pustili s uzice. Uspio se nekoliko puta sudariti i sa sjedalom i s karoserijom auta dok je izlazio. (...) Franc je iza leđa držao čokoladu i prošao pokraj mene kao da me ne vidi. Znao sam da se dogodilo nešto ružno jer je šutio, nije pustio baš ni glasa. Smrdio je kao da je zagazio u drek, hodoao je čudno, usko s koljenima, a sa stopalima prema van. Na bijelom dresu mu je na guzici

¹² Npr., kada prekida Mladenovo obraćanje ženi i komentira ga: Mislila si ka si se zaključala? Pa ne buš se ti meni zaključavala v moji hiži. *Tak joj je govorio i smejo joj se. Onda bi jo pošprico s mrzлом vodom i odišo vum. A ona bi sidejla f kadi i pluakala se – prisjećao se Hešto.* (Novak 2017: 235)

probila crna mrlja. Pomislio sam da se možda negdje nabio, ili da se posrao. Pogledao sam Mladena koji je stajao kraj auta i glupavo se smijao. (Novak 2017: 213–214)

Uvođenjem Hešta kao sveprisutnog svjedoka (čime Hešto metaforički transponira sveznajućeg pripovjedača) koji je nazočan u svim situacijama samoubojstava u selu, koji o svakom protagonistu sve zna, ali koji je ipak konstrukt dječakova uma (što otvara tumačenje Hešta unutar polja metafore udjela kolektivnog, izrazito negativno predstavljenog identiteta, u konstruktu osobnog identiteta protagonista), stvara se situacija dvostrukе pripovjedne distinkcije od samog dječjeg protagonista, koji je očigledno svjedok i koji bi mogao sam prepričati viđeno. Međutim, položaj otuđenog, usamljenog i stigmatiziranog djeteta to je sprječavao: *Milica je osim mene i Franca bila jedini svjedok, jedina koja je znala kakav je Mladen. Franca nitko nije razumio što govori, a meni nitko ne bi vjerovao.* (Novak 2017: 238) Taj se položaj nemoći iskaza traume reinterpretira i u aktuelnom pripovijedanju s odmakom.

Emocijski narativ o silovanju donosi se dijelom kroz prepričano obraćanje počinitelja žrtvi, dominantno kroz pripovijedanje onoga što je vidjela Milica, a očito i Matija. Fokalizacija je vanjska, tek na kraju postaje unutrašnja fokalizacija žrtve, ali i tada ispričana kroz 3. lice, čime narator svjedok posreduje čitatelju snažan empatijski učinak. Narativ naglašava fizičku bol žrtve, a potresnost prizora pojačava činjenica što je žrtva nijema, Franc ne može i ne zna govoriti:

Hešto je rekao da joj se smračilo pred očima kada je gledala kako ja i Franc izlazimo iz prtljažnika (...) Jedino je ona vidjela što se doista zbiva. Sljedeći je put doveo samo Franca. Vidjela ih je iza kuće, kod garaže. Mladen je objašnjavao kako golman mora biti razgiban i da Franc ima jedan mišić u leđima koji nije dovoljno rastegnut. Rekao mu je da se nagne u stranu i da će ga boljeti, ali da mu tako i treba kad se ne razgibava svaki dan i ne vježba koliko bi trebalo. Mladen ga je sve više savijao, prateći to korenjem i naredbama. Franc nije mogao niže pa je savinuo koljeno. Mladen ga je udario šakom u koljeno i pitao ga je li normalan. Franc je na trenutak ispružio nogu, bolno protisnuo zrak kroz zube i ponovno savio koljeno. Mladenovi komentari prešli su u nesuvislo i bijesno mumljanje i Franc se više nije mogao izvući. Kratke bijele hlače bile su mu oko koljena. Noge nije mogao skupiti jer su između njih već bile Mladenove. Bio je nagnut i pridržavao se za limenu bačvu iz koje je smrdjela ustajala voda.

Osim odraza svoga lica, Franc je mogao vidjeti kako se punoglavci uzvрpolje kada bi kroz njegove zube uz bolan izdisaj kapnula slina s tragovima krvi. (Novak 2017: 236)

Subjekt nasilnika je pripovjedno uveden dijalogom na dijalektu međimurskog sela u kome se radnja zbiva, a posebno je šokantno i uznemirujuće što se o stanju i ponašanju žrtve tijekom čina (šmrcanje, plač, izmicanje) doznaće isključivo kroz perspektivu i iskaz zlostavljača:

Ha? Kaj mrckaš, ve buš tij meni fasovo, pička ti materina. Ha? Kaj mrckaš? Još boš mrcko? Ve buš dobijo svoje. Kaj se cukaš? Ne buš se tij meni cuko. Smetje jeno smrd-

livo. Ve bum ti jo dreka nutri porino, ka neš več tak smrdijo. – Tak je govorilo kad da mu je dičker neka napravio – tužno je rekao Hešto. (Novak 2017: 236)

Druga je perspektiva svjedoka Milice:

Milica je odgledala tu scenu do kraja, vidjela je kako je dječaku gurnuo dva prsta jedne ruke u usta i kako ga drugom rukom drži za kosu, gledala je kako pušta da dječak padne kao pretučeno pseto, kako dolazi do zraka i kako vlastitom znojnom majicom briše govno s kurca. (Novak 2017: 236)

Međutim, očigledno je da je i sam glavni protagonist bio svjedokom silovanja jer mu Hešto događaj "prepričava" tijekom nastave (umetnuti narativ) koja se odvija nakon što cijelo selo zna da je Milica počinila samoubojstvo.

Učiteljica je upravo pokušavala sama pjevati Koka snijela jaje, a ja sam jedva zadržavao sadržaj želuca u sebi.

– Drugarice... učiteljice, nej mi je dobro. Povrača mi se. Molim van.

Ljuta što sam ju prekinuo, rekla je neka samo uzmem stvari i idem kući. Kad sam izšao na zrak, bilo mi je malo lakše, ali mi se iz glave nije brisala slika koju su mi Hešto i Pujito šaptom utisnuli. Kaskajući za mnom, sad s jedne, sad s druge strane, nastavili su. Bio sam preslab da im pobjegnem. (Novak 2017: 236–237)

U Novakovu narativu o silovanju, za razliku od prethodno obrađenih romana koji su u središtu imali traumu žrtve, na emocionološkoj je razini razrađena trauma djeteta svjedoka koja će predodrediti razvoj identiteta "s napuklinama". Iako se nigdje izrijekom ne spominje, temeljna emocija koja prožima narativ o silovanju je gađenje, a emocije koje se ugrađuju u Matijino iskustvo su bijes, tuga te strah.¹³ Iz svega toga razvio se jak osjećaj krivnje zbog Francova samoubojstva jer Matija odrasta misleći da ga je u ključnom trenutku iznevjerio, davši u jednom dijelu fabule prednost vršnjačkoj skupini umjesto druženju s Francom. To je dominantni osjećaj, uz nemoć i slabost. Hešto i Pujito prvi su "simptom" podvajanja dječakove ličnosti nakon suočavanja s traumom koja se u kompozicijskoj strukturi daje na samom kraju, a očigledno je imala najveću ulogu u čitavom Matijinom doživljaju stvarnosti i poremetila njegov proces identifikacije. Dvostruko posredovano pri povijedanju posvjedočenog nasilja (Hešto pri povijeda ono što Milica vidi, a protagonist pri povijeda ono što Hešto vidi) koje karakterizira protagonista u dječjoj dobi i nastavlja ga formirati u odrasloj, piščeva je narativna strategija u prikazivanju traumatskog iskustva i sjećanja te postupak u tvorbi identiteta Drugoga i drugačijega, po čemu se ovaj autor razlikuje od dvoje prethodno obrađenih. Narativ o traumi silovanja dio je predodžbe Drugoga i drugačijega (invalidnoga djeteta i djeteta koje je stigmatizirala sredina), koja se ovome romanu ostvaruje na razini ontemske figure.

¹³ E. Rudan (2018: 281–282) ukazuje na visoku frekventnost i značajnu distributivnost leksema strah u karakterizaciji protagonisti. Na početku romana protagonist se riječima sestre eksplisitno opisuje kao onaj koji se boji, tematizira se u opisima koji uključuju i psihofizički doživljaj, fizičko-motoričke reakcije te preciznim objašnjavanjem izraza za fizičku reakciju na strah.

Slično tekstu S. Drakulić, i u ovom se romanu struktura emocijskoga narativa razvija izmjenom pripovjedača u 1. i 3. licu i izmjenom fokalizacije, uz uključivanje infantilnog pripovjedača i upotrebu lokalnog govora u dijalozima. Međutim, za razliku od tekstova Šenoe i Drakulićeve, gdje je nasilnik pripadnik druge, agresorske skupine, od koje protagonisti mogu očekivati usurpaciju, u Novakovu romanu nasilnik se (upravo karakterizacijskom funkcijom lokalnoga govora) predstavlja kao jedan od nas, ni po čemu različit, posve uklapljen u svoju zajednicu. Opasnost za pojedinca više nije vezana uz polje drugoga, neprijateljskoga kolektivna identiteta, već uz primarno, vlastito, blisko. Osim toga, kao uzrok samoubojstava u selu protagonist će u odrasloj dobi otkriti racionalan izvor – natopljenost zemlje pesticidom butandiolom, koji su seljaci nekontrolirano počeli koristiti u selu 1991. i koji je zemljom dospio u pitku vodu. Metaforika je ovoga motiva dalekosežna i izlazi iz okvira radom zadane teme pa je na ovome mjestu ne možemo produbljivati. Međutim, ukazuje na razrješenje Matijinog osjećaja krivnje za sve smrti u selu, kao tipične reakcije djeteta svjedoka na suočavanje s traumom nasilja. Uzrok kolektivnih smrti, dakle, nije magijskog ni mitskog porijekla, nego se vraća na stvarne ljude, seosku zajednicu, isti taj primarni, vlastiti kolektiv okarakteriziran pohlepom i monstruoznosću o kojima se ne govori, koje se skrivaju.

U istom uzroku leži i krivnja za izopćenost, nesretno traumatično djetinjstvo i identitetske napukline samog protagonista. Sam tekst ipak izbjegava pozvati na klasičnu emocionalnu identifikaciju čitatelja s karakterom protagonista, čemu pridonosi tragikomični modus pripovijedanja i dvostruka distinkcija pripovjedača kada je u pitanju sam čin silovanja. Međutim, upravo ta, svojevrsna paradoksalnost iskaza pojačava emociju potresenosti kod čitatelja, što potvrđuje teze književnih emocionologa o nemogućnosti striknog povezivanja određenih pripovjednih ili stilskih postupaka s određenom emocijom.

Po pitanju strategijske empatije, ona je u ovom romanu usmjerena na pojedinca u slabom psihosocijalnom položaju, a empatije prema grupi gotovo i nema, što se posve uklapa u ideologemsku strukturu teksta koja kritički propituje kolektivni identitet, norme i vrijednosti jedne društvene skupine. Čitavo je selo, kolektiv odgovoran za samoubojstva, odnosno za rasap ne samo protagonistova pojedinačna identiteta nego i svih onih koji su samoubojstvo počinili, pri čemu je butandiol samo povod, ne i uzrok.

3. Zaključak

Komparativno istraživanje triju tekstova različitih razdoblja hrvatske književnosti pokazuje perzistentnu društvenu i kulturnu uvjetovanost emocijskih narativa o traumi silovanja. Unatoč različitosti povijesnoga, društvenoga, a dijelom i kulturološkoga te ekspresivnoga konteksta svakog pojedinog teksta, u konstruktima emocijskih narativa o silovanju primjetne su zajedničke odrednice, neovisne o nastanku pojedinoga teksta. One se primarno tiču rasapa identiteta žrtve uslijed traume, što je u psihoanalitičkoj teoriji problematizirao Freud. Temeljne emocije koje se u tekstovima prezentiraju kao

dio karakterizacijskog imaginarija žrtve jesu: strah i bijes (kod Šenoe), nevjerica, strah, gađenje, šokiranost i bijes (kod Drakulić). U trećem je tekstu glavni osjećaj žrtve-svjedočka krivnja, strah i osjećaj slabosti, nemoći, dok sam prikaz čina prati i emocija gađenja. Realistički prikazane posljedice fizičke traume zlostavljenih tijela dominiraju u drugim dvama tekstovima, a psihofizička patnja, bol žrtve se prikazuje kao temeljno stanje u svim trima. U svim su tekstovima fiksacija na traumu i repetitivnost dva glavna obilježja upisana u narušenu subjektivnost žrtvata. Zbog toga su sva tri teksta angažirana psihološki, socijalno i etički te u konačnici, za čitatelja, identifikacijski, u smislu kako je tumačio Culler. Trauma je, dakako, u svim trima romanima reprezentirana i kao kulturni trop kojim se pokušava ovladati njezinim kliničkim aspektima (Šenoa i Novak uključuju mitski, odnosno diskurs legendarnog naslijeda, a Slavenka Drakulić feministički). Subjekt silovatelja i čin silovanja metonimijski su predstavljeni ne samo kao zlo trenutka, povijesnoga vremena radnje, nego kao opća kategorija koja može zadesiti pojedinca i kolektiv bilo kada i bilo gdje. Trauma silovanja ima izraziti narativno-empatijski potencijal u konstruktima ontološke, ali i ideologemske figure svakoga autora. Kod sve troje pisaca narativ o rasapu identiteta jedan je od temelja koji ostvaruju učinak emotivne empatije, samo što se kod prvo dvoje radi o rasapu identiteta subjekta – žrtve, odnosno žrtvata, kada je riječ o kolektivnim silovanjima, zatim i o rasapu identiteta podređenoga, slabijega kolektiva, dok je kod trećega prvenstveno riječ o rasapu identiteta pojedinca, svjedoka, čiju tragicnost pojačava činjenica što je taj svjedok i subjekt – promatrač dijete.

Izvori

- Drakulić, Slavenka (2010), *Kao da me nema*, Profil, Zagreb
 Novak, Kristijan (2017), *Črna mati zemla*, OceanMore, Zagreb
 Šenoa, August (1978), *Seljačka buna*, Globus, Zagreb

Literatura

- Bal, Mieke (2009), *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Torronto, Buffalo, London
- Cohn, Dorrit (1978), *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey
- Culler, Jonathan (2001), *Književna teorija. Vrlo kratak uvod*, AGM, Zagreb
- Ćimić, Esad (1995), "Teže od smaknuća: skica sociološkog promišljanja silovanja", *Društvena istraživanja*, 4 (18–19), 679–701. (URL <https://hrcak.srce.hr/32373>)
- Freud, Sigmund (1986), *Budućnost jedne iluzije i drugi spisi*, Naprijed, Zagreb
- Frojd, Sigmund (1984), *Uvod u psihoanalizu*, Matica srpska, Novi Sad
- Keen, Suzanne (2006), "A Theory of Narrative Empathy", *Narrative*, 14 (3), 207–236. (URL: <http://www.jstor.org/stable/20107388>)
- Korljan, Josipa (2011), "Ka(k)o da me nema? Silovanje kao dokumentaristička i književna tema", *Croatica et Slavica Iadertina*, 7 (2), 413–422.
- Lasić, Stanko (1965), "Roman Šenoina doba /1863–1881/", *Rad JAZU*, knj. 341, JAZU, Zagreb, 163–230.
- Mijatović, Aleksandar (2009), "Trauma i pitanje reprezentacije: suvremena teorija traume, Sigmund Freud i Walter Benjamin", *Fluminensia*, 21 (2), 143–162. (URL <https://hrcak.srce.hr/48362>)
- Rudan, Evelina (2018), "Prijevod usmenih strahova u pisani tjeskobu ili poetički učinci predajnih elemenata u romanima Živi i mrtvi Josipa Mlakića i Črna mati zemla Kristiana Novaka", *Poznanskie studia Slawistyczne*, 15, 273–286. (URL <https://core.ac.uk/download/pdf/195892522.pdf>)
- Swales, Martin (1980), "Narrative Voices. Reviewed Work: Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction by Dorrit Cohn", *Novel: A Forum on Fiction*, 14 (1), 75–78.
- Štrkalj Despot, Kristina (2012), "Jezik emocija u srednjovjekovnim hrvatskim pjesmama eshatološke tematike", u: A. Kapetanović, ur. *Poj željno! Iskazivanje i poimanje emocija u hrvatskoj pisanoj kulturi srednjega i ranoga novoga vijeka*, 87–116, Institut za hrvatski jezik i jezikoslovje, Zagreb
- Zlatar, Andrea (2004), *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb

Надежда Старикова: Литература в социокультурном пространстве независимой Словении

Проблема изменения роли художественной литературы в современном мире особенно остра в бывших социалистических странах Европы, переживших в конце XX в. коренные общественно-политические изменения. Словения, обретшая суверенитет в ходе распада СФРЮ, – один из типичных примеров. В течение длительного времени словенская литература развивалась под знаком борьбы за национальную независимость, пройдя на этом пути через многие суровые испытания. Первые десятилетия независимости создали предпосылки для качественных изменений внутри литературы и привели к трансформации ее роли общественной жизни.

Ключевые слова: роль литературы, независимая Словения, саморегуляция, маргинализация.

Literature in the sociocultural space of independent Slovenia

The problem of changing the role of literature in the modern world is especially acute in the former socialist European countries, survived at the end of the twentieth century fundamental social and political changes. Slovenia, which gained sovereignty during the disintegration of the SFRY, is one of the typical examples. For a long time, Slovenian literature developed under the sign of the struggle for national independence, going through many severe trials along the way. The first decades of independence created the preconditions for qualitative changes within literature and led to the transformation of its role in public life.

Key words: the role of literature, independent Slovenia, self-regulation, marginalization.

Литература сыграла значительную роль в процессе формирования национального самосознания словенского народа и во многом способствовала обретению им независимости. Историческая судьба словенцев стала первопричиной особой

миссии, которую осуществляла литература: через художественное слово шло для них осознание единства нации. На протяжении нескольких веков важнейшей задачей литературы была самоидентификационная, ведущей функцией – национально-охранительная, то есть “вся мощь национальной жизни была сосредоточена в литературе” (Лотман 1997: 27). Бессменно находясь на страже национальных интересов, защищая и культивируя национальные ценности, литература на самых разных этапах словенской истории, и особенно в ее переломные моменты (1848, 1918, 1945, 1991), с одной стороны, становилась орудием внедрения в общественное сознание различных программ национального возрождения, с другой – стремилась интегрироваться в европейский литературный процесс. В немалой степени благодаря особому положению литературы внутри национальной мифологии, сохранению ею “кода” нации, амортизировался культурный и идеологический прессинг со стороны властей всех государств, в состав которых входила Словения.

Путь к государственности был сопряжен с суровыми испытаниями, особенно обострившимися в минувшем столетии. На всем его протяжении имело место столкновение идеологий, что поставило Словению перед выбором между фашизмом и коммунизмом, коммунизмом и демократией. Литература оказалась в гуще этих конфликтов и испытывала сильнейшее их давление. Оно было различным на разных этапах, но присутствовало на протяжении всего XX века, нередко принимая насильственно-репрессивные формы, что приводило к тотальной идеологизации искусства. Период социалистического строительства отличался особенно настойчивым стремлением властей к контролю над литературой. Однако и в это время ей удавалось сохранять известную автономность. В условиях политico-идеологического прессинга литература вырабатывала специфические формы сопротивления, которое расщатывало идейные и художественные стереотипы и делало процесс освобождения от диктата идеологии необратимым. К таким проявлениям эстетического инакомыслия в Словении можно отнести модернистский и постмодернистский дискурсы¹. Вступившее в литературу послевоенное поколение проникалось духом трагического гуманизма, присущего европейской послевоенной литературе. Отстраняясь от текущих проблем социалистического строительства, некоторые авторы начинали искать выход в экзистенциальных решениях, выражали себя с помощью искусства, отрицающего строго миметический подход. После смерти Й. Б. Тито (1980) атмосфера общественного брожения изменила расстановку сил, на смену зашифрованным текстам экзистенциально-модернистского типа пришли произведения, выражавшие критическое сознание. В это же время многих литераторов привлекла философия и эстетика постмодернизма, с помощью которых они стремились противостоять абсурдности социалистической системы и идеологическому коллапсу тоталитарного общества. Постмодернизм подрывал авторитет канонизированной национальной

¹ Об этом подробнее: Старицова Н. Н. (2012), “Модернизм 2”; “Постмодернизм”, *Лексикон южнославянских литератур*, отв. ред. Г. Я. Ильина, Индрик, Москва, 269–275, 350–355.

литературной истории, нивелировал различие между высокой и низкой литературой и подвергал сомнению общепринятые эстетические модели. Как следствие, в литературе Словении конца 1980-х – начала 1990-х гг. существовал целый конгломерат традиционных художественных течений, куда могли внедряться некоторые новые (или обновленные старые), но при этом ни одно не преобладало.

Важную роль в демонтаже югославской социалистической системы сыграли некоторые словенские литературно-критические издания: например, принципиальное значение имела деятельность журнала *Нова ревија*, выступавшего за демократизацию и либерализацию не только в сфере литературы и культуры, но и в обществе в целом (Старикова 2020: 179). На закате титовской эпохи общественные и художественные инициативы словенских писателей, по сути, заменили отсутствующие институты политического плюрализма. Писатели просвещали читателей, открывали им глаза на дефекты существующей политической системы, пробуждая желание ее изменить, что впоследствии в определенной степени повлияло на исход первых демократических выборов и провозглашение суверенитета.

В 1991 г. Словения демократическим путем обрела независимость, получила международное признание со стороны ведущих мировых держав, через несколько лет оказалась в составе Североатлантического альянса, Евросоюза, первой из новых стран – членов ЕС вступила в зону евро. Однако эти судьбоносные перемены привели и к неожиданным трудностям. Отмена цензуры, перестройка отношений государства, общества и культуры, столкновение стремления к национальному самоутверждению с процессами глобализации – всё это сказалось как на обстановке в стране в целом, так и на функционировании литературы. В новых обстоятельствах литература начала искать адекватные способы взаимодействия с действительностью и сразу же столкнулась с проблемой “выживания” в условиях рынка, высокой конкуренцией, лавиной массовой переводной продукции. 1990-е гг. стали переломными в литературной жизни – в это время вся литературная система претерпела существенную перестройку, вынужденная приспосабливаться к новой экономической системе координат. Перемены затронули самые разные области: собственно художественную продукцию и ее сбыт, формирование книжного рынка, деятельность творческих союзов и издательств, профессиональную коммуникацию (фестивали, конкурсы), литературные премии, школьную программу и т.д. Это не могло не отразиться на тематике, проблематике, жанровых предпочтениях. Коммерциализация почти всех сфер деятельности, трансформация носителей массовой культуры, рост престижа невербального (визуального и аудиального) измерения общественной коммуникации, наконец, наступление Интернета – всё это способствовало тому, что литература постепенно сдавала свои общественные позиции. Как отмечает Матевж Кос (2014: 284), “в демократической Словении опасность для свободы творчества, литературы и искусства теперь представляет не идеология, как это было на протяжении почти всей второй половины XX в., а рыночная ситуация, которая, не будь государственного

финансирования культуры, нанесла бы серьезный ущерб некоммерческой литературной продукции, переводам и гуманитарным трудам". Инакомыслие, стремление к духовной и политической свободе, на протяжении стольких десятилетий усиленно культивировавшиеся в словенской писательской среде, перестают быть стимулами художественного роста. В условиях тоталитаризма словесное творчество, если оно не было на службе у идеологии, само по себе уже являлось манифестиацией свободы. После смены режима и завоевания демократических свобод выяснилось, что их обретение не дает того ощущения творческой раскрепощенности, которое в социалистической Югославии давала борьба за право художника на индивидуальное критическое отношение к действительности, за свободу творческого самовыражения. В независимой Словении сложилась парадоксальная ситуация: новоиспеченное государство перестало рассматривать художественную печатную продукцию как инструмент национальной самоидентификации и переадресовало эту обязанность частному издателю с его коммерческим интересом. Политические и экономические трансформации "запустили механизм саморегуляции национальной литературной системы, движимой необходимостью приспособиться к новым условиям, 'встроиться' в глобализированную западную культуру, что способствовало возникновению в стране новой литературной ситуации, развивающейся по законам рынка" (Старикова 2018: 13). В то же время окончательное утверждение в общественной жизни принципа плюрализма привело к сосуществованию в культуре множества эстетических систем. Результатом этого стал небывалый эклектизм, сочетание на литературном поле самых разнообразных векторов, поэтик и дискурсов.

Рыночные отношения спровоцировали бурный подъем популярной жанровой продукции, в первую очередь детектива и фантастики, а также путевых заметок и произведений эротического содержания. При этом речь идет не только о количестве, но и о качестве. Некоторые образцы тривиальных жанров достигли в словенской прозе столь высокого художественного уровня, что их как "высокую" литературу, отвечающую взыскательным эстетическим требованиям, теперь в той или иной степени учитывает большинство литератороведов (Вирк 2014: 253–255; Starikova 2010: 305–309). Не без влияния постмодернизма на авансцену шагнул национальный вариант "магического реализма" – "региональная фантастика", авторы которой широко использовали мифологический и этнокультурный материал отдельных областей Словении. В прозе активизировалась проблематика сексуальных меньшинств, появились произведения, оспаривающие устоявшийся взгляд на сексуальную идентичность; они стали важной составляющей литературного процесса не только благодаря своей социальной релевантности, но и в ряде случаев также вследствие высокого художественного уровня. Начала завоевывать читательское пространство женская проза, которая ввела в художественный контекст женскую "оптику" и сенсибильность. Гендерный состав словенских литераторов в XXI в. претерпел существенные изменения: доля авторов-женщин выросла до 40%. Написанные ими произведения пользуются читательским

спросом, регулярно номинируются на национальные литературные премии и иногда даже их получают. Брина Швигель-Мера, Катарина Маринчич, Сузана Тратник, Наташа Крамбергер, Мойца Кумердей, Станка Храстель, Полона Главан, Броня Жакель, Вероника Симонити и др. активно внедряют в художественную практику технику “женского письма”, их творчество, “перестав быть набором отдельных текстов, превратилось в феномен культуры, проявление гендерномотивированного коллективного сознания” (Старикова 2013: 108).

Важные изменения коснулись романного жанра. В словенском литературоведении давно сформировалось представление о художественном каноне словенского романа, в основе которого были две главные составляющие – национальная идея и лиризм – и действовал “канонизированный” тип героя, тоскующего по недостижимому. Накануне провозглашения государственности Янко Кос высказал гипотезу о том, что с изменением “социокультурных основ словенства можно ожидать и изменения типичных образцов словенского романа” (Kos 1991: 50), она оказалась провидческой. Главной особенностью современного словенского романа становится жанровый синкретизм, сочетание признаков многих жанров внутри отдельного произведения. При этом количественные показатели романной продукции существенно возросли. И, если издавать в год по роману могут лишь самые плодовитые – Эвальд Флисар, Винко Мёдерндорфер, Миха Маццини, – то 4–6 произведений за десять лет – среднестатистический показатель прозаиков первого ряда, так работают Драго Янчар, Милан Деклева, Фери Лайншчек. Принципиальны также изменения качественные, связанные с доминированием отдельных типов романа. Пытаясь привести многообразие современной национальной романной продукции к некоему общему концептуально-типологическому знаменателю Алойзия Зупан-Сосич, вслед за Михаилом Эпштейном предлагает воспользоваться универсальной приставкой “транс” и назвать продуктивно развивающийся в словенской прозе тренд “трансреализмом”. По ее мнению, это определение способно точно отразить характер утверждающегося современного метода/стиля, соединяющего элементы традиционной реалистической техники с инновациями на уровне художественного образа. Подобные трансформации укоренившейся модели реалистического романа она обнаруживает в произведениях Алеша Чара, Мате Доленца, Франьо Франчича, Андрея Моровича, Андрея Скубица, Зорана Хочевара, Яни Вирка и ряда других писателей (Zupan Sosič 2011: 105–106). Снова оказались востребованными “невымышленные сюжеты”, апеллирующие к нациальному прошлому и настоящему. К опыту и урокам Второй мировой войны обращаются в своих романах Драго Янчар (*Безымянное дерево*, 2008; *Этой ночью я ее видел*, 2010), Зорко Симич (*Последние десятые братья*, 2012), Майя Хадерлап (*Ангел забвения*, 2012), Маруша Кресе (*Страшно ли мне?*, 2012), Вероника Симонити (*Ивана перед морем*, 2019) и др. Злободневные, резонансные и “неудобные” проблемы: положение в стране национальных меньшинств, судьба “вычеркнутых”, т.е. людей с югославскими паспортами, на момент провозглашения суверенитета живших и работавших в Словении и в силу

политических и бюрократических причин исключенных из реестра ее граждан, попали в поле зрения Горана Войновича (*Чефуры вон!*, 2008 и *Джорджич возвращается*, 2021), Михи Маццини (*Вычеркнутая*, 2014), Дино Баука (*Конец. Опять*, 2015).

Обращение к патологиям и аномалиям современного общества характерно также для драматургии и поэзии, переживающих определенный подъем. В сценическом искусстве лидирующие позиции завоевывает политическая драма. В этом жанре, применяя элементы абсурда, гротеска, сатиры, успешно работают представители среднего поколения Маттьяж Зупанчич, Винко Мёдерндорфер, Драгица Поточняк, а также более молодые Симона Семенич и Рок Вилчник. В поэзии на фоне сохраняющихся неоинтилистских (Петер Семолич, Майя Видмар, Катя Перат), урбанистических (Примож Чучник, Урош Зупан, Грегор Подлогар), неомодернистских (Урош Прах, Уршка Крамбергер, Сергей Харламов) тенденций авторы все чаще “становятся аналитиками глобальных и локальных социальных уродств: потребительства, погони за успехом, насилия” (Novak Popov 2010: 181), их волнуют темы беженцев, исламофобии, национальной вражды, социального расслоения. Важной вехой современного словенского стихосложения является эпическая поэма Бориса А. Новака *Врата безвозвратности: этос* (2015–2017), общим объемом 40 тыс. стихов, в которой поэт реконструирует и верифицирует прошлое, воплощая его в поэтических образах.

Ощутимо перестроил национальную литературную инфраструктуру и коммуникацию Интернет. Сетевое информационное обеспечение имеют все ведущие литературные организации: Общество словенских писателей, ПЕН-центр, Центр словенской литературы, Общество словенских литературных переводчиков и др. Корпус художественных текстов продолжает оцифровываться, создаются электронные каталоги, цифровые библиотеки и сайты, систематизирующие беллетристику. Так, например сайт COBISS содержит список всех ныне здравствующих словенских авторов, перечень ста текущих наиболее востребованных читателями библиотечных книг, библиографию серийных изданий, авторские библиографии, фиксирует цитируемость и рейтинговую успешность литераторов и произведений. Цифровая библиотека Словении (Digitalna knjižnica Slovenije, dLib) знакомит с литературной периодикой XIX–XX вв., научными статьями, рукописями, беллетристикой. На сайтах беллетристики Wikivir: Slovenska leposlovna klasika, Zbirka slovenskih leposlovnih besedil зарегистрировано около семидесяти шести тысяч пользователей. Большинство ведущих гуманитарных журналов и специализированных филологических сборников имеют электронные версии. Электронный ресурс становится одним из важнейших рычагов дистрибуции, его используют издательства, библиотеки, книжные магазины и ярмарки, на настроение читательской аудитории и работу критиков большое влияние оказывают интернет-форумы, персональные блоги. Все чаще авторы прибегают к интернет-технологиям самопрдвижения и сетевой “раскрутки”.

“Побочный” эффект от всех политических, экономических, технологических трансформаций и диверсификаций проявился в культурной сфере: словенское социокультурное пространство перестало быть литературоцентричным, словенская литература лишилась своего особого положения и ведущей роли и постепенно вытесняется на периферию общественной жизни. Возможно, эта надвигающаяся маргинальность в условиях хаоса глобального “мирового сообщества” станет толчком к обретению словенскими писателями новой свободы, с обновленной корреляцией социального и индивидуального, национального и универсального, глобального и локального.

Провозглашению суверенитета предшествовал почти тысячелетний путь, на протяжении которого словенскому языку и литературе как главным средствам выражения национального самосознания придавалось особое значение. С обретением Словении государственности словенская литература завершила свою многовековую национально-охранительную миссию, частично утратила привилегированный статус и лицом к лицу столкнулась с необходимостью переосмыслить и актуализировать свою общественную роль. Однако, несмотря на возрастающую опасность маргинализации и размытие ценностных критериев, она все еще способна аккумулировать свой “этический потенциал” (Virk 2021: 193) и создавать интеллектуальные и эстетические формы переживания жизни, выполняя тем самым свою важнейшую задачу – защищать духовную экологию человека.

Литература

- Вирк, Т. (2014), “Литература 1990-х гг. Проза”, *Словенская литература XX века*, отв. ред. Н. Старицова, Индрик, Москва, 237–257.
- Virk, T. (2021), *Pod Prešernovo glavo: slovenska literatura in družbene spremembe: nacionalna država, demokratizacija in tranzicijska navzkrižja*, Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana
- Zupan Sosič, A. (2011), *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu*, Litera, Maribor
- Kos, J. (1991), “Teze o slovenskem romanu”, *Literatura*, 13, 47–50.
- Кос, М. (2014), “Литература 1990-х гг. Поэзия”, *Словенская литература XX века*, отв. ред. Н. Старицова, Индрик, Москва, 271–282.
- Лотман, Ю. (1997), А. С. Пушкин. *Биография писателя*, Искусство – СПб, СПб
- Novak Popov, I. (2010), “Mlada slovenska poezija zadnjega desetletja”, *Sodobna slovenska književnost: (1980–2010)*, *Obdobja*, 29, Zupan Sosič, Alojzija, ur., Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, Ljubljana, 179–185.
- Старицова, Н. (2020), “Журнальный зал инакомыслия: вольное словенское слово в эпоху СФРЮ”, *Литературно-критическая периодика в странах Центральной и Юго-Восточной Европы: структура, типология, социокультурный контекст* (серия “Современные литературы стран ЦЮВЕ”), ИСл РАН, Москва, 171–190.
- Старицова, Н. (2018), *Литература в социокультурном пространстве независимой Словении*, Индрик, Москва
- Старицова, Н. (2013), “Проблема ‘женского письма’ в современной словенской литературе и критике”, *Гендер и литература в странах Центральной и Юго-Восточной Европы* (серия “Современные литературы ЦЮВЕ”), ИСл РАН, Москва 95–111.
- Starikova, N. (2010), “Sodobni slovenski zgodovinski roman: visoko (elitno) in (množično) trivijalno”, *Sodobna slovenska književnost: (1980–2010)*, *Obdobja*, 29, Zupan Sosič, Alojzija, ur., Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, Ljubljana, 305–309.

Podaci o autorima

Jelena Alfirević Franić

Sveučilište u Zadru

jalfirevi@unizd.hr

Krešimir Bagić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

ff.dubrava@gmail.com

Almir Bašović

Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet

almir.basovic@ff.unsa.ba

Ivana Čagalj

Šlesko sveučilište u Katowicama, Wydział humanistyczny UŚ

ivana.cagalj87@gmail.com

Adijata Ibrišimović-Šabić

Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet

adijata.ibrisimovic-sabic@ff.unsa.ba

Ivana Kočevski

Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu

ivana.kocevski@fil.bg.ac.rs

Aleksandra Korda-Petrović

Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu

korda@verat.net

Kornelija Kuvač-Levačić

Odjel za kroatistiku Sveučilišta u Zadru

klevac@unizd.hr

Sara Matin

Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu

sara.matin124@gmail.com

Надежда Старикова
Institut za slavistiku Ruske akademije nauka
nstarikova@mail.ru

Amel Suljić
JU Osnovna škola "Kozarac"
amelsuljic@icloud.com

Jovana Todorović
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
t.jovana.todorovic@gmail.com

Polina Zenovskaya
Whisper11@yandex.ru

BOSANSKOHERCEGOVAČKI SLAVISTIČKI KONGRES
ZBORNIK RADOVA (KNJIGA 2)

Za izdavača
Mehmed Kardaš

UDK
Senada Dizdar

Dizajn korica
Tarik Jesenković

Računarska obrada
Narcis Pozderac, TDP Sarajevo