

Bosanskohercegovački slavistički kongres

IV

ZBORNIK RADOVA | **KNJIŽEVNOST**

ISSN 2303-4106



KNJIGA 2

Bosanskohercegovački slavistički kongres IV

ZBORNIK RADOVA | **KNJIŽEVNOST**

B

KNJIGA 2

BOSANSKOHERCEGOVAČKI SLAVISTIČKI KONGRES

ZBORNİK RADOVA (KNJIGA 2)

© Slavistički komitet; prvo izdanje, 2026. Sva prava pridržana. Nijedan dio ove publikacije ne smije se umnožavati na bilo koji način ili javno reproducirati bez prethodnog dopuštenja izdavača.

Izdavači

Slavistički komitet, Sarajevo

Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet, F. Račkog 1, Sarajevo, BiH

tel. (+387) 33 253 181 **e-mail** info@slavistickikomitet.ba

www.slavistickikomitet.ba

Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke, Mostar

Ulica Krpića 3A, Mostar, BiH

tel. (+387) 36 355 700; **e-mail** info@fmon.gov.ba

www.fmon.gov.ba

Redakcija

Anisa Avdagić, Krešimir Bagić, Davor Beganović, Srebren Dizdar, Julija Dragojlović,
Celia Hawkesworth, Adijata Ibrišimović-Šabić, Enver Kazaz, Andrea Lešić-Thomas,
Olga Vojičić-Komatina

Glavni urednik

Mehmed Kardaš

Urednice

Anisa Avdagić

Adijata Ibrišimović-Šabić

Andrea Lešić-Thomas

ISSN = 2303-4106 (Online)

ISSN = 2303-405X (Print)

Bosanskohercegovački slavistički kongres

IV

Zbornik radova
(knjiga 2)



Sarajevo, 2026.

B

KNJIGA 2

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

Sadržaj

Predgovor	7
O <i>Zborniku radova iz književnosti</i> sa Trećeg bosanskohercegovačkog slavističkog kongresa	9
I. Plenarna izlaganja	
Celia Hawkesworth: Other people in my head	15
Krešimir Bagić: Konceptualni sonet – od eksperimenta do stilske vježbe	21
Julija Dragojlović: Fotografija kao element teksta i parateksta u savremenoj ukrajinskoj književnosti: Problematizacija sećanja	45
II. Bosanskohercegovačka književnost / književnosti naroda Bosne i Hercegovine u južnoslavenskom, komparatističkom i intertekstualnom kontekstu	
Cristina Beretta: Postjugoslavenska ratna književnost i nacionalizam. Razmatranja <i>teorije literary agency</i>	63
Ruggero Cattaneo: Sv. Franjo i franjevci u Lastrićevu homiletičkom opusu	79
Alma Skopljak: Feničanki pjev ili o <i>Trojanskom dobu</i> Envera Kazaza i <i>Malim ekshumatorskim esejima</i> Darka Cvijetića.	95
Jurica Vuco: Prikaz antijunaka u dramskom ekspresionizmu	107
III. Fenomen migraciono-dijaspornih književnosti i manjinske književne i kulturne tradicije u slavenskom kontekstu	
Mirela Boloban: Trauma migracije i marginaliziranost u pričama iz zbirke <i>La cena</i> Božidara Stanišića	123
Renate Hansen-Kokoruš: Identitet između domovine i izbjeglištva. Transnacionalni koncepti u književnosti na primjeru romana <i>Bejturan i ruža</i> Aleksandra Hemon.	143
IV. Slavske književnosti i tranzicija	
Mateja Pezdirc Bartol: Refleksija delavskih vprašanj v sodobni slovenski dramatiki.	161
Jela Sablić Vujica: Od heterotopije do šizotopije – likvidacija identiteta u romanu <i>Nigdje, niotkuda</i> Bekima Sejranovića.	173
Josip Uglešić: Kukci, Konzum(erizam), preživljavanje – odjeci tranzicije i kapitalizma u kratkim pričama Maše Kolanović	191

V. Emocije – reprezentacija i percepcija u slavenskom književnom i civilizacijskom kontekstu

Anisa Avdagić i Ajla Demiragić: Rubni zapisi o društvenoj izolaciji i svojevnoj osami Anastazije Bele Šubić	207
Antonina Kurtok: Dimenzija (ne)postojanja: Anatomija starosti i njezine emocionalne strane u pričama Slavenke Drakulić	235
Anes Osmić: Književnost i emotivna pismenost – razvijanje vještina emotivne pismenosti đaka osnovnoškolskog uzrasta na primjeru proznog djela “Selidba” Zorana M. Jovanovića	249
Olga Vojičić-Komatina: Analiza uticaja kolektivnih trauma na psihička stanja likova u dramskim komadima Ljubomira Đurkovića <i>Pisac porodične istorije, Tobelija i Otpad</i>	271
Alojzija Zupan Sosić: Literarna empatija v treh romanih Ivana Cankarja	285

VI. Slavističke teme: Savremena slavistička književna i kulturalna istraživanja

Đurđica Čilić: Između etike i naracije: Poljska ratna reportaža i tri pogleda na rat u BiH (Wojciech Tochman, Dawid Warszawski, Miłada Jędrzyk)	299
Srebren Dizdar: Napori starije generacije britanskih pisaca na popularizaciji i prevođenju klasika ruske književnosti na engleski jezik u ranom 20. stoljeću	313
Adijata Ibrišimović-Šabić: Pamćenje, otpor i nada u romanima Guzeli Jahine. Žanrovska hibridnost i etika pripovijedanja u književnosti sjećanja	337
Terézia Struhárová: Postuláty diela slovenského polonistu Pavla Winczera	359
Saša Vojtechová Poklač: Podobe zahodnoslovanskih narodov v izbranih delih slovenskega pisatelja Frana Maslja Podlimbarskega	367
Miloslav Vojtech: Slika Bosne i Hercegovine u slovačkoj književnosti 19. veka . . .	383
Podaci o autorima/autoricama	395

Predgovor

Četvrti bosanskohercegovački slavistički kongres održan je u Sarajevu od 22. do 24. maja 2025. godine. Ovaj međunarodni skup slavista organizirao je Slavistički komitet u BiH u saradnji s Univerzitetom u Sarajevu – Filozofskim fakultetom, Rektoratom Univerziteta u Sarajevu i Federalnim ministarstvom obrazovanja i nauke. Organizacioni odbor, kojim je predsjedavala Elma Durmišević, djelovao je u dva osnovna tematska bloka: lingvističkom (Alica Arnaut, Mehmed Kardaš, Amela Ljevo-Ovčina, Emira Mešanović-Meša, Marijana Nikolić, Erma Ramić-Kunić, Belmin Šabić, Amela Šehović) i književnom, odnosno književno-kulturološkom (Anisa Avdagić, Iva Beljan Kovačić, Ajla Demiragić, Adijata Ibrišimović-Šabić, Enver Kazaz, Andrea Lešić-Thomas, Anes Osmić). Skup se najvećim dijelom odvijao uživo, u Rektoratu Univerziteta u Sarajevu, Bošnjačkom institutu – Fondaciji Adila Zulfikarpašića te (u radu odvojenih sesija) na Univerzitetu u Sarajevu – Filozofskom fakultetu. Sesija koja se odvijala online bila je posvećena mahom ukrajinskim lingvističkim temama i uključivala je kolegice iz Ukrajine, čije nam je prisustvo na ovom skupu, makar i u tom digitalnom obliku, bilo izuzetno važno. Za učešće na skupu se prijavilo 153 učesnika iz 16 zemalja, pri čemu posebno ističemo plenarne predavače Celiju Hawkesworth, Krešimira Bagića i Juliju Dragojlović.

Kao i na prethodnim bosanskohercegovačkim slavističkim kongresima, 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 u južnoslavenskom, komparatističkom i intertekstualnom kontekstu, fenomen migraciono-dijaspornih književnosti i manjinske književne i kulturne tradicije u slavenskom kontekstu, slavenskih književnosti i tranzicije, emocija – reprezentacije i percepcije u slavenskom književnom i civilizacijskom kontekstu, te šire slavističke teme iz savremenih slavističkih književnih i kulturalnih istraživanja. U oblasti lingvistike izlaganja su se ticala standardizacije bosanskog, hrvatskog i srpskog jezika krajem 20. i početkom 21. stoljeća, historije jezika (jezik spomenika pismenosti), tema iz dijalektologije, bosanskog, hrvatskog i srpskog jezika u nastavnoj praksi u Bosni i Hercegovini i svijetu te savremenih slavističkih lingvističkih istraživanja, a radovi iz ove oblasti bit će objavljeni u zasebnom zborniku (knjiga 1). Četvrto izdanje Zbornika iz oblasti nauke o književnosti od 50 književnih i kulturoloških referata koja su uvrštena u program skupa (uključujući i plenarna izlaganja), objavljuje 23 rada, koja su (s izuzetkom plenarnih izlaganja) prošla proces dvostruke slijepe recenzije te su podijeljena u sljedeća poglavlja: 1. Bosanskohercegovačka književnost / književnosti naroda Bosne i Hercegovine u južnoslavenskom, komparatističkom i intertekstualnom kontekstu, 2. Fenomen

migraciono-dijaspornih književnosti i manjinske književne i kulturne tradicije u slavenskom kontekstu, 3. Slavske književnosti i tranzicija, 4. Emocije – reprezentacija i percepcija u slavenskom književnom i civilizacijskom kontekstu, 5. Slavističke teme: Savremena slavistička književna i kulturalna istraživanja.

Tokom ceremonije otvaranja kongresa, Celiji Hawkesworth je dodijeljena nagrada “Povelja bana Kulina” za njen ogromni i dugogodišnji doprinos bosanskohercegovačkoj (i južnoslavenskoj) nauci o književnosti, kroz višedecenijski nastavni rad na londonskoj Školi za slavenske i istočnoevropske studije (SSEES), značajna naučna istraživanja (od kojih su neki pionirske feminističke studije), te brojne i nagrađivane književne prijevode. Čast nam je da ovaj zbornik otvara njen esej posvećen iskustvu prevođenja.

Zbornici se objavljuju 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

O Zborniku radova iz književnosti sa Trećeg bosanskohercegovačkog slavističkog kongresa

Zbornik radova iz književnosti sa Trećeg bosanskohercegovačkog slavističkog kongresa, *Kongresa u vrijeme korone*, objavljen je kao druga knjiga kongresnog izdanja Slavističkog komiteta u Bosni i Hercegovini. Sadrži dvanaest recenziranih radova raspoređenih u pet tematskih cjelina koje obuhvataju različite aspekte bosanskohercegovačkih i slavenskih književnosti. Tematska i metodološka raznovrsnost priloga potvrđuje otvorenost savremene slavistike prema pitanjima interkulturnih kontakata, kulturnog pamćenja, migracijskih iskustava i savremenih književnih transformacija.

U prvoj tematskoj cjelini – Bosanskohercegovačka književnost / književnosti naroda Bosne i Hercegovine u komparatističkom i intertekstualnom kontekstu – rad Aleksandre Korde-Petrović nudi analizu čeških književnih putopisa o Bosni i Hercegovini u prvoj polovini 20. stoljeća. Ovi putopisi, kako pokazuje autorica, svjedoče o pogledu drugog na nas i o susretu dviju kultura u ključnom povijesnom trenutku. U radu se potvrđuje da putopis kao književni tekst ne prikazuje samo geografsku ili historijsku stvarnost nego tu stvarnost i preoblikuje, ispreplićući je s vrijednostima, očekivanjima i kulturnim simbolima “Drugog”, stvarajući prostor i stvarnog i imaginarnog, geografskog, ali i kulturnog i simboličkog. Ovakve analize su dragocjene, jer preko njih možemo razumjeti kako se oblikuju stereotipi, kako kultura gradi mostove (ali i zidove), omogućavajući da iznova promislamo vlastiti identitet – ne samo iznutra nego i kroz oči onih koji su nam prilazili i prilaze izvana – radoznalo, pažljivo, kritički i, nerijetko – s divljenjem.

Rad Jovane Todorović i Sare Matin posvećen je poređenju poetika dviju savremenih pjesnikinja – Vladane Perlić i Radmile Petrović. Iako dolaze iz različitih sredina, poetike ovih pjesnikinja ukrštaju se na mjestu gdje osobno postaje društveno, gdje žensko iskustvo izlazi iz privatne sfere i postaje glas otpora, ironije, krhkosti ili, pak, moći, raskrivajući savremene ženske identitete na razmeđu lirike, društvenog angažmana i svakodnevice. “Ukršteno čitanje” Todorović/Matin svjedoči o dijalogu i razlikama, ali i o zajedničkoj borbi za izražavanje ženskog iskustva u postsocijalističkom i posttranzicijskom okruženju, ukazujući na činjenicu da se poezija sve više koristi kao prostor za razotkrivanje tabua, generacijskih trauma i svakodnevnog “nasilja normalnosti”.

Druga, treća i četvrta tematska cjelina zastupljene su sa po jednim radom, što nipošto ne umanjuje ni vrijednost priloga, niti značaj narednih tematskih cjelina.

Druga tematska cjelina Zbornika – Tradicija, kultura i pamćenje u književnosti-ma naroda Bosne i Hercegovine – sadrži rad koji se bavi usmenoknjiževnom tradicijom

Bosne i Hercegovine. Tekst Amela Suljića govori o ženskim pjesmama iz rukopisne zbirke Muharema Kurtagića, sakupljača narodnog blaga s kraja 19. i početka 20. stoljeća. Suljićev prilog podsjeća da ono što je nekad bilo marginalizirano (usmeno, žensko i svako drugo) – ne smije biti i zauvijek izgubljeno. Književna nauka danas ima odgovornost da takve tekstove arhivira, interpretira i valorizira, ne kao dodatak, nego kao sastavni dio nacionalne i regionalne književne baštine. Osim toga, druga tematska cjelina potvrđuje da slavistika XXI stoljeća nije zatvorena u kanon velikih imena već se otvara ka tekstovima i iskustvima koja su dugo bila potisnuta ili nevidljiva, o čemu svjedoči i naredni prilog u Zborniku.

Treći dio – Bosanskohercegovačka književnost u južnoslavenskom kulturnom kontekstu – sadrži prilog Ivane Čagalj, koji govori o književnom i kulturnom djelovanju don Ive Prodana i fra Josipa Vergilija Perića. U različitim historijskim razdobljima oni su ostavili važan trag u kulturnom životu Bosne i Hercegovine, a danas su gotovo pali u zaborav. Rad Ivane Čagalj je primjer koji pokazuje da se književna historiografija ne bavi samo valorizacijom “velikih” autora te predstavlja doprinos rekonstrukciji zaboravljenih slojeva kulturne povijesti BiH. Zaboravljene figure, kao što su Prodan i Perić, djeluju kao mostovi između različitih tradicija, regija, jezika i vjerskih zajednica.

Četvrta tematska cjelina – Migracione i dijasporne književnosti, manjinske književne tradicije – bavi se iskustvima dislokacije, migracije, života između jezika, prostora i identiteta i u znaku je doprinosa sve važnijem polju dijasporne književnosti i književnosti migracije. Polina Zenovskaja analizira hronotop Sarajeva u romanu *Nowhere Man* Aleksandra Hemona, pokazujući da Hemon ne napušta Sarajevo kao svoj tematski i emocionalni prostor. Naprotiv – Sarajevo (p)ostaje njegov unutarnji pejzaž, trajna unutarnja scena, mjesto nostalgije, centar sjećanja... Ovaj dio podsjeća da manjinske književnosti i migracijske poetike predstavljaju ključne tačke razumijevanja savremenog svijeta obilježenog raseljenošću, granicama, krizama identiteta...

Peta i najopsežnija tematska cjelina – Slavenske književnosti nakon 1989. godine: U povodu 30. godišnjice pada Berlinskog zida – okuplja metodološki raznovrsne i tematski aktuelne radove, koji se bave savremenim slavenskim književnostima u kontekstu društvenih preokreta, političkih trauma, kulturnih tranzicija, pokazujući kako književnost reaguje na društvenu stvarnost i kako aktivno sudjeluje u njenom tumačenju i propitivanju.

Rad Jelene Alfirević-Franić bavi se dramom *U sobi nešto široj od kože* Ivane Sajko, analizirajući emocijski identitet u kontekstu koronavirusa i promjene koje pandemija unosi u dramski lik i narativni diskurs. Ovo je rad koji otvara pitanja o novoj dramaturgiji tijela i prostora u savremenoj drami, i o književnosti kao obliku empatijskog dijaloga u kriznim vremenima.

U studiji Krešimira Bagića o poeziji Mile Stojića prati se evolucija lirske svijesti – od ranih intimističkih tonova, preko refleksivne distance, do javno angažiranog svjedočenja koje je uvijek duboko osobno i, istovremeno, politički i etički relevantno. Bagić ustvrđuje da Stojićeva poezija, i kad je tiha, nikada nije apatična – ona podsjeća na odgovornost govora, i zadržava dignitet pred licem povijesti i svakodnevnog razaranja svijeta.

Snažan misaoni i analitički ton ima rad Almira Bašovića, koji se bavi prozom Ključanina, Horozovića i Zaimovića, postavljajući pitanje: Kako književnim sredstvima prići traumatskom jezgru? Bašovićeva analiza pokazuje različite strategije literarne artikulacije rata, od grotesknog i simboličkog, do melanholijskog i fragmentarnog, ukazujući na to da ratna književnost nije završeno poglavlje... To je prostor u kojem književnost ne prestaje tražiti smisao u onome što se čini besmislenim ili – što s vremenom postaje obesmišljenim.

U nizu završnih radova Adijata Ibrišimović-Šabić donosi analizu ruske internet-poezije u kontekstu masovne, odnosno pop-kulture i promjene čitateljskih navika, Ivana Kočevski se bavi književnim svijetom češke autorice Danijele Hodrove, dok Kornelija Kuvač-Levačić istražuje traumu silovanja u hrvatskoj književnosti, također iz perspektive emocijskog narativa. Konačno, Nadežda Starikova donosi ruski pogled na slovensku književnost nezavisne Slovenije, pokazujući kako geopolitički zaokreti oblikuju i čitalačke prakse i književnu recepciju.

Književnost, kako pokazuju kratko predstavljeni prilozi, nije samo refleks društva – ona je njegov kritički komentator, svjedok i ponekad jedini prostor otpora, pamćenja i nade.

Adijata Ibrišimović-Šabić

Četvrti bosanskohercegovački slavistički kongres, 22. 5. 2025.

I.

Plenarna izlaganja

Celia Hawkesworth: Other people in my head

The relationship between a text and its rendering in a different language involves the translator's sense of the author and a commitment to understanding that author's intentions. The essay addresses two main themes: The first considers several of the authors I have translated and my relationship with them, both in reality and in my imagination. It involves a process similar to acting, in which the translator must find a way of identifying with the author's personality in order for the author's voice to speak through her. The second focuses more on technical questions of moving between these two languages, considering such issues as syntax, historical allusions and dialect. An attempt at the faithful rendering of the subtleties of these issues is the central challenge of the process of translating where only the closest possible attention to the other voices in one's head can sometimes lead to acceptable solutions.

Key words: translator's relationship with author, translator as actor, specific technical issues, central challenge: conveying the author's intentions within these two main constraints.

Drugi ljudi u mojoj glavi

Odnos između teksta i njegovog prijevoda na drugi jezik podrazumijeva i prevoditeljčin osjećaj za autora i posvećenost razumijevanju autorskih intencija. Ovaj esej bavi se dvjema osnovnim temama: Prva se tiče nekih od autora i autorica koje sam prevodila i mog odnosa s njima, i u stvarnosti i u mojoj mašti. To je proces sličan glumi, u kojem prevoditeljica mora naći način da se identificira sa autorskom ličnošću kako bi autorski glas mogao govoriti kroz nju. Druga se fokusira više na tehnička pitanja prelaska iz jednog jezika u drugi i posebno je vezana za pitanje sintakse, historijskih aluzija i dijalekt. Pokušaj vjernog prijevoda suptilnijih aspekata te problematike centralni je izazov procesa prevođenja u kojem samo pažljivo slušanje tuđih glasova u prevoditeljicinoj glavi može ponekad dovesti do prihvatljivog rješenja.

Ključne riječi: odnos prevoditelja/prevoditeljice sa autorom/autoricom; prevoditelj/ica kao glumac/ica, posebna tehnička pitanja, centralni izazov: prenošenje autorske intencije unutar ta dva ograničenja.

My translating career began unexpectedly. As a family, we had spent several summer holidays on what was then the Yugoslav coast and had all fallen in love with the country. I graduated in French and Russian at Cambridge in 1964 and decided to expand my academic interests by spending 10 months on a British Council scholarship in Belgrade, researching for an Masters on Contemporary Serbian Poetry. I arrived in Belgrade as a complete innocent in the craft of translation and with a very elementary grasp of the Serbo-Croatian language. Two things happened to set me on my lifetime's active engagement with the language.

I decided that the best way for me to learn the language would be to spend a lot of time at the theatre, where lectors ensured that the actors spoke correctly (and, let's face it, it was more interesting than working my way through textbooks!). The consequence was that I was identified by some of the actors at the Jugoslovensko dramsko pozorište as being a frequent occupant of one of the front seats, clearly listening attentively to them. One morning one of them stopped me in the street and invited me to come and meet them all in person. I then (inevitably) became attached to one of them who was a brilliant teacher: not only very insistent that I should speak correctly but that I should understand his traditional culture. He was very proud of his part Serbian, part Montenegrin heritage and had an apparently infinite store of memorised poetry, which he recited to me and I did my best to learn (bits of it at least). And he taught me about local customs and behaviour. All of which proved to be of great value in my later study of the country's history and cultural norms and it lodged in my mind. His voice was not one that I was later to translate but I can still conjure up its sound and passionate delivery very many years later, so he can be included among the people in my head.

The second thing that happened was that I was encouraged by some of the poets I was researching to join them at events at the Writers' Union. There I was eagerly taken up by writers and journalists wanting to have their writings translated into English. My sole qualification for being considered was the fact that I was a native speaker of English. That I didn't really know the source language didn't seem to matter – they would help me. Just one example of how rudimentary my knowledge of Serbo-Croat was at the time: I used to go often, with my actor companion, to gatherings at the home of one of his close friends. One evening I was in different company and a bottle was produced that needed a corkscrew. I exclaimed: 'Treba miraz!' at which everyone looked very puzzled. I later found out that this word meant 'dowry' but it was used by the actor's friends for 'corkscrew' because that was the only item that the bride had brought into the marriage.

I quickly found out that many of the writers who wanted their works translated had a knowledge of English that was at least as good as mine, if not better, so between us we managed to produce some readable, if not always necessarily accurate, translations. And the activity began to intrigue and excite me. Apart from helping other writers with their translations, I worked for myself on translations of Vasko Popa and the wonderful work 'Tražim pomilovanje' ('I Seek Absolution') by Desanka Maksimović. Their voices are also still in my head.

The first writer to truly inhabit my head was Ivo Andrić. He arrived there first in 1964, during my studies in Belgrade. I devoted a lot of my time there to reading *Na Drini ćuprija* (*The Bridge on the Drina*), which was very demanding given my elementary grasp of the language. But even as I struggled with it, I found myself falling in love. And I came to feel, irrationally, that I was beginning to know Andrić personally, although I never actually had the privilege of meeting him. This sense of a personal connection has never left me as I have translated many of his works, wrote a book-length study of his writing and taught a special subject on it in a course at the University of London. We all know that the way we respond to other people and writers depends on our own perceptions and our own personality. Others may see or read them very differently. But what was and still is communicated to me by Andrić's work is his wisdom, his understanding of and empathy with a vast range of characters, from the humblest to the most powerful. I love the fact that he never seems to lose sight of the broad view he takes in *The Bridge on the Drina*, where the great upheavals of history are levelled by the passage of time: 'So, on the bridge, between the skies, the river and the hills, generation after generation learnt not to mourn overmuch what the troubled waters had borne away. They entered there into the unconscious philosophy of the town: that life was an incomprehensible marvel, since it was incessantly wasted and spent, yet nonetheless it lasted and endured "like the bridge on the Drina".'

Andrić can stand back and see the broader picture at the same time as entering fully into the very real temporal preoccupations of individuals in their precise historical context. For me, it is the combination of the breadth of view in *The Bridge on the Drina* and the narrow focus of *Travnička hronika* (*Bosnian Chronicle*) – my personal favourite of his novels – that is his greatest achievement. He understands both the pain and frustrations of individual lives but also their provisional nature. This is what gives his work its distinctive quality of irony. What I find particularly appealing is the fact that his incidental jottings and diary entries, many of which were published in *Znakovi pored puta* (*Signs by the roadside*), show that he includes himself in this ironic approach. This is illustrated by his least successful novel, *Gospodjica* (*The woman from Sarajevo*), the study of a constantly anxious miser and I understand from those who knew him that Andrić sometimes found it difficult to pay his way when out in cafés with his friends so he may well have been mocking his own character trait in his novel.

I believe that this central quality of irony is why Andrić's writing can work well in English and why it has been so particularly rewarding for me to translate him. Many readers may feel that, at first glance, his works seem bleak, solemn and even depressing in their clear-eyed depiction of the trials and suffering of human experience. But, working slowly through every sentence as is required by the process of translating, one comes to see that the writer also relishes the absurdities and comedy of the human condition. I believe that, with notable exceptions particularly among public figures, the British are on the whole quite good at not taking themselves too seriously and respond particularly to this quality in others.

On the other hand, Andrić gives his potential translators very real and often insoluble difficulties as his ear for the spoken language around him is so acute, which no doubt contributes to the delight of native readers, but faces translators with the kind of dilemmas that will be discussed later in this presentation. I'm thinking of the precise terms he uses in relation to the Ottoman heritage as well as the specific connotations of local dialectal usages.

It no doubt sounds presumptuous of me to say that I experience Andrić almost as a soul mate – someone I have felt able to accommodate exceptionally comfortably in my head. The other two writers with whom I have spent the most time, translating several of each of their works, have lodged there with a little more effort. My work on the two outstanding Croatian women writers Dubravka Ugrešić and Daša Drndić is for me an example of the role of translator as actor. I admire both of them greatly and mourn both their tragically early deaths. Unlike Andrić, I had the privilege of knowing them both personally. While they had much in common: their total commitment to truth and justice, their courage in confronting all they felt was wrong with contemporary society and politics, their temperaments were of course very different. What I was first drawn to in Dubravka's work was her sense of fun, her incisive wit, her broad knowledge of the art of literature combined with her defiant rejection of nationalism. With Daša, while she was also capable of rich humour, it was the central moral purpose of her works, her insistence that we should never forget the appalling cruelty human beings are capable of, focused on the horrors of totalitarianism in general and fascism in particular. But both their personalities were very different from my own: what I found most striking in them both was their capacity for anger. I do understand the origin and function of that anger, but in its presence I can only regret that I do not have their strength of character in standing up to injustice. Then I feel like one of those mousey women that Dubravka once described as never having quite got over a summer love affair in a foreign country, and who spend the rest of their lives hanging round the edges of literary gatherings in that country, translating literature as a way of keeping their ever more distant memories alive. (In my case my real love affair was with the whole of Yugoslavia rather than an individual.) I would love to have the moral courage of both these great writers, but as it is, in order to try to enter into their way of looking at the world, to reproduce their tone of voice, in a sense, to become them – I had to learn to act.

And perhaps that is one of the essential qualities of a successful translator: we have to learn to set ourselves aside, or step out of ourselves and into the way of thinking and looking at the world of each of the writers whose specific voice we are trying to convey. And this means, while we are working, we have to let them into our head to speak through us, in our language but in their voice.

I feel that I have had a uniquely enriching career in terms of the great variety of voices in which I have had to learn to speak. From the medieval echoes in Maksimović's poems, through the sixteenth-century Jesuit world view of Gundulić's *Suze sina razmetnoga* (*The Tears of the Prodigal Son*) and Držić's *Dundo Maroje* (*Uncle Maroje*) through Izak Samokovlija's *Tales of Old Sarajevo* to a host of very different twentieth-century

writers from all the distinct areas of this region, including the splendidly ironic Nenad Veličković, whose *Konačari* (*Lodgers*) was particularly enjoyable. My most recent task has been Slobodan Šnajder's *Doba mjedi* (*The Brass Age*), an important and substantial novel that I greatly admire and took the best part of three years to translate. It is interesting to me that one of the contemporary writers with whom I have felt a similar, perhaps irrational, affinity to my experience of Andrić is another Bosnian writer, Semezdin Mehmedinović, whose beautiful little book, *Me'med, crvena bandana i pahuljica*, published in English as *My Heart*, has been one of my most rewarding recent assignments.

The wonderful range and variety of writing from this part of the world inevitably entails some specific and often insoluble problems. I have been particularly aware of the thorny issue of trying to convey the special flavour of dialect in relation to the works of Olja Savičević-Ivančević. I have translated Olja's two short novels *Farewell, Cowboy* (*Adio kauboju*) and *Singer in the Night* (*Pjevač u noći*). In both books, the author uses her native Split dialect to convey warmth and intimacy and in *Singer in the Night* she uses the device of letters from various characters in different voices and styles to alert the reader to the unreliable role of story-telling in our memory and our processing of reality. The main character is called Naranča in the original and Clementine in my translation, while her husband, Slavuj, has to be called Nightingale but is often referred to as Gale in the translation for ease of reading. Savičević's writing is full of charm and irony, with political and historical references just below the surface giving it substance. But it is a challenge to know best how to convey the effect of the use of dialect in both works. It is well known that adopting dialect uses from the target language is not an option: for instance, it would be absurd to have residents of Split speaking as though they lived on the south coast of England. I have opted for a non-specific substandard English, while trying to make it clear that its speakers are educated people. In some situations, it may be possible to add an adverb such as 'warmly' or 'tenderly'. Whatever one does, however, the special charm and intimacy of the dialect in the original is lost.

This brings us to the whole issue of compensation in the translator's search for solutions to particular challenges in the source language. These are related both to the syntax of the two languages and their geographical and historical contexts. I'm sure that everyone familiar with the question of translating from an inflected language to a more analytical one has found their own solutions. In English, word order is relatively fixed – subject, verb, object being the norm. But with an inflected language, where the specific role of a noun is clear from its ending, word order can be far freer: the words that need to carry most weight in a sentence may be placed either at its beginning or at its end. I have found that if the word that needs to be emphasised is the object of the verb in the original, a simple solution in English is to use the passive.

More intractable are vocabulary items that have specific connotations in the original but are quite unknown in the target language. For instance, the numerous words of Turkish origin in regions formerly under Ottoman rule, which are particularly abundant in the works of Ivo Andrić. For some, particularly those denoting ranks and occupations in the Ottoman administration, there are familiar terms in English, thanks to the

existence of the British Empire, but for others which have become intrinsic elements of everyday speech in those areas, it is impossible to find direct equivalents. Then, depending on the nature of the text being translated, it may be possible to use footnotes or a brief description in the body of the text – for instance, from my translation of *Omer Pasha Latas*: ‘After all sorts of hints and rumours, the day finally came when the Ottoman commander-in-chief, the seraskier Omer Pasha, entered Sarajevo with his army. It was customary for the governors of Bosnia, the viziers, to pass through Sarajevo ...’ Or: ‘And, in addition to all the above, the harem, with its keeper of the harem, the *haremcéhaja* ...’

But all such solutions inevitably mean that the particular impact of the original is lost. And the translator is left feeling dissatisfied because she has not been able to achieve her fundamental aim of trying to reproduce the writer’s voice as accurately and fully as she would have wished. This means that translating is always unsatisfactory and provisional: it can always have been done better. And in this sense we can envy the authors who knew when their work was finished. Ours is never done as it could always be improved. For the old saying ‘a translation is always a betrayal’ is true in many ways and the translator will always fall short of the ideal of exact reproduction. And so, when ‘conversing’ with all the writers in my head, it will always be with a hint of apology, mixed with deep gratitude that they have enriched my life enormously, with their unique voices, their wisdom and insights, their creative energy and precise expression of so many different aspects of human experience.

Krešimir Bagić: Konceptualni sonet – od eksperimenta do stilske vježbe

Rad sažeto prikazuje konceptualna propitivanja soneta, koja su obilježila šezdesete i sedamdesete godine 20. stoljeća, te njihove kasnije odjeke i parafraze. Konceptualna se praksa temelji na redukciji, dezintegraciji i detekstualizaciji soneta; ona u pravilu združuje različite komunikacijske moduse, a njezine su glavne karakteristike izrazita idejnost, analitički i kritički potencijal. U radikalno izmijenjenom pjesničkom kontekstu sonet je postao poprište brojnih lirskih igara, stilskih *presvlačenja* i ekskluzivnih gesti. Konceptualna je praksa oprimjerena različitim oblicima konkretističkih soneta s jedne i soneta pripadnika skupine Oulipo s druge strane. Kasnija postmodernistička ponavljanja konceptualnih gesti umjesto radikalnosti i kritičkoga potencijala najprije svjedoče o diskurzivnim uporištima suvremenoga doba: primatu vizualne komunikacije, lakoći parafraziranja i sklonosti prigodnoj atrakciji. Ona su ilustrirana raznovrsnim artefaktima – od soneta hrvatskih pjesnika do studentskih stilskih vježbi i digitalnih sonetnih automata.

Ključne riječi: konceptualni sonet, konkretno pjesništvo, Oulipo, stilska vježba.

The Conceptual Sonnet – From Experiment to Exercise in Style

The paper briefly presents the conceptual explorations of the sonnet, which marked the 1960s and 1970s, and their later resonances and paraphrases. Conceptual practice is based on the reduction, disintegration, and detextualization of the sonnet; it usually combines different communication modes, and its main characteristics are a strong emphasis on ideas, as well as analytical and critical potential. In the radically altered poetic context, the sonnet has become a stage for numerous lyrical plays, stylistic transformations, and exclusive gestures. Conceptual practice is exemplified by various forms of concrete sonnets on one hand, and sonnets by members of the Oulipo group on the other. Later postmodern repetitions of conceptual gestures, instead of radicalism and critical potential, primarily testify to the discursive foundations of the contemporary era – the primacy of visual communication, ease of paraphrasing, and a tendency toward apposite attraction. They are illustrated by various artifacts – from the sonnets of Croatian poets to students' exercises in style and digital sonnet generators.

Key words: conceptual sonnet, concrete poetry, Oulipo, exercise in style.

Čini mi se primjerenim početi pojašnjenjem pojma konceptualni sonet, koji se pojavljuje u naslovu ovoga ogleda. Tvore ga naime sastavnice koje upućuju na naglašeno različita poimanja umjetničkoga stvaranja i smisla umjetnosti.

Imenica sonet upućuje na književnost, dapače na poeziju kao njezin najsublimniji izraz. Sonet je najpoznatija, najprakticiranija i vjerojatno formalno najstroža lirska vrsta zapadne kulture. U sve tri inačice (talijanskoj, engleskoj i francuskoj) precizno su određeni razvoj sonetne teme, kompozicija teksta, broj i vrsta stihova, rimarij itd. Kanonski oblik soneta podrazumijeva 14 stihova raspoređenih u dva katrena i dvije tercine. Općenito se vjeruje da ga je oko 1230. izumio sicilijanski carski bilježnik Giacomo da Lentini, a proslavio ga je Francesco Petrarca svojim *Kanconijerom*. Sonetni je stih u pravilu najpopularniji duži stih dotične književnosti – u talijanskoj to je *endecasillabo*, u engleskoj petostopni jamb, u francuskoj aleksandrinac, u poljskoj trinaesterac, u hrvatskoj – ovisno o razdoblju – koristili su se dvanaesterac, deseterac i jedanaesterac. Većina teoretičara suglasna je da vanjsku formu i unutrašnju strukturu soneta obilježava dvočlanost. Najprije pojavljuju se dvije vrste strofa, pa dvije sheme rimovanja (od kojih se prva primjenjuje u katrenima, a druga u tercinama), najposlije smatra se da između katrenskog i tercinskog dijela soneta, tj. između okteta i sesteta “mora postojati odnos suprotstavljanja; odnos očekivanja i ostvarenja, napetosti i opuštanja, pretpostavke i zaključka, zapleta i raspleta, tvrdnje i dokaza, analize i sinteze” (Petrović 2003: 15). Dio stručnjaka misli da je za sonet karakteristična trojna (dramska ili dijalektička) kompozicija koja pretpostavlja da se u prvom katrenu iznosi teza, u drugom antiteza, a tercine da nude sintezu.

Pridjev konceptualni priziva pak u sjećanje brojne i veoma raznorodne prakse koje kritički propituju prirodu i granice umjetnosti. Inicijalno, u užem smislu, tim je pridjevom označena umjetnost koja je obilježila razdoblje od 1966. do 1978. godine.¹ Konceptualna je umjetnost autoreferencijalna, analitična i teoretična, ona nije usmjerena na izazivanje užitka nego recipijenta tjera na razmišljanje, njezin jezik funkcionira kao metajezik. Konceptualni umjetnik u prvi plan stavlja zamisao, ideju, angažman, proizvodnju, a ne djelo; on se distancira “od koncepcija autorstva i majstorstva, koje se zasnivaju na ekspresiji i subjektivnosti” (Flach 2013: 168).

Aporičnost pojma konceptualni sonet posve je očigledna. Dok je sonet vrhunski izraz tradicionalnih estetika kojima su u središtu emocija, ljepota i sklad, oznaka konceptualnosti pretpostavlja umjetnost uma, koja preferira spoznajnu umjesto estetske vrijednosti, uključujući artefakte koji pokreću pitanje mogućnosti razlikovanja umjetnosti i ne-umjetnosti (usp. Schellekens 2022). Tim pojmom ovdje označavam radikalna propitivanja soneta u šezdesetim i sedamdesetim godinama 20. stoljeća u okviru široko shvaćene konkretne poezije te sonetne prakse skupine Oulipo. Koristim ga i za kasnija

¹ Vremensko omeđenje konceptualne umjetnosti navodim prema *Pojmovniku suvremene umjetnosti* M. Šuvakovića (2005: 309): “Konceptualna umjetnost pojavila se kao umjetnički pokret između 1966. i 1978. godine. Kao stil, grupa stilskih formacija ili pristup mišljenju i stvaranju umjetnosti konceptualna umjetnost razvijala se tijekom druge polovine 70-ih (postkonceptualna umjetnost), i tijekom 80-ih i 90-ih godina (neokonceptualizam, simulacionizam, neoekspresionizam).” Sažeta određenja i prikaze razvoja konceptualne umjetnosti donose među ostalim Schellekens (2022) i theartstory.org.

postmodernistička nedoslovna ponavljanja konceptualnih gesti koja svjedoče o diskurzivnim uporištima suvremenoga doba – primatu vizualne komunikacije, lakoći parafraziranja i sklonosti prigodnoj atrakciji. Konceptualni se sonetizam temelji na redukciji, dezintegraciji i detekstualizaciji soneta, ali i na neslućenim prijepisima i parafrazama. On povezuje različite komunikacijske moduse, a glavne su mu karakteristike izrazita idejnost, analitički i kritički potencijal.

Uostalom promjena je svojstvena samoj formi. Sonet se otpočetak mijenja, sonet je otpočetak koncept,² on se na stanovit način razvija i potvrđuje u razlici. Već 1332. godine padovanski pjesnik Antonio da Tempo u svom traktatu o talijanskoj metrici *Summa artis rytmici vulgaris* pobraja šesnaest vrsta soneta (*simplex, duplex, dimidiatus, caudatus, continuus, incatenatus, duodenarius, repetitus, retrogradus, semilitteratus, metricus, bilinguis, mutus, septenarius, communis, retornellatus*). Kroz povijest taj su oblik s manje ili više vidljivim uspjehom posvajali snažni autori, pjesničke škole i nacionalne tradicije. Ako se to ima na umu, do radikalnih konceptualnih istraživanja i upotreba soneta moralo je doći po logici stvari.

Prije nego se usredotočim na sonete nastale u okviru ili na tragu konkretne poezije, treba reći što se ovdje podrazumijeva pod tim fluidnim nazivom.³ Posve općenito naziv konkretna poezija upućuje na “niz inovacija i eksperimenata nakon Drugog svjetskog rata koji revolucioniraju umjetnost pjesme na globalnoj razini i povećavaju njezine mogućnosti izražavanja i komunikacije” (Solt 1968). U pitanju je međunarodni koncept, koji je povezao umjetnike iz brojnih zemalja i različitih jezika (Amerike, Brazila, Švicarske, Njemačke, Švedske, Portugala, Francuske, Čehoslovačke, Jugoslavije, Japana...). Preciznije određenje, koje pokušava obuhvatiti bitne pojavne oblike tog fenomena, ponudio je Branimir Donat:

Konkretna poezija racionalan je i generativan pokušaj programiranja znakovnih situacija s gnoseološkom funkcijom. Riječ je o tehnološki racionalnom, a u odnosu prema tradiciji poezije govornog iskustva ironičnom pokušaju brisanja granica između pjesništva, govora, grafike, tipografije, teorije igre, tehnologije, kibernetike i metoda programiranja... (1969/ 2011: 41)

Iako se u kontekstu konkretne poezije spominju brojne vrste, pokreti i poetički rukavci, za potrebe ovoga oglada dostatna je trojna podjela koju je 1966. predložio engleski kritičar Mike Weaver. On – kako navodi Solt (1968) – razlikuje vizualnu, zvučnu i kinetičku poeziju.⁴ Jedna od ideja vodilja čitavoga konkretnog pjesništva utopija je o univerzalnoj komunikaciji. U tu svrhu njegovi pobornici značajno reduciraju verbalni materijal pjesničkoga teksta, jezične znakove (od fonetske do sintaktičke razine) tretiraju na način

² Veoma instruktivnu raspravu o eksperimentima sa sonetnom formom pod naslovom “Sonet je koncept” napisao je Sanjin Sorel (2021).

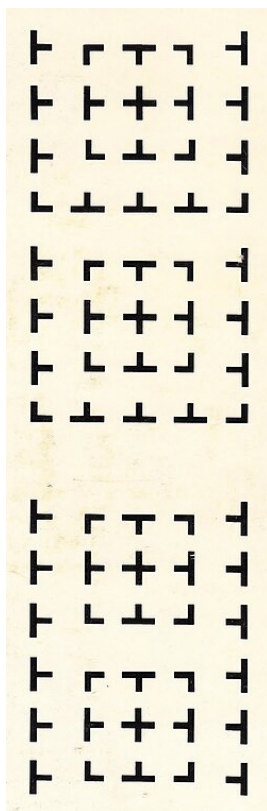
³ Naziv konkretna poezija uveli su sredinom 1950-ih Öyvind Fahlström, Eugen Gomringer i pripadnici brazilske skupine Noigandres – Haroldo i Augusto da Campos i Décio Pignatari.

⁴ Sličnu shemu nudi i Šuvaković u leksikonskoj natuknici: “Konkretna poezija je vrsta eksperimentalne književnosti koja istražuje svoje sredstvo, jezik, kroz vizualne, zvučne i gestualne modele izražavanja” (2005: 316).

svojestven likovnoj umjetnosti ili glazbi, obilato posežu za postupcima montaže i kolaža, uvode nejezične znakove poput interpunkcije, brojeva, notnih znakova, piktograma, ideograma, informatičkih kodova i sl. Konkretna pjesma ne kazuje nego pokazuje, najčešće slikom, zvukom i gestom. Ona se ne čita linearno, nego se, poput Apollinaireovih kaligrama, “prima kao cjelina, kao skup suodnosa, suznačenja svih njenih dijelova: kao jedinstven, simultan, prostoran znak” (Vuletić 2005: 120).

Budući da nije moguće ni približno iscrpiti sadržaj tog pojma, valja se složiti s aforizmom koji glasi: “Dan kada ćemo točno znati što je konkretna poezija bit će dan kada ćemo točno znati što je poezija.” Tim se aforizmom još 1968. poslužila spomenuta konkretistička prvakinja Mary Ellen Solt u zaključku knjige *Konkretna poezija: pogled na svijet* (*Concrete Poetry: A World View*). U istom je kontekstu spomenula i sonet:

Sonet je očito bio najznačajniji formalni koncept, jer je privlačio maštu pjesnika na mnogim jezicima u mnogim kulturama, ali mi više ne možemo pisati sonete jer više ne živimo u svijetu soneta. Potreban nam je oblik ili, što je vjerojatnije, oblici koji su u skladu s prirodom našega svijeta koji se, umjesto da bude ograden zidom, proteže prema van u svemir.



P 1. M. E. Solt, “Moonshot Sonnet” (1964)

Međutim prije nego je izrekla ovu kritičku dijagnozu, upravo je Solt objavila jedan od oglednih primjera konkretističkoga, konceptualnog soneta koji se proteže u svemir – “Moonshot Sonnet” (*Sonet snimka mjeseca*) (1964). Dapače taj je rad pretisnut na zaslovnici spomenute knjige.

Posrijedi je detekstualizirana, vizualna pjesma, koja je sastavljena od shematskih kodova koje je NASA koristila za slijetanje na Mjesec. Naslovna riječ nastala je tijekom lansiranja svemirske letjelice Apollo 11 da bi se opisao sam čin ili postupak lansiranja letjelice. U bilješci uz pjesmu stoji:

Od renesanse nismo mogli uspješno obraditi Mjesec u sonetu. Priznavanje njegova novog znanstvenog sadržaja omogućilo je da to opet učinimo. Mjesec je danas drukčiji objekt. Kao što je sonet bio nadnacionalni, nadjezični oblik, tako je i s konkretnom pjesmom. Dakle, pjesma je i parodija starih oblika i izjava o potrebi za novima. (Solt 1968.)

Pjesma Mary Ellen Solt potiče recipijenta na promišljanje prirode pjesničke komunikacije i odnosa prema svijetu u kojemu se nalazi, sugerira da su romantičarski soneti, u kojima bi pjesnički subjekt na pladnju nudio svoje emocije i sanjarenja, anakronizam te da je “eksplozivni porast znanstvenoga znanja i tehnološkog napretka promijenio način na koji se konvencionalne poetske teme mogu obrađivati” (Leaman 2014). Uza sve, autoričina kreacija je drugotnoga karaktera – ona je *našla* svoje djelo te isto tako s NASA-ine fotografije preuzela i njegov komunikacijski kod – simbole (naglaske) kojima su znanstvenici označili površinu Mjeseca. No nisu li upravo ta drugotnost kreacije i prisvojeni pseudojezični znakovi jamci autentičnoga bivanja pjesme u trenutku u kojemu se ona dogodila!?

Eksperimentalni pjesnik Ernesto Manuel de Melo e Castro (1932–2020) napisao je tekst “Soneto Soma 14x” (1963). Taj je Portugalac formu soneta ispunio brojevima – u svakom od 14 redaka pojavljuje se pet brojeva od 0 do 9. Svaka se kombinacija pojavljuje samo jedanput. Autor je cijelu pjesmu pretvorio u analitičku aritmetičku referencu na sonet. Zbroj brojeva u prvih trinaest redaka je 14, dok je zbroj završnoga četrnaestog retka 28, tj. 2 puta 14, što tom retku pridaje status nalik poenti. U pjesmi se pojavljuju svi jednoznamenasti brojevi osim 7, što također nije slučajno, jer sedam je polovica od 14. Obrati li čitatelj pažnju na zadnje brojeve u recima, opazit će i numeričku sugestiju rime, i to ukrštene od početka do kraja (2626 8484 525 353). Shemu rime narušava jedino broj 2 na kraju desetog retka. Kada je riječ o sugestiji tipične versifikacije i sonetnoga ritma, Beatrice Nickel (2010: 30) smatra da se korištenje pet znamenki po retku može shvatiti kao aluziju na versifikacijsku pravilnost stiha te na petostopni jamb Shakespeareovih soneta. Smisao Melo e Castrova koncepta u najmanju je ruku ambivalentan – izdvojivši matematičku okosnicu forme, on je istodobno i afirmirao i parodirao tradicionalni sonet, odao mu počast i stvorio jedan od “najvažnijih soneta-antisoneta nastalih u posljednjih 100 godina” (Khoury 2015).

SONETO SOMA 14x

1 4 3 4 2
 2 3 3 0 6
 4 1 6 1 2
 3 2 2 1 6

5 0 0 1 8
 2 1 2 5 4
 1 4 0 1 8
 3 2 4 1 4

3 1 2 3 5
 5 4 1 2 2
 3 0 4 2 5

4 3 3 1 3
 5 1 2 1 5
 8 9 3 5 3

LA VIE: SONNET

000000 0000 01
 011010 111 001
 101011 101 001
 110011 0011 01

000101 0001 01
 010101 011 001
 010111 001 001
 010101 0001 01

01 01 01 0010 11
 01 01 01 01 01 11
 001 001 010 101

000 1 0 1 001 00 0
 0 0 0 0 0 110 0 0 0 101
 0 0 0 0 01 0 0 0 0 0

P 2. E. M. e Castro, *Soneto Soma 14x*

P 3. J. Roubaud, *La vie: sonnet*

Od brojeva je sačinjen i tekst “La vie: Sonnet” francuskoga pjesnika i profesora matematike Jacquesa Roubauda, s tim da je on koristio samo 0 i broj 1. Pjesma izgleda poput kakva informatičkog koda. Na formalnom planu Roubaud ogoljuje sonet i svodi ga na njegovu mehaniku. Grafički raspored dvaju brojeva upućuje na ritam pjesme i rimarij. U svim stihovima (izuzev trinaestog) pojavljuje se dvanaest brojki, što asocira na dvanaesterac, upravo aleksandrinac, tj. kanonski francuski sonetni stih. Dapače u prve dvije strofe stihovna je građa segmentirana tako da se iza šeste brojke pojavljuje bjelina kao metonimijski znak za cezuru. Stihovi prve tri strofe okončavaju brojkom 1, dok u četvrtoj prvi i treći stih okončavaju sa 0, čemu se može pripisati funkcija poetiranja.

Pjesnik je u više navrata izvodio tu pjesmu, pričem je ona popimala sva bitna svojstva zvučne poezije. Njegova izvedba nudi dramatizaciju naslova *La vie* (*Život*), koji se nudi kao okvir razumijevanja i tumačenja. Sredstva te dramatizacije su intonacija, intenzitet, tempo i pauze. Na temelju izvedbe slušatelj može nagađati o temi i njezinu razvoju. Zanimljivo čitanje Roubaudove pjesme ponudio je danski pjesnik i stručnjak Martin Glaz Serup. Polazeći od činjenice da pjesnik broj jedan izgovara brzo i odsječno a nulu sporo i monotono, Serup pretpostavlja da jedinice konotiraju nešto što je pozitivnije od nula. Prihvaćajući naslovnu sugestiju da se radi o pjesmi koja govori o životu, on pribjegava fabulaciji pa primjećuje da prvi stih pjesme i posljednja strofa označavaju relativno neuzbudljive dijelove života jer sadrže duge nizove nula, dok je život u središnjem dijelu pjesme znatno dinamičniji i uzbudljiviji. Tumač se u jednom trenutku toliko prepustio vlastitim asocijacijama da je ustvrdio kako mu prvi stih treće strofe zvuči gotovo didaktično, nadmeno i da nalikuje učitelju koji se pojavio kako bi svijet doveo u red (usp. Serup 2017: 56–57).

Posebna je priča sonetna praksa skupine Oulipo, koju su u studenom 1960. osnovali Raymond Queneau, pisac koji je volio matematiku, i François Le Lionnais, matematičar koji je obožavao književnost. Naziv Oulipo francuski je akronim za *Radionicu potencijalne književnosti* (*Ouvroir de littérature potentielle*). Pripadnici te skupine propituju kreativnu snagu ograničenjâ vjerujući da ona oslobađaju imaginaciju pisca i potiču potragu za originalnim rješenjima. Nakana je bila stvarati potencijalnu književnost i upućivati na procesualnost i nepredvidivost kreacije. U tu svrhu posezali su za različitim retoričkim postupcima, lingvističkim dosjetkama, matematičkim operacijama, diskurzivnim procedurama. Iako je u mnogim aspektima književnost Oulipoa nalik eksperimentalnoj, ona se u jednom bitno razlikuje od modernističkih i avangardnih pokreta – ne odbacuje književnu baštinu, nego ju tretira kao posvećeni prostor istraživanja, kao “bogat materijal spreman da ga mijese ruke majstora” (Bloomfield 2008: 52). Djelovanje oulipovaca ujedinjuje dva usmjerenja: anoulipizam i sintoulipizam. Prvo pretpostavlja pomno proučavanje književne tradicije i aktiviranje u njoj postojećih (a neosvijesćenih) ograničenja, a drugo izmišljanje ograničenja koja generiraju nove (prethodnicima nepoznate) vrste pisanja i tekstnih obrazaca.⁵ Glavna uporišta oulipovske poetike su teorijska refleksija, formalna analiza, kombinatorika, enciklopedičnost, sklonost klasifikacijama i svakako ludičnost.

Oulipovci su se rado poigrali s klasičnim sonetima, preispisivali ih i pastišizirali namećući im različita ograničenja koja su dijalog s tradicijom činila iznimno intrigantnim, igrivim i zabavnim. Najdraži su im “sugovornici” antologijski pjesnici – Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Ronsard, Rimbaud. Pjesnikinja i istraživačica Camille Bloomfield predložila je tipologiju oulipovskih soneta koji se oslanjaju na drugi tekst. Ona razlikuje:

- *stroge prijevode*, tj. sustavne transpozicije izvornoga u ciljni tekst prema nekoj unaprijed zadanoj metodi – npr. sonet se “prevodi” u pjesmu u kojoj se koristi samo jedan samoglasnik ili se na izvorni tekst primjenjuje metoda poput S + 7,

⁵ O tim dvama usmjerenjima piše već 1962. Le Lionnais u prvom manifestu skupine “La LiPo, Le premier Manifeste”.

koja pretpostavlja zamjenu svake imenice sedmom imenicom koja u rječniku dolazi poslije nje;

- *prijepise*, tj. verzije soneta koje od prepisivača iziskuju ozbiljne autorske uloge, pa i pjesnički talent za kreativnu rekonstrukciju (ovdje spadaju haikuizacija soneta i sonetne parodije);
- *lipogramске prijevode*, tj. tekstove koji združuju prethodna dva tipa jer se u njima događa sustavna transpozicija izvornoga teksta, a priroda lipogramskog ograničenja aktivira autorov pjesnički talent i stil. (usp. Bloomfield 54–55)

Na portalu Oulipo, na kojemu su pedantno arhivirane i opisane različite vrste ograničenja, natuknica *stalni oblici (Formes fixes)* počinje tvrdnjom: “Svi stalni oblici su, po definiciji, oulipovski. Teško da postoji išta oulipovskije od soneta.” Doista brojna pravila, kako ona koja se tiču sonetne forme tako i ona koja pretpostavljaju stanovitu disciplinu sadržaja, funkcioniraju poput oulipovskih ograničenja i pribavljaju sonetu poziciju središnjega pjesničkog oblika koji stalno aktualizira napetosti između “tradicije i modernosti, forme i značenja, sintakse i metrike, poetskoga i proznoga” (Agathe 2008).

U samom središtu oulipovskoga projekta nalazi se knjiga *Sto tisuća milijardi pjesama* (1961) Raymonda Queneaua. Radi se o knjizi kombinatorne poezije, koja na jedinstven način pokazuje značenje pojma potencijalnosti. Na elementarnoj razini knjigu čini deset soneta odnosno 140 stihova. Međutim knjiga je izvedena tako da je svaki stih izrezan i pretvoren u zasebnu trakicu, što ga uvodi u igru sa svim stihovima koji se nalaze na preostalih 13 sonetnih pozicija. Queneau ističe u predgovoru da njegova zbirka stihova potencijalno sadrži 10,¹⁴ tj. sto tisuća milijardi soneta sa shemom rime *abab abab ccd eed*. Pa dodaje da bi čitanje svih mogućih kombinacija zahtijevalo 190.258.751 godinu. Izračun se zasniva na pretpostavci da je za čitanje jednog soneta potrebno 45 sekundi te još 15 sekundi za promjenu trakica-stihova i aranžman novoga soneta. I sve to pod uvjetom da se čita cijeli dan 365 dana u godini. Autor šeretski dodaje da pritom nije uzimao u obzir prijestupne godine i slične detalje.

Queneauova knjiga doslovce oprimjeruje postavku o nedovršivoj semiozi teksta. Jedno od ključnih pitanja koje izaziva glasi: kako čitati takvu knjigu? Autorova je grandiozna dosjetka s jedne strane učinila sonet zbunjujuće nestabilnim, pomičnim, promjenjivim, vazda iznova nastajućim, a s druge je strane recipijenta prisilila da sam oblikuje sonet koji će čitati. *Sto tisuća milijardi pjesama* pjesnička je ilustracija poznate Heraklitove maksime da se dvaput ne može stupiti u istu rijeku. Aktivirajući sve mogućnosti kombiniranja 140 stihova, Raymond Queneau je među ostalim onemogućio slučajne događaje soneta i eventualnom kritičaru izmaknuo tlo ispod nogu. Aristide James smatra da je Queneauu značenje od drugotne važnosti. U prvom su planu igra i humor, radi se o autoru koji “umanjuje vlastitu ulogu u semiotičkoj razradi pjesme” jer je spreman prihvatiti tezu da je “pisanje upisivanje sebe u beskonačni tekst” te naposljetku da poeziju stvaraju svi (v. James 2023).

Iako je postala ogledno djelo, štoviše sinegdoha oulipovskoga projekta, zbirka *Sto tisuća milijardi pjesama* samo je jedan od načina na koji su pripadnici skupine konceptualno tretirali sonet. Svakako vrijedi upozoriti na zbirku *41 iracionalni sonet* (1965)

Jacquesa Bensa. On je, za razliku od Queneaua, značajno intervenirao u strukturu soneta. I Bens se referira na matematiku, i to već u naslovu zbirke. Tamo su iracionalni brojevi oni realni brojevi koji se ne mogu zapisati u obliku razlomaka nego kao beskonačni decimalni brojevi. Takav je primjerice broj π (pi). Upravo je on strukturna okosnica Bensovih soneta. Pjesnik uzima prvih pet znamenki broja π (3,1415) i prema njima preuređuje strofnu organizaciju soneta: 3 – 1 – 4 – 1 – 5. Takva organizacija oblikuje svojevrsnu tročlanost pjesme, jer se redom pojavljuju tercina, katren i kvinta s umetnutim i ponovljenim monostihom koji funkcionira kao refren. Bez obzira što pjesma sadrži 14 stihova i što Bens uredno koristi aleksandrinac, pitanje je u kojoj će ju mjeri čitatelj percipirati kao sonet. Sâm je pjesnik naime konstatirao da je napravio “varljivi sonet, blijedu karikaturu / uobičajenog kolovoznog i svečanog sonata” (*sonnet trompeur, pâle caricature / Du sonnet coutumier auguste et solennel*) te je napomenuo da mu se zbog toga što njegove pjesme imaju 14 redaka čini “poštenim pozdraviti sonet u prolazu” (usp.: Tasou 2008: 72; Oulipo).

Na popisu Oulipovih ograničenja nalazi se sedam vrsta soneta: uz Bensov iracionalni sonet, pripadnici skupine razvili su sljedeće koncepte:⁶

- a) *sonet promjenjive duljine* (*sonnet de longueur variable – SOLVA*) – klasični sonet od 14 aleksandrinaca pretvara se u odu od 15 aleksandrinaca – reci su označeni od 1 do 15 pričem je redak 9 ostavljen prazan;
- b) *granični sonet* (*sonnet à la limite*) – predložio ga je i oprimjerio François Le Lionnais tekstem koji je sastavljen isključivo od gramatičkih riječi (*Ništa osim svega – La rien que la toute la*);
- c) *aleksandrinistički sonet* (*sonnet alexandriniste*) – tekst se raspršuje i gubi u drugim stihovima prije nego se vrati obrascu aleksandrinca; Jacques Jouet nalazi više njegovih inačica u Queneauovoj sonetnoj praksi;
- d) *crtani ili strip-sonet* (*sonnet dessiné*) – oblikovao ga je crtač stripova Étienne Lécroart – u njegovim stripovima raspored završnih sličica svake horizontalne linije slijedi shemu sonetnoga rimovanja;
- e) *tanki sonet* (*sonnet mince*) – čine ga kratki stihovi koji obično sadrže jednu riječ, često jednosložnu – praksu je osmislio Jacques Jouet (zbirka *Petites boîtes, sonnets minces et autres rigueurs*, 2004);
- f) *monorimovani sonet* (*sonnet monorime*) – sonet kojemu svi stihovi završavaju istom rimom; preporučuje se skrupulozno poštivanje većine drugih pravila klasične prozodije, posebice izmjene muških i ženskih rima.

U hrvatskom pjesništvu od početka sedamdesetih godina 20. st. sve do prvoga desetljeća 21. st. sonet je jedno od uporišta modernističkih i postmodernističkih propitivanja pjesničkoga diskurza.⁷ Izdvojit ću tek nekolicinu najizrazitijih tvorbi.

⁶ Nazive sam preuzeo i opise izradio prema natuknicama na <https://www.ouliipo.net/fr/contraintes>.

⁷ Velik je broj pjesnika koji su od 1980-ih naovamo u sonetu našli prikladno “utočište” – Ante Stamać, Stijepo Mijović Kočan, Tonko Maroević, Jakša Fiamengo, Božica Jelušić, Sibila Petlevski i dr. U njihovim praksama uglavnom nema radikalnijih naznaka konceptualnosti.

Najprije ću upozoriti na Vladu Marteka, koji konceptualna istraživanja sonetne forme ustrajno provodi od kraja 1970-ih naovamo. Vlado Martek je multimedijalni umjetnik, slikar, autor brojnih akcija, agitacija, murala, grafita i pjesnik koji se ustrajno predstavlja kao predpjesnik. On je 1978. i 1979. kreirao *Sonetni ciklus*, koji je činilo 20 kolaža. Kritičarka Branka Stipančić ovako je opisala Martekovo bavljenje sonetom:

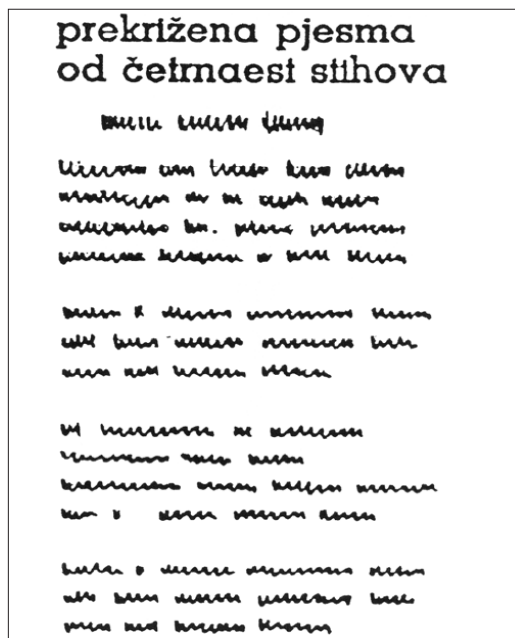
*Pomoću tautologije, Vlado Martek je vizualizirao stihove ponavljajući ih sve dok nije postigao oblik soneta čiji je sadržaj odražavao "stvarnost" poezije. Stoga se njegove pjesme sastoje od bijelih i žutih, oker i crvenih redaka, izrađenih od izrezanog papira, od drvenih ostataka naoštrene olovke ili od izjava kojima odbacuje metaforu ili se pita kako započeti ili završiti pjesmu.*⁸

Među inim Martek je 1978. godine kreirao kolaž "Totalni sonnet", u kojemu se u svim stihovima ponavlja pet riječi: *materijal, alat, ruka, duša, čin*. Te riječi, koje oblikuju jedanaesterac, mogu naravno podlijevati različitim praksama čitanja. Primjerice može ih se dovoditi u vezu s tadašnjim društvenim kontekstom, vladajućom socijalističkom ideologijom i njezinim imperativima, može ih se povezivati sa samom prirodom konceptualnoga stvaranja, tautoložnost pjesme može potaknuti govor o tautoložnosti soneta uopće itd. Danas je Martekov "Totalni sonnet" dio stalnoga postava pariškog centra Georges Pompidou, koji ga je otkupio 2012. godine.

Svoje višedesetljetno bavljenje tom formom Vlado Martek je okrunio knjigom *Manija za sonetima* (2014) u kojoj je prikupio gotovo stotinu konceptualnih soneta. U čitavom projektu dominira likovno svođenje forme na četiri pravokutnika koji se – od prigode do prigode – pune bojom, riječima, duhovitim izjavama, slovima abecede, vizualnim amblemima pojedinih umjetnika, imenima, fotografijama, predmetima, kolažnim materijalom itd. "U pasliku, kalup od dva katrena i dvije tercine – pojašnjava sam autor – smještene su različite procedure: analitička, kolažna, asamblažna, konceptualistička, ready made procedura..." Multimodalni karakter Martekovih soneta dodatno uvećavaju podloge na kojima se realiziraju – papir, staklo, ogledalo, celofan, pijesak i sl. To je nedvojbeno jedan od razloga zbog kojih svoje radove naziva predpoezijom, jer vjerojatno u tako osmišljenom predvorju poezije nalazi najveći mogući prostor slobode. Njegovi su radovi istodobno paradoksalni, filozofični, aforistični, privatni, stopljeni s kontekstom. U Martekovu slučaju, ustvrdila je N. Govedić, sonet je "otvorena mislonica, radionica, kritikaonica" (Govedić 2015).

Nekolicina hrvatskih pjesnika u sedamdesetima provodi konceptualnu detekstualizaciju soneta. Navest ću tri primjera. Sva tri potiču recipijenta na promišljanje te pjesničke vrste, podsjećaju na njezinu tradiciju i višelikost, posredno upućuju na mogućnosti i granice manipuliranja samim oblikom. Posrijedi su soneti Borbena Vladovića, Zvonimira Mrkonjića i Milorada Stojića. Borben Vladović autor je prvih zbirki vizualne poezije u Hrvatskoj – *Balkonski prostor* (1970) i *3x7=21* (1973). U potonjoj je objavio "Prekriženu pjesmu od 14 stihova".

⁸ Preuzeto prema: <https://www.kontakt-collection.org/objects/382/ciklus-soneti?ctx=b1278ed8f9a48e08a54fa9dcd8b38f5c67bf8f5a&idx=0>.



P 4. B. Vladović, *Prekrižena pjesma od četrnaest stihova*

Naslov pjesme najava je njezina sadržaja i poetički program. Treba ga doslovno shvatiti – autor uistinu križa, precrtava tekst pjesme, čak i njezinu posvetu (ili motto), precrtavanje postaje tema pjesme i njezin smisao. Pritom pjesnik metodično pravi razmake među tobože precrtanim riječima, sugerira da su neki stihovi kraći a neki duži, tj. da se povremeno možda odstupa od zamišljene metričke sheme. Na koncu križanje sonetnoga teksta, koje se dakako može shvatiti kao odustajanje od tradicije i/ili njezino afektivno odbacivanje, proteže se i na kanonsku kompoziciju soneta. Vladović je naime oblikovao prekriženi sonet u kojemu se izmjenjuju katreni i tercine, tj. sonet koji se cijepa u dva simetrična dijela od po sedam stihova.

Sedam godina poslije Zvonimir Mrkonjić u zbirci soneta *Zvonjelice* (1980) objavljuje svoj vjerojatno najkonceptualniji sonet – “Sav u žudnji brida”.⁹ U pitanju je zrcalni odslík

⁹ Zvonimir Mrkonjić je jedan od najplodnijih i najoriginalnijih hrvatskih sonetista. Konceptualni se karakter njegova pisanja najprije očituje u ideji da je pjesma proizvod, plod fabrikacije a ne inspiracije. Kada njegov subjekt kliče *O ničem pjesma mi se pjeva*, on u prvi plan stavlja svijest o procesu oblikovanja teksta. Mrkonjićeva interpretacija soneta naglašeno je postmodernistička. On provodi njegovo barem trostruko presvlačenje: formalno, tematsko-motivsko te jezično-stilsko. Postmodernističnost kao poetičko obilježje Mrkonjićeve soneterije ističe i Sorel: “No *Zvonjelice* su već po svom nazivu zbirke indikativne. Ne samo da prizivaju tradiciju hrvatskoga soneta, nego i dvije kulture – renesansnu i postmodernističku. (...) Postmodernistički odnos prema prošlosti s jedne strane, te njezina sklonost radikalnijim književnim zahvatima krajnje su točke koje su autoru omogućile neograničenu poetičku slobodu.” (2008: 99)

Sonetna je struktura u Mrkonjićevoj izvedbi poprište prikupljanja, izigravanja i preosmišljavanja različitih diskurzivnih otpadaka, stereotipa i klišeja. Njegovi soneti upravo vrve autoreferencijalnim iskazima i auto-poetičkim deklaracijama, npr.: *Sonet pišem slab a dobar*; *Soneti se love na senate*; *Sonet gleda u lonac sonetu*;

prethodno napisanoga tekstualnog soneta. Ta ludička intervencija obilježava percepciju pjesme – sonet se prima vizualno, odjednom, kao slika, on komunicira samo svoju strukturu, svoju fizičku konkretnost, a zapostavlja “sadržaj” i njegov simbolički potencijal. Kažem zapostavlja, jer – za razliku od Vladovićeve soneta – u Mrkonjićevu slučaju tekst postoji, s tim da je gestualno proglašen nevažnim i znatno mu je otežan pristup. Mogući je smisao tog postupka ideja da je forma soneta nalik savršenom stroju za beskonačnu proizvodnju pjesničkih tekstova koji u sebi već ima upisane sve potencijalne varijacije i inačice, odnosno da sonet na stanovit način uvijek govori o sebi i svojoj strukturi. Iako to sam pjesnik nije učinio, čitatelj kojemu je uvijek na prvom mjestu tekstualno iskustvo – uz nešto muke i truda – može rekonstruirati tekst Mrkonjićeva konceptualnog soneta.

Sav u žudnji brida
sonet se ogleda
u komadn leđa
s onu stranu vida

kao da se kida
od obratna stijeđa
k zrcaljenju ređa
slike što ga vida

tako moja duša
neređnih pjesmenja
nov boređak kruša

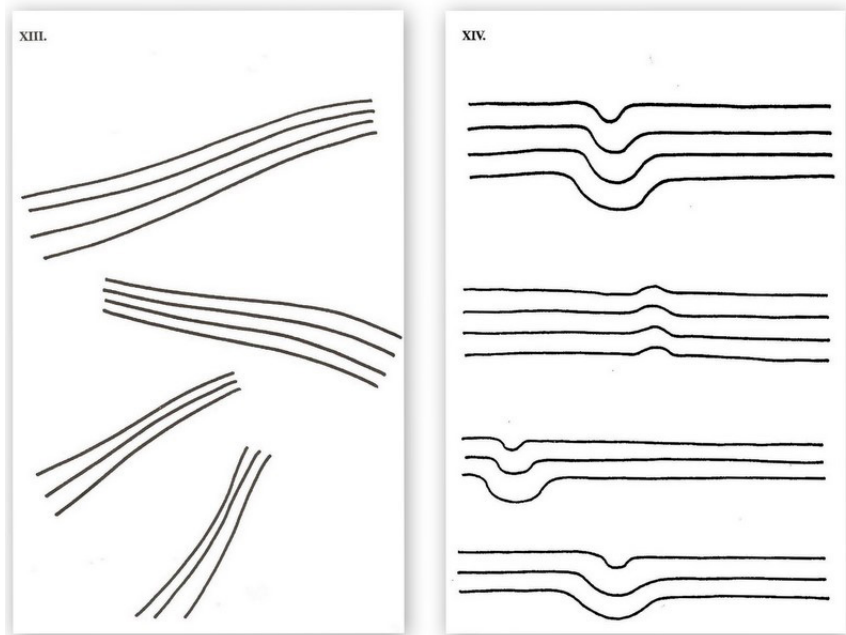
nured tvojih zjenja
napraka nšav
o nedoželjena.

P 5. Z. Mrkonjić, *Sav u žudnji brida*

Milorad Stojević pak u zbirci *Viseći vrtovi* (1979) objavljuje modernističku konceptualnu verziju sonetnoga vijenca naslova “Ondina bez magistrala”. Nakon četiri soneta s izrazito dugim stihovima (jedan stih sadrži čak 22 sloga), Stojević u petom sonetu reducira većinu leksičkoga materijala, dapače gestualno naznačava njegov izostanak točkicama i potiče čitatelja na razmišljanje o razlozima svoga postupka. Nedvojbeno je to Stojevićev način da sonetnu tradiciju podvrgne radikalnoj kritici.

Napisati pjesmu bez pjesnika – san je/ svakog stiha itd. Više o Mrkonjićevu pjesničkom stilu i obilježljima njegova pisanja vidi u: Bagić 2008.

Zapravo, sam je sonet prikazan kao ruševina iz čijih se ostataka može tek nazreti negdašnji "sjaj". Tradicionalne vrijednosti sonetopisanja – a riječ je o stoljetnoj povijesti esteticizma koja objedinjuje duboke emocije i artističko umijeće – u ovom su slučaju odbačene u ime uspostave nove vrijednosti. (...) Lirski tekst više ne govori jezikom, nego takoreći govori ili iznosi na vidjelo jezik. Tema pjesme raspad je uvriježenih lirskih kodova. U konačnici ovaj sonet govori: "ja sam sonet ili ja sam porušeni sonet" (Vuković 2011: 112).



P 6. M. Stojević, *Ondina bez magistrala XIII. i XIV.*

Kasnije u završnim dvama sonetima svoga vijenca pjesnik je umjesto teksta povukao 14 krivudavih crta i rasporedio ih u četiri bloka, pri čemu su prva dva sastavljena od po četiri a treći i četvrti od po tri crte. U četrnaestome tekstu pojavljuju se još izbočine i udubljenja koje karakteriziraju pojedinu strofu i razlikuju ju od ostalih. Te izbočine i udubljenja moglo bi se eventualno tumačiti kao semiotičke surogate cezure. Potpunom detekstualizacijom forme Stojević je upravo formu vizualno istaknuo, a stvarno ironijski prevrednovao i uputio na bitno izmijenjenu ulogu pjesnika.

Luko Paljetak SONETNA KRIŽALJKA	SONET 1 Okomito 1	SONET 3 Okomito 3	SONET 5 Okomito 5	SONET 7 Okomito 7	SONET 9 Okomito 9	SONET 11 Okomito 11	SONET 13 Okomito 13	SONET 15 Okomito 15	SONET 17 Okomito 17	SONET 19 Okomito 19	SONET 21 Okomito 21	SONET 23 Okomito 23	SONET 25 Okomito 25	SONET 27 Okomito 27
SONET 2 Vodoravno 1	Nasao je i u nemi, pô se krije	Daleko za njom treba, preko leda	Neprestano ne nešto prati, gleda	Zbog toga strah nije	Pu se pod nogom kao zmija vije	Mozda sam samo usne stampeda	Kosa mi je odjednom posve sijeda	Sunce se Nadi zato da me nije	Ona je ono što se daje jednom	Dukolja avali put, za čudo voće	Svakom trenutkom danom, satom jednom	Pojavila se zato da me spasi	Nikad mi nido uzeti je neč	Prestaje vrijeme, naši su svi žasi
SONET 4 Vodoravno 2	Kadaj je i u meni, ako treba	Al sve biže svakog sam ji trena	to nisu oči, to je njen zjen	Ja nisam nego dhtava ameba	odlučujem o smjeru slatkim žrtjela	mozgom što, kao od kakva satena	rasvjetljava na, puta moja sjena	umjesto kože, ispod ona vreba	za cijeli život, koji zbog nje traje	za čudo što i sebi čudo biva	siro je ludu, tako da staje	simci svjetlost koju zvjezde saku	prestaje sudba prava križalj križalj	zakoni novi za nas zad se pišu
SONET 6 Vodoravno 3	Iz mene, kafkad, sama sebe vreb	nije mi važno kakva bit će cijena	ja samo znam da lovin sam njena	Igračka skupa na koncima s reba	čokam da zemlja, kao iznad greba	prosvjetla kao epavica njena	igra se mnogo, anona, svakog trena	špilja za sve što ne treba i treba	za svaki dan, jer uzima i daje	slazeti u maglu što je skriva	kao korj, njšti, njene zjene sjaja	i šalju slajm koji saku	ona je slamka koja za me pliva	ne tražim smrt od talve smrti vaju
SONET 8 Vodoravno 4	Potpuno sini sam, kao nikad prije	kada mu se na diju meni preda	il je možda obratno, ta bijeda	ljuska, u kojoj sino zato bje	pukne, a ono što se pod njom krije	razmišljam - to naslutiti se ne da	simzova se se, i straga i spijeda	zima je, ali projecije se smje	jednom za uvijek, daru toma čadnom	baš zato, sebe na usne što se daje čadnom	kao kap rose što se daje čadnom	čvjeću da svoju žedu žedom kvasi	u kvi koja opet bit će čvjeću	mi pripadamo istoj divljoj rasi,
SONET 10 Vodoravno 5	Uvijek se nješina strana a koja bje	teško je shvatit nakon toga slijeda	staza se gubi kroz sumu roside	nalik na tjesnu koju mlade zmje	epohano oficijne, šiti, to nije,	unaprijed već bijed sam kao krede	plivaju mi u kvi sante leda	sebi i njima kao nikad prije	darovat treba sebe kao čadnom	novu žed, prilom koraca kroz čvjeće	ona - to pjev je što počne odjednom	da oživi mi osmijeh što se gasi	ona je nebo u kojem slijeda	ona je glas sto svi su glasi
SONET 12 Vodoravno 6	Na udu stavljam komad suh	u stari nakon toga vokal zlog njena	čvorac je gradom od samih kalitena	magla je kao dika iz Toleda	često se pitam što mi sve to treba	priznajem; ali kad je vje zena	i kvi uzavri, svinacim ovaj komad neba	plati valja ovaj komad neba	koraca kao noc što pliva	i onda traje, traje, traje, traje	njena ljepota što je za afku	da oživi mi osmijeh što se gasi	ona je nebo u kojem slijeda	ona je glas sto svi su glasi
SONET 14 Vodoravno 7	U snu glade vjetar kao beba	znak je tek kavaz prozirni, bez slijeta	u njemu, koju, fva za me žena	ljepša je nego bi što vidjet ne da	nica njene nema ispod feba	i ruke k nji la hjele svaka vena	sokriti stom; gdje si bio prije,	što leče da se s njom što brže sije	od sebe vod mene ona eva je	izmedu zvjezda zgaših vatra zve	javna ima i čobra je i zla je -	na zidu gdje se svo ponuke piva	praljk po kojem žvi vječno živa	u njoj se druge tajne samo bitu
SONET 16 Vodoravno 8	Izgubili se treba; druge nije	svjedoči, nešto izdi mi ne da,	ave ljepša nije jer je bila spiod	duša je, ali od fubari mije	od sada premda tako bje i prije	možda sam samo prekrišitelj reda	pitanga plušte bez ikakva slijeda	o grupi stom; gdje si bio prije,	nečadno, đu s njom ovako čadnom?	ima i za drugog nešto treće	nešto što svaku patnju oni	čvra proster kao na terasi	i prelati sto mnogo vače,	zajedno sa mnim; njim sam vrh u masi
SONET 18 Vodoravno 9	Naci se treba sluč' drugom stazom	jer noga kafkad krene njim smjerom	da ponam je svojim stazom	čuvajući joj ključ svojim muzikom	ne pada snijeg, to nabo nije glazom	prekrija, grize mrak me, prijet porom	treba li poskriti revoluciom?	zar nle sebe proglasio glazom,	jesmo li naši nji prave?	ne znam, u sebi ipak palim vatre	postavljam ceste sebe iznad glave	odale ne pružima more	što najv realizir teatre	na sceni gdje se takve stvari zbore
SONET 20 Vodoravno 10	Kroz pustle koje sama s mnom hod	prolazim iznad, mimo, pokraj, dalje,	prolazim iznad, mimo, pokraj, dalje,	koliko još u groto rube saje	a dan ga gledi, gleda mo me u raje,	a dan ga gledi, gleda mo me u raje,	jednu se jednu treba svuci halje	premda to nije treba svuci halje	pronaći treba kretje sivim nježne	takve od kojih zvjezde ozmami vječne,	zbog nje, smislim rječ trajne, vječne,	i riječi svoju sjei	bacaju' slaj na stazu ljeto-desnu,	uvijek je a ne laska meni
SONET 22 Vodoravno 11	Svaki ekstazu hranici ekstazom	i andeli se služe propolom	u plesu što je kafkad slajan	o gdje je ono groble Caravogga?	takrim s najboljim se glazom;	prtom se sviaki služi svojim slanom	možda se da ukroti komponijom	traba sve glat snim slikam stazom	da ruke budu ključevi i trave,	da jedna dru tražeći svoja	a kao dika naježe se trave	da u njima se stihovi zadone	kud prolazim sve dot se ratne	znana što trajnost nikad im ne prasta
SONET 24 Vodoravno 12	Klonući koje novo liče rade	u plesu što je kafkad slajan	u plesu što je kafkad slajan	o gdje je ono groble Caravogga?	takrim s najboljim se glazom;	prtom se sviaki služi svojim slanom	možda se da ukroti komponijom	traba sve glat snim slikam stazom	da ruke budu ključevi i trave,	da jedna dru tražeći svoja	a kao dika naježe se trave	da u njima se stihovi zadone	kud prolazim sve dot se ratne	znana što trajnost nikad im ne prasta
SONET 26 Vodoravno 13	Hoc li jednom stalo stebena sloboda	plevaću, stalo stebena sloboda	plevaću, stalo stebena sloboda	u plesu što je kafkad slajan	o gdje je ono groble Caravogga?	takrim s najboljim se glazom;	prtom se sviaki služi svojim slanom	možda se da ukroti komponijom	traba sve glat snim slikam stazom	da ruke budu ključevi i trave,	da jedna dru tražeći svoja	a kao dika naježe se trave	da u njima se stihovi zadone	kud prolazim sve dot se ratne
SONET 28 Vodoravno 14	Bili od sebe gora li sladi	plevaću, stalo stebena sloboda	plevaću, stalo stebena sloboda	u plesu što je kafkad slajan	o gdje je ono groble Caravogga?	takrim s najboljim se glazom;	prtom se sviaki služi svojim slanom	možda se da ukroti komponijom	traba sve glat snim slikam stazom	da ruke budu ključevi i trave,	da jedna dru tražeći svoja	a kao dika naježe se trave	da u njima se stihovi zadone	kud prolazim sve dot se ratne

P 7. L. Paljetak, Arcana – sonetna križaljka

Dok su opisani soneti Vladovića, Mrkonjića i Stojevića posve u duhu koncretističke tradicije, i to njezina vizualnoga kraka, plodni sonetopisac Luko Paljetak jednim se svojim djelom svrstao u oulipovsku tradiciju, tj. pošao je putem koji izdaleka podsjeća na Queneaua i njegovu zbirku *Sto tisuća milijardi pjesama*. Paljetak je naime sastavio *Arcanu – sonetnu križaljku* koja i vodoravno i okomito ima 14 polja, a u svakom od njih nalazi se jedanaesterački stih.

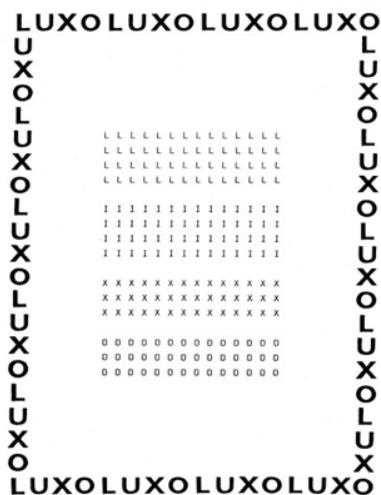
Križaljka je zapravo zbirka u malom, ona čitatelju – potencijalno! – nudi 29 tehnički besprijeekornih soneta. Četrnaest ih se dobiva okomitim, a četrnaest vodoravnim čitanjem. Onaj 29. oblikuje se na dijagonalni križaljke i funkcionira kao magistralni sonet, kao suma cijeloga projekta. O njegovu posebnom statusu, osim činjenice da su polja u kojima se oblikuje blago zatamnjena, svjedoči i to što jedino on posjeduje akrostih, koji glasi: NAJLJEPŠOJ TAJNI. Taj je pak akrostih u neposrednoj vezi s naslovom i podnaslovom koji upućuju na "tajnu, traganje, zagonetku" i najavljuju "organizacijsku zadanost u formi zagonetke" (Buljubašić 2018: 176). Paljetkova simbioza sonetnoga i enigmatskog oblika atraktivan je konceptualni eksperiment koji aktivira nova ograničenja i mogućnosti kombiniranja te nove potencijale pisanja i čitanja soneta.¹⁰

¹⁰ I. Buljubašić ne dvoji o prirodi *Arcane*: "...ako je *Cent mille milliards de poèmes* Raymonda Queneaua oulipovski tekst *par excellence*, u kojemu se afirmira tradicija sonetnoga oblika i inovacija umreženosti izvedaba,

Ovdje sam se usredotočio na konceptualna istraživanja soneta koja su poduzimali hrvatski autori. Treba kazati da su se ona dogodila u okviru jugoslavenske umjetničke scene na kojoj su se 1960-ih i 1970-ih oblikovale različite inačice neoavangardne i konceptualne umjetnosti, pa tako i različiti vidovi eksperimentalne i konceptualne književnosti. Dok su na zagrebačku umjetničku atmosferu značajno utjecale Nove tendencije ili radovi Grupe šestorice, slovensku je scenu obilježila grupa OHO, a srpsku djelovanje grupa Kod, Bosch+Bosch i pokret signalizma. Umjetnici iz različitih središta susretali su se, referirali jedni na druge, sudjelovali na brojnim događajima (performansima, akcijama, čitanjima, izložbama). Kada je posrijedi sonet, dosta je primjerice srpskih pjesnika propitivao njegovu strukturu, počev od Stanislava Vinavera koji je davno prije konceptualizma napisao sonet od jednosložnih stihova ("Verlen"). Na dekonstrukciji, detekstualizaciji i vizualizaciji soneta radili su među inim Raša Perić, Nedeljko Babić i Kolja Mićević (v. antologiju *Srpski sonet* Časlava Đorđevića). Najustrajnije je na konceptualizaciji soneta radio osnivač signalizma Miroljub Todorović. Na prirodu njegove prakse upućuje naslov zbirke *Foneti i druge pesme* (2005) u kojoj je prikupio tekstove pisane od početka 1970-ih.

Potkraj 20. te na početku 21. st. već je stvorena kakva-takva tradicija konceptualnoga soneta, sastavljena od jedinstvenih autoreferencijalnih i metatekstualnih gesta, aktivističkih replika, neočekivanih punjenja i zbunjujućih izvedbi. Nije se teško složiti s tezom Sylvie Walker da je semitoika konceptualizma zamijenila semiotiku ikonografije i tako promijenila i naš referentni okvir i način na koji razmišljamo (usp. Walker 2022). Samo postojanje tradicije učinilo je nova konceptualna istraživanja sonetne forme manje ekscesnima i lakše shvatljivima, moglo bi se reći: postkonceptualnima. Uz to i autori novijih soneta češće su težili stvaranju atraktivnih radova, nerijetko dosjetki koje se referiraju na neposredni egzistencijalni ili ideološki kontekst. Navest ću nekoliko primjera.

Portugalski pjesnik Fernando Aguiar, čija su djela zastupljena u brojnim antologijama i izložena u galerijama i muzejima diljem svijeta, najčešće istražuje estetski, komunikativni i strukturni potencijal svojstven pojedinačnim slovima, interpunkcijskim znakovima i grafemima. U njegovu "Sonetu o smeću s luksuznim okvirom" (*Soneto de lixo com moldura de luxo*) iz 1989. riječ *smeće* (*lixo*) uokvirena je ponovljenom riječju *luksuz* (*luxo*), što se može tumačiti kao prijedlog konkretističkoga istraživanja foničnih i polisemičnih slojeva slova i leksika portugalskoga jezika. Uokviravanje riječi *smeće* riječju *luksuz* upućuje na pretjerani konzumerizam i upozorava na neobuzdan porast otpada. Činjenica da je svaka strofa blok sastavljen od istog slova možda se može shvatiti u ekološkom ključu – otpad treba prikupljati i selektirati kako bi mu se smanjio obujam i omogućilo njegovo recikliranje.



P 8. F. Aguiar, *Soneto de lixo com moldura de luxo*;



P 9. K. Riha, *gourmet-sonett*;

Zinédine Zidane

Z
I
N
E

D
I
N
E

Z
I
D

A
N
E

P 10. M. Clavel, *Zinédine Zidane*

Nijemački Čeh Karl Riha autor je ludičkih (s)likovnih soneta. U radovima “Gurmanski sonnet” i “Piromanski sonnet” iz 1988. Riha po principu metafore prepoznaje sonetnu formu u vilicama s četiri i tri zupca, odnosno u kutijama šibica s četiri i tri žigice.¹¹

Brazilski multiumjetnik Tchello d’Barros objavio je 2004. “Krillati sonnet” (*Soneto Alado*), koji prikazuje ptice koje se njišu na električnim žicama. Promatrano iz perspektive ispunjavanja zahtjeva same forme, žice predstavljaju stihove, na svakoj žici je deset ptica što je znak izosilabičnosti stihova, jedna od shema rime sugerirana je ponavljanjem različitih položaja glave završne (uzlijećuće) ptice u svakom retku (*abab abab aba aba*).

Francuski vizualni umjetnik Michel Clavel nudi ime i prezime “Zinédine Zidane” (2008) kao sadržaj soneta; ono je dakako pomno odabrano, jer – osim što je planetarno poznato – ime nogometaša sadrži osam slova, a prezime šest, što se razlaže na katrenski i tercinski dio soneta.

Kanadski konceptualac Gary Barwin ispod naslova “Sonnet” (2014) afektivno poziva na dokinuće forme tako što 14 puta ponavlja da treba izbrisati upravo napisani stih (*Delete this line.*). Posrijedi je klasična konceptualna gesta (ako se konceptualnosti može na bilo koji način pripisati klasičnost) – izazovna je, paradoksalna, racionalna, atraktivna, ali ipak već viđena. Ona funkcionira kao moguća varijacija na temu koju je četrdesetak godina prije radikalnije izrazio npr. Borben Vladović u “Prekriženoj pjesmi od 14 stihova”.

Itđ. Itsl.

¹¹ Radovi su objavljeni u Rihinoj knjizi soneta *So zier so starr so form so streng*.

Konceptualnim gestama provokativnost i smisao priskrbuju njihova jednokratnost i kontekst unutar kojega funkcioniraju kao urotničke, kritičke, sarkastične, u svakom slučaju nepripitomljene (re)akcije. Kada je ta jednokratnost jednom dovedena u pitanje, tj. kada se konceptualni potezi počinju prepoznavati, mijenjaju se i priroda same proizvodnje i recepcija takvih djela. Ona barem donekle bivaju integrirana u kulturni krajolik i neminovno gube svoju urotničku snagu. Na to je upozorio i Vlado Martek u intervjuu iz 2024.:

(...) *naročito je danas sve moguće, umjetnost se doduše prividno, ali teško nosi s instant-mogućnostima. Avangarda kao nasljednica povijesnih manirizama došla je u poziciju simulacije očučavanja i oneobičavanja, dekonstrukcije su potpuno uključene. (...) Djela nisu više dirljiva ni romantična u duhu, nisu nesvodiva.* (Martek 2024)

Doista, neki su konceptualni postupci danas prilično poznati, gotovo konvencionalizirani, mogu se relativno lako replicirati ili reproducirati pomoću tehnologije. Kada je sonet u pitanju, izvjesno je da se njegova konceptualnost u prva dva desetljeća 21. st. djelom oslanja na ovdje predstavljene mehanizme, a dijelom nalazi uporišta u suvremenim načinima komunikacije, digitalnoj sferi ili sofisticiranoj tehnologiji. Kako bih barem figurativno argumentirao postkonceptualno (neokonceptualno) stanje sonetne prakse, izdvajam dva posve različita, ali – po mojem sudu – jednako simptomatična slučaja. Prvi je znanstveno utemeljen projekt, a drugi stilska vježba.

Potkraj 2021. pariško sveučilište Université PSL (*Paris Sciences & Lettres*) proizvelo je stroj za automatsku proizvodnju soneta u sklopu projekta Oupoco (*Ouvroir de Poésie Combinatoire*). Polazna ideja bila je prenijeti na računalo Queneauov kombinatorni pristup iz knjige *Sto tisuća milijardi pjesama*. Međutim budući da Queneau i Oulipo nisu dopuštali prijenos knjige na računalo, što se može pripisati njihovoj nesklonosti prema slučajnosti koja je suprotna ideji ograničenja, suradnici projekta oblikovali su korpus od 4.872 francuska soneta iz 19. st. koje potpisuje 760 autora, među inim: Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Stéphane Mallarmé, Gérard de Nerval, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine. Francuski su znanstvenici u računalni kod unijeli brojna ograničenja koja su se ticala kompozicije teksta, stiha, metrike, rimarija i sl. Njihov projekt zasad je rezultirao generatorom soneta, kojemu se može pristupiti na internet-skoj stranici projekta (<https://oupoco.org/>) te kutijom za poeziju, zasebnim prijenosnim strojem za proizvodnju soneta koji korisnik pokreće jednostavnim okretom ručice. Kada govore o karakteru soneta koje stvara njihov softver, autori projekta Oupoco upotrebljavaju pojam nekreativnog pisanja, koji briše granice između autorstva, plagijata i kreativnosti, naglašava snagu kulture remiksiranja i rekontekstualizacije te čitatelja poziva da preispita status kreativnosti u digitalnom dobu, u kojemu su informacije obilne i lako dostupne (usp: Mélanie-Becquet i dr. 2024). Suradnici Oupocoa napominju da program proizvodi strukturno besprijekorne sonete, koji su doduše “prilično smiješni”, negdje “između nadrealizma i apsurdizma” i koji na bizarno intrigantan način razvijaju klasične romantičarske teme poput ljubavi (isto).

Spomenuta stilsko vježba dogodila se u sklopu moje nastave iz kolegija Stilistika. U četiri sam navrata na seminarima studentima govorio o konceptualnom sonetu – prvi put početkom 2021. godine, potom u isto doba 2022., 2024. i 2025. godine. Nakon što bih im ponudio osnovne informacije i pokazao različite primjere, razgovarali bismo o karakterističnim oblicima konceptualne sonetne prakse, njezinu odnosu prema tradiciji, mogućim upotrebama, učincima i tumačenjima takvih soneta. Na koncu sve četiri generacije studenata zamolio sam da za zadaću sami oblikuju konceptualni sonet. Odaziv je bio izniman – od njih 111 samo jedna studentica u te četiri godine nije poslala zadaću. Zauzvrat, neki su polaznici seminara slali po 2, 3, 7 ili 8 soneta, a dvije studentice sastavile su sonetne vijence – jedna vizualni (Magdalena Blagec), a druga tekstualni (Marija Hojsak). Izvjesno je da su studenti taj zadatak manje shvatili kao zadaću, a više kao intrigantnu stilsku vježbu, kao priliku da iskušaju svoju invenciju ili – da tako kažem – svoju sonetnu kompetenciju.

Soneti koje su oblikovali bili su odreda idejno dobro osmišljeni, inventivni i privlačni. Prednjačili su vizualni soneti. Kao komunikacijske oslonce studenti su – uz jezične znakove – koristili brojeve i matematičke znakove, emotikone, Morseovu abecedu, tipografske znakove, boje, kardiograme, fotografije, tjesteninu. Brojni su soneti aranžirani tako da su sonetnu strukturu sugerirale knjige na polici, raspored bočica laka za nokte, pića i hrane u hladnjaku. Jedna je studentica napravila “Soknet”, u kojemu su na sonetne stihove, strofe i rimarij upućivale čarape raznih boja i dezena. Jedan je student LXI. Petrarcin sonet preispisao u dvije inačice – na brajici i kao notni zapis. Jedna je studentica sastavila sonet naslova “Pljačka banke” pomoću ikona iz programa Word i u napomeni naznačila kako te ikone upućuju na razvoj događaja – od trenutka pokušaja pljačke preko hvatanja i zatvaranja pljačkaša do nagrade junaku koji je pljačku spriječio. Jedan je student napravio izniman crtež dijela gradske četvrti na kojoj se mogu prepoznati dva potencijalna, “nađena” soneta – prvi oblikuje prostorni raspored četiri zgrade koje dominiraju prizorom i upućuju na arhitekturu soneta, a drugi rublje koje se suši na štriku u prednjem planu crteža, koje je poredano u katrene i tercine. Spomenuti vizualni *Sonetni vijenac* Magdalene Blagec nastao je pak u vrtu. Uloge stihova i strofa povjerene su listovima bršljana, djetelini, bijelim i žutim cvjetovima. Iz soneta u sonet autorica je mijenjala raspored odabranih protagonista i tako naznačavala razvoj teme. Svaku je postavu fotografirala. U 15. sonetu naslova “Majstorski cvjetni sonet” prikupila je sve korištene elemente u dotad najkompleksniju sonetnu kompoziciju, što podcrtava njegov “magistralni” status. U ilustraciju prilažem četiri sonetne zadaće:

P 11. K. Cvetković, *Pronađen*

Dobro sam

AAAAAAAAAAAA
 AAAAAAAAAAAA
 AAAAAAAAAAAA
 AAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAA
 AAAAAAAAAAAA
 AAAAAAAAAAAA
 AAAAAAAAAAAA

HHHHHHHHHH
 HHHHHHHHHH
 HHHHHHHHHH

HHHHHHHHHH
 HHHHHHHHHH
 HHHHHHHHHH

P 12. Z. Posavec, *Dobro sam*

Kate Kuko: SOKNET

P 13. K. Kuko, *Soknet*P 14. M. Svetec, (*bez naslova*)

Studentski su se soneti oslanjali na različite komunikacijske strategije. Pojedini su parafrazirali poznate konceptualne sonete. Primjerice Dona Maruševac je slijedila logiku numeričke igre Mela e Castra u jednom a Martekov "Totalni sonnet" u svom drugom radu, s tim da su obje replike aktualizirane i aplicirane na trenutak, konkretno povezane su uz Covid 19. Pojedini su soneti jednorječni, pojedini funkcioniraju kao kriptogrami, pojedini su nalik dosjetkama, pojedini su nastali precrtavanjem većeg dijela leksičkog materijala, a gotovo svima je inherentna autoreferencijalnost.

Ukratko studenti su suvereno rukovali čitavom paletom postupaka, kodova i rješenja, razvijenih u postojećoj konceptualnoj sonetnoj praksi. Zanimljivo je primijetiti da su njihove sonetne stilske vježbe uglavnom bliže radovima konceptualnih umjetnika po vokaciji nego pjesnika po vokaciji. To ističem zbog toga što se radi o studentima jezika i književnosti. Možda ta činjenica svjedoči o uspješnoj asimilaciji konceptualnih i postkonceptualnih zamisli u recentne oblike prikazivanja, percepcije i recepcije s jedne strane te o dominaciji multimodalnih hibrida, cijepova u kojima se križaju, kombiniraju i međusobno preoznačavaju slika, fotografija, tekst, pokret, digitalni kod i tehnologija s druge strane.

Bilo kako bilo, sonet kao oblik i sonet kao riječ ne izlaze iz mode. Svako ga doba prilagođava svojim potrebama. Doba u kojemu živimo nije iznimka: osim u pjesništvu, danas se obilje soneta pojavljuje online i često nema previše dodirnih točaka sa stihovima. Na internetu se primjerice u nekoliko klikova mogu kupiti sonetni plakati različitih dimenzija grafičkoga dizajnera Xtiana Millera koji na apstraktan način vizualno reinterpretiraju Shakespeareove sonete sučeljujući svjetlo i tamu. Kada se čovjek već zatekne u online kupnji, plakatima može dodati zidne dekoracije Sonnet, model naliopera Sonnet, rusku pastu za modeliranje na bazi vode Sonnet, tekući sapun Sonett ili ekskluzivno pakiranu butelju talijanskog vina Sonetto. Simbolički potencijal klasičnoga pjesničkog oblika ili bar privlačnost njegova naziva i dalje su neupitni. Pa neka netko kaže da je poezija danas u ilegali!

Literatura

- Agathe (22. 03. 2008.), "Le sonnet est-il une forme limitée?", *Superprof*, dostupno na: <https://www.superprof.fr/ressources/francais/francais-tous-niveaux/poeme-artiste-auteur.html>
- Bagić, Krešimir (2008), "Mrkonjićev pjesnički stil", *Republika*, 8–10, 34–41.
- Bloomfield, Camille (2008), "Le sonnet à l'Oulipo: quand une forme fixe n'est plus une contrainte", u: *Le sonnet contemporain*, ur., Alain Chevrier i Dominique Mancond'huy, *Formules*, 12, 51–66.
- Britannica (5. 12. 2024.), "Sonnet", *Encyclopedia Britannica*, dostupno na: <https://www.britannica.com/art/sonnet>, pristupljeno: 28. 01. 2025.
- Bootz, Philippe (2006), "Qu'est-ce que la littérature générative combinatoire?", u: *Les Basiques: la littérature numérique*, ur., Leonardo, Olats i Philippe, dostupno na: http://archive.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/10_basiquesLN.php
- Buljubašić, Ivana (2018), *Oulipo i književnost ograničenja*, Ljevak, Zagreb
- Chaîne, Dominique (2008), "Les sonnets oulipiens: une forme mémoire", u: *Le sonnet contemporain*, ur., Alain Chevrier i Dominique Mancond'huy, *Formules*, 12, 81–94.
- Chevrier, Alain (2008), "La forme du sonnet chez Raymond Queneau", u: *Le sonnet contemporain*, ur., Alain Chevrier i Dominique Mancond'huy, *Formules*, 12, 35–50.
- Delorenzo, Christian (2008), "Le sonnet régulier, le sonnet libre et le sonnet potentiel", u: *Le sonnet contemporain*, ur., Alain Chevrier i Dominique Mancond'huy, *Formules*, 12, 95–104.
- Đorđević, Časlav (2009), *Srpski sonet (1768–2008: Izbor, tipologija)*, Službeni glasnik, Beograd
- Flach, Sabine (2013), "Konceptualna umetnost", u: *Leksikon avangarde*, ur., Huber van den Berg i Valters Fenders, prev. Spomenka Krajčević, Službeni glasnik, Beograd, 167–168.
- Govedić, Nataša (18. 3. 2015.), "Manija za marnim izvedbama (Uz Maniju za sonetima Vlade Marteka)", *Zarez*, dostupno na: <https://www.zarez.hr/clanci/manija-za-marnim-izvedbama>
- James, Aristide (2023), "Le jeu de la sémiologie. L'humour comme opération sémiotique ludique dans *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau", *Quêtes littéraires [En ligne]*, 13, dostupno na: <http://journals.openedition.org/ql/925>
- Khouri, Omar (16. 12. 2015.), "As Origens da Poesia Experimental em Portugal", dostupno na: <http://www.nomuque.net/escritosdelisboa/uncategorized/18-as-origens-da-poesia-experimental-em-portugal/>
- Leaman, Gareth (27. 4. 2014.), "Assemblage in contemporary British poetry", *Disposable Everything*, dostupno na: <https://disposableeverything.com/2014/04/27/assemblage-in-contemporary-british-poetry/>
- LeWitt, Sol (1969), "Sentences on Conceptual Art", *Art-Language*, dostupno na: <http://radicalart.info/concept/LeWitt/sentences.html>
- Le Lionnais, François (1973), "La LiPo (Le premier Manifeste)", u: *Oulipo, La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Gallimard, Paris, 19–22.
- Lucarelli, Fosco (15. 12. 2019.), "Mary Ellen Solt, Moonshot Sonnet (1964)", *Socks*, dostupno na: <https://socks-studio.com/2019/12/15/mary-ellen-solt-moonshot-sonnet-1964/>
- Machiedo, Višnja (2008), "Sonetni trobar Zvonimira Mrkonjića", *Republika*, 8–10, 46–52.
- Martek, Vlado (5. 6. 2024.), "Čak 40 godina bio sam službenik u knjižnici. Ostatak sam se dana bavio umjetnošću, pisao i po ulicama grafite. Imam sreće" (razgovor s Romina Peritz Körbler), *Jutarnji list*, dostupno na: <https://www.jutarnji.hr/kultura/art/>

- cak-40-godina-bio-sam-sluzbenik-u-knjiznici-ostatak-sam-se-dana-bavio-umjetnoscu-pisao-i-po-ulicama-grafite-imam-srece-15468350
- Mélanie-Becquet, Frédérique, Clément Plancq, Claude Grunspan, Mylène Maignant, Matthieu Raffard, Mathilde Roussel, Fiammetta Ghedini i Thierry Poibeau (2024), "Exploring Combinatorial Methods to Produce Sonnets: An Overview of the Oupoco Project", *DHQ: Digital Humanities Quarterly*, 18/1, dostupno na: <https://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/18/1/000734/000734.html>
- Moore, Fiona, (13. 1. 2012.), "Innovative sonnets: the Reality Street anthology", *Displacement*, dostupno na: <https://displacement-poetry.blogspot.com/2012/01/innovative-sonnets-reality-street.html>
- Nickel, Beatrice (2010), "Die Avantgarde und das Sonett: Anverwandlungen einer Gattung", *PhiN. Philologie im Netz*, 54, 21–35, dostupno na: <https://web.fu-berlin.de/phin/phin54/p54t2.htm>
- Oulipo, dostupno na: <https://www.oulipo.net/contraintes/document19532.html>
- Paulos, John Allen (7. 3. 2022.), "Playing with Oulipian Literary Techniques", dostupno na: <https://3quarksdaily.com/3quarksdaily/2022/03/playing-with-oulipian-literary-techniques.html>
- Petrović, Svetozar (2003), *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti (oblik i smisao)*, Samizdat B92, Beograd
- Schellekens, Elisabeth (23. 3. 2022.), "Conceptual Art", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2022 Edition), ur., Edward N. Zalta i Uri Nodelman, dostupno na: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2022/entries/conceptual-art/>
- Serup, Martin Glaz (2017) "The Poetry Reading", *SoundEffects - An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*, 7/1, 44–62.
- Solt, Mary Ellen (1968), *Concrete Poetry: A World View*, Indiana University Press, prema: <https://www.ubu.com/papers/solt/index.html>
- Sorel, Sanjin (2008), "Konkretno i konceptualno u pjesništvu Zvonimira Mrkonjića", *Fluminensia*, 20/2, 95–107.
- Sorel, Sanjin (2021), "Sonet je concept", *Konceptualizam*, prir. Sanjin Sorel, MeandarMedia, Zagreb
- Šuvaković, Miško (2005), *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky – Ghent: Vlees & Beton, Zagreb
- Šuvaković, Miško (2007), *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad
- Tassou, Bertrand (2008), "Les Sonnets irrationnels de Jacques Bens: quand la forme fixe redevient contrainte", u: *Le sonnet contemporain*, ur., Alain Chevrier i Dominique Mancond'huy, *Formules*, 12, 67–80.
- Todorović, Miroljub (1970), "Signalizam", *Signal*, br. 1, prema: *Signalizam: manifesti, studije prikazi*, dostupno na: <https://signalism1.blogspot.com/>
- Vuković, Tvrtko (2011), "Melankolija, ulična heterotopija i jezik bez granica", *Sintaksa hrvatskoga jezika / Književnost i kultura osamdesetih. Zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb, 111–127.
- Vuletić, Branko (2005), *Fonetika književnosti*, FF press, Zagreb
- Walker, Sylvia (9. 3. 2022.), "Post-Conceptual and Neo-Conceptual Art", dostupno na: <https://www.contemporaryartissue.com/post-conceptual-and-neo-conceptual-art-a-complete-overview/>

Young, Jake (2024), "A genealogy of poetry", *Semiotica*, 261, 143–166, dostupno na: <https://doi.org/10.1515/sem-2023-0040>

2008–2025, The Art Story, dostupno na: <https://www.theartstory.org/movement/conceptual-art/>

Primjeri

- P 1. Mary Ellen Solt, "Moonshot Sonnet". Izvor: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Solt-moonshot_2.jpg
- P 2. Ernesto Manuel de Melo e Castro, "Soneto Soma 14x". Izvor: <https://poesiavisualnosnovosmedia.blogspot.com/2010/04/>
- P 3. Jacques Roubaud, "La vie: sonnet". Izvor: https://www.poetryinternational.com/en/poets-poems/poems/poem/103-16498_LIFE-SONNET/#lang-org
- P 4. Borben Vladović, "Prekrižena pjesma od četrnaest stihova". Izvor: Borben Vladović (1978), *3x7=21*, NZ Marko Marulić, Zagreb
- P 5. Zvonimir Mrkonjić, "Sav u žudnji brida". Izvor: Zvonimir Mrkonjić (1980), *Zvonjelice*, Naprijed, Zagreb
- P 6. Milorad Stojić, "Ondina bez magistrala XIII. i XIV.". Izvor: Milorad Stojić (1979), *Viseći vrtovi*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka
- P 7. Luko Paljetak, "Arcana – sonetna križaljka". Izvor: *Vijenac*, br. 107 (12. 2. 1998), 20–21.
- P 8. Fernando Aguiar, "Soneto de lixo com moldura de luxo". Izvor: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/251168/38965>
- P 9. Karl Riha, "gourmet-sonett". Izvor: Karl Riha (1988), *so zier so starr so form so streng. 14 text- und 9 bildsonette*, pedragon-vergla, Bielefeld
- P 10. M. Clavel, "Zinédine Zidane", Izvor: *Le sonnet contemporain*, ur., Alain Chevrier i Dominique Mancond'huy, *Formules*, 12, 358.
- P 11. Klara Cvetković, Pronađen. Izvor: arhiva kolegija Stilistika (2025).
- P 12. Zrinka Posavec, Dobro sam. Izvor: arhiva kolegija Stilistika (2025).
- P 13. Kate Kuko, Soknet. Izvor: arhiva kolegija Stilistika (2025).
- P 14. Marin Svetec, (bez naslova). Izvor: arhiva kolegija Stilistika (2021).

Julija Dragojlović: Fotografija kao element teksta i parateksta u savremenoj ukrajinskoj književnosti: Problematizacija sećanja

U umetničkom i naučnom diskursu postsovjetske Ukrajine sve češće i jasnije se uočava problem prećutkivanja traumatičnog iskustva i izvrtanja istorijske stvarnosti, te se u savremeno doba za studije pamćenja i traume stvara bogat materijal koji svedoči da umetnost vrši reviziju prošlosti. U ovom istraživanju, na primeru četiri dela ukrajinskih pisaca (*Zaborav* Tanje Maljarčuk, *Amadoka* Sofije Andruhovič, *Ćera* Tamare Goriha Zernja i *Žetveno primirje* Sergija Žadana), nastojimo da prikažemo funkcionalni aspekt opisanih (kao elemenata teksta) i štampanih (kao dodatnog, paratekstualnog materijala) fotografija. Dok se tekstualizovana fotografija javlja u književnom delu kao motiv, književni detalj ili kompozicioni potez, fotografija određenog sadržaja koja se štampa na stranicama knjige vrši funkciju dodatnog vizuelnog komunikativnog medija koji apeluje na informacioni potencijal kolektivnog sećanja. Pojavu fotografije razmatramo u kontekstu književne postfiksacije traumatičnog iskustva ukrajinskog naroda (prisećanje na ratove, represije, genocid itd.) u cilju reanimacije zaboravljenog, kritičkog osmišljavanja prošlosti, potrage za nacionalnim identitetom i istorijskim korenima aktuelnih problema. Kao teorijsko-metodološka osnova ovog rada služe ideje iz studija traume i pamćenja, kao i filozofsko-kulturološka razmišljanja o fenomenu fotografije.

Ključne reči: fotografija, savremena ukrajinska književnost, paratekst, trauma, sećanje, nacionalni identitet.

Photography as an element of text and paratext in contemporary Ukrainian literature: Problematicization of memory

In the artistic and scientific discourse of the post-Soviet Ukraine, the problem of silencing the traumatic experience and distorting of historical reality was more and more clearly observed, and in modern times rich material is being created for the studies of memory and trauma, which testifies that art revises the past. In this research, using the example of four works by Ukrainian writers (*Oblivion* by Tanya Malyarchuk, *Amadoka* by Sofija Andruhovich, *Daughter* by Tamara Horiha-Zernia and *A Harvest Truce* by Serhiy Zhadan), we try to show the functional aspect of described (as text elements) and

printed photographs (as additional, paratextual material). While a textualized photograph appears in a literary work as a motif, a literary detail or a compositional move, a photograph of a specific content that is printed on the pages of a book performs the function of an additional visual communicative medium that appeals to the informational potential of collective memory. We consider the phenomenon of photography in the context of the literary post-fixation of the traumatic experience of the Ukrainian people (remembering wars, repressions, genocide, etc.) with the aim of reanimating the forgotten, critical understanding of the past, searching for national identity and for historical roots of current problems. Ideas from studies of trauma and memory, as well as philosophical and cultural reflections on the phenomenon of photography serve as the theoretical and methodological basis of this work.

Key words: photography, contemporary Ukrainian literature, paratext, trauma, memory, postmemory, national identity.

Uvod

U savremenoj ukrajinskoj književnosti i nauci o književnosti tema kolektivnog pamćenja kao skladištenja sadržaja prošlosti i kolektivnog sećanja kao aktuelizovanja sačuvanih sadržaja veoma je važna i nezaobilazna, teška i velika.

U umetničkom i naučnom diskursu postsovjetske Ukrajine sve češće i jasnije se uočava problem prećutkivanja traumatičnih iskustava i izvrtanja istorijske stvarnosti. U XX veku Ukrajinci su morali da prođu kroz niz traumatskih događaja: dva svetska rata (u sastavu različitih država) i bolni pokušaji formiranja Ukrajinske države koji su se završili krvavo i neuspešno, politički eksperimenti totalitarnog režima SSSR-a, genocidne prakse, uključujući gladomor 1932–1933. godine (masovno uništavanje seljaštva sovjetske Ukrajine), “streljani preporod” 1930-ih godina (obračunavanje sa ukrajinskom inteligencijom kroz represije i ubistva) i Holokaust (stradanje Jevreja i na okupiranim ukrajinskim teritorijama).

Događaji XXI veka, posebno prekretnice 2014. (aneksija Krima i rusko-ukrajinski sukob na Donbasu) i 2022. godine (velika ruska invazija na Ukrajinu) postali su presudni za okretanje ukrajinskih intelektualaca pitanjima pamćenja, zaborava i sećanja, da bi se uz dublje razumevanje prošlosti mogla bolje tumačiti sadašnjost i stvoriti vizija budućnosti. Zato uočavamo kako savremena ukrajinska književnost često teži rekonstrukciji prošle stvarnosti i reviziji traumatskih iskustava, dok se nauka o književnosti puni novim istraživanjima umetničkih reprezentacija prošlosti.

U Ukrajini se u okvirima multidisciplinarnog diskursa kulture sećanja obično studije traume i pamćenja povezuju sa postkolonijalnom kritikom. Među poznatim ukrajinskim istraživačima su Tamara Gundorova, Vira Ahejeva, Jaroslav Poliščuk, Oksana Puhonska, Tetjana Hrebenjuk, Hristina Rutar, Lidija Kavun i dr.

Pristupajući ovom naučnom diskursu, fokusirali smo pažnju na pojavu fotografije kao medija pamćenja. U našem istraživanju nastojimo da na primeru 4 dela različitih ukrajinskih pisaca prikažemo funkcionalni aspekt opisanih (kao elemenata teksta) i štampanih fotografija (kao dodatnog, paratekstualnog materijala).

Kao teorijsko-metodološka osnova ovog rada služe ideje iz studija traume i pamćenja, kao i filozofsko-kulturološka razmišljanja o fenomenu fotografije.

Trag kao dokaz autentičnosti, fotografija kao trag

U knjizi *Prostori sećanja* Alaida Asman zastupa ideju da se pamćenje ne posmatra samo kao skladištenje, već i kao plastična masa koja se iznova i iznova transformiše pod uticajem novih perspektiva današnjice (Асман 2012: 167). Nemačka istraživačica ukazuje na duboke strukturne transformacije kulturnog pamćenja:

Dok je u okviru tradicionalnog razmišljanja pamćenje definisano na osnovu beleženja i očuvanja, sada se, u okviru istorijske svesti, ono definiše na osnovu brisanja, uništavanja, izostavljanja i zaboravljanja. To dovodi do pomeranja akcenta "sa tekstova na tragove" kao medije kulturnog pamćenja. (Асман 2012: 222)

Dolazi do promene pažnje prema raznim medijima pamćenja – od "obdarenih govorom" do "nemih" svedočanstava, kojima se ponovo daje prilika da progovore. Tragovi kao materijalni otisci dobijaju na značaju. Oni su dragoceni, budući da se nemi i indirektni dokazi odlikuju većim stepenom istinitosti i autentičnosti.

U kontekstu metaforike pamćenja Alaida Asman obraća pažnju na sledeći citat iz poznate knjige *O fotografiji* Suzan Sontag: "Fotografija nije samo prikaz (kao što je slučaj sa slikom), interpretacija stvarnog; ona je istovremeno i trag, neposredni obrazac stvarnog, poput otisaka stopala ili posmrtnih maski" (Асман 2012: 166–167). Dakle, pojam traga obuhvata i fotografsku sliku. Ona je značajan dokaz prošlosti i oslonac za njenu rekonstrukciju i interpretaciju, iako generalno prošlost predstavlja fikciju koja se izvodi iz interesovanja, namera i očekivanja sadašnjosti. "Fotografija važi kao nepobitan dokaz da se data stvar dogodila. Slika može da iskrivi; ali uvek je prisutna pretpostavka da postoji ili da je postojalo nešto nalik onome na slici", piše Suzan Sontag (Sontag 2009: 15). Fotografisanje je "način overavanja doživljaja" (Sontag 2009: 18). Fotografije pribavljaju svedočanstvo, zato kao književni detalj ili motiv one aludiraju na verodostojnost pripovedanja, osnažuju je.

Ukrajinska istraživačica Vira Ahejeva zapaža da u mnogim sižeima savremene proze fotografije igraju važnu ulogu: "Fotografska slika budi i usmerava stvaralačku maštu, omogućava sižejni razvoj događaja ili scene uhvaćene objektivom. Trenutak koji je zabeležila kamera kao da garantuje sigurniju povezanost sa stvarnošću, dodatno potvrđuje autentičnost cele price" (Ареєва 2016: 342).

Fotografija vizuelno antologizuje stvarnost. Najčešći kriterijumi takve antologizacije u prošlom veku su porodična pripadnost, turistička atraktivnost, istoriografski

pristup. Selekcija i interpretacija fotografisanog je svakako subjektivne prirode. U književnom tekstu deskripciju određene fotografije treba sagledavati kao subjektivno tumačenje. Fotografiska slika predstavlja trag, dokaz autentičnosti, dok beleška o njoj čini tekstualnu interpretaciju tog traga.

Potreba za stvarnošću potvrđenom fotografijama i za doživljajem koji bi njima bio pojačan, jer bi one omogućile ponovno sagledavanje te stvarnosti i promišljanje o njoj, postala je uobičajena za čoveka 20. veka. Zato je logično da se u prikazivanju života poslednjih 4–5 generacija pisci posežu za fotografijom kao motivom važnim za kauzalnu koherentnost dela.

Fotografija kao element teksta: primeri tekstualizacije fotografije

1. *Zaborav* Tanje Maljarčuk (ukr. *Забуття* Тані Малярчук, 2016)

Knjiga Tanje Maljarčuk *Zaborav* žanrovski se definiše kao beletrizovana biografija i psihološki roman, jer se u njemu prepliću dve sižejne linije, istorijska i savremena, koje reprezentuju određene periode iz života strastvenog mislioca i neuspešnog političara, teoretičara ukrajinskog monarhizma, velikog ukrajinskog patriote poljskog porekla Vjačeslava Lipinskog (10–20-e godine XX veka) i života savremene spisateljice (čije ime tekst prećutkuje) koja se na skoro jednovjekovnoj udaljenosti od istorijske ličnosti Lipinskog bavi rekonstrukcijom sećanja na njega (10-e godine XXI veka).

Bezimena junakinja, koja je i homodijegetička pripovedačica u književnom tekstu, istražujući arhiv Lipinskog, vodi potragu za svojim nacionalno-kulturnim identitetom. Opsesivno-kompulzivni poremećaj (prekomerno pranje ruku i čišćenje) i agorafobija (strah od otvorenog prostora) javljaju se kod nje baš u periodu tog istraživanja. Ona dolazi do saznanja da je nosilac postpamćenja čiji je kamen temeljac problem međugeneracijskog prenošenja traumatskog iskustva. Njena baka je preživela veštački pomor gladi, a dedu je celog života mučila griža savesti, jer svojevremeno nije pomogao meštanima sela koji su bili pripadnici Ukrajinske ustaničke armije i borili su se za nezavisnost Ukrajine za vreme i posle Drugog svetskog rata. "Između ropske egzistencije i herojske smrti, izabrao je prvo, i samo zahvaljujući tom izboru postala sam moguća ja. <...> Ja sam potomak poniznosti i straha od smrti" (Малярчук 2016: 193–194). Dakle, preživeli su slabi i pokorni i zato su mogli da rode sledeće generacije. Oni koji su u prvoj polovini XX veka bili jaki duhom i nepokolebivi, morali su ili da poginu, ili da emigriraju. U romanu ostaje retoričko pripovedačicino pitanje na koga da se ljuti zbog takvog stanja u kom su se našle savremene generacije – na "komuniste koji su izdavali naređenja prateći pravac za uništavanje štetne istorije, pravac za lobotomiju pamćenja" ili "sopstvenih dede i babe, pradede i prababe, koji su bili preslabi da se odupru ovoj lobotomiji" (Малярчук 2016: 219).

Osnovna ideja koju emituje ova knjiga nazire se u preplitanju dve pomenute sižejne linije: individualno i grupno pamćenje i identitet, nekada veštački potisnuti iz nacionalnog narativa i namerno prekinuti od strane totalitarnog sovjetskog režima, vezani su za traumatska iskustva ukrajinskog naroda u XX veku.

Iz priče protagonistkinje *Zavorava* kao nositeljke postpamćenja iščitavamo u njenom ponašanju, u određenim situacijama, odjek psihičkih trauma njenih predaka. Baka Sonja je radila kao čistačica i imala potrebu za prekomernim čišćenjem podova, kao da je htela da se očisti od svih tragičnih događaja koji su se desili njoj i mnogim Ukrajincima. Deda Bomčik je imao gelastične konvulzije (nekontrolisano smejanje) i psihosomatski poremećaj prejedanja koji su se razvili s vremenom kao odbrambeni mehanizam slabe psihe naspram represivnog totalitarnog sistema. U svim tim psihičkim poremećajima ogleda se neko kompenzatorno delovanje ljudskog organizma u težnji za fizičkim preživljavanjem. U sećanjima junakinje deda je bio jako debeo i često se smeja, ali njena priča pominje jedan detalj – fotografiju koja svedoči da nije uvek bilo tako, da se u njegovom životu izdešavalo nešto što je drastično promenilo njegov izgled i ponašanje. Na njoj je bio mršav i ozbiljan, pored svoje omiljene krave, na jesenjem pašnjaku. Ta fotografija simbolično služi kao dokaz stvarnosti koja je bila promenjena pod uticajem antihumane politike Sovjetskog Saveza, dok je sam proces promena, koji je podrazumevao i brisanje sećanja, ostavio traumatične posledice za međugeneracijsku komunikaciju.

U romanu se spominje još samo 5 fotografija koje su vezane za protagonistu druge sižejne linije. Mali broj se objašnjava time što su boljševici spalili fotoarhiv porodice Lipinski zajedno sa njihovim imanjem. Kada u tekstu nailazimo na opis neke od tih fotografija, zapažamo redukciju prikazivanja vizuelnih obeležja u korist verbalizacije psihološko-emotivnih stanja likova. Na primer: “Žena gleda u objektiv, Lipinski takođe. Međutim, oseća se da ovo dvoje teško podnose situaciju u kojoj su se našli. Izraz lica žene je neprobojan, demonstrativno ravnodušan, vilice su napregnute, usne stisnute” (Малярчук 2016: 218). Kako se tu komentariše, ta slika je napravljena kada su se supružnici Lipinski već razvodili.

Posebnu ulogu u tekstu ima fotografija koja beleži lik Vjačeslava Lipinskog, napravljena godinu dana pre njegove smrti:

Poslednja fotografija je iz oktobra 1930. Lipinski sedi na stolici pored svoje kućice, nije u kućnom ogrtaču kao obično, već je obučen kao da se sprema za nečiju posetu. Na njemu su pantalone i lagani kaput, na glavi je malo prevelika platnena kapa. Sve na Lipinskom je preveliko, jer je od njegovog tela ostalo vrlo malo, a uskoro će ono potpuno nestati. <...> Glava Lipinskog je spuštena, on je potpuno zaokupljen svojim poslom i ne obraća pažnju na fotografske eksperimente Ciprijanoviča. Oko njegove stolice desetak kokoški mirno čupka travu (slika je crno-bela, ali ja znam da su Orpington kokoške crne i jarko narandžaste). Jedna kokoška skočila je u krilo svom vlasniku. Lipinski je hrani sa dlana. Blic. <...> Iako je zrno na dlanu nestalo, kokoška mu je ipak ostala u krilu. Malo je podigla svoju ravnu glavu, čak ne nagore, nego u stranu, kako to znaju kokoške, i jednim okom pratila svaki pokret svog gospodara. Pogled joj je sumoran – tako bi Lipinskog mogla da gleda skora smrt. (Малярчук 2016: 235–236)

Na tekstualizovane fotografije sa likom Lipinskog predstavljene u ovom romanu može se primeniti termin *metafotografski tekst* (*meta-photographic text*), koji je predložila Marijana Hirš, definišući ga kao “fotografiju smeštenu u kontekst pripovedanja

kroz reprodukciju ili opis” (Hirsch 1997: 8). Takvi metafotografski tekstovi otkrivaju estetsku specifičnost fotografije. Fotografiska slika beleži određenu epizodu stvarnosti. Uočavanje estetike njenog sadržaja podrazumeva posebnu pažnju prema detaljima i emocionalnom naboju. Opisujući fotografiju, pisac se fokusira na te detalje, i tako zarađuje njena značenja, kontekste i uticaje, analizira njene umetničke, istorijske, društvene i kulturne aspekte, implicitno ili eksplicitno ukazuje na njenu ulogu u percepciji prošlosti i formiranju pamćenja.

Pažnju junakinje koja istražuje arhiv Lipinskog privukle su dve stvari na toj fotografiji – prevelika odeća koja ukazuje na fizičko propadanje od tuberkuloze i Orpington kokoške, koje su, sudeći i po drugim dokumentima, postale glavni izvor prihoda za Lipinskog i označile “melanholični kraj burne karijere” ovog intelektualca koji se borio za ideju ukrajinske monarhije, izgubio je u toj borbi, ali je vredan sećanja.

Fizičke i egzistencijalne promene kod Lipinskog na ovoj slici zapažaju se kao posledica prinudne emigracije koja je bila masovna pojava u vreme boljševičke okupacije Ukrajine i formiranja Ukrajinske SSR u sastavu SSSR-a. Za njega emigracija je postala jednaka zaboravu, brisanju sećanja na njega kod generacija ukrajinskih *homo sovjetikusa*. Spisateljica Tanja Maljarčuk kroz svoj roman, pišući o životu Lipinskog i drugih intelektualaca u emigraciji, vraća njihova imena na listu pamćenja za sadašnje i buduće Ukrajinke. Pripovedačica u poslednjem poglavlju pokušava da “oživi” situaciju na ovoj fotografiji, te razvija njen opis u jedan opušteni razgovor između Lipinskog, njegove ćerke i sekretara Ciprijanoviča, koji ih je fotografisao.

Dok autorka završava svoj roman tekstualizovanom fotografskom slikom i razgovorom junaka sa te slike, ukrajinska istraživačica Hana Uljura počinje književnokritički tekst posvećen *Zaboravu* sopstvenim opisom pomenute fotografije, koju je pronašla i postavila uz prilog na sajt ukrajinskih internet novina *Zbruch.ua*. Upravo pronalazak slike kao realne, postojeće pokrenuo je razmišljanja Hane Uljure o relativizaciji istinitog i izmišljenog koja čini suštinu svake interpretacije:

Ta fotografija postoji, dakle. To je važno ne samo da bi se Zaborav atribuirao kao biografija istorijske ličnosti. Prikazano na fotografiji jeste istorijska činjenica – može da se tumači na bilo koji način, ali događaj se dogodio. I postoji ta slika koja podstiče sećanje. Tako se, na primer, javlja dijalektičko suprotstavljanje činjenice i sećanja, koje je beskraino važno za Maljarčuk. Pamćenje i sećanje su u suštini najnepouzdanije stvari koje čovek poseduje. (Улюра 2016)

Kritičarka metaforički definiše pojam identiteta koji je bitan za razumevanje ovog književnog dela: “Mi smo ono što smo zaboravili. <...> Mi smo ono što smo zaboravili zajedno. Više od toga: mi smo ono što smo svesno zaboravili, mi smo ono čega smo se dobrovoljno odrekli” (Улюра 2016). Stoga nesećanje na prošlost, odnosno “veliko odbijanje” koje je bilo praksa prethodnih generacija oblikuje i identitet protagonistkinje, koja izvlačeći iz istorijskog zaborava figuru Lipinskog pokušava na taj način da iskupi sopstvene grehe dobrovoljnog zaborava. Opis fotografija u tom “iskupljenju kroz priču”

ima važnu ulogu u književnoj rekonstrukciji pamćenja, makar ona bila subjektivna i nepouzdana.

2. *Amadoka* Sofije Andruhovič (ukr. *Амадока Софії Андрухович*, 2020)

Dok se u *Zaboravu* Tanje Maljarčuk pominje malo slika (što se objašnjava realnim stanjem očuvanosti arhivske građe koju je koristila spisateljica), u *Amadoki* Sofije Anfruhovič ima ih veoma mnogo.

Knjiga *Amadoka* je veoma opsežno i složeno po strukturi i sadržaju delo koje predstavlja narativnu eksplikaciju kognitivnog fenomena sećanja. Iza naslova *Amadoka* krije se naziv mitskog jezera na teritoriji savremene Ukrajine koje Herodot spominje kao najveće u Evropi i koje se može naći na mapama srednjovekovnih kartografa, ali u određeno vreme iznenada nestaje bez traga. Sofija Andruhovič ga predstavlja kao metaforu zaboravljenog, kao neistražena područja neizgovorenih trauma u pokušajima “mapiranja” pamćenja.

Homodijegetička i heterodijegetička naracija u romanu se smenjuju. Tekst je fragmentaran, svi fragmenti su raspoređeni u tri dela koja uslovno prate određeni vremenski period i niz događaja: 1. Priča o vezi Romane, zaposlene u kijevskom arhivu, i Bogdana, mladog arheologa koji je otišao da brani ukrajinski Donbas, bio ranjen, unakažen i izgubio je pamćenje; 2. Događaji iz Drugog svetskog rata i određenog perioda pre i posle njega od kojih se slaže priča o odnosima Uljane (Bogdanove bake) sa svojom porodicom i njenoj ljubavi prema Jevrejinu; 3. Deo koji obuhvata više priča – o sudbini nekoliko pripadnika Streljanog preporoda među kojima je pisac i dvostruki agent (sovjetskih i nemačkih tajnih službi) Viktor Petrov, kao i o značajnim ličnostima u ukrajinskoj kulturi (vajaru Joanu Georgu Pinzelu, filozofu Grigoriju Skovorodi i dr.). U poslednjem poglavlju ovog dela stižemo i do raspleta sižejne linije Romane i Bogdana: ispostavlja se da unakaženo lice i telo muškarca sa amnezijom koga je Romana smatrala Bogdanom ima drugi identitet, odnosno pripada čoveku po imenu Viktor koji je u rusko-ukrajinskom sukobu ratovao na neprijateljskoj strani, kao stanovnik Marijupolja i pristalica Donjecke narodne republike. Dakle, ispostavlja se da su sećanja koja Romana pokušava da vrati unakaženom čoveku sa amnezijom za njega tuđa, lažna.

Autorka prikazuje rad memorije u njenim mnogim aspektima: sećanje, čuvanje, reprodukcija, oštećenje, zaboravljanje, prisećanje.

Korišćenje motiva fotografije u književnosti zasniva se pre svega na svojstvima ovog medija kao načina beleženja i prenošenja vizuelnog efekta. Fotografiska slika pruža priliku da razgledamo i da se prisećamo. “Pomoću fotografija svaka porodica konstruiše svoju portretsku hroniku – prenosivi skup slika koji svedoči o njenoj povezanosti”, piše Suzan Sontag (2009: 18).

U romanu *Amadoka* fotografije porodice Frasuljak – Krivodjak, čak i kao hrpe spakovane u kofere, predstavljaju bitan dokaz autentičnosti prošlosti i njenog uticaja na porodične veze, identitete i sudbine svih Frasuljaka, Krivodjaka i osoba iz njihovog okruženja, kao i na kontinuitet porodičnog pamćenja. Zato kada jednom Bogdan odnese te

fotografije, njegov otac, profesor Krivodjak, unervozí se zbog njihovog nestanka, počne da čezne za njima, plaši se da će izgubiti kontakt sa rođacima, sa sećanjem na porodicu.

U homodijegetičkom narativu drugog dela Amadoke, Romana, koja vodi priču, javlja se kao nepouzdana pripovedačica. Takav tip naracije određen je pre svega činjenicom da junakinja prepričava priču koju je nekad čula od Bogdana, a on joj je pričao ono što je čuo od drugih, starijih članova svoje porodice, te veliki deo teksta, od 193. do 430. strane, čini prepričavanje prepričanog.

Nastojanje Romane da vrati sećanje onome koga smatra svojim mužem Bogdanom traži uporište u vizuelnim dokazima za jednu komplikovanu porodičnu sagu. Dokaze čine četiri kofera fotografija i jedna beležnica koje je Bogdan pre odlaska na front i amnezije doneo u arhiv na teritoriji Sofije Kijevske, u kojem radi Romana. Za njega je bitno da sadržaj kofera bude na sigurnom, da se sačuva:

Ove fotografije su ilustracije čitave jedne epohe. Sadrže pojedinačne sudbine, ljubavi koje menjaju svet i bezbroj smrti. Ponekad je želeo da pojede slike kako nikada ne bi zaboravio detalje, pojedinosti, istinu – zato je i doneo fotografije u arhiv: da ih spase od sopstvene proždrljivosti. (Андрухович 2020: 39)

Kompoziciona organizacija pomenutog drugog dela romana predstavljena je fragmentima čiji naslovi čine denotaciju (deskriptivan, osnovni nivo značenja) određene fotografske slike. Romanina mašta je polazna tačka za percepciju ovih fotografija. Ispod svakog naslova sledi fragment teksta koji je samo asocijativno povezan sa tim kratkim vizuelnim informacijama o slikama. Tako, na primer, ispod naslova “fotografija: paljenje jesenjeg lišća u bašti” sledi priča o stradanju Jevreja u požaru, ispod “fotografija: žena sa maramom na glavi viri iza tila na prozoru, njeno oprezno, nepoverljivo lice skriveno je iza stabljike kalanhoje” – o strahovima meštana i zločinima Nemaca za vreme okupacije, ispod “fotografija: piknik u prolećnoj šumi, na raširenom čebetu – termos, sendviči i jaja, nasmejane žene i muškarci sede i stoje okolo, gledajući u objektiv” – o skrivanju vojnika Ukrajinske ustaničke armije u šumi, ispod “fotografija: pas lutilica podmeće stomak za maženje” – o trenucima nežnosti u Pinhasovom životu, ispod “fotografija: drveni konj sa resama na grivi i repu napravljenim od prave konjske dlake, presvučen zlatnim plišem” – o zverstvima nemačkog oficira koji jaše konja. Fotografije u romanu *Amadoka* ocrtavaju fenomen pamćenja i njegova svojstva. Naratorka ih ispunjava novim značenjima, pričajući nove priče, dok prava prošlost zabeležena na njima ostaje nepoznata.

Četiri kofera fotografskih slika ne mogu biti izvor istinitog znanja o ispričanim događajima. Fotografije su podloga za (re)konstrukciju sećanja koju Romana “servira” Bogdanu, ali one samo pokreću njene asocijacije na fragmente Bogdanove priče o tri prethodne generacije njegovih rođaka, iz čega se javlja fabula o ljubavi ukrajinske devojčice Uljane i jevrejskog dečaka Pinhasa, uz panoramu stradanja Ukrajinaca i Jevreja za vreme okupacije Ukrajine u Drugom svetskom ratu i posleratnih komunističkih čistki. Fabula je veoma zamršena i završava se tako što Uljana ubija Pinhasa, ali tok i način pripovedanja ne ostavlja recipijentu šansu da posumnja da bi ova junakinja mogla da učini drugačije u ta zlokobna vremena. Književna reprezentacija problema odnosa između

sećanja i traume u romanu Sofije Andruhovič odlikuje se relativizacijom dihotomije žrtava i počinitelja. Izgovaranje prećutkivanih istorijskih trauma, koje su te fotografije podsticale (kao podloga za narativizaciju), čini pokušaj preovladavanja teškoća u komunikaciji između potomaka preživelih i počinitelja, pokušaj isceljenja traumatizovanog postkolonijalnog društva. Autorka naglašava transgeneracijski uticaj istorijske traume koji čini osnovu postpamćenja.¹

Koncept postpamćenja uvela je Marijana Hirš, definišući ga kao “odnos koji ‘postgeneracija’ gradi sa individualnom, kolektivnom i kulturnom traumom onih koji su živeli pre njih – sa iskustvima i doživljajima kojih se ‘sećaju’ samo kroz priče, slike i postupke među kojima su odrasli” (Хирш 2021: 22). Naučnica razlikuje porodično (*familial*) i afilijativno (*affiliative*) postpamćenje. Prva vrsta se formira u porodici i predstavlja “vertikalni” prenos traumatičnih iskustava s roditelja na decu, a druga se ostvaruje u “horizontalnom” širenju takvih porodičnih iskustava kod potomaka među njihovim savremenikima (Хирш 2021: 69–70). U prenošenju postpamćenja učestvuje i fotografija. Kako tvrdi Hirš, “ključna uloga koju fotografije – a posebno porodične fotografije – igraju kao sredstva za prenošenje postpamćenja objašnjava vezu između porodičnog i afilijativnog postpamćenja” (Хирш 2021: 70–71).

U navedenim primerima verbalizacije fotografija u romanima Tanje Maljarčuk i Sofije Andruhovič uočavamo strategiju (re)konstrukcije afilijativnog postpamćenja na osnovu revizije i narativizacije porodičnog postpamćenja. U *Zaboravu*, pripovedačica “oživljava” priču o Lipinskom i o nacionalnoj traumi vezanoj za emigraciju ukrajinske intelektualne elite, kako bi otkrila detalje svog nacionalnog identiteta, uz narativizaciju porodičnih trauma (pomora gladu i terora totalitarnog sistema koje je morala da preživi generacija njenih babe i dede) čije tragove vuče i njena egzistencija. U *Amadoci* pokušaji potomaka da progovore o događajima, vezanim za traumatična iskustva svojih predaka, odjekuju u teškoćama u komunikaciji i sporazumevanju kako dijahronijski u porodici, tako i u sinhronijskom preseku savremenog ukrajinskog društva. U oba romana fotografije kao medij pamćenja pre svega predstavljaju podsticaj za narativizaciju istorijskih trauma, iako se time i ne garantuje pouzdanost interpretacije. Najbitniji je čin izgovaranja prećutkivanog.

Fotografija kao element parateksta: primeri delovanja fotografije i pripovedanja

1. Čera Tamare Goriha Zernja (ukr. Доця Тамири Горіха Зерня, 2019)

Suzan Sontag smatra da je “svaka nepokretna fotografija povlašćeni trenutak pretvoren u tanak predmet koji čovek može zadržati i ponovo pogledati” (2009: 25). Posmatranje doprinosi boljem uočavanju – detalja, finesa, nijansi kako vizuelnih sadržaja, tako i smisaonih konstrukcija i relacija sa stvarnošću. Uz to, Sontag zapaža i važnost “ambalaže”:

¹ O romanu *Amadoka* kao svojevrsnom umetničkom eksperimentu nad fenomenom postpamćenja detaljnije je pisala Tetjana Grebenjuk (Grebenjuk 2021).

Fotografije, koje pakuju svet, kao da pozivaju na pakovanje. <...> Niz decenija knjiga je bila najuticajniji način uređivanja fotografija (i obično njihovog minijaturizovanja), jamčeći im time, ako ne besmrtnost, onda dugovečnost – fotografije su krhki predmeti koji se lako pocepaju ili zature – i širu publiku. Očigledno, fotografija u knjizi je slika slike, ali pošto je to pre svega štampan, gladak predmet, fotografija reprodukovana u knjizi gubi mnogo manje od svog suštinskog kvaliteta nego slikano platno. (2009: 14)

Štampana izdanja književnih tekstova koja sadrže fotografske slike skreću na sebe posebnu pažnju. Vizuelni sadržaj, aktivirajući kog čitaoca i dodatnu ulogu gledaoca, svakako utiče na doživljavanje i vrednovanje književnog dela. Na ukrštanjima čitanja i gledanja javljaju se novi smislovi, menjaju se perspektive tumačenja knjige kao štampane celine.

U savremenoj ukrajinskoj književnosti zanimljiv primer delovanja fotografije i pripovedanja predstavlja izdanje romana Tamare Goriha Zernja *Čera*. Fotografske slike štampane na stranicama ove knjige funkcionišu kao deo parateksta. Oslanjajući se na precizniju terminologiju Žerara Ženeta, fotografije razmatramo kao peritekst, odnosno paratekstualne elemente koji su smešteni u knjizi, “umetnuti u međuprostor teksta” (Genette 1997: 5) poput naslova, predgovora, pogovora, posvete, fusnota, korica, slikovnog materijala itd. U knjizi *Čera* vizuelni sadržaj umetnutih fotografija predstavlja informacije koje nisu direktno povezane sa tekstom, već kao dodatni komunikativni medij apeluju na potencijal kolektivnog sećanja.

Roman Tamare Goriha Zernja priča o periodu života jedne žene na Donbasu pre i posle ruske okupacije 2014. godine. Kroz individualnu priču prikazuje se nastanak volonterskog pokreta i rađanje nove ukrajinske vojske u relativno mladoj državi, nespremnoj za sukob sa “ruskom braćom”. Osim toga, autorka skreće pažnju na problem “hibridnog”, “graničnog” lokalnog identiteta stanovnika Donbasa, podele na “vaše i naše Ukrajinke” (sa proruskim i proukrajinskim stavom).

U jednom intervjuu ona kaže: “Želim da što veći broj ljudi koji kupe ovu knjigu obuje cipele ljudi koji su tada živeli na Donbasu, da propuste to kroz sebe, da pogledaju te događaje svojim očima” (Куренная 2019). Dodatnu priliku “posmatranja” autorka pruža čitaocima, zahvaljujući fotoarhivu Dmitra Muravskog.

Tekst romana sadrži 20 fotografija. Umetnute su uglavnom uz naslove poglavlja. Na njima je prikazana stvarnost rata: tragovi metaka na putokazu, dete sa konzervama (humanitarnom pomoću), mladi muškarci i žene u maskirnim uniformama,² klavir u ruševinama, ikonica kao privezak na kolima (npr. Fotografije 1, 2, 3). Crno-bele fotografije u knjizi su kompjuterski obrađene tako što je preko njih stavljena mrežica poput one koja se dobija vitražnom tehnikom sastavljanja staklenih komadića, što je donekle aluzija na

² Na slici koja prethodi trećem poglavlju vidimo jedan mladi par koji je kasnije, između ostalog i zbog medija, postao poznat celoj Ukrajini kao tandem koji ovaploćuje patriotizam, hrabrost, ljubav. Kamera je uhvatila Mihajla Kocjubajla, mladića sa nadimkom Da Vinči, koji se kao 19-godišnji dobrovoljac priključio vojsci u odbrani Donbasa još 2014. godine, prošao je težak put vojnika, dobio zvanje Heroja Ukrajine (2021) i poginuo (2023) u bici za Bahmut, koji je bio jedno od najvećih žarišta na frontu nakon velike ruske invazije. Ali sve to se još nije izdešavalo, kad se u knjizi *Čera* pojavila slika na kojoj je pored njega i njegova devojka Alina Mihajlova, volonterka, vojnkinja, aktivistkinja koja nastavlja borbu za nezavisnost Ukrajine. Na slici su oboje mirnih pogleda, kojima kao da se prihvata budućnost kakva god da je.

određene informacije književnog teksta, jer je glavna junakinja privatna preduzetnica koja izrađuje vitraže.

O važnoj ulozi reprodukcija fotografija piše Edvard S. Kejsi. Pod uslovom da se može reprodukovati i da postane široko dostupna, fotografija se javlja “kao ikona javnog sećanja: ono što je počelo kao zabeleška prolaznog trenutka dobija svoju večnost u analima javnog sećanja” (Kejsi 2015: 350).

Roman *Ćera* je objavljen 2019. godine, kada rusko-ukrajinski sukob na Donbasu nije bio u vrućoj fazi, te mnogi Ukrajinci van ratne zone nisu bili svesni svakodnevice rata. Set od 20 fotografija predstavlja vizuelnu memorijalizaciju i podsećanje na rat. Takav zaključak odjekuje i u fragmentima teksta u kojima se naglašava potreba ispravnog nominovanja dešavanja na Donbasu: “Ako neko pliva kao patka, kvače kao patka i roni kao patka, onda je to najverovatnije patka. Ako neko poziva na rat, preti ratom, obučava se za rat i dovodi vojnike na tvoju teritoriju, najverovatnije ćete imati rat” (Горіха Зерня 2019: 69–70).

Specifičnost fotografije kao medija leži u tome što ona prenosi neku informaciju i/ili emotivni naboj. Objavivši knjigu *Svetla komora*, Rolan Bart je u terminologiju kulture uveo pojmove studijum (*studium*) i punktum (*punctum*) kao dva elementa “čitanja” fotografije. *Studijum* predstavlja kulturološki okvir sagledavanja, način opšteg interesovanja za fotografske slike kao kulturna svedočanstva, dok *punktum* podrazumeva ličnu nijansu značenja koje je obično utemeljeno u detalju, parcijalnom objektu koji zadržava pogled posmatrača, “probadajući” i “ranjavajući” ga (Bart 2004: 30).

U slučaju fotografskih slika kao periteksta možemo pretpostaviti da će oba načina doživljavanja njihovog vizuelnog sadržaja uticati i na recepciju teksta. Osim toga što fotografije u knjizi *Ćera* podsećaju na rat na Donbasu kao okrutnu stvarnost za deo ukrajinskog naroda (*studijum*), određeni broj čitalaca-posmatrača, na primer, mogu “dirnuti”, “probesti” vizuelni detalji slika, vezani za njihov redosled u štampanom izdanju (*punktum*): putokaz sa natpisom “Donjeck” i rupama od metaka na prvoj slici predstavlja znak za uvođenje recipijenta u tu surovu stvarnost (Fotografija 1), dok poslednja slika sa malom ikonicom asocira na veru i nadu u izlaz iz takve stvarnosti (Fotografija 3).

2. *Žetveno primirje* Sergija Žadana (ukr. *Хлібне перемир'я* Сергія Жадана, 2020)

Razmotrićemo jedan neobičan primer delovanja fotografije i teksta u štampanom izdanju drame *Žetveno primirje* Sergija Žadana. U poziciji tekstualne periferije ove knjige ima 5 starih fotografija. Ovo delo je dosta komplikovano i zbog žanrovskih osobina i zbog toga što izdanje sadrži fotografije iz ličnog arhiva pisca, a koje ne služe kao direktan pokazatelj autobiografskog diskursa.

Žana Bortnik ovo dramsko delo ubraja u primere žanrovskih liminalnih transformacija savremene ukrajinske drame (Бортнік 2022: 176). Liminalnost kao kvalitet dvosmislenosti ili dezorijentacije javlja se ovde u sadržaju i teksta i parateksta, što daje osnov da se *Žetveno primirje* tretira kao “drama za pozorište” i “drama za čitanje”.

Ovo je priča o životu ljudi iz “sive zone” u leto 2014. Odrasla braća Tolik i Anton ostali su bez majke. Ne mogu da je sahrane jer je jedina veza sa centrom grada bio most

koji je srušen. U zamci je još nekoliko ljudi. U tekstu se govori o početku rata koji se vodi ne samo na Donbasu već i unutar samih ljudi. Primorani su da biraju stranu, preispituju svoj identitet, plaše se izdaje i nemaju poverenja u poznanike, prijatelje, rođake. Dijalozi i polilozi dramskih likova ukazuju na atmosferu dezorijentacije i straha, što čini prvi sloj značenja u tumačenju ove drame.

Percipirajući delo putem čitanja, nailazimo na stare grupne fotografije koje je Sergij Žadan odabrao iz svog porodičnog fotoarhiva za ovo izdanje. Pretpostavljamo da su napravljene 60–70-ih godina i krajem 20. veka. Takvo fotografisanje predstavlja uobičajenu praksu u memorijalizaciji sastava školskog odeljenja. Ove informacije bi spadale u *studijum* posmatrača.

Međutim, povezivanje fotografija sa fragmentima lirskog naboja koji prethode svakom od četiri čina drame i sa jednom scenom gde se javlja jedan fotoalbum kao rekvizit, dovodi do novog pogleda na sadržaj slika smeštenih u knjizi, do dubljih slojeva tumačenja dela.

Pre prvog čina čitamo sledeći tekstualni fragment:

I da te pamtim, da se okupljamo i da prostiremo platno sećanja, da prenosimo znanje o tebi iz ruku u ruke, kao sud sa vodom. Da izgovaramo ime tvoje, podsećajući se na nepovratnost svega što se dogodilo i neminovnost svega što čeka u budućnosti. Glas moj je ranjen zvukom tvog imena, lomi se, puca, kao trska od dečije ruke. Šta će biti sa nama, onima kojima je omogućen luksuz posmatranja, luksuz sećanja, šta da radimo sa svojom prošlošću, koja se pokazala jačom od nas, glasnijom, moćnijom? Sećanja naša se kreću kroz vazduh kao jedro, okreću nas ka suncu, ispunjavaju nas gorkom tugom, a srca naša bolom kao od onih rana zadobijenih u detinjstvu.

U sećanju našem, svetla u kući se pale od noći, čuje se reka van grada, a na nebu se vidi čudna mapa ovog sveta, mapa svih njegovih tajni, svih njegovih čoškova i šupljina. U sećanju našem trava raste u dvorištima, obala reke se ogoljuje kao ženska koža posle zime, glasovi koji su nas učili da pričamo sa stvarima, sa drvećem, kamenjem i pticama, sa svakom senkom, sa najmanjim bleskom, postaju sve bliži. Sećanjem našim se mogu napuniti hladne kuće, može se istopiti očaj cele generacije, umor tolikih odraslih jakih ljudi. Pamćenje naše je dovoljno da te volimo, ali nije dovoljno da te vratimo. (Жадан 2020: 7–8)

Diskurs sećanja je dominantan u drami. Dijalozi i polilozi su ovde ispunjeni raznim uspomenama. Likovi se često prisećaju – kako nedavnih događaja, tako i onih iz daleke prošlosti obavijene maglom nesigurnog tumačenja.

Porodični fotoalbum kao dramski rekvizit pojavljuje se u prvom činu i pokreće dijaloz između braće Tolika i Antona u kojem njihove uspomene prvo dotiču nekoliko dirljivih podataka o majci i ocu, pa onda skreću na rođake iz Donjecka koji trenutno ratuju “za drugu stranu”, te ih braća doživljavaju kao nekoga kome se ne sme verovati, s kim se ne sme kontaktirati. Taj rekvizit se pojavljuje i na kraju, u četvrtom činu: više likova razgleda u fotoalbumu školske slike, te se ispostavilo da su od dvanaestorice dečaka koji

su bili u jednom odeljenju ostala živa samo dvojica, a jedan od njih je Tolik. Iz razgovora koji se zapodeva oko te slike sa dečacima ispostavilo se da se neko ubio, a neko bio ubijen ili nestao, ratujući na jednoj ili drugoj strani.

“Ne plašim se mrtvih. Sada je mirnije sa mrtvima nego sa živima”; “Ne plašim se naših. I ne plašim se tuđih. Plašim se sebe” (Жадан 2020: 121) – ove Tolikove replike ukazuju na liminalnost njegovog lika, jer mu je najveća pretnja vlastita identitetska dezorijentisanost. Na tekstualnom nivou ovde se ističe problem rasparčanosti celina bitnih za razne vrste identiteta – rasparčanost porodice, školskog odeljenja, društva na Donbasu.

Na 5 fotografija koje su se našle u štampanom izdanju *Žetvenog primirja* prikazane su upravo celine. Razgledajući ih, čitalac knjige svakako oseća povezanost onih čija su lica usmerena u objektiv. U tim grupnim fotografijama može se aktuelizovati bartovsko čitanje *punktuma*. Na primer, u vizuelnom sadržaju slike koja je smeštena na dve spojene strane pre drugog čina vezena košulja na jednom muškarcu (najverovatnije učitelju) kao indikator ukrajinskog identiteta postaje *punktum* za određene recipijente (Fotografija 4). Pažnja se usmerava na pojam kolektiva koji predstavlja nužnu sredinu za formiranje porodičnog i nacionalnog identiteta pojedinca.

Asocijativni lanac koji proističe iz teksta i parateksta ove knjige upućuje na problem sećanja i identiteta. “Liminalnost”, “graničnost” identiteta stanovnika Donbasa je posledica totalitarne traume koju shvataju oni “kojima je omogućen luksuz posmatranja, luksuz sećanja”.

Zaključak

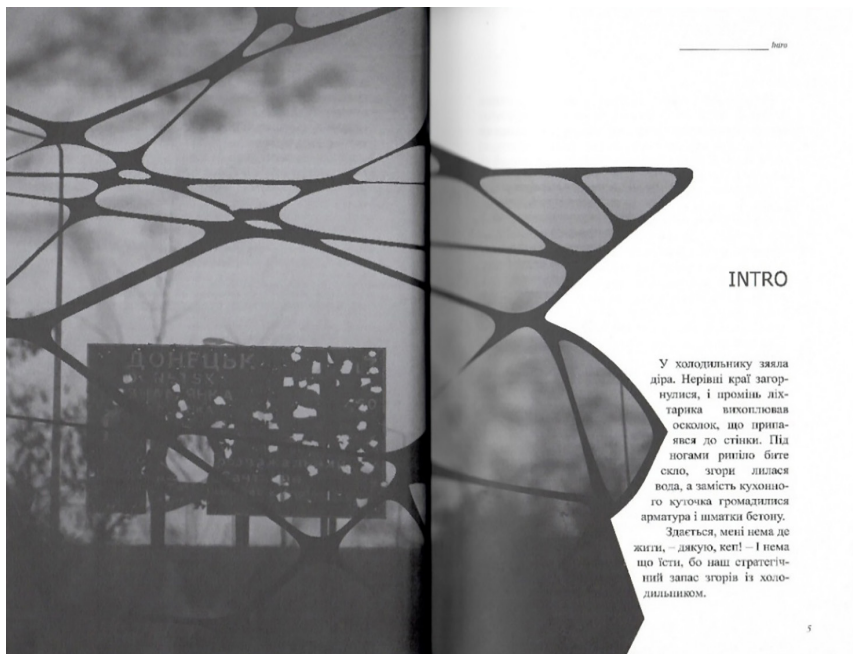
Uhvatiti fotoaparatom neki trenutak znači zabeležiti ga kao deo pamćenja, legitimizovati isečak stvarnosti, svedočiti o njemu. Proizvod fotoaparata je faktor spoznaje sveta i medij individualnog i kolektivnog pamćenja.

U mnogim tekstovima savremene ukrajinske proze fotografije (kao motiv, književni detalj, kompozicioni potez) igraju važnu ulogu. Kao deo teksta, opisi starih fotografskih slika često služe revitalizaciji događaja o kojima one svedoče, aludiranju na autentičnost priče, novom sagledavanju prošlosti. Konstrukcija autentičnosti je bitna za reviziju traumatičnih iskustava čiji transgeneracijski uticaj čini osnovu postpamćenja. Kao što novo razgledanje slike često doprinosi uočavanju i tumačenju njenih detalja, celine i konteksta, tako je i novija ukrajinska književnost usmerena na izgovaranje prećutkivanog i preispitivanje starih narativa.

Kada se fotografija iz nekog privatnog arhiva reprodukuje u knjizi, ona postaje javna i ulazi u kolektivno pamćenje. Skrećući pažnju na vizuelne intervencije u određenim štampanim izdanjima, konstatujemo važnost identifikacije značenja vizuelnog sadržaja koji u delovanju sa pripovedanjem čine novu vrstu književne ekspresije. Kao deo parateksta, fotografije na stranicama knjiga savremenih ukrajinskih autora vrše funkciju dodatnog vizuelnog komunikativnog medija koji, u interakciji sa tekstom, apeluje na potencijal kolektivnog sećanja, uz aktualizaciju problema identiteta Ukrajinaca.

Literatura

- Агеева, Віра (2016), *Дороги й середохрестя*, Видавництво старого Лева, Львів
- Андрухович, Софія (2020), *Амадока*, Видавництво старого Лева, Львів
- Ассман, Аляйда (2014), *Простори спогаду. Форми і трансформації культурної пам'яті*, Ніка-Центр, Київ
- Bart, Rolan (2004), *Svetla komora: Nota o fotografiji*, Rad, Beograd
- Бортнік, Жанна (2022), “Жанрові лімінальні трансформації в сучасній українській драмі”, *Волинь філологічна: текст і контекст*, 34, 169–180.
- Genette, Gerard (1997), *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (Translated by Jane E. Lewin), Cambridge University Press, Cambridge
- Горіха Зерня, Тамара (2019), *Доця*, Білка, Київ
- Grebenjuk, Tetjana (2021), “Postpamćenje u romanu Sofije Andruhovyč *Amadoca*: neizrecivost povijesnih trauma vs. terapeutska naracija”, *Književna smotra*, LIII, br. 202 (4), 83–90.
- Hirsch, Marianne (1997), *Family frames: Photography, narrative, and postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Kejsi, Edvard S. (2015), “Javno sećanje u vremenu i prostoru”, u: M. Sládeček, J. Vasiljević, T. Petrović Trifunović, ur., *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, 349–372, Zavod za udžbenike, Beograd
- Куренная, Дар'я (2019), “Ми з моєю героїнею свідомо переїхали в Донецьк’ – авторка книги року BBC Тамара Горіха Зерня” – інтерв'ю з письменницею, у: *Радіо Свобода*, доступно на: <https://www.radiosvoboda.org/a/30324618.html>
- Малярчук, Таня (2016), *Забуття*, Видавництво старого Лева, Львів
- Sontag, Suzan (2009), *O fotografiji*, Kulturni centar Beograda, Beograd
- Улюра, Ганна (2016), “Чари старих газет”, у: *Zbruch.ua*, доступно на: <https://zbruc.eu/node/57668>
- Хирш, Марианна (2021), *Поколение постпамяти: Письмо и визуальная культура после Холокоста*, Новое издательство, Москва
- Жадан, Сергій (2020), *Хлібне перемир'я*, Meridian Czernowitz, Чернівці



Fotografija 1



Fotografija 2



Fotografija 3



Fotografija 4

II.

Bosanskohercegovačka
književnost / književnosti
naroda Bosne i Hercegovine
u južnoslavenskom,
komparatističkom i
intertekstualnom kontekstu

Cristina Beretta: Postjugoslavenska ratna književnost i nacionalizam. Razmatranja *teorije literary agency*

Postjugoslavenska ratna književnost koja tematizira jugoslavenske ratove 1990-ih ne bavi se samo činjeničnim elementima rata, kao što su opsada, masakr, deportacija, te njihovim efektima na pojedince, zajednice i društva. Ovakva književnost se također bavi umjetničkim ispitivanjem društveno-političkih i ideoloških mehanizama koji su u osnovi ovih ratova, s posebnim fokusom na ulogu nacionalizma. Time se, tvrdim, pokazuje ono što bi se moglo nazvati *literary agency* (književnom agencijom). U ovom radu iznosim vlastitu teoriju *literary agency* i predstavljam neke rezultate opsežnog istraživačkog projekta koji ispituje ulogu *agency* u postjugoslavenskoj ratnoj književnosti u kontekstu nacionalizma. Kao književni primjer razmatram roman Ivice Đikića iz 2003. godine, *Cirkus Columbia*.

Ključne riječi: postjugoslavenska/e književnost/i, ratna književnost, nacionalizam, *agency*, društveni imaginarij, rod.

Post-Yugoslav War Literature and Nationalism. Reflections upon a Theory of Literary Agency

The post-Yugoslav war literature that addresses the Yugoslav wars of the 1990s does not merely address and process the factual elements of war, such as siege, massacre, deportation, and their effects on individuals, communities, and societies. The literature in question also engages in artistic exploration of the socio-political and ideological mechanisms that underlie these wars, with a particular focus on the role of nationalism. In doing so, I argue, it displays what might be termed “literary agency”. In this contribution, I outline my theory of *literary agency* and present some results from an extensive research project examining the role of literary agency in post-Yugoslav war literature in the context of nationalism. To illustrate this theory, I discuss Ilica Đikić’s 2003 novel *Cirkus Columbia* as an example.

Key words: Post-yugoslav literature, war literature, nationalism, agency, social imaginary, gender.

1. *Literary agency* u okviru koncepta društvenog imaginarija Castoriadis

Postjugoslavenska ratna književnost ne tematizira samo činjenične elemente rata, kao što su opsada, masakr, deportacija i njihove efekte na pojedince, zajednice i društva. Ova književnost također tematizira društveno-političke i ideološke mehanizme koji su u osnovi ratova 1990-ih. Jedan mehanizam koji je u fokusu mnogih književnih tekstova je ideologija nacionalizma.

Ispitujući “nacionalistički imaginarij” (o konceptu imaginarija ću raspravljati kasnije), odnosno neke njegove aspekte i mehanizme, ovi tekstovi razvijaju ono što bi se moglo nazvati *literary agency*. Ovakvi tekstovi koje sam, inače, detaljnije analizirala u habilitaciji obično uopće ne imenuju direktno nacionalizam, ali su njegovi elementi i aspekti predmeti tih tekstova. Naime, oni ne propituju nacionalizam na deklarativno-esejističkom ili eksplicitnom nivou, već na nivou *umjetničkog oblikovanja* i “djeluju” protiv nacionalizma kroz različite umjetničke instrumente. Kada koristim termin nacionalizam u ovom radu, mislim na agresivni, neliberalni, šovinistički nacionalizam, koji vrijedi razlikovati od liberalnog nacionalizma 19. stoljeća ili od procesa izgradnje nacije.

Postoje različiti primjeri *literary agency* i nisu uvijek svi pozitivni. Treba naravno razumjeti i da književnost sama po sebi nije uzrok društvenih i političkih procesa. Otuda se u mom radu pojam *agency* ne odnosi na uzročno-posljedičnu povezanost već na pokušaj da pružim teorijsko opravdanje za potencijalno razumijevanje književnosti kao *agency*. Riječ je, naime, o teorijskom razmišljanju o tome kako i u kojoj mjeri bi književnost mogla imati određeni utjecaj te u kojoj mjeri ona “nečemu služi”.

*Agency*¹ se može prevesti kao “sposobnost djelovanja” te kao teorijski koncept predstavlja “pokušaj da se shvati kako društveno situirani subjekt stavljen unutar društvenih struktura moći i dominacije ipak može djelovati kreativno i refleksivno” (Kögler, Pechriggl, Winter 2019a: 7).² Otuda se *agency* definira kao “sposobnost djelovanja” subjekata da “oblikuju svoje živote u (...) uvjetima koje sami nisu mogli izabrati i koji su oblikovani odnosima dominacije i moći” (Winter 2019: 173). *Agency* tako nije samo svjesno, namjerno djelovanje te nije samo rezultat promišljene, nego i kreativne akcije.

U kontekstu *elucidation* (prosvjetiteljstva, Castoriadis 1975: 13), koji Cornelius Castoriadis razvija u *L'institution imaginaire de la société* (1975, *Imaginarna institucija društva*), razumijevam *agency* i kao rad na postizanju autonomije. Prema Castoriadis, autonomna je osoba ona koja zastaje (starogrčki *ἐποχή/epoché*, obustava) i postaje svjesna svoje *heteronomije*, odnosno da je određena i oblikovana pritiskom društva i “tuđim diskursom”. Autonomna osoba, još preciznije, je ona koja postaje sposobna da to prepozna i pokušava da se oslobodi vlastite heteronomije. Pojedinaac ovdje nije “monada”, jer je “ljudsko postojanje zajedničko postojanje”, a “ostvarenje” autonomije je “moguće

¹ Prema Kögler, Pechriggl, Winter 2019.

² Refleksivnost se u ovome radu razumijeva kao “aktivni projekat, kao samodizajn na pozadini kontingentnog pre-prihoda”, kao “samoshvatanje i samointerpretacija”; dok je *agency* definirana kao “u uvijek nepotpuna, otvorena, kreativna i radikalno transformirajuća snaga svjesnog samoostvarenja” (Kögler, Pechriggl, Winter 2019a: 13).

samo kao kolektivni poduhvat” (Castoriadis 1990: 183–184). *Agency* je tako, zapravo, moć djelovanja u težnji za autonomijom u odnosu na date uslove u određenom društvu i određenom historijskom trenutku.

Kako bih teorijski opravdala i koristila koncept *agency* u proučavanju književnosti, oslanjam se i na koncept “društvenog imaginarija” koji razvija Cornelius Castoriadis. Prema ovom autoru društveni imaginarij je stvaranje, *poesis*, “neprekidno i (društveno-historijski i psihološki) suštinski neodređeno stvaranje oblika/formi/slika koji su u osnovi svakog govora o ‘nečemu’. Ono što zovemo ‘stvarnost’ i ‘racionalnost’ zasniva se, zapravo, na tim oblicima/formama” (Castoriadis 1990: 12). U kontekstu ovog rada, imaginarno ne znači pak “izmišljeno”³ jer obuhvata ideje, slike, očekivanja, vizualizacije i definicije pojedinca i društva koje se tiču tumačenja njihovog postojanja te kao takvo oblikuje kako naše razumijevanje tako i djelovanje. Svo to zamišljanje, vizualizacija, izgovaranje i činjenje društva utjelovljuje odgovore na “fundamentalna pitanja” kao što su: “Ko smo mi kao zajednica? (...), šta želimo? (...), šta nam nedostaje?” (Castoriadis 1990: 252).⁴ Dakle, nije riječ samo o diskursima, jer imaginarij uključuje i vizualno, afektivno, materijalno itd.

Uprkos materijalizaciji imaginarija u strukturama, institucijama i djelima društva (Castoriadis 1990: 184-5, 191),⁵ tj. u ideologiji, ekonomiji, pravu, kulturi u određenom trenutku, društvo je dinamično i uvijek podložno promjenama. Nekada postojeći, takozvani “institucionalizirani imaginarij”, koji postaje konkretan u određenom društvu u datom trenutku, može se nanovo uspostaviti kreativnom snagom imaginarija, takozvanim “radikalnim imaginarijem”.⁶ Stoga se stvaralačka aktivnost imaginarija ne događa *ex nihilo*, već uvijek u odnosu na ono što već postoji, tj. postojeći imaginarij je

³ Kako piše Waldenfels, “imaginarno” u ovom kontekstu se “nipošto (...) ne treba smatrati izmišljenim poput bolesti *malade imaginaire*, ili samo poredanim kao što su eksponati imaginarnog muzeja” (Waldenfels 1991: 57). Imaginarij je neprestana aktivnost i sastavljen je od društveno imaginarnih značenja, koja su, grubo govoreći, konteksti značenja koji strukturiraju naše postupke i misli (usp. Waldenfels 1991: 57), “imaginarna značenja” od kojih je imaginarij sastavljen kao proizvod su, zapravo, “obrasci značenja”. Otuda imaginarna značenja mogu imati “osnovne oblike” kao što je “svakodnevna jezička proizvodnja nedovoljno određenih značenja” ili “složene forme” kao što su “pogledi na svijet, tradiciju, osnovne simbole, itd.” (Arnason 1991: 147–148).

⁴ Castoriadis navodi primjer nacije i nacionalizma kao ilustraciju moći i stvarnosti imaginarija: “Nacija ispunjava zadatak identifikacije pozivajući se na ‘zajedničku historiju’ – i ta referenca je imaginarna na tri načina: prvo, ova historija pripada prošlosti; drugo, zajedničko je samo uslovno i malo; i konačno, ono što je poznato o ovoj prošlosti i što služi kao nosilac identifikacije za izgradnju zajednice, u svijesti ljudi je uglavnom mitsko. Međutim, dva svjetska rata i upornost nacionalizma pokazali su da je ovaj imaginarij nacije trajniji od bilo koje stvarnosti. Današnji ‘marksisti’, koji misle da mogu riješiti problem govoreći: ‘Nacionalizam je mistifikacija’, očit se zavaravaju. Nema sumnje da je nacionalizam mistifikacija, ali činjenica da ovakva mistifikacija ima efekte tako duboke i strašne stvarnosti te da se pokazuje jačom od svih ‘stvarnih’ sila (uključujući i goli instinkt za preživljavanjem) koje su trebale uzrokovati da se proleterci svih zemalja odavno pobratimljuju, pravi je problem” (Castoriadis 1990: 254–255).

⁵ Usp. također Waldenfels 1991: 64.

⁶ Imaginarij je posebno djelotvoran jer se ugnijezdio u našem nesvjesnom kao “diskurs Drugog”; budući da je nesvjestan, nije prepoznat kao takav, što ga čini još moćnijim (Castoriadis 1990: 173, pozivajući se na J. Lacana).

već usvojen, ali uvijek kreativno transformiran. Upravo kroz imaginarij, stvaralaštvo i transformaciju pristupam književnosti u ovome radu.

Koncept *imaginarija* povezujem s konceptom *agency* kako bih oba učinila plodnosnim za raspravu o književnosti jer je ova vrsta umjetnosti specifična intervencija nad imaginarijem – njegova kreativna i estetska transformacija. Književno stvaralaštvo počinje od postojećeg imaginarija društva i transformira ga, dok književni tekstovi predstavljaju njegovu materijalizaciju u određenom vremenu i specifičnom društvenom kontekstu, budući da ih pišu subjekti koji učestvuju u društveno-historijskim događajima. Umjetničkom transformacijom stvarnosti kao posebnom materijalizacijom imaginarija književni tekstovi imaju potencijal za obnovu, transformaciju i promjenu – to jest, za institucionalizaciju novog imaginarija. Tako književni tekstovi, kao dio imaginarija, mogu učestvovati i u njegovoj transformaciji, a samim time i u transformaciji stvarnosti, koja se zasniva na tom imaginariju.⁷

Važno je naglasiti da je ne samo *proizvodnja* književnosti⁸ već i njena *repcija* transformativni rad na imaginariju. *Literary agency* je tako oblik refleksivne pauze od promišljanja onih koji pišu književnost, ali i onih koji je čitaju, pa predstavlja stoga kreativan rad na imaginariju. To je oblik refleksivne *epoché* (uzdržavanja) koji stvara specifičnu materijalizaciju društvenog imaginarija u odnosu na realno i uspostavljanje novog imaginarija. Književnost *djeluje* utoliko što djeluje i na društveni imaginarij. Književnost postiže transformativno oslanjanje na postojeći imaginarij pomoću vlastitih književnih sredstava (poput strukture radnje, narativnih perspektiva, karakterizacije likova, poetskog ovladavanja vremenom i prostorom, slikama, itd.). Ovim književnoumjetničkim sredstvima autorica ili autor postiže kreativnost čak i kada se u velikoj mjeri oslanjaju na stvarnost – na primjer, ratno iskustvo.

Preobražavajuća moć imaginarnija književnošću može utjecati na izvanknjiževni svijet u registru *cirkularne mimeze*,⁹ na koji se ovdje kratko osvrćem, jer koncept cirkularne mimeze potreban mi je kako bih teorijski utemeljila vlastitu teoriju *literary agency*, odnosno potencijalnog djelovanja književnosti na vanknjiževnu stvarnost te kako bi takvo djelovanje uopće bilo moguće teorijski promišljati. Pojam sam preuzela iz razmišljanja filozofkinje Alice Pechriggl u njenom radu *Chiasmen* (2006) o Platonovoj ontologiji i prilagodila ga književnosti. Dok Pechriggl koncept cirkularne mimeze razvija u ontološko-gnoseološkom okviru, ja ga koristim za konceptualizaciju fenomena uzajamnog

⁷ Književni kreativni proces dio je institucionalizirajućeg imaginarnog, odnosno kreativne sposobnosti transformacije stvarnog imaginarnog. Sam Castoriadis se bavio književnošću, barem periferno u svom filozofskom radu; vidi, na primjer, njegovu analizu Sapfinog fragmenta: *Mjesec i Plejade su zašli, sredina je noći i vrijeme prolazi, a ja ležim ovdje sam* (koji je objavljen posthumno). Ova analiza također otkriva, barem djelimično, kako je on gledao na instituciju značenja kroz književnost, usp. Castoriadis 1999.

⁸ “Čak se i sam aktivni subjekt artikulira samo u toku produktivnog bavljenja umjetničkim materijalom na način koji mu omogućava da zauzme refleksivni stav o vlastitim dispozicijama i motivacijama. Djelovanje u umjetnosti ima karakter koji širi sebe i svijet, utoliko što nešto ranije implicitno ili nesvjesno postaje dostupno i shvatljivo” (Deines 2019: 76).

⁹ Stvaralački element je već bio implicitan u Aristotelovom konceptu mimeze, jer je prema Aristotelu zadatak pjesnika da oslikavaju ono što bi se *moglo* dogoditi, a ne ono što se stvarno dogodilo, jer je to zadatak historičara (Aristoteles 1994).

djelovanja između književnosti i vanknjiževne stvarnosti. Sam termin koristim kao kombinaciju “uobičajenog” smjera razmišljanja o mimezisu od Platona, preko Aristotela, do Ericha Auerbacha i Paula Ricoeura (umjetnost imitira život) i suprotnog smjera koji je Oscar Wilde formulirao još 1891. godine (život imitira umjetnost) (Wilde 1990: 992), a koji je i Enver Kazaz konceptualizirao u svojoj studiji *Subverzivne poetike* (2012), u kojoj koristi termin “obrnuta mimeza” za odnos između epskih kulturnih kodova i izgradnje nacije u književnosti romantizma.¹⁰ Stoga u ovome radu predlažem termin “cirkularna mimeza”, koji obuhvata oba smjera: umjetnost imitira život, koji imitira umjetnost, koja imitira život, itd. Nakon razrade ovog pojma, vraćam se teoriji *literary agency*.

Pojam *literary agency* može se koristiti i kao analitička kategorija, jer omogućava razradu političke dimenzije književnosti bez svođenja književnosti na “poruku” ili na “sadržaj”, budući da *literary agency* uzima u obzir materiju same književnosti, stvaralačku aktivnost, estetsku transformaciju (Castoriadis 1990: 609). Političku dimenziju književnosti razumijevam povezujući Castoriadisove koncepte s razmišljanjima Danila Kiša i Jacquesa Rancièrea.

Prema Castoriadis, stvar je jasna: stvaranje, transformacija stvarnog imaginarija, uvijek podrazumijeva “formiranje i zakonodavstvo”, odnosno oblik “normiranja”. Dakle, književno “stvaranje” može biti stvaralaštvo koje (su)instituiira drugačiju, novu normu – i to je “političko djelovanje” (Castoriadis 1990: 609). Kako književnost, zapravo, može biti *politička* u najširem smislu te riječi a da ne postane jednodimenzionalna, *angažirana* književnost u užem smislu riječi?¹¹ O tome piše Danilo Kiš:

Poezija (= literatura), to je, takođe, znam ja to dobro, i biva sve više, opis socijalnih nepravdi, i patetična osuda tih nepravdi (...), i opis i osuda logora, psihijatrijskih klinika i svih vrsta opresija, svih opresija koje žele da svedu čoveka na jednu jedinu dimenziju – na zoon politikon – na političku životinju, i da ga tako liše svih njegovih bogatstava, njegove metafizičke misli i njegove poetske senzibiliteti, koje žele da unište u njemu svaku neživotinjsku supstancu, njegov neokorteks, da ga svedu na dimenziju militantne životinje, na golog angažovanog čoveka, na mahnitu, slepu, angažovanu životinju. Jer taj princip (...) na osnovu kojeg književnost mora biti angažovana ili više nije književnost, pokazuje samo do koje je mere politika prodrla u sve pore života i bića, kako je sve poplavila kao kakva baruština, i do koje je mere čovek postao jednodimenzionalan i siromašan duhom, do koje je mere poezija poražena, i do koje je mere postala privilegijom bogatih i dekadentnih (...) Eto opasnosti koja nam preti svima. Ali mi moramo biti svesni da je literatura, da je poezija brana protiv barbarstva, i ako

¹⁰ Ovaj termin Kazaz preuzima od Viktora Žmegača (*Povijesna poetika romana*, 1991), gdje Žmegač raspravlja o obrnutoj mimezi u kontekstu svojih primjedbi o Dostojevskom i o modelu sentimentalnog romana. Kazaz sam termin objašnjava na sljedeći način: “kada stvarnost počinje podražavati književnost i kada se recipijent i pjevač u maksimalnoj mjeri identificiraju s epskim junakom, nastojeći da u svojoj sadašnjosti rade onako kako je to činio epski junak u projektivnoj epskoj prošlosti” (Kazaz 2012: 97).

¹¹ I Rancière i Kiš razvijaju svoje stavove, između ostalog, u dijalogu s esejem Jean-Paula Sartrea *Qu'est-ce que la littérature?* (1948).

poezija možda i ne oplemenjuje čuvstva, ona ipak služi nečemu: daje nekakav smisao taštini postojanja. (Kiš 1995: 96–97)

Angažirana književnost, prema Danilu Kišu, direktno je u službi političkih, vjerskih, društvenih itd. ideologija i svodi čovjeka na samo jednu dimenziju, “na golog *angažovanog* čoveka, na mahnitu, slepu, angažovanu životinju”.¹² U dijalogu sa Sartreovim tekstovima, Kiš odbacuje angažiranu književnost, koja je “jednodimenzionalna” utoliko što joj je cilj samo da bude “poruka”: “Proza počinje gde prestaje poruka” (Kiš 1995: 250).

To ne znači da književnost, prema Kišu, treba biti apolitična; naprotiv. Kišova djela tematiziraju iskustvo Holokausta i staljinizma te su istovremeno i politička i poetska. Upravo stvaralačka dimenzija razlikuje književne tekstove od politički angažiranog pisanja: “Imenovati stvar to znači još i stvoriti je, i to je već domen literature, domen proze, stvaralački čin par excellence. Kao što je domen stvaralaštva – valjda još posljednje polje gde pisac oseća stvaralačku radost – to katalogiziranje stvari i predmeta, njihovo izdvajanje po nekoj višoj logici, po logici proze” (Kiš 1995: 138–139). Književnost “katalogizira” stvari, ali ne prema realno-empirijskoj, historijskoj logici, već “prema (...) logici proze”. U tome leži politička dimenzija ili politički značaj književnosti: u kreativnoj transformaciji sirovog materijala empirijsko-historijske stvarnosti, u re-katalogizaciji stvari stvarnosti prema logici proze.

Možemo to objasniti i pozivanjem na Jacques Rancièrea: Politička dimenzija književnosti je u potpunosti inherentna logici književnosti i poseban je način intervencije u “raspodjeli osjetilnog” (Rancièr b.g.: 111). Različita od političke aktivnosti autora ili autorica, a opet analogna njoj: “Politička aktivnost rekonfigurira raspodjelu osjetilnog.” Kao i politika, književnost također “donosi nove objekte i subjekte na pozornicu zajedničkog. Ona čini vidljivim ono što je bilo nevidljivo; čini čujnim, kao govoreća bića, one koji su shvaćeni samo kao bučne životinje” (Rancièr 2008: 13).¹³ Ovako Rancièr smatra književnost kao (novu) “raspodjelu osjetilnog”, što ima i paralele s Kišovim *katalogiziranjem*.

Literary agency je otuda kreativni, transformativni rad s i nad imaginarijem što ima i političku dimenziju.

¹² U eseju *Knjige ipak nečemu služe* (1973) Kiš piše: “Sva moja teorijska naklapanja oko Forme i Stila i nisu ništa drugo do posledica tog i takvog saznanja: da onaj ko hoće prozom da prosvetljuje, da agituje, da vlada, ‘da kaže svetu neke stvari’, da je taj publicista i da najčešće s prozom nema nikakve veze. Sartr to najbolje zna. Kad hoće da kaže ‘neke stvari’, on postaja publicista, političar, agitator. I tada ne piše prozu. Proza počinje gde prestaje poruka” (Kiš 1995: 250).

¹³ Rancièr piše dalje: “Politika književnosti nije politika pisaca. Ona se ne tiče njihovog ličnog učešća u političkim ili društvenim borbama svog vremena. Niti se tiče načina na koji oni predstavljaju društvene strukture, političke pokrete ili različite identitete u svojim knjigama. Izraz ‘politika književnosti’ implicira da se književnost kao književnost bavi politikom. Pretpostavlja da pitanje nije da li bi se pisci trebali baviti politikom ili se posvetiti čistoći svoje umjetnosti, već kako se ta čistoća sama odnosi prema politici. (...) Politika je konstituiranje specifičnog iskustvenog prostora u kojem se određeni objekti postavljaju kao zajednički, a određeni subjekti se smatraju sposobnim da definiraju i raspravljaju o tim objektima. Ali ovo konstituiranje nije datost koja bi se zasnivala na antropološkoj konstanti” (Rancièr 2008: 14).

2. Postjugoslavenska ratna književnost i nacionalistički imaginarij

Postjugoslavenska ratna književnost koju sam razmatrala u habilitaciji sastoji se od ratnokritičke proze, koju su napisali suvremeni/e svjedoci/kinje rata te se može pripisati stilskoj formaciji realizma. Nisam se fokusirala na tekstove upisane u registar poetike svjedočanstva, već na fiktivne tekstove (koji, naravno, mogu sadržavati i autobiografske elemente). Ovakva književnost razvija *agency* na nivou umjetničkog stvaralaštva preispitujući mehanizme koji stoje u osnovi destruktivnog rata, posebno agresivnog nacionalizma.

Interpretacija ratova je društveno-politički relevantna te je posebno kulturološka interpretacija rata od suštinske važnosti za zajednicu, jer oblikuje njen politički i društveni razvoj nakon rata.¹⁴ Ratna književnost učestvuje u društvenoj interpretaciji rata kroz registar cirkularne mimeze. Ratna književnost (iz perspektive recepcije *a posteriori*) tematizira ono što je zaključeno i prošlo, ali nije zanimljiva samo u odnosu na prošlost. Kao objekti i aktivni subjekti društvenog imaginarija, autori/ce svojim kreativnim promišljanjem daju pristupe i prijedloge *pro futuro*, čak i bez eksplicitnog razvijanja ideja o mogućoj budućnosti ili ih konceptualno argumentirajući. Empirijski uticaj književnosti može se utvrditi pomoću alata sociologije književnosti, ali i drugih empirijskih studija književnosti. U ovome radu se bavim prethodnim korakom i istražujem potencijal *literary agency*, koja se stoga može analizirati pomoću tekstualnih alata imanentnih književnih studija, odnosno kombiniranjem naratološke analize s hermeneutičkim tumačenjem.¹⁵

Postjugoslavenska ratna književnost stoga dovodi u pitanje, između ostalog, *nacionalistički imaginarij*, koji se zasniva na iracionalnom obećanju spasenja, totalitarnoj koncepciji jedinstva i na opsesiji čistoćom i apsolutizaciji nacionalnih normi. Sve to rezultira ekstremnom redukcijom misli i afekta, što dovodi do apsolutizacije opozicije prijatelj protiv neprijatelja, nas naspram ostalih. Danilo Kiš u *Času anatomije* (1978) nacionalizam razumijeva ne samo kao "kolektivnu i pojedinačnu paranoju", što vidi kao posljedicu politike "zavisti i straha", već i kao "ideologiju banalnosti", čime pokazuje neke sličnosti s konceptom banalnosti zla Hanne Arendt u eseju *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963).¹⁶ Kiš definira nacionalizam kao *kič*.¹⁷ Riječ je o redukciji realnosti, koju Kiš u *Času anatomije* (1978) artikulira jednostavnom formulom.

¹⁴ Usp. na primjer Höpken 2007, Vlaisavljević 2007, Demiragić 2015. Prema Vlaisavljeviću "promjena identiteta – kolektivnog identiteta (...) – jeste promjena istine o ratu" (Vlaisavljević 2007: 74).

¹⁵ Prema Kastorijadis, sam jezik kao simbolički poredak jedna je od mogućnosti materijalizacije imaginarnog, U tom kontekstu, on prvenstveno misli na temeljnu otvorenu referencijalnost jezika. "Zahvaljujući svojim gotovo neograničenim prirodnim i historijskim vezama, označitelj je uvijek u stanju da se odvoji od bilo koje fiksne veze s određenim označenim i čak može odvesti negdje drugdje u potpunosti" (Castoridis 1990: 566).

¹⁶ Usp. Arendt 2000.

¹⁷ Ovaj koncept se može objasniti u referenci na ruski pojam *pošlost* (*trivijalnost, banalnost*), kako ga je konceptualizirao Dmitrij Merežkovskij u *Gogol' i čert* (1906, *Gogol i davo*), jer ovaj termin također povezuje etičku s estetskom dimenzijom.

“Mi nismo ono što su oni. Mi smo pozitivan pol, oni negativan” (Kiš 1995a: 32).¹⁸ U (etno)nacionalističkom ratu ekonomija misli i afekta eskalira u maniju za jedinstvom i čistoćom. Dualizam prijatelj – neprijatelj postaje opozicija između ljudskog i neljudskog, što dovodi do uništenja nacionalnog drugog.

Specifični *rodni imaginarij*¹⁹ je temeljna komponenta nacionalizma.²⁰ Rodni imaginarij obuhvata prema Pechriggl ideje, slike, očekivanja, vizualizacije i definicije društva koje se tiču tumačenja biološkog pola, a može se temeljiti i na stereotipima i predrasudama. Rodni imaginarij se uspostavlja u odnosu na biološko, ali njime nije kauzalno određeno. To oblikuje i formira našu percepciju i razumijevanje tijela, seksualnosti, roda, odnosa između spola i roda te rodni identiteta. Nacionalistički rodni imaginarij je u suštini esencijalistički, patrijarhalan, mizoginistički i heteronormativan, a temelji se na strogoj rodnoj binarnosti, odnosno homofobičnosti i transfobičnosti. Različite funkcije polova proizlaze iz zajedničkog glavnog zadatka: brige za naciju. Kako filozofkinja Alice Pechriggl to uverljivo i sažeto kaže: Radi se o komplementarnosti borbe i rađanja.²¹

2. 1. Fenomenologija literary agency u postjugoslavenskoj ratnoj književnosti

Što se tiče postjugoslavenske ratne literature koju sam razmatrala u svom habilitacijskom radu, oblici *agency* koje sam identificirala mogu se grupirati na sljedeći način.

- (1) **Hijazmatasko razbijanje diskursa prijatelj – neprijatelj.** Kontrast mi – oni, naš – vaš, ljudski – neljudski je središnja misaona figura nacionalističkog imaginarija, a mnogi tekstovi ratne književnosti osporavaju suprotnost. Ovakvo nešto se može, zapravo, objasniti pozivanjem na misaonu figuru *hijazme*, jer ova figura ukrštenih veza suprotstavljenih parova pojmova omogućava da se učini transparentnim kako tekst rastvara ili relativizira binarne opozicije ili stvara pukotine u dihotomnom misaonom sistemu imaginarija prijatelj – neprijatelj.

¹⁸ Usp.: “U ratu napokon doznajemo ko smo: ‘mi’ smo najprije ‘ne-oni’. (...) Apsolutno ustanovljeni nacionalni identitet pretpostavlja apsolutnu diferenciju kakva se ocrtava samo u ratu. Tuda nacija koja je prije mogla izgledati sasvim bliska stoji tada na najvećoj udaljenosti: postaje tuđa u najvećoj mogućoj mjeri. Postajemo ljudi koji se razlikuju od neljudi, uvidamo da smo odgojeni u kulturi koja se razlikuje od nekulture, itd. Temeljna interpretacija je, u stvari, samointerpretacija pred drugim, pred najvećim tuđinom. To je samo-interpretacija u najljepšem svjetlu pod najgorim okolnostima. Ko smo mi saznajemo uvijek od drugih, ali jedino od najvećih, smrtnih neprijatelja možemo doznati punu istinu o nama samima: ne samo da pripadamo tom i tom narodu, nego da pripadamo i dobrom narodu” (Vlaisavljević 2007: 67).

¹⁹ Prema Pechriggl 2000.

²⁰ Potreba za očuvanjem nacije kroz reprodukciju služi kao opravdanje krute heteronormativnosti nacionalističkog rodno imaginarija. To je namjerno normativna rodna imaginacija zasnovana na esencijalizirajućem postulat da oba biološka pola (zasnovana na anatomskim atributima) imaju komplementarne rodno specifične, urođene (biološki ili genetski ili kako god određene navodne ‘prirode’ ili ‘Boga’) attribute, kao i specifična ponašanja i slabe osobine, specifične karakteristike ponašanja. Nacionalizam je uvijek rodno određen i seksualiziran, kao što Dubravka Žarkov također pokazuje u *The Body of War. Media, Ethnicity, and Gender in the Break-up of Yugoslavia* (2007), Žarkov 2007.

²¹ s. Pechriggl 1997: Muškarac je odgovoran za javnu sferu, uključujući ratovanje, uključujući upotrebu masovnog silovanja kao strateškog oružja. Žena je odgovorna za privatne i intimne stvari, odnosno stvaranje novih članova nacionalnog tijela i brigu o njima, kao i seksualnu dostupnost za muškarca, bilo da je žena ili prostitutka.

- (2) **Dekonstrukcija heteronomije nacionalizma** i razotkrivanje nacionalizma kao iracionalne, otuđujuće, kontraproduktivne ideologije. Književni tekstovi opisuju kako je nacionalistička mobilizacija zasnovana u suštini na refleksivnim vjerovanjima njenih sljedbenika, kako ova ideologija pretvara ljude u eksterno kontrolirana, deformirana bića i kako ideologija nacionalističkog obećanja spasa može donijeti prednosti za samo one na vlasti (moć i resurse), ali je kontraproduktivna i destruktivna za ostatak ukupnog društva. Destruktivni aspekt nije samo ubijanje ljudi, životinja, uništavanje objekata (zgrada, preduzeća, infrastrukture, itd.) i okoliša, već i razorne političke, društvene i etičke posljedice po pojedince i društva. Riječ je o tekstovima koji oblikuju, dekonstruiraju i otkrivaju heteronomiju nacionalizma, čineći ga tako vidljivim. Refleksna pauza (epoché) i svijest o heteronomiji je prvi korak ka njenom prevazilaženju.
- (3) **Oblikovanje transsituiranosti roda i spola.** Riječ je o tekstovima koji propituju i potkopavaju nacionalizam kroz kategoriju roda dovodeći u pitanje patrijarhalni, heteronormativni, binarni rodni imaginarij. Književna reprezentacija queer stilova života (tj. životnih modela koji odstupaju od heteronormativnih modela) u kontekstu dominantnog, striktno patrijarhalnog heteronormativnog rodnog imaginarija propituje nacionalistički imaginarij i stvara nova imaginarna značenja.

Postjugoslavenska (ratnokritička) ratna proza radi na nacionalističkom imaginarijem svojim specifičnim književnim instrumentima. Na taj način doprinosi izazovu i transformaciji ovog imaginarija i razvija *literary agency*, tj. književno djelovanje.

2.2. *Primjer teksta za drugi oblik agency: Dekonstrukcija heteronomije nacionalizma u romanu Ivice Đikića, Cirkus Columbia (2003)*

Drugi oblik *literary agency* "razotkrivanje heteronomije nacionalizma" obradit ću u ovom radu kratkom raspravom o romanu *Cirkus Columbia* autora Ivice Đikića, objavljenom 2003. u Splitu (*Feral Tribune*). Ovaj tekst sam podvrgnula temeljitoj naratološkoj, retoričkoj i hermeneutičkoj analizi u svojoj *Habilitationsschrift* (habilitacijskoj tezi); dok ovdje predstavljam samo nekoliko aspekata.

Priča se odvija u kasabi, u Bosni, između 1991. i 1998. godine, odnosno neposredno prije, tokom i netom nakon bosanskog rata; samo nekoliko stranica romana posvećeno je samom ratu. Tekst tematizira porast nacionalizma, njegovu radikalizaciju i eskalaciju u takozvano "etničko čišćenje" koje je hrvatska većina u gradu počinila nad muslimanskom i srpskom manjinom te njegovim kasnijim padom u pustošno, beznadežno poslijeratno razdoblje.

Poput cirkusa, tekst je polifoničan: Postoji nekoliko glavnih likova, ali protagonist je sama kasaba. Kolektivno "mi" pojavljuje se u romanu kao Levijatan, jer kasaba sve nadgleda i kažnjava sve one koji odstupaju od norme (u mirnodopskim vremenima to su posebno žene, koje odstupaju od rodničkih normi). S porastom agresivnog nacionalizma, isključenje iz društva se odvija putem diskriminacije zasnovane na nacionalnoj razlici,

koja tek u vezi s nacionalizmom postaje relevantan faktor u kasabi. U ratu, Levijatan iz političke teorije Thomasa Hobbesa ponovo postaje biblijsko, destruktivno čudovište iz *Knjige o Jobu*.

Roman sadrži i komične elemente: izlaže kasabu ismijavanju kroz dvije centralne narativne niti koje je prikazuju kao kontroliranu, lako manipuliranu, ali i opasnu masu. Prvo ću se osloniti na narativnu nit oko mačka Bonnyja iz 1991. godine, neposredno prije početka rata.

Ponosni crni mačak Bonny *gastarbajtera* Divka Buntića, koji je postao bogat u inostranstvu, izgubljen je. Divko Buntić očajnički ga traži, gradsko društvo mu se smije – dok ne odluči da se osveti kasabi. Sa velikodušnom nagradom za pronalazak (2000 DM) želi da ih natjera da traže mačka za njega:

– Isusa mi, mjaukat će sve dok i Bonne ne zamjauče! I neka se grad smije, nek se ruga, nek priča štogod ko oće... A kažem ti ja, Antiša, domalo ćeš vidit kako cili grad mjauču, kako ljudi lizu po čoškovima, idu u polje i gledaju iza svakog busa i mjauču, rodijače, mjauču ko iljadu mačaka kad im se naživo dere koža – govorio je Divko zaneseno i sasvim ozbiljno. (Đikić 2005: 14)

Ovaj *pantokrator* i uspijeva primijeniti Danteov zakon taliona: tiho mjaučući, svi stanovnici i stanovnice grada traže mačka posvuda, u kantama za smeće, u kanalizacijom oknima i na tri groblja, povređuju se u žbunju i krvare. Kao da to nije dovoljno, njihov način potrage je potpuno disfunkcionalan, jer mačka traže noću iz osjećaja čistog srama. Vlasnik mačka “od pametnih ljudi čini budale”, “grad – i ljudi u njemu – iskočio iz kolotečine” i “stariji svijet zloguko prognozira da se u kolotečinu zadugo neće vratiti i da ovo ne može izaći na dobro” (Đikić 2005: 20) – što poetološki nagovještava katastrofalno ludilo rata.

Masovna histerija oko mačka je praćena masovnom histerijom oko “akceleratora”, što je druga narativna nit na koju se, također, posebno osvrćem u ovome radu. Ovaj “čudan stroj”, koji niko nije vidio lično, navodno je postavljen u gradskoj tvornica šarafa i opruga iza betonskih zidova debljine dva i po metra. Svi o tome pričaju, niko ne zna ništa pouzdano:

Tih dana, malo po Novoj godini, gradom se pronio glas, da Tvornica šarafa i opruga nabavlja neki čudan stroj (...) Nitko nije imao pojma čemu će čudni stroj služiti i što se s njim radi, ali svi su ubrzo – doduše, s priličnim mukama – izgovarali njegovo ime: akcelerator. (Đikić 2005: 15)

U odsustvu činjeničnih informacija, prenošenje glasina pretvara ovaj akcelerator u ubilačku mašinu:

Priča o akceleratoru širila se od čovjeka do čovjeka i grad ubrzo ni o čemu nije govorio osim o toj napravi koja je sad već postala opasna, smrtonosna i ubojita. (Đikić 2005: 15)

To dovodi do spontane protestne akcije, koja se isprva čini društveno motiviranom²² – sve dok čovjek koji je ranije bio smatran seoskim “idiotom”, a sada žudi za priznanjem, Andrija Lukač Bili, ne preuzme riječ i reinterpreтира društveni protest u nacionalistički sa smiješnim tvrdnjama. Narator primjećuje: “Kao što obično biva s napravama ili pojavama o kojima ljudi ništa ne znaju, pa vjeruju i onima koji samo uspješno glume da nešto znaju” (Đikić 2005: 15), što u romanu predstavlja oštru parodiju nacionalističkih lidera kao nesposobnih ljudi punih želje za priznanjem.²³ Prosudba koju narator prvog dijela romana daje o kasabi je razarajuća: kasaba je nereflektirana i djeluje u registru heteronomije. Dalji tok romana pokazat će da je pripovjedač prvog dijela romana upravu, jer heteronomija kasabe, koja postaje laka meta nacionalističke propagande mržnje, vodi do rata, etničkog čišćenja i podjele kasabe.

U svom improviziranom govoru, koji se hrani diskursima hrvatskog nacionalizma, ovaj improvizirani agitator pretvara akcelerator u *srpski* akcelerator i u instrument za uništenje većinskog hrvatskog stanovništva.

Zato, braćo, što oni oće da nestane rvacki narod, oće da pobiju i poduše nas Rvate i da nam se sime zatara. Vi dobro znate ko je ovda u nas direktor Pošte. Srbin. Ko je direktor Robne kuće? Srbin. Ko je šef milicije? Srbin. Znate li ko je trener nogometnog kluba? Srbin. Nigdi, braćo, nema Rvata, a nas je ovde najviše. Za sve su to krivi komunisti i općinari koji oće da nas Rvata odavle nestane i da se ovde nasele Srbi. Da ovo bude njiovo. Ali, ali, ali... Ako, ako, ako... Ako oni to budu tili napraviti, mi smo na svašta spremni i neka nas se čuvaju. (Đikić 2005: 17)

Tekst oblikuje cijelu epizodu elementima komičnog, koji se mogu precizno opisati pozivanjem na Bergsonovu *Le rire* (1900, *O smijehu*), jer roman sistematski opisuje mehanizaciju samog govornika, ali i mase. Narator, primjerice, govori rezignirano i ironično, pri čemu razotkriva društvenu otupljenost:

Svijet se pritom nije pitao zašto bi netko gradio zid od tri metra, e kako bi pobio narod: trebalo bi valjda biti obratno, no tu pred hotelom nije bilo mjesta razmišljanju. (Đikić 2005: 16)

Masa slijepo i željno prati vođu, sve dok ne dođe do nasilnog sukoba s policijom, koji se uveče na televiziji prikazuje kao “primjer opasnih nacionalističkih strujanja u našem

²² Na primjer, iz straha od modernizacije ili kao klasne borbe za kontrolu nad sredstvima za proizvodnju.

²³ “[...] a na čelu kolone, baš poput druga Tita, išao je Andrija Lukač Bili ne štedeći glasnice. Dočekao Bili svoj čas i sad mu se lice ozarilo ponosom, jer se sam sebi, prvi put u životu, čini važnim i ozbiljnim” (Đikić 2005: 15). Sam narator snažno sugerira da je ova figura metonimijski okarakterizirana kao generalizacija populističkih vođa, a među njima i budućih nacionalističkih vođa: “Tako to obično biva u ovim krajevima: kad se kasaba trzne iz monotonije, a to se ne događa često, u prve se redove vazda probije netko s margine, netko koga cijeli život grad ne zarezuje ili se, u boljem slučaju, sprda s njim; kad se kasaba trzne iz monotonije, oni što se ističu pameću ili ugledom povlače se u mir svojih domova i gledaju kako će što neopaženije proći ulicom, u birtije prestanu zalaziti, misli ni s kim ne razmjenjuju, čekajući da nemirna vremena minu, da se život vrati u dosadu i da opet zapašu položaje za koje misle da im prirodno pripadaju; kad grad oživi, marginalci koji su izbili u prve bundžijske redove postaju važni, ali traju kratko i pritom se redovito odbijaju pomiriti s povratkom na pozicije na kojima su bili prije bune i frtutme” (Đikić 2005: 16).

društvu” (Đikić 2005: 18). Dakle, ova epizoda sadrži parodične elemente. Umberto Eco o parodiji piše na sljedeći način: “ona ne radi ništa osim što predviđa šta će drugi kasnije učiniti s čvrstom i muževnom ozbiljnošću, bez smijeha i bez crvenila”²⁴ – u ovom slučaju: etničkim čišćenjem i ratom. Kako se društvo sve više zapliće u nacionalističku ideologiju, postaje ne samo *bystander* (da posudimo termin iz romana Daše Drndić *Sonnenschein*), već i ideološki su-naručilac nasilnih djela – što tekst ilustruje, na primjer, sudbinom ratnog zločinca Pivca.²⁵ Roman nas nasmijava, dok nam se ne zaglavi u grlu te tako oblikuje suprotan pravac od dijagnoze historije Karla Marxa,²⁶ jer nas vodi *od farse* mačka i “srpskog akceleratora” *do tragedije* etničkog čišćenja. Masa djeluje u registru heteronomije, što postaje samo po sebi propast.

Na koncu, rat je donio samo razaranje. Na kraju romana, rat je već završen prije tri godine: proljeće je, april 1998., rat je pretvorio kasabu u podijeljeno društvo, siromašnu i beznačajnu *pustu zemlju*. *Cirkus Columbia* razvija *agency* umjetnički oblikujući individualnu i kolektivnu isprepletenost u nacionalizmu. Tekst oblikuje dekonstrukciju nacionalizma kao iracionalne, otuđujuće ideologije i oblikuje društvo kao heteronomnu masu. Zlo koje nastaje na ovaj način zamišljeno je kao “banalno” u onoj mjeri u kojoj je uspostavljeno kao nedemonско, već ljudsko i trivijalno, *pošlost*. Što se tiče izgubljenog mačka, Bonny je pronađen dva mjeseca nakon njegovog nestanka. Poetski značajan detalj: Bonny je izgubio svoju nekadašnju gracioznost i dostojanstvo i jednostavno izgleda jadno – primjećuje narator – baš kao i sam grad:

Nije to više bio onaj dostojanstveni mačor, mačor – aristokrata, njegovani i uhranjeni gospodin čiji su koraci teški, ali značajni. Više ni traga profinjenosti, otmjenosti, eleganciji, urednosti. (...) Bonny se prepolovio, oči mu upale i ne sjaje više kako su sjajile nekoć, dlaka mu postala gruba i ponegdje rijetka, jedna mu noga vidno podrhtava... Kao da se sveo na mjeru ovoga grada. (Đikić 2005: 28)

3. Zaključak

Prethodno analizirani književni primjer predstavlja primjer teksta postjugoslavenske ratne proze koja intervenira u nacionalistički imaginarij putem književnih sredstava. Na taj način doprinosi osporavanju i transformaciji ovog imaginarija i razvija *literary agency*, u ovom slučaju dekonstrukcijom i otkrivanjem heteronomije nacionalizma

²⁴ “(...) una delle prime e più nobili funzioni delle cose poco serie è di gettare un’ombra di diffidenza sulle cose troppo serie – e tale è la funzione seria della parodia (...) Perché tale è la ventura della parodia: che non deve mai temere di esagerare. Se colpisce nel segno, non farà altro che prefigurare qualcosa che poi altri faranno senza ridere – e senza arrossire – con ferma e virile serietà” (Eco 1995: 8–9).

²⁵ Vidi Đikić 2005: 48–49, 87, 94–95.

²⁶ Marx piše u *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (1852) “Hegel bemerkte irgendwo, dass alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen, hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce.” (Marx 1960: 7: “Hegel negdje primjećuje da se sve velike svjetskopovijesne činjenice i osobnosti pojavljuju, tako reći, dvaput. Zaboravio je dodati: prvi put kao tragedija, drugi put kao farsa.”)

književnim (a ne deklarativno-argumentativnim) sredstvima. Na taj način čini, zapravo, heteronomiju živopisno vidljivom. Kao čitateljke i čitatelji, smijemo se tim ljudima – dok ne shvatimo da tekst možda govori i o nama. Kako kaže “prevareni” gradski načelnik u *Revizoru* (1836, *Ревизор*): “Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!” (Gogol’ 2007: 427): “Čemu se smijete? Sebi se smijete.” Onda se samo smijemo dok nemamo više razloga za smijeh.²⁷

²⁷ Ovaj članak je sažeti prikaz nekih razmatranja i rezultata moje *Habilitationsschrift* (habilitacijska teza) iz 2021. godine na Univerzitetu u Klagenfurtu (Austrija), koja nosi naslov: *Krieg, Literatur und Agency. Postjugoslawische Kriegsliteratur und das nationalistiche (Geschlechter)Imaginäre* (Rat, književnost i agency. Postjugoslavenska ratna književnost i nacionalistički (rodni) imaginarij), usp. Beretta 2020. Osim ako nije drugačije naznačeno, svi prijevodi na bosanski su moji. Iskreno zahvaljujem Anesu Osmiću za temeljitu i pažljivu jezičku reviziju rada.

Literatura

- Arendt, Hannah (2000), *Eichmann in Jerusalem: ein Bericht von der Banalität des Bösen*, Piper, München
- Aristoteles (1994), *ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ / Die Poetik*, Reclam, Stuttgart
- Arnason, Johann P. (1991), "Kulturelle Horizonte und imaginäre Bedeutungen", u: Pechriggl, Alice; Reitter, Karl, ur., *Die Institution des Imaginären. Zur Philosophie von Cornelius Castoriadis*, Turia & Kant, Wien-Berlin, 143–171.
- Beretta, Cristina (2020), *Krieg, Literatur und Agency. Post-jugoslawische Kriegsliteratur und das nationalistische (Geschlechter)Imaginäre*, Habilitationsschrift, Universität Klagenfurt, Klagenfurt
- Castoriadis, Cornelius (1975), *L'institution imaginaire de la société*, Éditions du Seuil, Paris
- Castoriadis, Cornelius (1990), *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Castoriadis, Cornelius (1999b): "Notes sur quelques moyens de la poésie", u: *Figures du pensable. Les carrefours du labyrinthe VI*, Seuil, Paris, 35–60.
- Deines, Stefan (2019), "Kreativität und Kritik. Spielräume des Handelns nach Dewey und Gadamer", u: Kögler, Hans-Herbert, Pechriggl, Alice, Winter, Rainer (ur.) (2019), *Enigma Agency. Macht Widerstand Reflexivität*, transcript Verlag, Bielefeld, 55–77.
- Demiragić, Ajla (2015), *Prikaz rata u tekstovima bosanskohercegovačkih spisateljica: žensko ratno pismo 1992–1995*, doktorska disertacija, Univerzitet u Sarajevu, Sarajevo
- Đikić, Ivica (2005), *Cirkus Columbia*, Civitas, Sarajevo
- Eco, Umberto (1995), "Nota all'edizione 1975", u: *Diario Minimo*, Sonzogno, Fabbri Editori – Corriere della Sera, 7–9.
- Gogol', Nikolaj V. (2007), "Revizor", u: *Propavšaja gramota*. Hudožestvennaja literatura, Moskva, 343–428.
- Höpken, Wolfgang (2007), "Postsozialistische Erinnerungskulturen im ehemaligen Jugoslawien", u: Brix, Emil, Suppan, Arnold, Vyslonzil, Elisabeth, ur., *Südosteuropa. Traditionen als Macht*, Wien, München, 12–50.
- Kazaz, Enver (2012), *Subverzivne poetike*, Synopsis, Zagreb – Sarajevo
- Kiš, Danilo (1995), *Homo poeticus. Sabrana dela*, BIZG, Beograd
- Kiš, Danilo (1995a), *Čas anatomije. Sabrana dela*, BIZG, Beograd
- Kögler, Hans-Herbert, Pechriggl, Alice, Winter, Rainer (2019a), "Einleitung: Das Enigma von Agency", u: Kögler, Hans-Herbert, Pechriggl, Alice, Winter, Rainer, ur., *Enigma Agency. Macht Widerstand Reflexivität*, transcript Verlag, Bielefeld, 7–27.
- Kögler, Hans-Herbert, Pechriggl, Alice, Winter, Rainer (ur.) (2019), *Enigma Agency. Macht Widerstand Reflexivität*, transcript Verlag, Bielefeld
- Marx, Karl (1960), "Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte", u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Berlin, Band 8, Dostupno na: <http://www.zeno.org/nid/20009220895> [15. 10. 2025]
- Pechriggl, Alice (1997), "Die Formation der Körper. Zum formierten Männercorps als Grundgestalt politischer Gemeinschaft", u: Wiener Philosophinnen Club, ur., *KRIEG/WAR. Eine philosophische Auseinandersetzung aus feministischer Sicht. Ausgewählte Dokumentation des VII. Symposiums der IAPH*, Wilhelm Fink, München, 167–174.

- Pechriggl, Alice (2000), *Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes/genres*, 1, Harmattan, Paris
- Pechriggl, Alice (2006), *Chiasmen. Antike Philosophie von Platon zu Sappho – von Sappho zu uns*, transcript, Bielefeld
- Rancière, Jacques (2008), *Politik der Literatur*, Passagen-Verlag, Wien
- Rancière, Jacques (b.g.), “Raspodjela osjetilnog – Estetika i politika” [La partage de sensible – esthétique et politique, ed. La Fabrique, Paris], preveo i pripremio Leonardo Kovačević, *UčU*, 110–117. Dostupno na: https://up-underground.com/wp-content/uploads/2006/10/0910_jacques_ranciere-raspodjela_osjetilnog.pdf
- Vlaisavljević, Ugo (2007), *Rat kao najveći kulturni događaj. Ka semiotici etnonacionalizma*, Maunagić, Sarajevo
- Waldenfels, Bernhard (1991), “Der Primat der Einbildungskraft. Zur Rolle des gesellschaftlichen Imaginären bei Cornelius Castoriadis”, u: Pechriggl, Alice, Reitter, Karl, ur., *Die Institution des Imaginären. Zur Philosophie von Cornelius Castoriadis*, Turia & Kant, Wien – Berlin, 55–80.
- Wilde, Oscar (1990), “The Decay of Lying”, u: *Complete Works of Oscar Wilde*, Collins, London and Glasgow, 970–992.
- Winter, Rainer (2019), “Praktiken des Eigensinns und die Emergenz des Politischen”, u: Kögler, Hans-Herbert, Pechriggl, Alice, Winter, Rainer, ur., *Enigma Agency. Macht Widerstand Reflexivität*, transcript Verlag, Bielefeld, 173–192.
- Žarkov, Dubravka (2007), *The Body of War. Media, Ethnicity, and Gender in the Break-up of Yugoslavia*, Duke University Press, Durham, and London

Ruggero Cattaneo: Sv. Franjo i franjevci u Lastrićevu homiletičkom opusu

Bosanski franjevac Filip Lastrić (Očevja kraj Vareša 1700. – Kraljeva Sutjeska 1783.), provincijal franjevačke redodržave Bosne Srebrene od 1741. do 1745., jedan je od istaknutijih i plodnijih pisaca hrvatske književne tradicije Bosne i Hercegovine XVIII. stoljeća. Uz filozofski priručnik *Traditiones in universam aristotelico-scoticam philosophiam* (koji je ostao u rukopisu), historiografsko djelo *Epitome vetustatum Bosnensis Provinciae* te pobožne kraće spise *Promišljanje* i *Put Križa*, Lastrić je autor niza opsežnih homiletičkih zbornika: dvojezičnoga latinsko-“slavo-bosanskog” *Testimonium bilabium* te *Od’ uza me*, *Nediljnik dvostruk* i *Svetnjak* na narodnome jeziku. Namijenjeni prvenstveno duhovnim pastirima katoličkog puka slavonsko-bosansko-dalmatinskog areala, ti zbornici čine značajan korpus, koji se žanrovski nastavlja na europsku i bosansku tradiciju crkvenog govorništva. U ovom prinosu promatram nazočnost sv. Franje i franjevaca u Lastrićevu homiletičkom opusu, fokusirajući se na način obrade teme sukladno duhu i karakteru svakog zbornika, kako u oblikovanju propovijedi posvećenih svecu (*Testimonium bilabium* 18; *Od’ uza me* IV, 82; *Svetnjak* 41), tako i u upotrebi primjerâ iz života *serafinskoga oca* i franjevaca u moralno-parenetičkome diskursu.

Ključne riječi: Filip Lastrić, bosanski franjevci, franjevački red, sv. Franjo kao književna tema.

St. Francis and the Franciscans in the homiletical opus by Filip Lastrić

The Bosnian Franciscan Filip Lastrić (Očevja near Vareš 1700 – Kraljeva Sutjeska 1783), provincial of the Franciscan Province *Bosna Argentina* from 1741 to 1745, is one of the most relevant and prolific writers of the Croatian literary tradition of Bosnia and Herzegovina in the 18th century. Besides the philosophy handbook *Traditiones in universam aristotelico-scoticam philosophiam* (which has remained a manuscript), the historiographical work *Epitome vetustatum Bosnensis Provinciae* and the shorter devotional writings *Promišljanje* (“The meditation”) and *Put Križa* (“The *Via Crucis*”), Lastrić is the author of several wide-ranging homiletical collections: the bilingual Latin-“Slavo-Bosanski” *Testimonium bilabium* and, in the vernacular language, *Od’ uza me* (“Vademecum”), *Nediljnik dvostruk* (“Double collection of Sunday sermons”) and

Svetnjak ("A collection of Holiday sermons"). These collections, which are intended for the pastoral care of Catholic people of the Slavonic-Bosnian-Dalmatian area, make up a quite remarkable corpus. As far as the literary genre is concerned, it links up to both European and Bosnian tradition of sacred oratory.

In this contribution I observe the presence of St. Francis and the Franciscans in the homiletical opus by Filip Lastrić, focusing on the ways he elaborates this topic according to the spirit and features of every collection, both in shaping sermons about St. Francis (*Testimonium bilabium* 18; *Od' uza me* IV, 82; *Svetnjak* 41) and in using examples from the life of the *Seraphic Father* and the Franciscans in moral exhortation.

Key words: Filip Lastrić, Bosnian Franciscans, Franciscan Order, St. Francis as literary topic.

1. Uvod

Kad se isusovac Daniele Farlati, za potrebe svog istraživačkog rada na IV. svesku povjesničkog djela *Illyricum Sacrum* (Venezia 1769), posvećenom sufraganskim crkvama splitske metropolije, bavio bosanskom biskupijom, obratio se za pomoć dalmatinskom provincijalu fra Jeronimu iz Rame. On ga je dalje uputio bosanskom provincijalu fra Marku Dobretiću, koji je zbog zahtjevnosti svoje službe zamolio "bivšeg provincijala, oca Filipa [Lastrića] iz Očevje, čovjeka izvanredne učenosti i vrsnog poznavatelja mjestâ i starinâ toga kraljevstva i crkve" (*P. Philippum de Ochievia exprovincialem virum eximiae doctrinae, & locorum atque antiquitatum illius regni atque ecclesiae scientissimum*) da mu izide ususret. Zdušno će se Lastrić latiti posla kao Farlatijev suradnik, dopremivši "deset listova prepunih raznovrsnim bosanskim stvarima", pa će primljeni materijal Farlati tu i tamo "utkati" u svoj tekst. Lastrića hvali kao "vrlo marljivog istražitelja" (*diligentissimum investigatorem*) i "vrlo pobožnog i izobraženog Oca" (*religiosissimus atque humanissimus Pater*).¹ S pravom će pak istaknuti da "štogod je u Bosni ostalo od kršćanskoga [tj. katoličkoga] imena i vjere, sve to treba pripisati neumornoj opreznosti i radinosti, ustrajnom trudu i apostolskim naporima otaca Manje braće sv. Franje, zvanih opservanti",² pa će to sažetijom metaforom ponoviti kao uvod u Lastrićev opis Bosne Srebrene: "U obrađivanju ovoga vinograda Gospodnjeg bosanskoga jedino franjevci opservanti nose breme dana i vrućine."³ U tom pak opisu sâm Očevac ponosno napominje kako u njoj franjevci

¹ Farlati 1769: 38; Zirdum 1982: 134.

² [...] *quidquid reliquum est in Bosina christiani nominis ac religionis, id omne attribuendum est indefessae vigilantiae et sollertiae, assiduīs curis & apostolicis laboribus Patrum Minorum S. Francisci, quibus ab observantia cognomen est* (nav. djelo: 74).

³ *In hac quippe vinea Dominica Bosnensi excolenda soli PP. Franciscani de observantia portant pondus diei & aestus* (nav. djelo: 86).

*neumorno vrše dužnost stalnih Kristovih izaslanika, pasući njegovo stado katoličkim naukom, evanđeoskim propovijedanjem i podjeljivanjem sakramenata, ne samo kao misionari, nego i kao župnici. Jer obitelj pravovjerne katoličke vjere, koja u kraljevstvu [bosanskom] i vojvodstvu [sv. Save] rečenim [tj. u Bosni i Hercegovini] uz Božji blagoslov živi i raste iz dana u dan, nije poznavala, niti još sada poznaje druge roditeље u Kristu i pastire, negoli redovnike ove provincije svetoga nam Serafinskoga reda.*⁴

Tu svijest, koja je značila i veliku odgovornost, izrazio je mladi Lastrić još kao profesor filozofije u Požegi u završnoj opomeni (*Monitio*) upućenoj svojim studentima, datiranoj 28. svibnja 1729.:

*Pored ostaloga, međutim, više od svega opominjem vas da zapamtite kako se mi nazivamo redovnici sinovi sv. oca Franje Serafinskoga: nastojte, dakle, kao sinovi, da nazivu odgovori oblik redovništva, koji zadaje ime; s malo sam riječi puno rekao: pametnome je pak malo dosta.*⁵

Nastojat ću ovdje pružiti pregled nazočnosti sv. Franje i franjevaca u raznovrsnom Lastrićevu homiletičkom stvaralaštvu,⁶ opisujući najprije u glavnim crtama propovijedi posvećene svecu, da bih potom ukazao na tekstualna mjesta u kojima se on ili jedan redovnik *sin* njegov spominje kao uzor ili javlja kao lik u narativnim primjerima (*exempla*).

2. Sv. Franjo kao propovjedna tema

Lik sv. Franje tema je više Lastrićevih propovijedi. U prvom zborniku iz 1755. pod naslovom *Testimonium bilabium* ("Dvousneno svjedočanstvo"), koji sadrži 21 svečanu propovijed o kršćanskim blagdanima i svecima na latinskom i "slavo-bosanskom" jeziku, Lastrić mu posvećuje *Testimonium XVIII. de Seraphico P[atre] S. F[rancisco]*,⁷ odnosno *Isto svjedočanstvo XVIII. slavo-bosanski od Serafinskoga O[ca] S. F[ranceška]*.⁸ Na kraju hrvatske verzije stoji ova napomena:

⁴ [...] *perpetua legatione pro Christo indefessi funguntur, ejus gregem pascendo doctrina catholica, praedicatione evangelica atque Sacramentorum administratione, non modo ut missionarii, verum etiam ut parochi. Nam orthodoxae fidei catholicae soboles, quae in dictis regno ac ducatu viget ac gliscit Domino benedicente in dies, non novit, nec etiamnum nescit alios in Christo genitores ac pastores, quam Religiosos hujus provinciae sacri nostri Ordinis Seraphici* (nav. djelo: 87).

⁵ *Praeter alia tamen quam maxime moneo ut recordemini nos denominari religiosos S[ancti] P[atris] F[rancisci] Seraphici Filios: facite, igitur, filij, ut denominationi corespondet forma denominans, religiositatis; paucis multa dixi: prudenti au[tem] pauca sufficiunt* (Lastrić 1729: 397).

⁶ Na mjesta iz Lastrićevih homiletičkih djela upućujem kraticama T = *Testimonium bilabium* I. dio, TT = *Testimonium bilabium* II. dio, U = *Od' uza me*, N = *Nediljnik dvostruk*, Sv = *Svetnjak* (kao u Kuna: 1967); zatim brojem stranice, slovom *a* za lijevi ili *b* za desni stupac te brojem retka u indeksu. Marginalije stavljam među vitičaste zagrade. Kriterije koje primjenjujem u transkripciji Lastrićevih homiletičkih tekstova obradio sam u Cattaneo 2019.

⁷ TT41–53 = §483–498.

⁸ TT53–64 = §499–514. Na paragrafe propovijedi u daljnjem ću tekstu upućivati numerirajući ih od 1 do 16.

Neka znaš: ovu mi prediku bi potribo od polovice skraćati mlogo, za sastaviti broj listovâ slideći, koi su štampani u drugoj Štamparii. Zato, ako ćeš ju cilovitu uzmi iz latinske, ondi e cila. (TT64₈₋₁₁)

Naime, latinski tekst ostaje cjelovit, dok je hrvatski znatno skraćen u sekciji TT61a₁₄–62a₃₄, to jest od zadnjeg dijela 10. sve do 14. poglavlja; završna pak dva poglavlja (15. i 16.), obilježena kao *Dio drugi*, netaknuta su.⁹

Tekst je ovako oblikovan:

(S1.) – U otvaranju propovijedi, starozavjetna epizoda (Dn 3, 1–30) tumači se “u razumu dilorednomu” (*in sensu morali*): kao što su tri židovska mladića Šadrak, Mešak i Abed Nego odbili pokloniti se zlatnom kipu kralja Nabukodonozora, pa su stavljeni “u peć ognja gorućega”, onako je sv. Franjo, “slavni Patriarka i utemeljitelj reda manje bratje, Serafinski Otac naš S. Franceško od Assiža”, “posli Apostolâ, najprvi Vojvoda i poglavar” onih koji odbiju pokloniti se idolu od lakomosti paklenog Nabukodonozora, tj. đavla kao kralja ovoga svijeta, pa prihvaćaju “peć od uboštva”. Zatim se, kao najava teme, novoza-vjetni citat iz Knjige Otkrivenja, “znam uboštvo tvoje, al bogat jesi” (*scio paupertatem tuam, sed dives es*), tumači kao proročanstvo o sv. Franji, pa će na tom otajstvu – da je on bio “ubog i bogat zajedno” – propovjednik “sagraditi falu od kriposti, uzvišenjâ i milosti S. Franceška”.

(S2.–3.) – Dopunski je element za daljnji razvoj teksta Božja zapovijed sv. Ivanu da piše navedene riječi “Anđelu iliti starišini Crkve od Smyrne”, pa je sv. Franjo u mističnom tumačenju (*sensus mysticus* / “skroviti ili duhovni razum”) anđeo, “ne samo zaradi anđe-oski kriposti, i više nego anđeoski darovâ i milosti, [...] neg osobito” zato što je “bio elčia, iliti namisnik, koga Isukrst posla na misto svoje, za podapriti i ponoviti S. Crkvu”,¹⁰ jer nakon Uzašašća i smrti apostolâ “porodiše se s vrmenom i odrastoše dva idola, tojest lakomost i holost, i počese podkopavati kuću Isukrstovu S. Crkvu. Lakomost usilovaše se podkopati temelj uboštva tilesnoga ćuskijama od poželjenja zlata i blaga, a holost temelj od uboštva duhovnoga, iliti S. poniženstva, ćuskijama slave svitovnje i poštenja”.¹¹ Ime se pak grada Smirne tumači ovako:

Budući on temeljitelj i starišina manje Bratje, doisto je baš starišina crkve, iliti skupštine Smyrne: u naš bo jezik Bosanski Smyrna oće reći namirena, iliti u miru i u počivanju namiščena. A baš je tako namiščena skupština manje Bratje S. O[ca] F[ranceška], u kojoj redovnici sinovi njegovi svega se svoga odreku, a ništa im ne manka; ništa vlastitoga svog neimaju, a obilno svaka posiduju. Te nie li ovo skupština Smyrna, iliti u miru i počivanju života namiščena? (TT54b₄₆–55a₁₁)

Paretimologija dakle ističe mir kao bitno obilježje franjevačkoga životnog stila.

⁹ Steže se dojam kako u ovom početnom zborniku dužih svećanih propovijedi prednost ima latinski tekst, dok se hrvatski književni izraz stilski oblikuje kao prijevod/prerada po uzoru na nj. O latinsko-hrvatskom prožimanju u *Testimonium bilabium* Cattaneo 2000a: 47–49 i 57–58; 2012: 72–74.

¹⁰ Turcizam *elčija* koristi se za pojačanje izražajnosti. O turcizmima u Lastrićevu *Testimonium bilabium* Cattaneo 2000b.

¹¹ Opet ekspresivni turcizam: *ćuskija*.

Kad prvi put spominje ključni Kristov zov sv. Franji u crkvi sv. Damjana, autor se poziva na svjedočanstvo sv. Bonaventure, a u latinskom tekstu navodi konkretni izvor: “Cron[icarum] p[ars] 1. l[iber] 1. c[aput] 3.” (TT43a₂₄), što upućuje na franjevačke *Kronike Marka iz Lisabona*.¹²

(§4.–8.) – Slijedi živahni narativni dio o životu sveca, koji, odgovarajući na Božji poziv, “udilj se oruža ubožtvom duha, iliti pridubokim poniženstvom”, bori se protiv tri neprijatelja (svijeta, tijela i đavla) – i to “u primalitje godinâ svoji, i u najlipši cvit od svoje mladosti, kadano se najvećma nadaše djavao privariti ga svojim napastovanji, svit navući ga na svoja poželjenja i raskošja, a put oblatiti njega svojim naslađenjem” – te ih pobjeđuje, jer “za ovom kripostju od ubožtva tako se biaše zamilovao, da se tako nije-dan zaručnik ne more zaljubiti za svojom zaručnicom”. Pred biskupom i ocem izjavljuje: “Pridragi otac, dosada sam te zvao ocem, i bio tvoj sin; odsada ni ti moj otac, ni ja tvoj sin: odričem se tebe, i tvoji dobarâ, i sve baštine koju bi mogao imati kod tebe”, pa se vjenčava s ubožtvom, potpuno se izjednačujući s njim.¹³

(§9.–10.) – U 9. poglavlju propovjednik potiče slušatelje da otkriju ubožstvo kao skriveno blago “za koje se zakupljuje kraljestvo nebesko”. Zato didaktički razlikuje “tri vrste ubozie”, oblikujući pravi mali nauk o ubožtvu i bogatstvu:

[...] *Prvi, tojest ubozi imanstvi i duhom, jesu, ilti imaju biti svi Redovnici sinovi S. O[ca] Franceška: zašto povoljno i zaradi poniženstva odriču se sviu imanstvi svitovnji [...]. Druge vrste ubozi, tojest ubozi imanstvi a ne duhom, jesu svi prosjaci, i drugi potribiti, koi ne zagrljaju siromažtva povoljno od poniženstva, nego trpe usilno od potrebe; jerbo ne mogu obogatiti, a otili bi: oviziu ubožtvo po sebi nie kripost, istina je; ali ako uzimaju ustrpljenje, podloživši volju svoju Božioj, neće im mankat plaća nebeska. [...] Treća vrsta ubogie, tojest ubogi duhom, premda nisu dostojanstvi vrimenitim i imanstvi, jesu svi oni, koi premak' i posiduju mloga dobra, i velika imaju bogastva, sasvimtizim mudro i pametno, po volji Božioj i brez griha služe se njim, i pravedno hi posiduju.* (TT60a_{37–b₂₂})

Pravedno se pak posjedovanje bogatstva ostvaruje samo uz tri uvjeta, s tim da svaki od njih simbolizira jedan starozavjetni lik (David – Abraham – Job):

Što da razumiemo bistrihe, ima se znati da posidujući bogastva koliko mu drago velika na ovom svitu, duhom su ubogi oni, koi tri stvari podpuno obslužuju u posidovanju bogastvi. Prvo: ne klanjaju se idolu od lakomosti, naslađujući se u njima, holeći, tašto slaveći, i druge kako nevridne strapacajući, ilti držeći pod ništo, nego se klanjaju Bogu, ponizujući se i njemu zafaljujući sve većma, štogodi više imaju, procinjujući i ispovijajući sebe nedostojne toliki darovâ: kakono činjaše S. Kralj David, i drugi mlogi i mlogi bogati imanstvom, al ubogi duhom i ponizni. Drugo: ne služe bogastvu kako Gospodaru, usilujući se većma uzmložati i uzdržati dobra vrimenita, negoli Bogu slu-

¹² Marco da Lisbona [Marcos de Lisboa], *Croniche de gli Ordini instituiti dal padre S. Francesco*, Venezia 1585, str. 5: *Delli trauagli ch'egli hebbe per essersi separato dal Mondo. Cap. III.* [na margini: *S. Buonaventura*].

¹³ O ovom izjednačivanju Lastrić umeće kratku anegdotu opet se pozivajući na Marka iz Lisabona: “chron[icarum] l[iber] 1. c[aput] 31. in fine” (TT46b_{43–44}) upućuje na nav. djelo, str. 50–51.

žiti i dušu svoju saraniti, nego se njima služe kao kljusinom, providajući s načinom svojim potrebama, i čineći od nji lemozine ubogim i potribitim, kako činjaše Patriarka S. Abram, i drugi njem prilični. Treće: poznajući da nisu oni gospodari od onoga što imaju, nego Bog, koi je njima dao samo u naruč, da se služe na poštenje njegovo i korist iskrnjie: i zato po koigod način izgube, da poznaju da je Bog otio uzet svoju naruč od nji, kako pravi Gospodar: zato imaju bit pripralni pustiti sve dragovoljno. Tako učini Bog mlogim mučenikom za iskušati njiovo ustrpljenje, ali osobito S. Jobu. (TT60b₂₂-61a₁₄)

(§11.-16.) – Cijeli je zadnji dio propovijedi posvećen temi bogatstva sv. Franje: “Dvi vrste od bogastvī imade S. Fr[anceško]: prvo od kripostī, koje zadobi svit pogrdivši; drugo od milostī, koim ga obogati Isukrst.” U prvome, “domaćnost i posluh od živinā nerazložni”¹⁴ pokazuje da je sv. Franjo dostigao najveću moguću, tj. Adamovu čistoću (“neoskvrnjenje istočno”), mada “kako najveći grišnik žestokim pokorama tilo svoje pedipsaše”. Međutim, “ne mogući ovim ugasiti gorućega plamena ljubavi svoje, zaželi krv proliti za ljubav Isusovu”, što će mu Isus dopustiti “po ruke svoje iste Božanstvene, od ljubavi”: naime, u dva se zaključna poglavlja emocionalno obojenim stilom prikazuje “čudnovato mučeništvo” sv. Franje darom Isusovih ranā (stigmatā). Naročito se ističe mistični upravni govor Isusov sv. Franji:

Ti, Frano, zaradi ljubavi moje, ostavivši mloga bogastva svitovnja, privisoko ubožtvo zagrljo si; pridubokim poniženstvom utvrdio si se i kročinom; jarmu od posluha podložio si se; neockvrnjenjem života Anđeoskoga sjao si; ljubavju Seraphinskom gorio si; Mučenike ostale u želji od mučeništva nadašao si. Budući dakle ti prama mnomoj toliko ljubav pokazao, ja one koi ljube mene, ljubim: zaradi toga oču svemu svitu pokazati da sam ti ljubavju ljubav platio. Ti si se, F[ranceško], bogastvom od kriposti izjednačio s Anđeli; ja ću te bogastvom od milosti uzdignuti svrhu Anđelā. Što bo ni jednom od Anđelā nisam dopustio, tebi ću dopustiti.

Ja sam prvi Anđeo; ti, po proročanstvu pripoljubljenoga učenika mog Ivana, bićeš drugi, men prvom baš priličan. Nakitiću tebe biserom i dragim kamenjem istie ranā moje. I kako sam ja prvi mučenik, koi sam krv prolio za spasenje svita, tako oču da si ti men po niki način priličan, a čudnovatihi i izvrsnitihi od ostalie. Budući dakle da želiš toliko naglo, i prosiš da budeš zaradi ljubavi moje na križu propet, ne mogu pripustiti, istina je, da budeš propet po ruke nepriateljā od nenavidosti; ništanemanje želju tvoju oču ispuniti: eto te ranim klincima mojim i sulicom. Trpi, Frano, i podnosi muku moju istu, dokle budeš zazvan u vičnju slavu moju. (TT63b₁₋₄₄)

Zbornik *Svetnjak* (1766.) temama i stilom najslbližnji je *Bilabiumu*, no ovdje su svečane propovijedi znatno kraće. Govorenje 41. Na S. O[ca] Franceš[ka] od Assiža¹⁵ zapravo je upola skraćena verzija odgovarajuće propovijedi iz *Bilabiuma*, s tim da Lastrić

¹⁴ O tome još jednom pisac citira *Kronike* portugalskog franjevca: “Chron[icarum] l[iber] 2. p[ars] 1. cap[itibus] 34. 38. & 39.” (TT49b₁₉₋₂₀) upućuje na nav. djelo, str. 172–173 i 177–180.

¹⁵ Sv156–160.

izostavlja početni starozavjetni primjer, narativne dijelove (borbu protiv tri neprijatelja, dar stigmatâ), ali u cijelosti zadržava pragmatični “nauk o ubožtvu”¹⁶. Znakovito je da, za razliku od *Bilabiuma*, u kojem su lakomost i oholost bile “dva idola” koji “počeše podkopavati” Crkvu “ćuskiama od poželjenja zlata i blaga” odnosno “ćuskiama slave svitovnje i poštenja”, u *Svetnjaku* je slika potencirana time što “dva otrovna crva” [...] “svoim otrovom počeše ove temelje trovat, i podgrizati s. Crkvu da razruše.” K tome, valja istaknuti kako se ovdje hvalospjev franjevaštva, motiviran imenom *Smyrna*, proširuje, dobivši još markantniji emocionalni naboj:

Istina je da Franceško nie bio starišina Crkve, iliti skupštine, koja je u gradu Smirna nazvanomu; al je Patriarka i starišina skupštine Reda manje Bratje, koja sa svakim razlogom ima se Smirna nazivat, i u svakom smirenju i pokoju namišćena, budući da Redovnici sinovi ove skupštine, slobodni od svakoga nemira svitovnjega, odrekavši se svih posidovanjâ, poželjenjâ i veličanstvâ vrimeniti, brez svakoga truda tilesnoga i svitovnji poslovâ u miru živu na svitu, i u počivanju. O Smirne skupštine! O srićna bratinstva! Sva pomlja njiova nie drugo, neg uzdržat čisto prisveto Ubožtvo tila i duha, u kom im se zdrži svakolika baština, koju im ostavi slavni Otac Patriarka Franceško. (Sv158a₅₋₂₅)

Kompozitni zbornik *Od' uza me* (“Vademecum”) iz 1765., knjiga manjeg formata popularno zvana *Čizmar*, otvaraju praktične *Riči upravljene Kapelanom i Misionarom Bosanskim*, drugi dio čine *Govorenja svrhu nauka krstjanskoga*, treći *Govorenja kratka na 12. Apoštola s istomačenjem 12. članaka od Virovanja*, dok je četvrti dio, “u komu se zdrže govorenja prikratka u Nedilje, i u druge svetkovine priko sve godine” (U154), prilagođeni prijevod djela *Il parroco all'altare* (“Župnik na oltaru”) talijanskog propovjednika Giuseppea Malateste Garuffija¹⁷, “s malom prominom il nadometnutjem”. U ovom četvrtom dijelu, *Govorenje 82. Na S. Franceška od Assisa*¹⁸ prevodi Garuffijev *Ragionamento* 36., koji se također fokusira na opreku *bogatstvo/ubožstvo*¹⁹. U svojoj prilagodbi, tu i tamo Lastrić raznim dodatcima proširuje izraz (“per la Chiesa di Dio” > “za S.

¹⁶ U Govorenju XXX. *Na S. Jakova Apo[stola]* pisac je najavio da će “ubožstvo duha” biti središnjom temom propovijedi o sv. Franji: “Prislabni Jakov je obima ovim [= ubožtvom i trpljenjem progonstvi] zakupio dostojanstvo, krunu i pristolje vičnje: budući na prvi glas Gospodinov ostavivši svaka vrimenita naslidovao ga u ubožtvu duha, koje kako je potribito svakomu za zakupiti blaženstvo vičnje i dostignuti, ostavljam za istomačiti vam drugi put (ako dodete na S. Franceška) za ne dosaditi vam dužinom” (Sv116a_{42-b1}).

¹⁷ Rođen u Riminiju 1655. ili 1649. godine, Giuseppe Malatesta Garuffi bio je pisac, erudit, knjižničar i župnik; umro je u Riminiju 1727. U tom gradu biskupski tiskar Domenico Ferraris odštampano mu je *Il parroco all'altare* 1695. godine. Mnogobrojna izdanja dokazuju iznimnu popularnost knjige sve do XIX. stoljeća. Djelo je najbolje odgovarao Lastrićevoj namjeri u *Od' uza me*: “Ova kratka govorenja”, piše Garuffi u uvodnoj napomeni, “namijenjena su onim župnicima koji žive u selima i naseljima, da bi im olakšala propovijedanje svom dragom puku s korišću za duše” (*Questi brevi Ragionamenti sono indirizzati a quei Parrochi, i quali abitano nelle Ville, e nelle Castella, per facilitar loro il favellare al diletto suo Popolo con profitto dell'Anime*). Vjerojatno se Lastrić služi mletačkim izdanjem iz 1758. godine, jer je na hrptu knjige u samostanskoj knjižnici Kraljeve Sutjeske njegov rukopis (Zirdum 1982: 108).

¹⁸ U365–367.

¹⁹ Garuffi 1758: 195–197 (Giorno di San Francesco. 4. Ottobre. *Una delle vie sicure, che guidano al Cielo, è la Povertà*).

Crkvu i spasenje sviu pravovirnie”; “meditandola” > promišljajući nju [tj. Kristovu muku] dan i noć brez prestanka) ili objašnjava pojam (“Amò questo Santo così ardentemente Dio, che ne riportò il nome di Serafico.” > “Toliko S. Franceško ljubljase Boga užgano i vruće, koliko po svoj Crkvi katoličanskoj steče poštenje da se zove Frano Serafinski, iliti ljubavju Božiom priužgani: zašto najbližnji i najužgani ljubavju Božiom Anđeli, jesu Serafini.”) ili unosi novi bitni element (“purché vi portiate sempre da buoni Cristiani” > “samo ako dobrovoljno zaradi ljubavi Gospodinove uspodnosite vaše potrebe na ovom svitu, kako pravi krstjani”).

Garuffi pak spominje sv. Franju i u *Ragionamento* 27. da bi ukazao što bi zapravo kršćanin trebao tražiti od Boga, pa Lastrić prevodi ovako:

Garuffi: *Dimandiamogli quello, che dimandavagli San Francesco d'Assisi: Signor mio, voglio voi, perché avuto voi, avrò ogni cosa, Deus meus & omnia.*²⁰

Lastrić: *Prosimo ono, što prosaše naš Otac S. Franceško: Deus meus & omnia: Gospodine Bože, oču tebe istoga, zašto imajući tebe imam sve, štogodi se more razložno želiti.*²¹

Dodatkom “naš Otac” izražava osjećaj pripadnosti, a latinsku izreku pomiče sa završnog na središnji položaj, stvarajući prostor za objasnidbenu napomenu na kraju rečenice.

Zbornik *Nediljnik dvostruk* iz 1766. donosi po dvije propovijedi za svaku nedjelju liturgijske godine, koje su po dužini istovrsne onima u *Svetnjaku*, a po karakteru znatno se približavaju slušateljevu svijetu i govornom jeziku, fokusirajući se na moralnu problematiku empatijskim pristupom (“jedan Godišnjak cio s kratkim govorenji [...], za ugoditi [...] Pastirom onizie duša, od koi je pisano: *parvuli petierunt panem &c.*”²²). Prema tome ovaj zbornik, funkcionalno komplementaran *Svetnjaku*, na koji se izričito i poziva²³, ne sadrži propovijedi posvećene svecima; no lik sv. Franje i njegovih sljedbenika dolazi više puta kao primjer za ilustraciju građe, kako ćemo vidjeti u nastavku.

3. Sv. Franjo kao uzor

Lik sv. Franje javlja se u Lastrićevim propovijedima i kao prestižni uzor. Na stilskoj razini, svečeva je opomena iz 9. poglavlja njegova *Pravila* putokaz za osobnu pišćevu, što prokušaniju i čišću propovjedničku riječ:

T269 {S. Franceško ponukuje da se pripovijadaju iskušana i čista.}

Od mladosti moje, kakotako Apoštolskim poslom od pripoviedanja budući se služio, spominao sam se vazda od ponukovanja Oca moga serafinskoga, koi određen za po-

²⁰ Nav. djelo: 67 (Domenica Quinta dopo Pasqua. *Persuasione di chiedere a Dio*).

²¹ U225₃₄–226₃: Govorenje XXVII. u ned[ilju] V. po Uskrsu.

²² Lastrić 1766b, *Pridgovor*, str. III.

²³ Primjerice, “Govorenje LVIII. u ned[ilju] na Duhove jedino. *Imaš druga 2. u našem Svetnjaku.*” (N241).

*dapriti crkvu s[vetu] ne samo svojim, nego jošter i svoje sinovâ pripovidanjem, lju-beznivo nji nagovara i ponukuje ut in praedicatione, quam faciunt, sint examinata & casta eorum eloquia: da u pripovidanju, koe čine, budu iskušana i čista njiova govorenja, da il budalaštine koje iz hustâ ne reku, il smutnje komu u srce ne metnu.*²⁴

Na duhovnoj razini, sv. Franjo utjelovljuje savršenost (a) u pokori i postu, (b) u što-vanju Imena Isusova i Majke Božje, (c) u svetosti.

(a) *Pokora i post*

T71 {Ditić Betlemski kako se ima ispovidati da je čovik umrli?}

*Mi znademo da štogodi imamo zlie pignutjâ, poželjenjâ i napasti iznutarnjie, sve ima-mo od tiela: zašto caro concupiscit adversus spiritum: tielo želi suprot duhu, veli Apoš[to]. Dakle za zauzdati njegova poželjenja i silu, žestinom od morenja i pokorâ ima se pitomiti: evo vam N. pomast mirisava, kojom ćete ispoviditi u dili da je Isuk[rst] bio čovik umrli, i da je podnio muku za vas, i tako prosvitlati viru vašu. Poglavar od Apoš[tolâ] s. Petar piše: Isukrst je, veli, mučen za nas, vama ostavljajući priliku da naslidujete stope njegove, podnoseći ne samo potrebe i nevolje vrremenite dragovoljno, nego jošter moreći pokorama tilo vaše povoljno otiuci, i želje njegove zabranjajući mu, a nigda ne pušćajući mu uzde: zašto per myrrham carnis nostrae mortificatio figura-tur: po mirisavoj pomasti puti naše pokorenje i pedipsanje prilikuje se, veli s. Grg[ur] Papa. I zaručnica Nebeska iz prilike s. Crkve, slavi se pivajući: manus meae stillave-runt myrrham: ruke moje cidile su pomast mirisavu, kako otiuci reći: kako odića, kad se opere, pak zažme, vodu ciedi, tako ruke moje, iliti pravovirni moi sinovi, prižima-jući morenjem tilesa svoja, ciedili su dragi miris od pokorâ. More se doisto tako slaviti S. M[ajka] Crkva S. Ocem našim Franc[eškom], Petrom od Alcantare, Dominikom, Agustinom, Ignatiom, Mariom Mandalinom i neizbroenim drugim pokornici.*²⁵

N136 {S[veti] post koliku ima moć i snagu.}

*Odkud tolika milost S. Ocu našem Francešku, koliku niti e drugi imao od Boga, niti će imati, scinim, tojest primiti rane Isukrstove na tilo svoje? Među ostalim kripostma, po postu osobitim načinom: zašto kako iskazuje S. Bonaventura u životu njegovu, po pet je Korizmî postio priko godine, i rane primi baš posteći četrdesnicu, iliti Korizmu od 40. danâ prid Miolje, na poštenje Arkandela Mihoila.*²⁶

²⁴ T269a₁–b₄: Svidočanstvo X. Od Prisvetoga Trojstva, §1. (=287.)

²⁵ T71a₁₁–b₄: Svidočanstvo III. Na Vodokršte, §12. (=76.). Ovo mjesto iz *Bilabiuma* u drugom je kontekstu pre-rađen u N202a_{6–32}: Govorenje XLVIII. u II. ned[ilju] po Uskrsu I. Ovce, krstjani, kako imaju poznavat Pastira, Isukrsta?, §5. {Kako se prikazuje draga pomast Isuk[rstu].}

²⁶ N136a₄₃–b₇: Govorenje XXXII. u I. ned[ilju] Korizme II. Post koliko je koristan i potribit, u čemu se zdr-ži, i kako se ima postiti Korizma, §3. Autorova bilješka donosi izvornik citata: *Cum ... quadragenarium ad honorem Archangeli Michaelis jejunium inchoasset &c.* in lect[ione IV.] 2. noct[urni in festo Impressionis] S[acrorum] Stigm[atam in corpore Beati Francisci Confessoris], tj. u *Breviarium Romanum* (primjerice, na str. 1098 mletačkoga izdanja iz 1729. [die XVII. Septembris]). Isti je citat u TT51b_{4–6}.

(b) Štovanje Imena Isusova i Majke Božje

TT127 {Začinam imena Isus[ova] svaka se razsladuju.}

Neka nam reče Šeraphinski Patriarka i neizbroeni drugi redovnici, odkud u privisokom uboštvu i poniženstvu pridubokomu toliko utišenje imadoše i slatkost, da niki dostojanstva i bogastva, niki još kraljestva i cesarstva ostavivši, ubožstvo zagrlise, obukavši se u vrićicu redovničku. Ne z drugu stranu doisto, nego po začini imena Isusova. Isus, kako je vazda bio, onako je i sada slatkost i utišenje divicama u čistoći, udovicam u sirotinstvu, pustinjakom u samoći, bolesnikom u muc i ustrpljenju, sumljivim u prosvitljenju, pokornikom u postovi i drugim oštrinama od života, a mučenikom u podnošenju od progonstvi.²⁷

Sv128

Ovi zlameniti i glasoviti Patriarka, koliko s užganom ljubavju i stanovitom virnostju služaše Bogu, toliko s čudnovatim devocionom i ljubodiljem štovaše Majku Božiu Mariu, navlastito u nikoj Crkvi kod Ašiša, nazvanoj Gospa od Anđelâ (zašto se čujahu često u njoj Anđeli pivati). Odkud omili toliko Materi zajedno i Sinu, da mu Spasitelj odluči isti pečat svoj, iliti zlamenje našeg odkupljenja, vlastite rane svoje na tilo njegovo staviti. Tišteći dakle u rečenju Crkvi s neizrečenim poniženstvom moljaše Majku Božiu, da ga učini dostojna kod sina svoga isprositi što god za korist dušâ potribite. Ovu priponiznu molbu Franceškovu, i ljubav priužganu pram iskrnjim, kojom je vazda želio ne samo sebi živit, neg i drugim koristan biti, videći Maria, i Materinskom oblastju i vrućom molbom priteže sina svoga Isukrsta, da snišavši s nebesâ usliša virnoga slugu Franceška. Budući dakle snišli obodvoe s mložtvom društva Anđeoskoga, obznanjen da ga Majka od milosrdja s Isusom sinom svojim u istoj Crkvi čeka, pohitje onam, pokloni se priponizno, i ponukovan od Marie da prosi što želi, nit on zaprosi mudrosti i nauka s Solomunom, ni veličanstvi s holim, ni blaga vrimenitoga s lakomim, ni druge stvari sebi nikakove: nego zaprosi blago duhovno grišnikom skrušenim, oproštenje od sviu grihâ, koje su čisto i cilovito ispovidili prid Namisnikom Isukrstovim: tojest, da onim blagom zagrabivši ga muta koliko je komu potriba, mogu platit dug pravdi Božioj, vas po ti način, da im se oprašta sva pokora i na ovom svitu, i u Purgatoriu.²⁸

(c) Svetost

Kreposti i zavjeti sv. Franje uzor su za franjeve i za propovjednika osobno, a oni se često u svom ponašanju ne ugledaju na nj:

²⁷ TT127a₄₆–b₁₅; Svidočanstvo XXI. *Od Imena Isusova*, §8. (=588.). Isti je ulomak u *Svetnjaku* (Sv6a₄₁–b₈; Govorenje II. *Na ime Isusovo*), s dvjema razlikama: 1) grafija <Sherafinski> Sv6a₄₁, umjesto <Sheraphinski> TT127a₄₆; 2) izostavljanje sintagme “sumljivim u prosvitljenju” kratkoće radi, ili možda jer ju je u novom kontekstu pisac osjećao manje prikladnom u nizu.

²⁸ Sv128a₂₃–b₁₇; Govorenje XXXIII. *Na Gospu od Anđelâ*. Asiški ili Porcijunkulski oprost opisan je na kraju prethodnog odlomka ovim riječima: “ovi ambarovi [...] otvoreni danas u ovoj, i svima Crkvama reda Seraphinskoga, po isprošenju Serafina od Ašiša Patriarke S. Fran[ceška]”.

Sv166

*Oni blaženi, koje danas slavimo, ne pristaju vapiti radosni i veseli: "O blagosavljen čas u koi sam se rodio, blagosovljeno vrime u koje sam progonstva, bolesti i ost[ala] trpio." [...] Ah da bi i meni srića donila ondi unići, onu plaću primiti, i rajske lipote uživati, koliko bi radosno govorio: "Oh u dobri ti sam čas ostavivši svit u red unišao, i vričicu S. Frane obukao." Ma budući da malo kriposti njegove naslidujem, i obslužujem zavite, boim se da mi e vapiti sada uzdigavši oči k nebesom: "Ah raju, raju, lip ti si i slavan, al nisi za me, zašto moj neredovnički život nie te dostojan."*²⁹

N7 {Veselje obrani, a tužba i žalost osuđenje.}

*Vidiće se tada, te oh koliko!, na livo kraljâ pod krunama i vladalacâ svitovnji, a na desno podložnikâ njiovi i siroticâ; na livo gospodarâ i bogatacâ, a na desno slugâ i siromaši; na livo mudri i naučnie, a na desno krotki i priprostitie; na livo gizdavi i ponosnie, a na desno grubi i poniznie: stid mê, al valja da rečem: o koliko će se viditi na livo nedostojni misnikâ i redovnikâ, te, boim se, pod ovim kapučom franceškan-skim, a na desno ljudî svitovnije. Ovi će tada, napunjeni slatkostju vičnjom, veseliti se i slaviti; a oni, otrovani gorkostju paklenom, žalostiti se i tugovati.*³⁰

Sv. Franjo Asiški postaje čak – s pomalo baroknim učinkom, reklo bi se – uzorom za imenjaka sv. Franju Ksaverskog, u pomaganju i prosvjećivanju drugih te u odbacivanju svjetovnih užitaka, bogatstava i časti i vjenčanju s uboštvom:

TT103 {Da drugim bude svitlost od nauka natapa se on napre mudrostju i naukom.}

*A biaše Franceška Xaveria odredio Svemogući, kako drugoga mog Oca s. Franceška Serafinskoga, non sibi soli vivere, sed & aliis proficere: da neima samu sebi živiti, nego i drugim biti koristan, i na prosvitljenje.*³¹

TT104 {Kad se nadaše svit privariti F[ranceška] S[averia] osta privaren od njega.}

*Z Bogom ostaj, o svitu varavi, sa svom tvojom slavom i raskošjem; z Bogom, bratjo i roditelji, sa svim blagom vašim i plemenitim gospostvom. Ego autem gaudebo & exultabo in Deo Jesu meo: a ja ću s Prorokom s. Abakukom veseliti se i radovati u Bogu Isusu momu: unišavši bo u slavni red Družbe njegove, njegovu ću pripoljubljenju Kćer (to je s. ubožtvo) dobiti za zaručnicu; s ovom ću se, kako drugi moj imenjak Serafinski od Assiža, virno zaručiti i združiti; nju ću milovati srčano, i čuvati; u njoj ću se podpu-no naslađivati i uživati, a uživanje od raskošja vrimenitog i bogastva odbacujem: eto vam ga, tko će ga uživati neka uživa.*³²

²⁹ Sv166b₂₇₋₄₈: Govorenje XLIII. Na sve Svete.

³⁰ N7b₂₃₋₄₃: Govorenje II. u I. ned[ilju] Došastja II. Od strahote suda općenoga, §5.

³¹ TT103a₃₋₁₀: Svidočanstvo XX. Od S. Franceška Xaveria, §3. (=557.)

³² TT104b₂₈₋₄₉: Svidočanstvo XX. Od S. Franceška Xaveria, §5. (=559.)

4. Sv. Franjo i franjevci u narativnim primjerima

Sv. Franjo i franjevci pojavljuju se i kao likovi u živahnim narativnim primjerima, koje Lastrić označava riječima *iskaz*, *prilika* ili *dogadaj*. U homiletičkom stvaralaštvu bosanskih franjevaca pripovjedni primjer razjašnjava, oživljuje i potvrđuje teološko-moralnu poruku, oblikujući je kao ugodnu i lijepu priču (usp. Beljan 2010: 244).

Tako je sv. Franjo u *Bilabiumu* protagonist anegdote koja potiče na dužnost poštivanja svećenikâ:

TT19 {Misnici, ako su i zli, ima im se poštenje činiti.}

Štie se dakle od ovog S. Oca naš[ega] da jedan put videći nike smućene svrhu života malo dobra jednoga popa misnika, i čujuć da za njim mrmrljaju, za njiov stid i svit, istomu Popu, koi onda proodaše, klekavši prid njega ruku poljubi: i dostojno stano-vito, zašto nas uči prinaučni Teofilakto, govoreći: Misnici se imaju štovati kako Bog, i prem ako bi nedostojni bili, što je za to? Božanstvenie darovâ sluge jesu, i milost diluje se po njima: njiovo bo nedostojanstvo ne zabranjuje milosti.³³

Isti će primjer u *Nediljniku* izgledati ovako:

N349 {Misnici i zli imaju se štovati.}

S. Franceško, koi ne kti biti Misnik zarad poniznosti, al ne motreći njiovi pomanjkanjî, poštenje im nosaše kak' istomu Isukrstu, i govori: neću u njima promišljati pomanjkanjâ, zašto Sina Božiega razgledam u njima, zato vele priporučuje u svojoj Reguli, iliti naredbi, da se Misnici poštuju.³⁴

Dakle, novoj je skraćenoj verziji pridodan citat iz Franjine *Oporuke*, čiji se latinski tekst donosi u bilješci: “*Nolo in ipsis considerare peccatum, quia filium Dei discerno in eis*. S. Franc[iscus] Seraph[icus] in Test[amento].”³⁵

U *Nediljniku* je zgoda iz Franjina života ispričana kao primjer poniznosti:

N163 {Izkaz.³⁶}

Evo piše S. Bonaventura u životu S[erafinskoga] O[ca] Franceška našega Patriarke od Asisa, da jednoč budući s njim S. F. Pacifik drug njegov u putu, uniđoše u niku Crkvu, i stojeći s velikim bogoljubstvom na molitvi, evo S. Pacifik uzdignut bi u duhu, i vidje među mlogim stolovim jedan po izbor nakićen i sjajan svrhu ostali; udilj poče misliti: “Davori, tko ima biti ondi posađen?” I ču ovi glas: sto oni bio je jednoga od Anđelâ istiranje, a sada drži se za poniznoga Franceška. Kada pak opet pođoše putem, upita

³³ TT19a_{43–b₉}; Svidočanstvo XVI. Od dostojanstva misničkoga, §12. (=459.)

³⁴ N349a_{3–13}; Govorenje LXXXV. u XIII. ned[ilju] po Duhovi I. Od Misnikâ i poštenja njiova, §6.

³⁵ Druga nam bilješka u istoj *Synopsis sententiarum* (Sinopsis sentencijâ) kraticom “ap[ud] Cala[matum]” otkriva izvor kojim je Lastrić oblikovao cijeli ovaj razdio u *Nediljniku* i *Bilabiumu*: Alessandro Calamato, *Selva novissima di concetti*, Bologna 1644, str. 462–463 i 465. Marginalna pak bilješka na str. 465 ove knjige, *Specul[um] Exempl[orum] dist[inctio] 9. exempl[um] 191*. upućuje na prvotnu verziju anegdote u inkunabuli *Speculum exemplorum* (Ogledalo primjerâ) autora Johanna Buscha (Deventer 1481).

³⁶ U *Ukazu od stvari zabilježljive* (= lat. *Index rerum notabilium*): “Izkaz od poniženstva, suprot holosti.”

F. Pacifik Franceška što mišljaše od sebe, kakvim li sebe procinjivaše. Odgovori mu Franceško: "Čini mi se da sam najveći grišnik." A kad mu usto reče F. Pacifik: "To nie moguće s istinom reći iz duše, već ako s uvriđenjem milosti Božie", odgovori mu Franceško: "Da bude Bog koliko mu drago zlu i opaku grišniku učinio onoliko milosrdje, i onake darove svoje dao, scinim da bi mlogo većma on nego sam ja spoznan, iliti haran Bogu bio, i odgovarao bi hitrie i bolje milosti Božioj, i zato najnevoljniji sam od sviu grišnikâ." Evo N. način ponizivati se: evo likaria od holosti: naučite &c.³⁷

U djelu *Od' uza me* Franjin drug sv. Edidije čini čudo kao potvrdu teološke spoznaje da "Majka Isusova osta i po porodu Divojka s prisajnim cvitom od Divičanstva vičnjega":

U126

Štie se u životu S. Edidia da u vrime njegovo naodaše se jedan i dobar redovnik, i naučan pripovidalac reda S. Dom[inika]. Ništanemanje vele biaše napastovan u sumlji svrhu ove istine: kako to more biti, da e Maria rodila Sina, i opet ostala Divojka? Budući ovi čuo za svetinju S. Edidia redovnika i druga S. O[ca] Franc[eška], pođe k njemu, da bi ga svojim svitom prosvitlio u ovoj sumlji, i svojim molitvama izbavio iz ove napasti. Al prie nego on dođe k Edidiju, sve ovo bi objavljeno istom, zato uzamši štap izađe pram njim; i kada se skobiše, ništa drugo ne govoreći S. Edidio udari štapom u zemlju, govoreći: Oče Predikaturu, Maria je Divica prie poroda; udari na drugom mistu: O[če] Pred[ikaturu], Maria je Div[ica] u porodu; tako na trećem mistu, govoreći: O[če] Pred[ikaturu], Maria je Div[ica] posli poroda. I na sva tri mista udilj procvate se po I. plemenit ljljan. Tako ga izbavi &c.³⁸

U *Nediljniku* novaci postaju poučnim svjedocima metafizičkih istina, i to strogoće Božjeg suda, odnosno žestine mukâ u Čistilištu:

N26³⁹

Štie se u iskazi starie našega reda Serafinskoga da u Pariđu jedan mladić redovnik, budući još u noviciatu (kadano se redovnici naode u najvećem neockvrnjenju, najboljem stanku i svetinji života), razboli se; i toliko mu se otešča bolest, da se vidje končati; kad evo iznenada viknu: "O nevoljna mene, da se ne budem nigda rodio!" Malo zatim zavika opet: "Terezije, molim, naprav drži." Scine redovnici, koi su oko njega, da on u ognju viče izvan sebe; kad evo s čudom opet čuše ga govoriti neveselim glasom, al poniznim i molbenim: "Metni štogod od muke Isusove"; pak najposli s utišenjem nikim zavapi: "Sad dobro stoi." I budući mu malo odstupila tegoba, i razabrao se, otiući Bog za

³⁷ N163b₁₉–164b₂: Govorenje XXXVIII. u IV. ned[ilju] Korizme II. *Od holosti, kako se u njoj sagrišuje &c.*, §7. Ulomak prerađuje epizodu iz Bonaventurine biografije (*Legenda maior* 6, 6). U Bonaventure i Tome Čelanskog (*Vita secunda* 122–123) Franjin drug ostaje anoniman, dok ime *Pacificus* spominju *Speculum perfectionis* (59–60) i *Compilatio Assisiensis* (65).

³⁸ U126₁₉–127₅: Na S. Jakova Apoš[tola], s istomačenjem 3. članka od Virovanja. Ulomak je prerada iz opsežne hagiografske zbirke Lorenza Suria *De probatis Sanctorum vitis – Aprilis, Colonia 1618: Vita S. Aegidii, viri sanctissimi, qui fuit e primis sociis Beatissimi Francisci Assisinatis*, §12., str. 306.

³⁹ U spomenutom *Ukazu*: "Izkaz svrhu još najmanji pomanjkanjâ na sudu B[ožiemu]."

našu korist tako, upitaše ga što ono vikaše, i što zlamenuju one riči. Koizim odgovori ovo: "Vidio sam", veli, "koliko Bog ište žestok razlog, i od skrovitje misli, i od ispraznije riči, i od niki najmanji pomankanji: zato se bia pristrašio, te zavika: nevoljna mene, i pomoli onoga, koi miri, da lipo terezije upravlja. Al videći da mnoštvo pomankanji moi i nepomlji nadhodi moja dostojanstva, zaprosi ponizno i pomoli da mi se metne što-god od muke Gospodina Isusa, koju je za me podnio, i budući to isprosio, priteže moja terezia: tada mi se duh povrati, ta i reko: sada stoji dobro." I ovo kazavši oni mladić, zaspao u Gospodinu, i otiđe uživati slavu vičnju.⁴⁰

N410 {Iskaz.⁴¹}

Štie se u iskazi, među mlogim događai, ovi: budući umro jedan mladić Novic reda Kapučinskoga vele dobar i devot, ukaza se istu noć svomu Meštru u Crkvi, istući plačnim glasom blagosov i pomoć za nike ispraznosti dičinje, koje, more biti, nie ni za grih držao. Pristraši se Meštar, videći u plamenu ognjenu onog mladića, koga e scinio da je odma u raj otišao, budući bio, kako reko, dobar vele i devot: dade mu dakle blagosov, i naredi za pokoru da se vrati u purgatorie podnositi one muke samo dok se zvonj na officie, ne mogadiaše biti ovo vrime više, nego okolo dva sata. Kada Novic ču ovu pokoru, zajauka vičući tako, da se ču glas po svem manastiru: O pokore brez milosrdja! O pokore brez milosrdja! I tako izčeznu. Tada se još većma pristraši Meštar, i za izbaviti prie onu dušu, čini udilj zvoniti na officie, ne čekajući vrimenta običajnoga.⁴²

I na kraju, sâm fra Filip donosi u *Nediljniku* autobiografski događaj:

N344 {Iskaz događaja.⁴³}

Mogao bi vam, sinci moi, neizbrojene događaje zle i žalosne svrhe od ovie gluhi povoljno doniti, koi se štiju u starie iskazi; ali budući se dogodio jedan, koga sam ja moim očima vidio, nuto ga poslušajte. I govorim služeći se ričma S. Pavla Apo[stola]: Bog, koi je blagosovljen u vike, zna da ne lažem⁴⁴. Naodeći se ja jednoč u nikom mistu po događaju, gdi Kapelanu, iliti Pastiru onoga mista bi potriba otići u drugo selo u Nedilju, i priporuči meni da ondi u Crkvici rečem S. Misu, i što bi drugo potriba bila ovčicama poslužim; naodaše se u onomu mistu jedna ženska glava krčmarica, mogu reći, od vrste ovizi gluhacâ povoljnije, zašto tolike glasove Božie, koi se po Pastiri du-

⁴⁰ N26a₄₀-b₃₄: Govorenje VI. u III. ned[ilju] Došas[tja] II. Došastje Gospodinovo blizu svakomu žestoko izviđenje dielâ, i sud osobiti, §3. Bilješka "In Chronicis S. Francisci p[ars] 2. [omaškom piše 3.] l[iber] 4. c[aput] 35." upućuje na korišteni izvor: Marco da Lisbona, *Delle croniche de' Frati Minori parte seconda*, Venezia 1598, str. 246-247.

⁴¹ U *Ukazu*: "Izkaz kako je dobro za života činit dobro za svoju dušu, zašto ostavivši drugim da čine kad umreš, malo, &c."

⁴² N410b₃₇-411a₁₆: Govorenje CII. u XXI. ned[ilju] po Duhovi II. Svrhu mukâ od purgatoria &c., §4. Bilješka "F. Marcell[inus] in a[n]nal[ibus] Capuc[inorum] Tom[us] 3. ad an[um] 1618. n. 53. [omaškom piše 13.; druga polovica bilješke pogrešno je tiskana iza sljedeće]" i ovdje upućuje na izvor: Marcellino de Pise da Mâcon (Marcellinus de Pise Matisconensis), *Annalium seu Sacrarum Historiarum Ordinis Minorum S. Francisci qui Capucini nuncupantur Tomus Tertius*, Lyon 1676, str. 248.

⁴³ U *Ukazu*: "Izkaz od nesrične smrti gluhie povoljno na prominu života, događaj od ovi vrimenâ, &c."

⁴⁴ U bilješci: *Deus, qui est benedictus in saecula, scit quod non mentior*. 2. Cor. 11. 31.

hovni vapiau, čuti ne kti, a budući među nevirnici misto ne mogadiaše se zauzdati, ni s pokorom kojom očitom, &c. Ova dakle bi na Misi zdrava zdravcata, i zdrava otide u dom svoj: evo oko večernjega doba dođoše mene zvati nad nju, blizu je kuće, odma otido. Vidim ju, gleda očima, kako najzdravija, diše jako i plaho, zacrljenila se u obrazu, ja za učiniti moj posao dozivam, ma koliko da drvu il kamenu govorim; uzimam za ruku, vičem da mi stisne o ruci, ili drugo zlamenje dade od pokajanja, ali s kamenom govorim, kamena se dotičem. Činim molitvu svrhu nje, ne bi li se provedrila, iliti razabrila: ona sve jednako plahim pogledom tam ovam privraća, i plaho diše, a u ostalom što kamen, kamen. Otido, i kako je blizu kapele, opet prid noć otido, i svaka čini što i prvi put, a ona u istom stanku, i tako osta, i onu noć izdanu.⁴⁵

Svojim vješto organiziranim ritmom i živahnim narodnim koloritom ulomak djeluje prilično zbunjujuće. Slučaj afazije, kojoj je ubrzo uslijedila smrt, propovjednik uvodi kao uznemiravajući primjer stravičnog ishoda dragovoljne duhovne gluhoće na obraćenje, pa zaključuje poukom:

[...] tko ostavi Boga u životu, ostavljen će biti od Boga na smrti: on vas zove sada [...]. Uzmite ovi zalogaj, ter ga dobro prožvačite: ako li ste još gluhi povoljno, zlo zlamenje, dogodiće vam se ono što i drugim, oda šta vas Svemogući sačuvao. Amen.⁴⁶

Zaključak

Sv. Franji Lastrić posvećuje u *Bilabiumu* dužu svečanu propovijed građenu na opreci *uboštvo* duha / *bogatstvo* kreposti i Božjih milosti, s osobitim naglaskom na mir kao ključno obilježje franjevačkoga životnog stila. U *Svetnjaku* pak nudi prerađenu, upola skraćenu verziju tog teksta, koji time stječe idealni, uravnoteženi opseg u korist propovjednikâ. U *Od' uza me* vrlo kratki sastavak u slavu asiškog sveca prilagođen je prijevod iz djela *Il parroco all'altare* G. M. Garuffija, također fokusiran na opreku *uboštvo* / *bogatstvo*.

U Lastrićevim je propovijedima lik sv. Franje korišten i kao uzorni primjer kreposti radi ilustracije teološko-moralne građe, utjelovljujući savršenost u prokušanosti i čistoći propovjednog stila, u pokori i postu, u štovanju imena Isusova i Majke Božje te u svetosti. Posebnu pak kategoriju čine živahni i ugodni narativni primjeri, koje Lastrić označuje riječima *iskaz*, *prilika* ili *dogadaj*. U nju spadaju zanimljive anegdote – čiji su protagonisti sv. Franjo, sv. Edidije i novaci – koje autor oblikuje prerađujući europsku propovjedničku literaturu, pa i jedan autobiografski *dogadaj*.

⁴⁵ N344a₄₄–345b₄: Govorenje LXXXIV. u ned[ilju] XII. po Duhovi II. *Od gluhoće duhovne povoljne*, §6.

⁴⁶ N345b_{21–41}.

Izvori

- Garuffi, Giuseppe Malatesta (1758), *Il parroco all'altare. Ragionamenti brevi ed utili a beneficio dei Curati dell'Anime*, Stamperia Remondini, Venezia
- Lastrić, Filip (1729), *Traditiones in Universam Aristotelico-Scoticam Philosophiam*, rukopis pohranjen u Arhivu franjevačkog samostana u Kraljevoj Sutjesci pod signaturom Rk-12B
- Lastrić, Filip (1755), *Testimonium bilabium seu Sermones panegyrico-dogmatico-morales pro solemnitatibus Domini Sabaoth latine et illyrice elaborati, ad honorem et gloriam atque in obsequium ss. Nominis Jesu, a patre Philippo ab Ochievia*, Venezia
- Lastrić, Filip (1765), *Od' uza me O. F. Filipa iz Ochjevjae, prikazano PP. Kapelanom i Missionarom Bossanskim*, Venezia
- Lastrić, Filip (1766a), *Svetgnjak O. F. Filipa iz Ochjevjae, to jest Govoregnja od svetie, kako i na dneve svetkovinah ghibglivie, koise shtujù uzdarxagnem od poslovah sluxavski priko sve godine: kratka i ravna, kakonoti za lasnochju Pastirah pùka priprostitoga spravljena*, Venezia
- Lastrić, Filip (1766b), *Nediglnik dvostruk O. F. Filipa iz Ochjevjae, to jest po dva Govoregnja za svaku Nediglju priko goding lasna, kratka, i ravna, samo za lasnochju Pastirah naselačkje pùka priprostitoga, i nenaučnoga, uregena*, Venezia
- Farlati, Daniele (1769), *Illyrici Sacri tomus quartus. Ecclesiae suffraganeae metropolis spatensis*, presso Sebastiano Coletti, Venezia

Literatura

- Beljan, Iva (2010), "Propovijedati pripovijedajući: propovijed bosanskih franjevaca u 17. i 18. stoljeću", u: P. Knezović, ur., *Zbornik o Rafaelu Levakoviću*, 241–257, Zagreb
- Cattaneo, Ruggero (2000a), *Latino e "slavo-bosanski": il Testimonium bilabium di Filip Lastrić, francescano bosniaco del secolo XVIII*. Diplomski rad obranjen na Katoličkom sveučilištu sv. Srca u Milanu
- Cattaneo, Ruggero (2000b), "Turcizmi u Lastrićevu *Testimonium bilabium*", u: Š. Musa, ur., *Zbornik o fra Filipu Lastriću Očevcu u povodu 300. obljetnice rođenja*, 55–66, Mostar
- Cattaneo, Ruggero (2012), "Lastrićevi prevoditeljski postupci u *Testimonium bilabium* na primjeru XVII. homilije", u: S. Halilović, ur., *Bosanskohercegovački slavistički kongres I: Zbornik radova iz lingvistike*, 71–86, Sarajevo
- Cattaneo, Ruggero (2019), "O transkripciji Lastrićevih homiletičkih tekstova", *Colloquia Franciscana*, 1, 179–201, Sarajevo
- Kuna, Herta (1967), *Jezik fra Filipa Laštrića, bosanskog franjevca XVIII vijeka*, Djela ANUBiH, knj. 27, Odjeljenje istorijsko-filoloških nauka, knj. 15, Sarajevo
- Zirdum, Andrija (1982), *Filip Lastrić Očevac (1700–1783)*, Zagreb

Alma Skopljak: Feničanki pjev ili o *Trojanskom dobu* Envera Kazaza i *Malim ekshumatorskim esejima* Darka Cvijetića

Trojansko doba Envera Kazaza i *Mali ekshumatorski eseji* Darka Cvijetića, objavljeni u knjizi *Nakupine straha*, nastaju 2015. godine, ali tek 2023. godine u potpunosti dopiru do svojih čitalaca. Rad, s jedne strane, ima za cilj skrenuti pažnju na sedmogodišnje odlaganje njihovog objavljivanja, uzrokovano vanknjiževnim, političkim i/ili uredničkim uticajem, koje se, uzročno-posljedično, reflektovalo i na njihovu književnokritičku i čitalačku recepciju i razumijevanje pjesničke putanje njihovih autora, ali, s druge strane, ukazati i na sinhronicitet koji postoji među ovim djelima, primjetan ne samo u trenutku njihovog nastanka i promoviranja već i u tematskim preokupacijama, kao i iskupiteljskoj poziciji njihovih autora. Istovremeno, naslovna sintagma Feničanki pjev upotrijebljena je u namjeri da ukaže kako "sućut, strpljivost i milost slušanja" (Cvijetić 2023: 167) nisu samo euripidovske, kako u *Eseju o Tebi* primjećuje Cvijetić, već i cvijetićevske i kazazovske jer u njima reverberira ista problematizacija "religije i morala" (Cvijetić 2023: 167) i isti krik nevinih žrtava.

Ključne riječi: *Trojansko doba*, *Mali ekshumatorski eseji*, dekonstrukcija, demitologizacija, sinhronicitet.

The Phoenician Song or on *Trojansko doba* by Enver Kazaz and *Mali ekshumatorski eseji* by Darko Cvijetić

The Trojan Age by Enver Kazaz and *The Small Exhumation Essays* by Darko Cvijetić, published in the book *The Accumulations of fear*, were written in 2015, but only in 2023 did they fully reach their readers. On the one hand, the work aims to draw attention to the seven-year delay in their publication, caused by extra-literary, political and/or editorial influence, which, cause and effect, reflected both on their literary critical and reader reception and understanding of their authors' poetic trajectory, but, on the other hand, to point out the synchronicity that exists between these works, noticeable not only at the moment of their creation and promotion, but also in the thematic pre-occupations, as well as the redemptive position of their authors. At the same time, the

title phrase, The Phoenician Women's Song, is used with the intention of pointing out that "compassion, patience, and the grace of listening" (Cvijetić 2023: 167) are not only Euripidean, as Cvijetić notes in *Essay on Thebes*, but also characteristic of Cvijetić and Kazaz themselves, as they reverberate with the same problematization of "religion and morality" (Cvijetić 2023: 167) and the same cry of innocent victims.

Key words: *The Trojan Age*, *The Small exhumation essays*, deconstruction, demythologization, synchronicity.

Prema impresumima *Trojanskog doba* Envera Kazaza i *Nakupina straha* Darka Cvijetića, obje knjige objavljene su 2023. godine. Međutim, iz predgovora Cvijetićeve knjige evidentno je da tri već prije štampane, ali ne i promovirane knjige tvore ovo njegovo djelo: *Manifest Mlade Bosne*, *Masovne razglednice iz Bosne* i *Mali ekshumatorski eseji* (Cvijetić 2023: 5). Prva je, prema riječima autora, prvobitno izašla 2000. godine u Novom Sadu, druga 2012. godine u Banjaluci, a treća 2015. godine u Banjaluci i Beogradu (Cvijetić 2023: 5). *Nakupine straha* nisu objavljene kao izabrane pjesme nego kao "hibrid postmoderne" (Cvijetić 2023: 5) i nastaju objedinjavanjem navedenih triju knjiga zato što je "jednu izdavač zaboravio, drugi nije smio/htio ni promovisati sopstveno izdanje", a treći je knjigu "(sa)krio pa je nije ni imao tko niti čitati" te je "istrulila u skladištu" (Cvijetić 2023: 5). S druge strane, Kazazovu zbirku pjesama *Trojansko doba* čini trideset i sedam pjesama koje su, prema riječima Ivana Lovrenovića, sedam godina čekale svoje objavljivanje zbog "metropolitanskih izdavačkih prilika i uredničke sklonosti"¹ i čiji je prvi izbor objavljen na Lovrenovićevoj web-stranici 2015. godine. Dakle, Kazazovo *Trojansko doba* i Cvijetićeve *Mali ekshumatorski eseji* nastali su 2015. godine, ali su tek 2023. godine u potpunosti bili dostupni čitaocima. Kašnjenje u njihovoj publikaciji pokazuje da postoji vanknjiževni, politički i/ili urednički uticaj na bosanskohercegovačku književnu scenu (Lovrenović će ga, govoreći o Kazazovom *Trojanskom dobu*, eufemistički nazvati "zagonetnim" i "posramljujućim")² koji onemogućava objektivni uvid u dijahronijsku i sinhronijsku bosanskohercegovačku književnu ravan, a uzrokuje i decenijski recepcijski zaostatak.

Tvrđnja Ivana Lovrenovića da poezija, "ona dobrā, prāvā, s jakim unutarnjim razlozima i s odgovarajućom poetskom artikulacijom", ima načina, "samo njoj znanog i svojstvenog", da i to "preokrene u svoju korist" i da je vrijeme "silno obogatilo značenja i pojačalo dramatski napon *Trojanskog doba*",³ što se može reći i za *Nakupine straha*

¹ Lovrenović, Ivan, "Uvodna bilješka uz tekst Ljiljane Šop: Oslobođanje istorijske mašte" (2014). Dostupno na: <https://ivanlovrenovic.com/clanci/recenzije/ljiljana-sop-oslobadjanje-istorijske-maste-pogovor-novoj-pjesnickoj-knjizi-envera-kazaza-> (pristupljeno 12. 4. 2026).

² Lovrenović, Ivan, "Uvodna bilješka uz tekst Ljiljane Šop: Oslobođanje istorijske mašte" (2014). Dostupno na: <https://ivanlovrenovic.com/clanci/recenzije/ljiljana-sop-oslobadjanje-istorijske-maste-pogovor-novoj-pjesnickoj-knjizi-envera-kazaza-> (pristupljeno 12. 4. 2026).

³ Lovrenović, Ivan, "Uvodna bilješka uz tekst Ljiljane Šop: Oslobođanje istorijske mašte" (2014). Dostupno na: <https://ivanlovrenovic.com/clanci/recenzije/ljiljana-sop-oslobadjanje-istorijske-maste-pogovor-novoj-pjesnickoj-knjizi-envera-kazaza->

Darka Cvijetića, jeste tačna, kao i činjenica da u 2023. godini obje knjige nisu izgubile na aktuelnosti, koju će Cvijetić potvrditi već u predgovoru svoje knjige ističući da su se, “kad smo već pomislili da rat polako ostaje, prestaje, nestaje iza nas”, kao “tamna neprospavana noć puna blage nesanice”, pojavile riječi “Bahmut, Lisičansk, Mariupolj, Buča, dron, projektil, tisuće mrtvih, goreći soliteri, mineri, zarobljena djeca...” (Cvijetić 2023: 5), a Kazaz će, između ostalog, (potvrditi ovu aktuelnost) u pjesmi *Nove Troje*, šireći trojanski topos na “Alej, Sirt, Mariupolj” (Kazaz 2023: 36). Ipak, to ne opovrgava spoznaju da je Kazazova sedma knjiga poezije zapravo njegova treća pjesnička knjiga jer *Traži se* izlazi 1996. godine, *Na razvalinama* 2014. godine, *Kuća i drugi elementi* 2016. godine, *Glasovi* 2018. godine, *Fraktali* 2019. godine i *Neko drugi* 2021. godine.⁴ S obzirom na to da je poimanje književnosti kao dijaloga s tradicijom, što sugerise već sami naziv *Trojanskog doba*, prisutno u cjelokupnom Kazazovom pjesničkom opusu, naročito u kompleksno koncipiranom, eksplicitnom ili implicitnom, intertekstualnom dijalogu s Makom Dizdarom, Skenderom Kulenovićem, Tinom Ujevićem i Silvijem Strahimirom Kranjčevićem u *Glasovima*,⁵ i da on i u drugim svojim pjesničkim ostvarenjima tematizira traume svakodnevnice, prolaznost i krhkost tijela i tragično iskustvo društva i povijesti, koje će Miljenko Jergović, govoreći o *Zmijskom nauku*, nazvati pisanjem iz “golog života”,⁶ moguće je previdjeti važnost trenutka nastanka *Trojanskog doba*, i to ne samo za izučavanje ove Kazazove knjige već i za izučavanje njegove poetike uopće, ali i za njegovo pozicioniranje u bosanskohercegovačkom pjesničkom korpusu. Jer saznanje da je *Trojansko doba* napisano sedam godina prije objavljivanja i da su prije njega iz štampе izašle četiri druge Kazazove pjesničke knjige uveliko mijenja predodžbu o njegovoj pjesničkoj putanji, ali i otkriva važan književni sinhronicitet s vremenom nastanka i tematskim značajkama *Malih ekshumatorskih eseja* Darka Cvijetića.

Inače, Enver Kazaz se u poeziji javio zbirkom pjesama *Traži se*. Objavljen u poraću, 1996. godine, njegov prvijenac objedinjuje ratno pismo s intimističkom i zavičajnom lirikom. O ratu kao “krvavom žrvnju” koji izaziva “strepnju od sigurne smrti na svakom zavijutku, u svakom trenutku” (Kazaz 1996: 10), Kazaz, već u ovoj svojoj prvoj zbirci, pjeva nemetaforičnim jezikom i estetikom ružnog koja govorom o “zgrušanoj krvi” žrtava (Kazaz 1996: 9), “tačkicama na horizontu s druge strane nišana”, vojnoj svakodnevnici u “tranšejima” (Kazaz 1996: 47) i “raskomadanim” i u smrt “usisanim” tijelima (Kazaz 1996: 48) prikazujući surovu stvarnost rata i njegovu moralnu izopačenost. U knjizi se prisutna tematizacija unutarnje pustoši lirskog subjekta, uzrokovana ratnim nedaćama, uslođnjava prizorima monotonije i tjeskobe u ljudskim odnosima, predočenim, između ostalog, u likovima staraca koji ispred kafane dotrajavaju kao “hljeb namočen u vodu” (Kazaz 1996: 21) i u slici malograđanske egzistencije svedene na četiri zida između kojih

pjesničkoj-knjizi-envera-kazaza- (pristupljeno 12. 4. 2026).

⁴ Poslije *Trojanskog doba*, 2024. godine, objavljena je još jedna pjesnička knjiga Evera Kazaza, *Zmijin nauk*.

⁵ Skopljak, Alma, “Poetika glasa(nja) ili o *Glasovima* Envera Kazaza” (2019). Dostupno na: <https://ivanlovrenovic.com/clanci/recenzije/alma-skopljak-poetika-glasa-nja-ili-o-glasovima-envera-kazaza> (pristupljeno 12. 4. 2026).

⁶ Jergović, Miljenko, “Ekran knjige (101); Enver Kazaz: *Zmijin nauk*, CKO, Tešanj, 2024” (2024). Dostupno na: <https://www.jergovic.com/ajfelov-most/ekran-knjige-101/> (pristupljeno 12. 4. 2026).

“gmiže tihi sklad” dok vani “klipše historija” (Kazaz 1996: 23). Uporedo s njima zbirku će presudno tematski odrediti i slike u ratu devastiranih i zaraslih zavičajnih vidika, rodnog doma pretvorenog u zgarište i čežnja za umrlim članovima porodice. Mirna i napuštena polja rodnog zavičaja, crnoriječke visoravni, u knjizi atribuirane kao “naraštajuće pustoši” (Kazaz 1996: 31), međutim, ustupit će mjesto nagom krajoliku žuđenog ženskog tijela, a zbirka će završiti lirskim subjektom preplavljenim osjećajem izdaje bližnjih i skepsom o mogućnosti jezika da uopće imenuje komadanje ljudskog tijela i stravu vojnika u iščekivanju smrti, odakle i potječe njen naslov.

Ipak, tek će druga Kazazova zbirka pjesama, *Na razvalinama*, objavljena 2014. godine, nagovijestiti ključne tematske preokupacije njegovog cjelokupnog pjesničkog opusa. Već u prvoj pjesmi *Tijelo* nametnut će se tema zajedništva atoma, odnosno jedinstva čovjeka i bilja, i koncepcija raja imaginiranog u obliku bivanja jednim s biljem, koja će svoje puno uobličjenje naći u zbirci *Glasovi*,⁷ objavljenoj 2018. godine. Proročkim glasovima obestjelešnjene i nepomične vječnosti u religijski pojmljenoj smrti on će suprotstaviti mogućnost učešća u eufoniji flore i jedinstvo u materiji koja se u nevidljivom zbivanju neprekidno oblikuje, što će i u ostalim pjesmama koje čine prvi ciklus pjesama pod nazivom *Da nas stopi u bilju iscvjeta nevidna, nesveta Leta* rezultirati idejom tijela koje već samim svojim postojanjem “sriče smrt” (Kazaz 2014: 16), vječno čežnući za atomskim jezgrama. Ali u ovoj drugoj Kazazovoj zbirci pjesama ne otkrivaju se samo začeci ove vitmenovske ideje zavještanja sebe prirodi, već su tu i prve sumnje u istinitost doktrina i dogmi koje od pamtivijeka generiraju ljudsku misao o životu i smrti. Tako će se bespućima ljudskog neznanja o onozemaljskom pridružiti i bespuća ovozemaljskog ljudskog beščašća, dominantno tematizirana i u *Trojanskom dobu*, pa će i poetika utemeljena na oštroj kritici političkih i društvenih zbivanja, koja u poeziji otkriva goruće probleme vlastite svakodnevice, također, svoje prave začetke naći upravo u ovoj Kazazovoj knjizi. U skladu s tim, drugi ciklus, pod nazivom *U kazamatima historije*, obuhvatit će (po)ratna zbivanja i započeti dekonstrukcijom uloge spomenika u kulturi sjećanja i tvorbi “proročkih priča” (Kazaz 2014: 28). Zaboravljeni ili od vlastodržaca maženi “svjedoci poretka”, “zazivači mrtvih” u službi “porobljavanja živih”, “gnijezda zloupotrijebljenog patriotizma” (Kazaz 2014: 27), spomenici će svojim postojanjem prvi posvjedočiti o ljudskom zlu i dušama koje cvile u mentalnim i političko-povijesnim labirintima. U nastavku zbirke lična ratna trauma, eksplicirana kroz motive granatiranja i paljenja roditeljske kuće i, u konačnici, kroz temu majčine i očeve smrti, usložnjava se govorom o instrumentalizaciji mrtvih, srebreničkom poretku postrojenih “u potiljak” (Kazaz 2014: 50) i “top-o-nimima zaraćenih strana” (Kazaz 2014: 39) koji razotkrivaju ratove za kraljevstva (ono)zemaljska, ali i ratove jezika. U slikama doba koje zombira svoju prošlost dominira anonimni poratni čovjek čija je sutrašnjica nijema, a nutrine izgrizene, koji će, zatim, u ciklusu *Svakodnevnij svijet* ustupiti mjesto osiromašenom, obespravljenom ili u ratu obezdtinjenom pojedincu, svedenom na “topovsko meso”, “demografsko tijelo” i

⁷ Skopljak, Alma, “Poetika glasa(nja) ili o *Glasovima* Envera Kazaza” (2019). Dostupno na <https://ivanlovrenovic.com/clanci/recenzije/alma-skopljak-poetika-glasa-nja-ili-o-glasovima-envera-kazaza> (pristupljeno 12. 4. 2026).

“glasače u partijskom zdanju” (Kazaz 2014: 53). Glas i tijelo Huse iz Župče, Muniba iz Međeđe, Melise s Mejtaša, Smiljka iz Trusine, Mirse iz Bušće posvjedočit će, vlastitim jezikom, u izvrsnom intertekstualnom poetskom dijalogu, agoniju postratne bosansko-hercegovačke realnosti, a osvrt na novinske naslove, ali i svakodnevicu i profile nove klase nastaviti će razotkrivati nepremostivu podijeljenost potlačenih i dehumanizirane elite. U ciklusima koji će uslijediti, *Čežnja za sobom*, *Ne mogu ove riječi*, *Riječ je, dakle, o šumi* i *Somuni*, 2013, spoznaju o nemoći poezije da transformiše i humanizira realnost zamijeniti će ideja o njenoj sposobnosti da, ipak, nasluti vezu između užasa, osjećaja strepnje i prepoznavanja suština, ali i da dokumentaristički posvjedoči o počinjenom dvostrukom zločinu nad porodicom Somun. Kazaz će, na taj način, poeziji nametnuti i funkciju čuvara pamćenja, u pjesmama tvoreći grobna mjesta ubijenim i zaboravljenim članovima porodice, koji su im, s namjerom prikrivanja zločina, u zbilji uskraćena. Ipak, bilježeći nikad ispričanu priču, izmjerenu “strahom majčinim djevojačkim” (Kazaz 2014: 139), upotpunjujući je spoznajom o svijetu kao “ljudskoj klaonici” i povijesti kao “huk-tećoj smrtnoj talionici” (Kazaz 2014: 152), on od poezije neće činiti samo zid plača nad ličnim, porodičnim i ljudskim usudom. U ovoj zbirci koja, pored lične i porodične ratne tragedije, otkriva i dokumentovane ili prešućene zločine, genocid i stravičnu tranzicijsku bosanskohercegovačku zbilju, poezija prerasta u neumirivu savjest, koja po bespućima interneta, u nepotpunoj knjiškoj i muzeološkoj statistici, u moždanoj kori i želucu čitaoca traga za istinom. Zadnja pjesma zadnjeg ciklusa i uopće ove Kazazove zbirke, XII pjesma, objedinit će tematske cjeline zbirke, ali i nagovijestiti njegovu sljedeću, treću, zbirku, *Trojansko doba*. U njoj je do kraja eksplicirana spoznaja o bratoubilačkom grijehu kao “logosu historije” i ključnom temelju svijeta, o smrti kao “hrani i bilu” moći i “vjernoj pratiteljici svih dostignuća ljudske vrste” (Kazaz 2014: 157), i uopće o povijesti kao povijesti ubica, pa će Kazazovo pobratimstvo viktimiziranih obuhvatiti sve žrtve od pamtivijeka, preko Jasenovca i Aušvica do Srebrenice, otkrivši zajedničkog ubicu katinovskog lika. Ovo otkrovenje prave ljudske prirode i prirode povijesti, međutim, neće ublažiti ni u XI pjesmi iskazana spoznaja da je od “truba smrti” moćnija i jača “harmonija elektrona”, “simfonija života” (Kazaz 2014: 156) stopljena od krvi bližnjih i vlati trave, inače, u Kazazovoj poetici, jedini spas od zla.⁸

S druge strane, Darko Cvijetić je široj književnoj publici prvenstveno poznat kao autor višestruko nagrađivanog romana *Schindlerov lift*, kratkog romana *Što na podu spavaš?*, čije su dramatizacije, također, osvojile višestruke nagrade, te romana *Previše mi to. Osam djevojčica* i knjige dnevničkih zapisa *Bilješkařica*, ali zatim kao režiser i dramaturg i pozorišni glumac, iako se u književnosti javio prvenstveno kao pjesnik, zbirkom *Noćni Gorbačov*, objavljenom 1990. godine. Ipak, nagrađivani romansijer i dvostruki finalista nagrade Evropski pjesnik slobode u predgovoru *Nakupina straha* otkriva da *Schindlerov lift* nije njegov prvi “pokušaj” da progovori “ustima žrtava koje zapravo nemaju glas i više ne postoje”, budući da su “razbacani u primarnim, sekundarnim i tercijarnim

⁸ Skopljak, Alma, “Poetika glasa(nja) ili o *Glasovima* Envera Kazaza” (2019). Dostupno na <https://ivanlovrenovic.com/clanci/recenzije/alma-skopljak-poetika-glasa-nja-ili-o-glasovima-envera-kazaza> (pristupljeno 12. 4. 2026).

grobnicama” ili su “potpuno poniženi ljudi koji danas jedva da preživljavaju, a nekada su bili puni entuzijazma”,⁹ već da su “ekshumatorluci, masgrobišta, manifesti uzaludne nade” (Cvijetić 2023: 5) ključne tematske preokupacije i ovog njegovog djela i, zapravo, cjelokupnog njegovog postratnog stvaralaštva, zbog čega će ga Miljenko Jergović, govoreći o *Malim ekshumatorskim esejima* i pjesmi *Zakopavanje sestre*, koja je napisana nakon ove sedme Cvijetićeve knjige, i nazvati “iskupiteljem” koji “nad rastvorenim grobnicama” rastvara “sudbine ljudi, onih sahranjenih i onih koji sahranjuju” i “najvažnijim pjesnikom tog nesahranjenog i nesahranjivog svijeta”,¹⁰ a Šeherzada Džafić, pozivajući se na kritičku recepciju cjelokupnog Cvijetićevog stvaralaštva, piscem koji je “preuzeo moralno liderstvo u tzv. postjugoslovenskoj književnosti”.¹¹

Već prve stranice njegovog *Manifesta Mlade Bosne*, prve knjige u sklopu *Nakupina straha*, posvećene su “budućim skeletima na groblju” (Cvijetić 2023: 14) i iskustvu rata, uporedo sa (ne)identificiranim tijelima iz banjalučkih i inih mrtvačnica, (ne)muslimanskim Antigonama koje žale mrtvu braću i vječnim vatrama rata i linijama rovova koji razaraju pitome krajolike. Tematizirajući kraj milenija, Cvijetićev tekst prvenstveno svjedoči raspadu jedne zemlje i njegovim strahovitim posljedicama iz kojih nastaje “Art rata” (Cvijetić 2023: 14), čija je nova domovina, budući da stara više ne postoji, samo ona “zemlja u koju se odlazi” (Cvijetić 2023: 14). U teško razmršivom klupku dramskih tekstura, scenarija, apokrifa, tv-adaptacija, sudskih arhiva, pisama, odlomaka i didaskaskalija već se naziru prepoznatljivi prijedorski soliteri smrti i enciklopedija mrtvih stanovnika masovnih i pojedinačnih prijedorskih grobnica. S precizno naznačenim hronotopom, na hibridnim stranicama *Manifesta Mlade Bosne*, on će tvoriti splet meta-tekstualnih, intertekstualnih i vanknjiževnih aluzija i sekvenci unutar kojih će dekonstruirati (po)ratnu zbilju u “zločinovima” (Cvijetić 2023: 44) čineći tekst svjedočenjem o žrtvama i o počiniocima zločina. U somnabulnim prizorima (uglavnom) prijedorskog blata odvijat će se čas anatomije u ratu oskrnavljenih mrtvih tijela i mrtvih duša ratnih zločinaca, s uskrslim Eteoklom i Polinikom koji zbacujući plahte (raz)otkrivaju uciviljenu sestru. Antibiografija antibraće u bratoubistvu manifest je ove Cvijetićeve zbirke. Prema tome, *Manifest Mlade Bosne*, kao i ostale dvije knjige koje čine *Nakupine straha*, intertekstualno reverberiraju Sofoklov motiv zaraćene braće s istom namjerom s kojom Kazazova knjiga *Na razvalinama* reverberira biblijsku varijantu ovog motiva, dakle, da ukaže na bratoubilački grijeh kao “logos historije” (Kazaz 2014: 157). Iako autori biraju u potpunosti različite književne forme, bez obzira na zajednički postmoderni habitus obje knjige, jedan gerničkim i antiratnim karakterom svojih tekstova, drugi eksplicitnim autopoetičkim i metanarativnim osvrtom na vlastitu angažiranu poetiku, manifestuju istog “ablativnog” pojedinca (Cvijetić 2023: 56), udaljenog od samog sebe i brata čovjeka.

⁹ Cvijetić, Darko, “Autor romana ‘Schindlerov lift’: Svuda nas prati taj sindrom neljudskosti” (2021). (Intervju: razgovarala Selma Boračić-Mršo). Dostupno: na <https://www.slobodnaevropa.org/a/intervju-pisac-darko-cvijetic-schindlerov-lift/31217211.html> (pristupljeno 12. 4. 2026).

¹⁰ Jergović, Miljenko, “Darko Cvijetić: Iskupitelj” (2015). Dostupno na: <https://www.jergovic.com/subotnjamatineja/darko-cvijetic-iskupitelj/> (pristupljeno 12. 4. 2026).

¹¹ Džafić, Šeherzada, “Postmoderna etika Darka Cvijetića” (2020). Dostupno na: <https://www.dhs.ff.unizg.ba/index.php/home/article/view/407/312> (pristupljeno 12. 2. 2026).

U Cvijetićevim *Masovnim razglednicama iz Bosne*, drugoj knjizi u sastavu *Nakupina straha*, čiji naziv implicira zazorni prizor idiličnih razglednica bačenih u masovne grobnice, cvjetovi zalutali u kosti posvjedočit će, također, o oprirođenim masovnim grobištima, s tom razlikom što u Cvijetićevom poimanju smrti u jedinstvu materije nema spasa od zla povijesti. Metonimijska priroda njegovih pjesničkih slika, srodna gerničkoj prirodi *Manifesta Mlade Bosne*, predočit će oružjem rasprsnuti svijet u kojem se opet oglašavaju "tercijalno nedokopani Polinici" (Cvijetić 2023: 85), djeca koja nagaze na mine, silovane žene, grobne rake, Srebrenica i zvjersko lice čovjeka, ali ovaj put u reverzibilnom svijetu, spjevanom neologizmima, u kojem je "izmišljanje u slovima po utrobama latinice" (Cvijetić 2023: 142) jedini oblik borbe protiv zaborava. Postupkom oneobičavanja on će doprijeti do uništenih suština svijeta koji se okrenuo protiv sebe, sričući ga u nanizanim grotesknim prizorima erosa i tanatosa, otkrivajući istovremeno društvo koje pilatski pere ruke od vlastite krivice i pjesnika zastalog i zapitanog nad šutnjom. I Cvijetić će se opredijeliti za antiratnu poetiku i poeziju koja je u potrazi za istinom, zahvaljujući čemu "strašne priče iz rata" (Cvijetić 2023: 165) svoje nove obrise dobijaju i u nastavku njegovog književnog stvaralaštva, prvenstveno u *Malim ekshumatorskim esejima*, trećoj knjizi u *Nakupinama straha*. Kao i Kazazovo *Trojansko doba*, i Cvijetićeve *Mali ekshumatorski eseji* dekonstruirat će recentnu bosansku ratnu prošlost, ali i savremena politička zbivanja i nova ratna (st)ratišta u istovremenom dijalogu s antičkom književno-mitološkom tradicijom.

Svoje "Ratno antiratno pismo", esej objavljen u *Sarajevskim sveskama* br. 5, a napisan krajem 2003, Stevan Tontić će završiti rečenicama:

*Ne mislim da je pjesnik moralna instanca, lučonoša u mraku, ali držim da etika i poetika ne stanuju na posve razdaljenim bregovima. U svakom slučaju, to je moj prilog ratnoj antiratnoj književnosti. Prepuštam ga sudu drugih, nesmiljenom sudu budućnosti. A u međuvremenu bi se, između ostalog, valjalo baciti na novo čitanje Ilijade.*¹²

Tontićevo promišljanje o antiratnom ratnom pismu, etici i poetici ratnog pisma i sebi kao autoru koji je i sam tematizovao ratnu stvarnost neminovno, dakle, vodi Homeru, autoru najstarijih tekstova najstarije od svih evropskih književnosti i njegovoj *Ilijadi*, spjevu o pedeset i jednom ratnom danu u zadnjoj desetoj godini Trojanskog rata, koji počinje strašnim Ahilejevim gnjevom, a završava smrću i sahranom Hektorovom. Pragu grčke i sveukupne evropske književnosti, ne samo zbog njegovog hronološkog prvenstva već, prevashodno, zbog teme rata kojom se bavi, Tontić će se vratiti s novim horizontom očekivanja, empirijski i čitalački promijenjen iskustvom rata. Enveru Kazazu u *Trojanskom dobu* ovaj najstariji ep evropske književnosti postat će, međutim, lakmus papir vlastite zbilje i iznevjerenih očekivanja. Obuhvativši vlastito i opće, bosanskohercegovačko, (po)ratno iskustvo, on neće iznova interpretirati Homerov ep, već će Trojom, poetski, budući da ona "nije metafora", otkrivati "uhodano stanje svijeta" (Kazaz 2023: 24). I Cvijetić će u *Malim ekshumatorskim esejima* kroz prizmu antičke grčke književnosti i mitologije

¹² Tontić, Stevan, "Ratno antiratno pismo" (2004), *Sarajevske sveske* br. 5. Dostupno na: <http://sveske.ba/en/content/ratno-antiratno-pismo> (pristupljeno 12. 4. 2026).

iščitavati vlastitu zbilju i rat, s tom razlikom što će on posegnuti za tebanskim ciklusom i Argonautima. Rat i poraće i dalje će imati mitske obrise, ali će se o njima ovaj put govoriti poetikom demitologizacije. Uklanjanje elemenata mitskog iz društvene svijesti u smislu razotkrivanja preovlađujućeg i, može se reći, institucionaliziranog poimanja povijesti i nametnutog i oprirođenog, a zapravo traumatičnog prezenta, posezanjem za mitski utemeljenim svijetom na prvi pogled djeluje paradoksalno. Međutim, Kazazovo i Cvijetićevo vraćanje antičkim mitovima u namjeri raskrinkavanja savremenih društvenih mitova u potpunosti je u skladu s onim što Northrop Frye zove saobrazbom iskustva. Prema Nortropu Fryeu: "Pisac je stalno u potrazi za iskustvima koja bi mogla da u sebi sadrže priču ili pesmu, ali ona ih ne sadrže, već se one nalaze u domašaju piščeva shvaćanja književne tradicije i moći da ih saobrazi iskustvu" (Frye 1991:66). Zato Homerovi junaci i njihovi avatari u *Trojanskom dobu* proširuju pobratimstvo viktimiziranih iz zbirke *Na razvalinama*, pridružujući im neimenovane žrtve globalizacije i ratova s kraja XX i na početku XXI stoljeća. U ovom "izvještaju iz Troje" (Kazaz 2023: 24), u književnoj jeci nakon gotovo tri tisućljeća, u ehu glasova inače nemuštih i obespravljenih tragičnih sudionika svih zbiljskih Troja, otkriva se opetujuća priroda trojanskog doba u kojoj je, zahvaljujući poimanju Homerovog svijeta kao matrice kojom se tumači stvarnost, obuhvaćeno sveopće ljudsko iskustvo, opća "historija duša" (Kazaz 2023: 38).

U *Trojanskom dobu* Kazaz, dakle, invocirajući *Ilijadu*, slavni Homerov spjev o Trojanskom ratu, tvori specifičan pjesnički amalgam u kojem se iz epskog narativa, koji je obilježen kolektivnom sviješću i idealizacijom prošlosti i junaka, rađa, u korijenju suptorna, antiratna poetika, premrežena svakodnevnim iskustvima savremenog čovjeka. Dekonstruirajući Homerovu *Ilijadu* talentom i nadahnućem pjesnika i umom književnog kritičara i teoretičara Kazaz deidealizira ratna zbivanja u kontekstu u kojem i trideset godina nakon početka rata odjekuju ratni poklici i veličaju se ratne pobjede i porazi, i na taj način nudi sasvim drugi pogled na rat i našu savremenost. Tek u susretu s *Trojanskim dobom* u vlastitoj, vanknjiževnoj prošlosti i sadašnjosti primjećujemo "svakodnevne Odiseje" (Kazaz 2023: 5), s "grobnim mjestom kao jedinom preostalom Itakom" (Kazaz 2023: 6), i Hektore ubijene u ime "vođe" (Kazaz 2023: 7), i Ahileje "izdajnike" (Kazaz 2023: 9), i "svevremenske" Brizeide s "raširenim rukama među nepreglednim grobištima" (Kazaz 2023: 12), i "lokalne" Agamemnone, moćnike koji traže "bezrezervnu žrtvu" i "apsolutnu odanost" (Kazaz 2023: 10), i Penelope XX stoljeća, "pokorne žene" (Kazaz 2023: 14) u potrazi za muževima među kostima srebreničkih masovnih grobnica ili u pepelu Aušvica i Hirošime, i vječite Helene s "nespoznatljivom" krivicom u vječitom procesu osuđivanja (Kazaz 2023: 18), i Parise, koji kao i bog u ljubavi vide "razlog za srdžbu" (Kazaz 2023: 19). Iz dijaloga s Homerovim spjevom o Troji rodila se nova poetika koja o tragediji svih novih Troja, i onih u Srebrenici, Hirošimi, Alepu, Sirtu i Mariupolju, ovaj put pjeva "bolom majčine prazne materice" (Kazaz 2023: 26), trojanskim konjem tvorenim "od hljeba i od hljebnog brašna, od zlata, od nafte, od novca, od znanja, od umjetnosti" i "od ljudske krvi" (Kazaz 2023: 28), Odisejem u "tranzicijskom prezentu pred komisijom za procjenu invalidnosti" (Kazaz 2026: 29), ratnim zločincima "u školskim čitankama" (Kazaz 2023: 41) i trojanskim dobom koje se umnaža "iz dana u dan" (Kazaz

2023: 45), pohvalom dezertoru koji je “odbio da ide u rat” (Kazaz 2023: 32), junakom svedenim na “opšte mjesto” (Kazaz 2023: 9) s puškom u ruci u “čovječanstvu upregnutom u profit i dionice na burzi” (Kazaz 2023: 24) i uopće ljudskim porazom koji traje od “Evine jabuke do beskonačnog sutra” (Kazaz 2023: 18). Pronašavši u Homerovoj *Ilijadi* arhetipove, odnosno prauzore, praoblike, vječne modele u kojima se zrcali čovjek i njegovo iskustvo, Kazaz, vlastitom poezijom kao pismom iz još jedne Troje, kako u pogovoru *Trojanskog doba* prepoznaje Ljiljana Šop, objelodanjuje, dakle, “laž o savremenom svetu kao kruni progressa, zavaravanje o naučnom i tehnološkom razvoju koji vrhuni veštačkom inteligencijom, ekonomskim bumovima i slično, (...) teror beznačajnog procenta moćnika i bogataša nad ogromnom većinom savremenog roblja”.¹³

U *Eseju o Tebi*, sastavnom dijelu *Malih ekshumatorskih eseja*, s druge strane, Cvijetić neće poput Kazaza invocirati Euripidove Feničanke, već će dekonstruirati njihovu naraciju istovremeno eksplicirajući vlastitu poetiku i, poput Feničanki koje su morale zastati u Tebi da čuju “strašne priče iz rata” (Cvijetić 2023: 166), također, posegnuti za deidealizacijom rata, pokušavajući, kao i one, shvatiti “razloge tolikog užasa” (Cvijetić 2023: 166). Poput “modifikatora mita o Edipu”, kako će u ovoj pjesmi atribuirati Euripida, i on modificira mit o ratu, predočavajući ga u svekolikom njegovom dehumanizirajućem užasu, i, također, “razobličujući ga iz ženskih kutova” (Cvijetić 2023: 167). Zato se u korijenu Cvijetićevo poimanja Euripida kao pjesnika potisnutih, pjesnika robova, prognanih, progonjenih i pjesnika žena, i u *Eseju o Tebi*, ali i u ostatku *Malih ekshumatorskih eseja*, prepoznaje, zapravo, Cvijetić kao pjesnik (ne)ekshumiranih i prognanih, ali i pjesnik silovanih i ubijenih djevojčica, djevojaka i majki te pjesnik dječaka koji su djetinjstvo proveli u rovovima. Feničanki “pjev i sućut, strpljivost i milost slušanja” i cvijetićevski su, ali i kazazovski jer u njima reverberira ista problematizacija “religije i morala” (Cvijetić 2023: 167) i isti krik nevinih žrtava. U Cvijetićevoj “Bosni – Tebi”, kao u Kazazovoj Bosni – Ilijadi, u ratu “hramovi lete u nebo”, sela “gore na brežuljcima”, majke zapomažu, zemlja se sporo “sliježe nad grobovima” (Cvijetić 2023: 168), a dvadeset godina kasnije, “nema lijeka za djecu oboljelu od raka jetre i leukemije” i “četvrt stoljeća kasnije pacijenti cvile na odjelu onkologije” te visoki svećenici i dalje prijete (Cvijetić 2023: 168). U “Bosni – Tebi” “Sabinu Feničanku” zlostavlja otac vojnik (Cvijetić 2023: 169), bosanska Ismena željna je majčinstva i zato “bijesna na rat” (Cvijetić 2023: 169), “Tatjana Feničanka” davi sina “antivojnika” da “vojnikom ne postane” i “dječakom ostane” (Cvijetić 2023: 169). Ali se tu ne zaustavlja Cvijetićevo neumoljivo seciranje (po)ratne zbilje. Objelodanivši istu “netebansku, nespartansku, neslavensku, nevojničku, nebosansku, nedelfsku prirodu” “neregrutovanog malforiranog dječaka” (Cvijetić 2023: 169), on će prepoznati nove, “neobješene i poharane alzhimerom”, Jokaste i “nove Antigone”, Zorice, koje ovaj put “zemlju odgajaju za braću” (Cvijetić 2023: 169), “pošto nijedan sin nije bio dostojan Tebe, Grada” (Cvijetić 2023: 168), i silovanu Helenu, “Evropu Jelenu” (Cvijetić 2023: 170). Dakle, Feničanke jesu “zajecavanja” (Cvijetić 2023: 170), ali su to i

¹³ Šop, Ljiljana, “Oslobađanje istorijske mašte: pogovor novoj pjesničkoj knjizi Envera Kazaza” (2004). Dostupno na: <https://ivanlovenovic.com/clanci/recenzije/ljiljana-sop-oslobadjanje-istorijske-maste-pogovor-novoj-pjesničkoj-knjizi-envera-kazaza> (pristupljeno 12. 4. 2026).

Na razvalinama, Trojansko doba i Nakupine straha. Iz svijeta poniženih ratnika i zaraćene braće kojim je “granata odnosila pola lobanje” (Cvijetić 2023: 170), i kod Cvijetića, kao i kod Kazaza, uzdižu se nesretne žene, nekada kao silovane djevojčice i sestre, nekada kao “starice bez sjećanja – Mnemozine sakaćene Alzheimerom”, nekada kao “curice iz susjednih kontejnera”, te kao “sestre vojničkih smrti” i “bezmedne pčele, zemljarike” (Cvijetić 2023: 170), a nekada kao ekshumirana ženska tijela. Zato u poetskom procesu dekonstrukcije Feničanki na “mucanja, sličice, fragmente, krikove, imena i krhotine” (Cvijetić 2023: 170), koje će u *Eseju u Tebi* nazvati “ispljuvcima ratnih emocija, suzama iz isplakanosti jednog višeg oka, jednim drukčijim gledanjem” (Cvijetić 2023: 170), Cvijetić upravo i konstruiše svoju poetiku s istom ratnom traumom u utrobi, s tom razlikom što će i u ovom dijelu svog poratnog opusa nepotkupljivo i neumoljivo nastaviti raskopavati Omarske, Tomašice i Ljubije i sam u argonautskom pohodu na runo govora o grobnicama. “Romeojulijanski” par “slaborječivih” grobova (Cvijetić 2023: 151–152), starac u džemperu “sljezove boje” na “mrtvorazmjeni” (Cvijetić 2023: 154), brdo kostiju “Have Trnopoljke” (“šest lubanja”, “dvanaestoro očiju”, “dvanaestoro ruku”) (Cvijetić 2023: 186), “Prijedor sa 34 (trideset četiri) ili 37 (trideset sedam) osuđenih ratnih zločinaca” (Cvijetić 2023: 189), dvije stotine dječijih grobova koji ustupaju mjesto parceli za velikahe (Cvijetić 2023: 182), lobanje “lišene govora” (Cvijetić 2023: 198) i svjedok na samrti koji šapće da zna gdje je masovna, spaljeni zatočenici kuće na Bikavcu, “trinaestogodišnjak dvadeset dvije godine sastavljan i nađen u četiri masovne grobnice” (Cvijetić 2023: 202), pobijeni muškarci iz sela Zecovi samo su krhotine u Cvijetićevoj inkarnaciji zločina koja, u konačnici, rezultira *Nakupinama straha* kao velikim ekshumatorskim esejom o ljudskoj prirodi i njejoj uprizorenoj besprizornosti. Zato se u prepoznatoj distopijskoj prirodi Feničanki očituje i distopijska priroda *Eseja o Tebi* i uopće *Malih ekshumatorskih eseja*, jer, u “univerzumu koji čini tri jabuke na Sezanovom stolu, četiri prsta na ekshumatorovom dlanu, jedan medicinski nalaz zagubljen među vozne redove, četiri biografi-je nečijeg Sina” (Cvijetić 2023: 203), svijet je “naseljavan povratcima” (Cvijetić 2023: 214), odnosno Troje se “umnažaju iz dana u dan” (Kazaz 2023: 45).

Ni Enver Kazaz u *Trojanskom dobu* ni Darko Cvijetić u *Malim ekshumatorskim esejima*, odnosno u *Nakupinama straha*, ne pristaju na strašnu šutnju. Navedena djela, kao uopće i poetike njihovih autora, opozitna su radnjama koje tematiziraju i iskupiteljske su prirode. U Kazazovom *Trojanskom dobu* iskupljuje se čovjekovo ubilačko lice i njegov ubilački prst na obaraču, pri čemu do izražaja dolazi samoubilačka priroda svakog nasilja nad drugim čovjekom i istovremeno suočavanje sa vlastitim sudioništvom u ratu i iskustvom automatizovane smrti. U *Malim ekshumatorskim esejima*, odnosno u *Nakupinama straha*, s druge strane, iskupljuju se zločini nad uglavnom muslimanskim stanovništvom Prijedora, i primarne, sekundarne i tercijarne grobnice, i crvene mrlje na soliterskim zidovima i ulicama po kojima se i dalje pilatski hodi, i škripa ubistvenih dlanova gladijatorske publike i šutnja o zločinima. Umjesto pilatnine oba autora ponudit će govor bez metafora i Kasandrin krik jer istu ideju o prijetnji umnožavanja Troja, koju je 2015. godine Kazaz utkao u tkivo svog *Trojanskog doba*, Cvijetić će eksplicirati u predgovoru *Nakupina straha* 2023. godine:

Kad smo već pomislili da rat polako ostaje, prestaje, nestaje iza nas, kao tamna neprospavana noć puna blatne nesanice, pojavile su se riječi – Bahmut, Lisičansk, Mariupolj, Buča, dron, projektil, tisuće mrtvih, goreći soliteri, mineri, zarobljena djeca (...) i vratile grozomoran aktualitet ekshumatorlucima, masgrobištima, manifestima uzaludne nade (Cvijetić 2023: 5).

Ipak, poimanje umjetnosti kao oblika subverzije aktuelnog poretka, s ciljem “razlaganja stvarnosti i ukidanja monolita nametnute slike” (Cvijetić 2023: 6), ostat će ključna odlika oba djela, ali i Cvijetićevog i Kazazovog poetskog opusa. Istovremeno, kod oba autora ona će biti usložnjena i obrnutom subverzijom budući da njihova umjetnost duboko zagleda i u čitaoca. Među ponorima, među jamama i jaucima, u nakupinama straha koje se rađaju u spoznaji neuništivosti i sveprisutnosti Kainovog kompleksa, obitava Kazazovo i Cvijetićevo poetsko umijeće kerberske budnosti s karakterom slike Dorijana Greja.

Literatura

- Cvijetić, Darko (2021), "Autor romana 'Schindlerov lift': Svuda nas prati taj sindrom neljudskosti", (Intervju: razgovarala Selma Boračić-Mršo). Dostupno na <https://www.slobodnaevropa.org/a/intervju-pisac-darko-cvijetic-schindlerov-lift/31217211.html> (Pristupljeno 12. 4. 2026)
- Cvijetić, Darko (2023), *Nakupine straha*, Buybook, Zagreb/Sarajevo
- Džafić, Šeherzada (2020), "Postmoderna etika Darka Cvijetića", *DHS – Društvene i humanističke studije*, 3 (12), 85–96. Dostupno na <https://www.dhs.ff.unizg.hr/index.php/home/article/view/407/312> (Pristupljeno 12. 4. 2026)
- Fry, Northrop (1991), *Mit i struktura*, Svjetlost, Sarajevo
- Jergović, Miljenko (2015), "Darko Cvijetić: Iskupitelj". Dostupno na <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/darko-cvijetic-iskupitelj/> (Pristupljeno 12. 4. 2026)
- Jergović, Miljenko (2024), "Ekran knjige (101); Enver Kazaz: Zmijin nauk, CKO, Tešanj, 2024". Dostupno na <https://www.jergovic.com/ajfelov-most/ekran-knjige-101/> (Pristupljeno 12. 4. 2026)
- Kazaz, Enver (1996), *Traži se*, Međunarodni centar za mir, Sarajevo
- Kazaz, Enver (2014), *Na razvalinama*, Synopsis, Zagreb/Sarajevo
- Kazaz, Enver (2023), *Trojansko doba*, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj
- Lovrenović, Ivan (2014), "Uvodna bilješka uz tekst Ljiljane Šop: Oslobođanje istorijske mašte". Dostupno na <https://ivanlovrenovic.com/clanci/recenzije/ljiljana-sop-oslobadjanje-istorijske-maste-pogovor-novoj-pjesnickoj-knjizi-envera-kazaza-> (Pristupljeno 12. 4. 2026)
- Skopljak, Alma (2019), "Poetika glasa(nja) ili o *Glasovima* Envera Kazaza", *Novi Izraz*, 73–74, 165–169, P.E.N. Centar Bosne i Hercegovine, Sarajevo. Dostupno i na <https://ivanlovrenovic.com/clanci/recenzije/alma-skopljak-poetika-glasa-nja-ili-o-glasovima-envera-kazaza> (Pristupljeno 12. 4. 2026)
- Šop, Ljiljana (2004), "Oslobođanje istorijske mašte: pogovor novoj pjesničkoj knjizi Envera Kazaza". Dostupno na <https://ivanlovrenovic.com/clanci/recenzije/ljiljana-sop-oslobadjanje-istorijske-maste-pogovor-novoj-pjesnickoj-knjizi-envera-kazaza-> (Pristupljeno 12. 4. 2026)
- Tontić, Stevan (2004), "Ratno antiratno pismo", *Sarajevske sveske*, 5, 177–188, Mediacentar, Sarajevo. Dostupno i na <http://sveske.ba/en/content/ratno-antiratno-pismo> (Pristupljeno 12. 4. 2026)

Jurica Vuco: Prikaz antijunaka u dramskom ekspresionizmu

Rad donosi prikaz specifičnog i čestog tipa dramskog lika u ekspresionizmu, svojevrsnog dramskog antijunaka i njegove arhetipske karakteristike prema tumačenju Northropa Fryeja. Analizirat će se identitetne označnice lika, njegova unutarnja psihička stanja i previranja, njegov odnos prema ostalim likovima i društvu u cijelosti te njegovo nesnalaženje u svijetu i nemogućnost ostvarivanja odnosa. Osobine lika antijunaka tumačit će se na reprezentativnim primjerima dramskih antijunaka u paradigmatiskim ekspresionističkim dramskim tekstovima vodećih ekspresionističkih dramatičara na ovim prostorima: Miroslava Krleže, Josipa Kulundžića i Ahmeda Muradbegovića.

Ključne riječi: ekspresionizam, drama, dramski lik, ironijski antijunak, Miroslav Krleža, Josip Kulundžić, Ahmed Muradbegović.

Anti-heroes in Dramatic Expressionism

The paper will show a specific and frequent type of dramatic character in expressionism, a kind of dramatic anti-hero and its archetypal characteristics according to the interpretation of Northrop Frye. The character's identity markers, his inner psychological states and turmoil, his relationship with other characters and society as a whole, and his disorientation in the world and the impossibility of establishing relationships will be analyzed. The characteristics of the anti-hero character will be interpreted on the representative examples of dramatic anti-heroes in the paradigmatic expressionist dramatic texts of the leading expressionist dramatists in this area: Miroslav Krleža, Josip Kulundžić and Ahmed Muradbegović.

Key words: anti-hero, play, expressionism, Krleža, Kulundžić, Muradbegović.

1. Ekspresionizam i ekspresionistička dramska obilježja

Kada je riječ o ekspresionizmu, iako od prvih godina svog nastanka u zemljama njemačkog govornog područja i neobično brzog širenja svog utjecaja na tadašnju

književnu i sveopću umjetničku produkciju prvo na zemlje geografski i kulturološki bliške Njemačkoj, a zatim i na cjelokupan prostor Europe i zemalja zapadnog civilizacijskog kruga, slovi kao jedan od najkontroverznijih, najkontradiktornijih, ali i najintrigantnijih umjetničkih *izričaja*, znanstvena se te teorijska i književnopovijesna proučavanja do danas nisu usuglasila oko njegova jasnog određenja, s obzirom na to da se definicijski potencijal kreće od stilske formacije preko (književno-umjetničkog) strujanja do smjera ili pravca pa čak i samostalnog perioda, odnosno razdoblja. No upravo takav klasifikacijski potencijal ujedno predstavlja i temeljni problem jasnog definiranja ekspresionizma jer često tipična obilježja pojedinog određenja, u kontekstu ekspresionizma, poništavaju mogućnost njegove klasifikacije drugim određenjem. U tom smislu, u književnopovijesnim i teorijskim pregledima nerijetko se ekspresionizmu negira bilo kakva identifikacija nazivajući ga tek dijelom avangardnih pojava u prvim desetljećima 20. stoljeća i određujući mu jedino imanentno poetičko načelo, kao i cjelokupnoj avangardnoj poetici, predznakom negacije.

Ekspresionizam se javlja na prijelazu prvog u drugo desetljeće 20. stoljeća i ubrzo postaje glavni i najbučniji avangardni oblik nastojeći se, čvrsto slijedeći avangardna poetička načela, obračunati sa svim prošlim kulturno-umjetničkim koncepcijama i trudeći se uvesti nov pogled na umjetnost i umjetničku produkciju stvarajući time i nov pogled na kulturu, društvo, čovjeka pa i civilizaciju. Preuzimajući umjetnička načela bunta, krika i neupitne borbe za promjenom te filozofska i društvena načela odbacivanja starog poretka i težnje za prevrednovanjem smisla i kreacije Novog svijeta i Novog čovjeka, uzeta prvenstveno iz filozofskih razmišljanja svojevrsnog začetnika novog pogleda na svijet, njemačkog filozofa Friedricha Nietzschea, uz još poneke dalje i bliže te *tekstualne*, odnosno umjetničke,¹ i *kontekstualne*, odnosno ostale društveno-humanističke² uzore, ekspresionizam će doista razgraditi i dekonstruirati zadane norme i pravila kako

¹ Prije same pojave ekspresionizma javljaju se određeni signali i znakovi buduće ekspresionističke poetike u ponekim obilježjima dramskih poetika te ponekim elementima dramskih tekstova pojedinih modernističkih autora koji su stvarali neposredno prije ili usporedno s pojavom ekspresionizma. Nesumnjiva ekspresionistička obilježja vidljiva su tako u radovima dramatičara poput Artauda, Appie, Craiga, Jarryja, Dančenka, Stanislavskog te Pirandella. No elementi ekspresionističke poetike mogu se pratiti i kod nešto vremenski udaljenijih dramatičara koji se među prvima javljaju svojim modernističkim dramskim strujanjima. "Trojica od njih, Henrik Ibsen, Gerhart Hauptmann i Maurice Maeterlinck, iako vremenski nešto udaljeniji, u svojim će dramskim ostvarenjima anticipirati određene, ponekad snažno naglašene, elemente kasnije ekspresionističke dramske poetike" (Vuco 2023: 18–19). Iz dramskih tekstova, pak, druge dvojice dramatičara, Augusta Strindberga i Franka Wedekinda, iščitavamo još snažnije signale budućeg dramskog ekspresionizma i bez sumnje "bili su ekspresionizmu *blizi*, po nekim viđenjima u svojim se završnim fazama čak i preklapali, a dio njihova dramskog opusa ponekad se identifikira kao ekspresionistički" (Vuco 2023: 20).

² U ovu kategoriju, osim spomenutog Friedricha Nietzschea čija je kritika nemorala društva, umjetničkog i kulturnog konformizma i dogmatskih normi koje su zadale lažne elite naišao na svesrdno odobravanje svih ekspresionista (Vuco 2023: 24) te čiji je koncept Nad-čovjeka izravno pretočen u ekspresionističku viziju Novog čovjeka koji će se ipak raspliniti u prototipnog ironijskog antijunaka (o čemu će biti riječi kasnije), ubrajamo i tvorca psihoanalitičke metode, Sigmunda Freuda, čiji se utjecaj na ekspresionizam najsnažnije "reflektira u njegovim pogledima na pojmove svjesnog i nesvjesnog (...) i u njegovu konceptu anime, animizma, koji ekspresionizam modificira u prikazu duha, odnosno duše i duhovnosti kao jednog od osnovnih idejnih postavki" (Vuco 2023: 23) te Karla Marxa, čije se učenje "u najvećoj mjeri reflektira unutar smjera *buntovnog, revolucionarnog ekspresionizma*" (Vuco 2023: 23).

na planu sadržaja, tako i na planu izraza, a zatim uobličiti i rekonstruirati nove oblike i elemente podjednako sadržajne i formalne, odnosno izrazne domene umjetničkog djela.

Na tom će planu unutar ekspresionističkih umjetničkih tendencija primat, uz likovne umjetnosti, napose slikarstvo, imati književnost, a unutar iste dramska i kazališna produkcija. Osim brojnih preslojavanja značenjskih odrednica teksta/izvedbe i konceptualnih rješenja umjetničke forme, ekspresionistička će dramska i kazališna poetika uvesti mnogobrojne novitete i u gotovo svim sferama dramskog teksta te njegove izvedbe na pozornici. Svoj prepoznatljiviji (poetički) svjetonazor ekspresionizam će manifestirati na sadržajnom planu dramskog teksta dekonstruirajući uvriježene idejno-tematsko-motivske koncepte dramskog teksta³ i elemente dramske radnje⁴ kao i na planu dramskog izraza demontažom postojećih pravila oblikovanja dramskog teksta, njegove kompozicije⁵ te njegove izvedbe u teatru, u svim izvedbenim elementima.⁶

No vjerojatno najsnažniji signali promjena u odnosu na tradicionalni ili barem raniji teatar i dramsku produkciju očitovat će se u konceptu, izgradnji i karakterizaciji dramskih likova, koje ekspresionizam preuzima od spomenutih modernističkih i *predekspressionističkih* dramatičara, poput Čehova, Ibsena, Strindberga, Maeterlincka, Hauptmana i Wedekinda, i razvija ih u specifičan okvir i galeriju ekspresionističkih dramskih likova.

2. Odrednice dramskih likova u ekspresionizmu

Sadržajni i semantički odnosi u tekstu, tematsko-motivske sugestije, elementi dramske radnje i atmosfera koja u (dramskom) tekstu prevladava često ima značajan utjecaj na formiranje (dramskih) likova, no čini se kako navedene kategorije upravo u ekspresionizmu u odnosu na druge književno-umjetničke pravce, razdoblja, strujanja i stilske

³ Na idejno-tematsko-motivskom planu teksta ekspresionistički će se elementi ponajprije očitovati u slobodi oblikovanja teksta i izboru tematsko-motivskih sklopova i sugestija. Oni će se kretati od ekspresionističke vizure refleksije stvarnosti prikazane stanjima iluzije, snoviđenja, ispreplitanja stvarnosti i fikcije, iracionalnosti i slično do prikaza užasa, straha, krika, nemoći, smrti, tame i dr.

⁴ Motivacija dramske radnje, njezini zapleti, kulminacije i vrhunci u potpunosti će biti podređeni navedenim idejnim i tematsko-motivskim sklopovima i pod njihovim će utjecajima često biti ili podvrgnuti iluzornim i grotesknim odrednicama ili će potpuno izostajati u klasičnom dramaturškom smislu. Slično će se ponašati i konstrukcija dramskih sukoba koji najčešće neće biti motivirani uzročno-posljedičnim i logičkim vezama, već paradigmatiskim ekspresionističkim *principom akcije*, specifičnom dramskom metodom koja će potencirati akciju kao osnovni pokretač dramske radnje.

⁵ Poput sadržajnog dijela i izrazni će se u ekspresionizmu snažno dezintegrirati, u prvom redu u izostanku dramskih činova kao većih povezanih i jasno oblikovanih dijelova dramskog teksta te demontaži dramskih prizora kao tipičnih kompozicijskih jedinica dramskog teksta u koji će se uvesti, ponovno, paradigmatiski ekspresionistički kompozicijski element – dramska slika, koja zamjenjuje i objedinjuje čin i prizor, no često bez ikakvih značenjskih ili logičko oblikovanih etapa u dramskoj radnji.

⁶ Glumi (u kojoj će prevladavati tipizirani postupci i prenaplašene kretnje), scenografiji (koja će često odražavati netipične i dezorijentirane konture dramskog prostora i dramskog vremena), kostimografiji (koja će svojim paradoksalnim, ironičnim i grotesknim oblikovanjem u mnogome podsjećati na kreacije iz ekspresionističkih filmova) te glazbi (koja će nerijetko odavati tipičnu ekspresionističku atmosferu straha, naglašenih psiholoških devijacija, košmara i ludila).

formacije znatno jače utječu na izbor, vrstu, tip i identifikaciju (dramskih) likova. Takav slučaj u prvom je redu vidljiv u specifičnoj i nadasve osebujnoj galeriji ekspresionističkih likova u kojoj pronalazimo gotovo sve zamislive mogućnosti ljudskih i, nerijetko, ne-ljudskih reprezentacija, od klasičnih dramskih likova do tada netipičnih pojava u funkciji dramskog lika pa se tako, kako navodi Senker (1989: 26), u toj nekonvencionalnoj galeriji likova mogu naći “i biblijski junaci, i heroji antičkih mitova, i povijesni velikani, i groteskne figure seljaka, bogalja, slaboumnika, luđaka i zločinaca, i gradska sirotinja, i elegantne, blazirane figure iz kozmopolitskog okružja, i utvare, sjene, vizije, vampiri”. Ove potonje kategorije izmišljenih, fiktivnih i dematerijaliziranih pojava posebno su zanimljive kao česta prisutnost u ekspresionističkim dramskim tekstovima, što Freud (1971: 25) objašnjava činjenicom kako su “granice iskorištavanja abnormalnih likova na pozornici postavljale samo neurotske sklonosti publike”. Međutim ta će kategorija likova sa sobom nositi određenu poteškoću koja će se reflektirati ne samo na planu prikaza dramskog lika nego i na njegovo oživotvorenje na pozornici, a tiče se upravo samog predstavljanja takvog dramskog lika. Naime, različite manifestacije neživih stvorenja, utvara, sablasti, fiktivnih likova, dematerijaliziranih prikaza, često groteskno oblikovanih, utjecat će na njihovu manifestaciju podjednako u dramskom tekstu kao i kazališnoj izvedbi i predstavljati izazov na nekoliko planova teksta/izvedbe, od uklapanja u uzročno-posljedični te, pogotovo, logički sklop dramske radnje i dramskih sukoba do glumačkih i scensko-kostimografskih uprizorenja.

U takvoj reprezentaciji ekspresionistički će se dramski likovi kretati od karikaturalnih prikaza, preko dramskih figura i tipskih likova do ponekad izgrađenih subjekata, a vrlo rijetko i potpunih dramskih osoba. Karikaturalni će se prikazi najčešće vezati upravo uz fiktivne i ne-ljudske pojave koje će nositi najmanji dio identitetnih označnica i često biti bez ikakve značajnije karakterizacije. Sličnu sudbinu posjedovat će i dramske figure koje će predstavljati, u najvećoj mjeri, sporedni likovi određeni manjim brojem karakteristika. Najčešći prikaz dramskog lika u ekspresionizmu posjedovat će karakteristike dramskog tipa čije će se karakterne osobine kretati između tek naznačenih i donekle izgrađenih dramskih osoba, koje će, pak, reprezentirati najrazličitije *tipske* karakteristike: od onih koje upućuju na njihov karakter i/ili ponašanje do onih koje ukazuju na neke od njihovih identitetnih oznaka. Ova vrsta likova pokrivat će sve kategorije prikaza, glavne i sporedne likove, protagoniste i antagoniste, junake i antijunake. U određenim ekspresionističkim dramskim tekstovima, pogotovo u kasnijoj ekspresionističkoj fazi, pojavljivat će se i izgrađeniji dramski subjekti, nosioci jače naglašenih karakternih osobina i snažnijih identitetnih crta, a mjestimice čak i *pfisterovski* individuumi,⁷ potpuno karakterni oblikovani i identitetno definirani dramski likovi, no to će biti rijetki slučajevi.

⁷ Prema Pfisteru (1998: 266), dramski lik koji posjeduje velik broj “karakterizirajućih detalja koji lik višedimenzionalno individualiziraju na većem broju razina (...) i specificiraju dalje od njegove socijalne, psihološke i ideološke tipičnosti”.

3. Ironijski antijunak kao karakterističan dramski lik ekspresionizma

Najtipičniji i, uvriježena je postavka, paradigmatško ekspresionistički (odnosno avangardni) način oblikovanja dramskog lika tiče se njegova određenja kao ironijskog antijunaka. Ova sintagma u sebi podrazumijeva pet aspekata dramskom liku pridruženih elemenata. Prvi od njih tiče se načina oblikovanja dramskoga lika, koji se, kako je spomenuto, u ekspresionizmu kreće od karikaturalnih prikaza, preko figuralnih i tipskih određenja do izgrađenih dramskih subjekata (likova), odnosno cjelovito identitetno izrađenih individuum. Ironijski antijunak može pripadati svim spomenutim oblicima ovisno kojim je načinom oblikovan osnovni protagonist dramskog teksta.

Drugi aspekt vezan je uz ulogu koju dramski lik posjeduje, a u ovom se slučaju radi o specifičnoj formi dramskoga lika, onoj u kojoj lik posjeduje obilježja dramskoga junaka. Takav tip oblikovanja započinje već u grčkoj antici, u samim počecima teatra, u djelima trojice antičkih grčkih tragičara Eshila, Sofokla i Euripida i povezan je s mitskom percepcijom glavnoga lika koji nadmoćan ljudima jer, s jedne strane, posjeduje superiorne moralne osobine, dok je, s druge strane, vođen božanskim zakonima koji od njega nerijetko traže dragovoljnu žrtvu kojom donosi nesebičnu nagradu ljudima. Prema Fryeju (2000: 49), “tragički junak mora imati odgovarajuće junačke dimenzije, ali njegov je pad povezan i sa smislom njegova odnosa spram društva i sa smislom nadmoćnosti prirodnog zakona”. Oblikovanje dramskog lika po uzoru na mitskog, antičkog junaka u razdoblju ekspresionizma nije čudno s obzirom na to da je ekspresionizam od antike preuzimao mitske obrasce i obredno-ritualne dramske elemente, a svojevrsna mitska struktura antičkog teatra prisutna je u ekspresionističkom teatru u raznim fazama tvorbe kako sadržajnog, tako i izraznog plana dramskog teksta.⁸

Treći aspekt tiče se funkcije dramskog lika i njegove avangardne tendencije radikalnoj i beskompromisnoj negaciji. U tom kontekstu dramski će junak dobiti avangardni predmetak *anti-* koji signalizira splet njegovih karakteristika suprotnih karakteristikama tradicionalnog poimanja dramskog junaka, koje će, gotovo u pravilu, biti građene u *desaussureovskim* binarnim oprekama⁹ te simbolizira, još jedan izvorni antički element, sudbinsku predodređenost koja, pak, implicira četvrti aspekt, vezan uz ostvarenje dramskog (anti)junaka u ekspresionizmu, njegov ironijski predznak. “Glavni akter, protagonist ekspresionističkih dramskih tekstova u pravilu je odbačeni i neshvaćeni pojedinac, sudbinski predodređen i osuđen na propast, istinski antijunak, odnosno frajevska inačica ironijskog antijunaka, lika koji je po svojim obilježjima, djelovanju i sudbini na suprotnom kraju u odnosu na mitskog, tragičkog junaka” (Vuco 2023: 41). Frye (2000: 53) naglašava kako je ironijski (anti)junak slabiji od ljudi i okoline te kako ironija “označuje način kojim se netko pričinja slabijim nego što jest”, dok Pfister (1998: 268) upozorava kako takvi likovi posjeduju *transpsihološku* koncepciju lika, koja se na poseban način odnosi “na ulogu svijesti nekog lika u odnosu prema njegovim emocijama i afektima, njegovoj podsvijesti i njegovu tjelesnom bitku”.

⁸ Usp. Vuco (2023.).

⁹ Prema Übersfeld (1982: 93), “svako obeležje jednog lika predstavlja opoziciju nekom drugom liku”, odnosno antijunak može postojati samo kao izravan pandan junaku.

Posljednji aspekt veže se uz karakterizaciju lika u kojoj sva karakteristična obilježja lika upućuju na njegovu sudbinsku predodređenost za propast. U tom se kontekstu ponovno uočavaju signali ekspresionističke poveznice s antičkim oblikovanjem dramskog lika, no ovaj put u središtu nije njegova nesebična žrtva i/ili predodređenost za viši čin koji se ostvaruje njegovom žrtvom nego (avangardna) ekspresionistička predodređenost njegova neuspjeha. Naime, dramski lik, ironijski antijunak ekspresionističke drame propada jer njegova sudbina i ne može biti drukčija. On je, s jedne strane, nesposoban djelovati, odnosno uopće ne posjeduje mogućnost djelovanja, dok se, s druge strane, ne može prilagoditi ni nužnoj i neizbježnoj promjeni niti okolini, društvu, svijetu pak čak ni samom sebi. On je, u biti, primjer gubitnika (*luzera*), odnosno arhetipa, kako ga definira Pavis,¹⁰ a njegov gubitak identiteta, prema Pfisteru (1998: 270), očitovat će se dvojako: “jedan se lik cijepa na više likova ili se više likova sjedinjuje u jedan, odnosno gubi se mogućnost njihova razlikovanja”, a oba primjera manifestirat će se u brojnim ekspresionističkim dramskim tekstovima.

Svi spomenuti aspekti oblikovanja dramskog lika u ekspresionizmu plastično reprezentiraju epilog neuspjele evolucije Nietzscheovog *Übermenscha*, Nad-Čovjeka koji je trebao donijeti promjenu čovječanstvu i civilizaciji i iznijeti teret pobjede nad starim, ustajalim poretom. Taj neuspjeh dodatno je bolan jer je *nietzscheanski* koncept Nad-Čovjeka u ekspresionističkoj vizuri zamišljen kao idealni uzor Novog Čovjeka, ekspresionističke vizije *Spasitelja* ili kako ga je Obad (2013: 324) okarakterizirao, “istinski slobodnog i otvorenog svijetu, u stalnom dosluhu s potrebama duše, odnosno osobne prirode”. Na taj način dramski se junak u ekspresionističkim tekstovima neće samo transformirati u ironijskog antijunaka nego će svojom propašću simbolizirati i cjelokupnu propast ekspresionističke (avangardne) slike svijeta.

4. Ironijski antijunaci u hrvatskom¹¹ dramskom ekspresionizmu

Unutar korpusa hrvatskih ekspresionističkih dramskih tekstova gotovo da ne postoji dramski tekst u kojem se u potpunosti (ili barem u većoj mjeri) ne pojavljuje, u različitim

¹⁰ Arhetipa kao “naročito uopćenog tipa lika” (Pavis 2004: 31).

¹¹ U ovom će se dijelu rada promatrati paradigmatički primjeri ironijskih antijunaka u hrvatskoj ekspresionističkoj drami u reprezentativnim dramskim tekstovima trojice istaknutih ekspresionističkih dramatičara: Miroslava Krležu, Josipa Kulundžića i Ahmeda Muradbegovića. I dok Miroslav Krleža pripada isključivo korpusu hrvatske (ekspresionističke) dramske književnosti, Josip Kulundžić i Ahmed Muradbegović pripadaju podjednako hrvatskom kao i srpskom (Josip Kulundžić), odnosno bošnjačkom (Ahmed Muradbegović) književnom korpusu. Josip Kulundžić rođen je u Zemunu (Srbija), a svoj dramski put započinje, baveći se raznim funkcijama u kazalištu, u Zagrebu, gdje će stasati i kao dramski pisac i kao kazališni redatelj i gdje će provesti svoje najplodonosnije kazališne trenutke. Nakon Zagreba, Kulundžić je kratko radio u kazalištu u Osijeku, nakon kojeg se seli prvo u kazalište u Novom Sadu, a zatim u Beogradu gdje će, u beogradskom Narodnom pozorištu, ostati do kraja života (o Kulundžićevom životu, kazališnom radu i položaju u književnopovijesnom prikazu unutar hrvatskog i srpskog kazališta usp. Vucó 2023.). Ahmed Muradbegović rođen je u Gradačcu (Bosna i Hercegovina) i, slično Kulundžiću, ubrzo će se afirmirati u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu. Muradbegović će, u sklopu različitih funkcija u kazalištu, tijekom svog života djelovati podjednako u kazališnom životu i Hrvatske i Bosne i Hercegovine, stoga se može okarakterizirati i kao hrvatski

funkcijama (protagonista, antagonista, sporednih likova, figuralnih ili karikaturalnih statičkih likova), lik ironijskog antijunaka. Takvo oblikovanje dramskog lika nezaobilazno je u početnom razdoblju hrvatske ekspresionističke drame u tekstovima svih pisaca, a ironijski će antijunak ostati temeljni princip oblikovanja dramskog protagonista i u razdoblju kasnog ekspresionizma.¹² Ironijski antijunak u dramskim će tekstovima manifestirati nekoliko ključnih identitetno-karakternih odrednica koje će formirati i uokvirivati njegove osnovne karakteristike.

U prvom redu, ovakav princip oblikovanja lika neminovno će u sebi razviti arhetipske, djelomično čak i mitske uzorke ponašanja, čiji će arhetipski i/ili simbolički temelj signalizirati ritualne obrasce ponašanja. Ova osobina vidljiva je kod većine ironijskih antijunaka dramskih tekstova, a ističe se u (ritualnim) obrascima ponašanja Petra iz Muradbegovićeve *Bijesnog pseta*, Dode iz Kulundžićeva *Ponora*, Vojte iz Kulundžićeva *Ne suviše savjesti*, Bakice iz Kulundžićeva *Škorpiona* te Krležinih Michelangela iz *Michelangela Buonarrotija* i Kolumba iz *Kristofora Kolumba*. Potonja dvojica svoju gotovo mitsku sudbinski predodređenu ulogu igraju od početaka, u kojima se jasno nazire njihov konačni pad, do spomenutog pada koji će u obrednoj maniri završiti čak i tragički uzvišeno. Posebno je to vidljivo u slučaju Kristofora Kolumba čija, djelomično nametnuta, no svakako i u dobrom dijelu dragovoljna žrtva završava u iskupiteljskoj smrti. Bakica slično (no ipak različito tragičkim krajem) svoju ulogu odrađuje u nizu arhetipskih značajki, uz razliku u kojoj njezini obrasci ponašanja i postupci reflektiraju različite razine licemjerstva, pokvarenosti i zla. Arhetipski obrasci ponašanja vezani uz samodestrukciju, jednu od temeljnih karakteristika ekspresionističkog dramskog lika, posebno su vidljivi kod spomenutih Vojte, Dode i Petra. I dok su Vojtina i Dodina samodestrukcija vezane uz ritualno sudbinsko predodređenje i njihovo ponašanje/djelovanje najčešće nije potaknuto kontekstualnim signalima ili motivirano okolinom, Petrovo je zapravo nesretan spoj nepovoljnih sudbinskih predznaka, neprijateljske okoline i odbacivanja većine ostalih likova, zbog kojih se on naprosto ne može othrvati arhetipskim uvjetovanostima.¹³

i kao bošnjački kazališni pisac, što potvrđuje i Nasko Frndić (1982: 148) konstatirajući kako je Muradbegović "bio prvi književnik iz Bosne koji se bez otpora odmah uklopio u hrvatsku književnost, a u tome se nadareni mladić iz Gradačca i sam transformirao, pomalo mijenjao literarnu fakturu i oslobađao se tradicionalne pripovjedačke manire, iako nikada nije mogao do kraja izaći iz emotivnih opsesija i patrijarhalnih etičkih okvira rodne mu Bosne, ni u svojim prozama, a niti u dramama". Frndić (1982: 154–155) na drugom mjestu objašnjava kako je Muradbegović slučaj bio "za ono vrijeme jedan od mogućih vrijednih načina da se u hrvatski kazališni život unese i jedna bosansko-muslimanska nota, i zbog toga je Muradbegović zaslužan za obogaćenje hrvatskog dramskog stvaralaštva između dva rata". Muradbegović "slučaj", snažnije nego Kulundžićev, doprinosi prožimanju različitih (nacionalnih) književnih utjecaja te *presijecanju kulturalnih praksi*, odnosno, kako Škvorc (2006: 92–93) naglašava, "uz samu pojavu nacionalnih književnih nizova, često se vezano uz srednju Europu ili južnoslavenski prostor i pojedine individualne poetike u njima ostvarene, pisalo o 'utjecajima iz druge(ih) književnosti', ili utjecajima šireg komparativno zamišljenog prostora presijecanja različitih kulturalnih praksi koje su po nekim izvanjskim ili čak duhovnim obilježjima 'srodne' autorovoj nacionalnoj".

¹² Usp. Vuco (2023.).

¹³ Slično zaključuje Petlevski (2003: 161–162) konstatirajući kako "autoagresija tipične ekspresionističke dramske osobe, a takav je Muradbegović Petar, povlači za sobom primjerenu tragičku koncepciju drame

Drugi primjer veže se uz ironijske uzroke koji su, poput spomenutih arhetipskih, urođeni ekspresionističkim likovima, kako nas Frye (2000: 54) uči, "tako je središnje načelo tragičke ironije da sve iznimno što se zbiva junaku bude kauzalno neskladno s njegovim karakterom".¹⁴ Ironijski predznak ekspresionističkom dramskom antijunaku zadaje ironija trima načinima: kroz njegovu sudbinu, kroz njegovo djelovanje ili, pak, njegovim (tragičkim) krajem. Ironijska sudbina dramskih likova ekspresionizma povezana je s njihovim (arhetipskim) određenjem, ulogom, funkcijom i odnosom prema ostalim likovima te svijetu uopće i dio je karakterizacije gotovo svih likova. Može se izdvojiti primjer Adama i Eve iz istoimenog Krležina dramskog teksta, koji se u ironičnoj igri sudbine konstantno gube i pronalaze neraskidivo vezani u ponavljajuće cikluse mučnine, zatim primjer Štjefaja i Janeza iz Krležina *Kraljeva*, koji svoju vječnu agoniju proživljavaju u nespokojnoj smrti, primjer Dr. Elektara iz dvaju Kulundžićevih tekstova (*Dr. Elektor* i *Kako će sa zemlje nestati zlato*), koji na nekoliko razina proživljava snažnu ironijsku životnu provokaciju u kojoj se iz svojevrsnog spasitelja čovječanstva transformira u groteskni lik kojeg čovječanstvo metaforički, ali i stvarno, žrtvuje radi svojih niskih interesa te, zaključno, primjer Ajdije iz Kulundžićeva *Posljednjeg idealista*, kojeg ironijski upliv sudbine, ponovno groteskno, odvlači u propast oduzimajući mu i priliku za ostvarenjem želje i nadu u potencijalno sretnu budućnost. Ironija povezana s djelovanjem antijunaka također je tipična za dramske likove ekspresionizma, a u tom se kontekstu ističe Krležin Michelangelo čije je djelovanje u potpunosti podređeno unutarnjim psihičkim previranjima te Kulundžićev Mojsije iz *Vječnog idola* čije je, pak, djelovanje onemogućeno i unutarnjim psihičkim stanjima i sabotiranjem okoline. Posljednji primjer, ironija povezana s tragičkim krajem junaka prisutna je u reprezentativnim primjerima Krležina Kolumba te Kulundžićevih Dr. Elektara i Mojsija, čija smrt, iako ironična, sudjeluje u svojevrsnom iskupljenju društva i okoline, dok primjer Krležina Štjefaja i Janeza iz *Kraljeva* manifestira smrt kao vječnu patnju iz koje spomenuti likovi ne mogu izaći.

Treći princip tiče se neprilagođenosti okolini i društvu i očituje se dvojako: u neprilagođenosti lika zbog svojih psihičkih previranja i unutarnjih borbi ili sudbinske predodređenosti te u neprilagođenosti zbog toga što ga drugi doživljavaju kao: stranca, čudaka i/ili prijetnju. U oblikovanju ironijskog antijunaka ova će se dva tipa često ispreplitati, a primjere nalazimo kod svih takvih likova. Unutar proučavanog korpusa za prvi se tip izdvaja primjer Kulundžićevih Dode i Vojte čiji je životni neuspjeh na svim planovima uzrokovan isključivo unutarnjom psihološkom borbom, iako imaju sve preduvjete za uspjeh uključujući podršku okoline, dok je za drugi tip reprezentativan primjer Muradbegovićeva Petra koji tragično završava djelomično i zbog svojih osobina, no u većoj mjeri zbog čimbenika prouzrokovanih djelovanjem okoline koja Petra izolira, kašnjava i odbacuje smatrajući ga prvo strancem i čudakom, a kasnije i prijetnjom.

prema kojoj karakter unaprijed određuje sudbinu".

¹⁴ Frye (2000: 54) nadalje poentira kako je tragedija razumljiva "zato što je propast vjerodostojno povezana sa situacijom. Ironija izdvaja iz tragičke situacije osjećaj proizvoljnosti, osjećaj toga da žrtva nije imala sreće".

Uz treći primjer oblikovanja usko su povezana sljedeća dva tipa, nemogućnost uspostavljanja funkcionalnih odnosa antijunaka s ostalim likovima i nemogućnost komunikacije antijunaka s ostalim likovima, a kao i kod trećeg tipa i kod ova dva gotovo svi likovi posjeduju spomenuta svojstva. Nemogućnost uspostavljanja funkcionalnog odnosa ispoljava se, u prvom redu, u odnosima muškarca i žene, odnosno u ljubavnim odnosima, a istaknute primjere takvih poremećenih odnosa vidimo kod Muradbegovićevih Petra i Dese, Krležinih Muškarca i Žene (*U predvečerje*), Adama i Eve (*Adam i Eva*) i u ljubavnom trokutu između Kolumbine, njezinih supruga i ljubavnika (*Maskerata*) te kod Kulundžićevih Nini i Ajdije (*Posljednji idealista*), Nini i Vojislava (*Posljednji hedonista*), Maše i Vojte (*Ne suviše savjesti*) te Vete i Dode (*Ponor*). Posebno je zanimljiv primjer disfunkcionalnog odnosa između majke i sina oprimjeren u odnosu Lenke i Rajka u *Ponoći*. Oboje likova izraziti su primjeri ironijskih likova, potpuno nesposobni funkcionirati u društvu, a njihov je međusobni odnos destruktivan i dodatno naglašen izostankom svake djelatne i motivirane komunikacije. Spomenuti izostanak funkcionalne komunikacije još je jedan primjer oblikovanja tipičan za sve antijunake ekspresionističke drame. Izostanak svrsishodne komunikacije obilježje je koje se ubraja u paradigmatiska i najznačajnija obilježja ironijskog antijunaka. U tom se kontekstu ističu dva primjera u kojima je inače poremećena komunikacija dodatno naglašena. Primjeri su to Kulundžićevih likova: Posrednika iz *Drugih ljudi*, čiji je glas sveden tek na nijemi krik prouzrokovan nesnalaženjem u karnevalsko-burlesknim događajima koji se odvijaju oko njega te Stranca iz *Nobarbara*, čiji se proročki ton gubi u mnoštvu prizemnih i banaliziranih glasova.

Sljedeći primjer vezan je uz izopćenost ironijskog antijunaka iz društva koje može biti uzrokovano samoizopćavanjem od strane samog lika ili, pak, izopćavanjem antijunaka od strane drugih likova. Potonje izopćavanje može biti prouzrokovano postupcima antijunaka ili vođeno strahom drugih likova. Prvi tip, samoizopćavanje, posebno je naglašeno kod Kulundžićevih Dode i Vojte, koji, svaki na svoj način, odbijaju bilo kakvu pomoć okoline i drugih likova i svjesno se izoliraju te kod Krležina Michelangela koji svoju samoizolaciju pravda *višim ciljevima*.¹⁵ Izopćavanje okoline uzrokovano postupcima lika reprezentiraju primjeri Krležinih Kolumba i Salome, koji su izolirani isključivo jer su *drukčiji*, odnosno jer se njihovo djelovanje ne uklapa u tipizirane oblike ponašanja karakteristične većem broju ljudi te Kulundžićev Mojsije čija se izopćenost pravda njegovim neuspjehom, iako on do kraja djeluje isključivo za dobrobit okoline (čak čovječanstva), a na samom kraju podnosi i najveću žrtvu. Izopćavanje, pak, okoline prouzrokovano strahom od antijunaka najsnažnije reflektiraju slučajevi Kulundžićeva dr. Elektara i Muradbegovićeva Petra. I dok je dr. Elektor izopćen iz društva zbog paničnog straha, nerazumijevanja i iskonskog neznanja, iako je sve svoje djelovanje, barem u početku, usmjerio ka dobrobiti zajednice (i, također, cjelokupnog čovječanstva), Petrov slučaj veže se u potpunosti uz strah likova za vlastitu dobrobit. Petar je u biti odbačen

¹⁵ Navedeni primjeri sjajno demonstriraju Fryevu (2000: 68) "tragičku tendenciju" koja izdvaja (anti)junaka iz društva.

od samog početka i okolina (osim najbliže obitelji) mu nije pružila nikakvu mogućnost prihvaćanja.¹⁶

Uz potonji se primjer usko veže i slučaj koji potencira nemogućnost djelovanja ironijskog antijunaka, koja se manifestira ili kao vlastita nemogućnost, povezana s akterovim osobinama i sudbinskom predodređenošću, ili kao nemogućnost djelovanja uzrokovana onemogućavanjem od strane drugih likova/okoline. I u ovom slučaju evidentni su brojni primjeri jer je nemogućnost djelovanja lika jedno od paradigmatičkih obilježja ekspresionističke drame. Za prvi se slučaj ističu primjeri Štijeфа i Janeza iz Krležina *Kraljeva*, koji čak i kad im se pruži prilika za ikakvu mogućnost djelovanja, oni ostaju pasivni i, zapravo, potpuno lišeni upravo mogućnosti. Slično se događa i s Kulundžićevim Rajkom koji svoju pasivnost i nedjelovanje pravda nesretnim životnim okolnostima, tragičnom sudbinom i krivicom okoline. Slučajevi u kojima društvo i okolina onemogućavaju djelovanje antijunaka najočitije se reflektira kod Krležina Kolumba te Kulundžićevih dr. Elektara i Mojsija i povezano je ili s fizičkim onesposobljavanjem antijunaka od strane drugih likova ili moralnim ucjenama i prijetnjama. Posebno je zanimljiv slučaj Mlade glumice/Kćeri iz Kulundžićeva pirandelističkog dramskog teksta *Krik života*. Mlada glumica/Kći, lik koji neodoljivo podsjeća na Pirandellov ekvivalent iz *Šest lica traži autora*, koja prolazi kroz naglašene psihološka previranja i turbulentne krize identiteta, pristaje na pirandellovsku igru *režiranu* od strane Slavnog glumca, s jedne, i Oca, s druge strane, da bi ostvarila željeni uspjeh, no, u zapetljanoj i grotesknoj igri sudbine, taj joj je uspjeh onemogućen.

Posljednji primjer oblikovanja identitetno-karakternih odrednica vezan je uz svojevrsnu *nesvjesnost postojanja* ironijskog antijunaka, odnosno činjenicu kako ovaj tip lika zapravo ne može izaći iz svoje *uloge*. Ironijski antijunaci ekspresionističkih dramskih tekstova osuđeni su na *vječno ponavljanje*,¹⁷ ciklički proces koji je povezan sa, za lika, nesvjesnim stanjima. Lik na taj način ponavlja nesvjesne, ritualne procese, a, kako Frye (2000: 124) objašnjava, "ritual teži pretvaranju u čistu cikličku priču koja bi, kad bi takvo što moglo postojati, bila automatsko i nesvjesno ponavljanje". I za ovaj slučaj postoje brojni primjeri u ekspresionističkim dramskim tekstovima, a u kontekstu korpusa razmatranih u radu ističu se primjeri Krležinih Žene i Muškarca i Adama i Eve te Kulundžićevih Nini i Ajdije, odnosno Vojislava, koji svoje turbulentne i destruktivne veze ciklički ponavljaju u nesvjesnom vrtlogu nerazumijevanja, propuštenih prilika, rastanaka i ponovnih susreta. Svoju *nesvjesnost postojanja* simptomatično ispoljavaju i Krležini Michelangelo, Kolumbo i Salome, Kulundžićevi Posrednik, Mojsije, Stranac, Rajko, Bakica, Doda, Vojta i Mlada glumica/Kći te Muradbegovićev Petar, no njihove se nesvjesnosti i ponavljanja grade i rekreiraju u spletu mitemskih i arhetipskih signala (ne) postojanja i vječnih repeticija simboličkih odrednica njihova karaktera i tematsko-motivskih sugestija koje grade situacije i događaje u kojima sudjeluju. U sličnoj su situaciji Štijeф i Janez iz Krležina *Kraljeva*, no u njihovom slučaju sudbina se dodatno ironično i

¹⁶ Petlevski (2003: 161) naglašava kako "ekspresionistička radnja" u *Bijesnom psetu* razvija "ideju s temeljnom programatskom linijom sukoba pojedinca i mase".

¹⁷ Nietzscheov koncept *vječnog vraćanja* jedno je od važnijih obilježja ekspresionističke poetike.

pomalo surovo poigrava jer njihove transpozicije iz svijeta mrtvih u svijet živih i nazad eklatantno sugeriraju apsolutnu nemogućnost izlaska iz kruga vječnog ponavljanja.

Najintrigantniji slučaj ovog primjera oblikovanja manifestira lik Viktora-Dušice iz Kulundžićeva dramskog teksta *Ponos*.¹⁸ Naime, ovaj je lik u potpunosti sveden na prostorno-vremenske odrednice koje se nalaze onkraj realnog i stvarnog poimanja prostora i vremena, u toj mjeri da se gube čak i konture karikaturalnih odrednica dramskog lika, stoga ovaj lik često djeluje tek kao sjena iz sjećanja drugih likova i ne uspijeva se niti materijalizirati. Ekstreman primjer ekspresionističkog oblikovanja ironijskog antijunaka nesvjesnog vlastita postojanja sugerira kako je postojanje lika Viktora-Dušice tek iluzija ili vizija.

5. Odnosi između ironijskog antijunaka i ostalih likova

Spomenuto je kako ironijski antijunak u ekspresionističkim dramskim tekstovima posjeduje brojne osobine koje mu onemogućavaju funkcionalnu komunikaciju, djelovanje pa čak i mogućnost djelovanja, izopćavaju ga i odbacuju iz društva, a u određenoj mjeri i iz granica stvarnog svijeta. U tom kontekstu zanimljiv je odnos koji ovaj tip dramskog lika ima s ostalim likovima u njegovoj okolini. U ekspresionističkim se dramskim tekstovima nameću tri osnovna tipa odnosa koji su, izostankom klasične dramske motivacije i tradicionalnih dramskih napetosti koje projiciraju dramske sukobe, zapravo najistaknutiji indikatori spomenute motivacije i sukoba. Radi se o tipovima odnosa prikazanim u desaussureovskim binarnim oprekama, koji sugeriraju sukobe na razini karakteristika likova koji se reprezentiraju u antagonističkim parovima: žensko – muško, pojedinac – kolektiv te mlado – staro.

Prvi tip odnosa, žensko – muško, jedan je od najučestalijih antagonističkih odnosa u povijesti drame, a u ekspresionističkim je dramskim tekstovima posebno naglašen. Ovaj tip odnosa u prvom se redu referira na ljubavni odnos žene i muškarca, koji može biti prikazan u bračnom ili ljubavničkom odnosu. Takvi su primjeri najčešći, a u promatranom korpusu ističu se kod svih triju promatranih autora. Kod Krleže je ovaj tip posebno naglašen u primjerima: *Žene i Muškarca (U predvečerje)* u priči o destruktivnom odnosu žene i muškarca s ruba društva koji su traumatično i psihotično ovisni jedno o drugom, zatim u ljubavnom trokutu između Kolumbine, njezina supruga, znanstvenika Don Qiuhotu te njezina ljubavnika, pjesnika Pierrota (*Maskerata*), u kojem se u turbulentnom i grotesknom okruženju, gdje oba muškarca znaju jedan za drugog, Kolumbina ipak odlučuje za jednog od njih, no ta odluka ostavlja još psihički neuravnoteženiju i groteskniju situaciju kod svih likova te, naposljetku, u iznimno traumatičnom odnosu Adama i Eve (*Adam i Eva*), koji je dodatno naglašen konstantnim prijelazima iz realnog u iracionalni svijet, iz kojeg ne mogu izaći i vječno ostaju zajedno patološki opsjednuti jedno drugim.

¹⁸ Dramski je tekst *Ponos* u mnogočemu najizraženiji i po svim sadržajnim i izraznim elementima dramskog teksta paradigmatički najznačajniji ekspresionistički dramski tekst ne samo u opusu Josipa Kulundžića već i u cjelokupnom opusu hrvatskog dramskog ekspresionizma (usp. Vuco 2023.).

U sličnim okvirima ovaj se tip odnosa snažno očituje i u nekim Kulundžićevim tekstovima poput: *Posljednjeg idealiste* u kojem psihički slomljena i izmanipulirana prostitutka Nini do ruba, prvo očaja, a onda i života, dovodi nestabilnog Ajdiju; *Posljednjeg hedoniste* u kojem, sada *rehabilitirana* Nini, ovaj put nenamjerno i djelomično nesvjesno u istu situaciju dovodi zaručnika Vojislava; zatim u tekstu *Ne suviše savjesti* gdje nesretno zaljubljena Maša u opsesivnoj ljubavi prema jednako nesretnom i ironijski *oštećenom* Vojti ne može prekinuti krug razočaranja i duboke strasti, raskida i ponovnih sastanaka i u tekstu *Ponor* u kojemu je, pak, paradigmatički oslikani ironijski antijunak Doda, iako se svim silama trudi odbaciti ju od sebe zbog svoje destruktivne prirode, ipak neraskidivo vezan uz nesretnu i traumatiziranu Vetu. Sjajan primjer ovakvog tipa odnosa vidimo i u Muradbegovićevu *Bijesnom psetu* u kojem se, također, prikazuje čitava paleta traumatičnih, psihički neuravnoteženih, disfunkcionalnih i destruktivnih situacija u odnosu Petra i Dese.¹⁹

Drugi tip muško – ženskih odnosa reflektira se u odnosima među članovima obitelji, gdje se posebno ističu primjeri odnosa majke i sina. U tom se kontekstu ističu Kulundžićevi dramski tekstovi: *Ponoć* gdje neurotična veza Lenke i Rajka u najvećoj mjeri uzrokuje motivaciju dramske radnje i sukobe ne samo između njih nego i među svim ostalim likovima, a slično funkcioniraju i navedeni dramski elementi u tekstu *Posljednji hedonist*, u jednako hirovitom odnosu Zaričke i Vojislava. Zanimljiv je i odnos majke (Bakice) i sina (Tate) u *Škorpionu*, u kojem sin u prvim trenucima negira zloću majke, no kasnije, uvjerivši se u njezino iskonsko zlo, pokušava zaštititi ostale likove. U Kulundžićevu *Kriku života*, svojevrsnoj adaptaciji Pirandellova teksta *Šest lica traži autora*, intrigantna je shizofrena i u aluzijama incestuozna veza kćeri i oca čije ih opsesivne potrebe i nemogućnost raskidanja veze vode u propast. Djelomično sličnu situaciju vidimo u jednako problematičnoj i, također, u aluzijama incestuoznoj vezi sestre i brata u Muradbegovićevu *Bijesnom psetu*, no u ovom slučaju, iako oboje završe u sličnoj situaciji kao potonji Kulundžićevi likovi, opsesija dolazi samo od strane maloumne sestre.

Drugi tip antagonističkog odnosa tiče se opreke pojedinac – kolektiv, koja je, poput prethodne, također jedno od paradigmatičkih ekspresionističkih obilježja. Eklatantni primjeri ovog tipa vidljivi su u Krležinim *Kristoforu Kolumbu* u kojem se, u hektičnoj atmosferi prouzrokovanoj dugotrajnom neizvjesnošću i borbom za preživljavanjem, posada pobuni protiv Kolumba i razapne ga na jarbol identificirajući ga sa svim problemima, neizvjesnostima i opasnostima u kojima su se našli te *Salome* u kojoj naslovnu antijunakinju narod, iako grešniji i udaljeniji od ispravnih moralnih prosudbi, odbacuje kao grešnicu i najveće zlo isključivo zbog nerazumijevanja drugog i drukčijeg. Unutar Kulundžićevog korpusa izdvajaju se dramski tekstovi: *Drugi ljudi* u kojem se pojavljuju trojica likova, svi u ulozi ironijskog antijunaka, a svojevrsnog središnjeg ironijskog antijunaka, Posrednika, druga dvojica paradoksalno odbacuju i ironiziraju zbog činjenice

¹⁹ Muradbegovićeva Dese iz *Bijesnog pseta* ubraja se u jedan od najsnažnijih ženskih likova hrvatske ekspresionističke drame. Petlevski (2003: 165) ju je okarakterizirala tvrdnjom kako se "odbija pokoriti starinskoj pravdi koju iz naraštaja u naraštaj pleme tumači kao 'Božju pravdu' i pritom taj ženski lik dobiva priliku postati istinskom ekspresionističkom heroinom".

kako je Posrednik jedini glas razuma, zatim primjer *Vječnog idola* u kojem lik Mojsija, u maniri Krista Iskupitelja trpi poniženja, uvrede i muku da bi na kraju žrtvovao vlastiti život za dobrobit ljudi koji ga cinično odbacuju, primjer *Neobarbara* u kojem lik Stranca doživljava sličnu sudbinu kao Mojsije iz prethodnog teksta, uz iznimku da je Stranac, s jedne strane, nesvjestan svojih postupaka, a, s druge strane, odbačen isključivo zbog nerazumijevanja te primjer *Ponora* u kojem se ironijski antijunak Doda, iako poprilično odbačen od okoline, ipak samoizolira svjestan štetnosti svojih ponašanja i slabosti svog karaktera. Dobar primjer sukoba pojedinca i okoline vidimo i u slučaju Muradbegovićeve Petra kojeg okolina zapravo odbacuje u samom startu ne dajući mu niti priliku da se dokaže, što on dodatno potpiruje namjerno se sukobljavajući i prkoseći.

Treći tip paradigmatičkog ekspresionističkog oprečnog odnosa očituje se u opoziciji mlado – staro. Njega zorno predaju primjeri u Muradbegovićevu *Bijesnom psetu* gdje se jedan od temeljnih sukoba odvija upravo zbog Petrova narušavanja tradicijski zadanih okvira i protivljenja običajnim pravima, zatim slučaj iz Kulundžićeve *Ponoći* u kojoj nerazumijevanje *dvaju svjetova*, onog starog i prošlog i onog novog i modernog, dovode do nerazumijevanja među likovima, njihovih sukoba i prijevora, a vjerojatno najsnažniji raskol između starog i novog svjetonazora vidljiv je u Kulundžićevim *Pacijentima mladog Kirilova*. U toj osebujućoj kratkoj dramskoj jednočinki mladi Kirilov, kontroverzni, ali i karizmatični psihijatar u svoje liječenje pacijenata uvodi suvremene metode koje se starom Kirilovu, njegovu ocu, također psihijatru, čovjeku *starog kova* i tradicionalnih pogleda na svijet i medicinu, čine ne samo strane već problematične i opasne, a razmišljanja u stavovima dovode do potpunog nerazumijevanja i neodobravanja.

Zaključak

Razdoblje ekspresionizma u svjetskoj književnosti i umjetnosti bilo je jedno od najburlijavijih i najturbulentnijih umjetničkih razdoblja. Ekspresionizam je izrastao na krilima bunta protiv starog i tradicionalnog umjetničkog pogleda, a u svojim nastojanjima za promjenom umjetničkog svjetonazora uveo je brojne novosti u umjetničko oblikovanje. Ovo je razdoblje svoj izričaj nametnuo svim umjetničkim područjima, a najsnažnije se očitalo u likovnim umjetnostima i književnosti, posebno u dramskom stvaralaštvu. U tom je kontekstu ekspresionizam utjecao na promjenu gotovo svih elemenata i na planu izraza i na planu sadržaja dramskoga teksta. Među najvidljivijim promjenama isticala su se novosti u oblikovanju dramskog lika. Iako se u određenom obliku javljao i ranije, upravo će ekspresionizam do savršenstva dovesti konstrukciju specifičnog dramskog lika, imenovanog kao ironijski dramski antijunak. Ovaj će tip lika biti dominantna reprezentacija dramskog lika u ekspresionističkim dramskim tekstovima i nositi sva ona, u radu navedena, obilježja po kojima će ironijski antijunak ostati zapamćen i nakon završetka dominantne ekspresionističke poetike.

Literatura

- Freud, Sigmund (1971), "Psihopatski likovi na pozornici", u: T. Sabljak, ur., *Teatar XX. stoljeća*, 171–180, Matica hrvatska, Split–Zagreb
- Frndić, Nasko (1982), "Ahmed Muradbegović – dramatičar emotivnog nadahnuća i patrijarhalne etike", *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 1, 146–156.
- Frye, Northrop (2000), *Anatomija kritike*, Golden marketing, Zagreb
- Obad, Vlado (2013), "Utopijska stremljenja njemačkog dramskog ekspresionizma", u: M. Liović, ur., *Sanjari i znanstvenici. Zbornik radova u čast Branke Brlenić-Vujić*, 323–347, Filozofski fakultet Osijek, Osijek
- Pavis, Patrice (2004), *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb
- Petlevski, Sibila (2003), "Bijesno pseto dvadesetih", *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 1, 160–172.
- Pfister, Manfred (1998), *Drama: teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb
- Senker, Boris (1989), *Hrvatska drama 20. stoljeća*, Logos, Split
- Škvorc, Boris (2006), "Stereotipi, multikulturalizam, nacija, naracija", u: G. Rem, B. Zieliński, ur., *OS – lamnigu – drugi. Zbornik izabranih radova triju saziva međunarodnog znanstvenog skupa 'Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća, Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet'*, 91–121, Filozofski fakultet Osijek – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Osijek – Poznań
- Übersfeld, Anne (1982), *Čitanje pozorišta*, "Vuk Karadžić", Beograd
- Vuco, Jurica (2013), *Otmjeni čovjek ekspresionizma*, Matica hrvatska, ogranak Osijek, Osijek

III.

Fenomen migraciono-
-dijaspornih književnosti
i manjinske književne
i kulturne tradicije u
slavenskom kontekstu

Mirela Boloban: Trauma migracije i marginaliziranost u pričama iz zbirke *La cena* Božidara Stanišića

Hronotop zbirke priča *La cena*, autora Božidara Stanišića, dominantno je smješten u italijanski kontekst, iz kojeg likovi povremeno odstupaju kako bi reflektirali događaje iz prošlosti i razloge napuštanja postjugoslovenskog prostora. Autor kreira likove koji egzistiraju u liminalnom prostoru, svjesno izbjegavajući stereotipne kategorizacije koje bi ga svrstavale u korpus migrantske književnosti, dok istovremeno otklanja jednostrane predodžbe o ovom književnom fenomenu. Ova zbirka funkcionira kao suptilna analiza društvenih tokova u dvadeset i prvom stoljeću, što je postignuto kroz sugestivne dijaloge i kompleksnu psihološku razradu likova. Posebna pažnja posvećena je tendencijama nametanja kolektivnog identiteta, koji migrant ne može ili ne želi prihvatiti. U radu će biti ispitana naratorova upotreba ironije, provučena kroz naizgled frivolne opaske, kao sredstvo ukazivanja na duboko ukorijenjene probleme. Analizirat će se odnosi među likovima, obilježeni nerazumijevanjem i tišinom, koji dodatno potenciraju suštinske konflikte s kojima se migranti suočavaju u novom kulturnom kontekstu. Rad nastoji doprinijeti razumijevanju književnosti bosanskohercegovačke dijaspore u novoj kulturi i pokazati da Stanišićev tekst predstavlja oblik književnog otpora i dostojanstven zahtjev za priznavanjem unutar novog kulturnog prostora.

Ključne riječi: migrantska književnost, kolektivni identitet, trauma izmještenosti, marginaliziranost, ironija.

The Trauma of Migration and Marginalization in the Stories from *La cena* by Božidar Stanišić

The chronotope of the short story collection *La cena* by Božidar Stanišić is predominantly set in the Italian context, from which the characters occasionally deviate to reflect on past events and the reasons behind leaving the post-Yugoslav space. The author creates characters who exist in a liminal space, consciously avoiding stereotypical categorizations that would place the collection within the corpus of migrant literature, while simultaneously challenging simplistic notions of this literary phenomenon. The collection serves as a subtle analysis of societal currents in the twenty-first century, achieved

through suggestive dialogues and the complex psychological development of characters. Particular attention is given to the imposition of collective identity, which the migrant either cannot or refuses to accept. The paper will analyze the narrator's use of irony, expressed through seemingly frivolous remarks, as a tool for exposing deeply rooted issues, along with the relationships among the characters – characterized by misunderstanding and silence – that underscore the fundamental conflicts migrants encounter in a new cultural setting. The study aims to contribute to the understanding of Bosnian-Herzegovinian diaspora literature in a new culture and to demonstrate that Stanišić's text represents a form of literary resistance and a dignified demand for recognition within a new cultural space.

Key words: migrant literature, collective identity, displacement trauma, marginalization, irony.

1. Uvod

Zbirka priča *La cena – avanzi dell'ex Jugoslavia*,¹ objavljena prvobitno na italijanskom jeziku 2021. godine, a potom i na Stanišićevom maternjem jeziku,² savršen je primjer djela koje reflektuje status autora i njegove književnosti "in between" (Bhabha 1994: 13) odnosno "između dva sveta",³ kao simbol nepripadanja i vječne potrage pisca koji je sticajem okolnosti odselio. Premda naslov i sugestivni podnaslov ove zbirke prvenstveno navode čitaoca na pomisao da je pred njim štivo koje se bavi isključivo položajem doseljenika s jugoslovenskog područja u Italiji, ideje koje se pojavljuju već u prvoj priči prevazilaze okvire autorove puke nostalgije prema rodnom mjestu ili kolektivnom identitetu. Odabrani hronotop u preostalim pričama potvrđuje utisak da napuštanje jugoslovenskog prostora i (ne)uspješno prilagođavanje novom prostoru⁴ ima sve elemente univerzalne priče o borbi čovjeka za dostojanstvo u svijetu koji nije birao. Neosporno je autorovo lično iskustvo⁵ kao polazna tačka – prisutno je u svakoj priči koju različiti naratori iznose, ona uvijek ima veze sa napuštenim prostorom Bosne i Hercegovine i osvrtnom na svijet prije raspada Jugoslavije. Međutim, uvodeći likove i iz drugih država i gradnjom priča u kojima se svi iseljenici, izgnanici i egzilanti mogu posmatrati kao "zajednica obespravljenih" (Kazaz 2008: 78), koju ne spaja nužno nacija ili kolektivni identitet, ova zbirka postaje ogledalo društvenog položaja svih imigranata u savremenom svijetu.

¹ *Večera – ostaci bivše Jugoslavije*

² *Večera i druge priče*, JP Službeni glasnik, Beograd, 2021. Primjećujemo razliku već u naslovu prilagođenom tržištu. To je samo jedna od uočljivih razlika u objavljenim verzijama.

³ Termin je preuzet iz naslova članka Ane Banić Grubišić: "Između dva sveta" – antropološka analiza 'gastarbajterskog romana' *Taksist od Münchena*" (Banić Grubišić 2020).

⁴ Novi prostor u koji likovi migriraju nije isključivo italijanski.

⁵ Stanišić je početkom rata devedesetih godina iz Bosne i Hercegovine migrirao u Italiju. Trauma i lično iskustvo njegovog prelaska u novu kulturu su skoro uvijek prisutni i na njih se konstantno direktno ili indirektno referira u svom književnom opusu.

U svrhu prikaza veza između ličnih, individualnih priča svih likova, ali i univerzalnog narativa koji se gradi između pet, naizgled nepovezanih priča, zajednički elementi koje će se analizirati u radu posmatrat će se deduktivno – kako bi se ukazalo na vezu između njih: traumata rata i traumata migracije, koje predstavljaju zajedničku polaznu tačku i temelj iskustva obespravljenosti koje autor želi da predoči. Predmet analize je i položaj pisca,⁶ i posljedično, doseljenika s područja Bosne i Hercegovine u savremenoj Italiji, na šta autor želi ukazati prvobitno italijanskoj publici. U italijanskoj verziji zbirke, autor je neposredniji u izrazu i jasnije se ističu kulturnospecifični elementi⁷ iz napuštenog prostora i osjećaj stranosti u odnosu na društvo prijema, što čini njenu srž. Prevodi primjera u radu su preuzeti iz *Večere* tamo gdje su odgovarajući, a prevodi dijelova – važnih za našu analizu – koji se ne pojavljuju u verziji prilagođenoj bosanskohercegovačkom tržištu ili se bitno razlikuju, su autoričini i na to će se ukazivati u fusnotama.

2. Stanišićeva borba za status *pisca* – između jezika, zemalja i književnih kategorija

Sama definicija riječi “dijaspore”⁸ u sebi sadrži tu klimavu poziciju (ne)pripadanja, kao u trećem, transkulturalnom položaju i unaprijed stavlja u položaj kritike, pa i predrasuda, budući da sa sobom nosi stereotipnu predodžbu o osobi koja je striktno vezana uz napušteni prostor i kolektivni identitet. Pisci koji su pripadnici dijaspe, bez obzira na svoje želje i široki domet književnog stvaranja, u društvima prijema – jednom i za sva vremena – bivaju etiketirani kao pisci “migrantske književnosti”. Migrantska književnost je prepoznata kao književnost “u kojoj traumatsko iskustvo rata, migracije i življenja u novoj kulturi je glavni faktor djelovanja na poetička načela – teme i motive i emotivni mehanizam teksta u cjelini”, ali je njen položaj “kao i identitet pisca, zbir razlika [...]” (Islambegović 2022: 266).

Luraschi navodi da je, s obzirom na različitosti, upitna adekvatnost termina “migrantska književnost” te da su u Italiji rasprave o tome kako definisati ovakvo književno stvaralaštvo još uvijek aktuelne. U obzir se uzimaju termini: “književnost migracija, italijanska književnost migracija, italofona književnost, migrantska književnost na italijanskom jeziku” (2009: 185). Kao zajednička spona između autora ove/ovih književnosti se spominje njihovo pisanje na italijanskom jeziku, koje najčešće koriste ovi autori koji “porijeklom nisu Italijani, a nekima od njih italijanski nije ni maternji jezik” (Luraschi 2009: 185). Ruzza navodi da je “književnost migracija *područje italijanske književnosti* koje sačinjavaju tekstovi pisaca migranata koji su kao usvojeni jezik odabrali jezik države odredišta i često – ali ne uvijek – imaju neke srodne tematike, poput, na primjer, bol

⁶ Budući da se književnost smatra “izrazom i reprezentacijom prvenstveno ljudskog iskustva” (Shrestha, Manisha; Rosy Chamling 2021: 189), smatramo da je nemoguće autorovo lično iskustvo migriranja odvojiti od književnog djela te ga posmatrati isključivo kao autonoman proizvod.

⁷ Ponekad napisani na italijanskom, a mnogo češće – napisani na maternjem jeziku uz objašnjenje u fusnoti.

⁸ “Riječ dijaspora označava crtu ili prostor između dva mjesta, u neku ruku stalan osjećaj iščašenosti, da smo uvijek na putu i da nikad nismo potpuno stigli” (Wisker 2010: 163).

zbog odsječenosti od domovine i poteškoće življenja s kojima se susreću u novoj državi” (2015: 91).

Specifični status autora koji porijeklom nisu Italijani je istaknut i na zvaničnoj stranici Ministarstva rada i socijalne politike gdje se pod rubrikom “Kultura” nalazi odjeljak “Migrantska književnost”, u kojem su izdvojena imena novih italijanskih autora stranog porijekla, pobrojane izdavačke kuće posvećene migrantskoj književnosti te popis nagrada dodijeljenih migrantskim piscima i spisateljicama (<https://integrazioneimmigrati.gov.it/it-it/Altre-info/e/2/o/12/id/87/Letteratura-migrante>). Zanimljiva je i definicija migrantske književnosti koju na ovoj stranici navode:

Italijanska migrantska književnost je zbir književnih djela koja su pisana (ili u nekim slučajevima, prevedena) na italijanski jezik, a čiji su autori migranti kojima italijanski nije maternji jezik, ali koji žive u Italiji (ili imaju veze sa ovom zemljom). Teme ovih djela se često odnose na migraciju i integraciju, međutim, s vremenom, migrantska književnost je počela obuhvatati i druge teme, pridružujući se književnosti spisateljica i pisaca čiji je maternji italijanski jezik.

Kako vidimo iz ovih nekoliko definicija, u migrantsku književnost se ubraja književnost pisana na italijanskom jeziku, za italijansko tržište, čije teme ne moraju biti vezane uz iskustvo migracije. Ukoliko se književnost ovih autora bavi savremenim problemima s kojima se susreću i sami Italijani, a pritom se zanemaruje napušteni kontekst, postavlja se pitanje po kojem kriteriju se takva književnost razlikuje od nacionalne italijanske književnosti. Da li je potrebno svakog autora isticati kao “pisca migranta”, bez obzira na teme kojima se bavi i jezik na kojem piše te ga tako izdvajati od nacionalne književnosti? Welsh navodi da su današnje pisce oblikovale različite zemlje, ne samo domovina, nego i “ruska, nemačka, južno i severnoamerička, japanska književnost” (2021: 78), stoga, s pravom se može govoriti i o svakom identitetu kao “tvorevini koja nikad nije dovršena, uvijek u stvaranju” (Hall 1989: 68).

Uprkos nejasnim granicama između nacionalne i migrantske književnosti, evidentno je podsticanje podjela i isticanje superiornosti domaćih autora (jednog kolektivnog identiteta), marginalizacijom drugih. Književni opus “pisca migranta”, pritom, može biti svestrani zbir različitih utjecaja i ciljeva te se u njemu uopšte ne mora osvrtni na napušteni kontekst i traum, ali takva kategorizacija ostaje nepromjenljiva. Islambegović, naprotiv, ukazuje na veliki značaj ovih, nedovoljno priznatih pisaca koji osiguravaju dvostruke benefite zahvaljujući pogledu sa margina, a ne iz “centra” društva, te navodi da: “pisci migranti svojom književnošću mogu razvijati interkulturalnu senzitivnost u prikazu Drugog i obogatiti novu kulturu, ali i kulturu matice” (2022: 277), stoga, umanjivanje njihovog značaja ne da nije osnovano već, naprotiv, oni su sudionici modernog, globalnog procesa, o kojem nam ostavljaju značajna svjedočanstva.

Početno nepripadanje i potraga za identitetom u novom kulturnom kontekstu je u periodu transfera (tranzicije) posve prirodna činjenica, međutim, dugoročna marginaliziranost, uskraćivanje ravnopravnosti u odnosu na domaće autore, kao i tendencija

isključivog svrstavanja među pripadnike kolektivnog identiteta, jeste savremeni problem s kojima se autori, pripadnici bosanskohercegovačke dijaspore u Italiji, još uvijek susreću.

Neki autori iz bosanskohercegovačke dijaspore smatraju da diskriminaciji značajno doprinosi konformizam samih pisaca. Prihvatanjem ovakve karakterizacije – svjesno ili ne – oni legitimišu sopstvenu marginalizaciju. Premda mnogi od njih pišu na jeziku novog prostora i prvenstveno za publiku društva prijema, pisci najčešće prešutno pristaju na takvu kategorizaciju, povremeno se koristeći njenim benefitima (projektima, finansijskom podrškom), ali ujedno daju svoj pristanak da ostanu na marginama novoodabranog kulturnog prostora i ograniče percepciju svog doprinosa, tako što neće biti nazvani samo piscima, već prihvaćaju potčinjenost koju nosi pridjev “migrantska”, kao i njen neizostavni prtljag: sjena kolektivnog identiteta. Na tu obespravljenost ukazuju i književna djela, ali i javni istupi Božidara Stanišića, pisca rođenog u Visokom, koji više od trideset godina živi i piše u italijanskoj regiji Friuli-Venezia Giulia. Stanišić direktnim putem upozorava na zloupotrebu naziva “migrantska književnost” te bira da govori o “narrativu koji pišu stranci u Italiji” (Stanišić 2011).⁹

U jednom od brojnih članaka koje posvećuje ovoj tematici, za pjesnika albanskog porijekla, Gezima Hajdarija, Stanišić tvrdi: “[...] Hajdari je (i) italijanski pjesnik, jer on piše na italijanskom jeziku” (Stanišić 2013), dok raspravlja o pitanju i vlastitog identiteta dodatno opterećenim nacionalnim prefiksom kompleksnog, postjugoslovenskog društva:

Da li se ja, pišući i objavljujući i na italijanskom jeziku, mogu smatrati italijanskim piscem i pripadati italijanskoj savremenoj književnosti? O našem pripadanju, nas, koji pišemo drugdje, zna se, odlučuju drugi. Više njih, se tokom ovih dugih godina interesovalo o tome ko sam i kako se osjećam: jugoslovenski pisac, srpski, srpskobosanski, bosanskohercegovački ili italijanski. Već odavno odgovaram da se zaista osjećam kao ničiji pisac. I dodajem da pišem na svom jidišu (što je moje lično iskustvo srpskohrvatskog jezika, koji danas zvanično ne postoji), kao i na italijanskom. (Stanišić 2011)

Dok Gjurchinova smatra da Stanišić živi svoj “nedovršeni egzil”, insistirajući na tome da piše na maternjem jeziku, srpskohrvatskom, jeziku koji više ne postoji, iako za njega to ostaje most koji ga spaja s domovinom” (Gjurchinova 2013), ona aludira upravo na kompleksnu egzistenciju izmeđništva koja se odvija između svjetova, ali pritom, indirektno, i na uskraćenu ravnopravnost s kojom se svaki član dijaspore susreće. Stanišić smatra sumanutom potrebu za etiketiranjem, i njegova frustracija je dodatno pojačana kompleksnošću prizme identiteta koja je limitirajuća u postjugoslovenskim zemljama. Ono što se dešava u kontekstu ovog prostora jeste iskorištavanje i nametanje kolektivnog identiteta u svrhu manipulacije i radikalizacije stanovništva. Prema Klandermansu, “kolektivni identitet postaje politički relevantan kada ljudi koji dijele taj specifični identitet učestvuju u političkoj akciji u ime tog kolektiva”, nazivajući ga “politiziranim kolektivnim identitetom” (2014: 2–3).

⁹ Prevodi Stanišićevih članaka u radu su naši.

Politizacija i dodjeljivanje isključivo jednog kolektivnog identiteta i negiranje prava na višestrukost kod Stanišića stvaraju potrebu za otporom koji ga devedesetih godina vodi ka Italiji, ali ne uspijeva ni tu pobjeći od marginalizacije: “Zbog mog kritičkog stava prema toj književnosti, već godinama sam marginaliziran: nema poziva na festivale niti na književne, *migrantske* večeri [...] naravno, za sve postoji cijena koju treba platiti” (Stanišić 2011).

Uprkos toj cijeni, Stanišićeva proza ostaje snažan glas otpora. U nastavku, analizirat ćemo kako se ti stavovi reflektuju u samoj strukturi i tematici priča iz zbirke *La cena*.

3. *La cena* kao transkulturalni prostor: kolektivni identitet i pitanje jezika

Polazeći od jedne od definicija transkulturalnosti, prema kojoj se ovaj pojam može shvatiti kao “različita sposobnost različitih kultura [...] da opstanu kroz vrijeme, migriraju kroz prostor, prilagođavaju se novim kontekstima, a da pritom zadrže svoja prepoznatljiva obilježja” (Benessaieh 2010: 24–25), narativ zbirke *La cena* i svi njeni likovi sačinjavaju takav prostor, na različite načine. Ova zbirka je obilježena povremenim nostalgичnim napuštanjem aktuelnog hronotopa, kako bi se, u vidu flashbacka, nerijetko izazvanim reminiscencijom, prikazao neki trenutak iz prošlosti,¹⁰ često lišen ili ograničen od preciznih informacija kao što su vrijeme i tačno mjesto događaja. Otudjenje, kao ključna narativna tehnika, potpomognuta ironijom, stvara prostor za autorefleksiju; kroz nazgled usputne opaske i šaljive dosjetke, autor gradi jezgro univerzalnog narativa koji prožima cijelu zbirku. Hronotop svake od ovih priča u trenutku odvijanja glavne radnje je država u koju su likovi ličnim odabirom izbjegli ili je ta destinacija bila jedina mogućnost za bijeg od užasa rata od kojeg su u posljednji čas pobjegli. Njihov drugi život – u Italiji, Kanadi, Irskoj ili Engleskoj, nikad nije do kraja izgrađen niti je napravljen konačni presjek u odnosu na prošlost. Njihov identitet je nedovršen, a mjesto boravka liminalno – mnogi od njih prostor Bosne i Hercegovine napuštaju fizički, ali u nemogućnosti potpune adaptacije i prihvatanja u kulturi prijema – ne osjećaju se ravnopravnim građanima novog odredišta, dok se njihov životni tok uglavnom dijeli na onaj prije i poslije rata,¹¹ uz konstantno osvrtnje unazad i žal za prošlim vremenima. Travanić i Marković primjećuju da: “Svojim statusom, ratni iseljenici nažalost (više) ne pripadaju nigdje, jer niti se mogu i imaju gdje vratiti, niti su (najčešće) prihvaćeni u zemlji u koju dolaze, ili im u najboljem slučaju slijedi dug put asimilacije da bi se mogli integrisati u novo društvo” (2025: 595).

Evidentan je autorov pesimistični pogled na svijet i djelovanje ljudi oko njega, kao i neprežaljeni odnos likova prema svom prošlom životu, pa tako, u zbirci se navodi:

¹⁰ Hadžizukić, govoreći o neizbježnosti ličnog iskustva autora koji doživljava traumu izmještenosti tvrdi da “[...] izmješteni ljudi u pravilu uvijek gledaju prema nazad – bilo da je to pogled k patnji ili zlatnom dobu rata” (Hadžizukić 2019: 16).

¹¹ Obilježja kolektivnog identiteta možemo prepoznati i u takvom dijeljenju vremena: “[...] u slučaju bosanskohercegovačkih autora uvijek nailazimo i na život prije i život poslije rata” (Hadžizukić 2019: 18).

“Nekad prije – rodbina se sastajala [...] Nekad prije? Da, postojalo je nekad prije... Bez Italije, Kanade, Holandije [...]” (Stanišić 2021b: 81), “kako je kod nas prije rata bilo bolje” (Stanišić 2021b: 69). To “kod nas” predstavlja prostor kolektivne pripadnosti, nedefinisano mjesto negdje u Bosni i Hercegovini koje ostaje prikriveno i nikad napisano do kraja, naspram gradova Italije ili bilo koje druge zemlje u koju su likovi izbjegli, nedvojbeno navedene u tekstu: “Ovdje – u Italiji, u Padovi. *Tamo*, u Bosni, u D***”¹² (Stanišić 2021b: 6).

Izbjegavanje, ili bolje rečeno, strategijsko prešućivanje toponima vezanih uz napušteni kontekst može se shvatiti kao emocionalna nemogućnost suočavanja s prošlošću i pokušaj brisanja sjećanja o prelasku koja uprkos tome naviru, traume koja ostavlja trag, ali i kao isticanje da život kakvog su ga nekad poznavali (ili barem, utopije za koju su likovi prve generacije mislili da postoji) ostaje zbrisan zauvijek s lica Zemlje, kao i države, koju u tekstu posebno ističe: “[...] Jugoslavije koje nema na karti” (Stanišić 2021b: 114). Sukladno raspadu Jugoslavije i izbijanju rata, posljedično je metaforičko brisanje gradova s tog prostora, kakve su ih nekoć likovi poznavali. Likovi, uprkos fizičkom pomaku i vremensko-prostornoj distanci u odnosu na nekadašnji svijet, stalno nailaze na paradokse i nejasnoće vezane uz sopstveni identitet, koji su rezultat rata. Teret sjene kolektivnog identiteta je izražen i pitanjem jezika i neprihvatljivim, nametnutim izborom opredjeljivanja onima koji su od podjela a i politizacije jezika željeli pobjeći. U priči “Prirodna stvar” narator navodi da “maternji jezik [...] Nema ga više! Sve se raspalo, *tamo*, pa i jezik” (Stanišić 2021b: 73), dok se u priči “Ako te neko upita o Martiniku” koristi poređenjem: “[...] našeg maternjeg jezika, koji se *tamo* rascijepio poput klade izložene udarcima sjajnih drvosječa na tri imena,¹³ pa ga mi ovdje zovemo *naški*” (Stanišić 2021b: 109), čime autor ironizira lingvistički nacionalizam i približava se nekoj vrsti revolta, odmetništva. U ovoj priči politizacija jezika i isticanje razlika se posebno naglašava upotrebom paradoksalne ironije, pa tako, otac porodice navodi da su: “ovdje i zbog beskrajnih poslijeratnih bitaka oko naziva jezika [...]. *Ovdje* – u drugoj smo zemlji, a ne *tamo*.” (Stanišić 2021b: 126), te na sinovljeve prepričane dogodovštine iz ambasade Bosne i Hercegovine u Kanadi gdje dobiva komentar da odlično govori bosanski (Stanišić 2021b: 126), otac odgovara da bi mu u ambasadi Srbije rekli odlično govori srpski, a u ambasadi Hrvatske – hrvatski (Stanišić 2021b: 126).

U nastavku rada fokus će biti na međuljudskim odnosima i komunikacionim obrascima u zbirci, koji dodatno razotkrivaju unutrašnje konflikte i procese samodefinisanja likova u transkulturalnom prostoru.

¹² U svim pričama, sve gradove o kojima se govori u tekstu piše punom riječju, sem bosanskih, predstavljajući ih kao utopističke topose, najčešće označene kurzivom i mjesnim prilogom “*tamo*” ili prvim slovom njihovog imena.

¹³ U fusnoti je autor pojasnio italijanskim čitaocima da se radi o bosanskom, hrvatskom i srpskom jeziku (Stanišić 2021b: 212). Za Stanišića je ova podjela artifičijalna i lično neprihvatljiva, te je upravo izraz koji koriste njegovi likovi “*naški*” način da iskaže otpor politizaciji jezika i nacionalnom etiketiranju.

3. 1. *Generacijski jaz*

Da bi izbjegao preveliku sentimentalnost ili jednostranost koja bi lako mogla zavlada-
ti tekstem, Stanišić ulogu naratora u svim pričama pronicljivo dodjeljuje pripadnicima
mlađe generacije. Naratori najčešće otkrivaju karakter i traume svojih roditelja, čije
iskustvo prelaska i asimilacije na novu kulturu nije nikad izneseno direktno, već je pre-
pričano iz ugla mladih ljudi, nerijetko – uz ironični otklon. Time se ističe jaz između
roditelja i djece migranata: pripadnika prve i druge generacije. Ovakva perspektiva stva-
ra dinamičnost u naraciji, potaknutu humorom i lepršavom ironijom koja povremeno
zalazi i u cinizam. Ovi naratori ukazuju na probleme i poteškoće s kojima se dijelom oni
lično susreću, ali i njihovi roditelji. Njihova priča ukazuje na marginalizaciju i nostalgiju
koja likove drži taocima izmeđništva i davno prošlog vremena, vezanosti za kolektivni
identitet, jezik i sve kulturnospecifične elemente koje su sa sobom ponijeli iz napuštenog
konteksta. Prema Welshu, transkulturalnost osvaja kako na makrokulturalnom nivou –
kao proces globalizacije i stoljetnih kretanja, tako i na individualnom – mikronivou. On
ističe: “Mi smo kulturni hibridi. [...] formiranje budućih generacija bit će sve više takvo”
(Welsh 1999: 78).

Jezik, kao jedan od osnovnih načela identiteta, tako postaje i amblem stanja i prva
okosnica koja dijeli roditelje od djece izbjeglica. Prva generacija usvaja jezik društva pri-
jema iz nužde, u mjeri u kojoj je to neophodno, odbijena limitirajućim položajem koji
im društvo prijema daje, ali i usljed nemogućnosti da se odreknu sebe i svoga kao po-
sve prirodnog osjećaja otpora i čežnje za onim što su imali u domovini. Narator, sin u
priči “Ako te neko upita o Martiniku” ističe da je njegova majka odbijala realnost svog
okruženja te da je kod svoje djece “strpljivo ispravljala naše kanadizovanje *našskog*” i
bespotrebno ih zamarala pravilima maternjeg jezika, umjesto da “usavrši svoj engleski”
(Stanišić 2021b: 110). Kao razlog za takvo ponašanje začuđen navodi: “uprkos svemu što
je donio rat u našoj zemlji, gajila je nadu u naš povratak?” (Stanišić 2021b: 109). Razlike
u njihovim perspektivama su posebno istaknute u sljedećem primjeru:

*Stara je tvrdila da nismo dali vatru tabanima, već smo jednostavno digli sidro. Eto,
ona razmišlja kao da smo živjeli na nekoj lađi i najednom nam je palo na pamet da
otplovimo. Nema veze što je lađa bila ukotvljena na kopnu, u gradiću P*** stiješnje-
nom brdima, kroz čiju usku i dugu dolinu teče rijeka koja bi u svakom ozbiljnom
udžbeniku geografije bila tretirana kao planinski potok.* (Stanišić 2021b: 104)

Ironični otklon naratora i poruga koja se tiče rječice koja protiče kroz neimenovani
grad naglašavaju sinovljevo čuđenje pred majčinim samozavaravanjem i nemogućnošću
prihvatanja njihovog odlaska kao trajnog. Uvjerena da je taj period prelazni, majka želi
da djeci približi svijet iz kojeg su otišli i ne prihvata mogućnost da između nje i njene
djece postoji jezička barijera. U toj traumi prelaska u novu kulturu odbija da se odrekne
maternjeg jezika i identiteta koji sa sobom nosi i postaje simbol kulturnog kontinuiteta:
čuvár jezika, običaja i sjećanja. Stoga, predano se posvećuje podučavanju maternjem je-
ziku i u tome je odlučna – bez obzira na stavove djece.

Drugoj generaciji je kultura njihovih roditelja strana te, uprkos kućnoj atmosferi i kontinuiranoj naobrazbi, najmlađe dijete u porodici se čudi i pita: “[...] zašto stari tako često govore na *stranom jeziku*” (Stanišić 2021b: 76), na što sin, ujedno i narator odgovara: “Eh, Seko, teško je razumjeti izbore odraslih” (Stanišić 2021b: 76). Ovu generaciju, u potrazi za identitetom, odlikuje jezička zbunjenost, pojačana time što ne mogu shvatiti razlike i povući granice između bosanskog, hrvatskog i srpskog jezika, obuhvaćenih *naškim* njihovih roditelja. Izraz njihove zbunjenosti ali i ironični pristup autora ovoj temi provlače se i u priči “Pero Nemir-Ptice”, gdje se odvija sljedeći dijalog između brata i sestre u porodici: “Znaš, moj pravi maternji je italijanski, a onaj drugi je [...]” “A *drugi* je?” “Smijući se, kažem mu *Drugi* je drugi” (Stanišić 2021b: 51).

Struktura svih priča je bazirana na razlikama u perspektivama roditelja i djece. Ta razlika kulminira u rečenici naratora posljednje priče: “Shvatih da sam mnogo više Kanađanin nego što sam mislio” (Stanišić, 2021a: 235–236).¹⁴ Druga generacija živi isključivo u sadašnjosti, ne pati od nostalgije. Za njih je povratak u prošla vremena i romantiziranje prošlosti neshvatljivo gubljenje vremena. U jednom od razgovora koji se vode između likova u prvoj priči, na pitanje o komunizmu, kćerka zaključuje: “O tome nikad nismo diskutovali u našoj porodici! [...] I da jesmo, ni mene ni mog brata ne bi zanimala takva rasprava! Mi živimo ovdje, a ja sam ovdje i rođena” (Stanišić 2021b: 152–153).

3.1.1. *Jugoslavija kao imaginarni dom – utopija i otpor realnosti*

Kvalitet života prve generacije u novoj sredini je nepovratno narušen i ovi likovi su degradirani usljed čestih predrasuda i marginalnog statusa koji im je dodijeljen u periodu tranzicije, ali i kolektivne traume,¹⁵ zbog čega se povlače i žive u svojevrsnom limbu kao znak protesta i odbijanja realnosti. Travančić i Marković navode da “izmještanjem u drugu zemlju i kulturu nastaje čovjek *bez identiteta* koji se neprestano nastoji vratiti sebi i svojim korijenima, opsesivnim propitivanjem vlastite prošlosti” (2025: 594–595), što možemo jasno detektovati i u svim pričama u zbirci. U njima se ističe njihov socioekonomski status koji je najveći povod za takav odnos prema novom svijetu koji ih čini samozatajnim, sklonim piću,¹⁶ melanholiji, depresiji, pa tako; nastavik muzičkog u priči *Večera* je primoran da radi kao moler (Stanišić 2021b: 142), hemijski inženjer radi posao portira u bolnici (Stanišić 2021b: 151), a majka, “*nekad tamo*” (Stanišić 2021b: 142) zamjenik direktora filijale jedne banke, u Italiji radi “devete poslove” (Stanišić 2021b: 142), kao “*baby sitter*”, “kasirka”, pa čak i “magaziner” (Stanišić 2021b: 143).

U drugoj priči majka, nekadašnja zaposlenica građevinskog preduzeća, u Italiji je njegovateljica “gdje pere i guze ubogih staraca” (Stanišić 2021b: 74). Majka i otac u priči

¹⁴ Prevod naš. Ova rečenica je izostavljena u *Večeri*.

¹⁵ Trauma rata i izmještanja, ali i naglog nestanka jednog svijeta koji su pripadnici bosanskohercegovačke dijaspor poznavali i živjeli dugi niz godina, a koji je druga generacija doživjela djelomično ili pak samo indirektno, transgeneracijski. Ovi događaji su bespovratno obilježili i oštetili likove pripadnike prve generacije.

¹⁶ Naročito otac u porodici je prikazan kao zamišljen lik, s čašicom u ruci: “Amaro, do dna. [...] Amaro, na golo [...] kako se veli *tamo*. [...] Amaro, opet na golo” (Stanišić 2021b: 35).

“Prirodna stvar”, računovođe u prijeratnoj Bosni, u italijanskom gradu rade u fabrici keksa i fabrici “šrafova i vijaka” (Stanišić 2021b: 6). U ovoj priči je posebna pažnja posvećena opisima loših radnih uslova za kvalifikovane doseljenike u Italiji. Na degradaciju života nakon rata i situaciju i u postratnoj Bosni se ukratko ukazuje samo u jednoj priči u kojoj roditelji ne napuštaju domovinu, već samo kćerka, zahvaljujući stipendiji: “[...] na onoj lutriji – bila sam dobitnik” (Stanišić 2021b: 63). Na nesagledive posljedice njihove odluke da ostanu, kćerka ukazuje spominjanjem “[...] očeve invalidnosti i naglih promjena raspoloženja, do majčinog raduckanja tamo-amo” (Stanišić 2021b: 61). U priči “Ako te neko upita o Martiniku”, smještenoj u Kanadi, se pak spominju teški uslovi prelaska s kojim se suočila prva generacija, ali u počecima, i njihova djeca: “socijalnom stanu, na sjeveru Toronta” (Stanišić 2021b: 111) te se ponovo ističe degradiranje statusa visokokvalifikovane radne snage – bivši inženjer postaje “pomoćni kuhar u Torontu”¹⁷ (Stanišić 2021a: 218). Ovo poglavlje završava i upotrebom crnog humora kao ventila za kolektivnu traumu: jednom ratnom anegdotom, ali i neočekivanom paralelom sa trenutnim nezavidnim položajem:

U najgorem ratnom periodu – zima stegla, ni struje, ni vode – neki prijatelj mu donese jedno jaje. Ne, nije ga pojeo, već ga je stavio na ormar. Pogled na to jaje sedmicama mu je punio trbuh, a on se kune da je noću svijetlilo! Nego, da završim ove retke. Evo, on me zove – i danas imamo posla, molerskog. (Stanišić 2021b: 84)

Uprkos vremenskoj i fizičkoj udaljenosti u odnosu na ratnu Bosnu, likovi u društvu prijema ne ostvaruju status koji su imali prije rata, a dodatno se na negativne posljedice rata ukazuje time što narator u priči podrugljivo koristi termine “svoji” i “njihovi” (Stanišić 2021b: 44), kao duševno degradiranje i jedini ishod borbe, dok se pripadnici svih narodnosti bore da prežive u stranoj državi radeći poslove koje autohtono stanovništvo ne želi, nerijetko kao nadničari.

Socioekonomski status i predrasude kulture prijema su glavni razlog povlačenja migranata te oni, da bi preživjeli i emocionalno podnijeli takav položaj, stvaraju svojevrstu utopiju – Jugoslaviju u malom, produbljujući time razlike i između sebe i svoje djece. Dominantnost bosanskih kulturnospecifičnih elemenata u pričama nije samo simbol neprihvatanja realnog okruženja i nemogućnosti potpunog prelaska iz jedne sredine u drugu, već ima i važan komični efekat u priči: ironijom se dodatno ističe generacijski jaz. Na prividni napredak se aludira u komentaru ujaka u drugoj priči kroz opasku da umjesto *Rudi Čajaveca*, sad imaju *Soni* (Stanišić 2021b: 70), dok otac tugu ublažava pićem, ujak nomadskim načinom života i konstantnom potragom za nečim što će mu ispuniti unutrašnju prazninu, a što pređeni kilometri ne donose. Večera koju prave u prvoj priči

¹⁷ Prevod naš. Rečenica iz koje je citirani dio preuzet, kao i ona koja joj prethodi, su izostavljene u *Večeri*, a smatramo da je vrlo važna opaska koju narator iznosi u italijanskom izdanju, stoga ih ovdje prenosimo u cijelosti, također u našem prevodu: “Većini ovih imigranata koji su završili u Kanadi zbog rata iz devedesetih godina nije jasno zašto su ovdje, a ne tamo – ili se pretvaraju da ne znaju, ali rado za to okrivljuju samo pripadnike drugih plemena svoje bivše države. Tako je to u krugu Balkana.... još davno mi je rekao jedan bivši inženjer, u Torontu – pomoćni kuhar” (Stanišić, 2021a: 218). Izostavljanje ovakvih rečenica dodatno objašnjava potrebu da analiziramo neposredni diskurs koji se pojavljuje u prvoobjavljenoj verziji zbirke.

za svoje prijatelje treba biti takva da sve bude “kao u Bosni” (Stanišić 2021b: 145): za mezu će biti “ajvara”, “sudžuke”¹⁸, “suhe govedine” (Stanišić 2021b: 70) “punjene paprike”, “čevapčići” (Stanišić 2021b: 70), a odabrani soundtrack¹⁹ za prvu priču je muzika sevdalinke “U Stambolu na Bosforu” (Stanišić 2021a: 38).

Kćerka, narator priče “Večera” po kojoj zbirka i nosi ime, ironizira očevu upotrebu ustaljenog izraza “I... mirna Bosna!” (Stanišić 2021b: 141), dajući joj posve drugačiju konotaciju: “Tu izreku on rado ponavlja. *Mirna Bosna*: tako zamišlja da rata nije ni bilo – *tamo?*” (Stanišić 2021b: 141). Ovdje je ironična opaska dvostruka: narator zadržava pažnju čitaoca i kao pripadnik druge generacije ukazuje na otuđenje u odnosu na jezik i kulturu matice, ali i najavljuje izbjegavanje adekvatnog suočavanja s prošlošću i neliječnim traumama koje nose roditelji, prva generacija. Djeca se osjećaju kao stranci i u vlastitom domu, u odnosu na sve starije članove porodice te primjećuju: “dijeli nas ne samo generacijski jaz” (Stanišić 2021b: 115), dok ni u kulturi prijema nisu u potpuno prihvaćeni. Nije slučajno to što kćerka nije direktni sudionik u večeri, ona posmatra i opisuje ovo okupljanje iz perspektive stranca i to ironičnog, skeptičnog. Ona je u kućnom ambijentu manjina, za razliku od položaja i razlike u statusu prve i druge generacije u italijanskom društvu. Stoga, daje ironične komentare na bosansku kuhinju i atmosferu koji se stvara te kritikuje izbor jelovnika primjedbom da je “miris kolača od jabuka, svježih, nadjačao je vonj isparenja bosanskog lonca” (Stanišić 2021b: 145).

4. Reprezentacija traume

U svim pričama zbirke, trauma prožima narativ – bilo direktno ili pod krinkom ironije. Naglašena je kolektivna trauma; bijeg iz ratne Bosne ili pak kao iznimka – ostanak koji rezultira tragično, sticanjem invaliditeta i ekonomske propasti.²⁰ Način na koji je trauma prožeta narativom je različit, ovisno o generaciji kojoj likovi pripadaju. Pa tako, način na koji likovi (ne) rješavaju traumu jeste različit, ali moguće je napraviti okvirnu podjelu između likova čija traumatična iskustva bivaju reprezentirana ili pak “prešućena, subalterna”²¹ (Islambegović 2022: 269).

¹⁸ Većina ovih jela i dodataka su napisana kurzivom i nisu prevedena na italijanski jezik, da bi se sačuvala specifičnost bosanske kuhinje i vezanosti likova za napušteni kontekst.

¹⁹ Soundtrack koji je uključen isključivo u italijansku verziju zbirke, sačinjavaju pjesme koje pripadaju različitim žanrovima i kvaliteti: pa tako, pored sevdalinki, uključene su popularne pjesme Prljavog kazališta, Plavog orkestra, ali i Bajke Malog Knindže. Ovakav spoj suprotnosti u soundtracku je neuobičajen i ima ironičnu funkciju u zbirci.

²⁰ Bosna kao dominantno mjesto radnje se pojavljuje samo u jednoj priči: “Pertla i Sandokan”. U ovoj priči je istaknuto da u poslijeratnoj Bosni uspijevaju samo ratni profiteri, poput izvjesnog Drpsona, koji je emblem svih skorojevića koji su se obogatili zahvaljujući tuđoj nesreći (Stanišić 2021b: 172). Smatramo da je autor napravio iznimku i prikazao likove koji žive i u ovom ambijentu kako bi barem nagovijestio da status običnih ljudi koji su odlučili ostati u Bosni nakon rata nije ništa bolji od njihovog statusa u inostranstvu: i jedni i drugi su lišeni nade u bolje sutra i ne uspijevaju voditi kvalitetan život koji su vodili prije rata.

²¹ Islambegović se oslanja na teoriju da postoje dva glavna načina življenja s traumom, njeno izražavanje ili potiskivanje.

Prva generacija nije u stanju da se uhvati u koštac sa traumama i često bira šutnju kao odbrambeni mehanizam te se povlači u iluzorni svijet male Jugoslavije u domu. Jedan od elemenata samozaštite (nagli prelaz sa ozbiljnog na komični razgovor), koji naročito doprinosi prikrivanju traume kao mehanizam normalizacije haosa, jest humor: pričanjem viceva o Muji i Sulji (Stanišić 2021b: 150), najpoznatijim protagonistima bosanskog humora i autoironije, o "Balkancima" kao brutalnim i netaktičnim ljudima (Stanišić 2021b: 67). Likovi prve generacije skreću sa važnih tema razgovora i izbjegavaju direktno suočavanje sa sobom i neizliječenim traumama, tretirajući ove teme povremeno ali uvijek indirektno i nedovršeno. Kada Poljakinja Paulina za vrijeme večere postavlja direktno pitanje koje razotkriva da je rat za njih tabu-tema: "Zašto ste međusobno ratovali?" (Stanišić 2021b: 144), narator objašnjava da su potom svi "ćutali, čulo se samo škripucanje stolice na kojoj je sjedio Milenković. (Kad god se vidimo, sve je širi!, misli stara.)" (Stanišić 2021b: 144), potom otac naglo mijenja temu i poziva na zdravicu, te narator objašnjava da se odjednom stiže do glavnog pitanja "koliko luka Mađari stavljaju u gulaš?" (Stanišić 2021b: 145), koje također ima funkciju negiranja traume. Očeva trauma u priči se samo naslućuje, on ostaje emocionalno distanciran, međutim, za vrijeme večere ironično propitkuje svoj položaj dok svira bosansku pjesmu "o radosti jednog čovjeka" i "[...] životu. Našem, koji živimo – bilo gdje" (Stanišić 2021b: 147). Potom, kao u većini priča u zbirci, svoju tugu pokušava nadomjestiti alkoholom, dok zamišljeno pije "amaro"²² i naglo prekida komunikaciju: "Otac je ćutao i nekako čudno gledao ustranu" (Stanišić 2021b: 140). Te teme i kratki pokušaji suočavanja s prošlošću su tako bolni, a njihova druženja imaju funkciju da ispune prazninu, stoga se od njih i emocionalnog haosa koje mogu izazvati bježi koliko god je moguće. Rosmary, jedan od sudionika večere u priči "Večera" se osvrće na kratki pokušaj otvaranja škakljivih pitanja i zaključuje: "Bilo je sjajno sve do one diskusije!" (Stanišić 2021b: 150).

Pored likova koji su direktno izbjegli iz rata, djed u priči "Ako te neko upita o Martiniku", u posjeti svojoj djeci i unučadi u Kanadi, komentariše statu Nikole Tesle i ističe da ju je finansirala srpska zajednica u Kanadi, a izradio Hrvat te poručuje unuku: "Reci mojoj kćerki da su se *naši* uhvatili za džep za kanadski spomenik, a mom zetu da je Krsinić njegov... reče uz iznenađen smijeh", a potom se predomišlja i odbija da se tom temom uopšte bavi, pa i u šali: "Ne, ne govori im ništa... njih dvoje srećom nisu napravljeni od istog tijesta koje *tamo* još uvijek ubija mozak i zatvara srce... Ne, nemoj im reći, šalio sam se"²³ (Stanišić, 2021a: 221). Unuk primjećuje djedovu empatiju usljed pogleda na jednog Indijanca u okviru Vodopada Nijagara, a unuk ne razumije njegovu naglu promjenu raspoloženja i u dva navrata ističe: "Nije mi objasnio razlog svoje tuge" (Stanišić 2021b: 116).

Izbjegavanjem direktnih razgovora o ratu i nepravdi, prva generacija odaje postojanje kolektivne ratne traume i traume prelaska koja ostaje prešućena. Nemogućnost suočavanja s traumom pravdana je prividnim odbrambenim mehanizmom da, za dobrobit

²² U priči se dodatno, upotrebom personifikacije, ukazuje na njegovu duboku povezanost s alkoholom u opasci naratora: "ćuti on, ćuti njegov amaro" (Stanišić 2021b: 13).

²³ Prevod naš. Ove rečenice su potpuno izostavljene u *Večeri*.

djece i “pred djecom, ni riječi o ratu” (Stanišić 2021b: 75). Rijetki su trenuci kad nisu pričali o beznačajnim stvarima, pomno izbjegavajući priče o prošlosti, kako narator kaže “na engleski način”²⁴ (Stanišić 2021b: 85), kršeći “prećutni dogovor o temama” (Stanišić 2021b: 86).

Konkretna informacija o prošlosti cijele porodice prvenstveno saznajemo kroz narativ koji iznose pripadnici druge generacije. Međutim, njihova perspektiva je znatno ograničenija od one koju bi nam pripadnici prve generacije mogli predložiti: nepotpuna je, limitirana sjećanjem i mogućnošću shvaćanja stvari jednog djeteta. Oni opisuju, kroz oči djeteta, ključne trenutke i razvoj okrnjene porodične hronike: napuštanje domovine i kontakt s novom kulturom.

Prema Caruth, postraumatski stresni poremećaj se može smatrati odgovorom na “preplavljujući događaj ili više njih, koji se ispoljavaju kroz ponavljajuće, nametljive halucinacije, snove, misli ili ponašanja proistekla iz tog događaja, uz osećaj otupjelosti koji može započeti tokom ili nakon iskustva” (1995: 4). Primjećujemo da su elementi ovog poremećaja kod druge generacije u pričama prisutni i reprezentirani na tri načina u zbirci: kroz ponavljajuće i nerijetko zastrašujuće snove, frustrirajuće, opsesivne reminiscencije i pisanu riječ. Ova tema je najizraženija u priči “Pero Nemir-Ptice” gdje djevojčica, kćerka u porodici, iznova proživljava traumu prelaska na sve navedene načine: “Opet san, uvijek isti.” (Stanišić 2021b: 38), ima neobjašnjivi osjećaj krivice pa joj se u snu pojavljuje i stariji brat, koji ima potpunije sjećanje od nje te joj spočitava što se ona ne sjeća dovoljno detalja napuštanja domovine. Njegov ton je za nju frustrirajući, dramatičan, i optužujući. Osjećaj krivice koji bratove riječi u njoj izazivaju je izražen ponavljanjem istih rečeničnih dijelova, koji uslovljavaju dramatičnost teksta: “Ti ne znaš!” i “ti se ne sjećaš” (Stanišić 2021b: 39). Djevojčica koja je bila najmanje svjesna, ali podjednako izložena traumi, potaknuta i bratovim riječima, odlučuje pisati i tako izraziti svoje osjećanja: u dobi od devet godina je napisala priču “Pero Nemir-Ptice”, za koju je osvojila i nagradu, u kojoj piše: “Moja Nemir-ptica me odvela u zemlju u kojoj nema ratova, ni nasilja, ni stanovnika koji napuštaju svoje krajeve” (Stanišić 2021b: 41).

Kao školsko dijete u doba prelaska, njen brat je svjesniji i svog položaja u društvu prijema te se osjeća etiketirano kao dijete od kojeg su u školi odbili prihvatiti doprinos za humanitarnu pomoć jer je dijete “iz *one zemlje*” (Stanišić 2021b: 42). Ovaj ustupak je za njega znak marginalizacije, uprkos dobroj namjeri, to izuzimanje je suptilni izraz stigmatizacije migranata u društvu i na njega ima ponižavajući učinak. Svoju frustraciju izražava i prema sestrici kojoj ukazuje na realnost i položaj migranata, koje ona pak zbog svojih godina nije svjesna: “Uzalud plačeš, ni ti nisi kao druga djeca” (Stanišić 2021b: 45).

Kroz svoj opis traumatičnih događaja, brat ujedno otkriva i traumu prve generacije; na putu prema Italiji, u bijegu od rata je “[...] zapamtio dvije riječi: *front* i *deserter*” (Stanišić 2021b: 39). Budući da je u vrijeme odlaska bio dijete, očito je da su se ove riječi odnosile na njegovog oca, a upečatljive su ostale za cijelu porodicu. Na razmjere bratove traume ukazuju intenzivne noćne more, pretočene u školski sastav koji izaziva veliku

²⁴ Podrazumijevajući nevažne teme.

paznju školskog kolektiva. U njemu, Igor opisuje nezaboravni dan u svom životu, pa iz neke vrste revolta, suprotno očekivanjima, piše o temi koja se tiče njegovog bijega od rata, pa ironično zaključuje i ujedno naglašava sestri: “[...] ničiji dan nije bio zaboravniji od mog. Ali zašto to pričam tebi – ti se ne sjećaš tog putovanja!” (Stanišić 2021b: 47–48). Posjeta psihologu, preporučena njegovim roditeljima, koji pak negiraju traumu svoje djece, nije rado prihvaćena opcija.

U različitim načinima izražavanja/neizražavanja traume ogleda se najveća razlika između generacija u zbirci. Njihov odnos i suočavanje s prošlošću je važan faktor koji će drugoj generaciji, uprkos teškim počecima i predrasudama autohtonog stanovništva, ipak s vremenom otvoriti mogućnost da se bolje integriše u odnosu na svoje roditelje. Ovi likovi se uspijevaju izboriti za dostojanstvo i uprkos početnoj marginalizaciji usvojiti kozmopolitske stavove i toleranciju prema drugom i drugačijem, što ćemo nastaviti predložiti u narednom dijelu rada.

5. Antiratni narativ i borba protiv predrasuda

Iako je zbirka prožeta referencama na postjugoslovenski prostor, Stanišićeva ambicija nadilazi lokalni kontekst. On migrante s ovih prostora ne prikazuje kao izdvojene, već kao univerzalne predstavnike *drugih* – marginalizovanih u kulturi prijema, s kojima ih povezuje taj osjećaj “drugosti”.²⁵ U priči “Večera” narator navodi da spisak gostiju “nije posebno dug – to su, uglavnom, njihovi sunarodnici iz Bosne i drugih krajeva one zemlje koje odavno nema na karti Evrope.” (Stanišić 2021b: 142), a uz domaćine večeri, bosansku porodicu Fazlić, tu je i porodica Milenković iz Srbije, čime narativ svakako prkosi podjelama unutar postjugoslovenskog prostora. Jedan od sudionika primjećuje ironiju situacije i pomoću instrumentalne ironije ukazuje na apsurd rata: “Tamo se makljaju tvoji i moji, a ti i ja mirni kao bubice...” (Stanišić 2021b: 75). Međutim, sudionici večere su i Poljakinja Paulina, Vera – Bugarka, Rosmary – Engleskinja i Afrikanac Edmond, čime se ova večer pretvara u simboličnu noć inata i borbe protiv apsurdna rata i podjela koje su stvorene među ljudima. Jedan od sudionika je i Italijan Brambilla, što dodatno usložnjava njihove odnose i teme o kojima govore za trpezom ili o kojima s razlogom šute, a tiču se njihovog položaja u Italiji. Sagledavši opšte rezultate rata kao i odseljenje velikog broja stanovnika i kvalitet njihovog života, narator se koristi ironijom kao ključem za dekonstrukciju ratnih apsurdna:²⁶ “Slušajući ga, stara je samo treptala očima, kao što u jednom dokumentarcu čini jedan afrički vojnik mirovnih snaga u Bosni. <<Ovdje su imali i vode, i struje, i gasa, i fabrika, i škola, i bolnica, i hljeba, i mesa... Ima li neko

²⁵ “Othering” (Shrestha, Manisha; Chamling, Rosy 2021) je kategorizacija koja sprečava da se određene skupine uključe u stvaranje jednog zajedničkog identiteta za koji se i sam Stanišić zalaže – ljudskosti.

²⁶ Prema Serban, ironija se može koristiti različitim interesima, “konzervativnim ili autoritarnim jednako lako kao i opozicionim ili subverzivnim [...] kao igra između izvora i primaoca ironije” (2017: 20). U primjerima koje smo prikazali u radu evidentno je da Stanišićeva ironija nema funkciju zabave čitaoca. Ona je subverzivna i kritička, njome raskrinkava politizaciju kolektivnog identiteta, jezika, apsurdna rata i društvene predrasude, istovremeno otvarajući prostor za empatiju i kozmopolitske vrijednosti.

kome je jasno zbog čega su ratovali?>>” (Stanišić 2021b: 73). Potom, rat opisuje kao izrežiranu, vulgarnu komediju: “Moja majka, srednjoškolka, moj otac razred stariji od nje. Dva glavna lika u veseloj farsu jednog lokalnog pisca, sredinom sedamdesetih godina, mnogo prije one, ratne farse u kojoj su odbili i najmanju ulogu” (Stanišić 2021b: 22).

Evidentno je da likovi koji potječu i iz drugih mjesta izvan jugoslovenskih prostora mogu da se uklope u dominantno jugoslovenski ambijent unutar doma i poistovjete s promišljanjima ovih likova u kontekstu problema s kojima se susreću u društvu prijema i međugeneracijskog razdora. Pa tako, Bugarka Vera kaže: “Ni moju kćerku ne zanima ništa bugarsko [...]” (Stanišić 2021b: 153), a naratorica nakon toga zaključuje taj narativ upitnim tonom: “Zašto joj nisam rekla da nije jedina majka koja je svjedok najdubljih promjena – onih koje se dešavaju u porodičnom krugu?” (Stanišić 2021b: 153). Narator priče “Ako te neko upita o Martiniku” navodi da nema sjećanja o svom rodnom gradu i da taj grad za njega predstavlja “samo ime rodnog mjesta” i da “mnogo znači [...] staroj” (Stanišić 2021b: 104), čime odbija život vezan uz prošlost.

Iz vrlo slične sudbine i statusa pripadnika prve generacije, u svim pričama primjećujemo da je egzistencija svih njih liminalna i nepovratno melanholična. “Svojim statusom, ratni iseljenici nažalost (više) ne pripadaju nigdje, jer niti se mogu i imaju gdje vratiti, niti su (najčešće) prihvaćeni u zemlji u koju dolaze [...]” (Travančić, Marković 2025: 595). Oni su izgubljeni ljudi, razbijenih iluzija. Jedinu svijetlu tačku života pronalaze u nadi da će njihova djeca uspjeti da se integrišu i skroje jedan bolji svijet, što u više navrata primjećuju i sami likovi druge generacije – naratori: “Kad bi neko napravio istraživanje o ambicijama stranaca koji imaju djecu, vjerujem da bi podaci na cijeloj zemaljskoj kugli pokazali da ih tako mnogo živi za uspjeh i karijeru svojih sinova i kćeri” (Stanišić 2021b: 10).

Uz antiratni narativ, borba protiv svih vrsta predrasuda i poziv na toleranciju je nešto što autor posrednije, ali upečatljivo njeguje u ovoj zbirci. Taj narativ je predmet dugogodišnjeg Stanišićevog promišljanja, i on u više svojih članaka i djela ukazuje na paradoks gdje su često i sami diskriminirani migranti ti koji, umjesto razvijanja osjećaja solidarnosti, diskriminiraju nove migrante. Tolerancija i kozmopolitizam su vrijednosti za koje autor u svom javnom diskursu navodi da najviše nedostaju u savremenom svijetu i njihov manjak je najčešći razlog za marginaliziranje stranaca. U jednom od svojih članaka Stanišić navodi: “Ko zna koliko puta mi se desilo da čujem termine i izraze: crnčuga, mrki, žuta njuška, zašto ih je toliko ovdje?; trebalo bi im postaviti zabranu ulaska!; oni nisu kao mi; prljavi su; legisti imaju pravo; ne znaju stanovati u kućama, itd.” (Stanišić 2011).

I u nastavku navedenog članka, kao što se primjećuje u samoj zbirci, autor pravi razliku između generacija i ove predrasude prvenstveno veže uz prvu generaciju migranata: “Velikim dijelom ove riječi bivaju izrečene u prisustvu djece, koja, srećom, u školskim klupama žive drugačiju realnost, mnogo pozitivniju. Jučer sam, na primjer, slušao dječaka Afganistanca, Bosanca i djevojčicu iz Hondurasa kako pričaju i igraju se zajedno. Oni su ti koji bude optimizam, pretpostavljam, ne samo kod mene” (Stanišić 2011).

Upravo zbog slabšašnjeg optimizma da su pripadnici druge generacije ti koji bi mogli skrojiti barem nešto pravedniji svijet, naratori u zbirci *Večera* su uvijek djeca, a nikad roditelji migranti. Sporadični su pak i sporedni likovi prve generacije koji su osviješteni i kozmopolitski nastrojeni, poput ujaka u priči "Prirodna stvar", čiji je stav uvijek suprotstavljen drugim likovima njegove generacije: "Na primjer, na TV-u, brodovi puni izbjeglica. Stari se pitao naglas šta oni traže ovdje, a ujak pita njega šta je on tražio dvadeset godina ranije"²⁷ (Stanišić 2021a: 75).

Kao što smo to istakli u prethodnom dijelu rada, želja druge generacije da bude potpuno prihvaćena i ravnopravna u društvu prijema tjera ih da odbijaju sjenu prošlosti i kolektivnog identiteta i razviju osjećaj stranosti u odnosu na svoje roditelje. Uprkos prvobitnim poteškoćama prelaska i predrasudama autohtonog stanovništva koji će rezultirati traumom koje neće biti lišena druga generacija, mnogi od njih će imati priliku da se ostvare i u potpunosti prilagode savremenom kontekstu i postanu respektabilni članovi društva: profesori, inženjeri. Njihovo okruženje je kozmopolitsko i niko od glavnih likova priča nema dublju vezu s jugoslovenskom dijasporom, već su otvoreni prema strancima iz svih dijelova svijeta, podjednako kao prema autohtonom stanovništvu države u koju su imigrirali. U priči "Pero Nemir-ptice" odabranica sina Igora je Engleskinja Doroti (Stanišić 2021b: 14), dok je kćerka Drenka bila u vezi s Italijanima Albertom, Darijem, Đanijem i za blisku prijateljicu ima Italijanku Terezu, lezbejku (Stanišić 2021b: 31). Konzervativnost prve generacije dijaspore porijeklom iz jugoslovenskih zemalja je za drugu generaciju neshvatljiva i predmet šale, pa tako narator iz posljednje priče u zbirci kritikuje njihove svjetonazore, aludirajući na to da prva generacija ostaje staromodna i tradicionalna, spremna da se po određenim pitanjima vrlo brzo usaglasí, zaboravljajući pritom da je upravo nedostatak tolerancije značajno doprinio razdoru društva iz kojeg su potekli:

Homoseksualci su jedna od tema koja im je specijalno draga: ah, pederčine! I... Gle! Abrakadabra, evo Jugoslavije koje nema na karti, evo je u svom minijaturnom kanadskom vaskrsenju! Ni mišljenje mojih starih se netom po dolasku u ovu zemlju nije razlikovalo od mišljenja našijenaca doseljenih iz tamo, iz najzavadenije zemlje na svijetu, a ovdje lako ujedinih oko roštilja, rakije iz tamo i ovdašnjeg piva. (Stanišić 2021b: 114)

Paradoksalna ironija u diskursu o ratu je naročito prisutna u posljednjoj priči i riječima djeda: "Svijet, veliki i moćni svijet, kad se već sramno upleo u našu tragediju, mogao je napraviti rezervat za ljude koji nisu željeli ni rat, ni etničke podjele" (Stanišić 2021b: 117) te komentar naratora: "Rezervat – za normalne ljude?" (Stanišić 2021a: 218),²⁸ i "Rat, kad se sve završi, kad se izbroje mrtvi – onda se ukažu, kao izmetine na vodi, lica profitera" (Stanišić 2021b: 128).

²⁷ Prevod naš. Ovaj prizor na televiziji i razmirica između oca i ujaka su izostavljeni u *Večeri*.

²⁸ Prevod naš. U verziji *Večera* je izostavljen rečenični dio "za normalne ljude", direktniji i značajan u kontekstu koji analiziramo i vrijednostima kojima narator naginje.

Naročito je simboličan narativ posljednje priče, stoga, ne iznenađuje autorov odabir da njome zaključi zbirku: nakon djedove sahrane na ateističkom groblju, u kovčegu prekrivenom jugoslovenskom zastavom, čime se stavlja tačka na prošlo vrijeme i jedan svijet koji više ne postoji, narator, njegov unuk, okreće se vlastitoj sreći. U ljubavi i miru prepušta se izgradnji sopstvenog identiteta i slobodi odabira bez okova tradicije ili društvenih konvencija. Sahrana djeda, kao i jugoslovenske zastave, razbija svaku iluziju o oživljavanju svijeta kakvog je nekoć poznao. Uprkos tom pesimizmu, ostavlja mjesto za perspektivu nove generacije i oblikovanje tolerantnijeg i kozmopolitskog svijeta, čiji je predstavnik narator koji dovršava priču svadbenim zvonima i pjesmom što odjekuje Martinikom.

Zaključak

Zahvaljujući ironičnim opaskama naratora, u zbirci *La cena* se ukazuje na traume i teške momente u životima onih koji se nalaze drugdje i nevoljko prihvataju "drugost". Elementi kolektivne i individualne, posebno traume rata i prelaska, prikazani su kroz vještu upotrebu humora i ironije – što autoru omogućava da progovori o teškim temama na način koji je istovremeno bolan i dopadljiv čitaocu. Kroz perspektivu homodijagetičkog naratora druge generacije, svaka priča pruža individualno svjedočanstvo o problemima izbjeglica: od osjećaja izdaje u domovini, preko marginalizacije u novom društvu, do postepenog, često teškog procesa integracije. Ironične intervencije naratora služe kao sredstvo društvene kritike, a likovi simbolizuju sve obespravljeni ljude u potrazi za dostojanstvom i prihvatanjem. Stanišić prikazuje i unutrašnje proturječnosti zajednica u dijaspori, posebno netrpeljivost migranata prema novim migrantima – čime raskrinkava paradoks superiornosti kolektivnih identiteta koji, uprkos sopstvenoj ranjivosti, često postaju netolerantni prema drugima.

Iako dominiraju likovi iz postjugoslovenskog prostora, prisustvo likova različitih nacionalnosti i porijekla ukazuje na univerzalnost migracijske traume. Njihova liminalna egzistencija, obilježena stalnim balansiranjem između prošlosti i sadašnjosti, prikazana je i kroz jezičku višeslojnost – upotrebu Stanišićevog maternjeg jezika uz objašnjenja na italijanskom – što dodatno pojačava osjećaj "izmeđuštva".

Romantična ironija zbirke ostvaruje se kroz sukob generacija i njihovih različitih strategija suočavanja s traumom. Prva generacija često pribjegava šutnji, nostalgiji i alkoholu, dok druga generacija, uprkos jezičkoj zbunjenosti i noćnim morama, koristi pisanje kao sredstvo otpora, pamćenja i transformacije. *La cena*, iako inspirisana autorovim ličnim iskustvom, prevazilazi okvire pojedinačne sudbine i postaje univerzalna kritika isključivosti i nacionalizma. Zbirka nudi čitaocu uvid u svijet u kojem je književnost čin otpora, ali i prostor dostojanstva i nade za one koji žive drugdje.

Izvori

Stanišić, Božidar (2021a), *La cena. Avanzi dell'ex Jugoslavia*, Marotta e Cafiero, Napoli
 Stanišić, Božidar (2021b), *Večera i druge priče*, JP Službeni glasnik, Beograd

Literatura

- Banić Grubišić, Ana (2020), “‘Između dva sveta’ – antropološka analiza ‘gastarbajterskog romana’ *Taksist od Münchena*” *Etnoantropološki problemi*, 15 (1), Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd, 101–128.
- Benessaieh, Afef (2010), *Multiculturalism, Interculturality, Transculturality*, u: Afef Benessaieh, ur., *Amériques transculturelles – Transcultural Americas*, University of Ottawa Press, 11–38.
- Bhabha, Homi K. (1994), *The location of Culture*, Routledge, London
- Caruth, Cathy (1995), *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, US
- Gjurčinova, Anastasija (2013), “Translation and Self-Translation in Today’s (Im)migration Literature”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 15 (7), 2–9.
- Hadžizukić, Dijana (2019), “Pitanja identiteta u romanima bosanskohercegovačke književnosti u dijaspori”, *DHS Društvene i humanističke studije*, 2 (8), Tuzla, 13–32.
- Hall, Stuart (1989) “Cultural identity and cinematic representation”, *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 36, 68–81.
- Islambegović, Ilma (2022), “Književnost bosanskohercegovačke dijaspori i reprezentacijska funkcija migrantske književnosti”, *Post Scriptum*, Bihać, 11–12, 263–279.
- Kazaz, Enver (2008), *Neprijatelj ili susjed u kući: (interliterarna bosanskohercegovačka zajednica na prelazu milenija)*, Rabic, Sarajevo
- Klandermans, P. G. (2014), “Identity Politics and Politicized Identities: Identity Processes and the Dynamics of Protest”, *Political Psychology*, 35 (1), 1–22.
- “Letteratura migrante” *Integrazione Migranti – Il portale dell’integrazione*, <https://integrazione-migranti.gov.it/it-it/Altire-info/e/2/o/12/id/87/Letteratura-migrante>, (pristupljeno 6. oktobra 2025.)
- Luraschi, Moira (2009), “Donne che raccontano: storia, romanzo ed etnografia nella letteratura italiana postcoloniale”, *Africa: Rivista trimestrale di Studi e documentazione Dell’Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente*, 64 (1/2), 185–205.
- Ruzza, Nicola (2015), “Un excursus sulla letteratura italiana della migrazione di area balcanica: il tema della guerra”, *Ca’ Foscari, Venezia e i Balcani*, Edizioni Ca’ Foscari – Digital Publishing, 3, 91–100. (<https://edizionicafoscarini.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-050-1/978-88-6969-050-1-ch-09.pdf>)
- Serban, Henrieta Anisoara (2017), *Annals of the Academy of Romanian Scientists*, 9 (1–2), <https://aos.ro/wp-content/anale/FPVol9Nr1-2Art.2.pdf> (pristupljeno 7. 10. 2025.)
- Shrestha, Manisha, Rosy Chamling (2021), “Writing, as a Means of Survival and Growth: A Study of Sublimation of Trauma in the Works of Maya Angelou”, *Cogito*, Bukurešt, 13 (3), 188–201.
- Stanišić, Božidar (2011), “Storie di straordinario razzismo”, <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Italia/Storie-di-straordinario-razzismo-98654> (pristupljeno 5. 8. 2025)
- Stanišić, Božidar (2013), “Non siamo i primi”, *reCHERches*, 10, 93–102.

- Travančić, Melida, Milan Marković (2025), "Rekonstrukcija prošlosti kroz priču o sadašnjosti u romanima *Čovjek bez prošlosti* Aleksandra Hemon i *Mađarska rečenica* Andreja Nikolaidisa", u: Novica Vujović, ur., Zbornik radova s međunarodnoga naučnog simpozijuma održanog na Cetinju 6–8. septembra 2023, Fakultet za crnogorski jezik i književnost, Cetinje, 585–615.
- Velš, Wolfgang (2021), "Transkulturalnost forma današnjih kultura koja se menja", *Kultura*, Beograd, 9, 70–89.
- Wisker, Gina (2010), *Ključni pojmovi postkolonijalne književnosti*, AGM, Zagreb

Renate Hansen-Kokoruš: Identitet između domovine i izbjeglištva. Transnacionalni koncepti u književnosti na primjeru romana *Bejturan i ruža* Aleksandra Hemona

Idealistički nacrt nacionalne književnosti koji je u romantizmu proglasio jedinstvo nacije s jednim zajedničkim jezikom izgubio je svoje značenje. U socijalističkoj kulturi je bio zamijenjen teoretskim okvirom multinacionalne ili jugoslavenske književnosti. Još prije raspada i rata u Jugoslaviji, s usponom nacionalizma, ali i u novoosnivanim državama pojavile se diskusije o novoj nacionalnoj protiv transnacionalne književnosti. Fenomen transnacionalne književnosti, međutim, mnogo je stariji: migracije izazvane radom u inozemstvu i ratom, kolonijalizam i izazovi hegemonijalne političke moći pomiješali su esencijalne kulturalne i književne koncepte. Na temelju teoretskih razmišljanja članak će provjeriti koncepcije domovine, izbjeglištva i identiteta u romanu *Bejturan i ruža* Aleksandra Hemona. U radu se preispituju nacionalne, etičke, vjerske, kulturalne i rodne kategorije identiteta, čak onda kada se čini da su jasne. Da bi svjedočio o pripadanju jednoj ili više kategorija, lik prvo treba osjetiti distancu i alijenaciju kroz napuštanje domovine, bilo svojevoljno (za studij, rad, putovanje), bilo prisiljeno (ratom, izbjeglištvom). Pojam domovine, definirane kao želja za pripadanje i bliskost kulturalnim vrijednostima, analizira se u glavnim motivima romana koji su povezani s ratom, ljubavlju, nostalgijom, jezikom, nematerijalnim nasljedstvom kao što su muzika ili kulturalne prakse. Kao u djelima Nabokova ili Cvetajeve, nacionalni kontekst gubi svoj značaj i vrijednost humanosti, a nude se ljubavne i kulturalne vrijednosti.

Ključne riječi: nacionalna i transnacionalna književnost, identitet, bosanska/hrvatska/srpska književnost, Aleksandar Hemon, *Bejturan i ruža*, izbjeglištvo, domovina, jezik, kultura.

Identity Between Homeland and Exile. Literary Transnational Concepts in the Novel *The World and All That it Holds* by Aleksandar Hemon

The idealistic concept of national literature, proclaimed in romanticism for the unity of one nation with one common language, is increasingly passed by. In socialist culture

this was replaced by the theoretical frame of multinational or Yugoslav literatures. Not only with the break of Yugoslavia, but with the newly originated states and the uprising nationalism debates arose on new national versus transnational literatures. The phenomenon, however, is much older: work and war migration, colonialism and challenges of hegemonial power politics mixed up essential cultural and literary concepts. Based on theoretical considerations, the article proves the conceptions of home, exile and identity in the novel *The World and All That It Holds* by Aleksandar Hemon. National, ethnic, religious, cultural, gender categories of identity, even when they seem to be clear, are questionable in this work. For the witness of belonging to one or more categories the selected characters first must experience distance, alienation through leaving home, by their own will (study, work, travel) or of necessity (war, exile). Concepts of home, defined as a desire to belong and being familiar with cultural values, are analyzed through the main motifs of the novel, connected to war, love, nostalgia, language, immaterial heritage like music or other cultural practices. Like in Nabokov's or Cvetaeva's works, a national context loses its importance and humanity's values, but love and cultural values are to be found.

Key words: national and transnational literature, identity, BCS literature, Aleksandar Hemon, *Bejturan i ruža*, migration, home, language, culture.

1. Uvod

Fenomen transnacionalne književnosti nije nov. Koncepti nacionalne, višenacionalne i transnacionalne književnosti već od klasicizma (kozmodopolitizam) preko romantizma, odnosno ilirizma (nacionalnost), kod Južnih Slavena do socijalizma (multinacionalnost) i postkolonijalizma (transnacionalnost) konkuriraju. Često je to složeno pitanje bilo povezano i s političkim zahtjevom za stvaranjem zajedničkog identiteta i priznavanjem vlastitoga ili zajedničkoga jezika. Iako se u romantizmu zagovarala ideja o emancipaciji naroda koji su se još borili za kulturno, političko i nacionalno priznavanje, shvaćanje vlastitog identiteta nije se ograničavalo na etnonacionalističke osnove već je obuhvatilo "sudbonosno" zajedništvo povijesno i kulturno povezanih (južno)slavenskih naroda. Višenacionalne i mnogojezične države s projektom zajedničke nacije, kao naprimjer socijalistička Jugoslavija, naslonile su se na teoretski okvir multinacionalne ili u ovom slučaju jugoslavenskih književnosti.¹ S rastućim nacionalizmom to se kritiziralo i propagirani su nacionalni koncepti.

Međutim, ideja o transnacionalnoj književnosti uzela je maha pod utjecajem postkolonijalne kritike i velikih migracija, jer su izazvane ratovima i ekonomskim krizama suštinski vodile ne samo do velikih demografskih promjena u raznim zemljama i krajevima svijeta već i do proširenja kulturne i literarne proizvodnje i razmjenom kultura i jezika. Ta je činjenica bitno promijenila sliku o homogenoj "nacionalnoj" književnosti, a zapravo stavlja u pitanje i prijašnje pretpostavke o monokulturalnosti. Etnička

¹ Usp. Marčetić/Stojanović Pantović/Zorić/Dušanić 2019.

pripadnost autorice ili autora jednoj ili više kultura često ne pruža odgovor na pitanje kojoj književnosti se pribraja djelo; takav stav nije književno-analitički i više zagovara ideološke diskurse.² Diskutirajući uloge kolonijalizma i hegemonije vlasti, taj diskurs pokazuje uz sve to da nisu samo migracijski procesi promijenili imagologiju o vlastitoj i tuđoj kulturi, nego da se priznavanje kulturnih ostvarenja različitih manjina samo od sebe razumije. Na pozadini raznolikosti transkulturalnih pojava na polju književnosti teza o navodnoj monokulturalnosti književnosti, ali i drugih područja umjetnosti, pokazuje se neadekvatnom stvarnom stanju.

To je povezano i s raznolikim aspektima identiteta u književnosti: kolektivni identitet kruži npr. oko pitanja uvrštavanja i pripadanja nacionalnoj književnosti ili nacionalnim književnostima (prema jeziku, kulturi, tematici, narodnosti i dr.), drugi se aspekt tiče same definicije, toga kako se u književnim djelima prikazuju primarno individualni identiteti likova u definiciji Bamberg (2014: 241): “a sense of self along different social and personal dimensions such as gender, age, race, occupation, gangs, socio-economic status, ethnicity, class, nation states, or regional territory.”³ Kolektivna i individualna pripadnost pri tome pokazuju mnoge povezanosti kako su sve navedene kategorije ujedno i bitne za ostvarivanje individua koji realizira identitet preko pripadnosti većim ili manjim grupama. Pri tome je narativna književnost posebno pogodna na konstrukciju identiteta jer:

Narrating, a speech activity that involves ordering characters in space and time, is a privileged genre for identity construction because it requires situating characters in time and space through gesture, posture, facial cues, and gaze in coordination with speech. (Bamberg 2014: 241)

Taj se proces uglavnom lokalizira između autora, pripovjedača i lika. Književni likovi mogu biti koncipirani sasvim različito, odgovarajući autorskom konceptu književnoga djela, kompozicije, sižea, likova. Na likove sa kompleksnom svijesti o sebi – obično se ne nalaze u književnim djelima koja trendiraju na dominantnost nacionalnosti – nailazimo, prije svega, kod pisaca koji se u svojim književnim konceptima suprotstave pribrajanju samo jednoj kulturi i književnosti, npr. Ludwig Bauer, Aleksandar Hemon, Ivana Sajko, Slobodan Snajder, Miljenko Jergović, Julijana Adamović i mnogi drugi. Umjesto površnog prikazivanja mnogostranih tematskih aspekata domovine i migracije u raznim pripovjednim djelima, koncentrirat ću se u sljedećem na mnogostrane aspekte i široki spektar ove tematike u romanu *Bejturan i ruža* Aleksandra Hemona, autora koji se pribraja i američkoj kao i bosanskoj književnosti.

² To pokazuju vrlo slikovito diskusije npr. o pripadnosti Ive Andrića, Meše Selimovića ili Miljenka Jergovića koje su vodile do apsurdnih stavova ili/ili.

³ U formulaciji inače prihvatljivih kategorija pojam “gangs” ne predstavlja sretnu odluku jer sugerira grupaciju s kriminalnim prizvukom. Umjesto toga bi termin “peer groups” preciznije označio ciljanu grupu.

2. Dom, domovina, povratak

Shvaćanja doma i domovine ili rodnog kraja, osjećaji udomljenosti, sigurnosti ili nepostojanja zavičajnosti vrlo su često uvjetovana shvaćanjem trenutnog, prvobitnog ili priželjkivanog prostora i kulture u kojima čovjek živi. Prostorna, vremenska i kulturna distanca bitno utječe na to kako on doživljava svoju okolinu. Poimanje vlastitoga, dakle, uveliko zavisi od toga kako se shvaća suprotno, tuđe – bilo da je to potrebno kao kontrastna podloga za spoznavanje vlastitoga, bilo da se promjenom javlja osjećaj neobičnoga. Tek napuštanjem čovjek se manje-više osvještava toga što mu nedostaje i što mu znači dom, s kakvim kulturnim značenjima povezuje ono što mu je postalo običajno. Međutim, treba naglasiti da se ne radi o statičnom i nepromjenljivom pojmu, već da je fluidan i da se mijenja predodžba o tome što predstavlja domovina. Dom i domovina se ne poklapaju nužno s mjestom življenja – jaz između aktualnoga stanja i priželjkivanoga ili pamćenoga često izaziva čežnju za domom, ali nerijetko i nostalgiju za bivšim mjestom, stanjem, okruženjem, miljeom.

Na procjenjivanje složenih pojmova domovine i tuđine⁴ utječu mnogi faktori: životne i egzistencijalne okolnosti subjekta, odnos individue i kolektiva u svim gore navedenim kategorijama (Bamberg 2014), lične želje i vizije. Bitnu ulogu za to kakav značaj lik daje domovini i tuđini – bez obzira na to da li je to privremeno ili stalno stanje – igra razlog za napuštanje prostora za koji je netko prisno povezan. Slobodna odluka s perspektivom na bolju budućnost ili prisilno napuštanje, mogućnost ili nemogućnost povratka su okolnosti koje na to utječu. Protjerivanje ili politički motiviran progon, bijeg od rata, traume zbog netrpeljivosti ili nasilja bilo kakve vrste tipični su razlozi koji ljudima ne ostavljaju izbor ako hoće spasiti svoj život i život bliskih. U zavisnosti kako se to doživljava, što se dogodi s bliskim osobama i s porodicom, da li postoji perspektiva povratka ili ne, čovjek – a prema tome i književni lik – će se manje ili više fokusirati na prihvaćanje života u tuđoj zemlji koja ne predstavlja samo prvo sklonište, nego pruža potencijalno uvjete za privikavanje, za pomirenje sa situacijom, a na kraju krajeva, možda, i za prihvaćanje kao nova domovina.

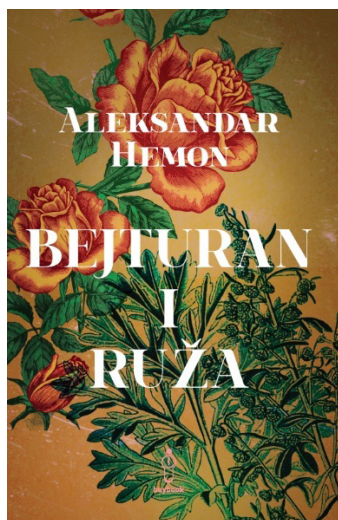
3. Roman *Bejturan i ruža Aleksandra Hemona*

Bejturan i ruža je “roman ceste, priča o imigrantima, priča s duhovima, portret jedne obitelji, misterij, povijesni ep, ratni roman i, da, ljubavna priča” (Krivošić 2024). Međutim, on predstavlja i roman o identitetu, vječnom izbjeglištvu i želji za povratkom. Protagonisti romana, sefardski apotekar Rafael Pinto (Pinto) i karizmatičan musliman Osman Karišik (Osman), jesu Sarajlije iz različitih kulturnih krugova i – unatoč svim suprotnostima – ljubavni par: “Osman is everything Pinto is not” (Hemon u Charles 2023). Homoerotska i međuvjerska veza, ali i odsutstvo bilo kakvih nacionalnih ideja čini ih

⁴ Kako se radi o raznovrsnim načinima života u tuđini, izbjegava se ovdje puno uži pojam “egzil” koji se određuje prema vlastitoj ili tuđoj odluci i prema prisilnim društvenim okolnostima.

autsajderima. Ovi se vojnici u Prvom svjetskom ratu zaljube i žive tajnu ljubavnu vezu, što bitno utječe na njihovo doživljavanje identiteta: jer u ratu im se, s jedne strane, ta veza tek omogućila, a s druge strane je moraju stalno sakrivati budući da je homoseksualnost zabranjena. Nakon Osmanove rane smrti Pinto više ne krije svoju vezu s Osmanom. Pinto osjeća svoju veliku ljubav vrlo intenzivno u halucinacijskoj transformaciji, a na kraju njegova života ili, bolje rečeno, životarenja izmiješaju se fantazmagorije i stvarnost u opijumskoj drogiranosti.

Situaciju ovih junaka romana određuju glavni motivi rat i (prijeteća) smrt, ljubav i čežnja za rodnom krajem. Time je određen motiv prisilnog napuštanja domovine (putem mobiliziranja u rat), a i neizvjesnost povratka te strah od smrti. Već s početka ovi se motivi vezuju s motivom ljubavi, odnosno s tajnom i trajnom homoerotskom ljubavnom vezom koja će za Pinta nadživjeti i Osmanovu smrt. Ali dok su rat i smrt konstante koje se vuku kroz radnju i doživljaje junaka – engleski naslov *The World and All That It Holds* obuhvaća širinu doživljaja svijeta, ali bez konkretnih naznaka – naslov bosanskog/hrvatskog/srpskog prijevoda akcentuira motive drukčije. Ruža vrijedi kao općepoznat simbol ljubavi i ljepote, a značenje bejturana je kulturnim krugom određen, a centralnog su značaja za roman kako već predočuje omot bosanskog izdanja koji pokazuje obje biljke u nerazdjeljivoj povezanosti.



Bejturan, negdje samo poznat kao začín, na engleskom bi izazvao negativne asocijacije.⁵ Ljekovita biljka *artemisia annua* (Škaljić 1985: 133), koja je poznata i pod imenom pelin, vrijedi kao lijek protiv raznih bolesti⁶ i čak njoj pripisuju antikancerogeno i anti-virusno djelovanje.⁷ Za razliku od gorkog pelina koji važi kao “simbol gorčine i čemer-

⁵ “Bejturan, odnosno pelin, na engleskom jeziku bi značilo wormwood, ili u prijevodu ‘crvljivo drvo’, što se Hemonu nikako nije sviđalo” (Krivošić 2024).

⁶ V. npr. <https://www.narodnilijek.com/web/pelin-biljka/>.

⁷ <https://farmer.ba/novost/bejturan-slatki-pelin-lijeci-svasta-ali-nije-za-svakoga/443>

nosti. (...) u nas pelin simbol jada, čemera”,⁸ bejturan, tj. slatki pelin, prema jednom izvoru se “smatra (...) simbolom vjernosti i postojanosti u ljubavi”.⁹ Tako gledano cvijeće i biljka naglašavaju centralni značaj vjerne ljubavi¹⁰ (iz perspektive heterodiješkog naratora Pinta¹¹), iako se ne može isključiti da naslov nosi i primjesu ljubavnog jada i čežnje za voljenom osobom, jer se bejturan kao lijek povezuje s Pintom koji nije samo apotekar, u ratu i ljekar (hećim), već se od samoga početka romana drogira (“Laudanum pomaže da se svijet ušuška u Božje ruho”¹²), dok na kraju podnosi život samo u stalnom opijumskom deliriju. Rješenje značenja, međutim, na kraju romana nudi Pintovo delirijско viđenje u kojem bejturan i ruža predstavljaju njih dvojicu, vjernu ljubav i zgodnog ljubavnika:

Osman bi ležao priljubljen uz Pintu, bejturan uz ružu, milovao ga po obrazu, šaputavim glasom pjevao, Bejturan se uz ružu savija. Ponekad bi Osman prestao pjevati kako bi mu prigovarao da ga opijum pretvara u uvelu biljku, kao da to Pinto nije i sam znao. (271)

U sljedećem će se osvijetliti prikazivanje glavnih motiva romana – egzistencijalne kategorije rata s ratnim grozotama i smrću te ljubav kao princip života – u vezi sa čežnjom za domovinom i povratkom te potragom za identitetom.

3.1. Rat

Motiv rata se provlači kroz cijeli roman i pokazuje se stalnom konstantom Pintovog i Osmanovog života: Pinto je svjedok velikih povijesnih događaja jer je prisustvovao povodu za Prvi svjetski rat, ubojstvu nadvojvode Franza Ferdinanda i supruge Sophie u samoj blizini njegove apoteke u Sarajevu. Ali unatoč “velikoj” povijesti, u ovim su likovima prikazani obični, “mali” ljudi, “koji su sistematski eliminirani iz povijesti” (Hemon u Krivošić 2024). Mobiliziran u austrougarsku vojsku, zateknu Pinto i Osmana užasne strahote Prvog svjetskog rata na galicijskom frontu, zarobljeništvo u junu 1916., teško bolovanje u Taškentskoj tamnici, bijeg od ratnih hazardera i Crvene armije, a Pinto u Šangaju Kineski građanski rat, drugi japansko-kineski rat te Drugi svjetski rat. Na početku vojnici, protagonisti postanu zarobljenici, onda civilne ratne žrtve koje se bore za život, opstanak i ljubav. Ratovi, zaraćene vojske i paravojne grupe te špijuni melju pojedince među svojim frontovima i čine od njih izbjeglice. Politički preokreti prikazani

⁸ <https://www.narodnilijek.com/web/pelin-biljka/>

⁹ <https://farmer.ba/novost/bejturan-slatki-pelin-lijeci-svasta-ali-nije-za-svakoga/443>

¹⁰ To potvrđuje i tekst istoimene pjesme Damira Imamovića: “Aj, bejturan se uz ružu savija/ aj, vilu ljubi Đerzelez Alija/ aj, vilu ljubi Đerzelez Alija” koji prati roman, npr. na str. 240, https://tekstovi.net/2,5088,68131.html#google_vignette (29. 10. 2025).

¹¹ Pripovjedačka perspektiva označena je Pintovom fokalizacijom jer centralno su njegov svjetonazor, osjećaji, misli, sjećanja. To objašnjava i različito imenovanje likova: Pinto se trudi postaviti distancu prema svojim stavovima, a ljubavnika Osmana, naravno, zove imenom.

¹² Citati iz romana se navode prema bosanskom prijevodu (Hemon 2024, ovdje str. 16). U daljnjem se označava samo stranica iz tog izdanja.

su jednako opasni kao i prevladavane stare imperije koje žrtvuju svoje podanike – bez obzira na nacionalnost – kao topovsko meso.

Brusilovljeva ofanziva je carstvu slomila kičmu, pobila više od milion bezimenih soldata, uključujući Drkendu i Smaila Tokmana, i ostavila trajni ožiljak na Pintinom desnom obrazu. (48)

Spoznajući to, Pintov se prijašnji entuzijazam za Beč i Austro-Ugarsku fundamentalno mijenja. A revolucije nisu prikazane kao utopijski projekti za bolju budućnost, već naprotiv, one nose apokaliptične crte. Kao antinacionalistički pokreti ne zastupaju humanističke ciljeve, nego su okrenuti protiv svih koji su drugog mišljenja, gaje sumnje u svakoga, čime se naglašavaju u romanu kritički stavovi prema ideologijama. U prikazanoj atmosferi vlada permanentna opasnost od kolektivnih agresija država ili paravojnih grupacija (ratovima, političkim preokretima), ali i od individua kao što su hazarderi: čovjek je stalno izložen egzistencijalnoj opasnosti iz koje se jedva može izvlačiti. Užasni doživljaji opisani su čudno neemotivnim jezikom:

Bauchschuss – metak u stomak (...) Kopfschuss je metak u glavu. Herzschuss je vjerovatno metak u srce. Mundschuss je ubio Bluma. Kako je lijep njemački. Sve možeš reći. Smrt te čini otpornim na umiranje. (48–49)

Pintov je odnos prema drugim vojnicima određen drugarstvom, bez nacionalnih, etničkih ili religioznih sudova. Svi daju svoje živote za jednu austrougarsku multinacionalnu naciju čiji je imperijalni značaj na izmaku:

Galicija: smrad; očajno vrijeme; prašina koja s kišom postaje blato, samo da bi se opet pretvorila u novu generaciju prašine; krajolik ispresijecan bodljikavom žicom, ravan i dosadan kao limena ploča. Ovdje je Božije ruho bilo od kostrijeti. Neki se brkati general, negdje u Beču ili Varšavi, ili u nekom raskošnom duboko pozadinskom Deckungu, zamislio nad mapom ove jalove pustoši s rijetkim naseobinama čija imena nije bio u stanju ni izgovoriti i odlučio da se isplati zijaniti četu (...) (39)

Pinto, skeptičan prema nacionalnim kategorijama, ima humanistički stav i spreman je – ne samo pod zakletvom Hipokrata – pomagati svakome bez obzira na porijeklo, rod, vjeru itd. Prizor besmisleno, iz dosade ubijene rijetke i prelijepo crne rode čije krakato truplo na bodljikavoj žici ga potrese, “s kljunom razjapljenim kao makaze” (41), postane za njega simbolom dobrog i zla koje vlada svijetom prema neshvatljivom Božjem planu:

Svemu što je Bog stvorio, stvorio je i par: rodi je stvorio Mađara (koji je ubio rodu, RHK). (...) Hebrejska riječ za rodu je također riječ za dobrotu: hasidah. Možda je sve zlo na svijetu od ostataka svjetova koje je Gospod pravednički uništio. (41)

On shvaća da nema druge opcije ili, Hemonovim riječima: “People are either killers or killed. That’s it” (Deeren 2023).

3.2. Ljubav

Motivi rata, smrti i ljubavi su već od početka romana prisutni i isprepleteni. Već Pintov doživljaj sarajevskog atentata u zanosu otvara čitateljstvu oči za (potencijalne) ljubavne avanture u sjeni smrti i budućeg rata, pri tome ne klasičnu heteroseksualnu ljubav, nego homoerotsku. Ljubav je u romanu prikazana u mnogim raznim oblicima i s promjenama, kao *eros* i *philia*, duboka beskonačna povezanost, kao *agape* u nesebičnoj brizi za druge, kao *storge* prema najbližnjima. *Eros* prevladava na početku ljubavne veze homoseksualnog para i prikazan je iz Pintove perspektive: "I ranije su ovako vodili ljubav: u rovu, u šumi, i sijenu, u kupaonici u kasarni, gdje su svi i onako bili gologuzi" (34). S vremenom se u njihovoj vezi pokazuje, uz zaljubljenost i požude, osjećaj duboke povezanosti, brige, razumijevanja.

Pinto bi trljao i masirao Osmanove prste i tabane, komadi usahle kože su se ljuštili, a njega bi preplavila ljubav prema tom čovjeku, koji je jedva bio prisutan i toliko slab da nije mogao oči držati otvorene. Ka mjestu koje ljubi srce moje, tamo noge vodite me, ka mjestu u njemu, ka njegovoj duši. (71)

Jedan se nesebično brine za drugoga, npr. na frontu ili u Taškentskoj tamnici, ali oba se brinu i za druge, svaki na svoj način – Pinto medicinskim znanjem, Osman, međutim, šarmom i pričanjem: "Hećim Pinto ih (bolesnike od kolere, RHK) je obilazio, a Osman je išao s njim da im priča priče i pruža utjehu" (43). Te priče čarobno dozivaju Pintu, ali i drugim vojnicima bosansku domovinu i njezino kulturno blago; posebno su upečatljive priče o Aliji Đerzelezu i vili, o Nasrudin-hodži, ali i o likovima iz Čaršije kao što su braća Morići. Te priče i pjesme diraju i razmekšaju vojnike te imaju funkciju kulturnih metonimija. *Storge* prevlada kada Pinto ostaje sam s tek rođenom Rahelom, boreći se za njezin život i za njihovo preživljavanje dok ga ona kao mlada žena 1937. u Šangaju ne napusti s američkim avanturistom. Iako je Osman njezin biološki otac, Pinto – Rahela ga s ljubavlju zove padri – preuzima svu brigu, odgovornost i roditeljsku ljubav za nju.

Silno ga je voljela u tom trenutku, voljela je njegovu patnju i muke, i tijelo koje je platilo danak, i sve što je volio i izgubio. (...)

Jesi li pričala s Osmanom?, upita padri.

Osmanom? Kojim Osmanom?

Svojim ocem.

Padri, ti si moj otac.

Ja sam te odgojio kao otac, ali Osman te je napravio.

Znam. Rekao si mi. (274)

Pinto i Osman predstavljeni su kao klasični tragični ljubavni par; kao oличење ve-like ljubavi, ali i tragičnosti jer su svjesni da u mirnim vremenima oficijelna veza nema budućnosti, pa posebno kada Osman zagonetno nestaje i ljubavnik u sebi zna i osjeća da je našao nasilnu smrt, koja se nikada ne potvrđuje. Osman za njega i dalje postoji kao

lik koji mu se u bitnim trenucima javlja i kao vječna ljubav:¹³ u trenucima slabosti, kada Pinto želi okončati svoj život, ali i kao spasonosno upozorenje u opasnosti, npr. kada njegova "pojava" Pintu u automobilu sa špijunima naređuje da se skloni itd. Pintova ljubav nije nostalgичna jer on i dalje živi s Osmanom i osjeća ga; Hemon to naziva "a sort of active love" (Deeren 2023). Živost njegovih priča o Osmanu očitava se i u Rahelinim reakcijama, jer ga i ona doživljava prisutnim i stvarnim.

Nebo je bilo osvijetljeno zvijezdama, milionima zvijezda. Osman ju je milovao po kosi kao i padri nekada, lagano i nježno, kao da nema namjeru ikad prestati. Neke od ovih zvijezda već su bila ugasle.

"Ako se vide", reče Osman, "nisu ugasle." (281)

S povećanjem vremenske distance, Osman se pojavljuje sve življe u Pintovim opijumskim halucinacijama, zbog čega se tome u Šangaju nesputano prepušta. Ljubav prema Osmanu i čežnja za domom i povratkom prelijevaju se u deliriju starog i iznemoglog protagonista u jedan nestvarni glas. Roman pokazuje da je ljubav jača od rata.

3.3. Porijeklo i čežnja za domovinom

Pinto i Osman potječu iz sasvim različitih porodica i kulturnih krugova; kroz heterodijegetičkog personalnog, djelomično i homodijegetičkog pripovjedača Pinta i njegova sjećanja saznajemo puno više o njegovim stavovima, tradicijama i svjetonazoru porodice nego o Osmanovim korijenima o kojima su informacije vrlo oskudne. Poimanje doma i domovine mladog Pinta se temelji na dvojakom iskustvu, na odrastanju u dobrostojećoj tradicionalnoj sefardskoj porodici u Sarajevu i na studijskom boravku u Beču. Sa Sarajevom on povezuje melankoliju i mnogo toplih uspomena: na običaje i rituale, jela, mirise, namještaj, znakove majčine ljubavi i brige. Posebno je vezan za porodicu, najviše za majku Manuči koja mu ostaje u sjećanju kao osoba puna razumijevanja i empatije. Iako često priziva lijepe uspomene na porodični život, u tome sve više prepoznaje kolektivne utjecaje. Već u mladim godinama je Pinto upoznao drugi, njemu nepoznat svijet, što mijenja emocionalnu vezu sa svojim rodnim gradom za koji je i kasnije, uz sve proturječnosti, jako vezan i koji priželjkuje. On se osjeća stisnut starim tradicijama, zadrtošću i zatvorenosti, spriječen je u svojim mogućnostima te pokazuje odbojnost prema konzervativnom životu u Sarajevu i zatvorenom sefardskom svijetu u kojem se kreće. Nakon povratka, kao doktor farmaceutskih nauka, mora preuzeti očevu apoteku i suočava se s odbijanjem predloženih promjena. Zahvaljujući kontrastu između Beča i strogih stega vlastitog kulturnog kruga i porodice u Sarajevu, on shvaća njegovu zatvorenost, osobito u odnosu na priželjkivane inovacije, na lične i seksualne potrebe te pada u depresiju koju podnosi samo zahvaljujući drogama.

¹³ *Eros* i *philia* su kasnije odvojeni kako Pinto ima razne seksualne partnere, ali ga do kraja života ispunjava ljubav prema Osmanu koji je postao dio njegova života ("Moj muž", 275) i njegova Ja. U odnosu između Pinta i Osmana povezuju se sve vrste (idealne) ljubavi bez negativnih crta.

Za razliku od života u Sarajevu, studij u slobodnjačkom Beču ("kao Sodoma", 75) otvorio mu je novi svijet, pružio mu je slobodan život, širenje vidokruga, učenje novog jezika (njemačkog), ostvarivanje svojih želja.

Pinti su iznenada navrle uspomene na onaj radosni period u Beču kada ga je nosila jetzer hara: pogledi razmijenjeni na korzu pored Dunava, u krcatim studentskim kafanama; trnci potajnih dodira u vulgarnim pozorištima; citiranje pjesama s tajnom porukom požude koja bi sijevnula usred obazrivo bezazlene konverzacije; nestašni bljesak istih ovakvih smijalica na licu jednog Hauptmanna Freunda dok ovaj iznosi svoje ostrašćene i lažne stavove o ženama, sacher-torti, Schubertu, ljubavi, laudanumu, o Oberstu Redlu, pa čak i – odvažno o Herr Pintinim egzotičnim crtama lica koje ukazuju na njegovu strastvenost, sve dok ga Rafael ne ušutka poljupcem. Gute Nacht und Guten Morgen, Hauptmann Freund!

Oh, koliko bismo bolje mogli živjeti! (18)

Čak bi se moglo reći da je Pinto već kao mladi čovjek otkrio dvije domovine kao životne principe: jednu realnu, sarajevsku, porodičnu i kolektivnu, sa svim lijepim sjećanjima odrastanja, u kojoj, međutim, njegova seksualnost nije prihvaćena, s jedne strane, i bečku, ličnu, slobodnu i individualnu, gdje je bio prihvaćen kao osoba, sa svojom seksualnom orijentacijom, s velikom potrebom za znanjem (za razliku od bosanskih travara), čak s usvajanjem njemačkog na kojem je počeo pisati stihove, kao u biti neizvediva utopija, s druge strane.

Čeznuo je da se vrati u Beč, gdje su mu bili prijatelji, i njemački jezik i poezija, i život totalno drugačiji od sarajevskog. U Beču nema opijuma, ali ima morfijuma i Bayerovih heroinskih tableta, i muškaraca i kafea i novina na ručki za čitanje, a sad je sve to samo san. Ko zna postoji li uopšte više Beč? (164)

Za razliku od njega, Osman nema familijarnu tradiciju, roditelje, rodbinu, dom niti uspomene na lijepo djetinjstvo te njega nitko ne čeka. O njegovu porijeklu se vrlo malo zna, jedino ime svjedoči o muslimanskom porijeklu. Ali uz škrte informacija o tom siročiću aludira se na kobno, traumatično iskustvo – na seksualno zlostavljanje. Jer Osman

*je preživljavao kao potrčko za čaršijske gazde, raznosio im i donosio ašće, kafu i rahatlokum. Škrte, stroge efendije su ga naučili da čita, plaćali mu knjigama i novinama; drugi su ga ismijavali na svim jezicima koje su znali; a opet drugi su ga tjerali **da radi stvari o kojima nijedno dijete nikad ne bi trebalo da zna.** (42; istaknula: RHK)*

Iako Pinto i Osman imaju složena sjećanja na rodni grad, iako su očeličili u ratu (Osman radi kasnije čak za sovjetsku tajnu službu da bi spasio ljubavnika i bliske osobe), njih povremeno i uvijek iznova muči čežnja za povratkom kući; domovina u smislu nacije za njih ne igra ulogu. Njih povremeno uhvati nostalgija, sjećanje na lijepe doživljaje u prošlosti – kod Osmana se više radi o pripovijedanim predajama – ali po Hemonovu konceptu oni ne zagovaraju "retroaktivnu utopiju" (Sadiković 2023). Pinto koji je svjestan složenog odnosa sa sefardskom zajednicom i porodicom ne želi se vratiti u Sarajevo:

“Pinto je u jednom periodu zamišljao svoj povratak s Osmanom – i nije mogao zamisliti kako bi izgledao njihov put iz Taškenta” (74). Za razliku od Osmana koji djeluje na druge kao “zgodni Bosanac” (126) i koji bi se rado vratio, Pinto taj san više ne ganja. Povratak u Sarajevo ostaje subjektivno “fata morgana” (Mazenauer 2024), jer Pinto je svjestan da tamo ne bi mogli ostvariti ljubav, a i objektivno kako jevrejska kultura u holokaustu biva izbrisana.

3.4. *Jezik i nematerijalno nasljedstvo*

Osmanove uspomene izazivaju “kondenziran” prostor, ne bliske osobe ili realan prostor; njegov je pojam o domovini drukčiji, nematerijalne naravi. Kolektivno “uzgajan” u čaršiji, on je usvojio kulturu tog prostora, osobito usmenu narodnu, ali i književnu tradiciju rodnog grada i Bosne koju on i dalje prerađuje i predaje u svojim pričama u kojima njegovi drugovi i Pinto prepoznaju zajedničku domovinu. Pjesme i priče iz narodne predaje, tj. nematerijalno nasljedstvo, povezuju bosanske vojnike i izazivaju melankolije i čežnje za povratkom domu. Pinto to usko veže za Osmana jer taj ga time očarava: Pinto se sjeća sefardskih običaja i rituala, najčešće izreka i pjesama majke Manuči. U njima zazvuči kultura sefardskog Sarajeva, a zajedno s tim i pet stoljeća stara sačuvana španjolska tradicija jevrejskih izbjeglica sa Iberijskog poluotoka. Nematerijalno nasljedstvo se pokazuje puno jače nego sjećanja na čistu topografiju, a nostalgija se temelji upravo na zvuku, muzici, jeziku, mirisima. Iako bi se moglo očekivati da su te tradicije vezane i ograničene na određene etnonacionalne kulturne krugove, ispostavlja se da to nije tako ili barem manje nego što bi se moglo očekivati. Naprotiv, u mješavini jezika se krije intimni osjećaj prema vlastitom gradu i njegovoj kulturi: pjesme se pjevaju na raznim jezicima – bosanskom, španjolsko-jevrejskom (ladino) kao zajedničko blago koje dijele ljubavnici. Ne samo da Pinto čuva španjolsko-jevrejski kao svoje lično sjećanje na Sarajevo, čak i Osman to koristi. Kao predstavnik oralne bosanske tradicije u svojim pričama pokazuje puno emocija. Auditivno, dojam slušanja raznih jezika, priča i pjevanih sevdalinki i sefardskih pjesama¹⁴ prevladava nad vizualnim u romanu. Čak se i njemački ne pojavljuje rijetko, npr. u medicinskim pojmovima (“Kopfschuss ... Herzschuss ... Mundschuss”, 49) ili citatima iz lirike i geslima, ali skoro nikada se ne čuje njemački u funkciji jezika imperijalne vlasti koja ih je za svoje ciljeve poslala u pogubni rat, nego kao jezik Beča, centra kulturne otvorenosti. Poseban jezični i kulturni identitet stvaraju Pinto i Rahela, jer on joj pripovijeda o domovini, Osmanu i svemu ostalom

¹⁴ Roman naglašava muzikalnost i liričnost tih pjesama time da se nasloni na poznate motive, nekad i s proširenim motivima i tekstovima, a izuzetno jako na to utječe i istoimeni album koji je Damir Imamović snimio u dogovoru s autorom i u kojem se nalaze izvedbe nekih od tih pjesama. Imamovićev album dopunjuje i predočava ne samo muzikalnu stranu romana već i emotivnu stranu protagonista. Krivošić (2024) upozorava na to da je muzika Flory Jagode Hemonu služila kao uzor za te pjesme, čak i za cijeli roman. Prema njemu je ona bila “jedna od rijetkih sarajevskih Židova koji su preživjeli Holokaust. Emigrirala je u Sjedinjene Države 1947. godine gdje je snimila album ‘Kantikas di mi Nona’ (‘Pjesme moje bake’). Nekoliko godina kasnije snimala je album sefardskih židovskih pjesama pod nazivom ‘Memories of Sarajevo’ – što je jedan od razloga nastajanja romana (...)”.

na mješavini bosanskog, španjola i njemačkog, kirgiškog i ujugurskog (...) govorili su jezik koji niko drugi na svijetu osim njih dvoje nije govorio, zato što niko drugi nije prošao ono što su oni prošli. (204)

Ova mješavina jezika u Pintu i Raheli svjedoči ne samo o kulturi u Bosni, o višenacionalnoj mješavini vojnika u austrougarskoj vojsci, o dalekom izbjeglištvu protagonista, ona je više od toga: kao antinacionalna praksa, ona predočava da je ideja o tome da je moguć "čist jezik", bez stranih riječi i utjecaja, potpuna fantazija.

Nakon nestanka Osmana, čiji se trag gubi u Ferganskoj dolini, Pinto se osjeća u velikoj tami koja "nije ništa drugo nego la gran eskuridad" (137). Pinto se sve više vraća svojim kulturnim korijenima, sudbini njegovog sefardskog naroda, protjeranog 1492. iz Španije; odsada se nalazi u bijegu, bez zaštite snalažljivog ljubavnika, on brine za bebu Rahelu, vjerojatno Osmanovu kćer iz avanture s Ruskinjom Klarom Isakovnom. "Tješio je dijete pjevušeći joj romansu koju mu je Manuči nekad pjevala: Ah ke ermoza kantika, ma la kero ambezar" (138). Tuga za izgubljenom domovinom, ma koliko je bila složena, u njegovu se liku slijeva s mutnom uvjerenošću da priželjkivanog povratka nikada neće biti. Nomadstvo izbjeglice odsada definitivno određuje njegov i Rahelin zajednički životni put: "Kao i sve izbjeglice, išli su naprijed jer nisu imali kud; biti u pokretu značilo je biti živ" (165). Kako je Pinto u stvarnosti izgubio sve veze s realnim rodnom krajem, njegov pojam doma i domovine se veže za nematerijalne vrijednosti njegove kulture, ali ljubav, u djetinjstvu vezana za Manučin glas i brigu, sada za Osmana i Rahelu sadrži za njega sve to:

Osman šapnu: "Polako! Ne boj se. Nije ti još vakat. Rahela te čeka." Taj glas boje lavande, ton i hrapavost u grlu, uvijek prisutna mogućnost smijeha, njegova blizina, to je bila Pintina kuća. (218)

3.5. Rahela kao dijete bez domovine

Treći lik je Rahela, prema Pintovu uvjerenju Osmanova biološka kćer, koju je Pinto čuđom spasio i odgojio i koju voli. Kroz njezin lik ljubavnici ostaju u zagonetnoj vezi. Pinto u njoj prepoznaje Osmana, "njegovu toplinu, njegove grimase, njegove obraze, njegov osmijeh – istovremeno podizanje uglova usana i mrštenje nosa" (138).

Od rođenja kod Fergane do trinaeste godine u Šangaju ona se kao ratno i izbjegličko dijete stalno nalazila u bijegu i borbi za preživljavanje. "Nije mi ovo prvi rat, rekla mu je Rahela. Ja sam se u ratu rodila i odrasla. Rat ću ja preživjeti, mir će mi doći glave" (228). Ona ni u Šangaju ne zna za zaštićenost doma, osim toga nema ni svjedočanstva o rođenju niti druge dokumente. Rahela se ne može sjetiti svoje ruske majke, Jevrejke Klare Isakovne, koja je umrla na porodu.¹⁵ Ona napušta Pinta u zamjenu za stalni i navodno sigurni život sa Henryjem Krantzom, američkim drugorazrednim špijunom koji

¹⁵ I Klara Isakovna, koja je živjela sa svojim ocem, ljekarom Isakom Abramovićem, u Taškentu, nalazila se također u izbjegličkoj situaciji, iako u puno komfornijoj.

će je kasnije ostaviti.¹⁶ Pinto, koji je teški ovisnik o opijumu, shvaća njezin odlazak kao izdaju. Njezin povratak u Šangaj nije povratak kući, nego potraga za ocem kojega želi spasiti i vratiti u njegov rodni grad Sarajevo, priželjkivanu domovinu. Dom je za nju – kao rezultat stalnog izbjeglištva s Pintom – ono što je on njoj pričao i pjevao o tom gradu, iako nije siguran da taj grad još postoji. “Pjevao joj je i pričao priče o Sarajevu i Osmanu...” (200). Priče i pjesme su jezično svjedočenje o realnom postojanju jedne kulture, sastavljeno od mješavine bosanskog, španjolsko-jevrejskog i njemačkog jezika i izrazite zvučnosti.¹⁷ Tražeći tu pripovijedanu očevu domovinu 1949. godine u Sarajevu, ona mora uvidjeti nestanak toga svijeta (“Cijeli svijet je iščeznuo, kao san.”, 296) te se naseli u Izraelu, čime transferira svoj aškenasko-sefardsko-muslimanski identitet na teritorijalno ostvaren kulturno-politički koncept. Tražeći korijenje “obojice mojih očeva” (295) Pinta i Osmana, ona konstatira da njih u Sarajevu niko ne pamti, a da je sefardska kultura nestala.

Osim što je Rahela oličenje čovjeka bez jedne jedine domovine, s transnacionalnim identitetom, ona je i pandan vilinom djetetu iz Osmanove priče o Aliji Đerzelezu koji je djetetu pružao hlad i zaštitu od sunca. Pinto, koji se inače nije odlikovao junaštvom, Rahelinim spasenjem ispada kao heroj; Osmanova priča ih sve povezuje: antijunaka, djevojku i pripovjedača, međutim, ne bez tragičnih crta.¹⁸ Pripovjedač je nestao, a ovjekovječio Pintovu ljubav prema Raheli i njegovu borbu za opstanak.

Rahela je koncipirana kao dijete bez doma, kao dijete s dvostrukim porijeklom koja usvaja biografske, kao i pripovijedane linije jednako za stvaranje samosvijesti. U ovom liku autor nedvosmisleno odbija ideju etničkog ili nacionalnog identiteta, jer, tražeći sigurnost i potvrđivanje, ona bira po svojoj ličnoj povijesti i pripovijedanju svoje mjesto u životu.

Zaključak

Pinto, glavni antijunak Hemonova romana, kao i njegov ljubavnik Osman, vječni je izbjeglica,¹⁹ migrant u svijetu koji je u raspadu i više ne pruža sigurnost doma. Nacije su njima lažne i sumnjive domovine s kojima se oni ne mogu identificirati, a špijuni koji se kamufliraju pojačavaju dojam varljivosti pripadanja. Gradovi kao mjesta socijalne integracije (Sarajevo), ali i anonimnosti (Beč) Pintu pružaju zaštitu; Taškent i pogotovo Šangaj kao mjesta ratnih zbivanja, međutim, prostori su neprocijenjene opasnosti.

¹⁶ U Pintovim očima ovaj lik predstavlja oličenje površnosti i odsutnosti istinske ljubavi čiju će neprofesionalnost kasnije potvrditi poznati špijun Moser: “U svom memoaru Strani đavo u Aziji, Moser primjećuje da je Henry bio prilično nespretna obavještajac i da se ponašao kao da nastoji da ga razotkrije” (214). Moser je, međutim, idealan primjer kako se može sakriti pravi identitet: pod stranim imenima, lažnim porijeklom, korištenim jezicima, čak i akcentima, da se o vanjskoj maskaradi i ne govori.

¹⁷ “Dijete je imalo pet godina i govorila je bučkuriš od bosanskog, španjola i njemačkog koji je Pinto koristio, uz poneku riječ iz jezika koje su usput pokupili” (172).

¹⁸ “Dok je mene živog, hladno ti nikad biti neće, rekao je Alija Đerzelez hanumi. Ali Alija je bio heroj, ja sam niko i ništa” (182).

¹⁹ Levy (2023) podsjeća na to da je Pinto “a Wandering Jew”.

Njihova kćer Rahela je oličenje čovjeka bez domovine koji je kasnije bira po vlastitoj odluci; prirasle emocije i "sjećanja"²⁰ na to utječu samo ukoliko ih je Pinto izgrađivao svojim pričama i pjesmama. Svijest o jevrejskim i izgubljenim korijenima je vode u Izrael.

Roman određuju rat u vječnom ponavljanju i ljubav. Rat tjera protagoniste u izbjeglištvo i čisto preživljavanje, a mogućnost povratka svojem domu i kulturnom krugu se sve više smanjuje. Njihov identitet – označen prisilnim nomadstvom i autsajderstvom – određen je mješavinom nematerijalnog nasljedstva: kroz više jezika (kao nositelji mnogoznačnih konotacija, uz glasno izvedene artefakte), prepričanim predajama, pjesmama i time izazvanim emocijama, nostalgijom. Odrednica nacionalno definirane domovine postaje do indiferentnosti nebitna, umjesto toga se ističu ljudskost i ljubav kao jedine prave vrijednosti.

Roman progovara o transnacionalnom identitetu u kojem se pojmovi kao domovina i migracija prožimaju. Kao kod Ovidija, Nabokova,²¹ Cvetajeve, Conrada, Brodskoga i drugih te predstave, sjećanja, kulture čuvane su u književnim tvorevinama i u jeziku te na taj način ostaju neotuđive a i dostupne svima koji se upuštaju u doživljaj čitanja.

²⁰ Zapravo ona se ne može sjećati Sarajeva, nego se radi o transgeneracijskim sjećanjima prema M. Hirsch kako te predodžbe generira od "padrijevih" pripovijedanja.

²¹ Na njega podsjećaju, između ostalog, Hughes-Hallett (2023) i Charles (2023).

Literatura

- Bamberg, Michael (2014), "Identity and Narration", u: P. Hühn a.o., ur, *Handbook of Narratology*, 2nd ed., 241–252, De Gruyter, Berlin
- Charles, Ron (2023), "'The World and All That It Holds' lives up to its sweeping title", *The Washington Post*, 17. 1. 2023, <https://www.washingtonpost.com/books/2023/01/17/aleksandar-hemon-novel-review/> (29. 11. 2025)
- Cummins, Anthony (2023), "Aleksandar Hemon: 'A book isn't a car – not everything has to work'", *The Guardian*, 21. 1. 2023, <https://guardian.pressreader.com/article/282299619291176> (29. 11. 2025)
- Deeren, R. S. (2023), "History, Love, and the 'What If-ness' of Fiction: An Intervju with Aleksandar Hemon on 'The World and All That it Holds'", *Chicago Review*, 23. 1. 2023, <https://chireviewofbooks.com/2023/01/23/the-world-and-all-that-it-holds/> (29. 11. 2025)
- Hemon, Aleksandar (2024), *Bejturan i ruža*, Buybook, Sarajevo
- Hughes-Hallett, Lucy (2023), "The World and All That It Holds by Aleksandar Hemon review – an engrossing epic", *The Guardian*, 26. 1. 2023.
- Hühn, Peter, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid (ur.) (2014), *Handbook of Narratology*, 2nd ed., De Gruyter, Berlin
- Iztueta, Garbiñe, Carme Bescansa, Iraide Talavera, Mario Saalbach (ur.) (2021), *Heimat und Gedächtnis heute. Literarische Repräsentationen von Heimat in der aktuellen deutschsprachigen Literatur*, Peter Lang, Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien
- Kirsch, Adam (2023), "Living Ghosts. Aleksandar Hemon's kaleidoscopic fiction of war and peace", *The Nation* 10. 7. 2023, <https://www.thenation.com/article/culture/aleksandar-hemon-fiction-war-peace/> (29. 11. 2025)
- Krivošić, Matija (2024), "Aleksandar Hemon: 'Zanimaju me ljudi koji su eliminirani iz povijesti'", *Lupiga.Com* 22. 7. 2024, <https://www.lupiga.com/vijesti/aleksandar-hemon-zanimaju-me-ljudi-koji-su-eliminirani-iz-povijesti> (29. 11. 2025)
- Lange, Nadine (2024), "Erzählen heißt leben. Aleksandar Hemons meisterhafter Roman 'Die Welt und alles, was sie enthält'", *Der Tagesspiegel* 13. 3. 2024, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/erzaehlen-heisst-leben-aleksandar-hemons-meisterhafter-roman-die-welt-und-alles-was-sie-enthalt-11292655.html> (29. 11. 2025)
- Levy, Michele (2023), "The World and All That It Holds by Aleksandar Hemon", *World Literature Today*, sept. 2023, <https://worldliteraturetoday.org/2023/september/world-and-all-it-holds-aleksandar-hemon> (29. 11. 2025)
- Marčetić, Adrijana, Bojana Stojanović Pantović, Vladimir Zorić, Dunja Dušanić (2019), *Yugoslav Literature: the Past, Present and Future of a Contested Notion*, Čigoja, Beograd
- Mazenauer, Beat (2024), "Die große Finsternis", *Literaturkritik.de*, 9. 9. 2024, <https://literaturkritik.de/hemon-die-welt-und-alles-was-sie-enthaelt-die-grosse-finsternis,30752.html> (29. 11. 2024)
- Sadiković, Denis, "Aleksandar Hemon za N1: Nešto će popucati, a nešto puknuti", N1, 13. 12. 2023, <https://n1info.ba/regija/aleksandar-hemon-za-n1-nesto-ce-popucati-a-nesto-puknuti/> (29. 11. 2025)
- Škaljić, Abdulah (1985), *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Svjetlost, Sarajevo

Internet izvori

<https://www.narodnilijek.com/web/pelin-biljka/> (5. 12. 2025)

https://tekstovi.net/2,5088,68131.html#google_vignette (5. 12. 2025)

IV.
Slavenske književnosti
i tranzicija

Mateja Pezdirc Bartol: Refleksija delavskih vprašanj v sodobni slovenski dramatiki

V slovenskem gledališkem prostoru lahko v zadnjih letih opazimo prodor najmlajše generacije dramskih in gledaliških ustvarjalcev, rojenih v 80. in 90. letih prejšnjega stoletja, pri katerih je viden dialog dramatike s širšo družbeno situacijo in refleksija socialnih vprašanj, med katerimi je tudi položaj delavca danes. Brezposelni, pogosto mladi in ranljive skupine, prekarni delavci in delavke kot tudi nekateri zaposleni so za pridobitev oziroma ohranitev delavnega mesta podvrženi izkoriščevalskim odnosom s strani nadrejenih in si kljub nadurnemu garanju s plačilom ne morejo privoščiti dostojnega življenja. V članku v primerjalnem kontekstu na ozadju socioloških spoznanj analiziram dramska dela Žige Divjaka, Tjaše Mislej in Nine Kuclar Stiković, v katerih je tematika delavca, njegovih pravic, socialne zaščite in delovnih pogojev v tematskem in idejnem središču. Našteta dela prikazuje nov tip delavcev in delavk, ki niso uporniki ali borci za spremembe, niso nosilci novih idej, niso proti sistemu, temveč želijo delati in prejeti dostojno plačilo. Prikazana dramska besedila temeljijo na dokumentarnem gradivu in raziskovalnem delu, pa naj gre za medijske objave, pričevanja delavcev ali avtobiografske izkušnje. S tematizacijo izkoriščanja delavcev dajo dramatiki in dramatičarke glas v javnosti pogosto prezrti in skorajda nevidni delovni sili ter opozarjajo na vedno večjo dehumanizacijo sveta.

Ključne besede: sodobna slovenska dramatika, delavec, socialna izključenost, revščina zaposlenih, dokumentarno gledališče.

Reflection of labor issues in contemporary Slovenian drama

In the Slovenian theatre, in recent years we have seen the emergence of the youngest generation of playwrights and theatre directors, born in the 1980s and 1990s, in whom a dialogue between drama and the wider social situation and a reflection on social issues are visible, including the position of the worker today. In order to get or keep a job, many people – both the unemployed, often young and from a vulnerable group, as well as precarious workers and even some workers with regular employment – are subjected to exploitation by their superiors and are unable to make a decent living despite strenuous overtime work. In a comparative context and against a backdrop of sociological findings, the article analyzes plays by Žiga Divjak, Tjaša Mislej and Nina Kuclar Stiković, with a

thematic focus on workers, their rights, social protection, and working conditions. These works portray a new type of worker, one who does not rebel or struggle for change, does not have new ideas or opposes the system, but rather wishes to work and earn a decent wage. The plays in question are based on documentary materials and research, such as media stories, workers' testimonies, or autobiographical experiences. By raising the question of worker exploitation, the authors give voice to a workforce that is often overlooked and nearly invisible in public debate, and they call attention to how the world is becoming increasingly dehumanized.

Key words: contemporary Slovene drama, workers, social exclusion, working poverty, documentary theatre.

Uvod

V slovenskem gledališkem prostoru lahko v zadnjih letih opazimo prodor mlade in najmlajše generacije dramskih in gledaliških ustvarjalcev, rojenih v 80. in 90. letih prejšnjega stoletja, to so Simona Hamer, Tjaša Mislej, Katarina Morano, Anja Novak, Iza Strehar, Nejc Gazvoda, Maša Pelko, Varja Hrvatin, Nina Kuclar Stiković, Urša Majcen ..., pod režije pa se podpisujejo Žiga Divjak, Bor Ravbar, Tjaša Črnigoj, Živa Bizovičar, Jan Krmelj, Luka Marcen, Nina Rajić Kranjac, Brina Klampfer Merčnik, Tin Grabnar, Nina Ramšak Marković, Mateja Kokol ... Viden je dialog dramatike s širšo družbeno situacijo, ki se kaže v številnih aktualnih vprašanjih, ki zanimajo novo generacijo dramskih in gledaliških ustvarjalcev: položaj žensk, materinstvo, ženska seksualnost, odnos do telesa, vstop na trg dela, prekarnost, revščina zaposlenih, podnebne spremembe, stanovanjska kriza, medgeneracijski odnosi, hitenje in izčrpanost sodobnega človeka, tesnoba in depresija, družinske travme, popularna kultura, nove tehnologije ... Prinašajo pa tudi nove načina ustvarjanja besedila in uprizoritve, saj gre pogosto za izrazite avtopoetike, ki se izmikajo dokončni klasifikaciji. Tako lahko zasledimo dramska dela, ki variirajo tradicionalno dramsko formo in ohranjajo svoj primat znotraj gledališkega procesa, po drugi strani pa smo priča širokemu razponu najrazličnejših oblik pisanja za oder, kjer gre za različne oblike sodelovanja med pisci, režiserji, igralci in drugimi ustvarjalci pri snovanju besedila, ki najpogosteje nastaja za konkretno uprizoritev.¹

Režiserji in režiserke ter dramatiki in dramatičarke najmlajše generacije šele vstopajo na trg dela, kjer se soočajo z različnimi oblikami prekarnosti, pogosto nesmiselnimi birokratskimi predpisi kulturne politike, nestabilnimi zaposlitvenimi možnostmi ..., kar vse posredno ali neposredno prodira tudi v njihova umetniška dela in širšo refleksijo socialno-druženih vprašanj, povezanih z zaznavanjem revščine, razrednim sramom, socialno izključenostjo ipd. Brezposelni, pogosto mladi in ranljive skupine, prekarni delavci in delavke kot tudi nekateri zaposleni so za pridobitev oziroma ohranitev delovnega

¹ Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa "Medkulturne literarnovedne študije" (P6-0265), ki ga iz sredstev proračuna RS financira ARIS.

mesta podvrženi izkoriščevalskim odnosom s strani nadrejenih in si kljub nadurnemu garanju s plačilom ne morejo privoščiti dostojnega življenja. V članku se bom zato osredotočila prav na tematiko delavskih vprašanj v sodobni slovenski dramatiki, ki jo ustvarja najmlajša generacija. V primerjalnem kontekstu na ozadju socioloških spoznanj bom analizirala tri dramska dela, v katerih je tematika delavca, njegovih pravic, socialne zaščite in delovnih pogojev v tematskem in idejnem središču. To so *Hlapec Jernej in njegova pravica* Žige Divjaka, *Naše skladišče* Tjaše Mislej in *deklici* Nine Kuclar Stiković. Vsa tri dela so bila že uprizorjena v gledališčih kot tudi opažena s strani stroke, dve sta bili nominirani za nagrado Slavka Gruma za najboljše izvirno slovensko dramsko delo, Tjaša Mislej je to nagrado tudi prejela.

Za 21. stoletje je značilna "prožnost" kot novi in boljši način organizacije dela in življenja posameznikov in posameznic, ki se nanaša tako na čas in prostor kot različne možnosti zaposlovanja, vendar pa raziskave opozarjajo, da se za to oznako pogosto skrivajo slaba plača, negotovost in slabe delovne razmere, ki jih občutijo zlasti prekamni delavci (Kanjuro Mrčela, Ignjatović 2015: 250–355). Čeprav so vedno obstajali delavci v negotovih oblikah dela, je za prekariat danes značilno, da je negotovost in nestabilno delo norma in ne izjema (prav tam). V prispevku me bo zanimalo, kdo je delavec danes, s katerimi besedilnimi strategijami je prikazan in kako se v teh delih zrcalijo konkretne socialne in družbene okoliščine.

Hlapec Jernej in njegova pravica

Žiga Divjak (roj. 1992) je eden najprodornejših režiserjev in piscev mlajše generacije, ki se s pozicijo delavca ukvarja v več svojih uprizoritvah, osrednje mesto pa ima delavec v dramskem delu *Hlapec Jernej in njegova pravica*, s katerim avtor vstopa v niz adaptacij in transformacij te znamenite Cankarjeve povesti iz leta 1907 v druge medije.² A pri Žigi Divjaku ne gre niti za dramatizacijo niti priredbo Cankarjevega besedila, temveč avtor z uporabo enakega naslova vzpostavi vertikalno idejno povezavo od nekoč do danes in se tako sprašuje, kdo je hlapec Jernej danes, ter ob tem odpira vprašanja prekarnega dela in izkoriščanja delavcev, razmerje med gospodarjem in hlapcem pa postavlja v današnji kontekst. Kot je pogosto značilno za ustvarjalni proces Žige Divjaka, besedilo temelji na večmesečnem raziskovalnem delu, obiskih podjetij, delavske svetovalnice, različnih delavskih združenj, kjer je avtor zbiral pričevanja delavcev in delavk, ki so se znašli v t. i. novodobnem sužnjelastniškem razmerju. Kot je povedal avtor v intervjuju ob nominaciji za Grumovo nagrado (2019): "Ravno konkretne okoliščine, v katerih se nahajajo ustvarjalci predstave, so moja največja inspiracija. Sploh pri materialu, ki črpa iz dokumentarnosti, se ustvarjanje prične šele v spoju tega materiala in svetov vseh igralcev, ki bodo na koncu interpretirali besedilo." Besedilo je tako nastalo med procesom

² Aldo Milohnič je v monografiji *40 let sem delal: dramatizacije in priredbe Cankarjevega Hlapca Jerneja* prikazal 40 novih umetniških del, ki so nastala na podlagi Cankarjeve povesti, pri čemer gre za dramatizacije, priredbe, uglasbitve, librete, scenarije, radijske igre ali strip.

ustvarjanja predstave vzporedno z delom z igralci. Uporaba dokumentarnega materiala prinaša avtentičnost, večjo zavezanost resnici, a končno besedilo je preplet dokumentarnega in fiktivnega: "Uporabili smo podatke in situacije, ki so se resnično zgodile, vendar ni šlo za izrečeni tekst; besedilo je izmišljeno in napisano tako, da ustvarja občutek dokumentarnosti, občutek, da je bilo izrečeno točno tako" (Divjak 2022: 99).

V delu nastopajo tri dramske osebe, poimenovane 1, 2, 3, ki so torej abstrahirane in zavzemajo identitete različnih delavcev, včasih delujejo kot kolektiv, nekakšen zbor, spet drugič prinašajo bolj individualno obarvane zgodbe. Začetni del besedila je namenjen prikazu razmer v luki Koper, kjer delodajalci najemajo migrantske delavce za najtežja fizična dela v brutalno težkih razmerah, ker niso redno zaposleni, so brez pravne zaščite, v nenehnem pehanju za golo preživetje, brez možnosti pritožbe, brez bolniške, brez prostih dni, saj drugače ostanejo brez dela, vse skupaj pa vodi v popolno dehumanizacijo:

Nisem luški, ker se nikomur ne izplača, da bi bil luški. Ker jaz naredim za dva luška, ker nikogar ne zanima kolk ur morm delat, da normalno preživim, ali grem na dopust, ali dobim regres, ali imam čas za malco, ker mi ne rabimo dodatkov za nočno delo, ne za nedeljsko delo, ne za delo med prazniki, ker nam lahko iz danes na jutri povedo kdaj delamo in kje delamo, ker mi lahko delamo po dvanajst ur, ker nam lahko nadure plačujejo na roko, ker nas lahko zavržejo, ko zbolimo, ker nas lahko odpišejo, če se poškodujemo, ker mi smo potrošni material. Mi nismo luški, mi nismo niti ljudje. (Divjak 2017: 13)

Pričevanja delavcev v luki Koper predstavljajo najboljšežnejši material in izhodiščno situacijo, ki pa se v nadaljevanju ponavlja ob drugih poklicnih profilih, kot so čistilke v šolah, avtoprevozniki, delavci na gradbišču, medicinske sestre v domu za upokojence, sobarice ... pa tudi mlade arhitektke v birojih, ki predstavljajo intelektualno in ustvarjalno sfero. "Skozi to optiko dokumentarni material implicira tudi simbolno raven in vrednost izrekanja, prav metaforičnost pa je tista, ki vsakršno dokumentar(istič)no delo obogati in ga naredi ne le aktualno, temveč tudi univerzalno" (Dobovšek 2022: 205). Vsem naštetim zgodbam delavcev različnih profilov je namreč skupno, da so podplačani, kronično utrjeni, nenehen strah pred izgubo službe vodi v psihične težave in izgorelost, v občutek, da si vedno zamenljiv, delajo pod hudim pritiskom vedno večje učinkovitosti, ki je izražena skozi stavek: "Norma je norma in normo je treba doseči.", ki se kot refren ponavlja skozi celotno besedilo. Ena od učinkovitih besedilnih strategij je prav ponavljanje delov besedila ter izjemna zvočnost in ritmičnost, ki tako v bralcu spodbudi zaznavanje izčrpavajočega, neskončnega dela. Vse to je avtor prenesel tudi na raven režije oziroma uprizoritve,³ ta je potekala v okrogli Štihi dvorani Cankarjevega doma, kjer so trije igralci hodili v krogu in vrteli velik navpičen valj z ročicami, vrtijo kolesje, vedno hitreje, brez konca, fizični napor delavcev se tako prenese tudi na gledalce, saj ti ujetosti in izgorelosti delavcev ne občutijo le jezikovno, kognitivno, intelektualno, ampak tudi fizično in telesno.

³ *Hlapec Jernej in njegova pravica*, režija Žiga Divjak, premiera 26. 9. 2018, Cankarjev dom in AGRFT. V vlogah 1, 2, 3 so nastopili: Gregor Zorc, Iztok Drabik Jug, Minca Lorenci.

In če v Cankarjevi povesti po križevem potu od institucije do institucije na koncu pride do požiga in upora, današnji hlapci jernej ne iščejo več pravice, vedo, da je upor nesmiseln, ker nimajo izbire, deset- do dvanajsturno delo sprejmejo kot normalno, vztrajajo, delajo za lastno preživetje in preživetje svoje družine, saj želijo zlasti svojim otrokom omogočiti boljšo prihodnost in upajo, da je takšno delo samo začasno.

Naše skladišče

Tjaša Mislej (roj. 1985) se v svojih dramskih delih najpogosteje loteva socialnih tem in družinskih odnosov kot tudi položaja mladih v sodobni družbi. Problematika delavskega razreda pa je v središču drame *Naše skladišče*.⁴ V intervjuju je pojasnila, da je veliko brala in raziskovala, po forumih iskala zgodbe in izpovedi ljudi, ki so delali v različnih trgovskih centrih, je pa tudi sama kot študentka delala v trgovinah in lokalih: "Potem sem pričela razmišljati o položaju ljudi, ki začasno delajo v trgovinah, ali pa o tistih, ki so tam do smrti. Tudi sama sem spoznavała ljudi, ki so bili redno zaposleni, pa so bili nezadovoljni z lastno situacijo" (Gledališki list, 2020). Dramsko besedilo je tako nastalo kot preplet fiktivnih zgodb, avtobiografske izkušnje in dokumentarnega materiala.

Dramsko besedilo v središču postavlja štiri delavke različnih generacij v skladišču hipermarketa, kjer polnijo police, lepijo deklaracije, zlagajo škatle, utrujajoče delo in enoličen delovnik brez konca ponazarja ponavljajoča se replika: "Etiketa – konzerva – polica!" (Mislej 2023: 56). Tudi one so, podobno kot delavci v Divjakovi drami, podvržene izpolnjevanju norme, strahu pred izgubo službe in mizerni plači, vedno na razpolago nadrejeni poslovodkinji, sedem dni na teden. Karakterno različne in natančno oblikovane preraščajo v metafore različnih žensk in njihovih vlog. Vera je najstarejša, 58 let, z bolečinami v križu, že blizu upokojitve, beži od resničnosti v zanikanje moževe smrti, Suzi, 35 let, je mati dveh otrok, s katerima zaradi nenehnega dela izgublja stik, rada pa bi odprla cvetličarno, Maria, 27 let, je magistra primerjalne književnosti, želi si pisati in izdati knjigo o slovenski alpinistki, Evelin, 27 let, pa bi rada postala pevka, igralka, voditeljica in verjame v lepše življenje v medijskem svetu.

Dogajanje je postavljeno v skladišče, izoliran in zaprt prostor, stran od oči kupcev, ki postane njihov dom in življenje, saj zaradi nenehnih nepredvidenih akcij ostajajo na delu tudi večino koncev tedna. V utemeljitvi za Grumovo nagrado 2020 beremo: "Svet štirih delavk je zaprta škatla: skladišče je zaprta škatla, v kateri je neznansko število manjših škatel z najrazličnejšimi rečmi z vseh koncev sveta, ki si jih same ne bodo mogle nikoli privoščiti" (Gledališki list, 2020). V skladišču delajo, jejo, se tuširajo, spijo na zložljivih posteljah, za sprostitev in zabavo zvečer gledajo televizijo, a tudi ta je časovno odmerjena glede na učinkovitost dela, je sredstvo nagrajevanja in kaznovanja, nadaljevanke in filmi pa nadomestek za njihova neuresničena življenja. So brez zasebnosti, ujete v kolesje

⁴ *Naše skladišče*, režija Mateja Kokol, premiera 1. 10. 2020, Prešernovo gledališče Kranj. V vlogi štirih delavk, osrednjih dramskih oseb, so nastopile: Vesna Pernarčič, Miranda Trnjanin, Vesna Slapar in Vesna Jevnikar.

sodobnega kapitalizma, potrošništva in gospodarske uspešnosti, kot izjavi Maria: "Vsak dan enako. Zlaganje, pakiranje, deklariranje. Odpiramo, režemo, premetavamo škatle gor in dol, gor in dol. Brez konca. Ko že misliš, da je vse zloženo, ko si že skoraj oddahneš – bam! Ti že vozijo nove in nove škatle" (Mislej 2023: 12).

Skozi dramsko besedilo spremljamo njihove različne družinske zgodbe in stiske, a ko oblečejo delovne halje, jih to uniformira, poveže, združi v kolektiv. Kar jim osmišlja vsakdan in jih osvobaja mehaničnega vsakdanjika, so njihova zaveznitva, podpora, tovarištvo ter mala veselja, same si ustvarijo dogodke in posebne rituale v času malice in ob večerih. Vsaka od njih ima tudi lastna hrepenenja in sanje o lepšem življenju, zato besedilo preveva neko upanje, da bo jutri drugače. Prav v naštetih prizorih nam avtorica delavke prikaže z največ topline in empatije, posledično pa se jim približamo tudi bralci oziroma gledalci ter vstopimo v njihove intimne svetove.

V ta zaprti svet skladišča vstopa pet stranskih oseb, ki so predstavniki zunanjega sveta in večinoma tudi višjega družbenega razreda. Delavkam po socialnem statusu najbližji je Bigi, šofer dobavnega vozila. Povsem drugačno vlogo ima poslovodkinja Grebovič, njen prihod pomeni vznemirjenje, saj neprestano grozi z odpuščanjem. Tu je še izgubljeni kupec, moški srednjih let, ki po naključju zatava v skladišče in ne ve, po kaj je prišel, njegova zgodba pa vnaša v dramo absurdne elemente. Predstavnik medijev in raziskovalnega novinarstva je lik novinarja, ki preverja skladnost razmer z zakonodajo, a kot se izkaže, ga resnične razmere in kršitve ne zanimajo, delavke uporabi kot primer tragične zgodbe, ob kateri se bo gledalec dobro počutil, kar bo povečalo gledanost.

Besedilo je zgrajeno iz 15 neoštevilčenih, a naslovljenih prizorov, zanj je značilna krožna oziroma ciklična struktura, saj sta konca prvega in zadnjega prizora praktično identična. Oba uokvirja zvonec za malico, ki prekinja monotono mehansko delo v skladišču, a zaradi ponavljanja čas v skladišču teče od zvonca do zvonca ter učinkuje brezkončno. Konec ostaja odprt in prinaša neko upanje na bolje, vendar je prihodnost nedoločena in se vsakič znova odmika. Drama tematizira družbene neenakopravnosti, prikazuje deprivilegirane predstavnike delavskega razreda, opaziti je avtoričino zavezanost družbenemu angažmaju, ki da glas v javnosti pogosto prezrti in skorajda nevidni delovni sili.

deklici

Nina Kuclar Stiković (1996) je *deklici* zasnovala kot hibridno ready-made besedilo, ki na oder postavi dve vzporedni zgodbi: priredbo Andersenove pravljice *Deklica z vžigalicami* in avtobiografsko izpoved avtorice v dolgotrajnem postopku pridobitve statusa samozaposlene v kulturi in pravice za plačilo prispevkov za socialno varnost med leti 2020 in 2022.⁵ Glavni osebi sta tako deklica in dramaturginja, ki ju povezuje dejstvo, da "sta rasli v svetu krivic" (Kuclar Stiković 2023: 981), pri čemer mora prva po mamini smrti

⁵ deklici, režija Bor Ravbar, premiera 17. 4. 2023, Gledališče Glej in UL AGRFT. V vlogah deklic sta nastopili Suzana Krevh in Mina Švajger.

sama poskrbeti za preživetje s prodajo vžigalic ob nasilnem očetu alkoholiku, druga pa je umetnica na začetku karijerne poti, ki bije boj z birokratskim aparatom in mehanizmi oblasti. Njuni monološki izpovedi potekata vzporedno in sta pogosto zapisani simultano v levem in desnem stolpcu ter tako nakazujeta, da šele v sopostavitvi obeh družbenih kontekstov zaznamo dialektiko in kontinuiteto oblastniških struktur in sistemsko nasilje ideoloških aparatov, ki sta jima obe deklici izpostavljeni, kar je ob uprizoritvi režija Bora Ravbarja še poudarila, saj sta obe igralki izmenjevale nastopali tako v vlogi deklice kot dramaturginje.

danés nisem prodala niti ene vžigalice

*ker ti ministrstvo očitno ne bo priznalo
pravice do plačila prispevkov za socialno
varnost*

danés nisem prodala niti ene vžigalice

ker moraš res dobit keš

sedem v kotichek med dvema hišama

*honorarji za dramaturge so slabi.
honorarji za dramatike žaljivi.*

mrazi me

zakaj nisi režiserka?

zebe me

*če pa si na začetku kariere
so te honorarji še toliko bolj slabši
ministrstvo ve, da so ti honorarji porazni*

zebe me

(Kuclar Stiković 2023: 992)

Čeprav besedilo vključuje številne ponovite in je mestoma ritmizirano, kar ustvarja poetične učinke in občutek univerzalnosti, pa vzporedno zgodbo deklic dopolnjuje obsežno dokumentarno gradivo, ki ustvarja verističen tukaj in zdaj. Avtorica namreč svojo avtobiografsko izkušnjo dokazuje z uporabo cele vrste dokumentov, kot so elektronska pošta, kopije uradnih odločb, različnih pravnih dokumentov, prepisi telefonskih pogovorov ipd., ki jih je prejela v dveh letih komunikacije z ministrstvom za kulturo in člani različnih komisij ter odvetniki in sodiščem. Dokumenti so vključeni v izvirni obliki in kažejo na suhoparnost birokratskega jezika, kopičenje postopkov in absurdnost posameznih predpisov. Režiser je te dokumente spretno vključil v uprizoritev v obliki projekcij na zadnjo steno odrskega prostora, kjer so bile ključne besede poudarjene, povečane, obkrožene in tako so dokumenti s svojo vizualno postavitvijo postali neke vrste tretji igralec v predstavi.

Obema deklicama je skupno, da se znajdeti v podrejenem položaju, a Andersenova deklica nima možnosti upora in spremembe, je brez toplega doma in podpore, odvisna od miloščine kupcev, in ko na silvestrovo ne proda nobene vžigalice, si ne upa domov,

prižiga vžigalice, da se pogreje, dokler zadnja ne dogori in se njena pot tragično konča. Medtem dramaturginja živi v drugačnem časovnem in družbenem kontekstu, živi v pravni državi in ima možnost izobrazbe, kar ji omogoča aktivno soočanje s situacijo, ob podpori staršev najame odvetnika in se odloči za tožbo. Kljub drugačni situaciji pa zgodba dramaturginje opozarja, da nasilje ni le fizično, ampak se zgodi tudi na papirju. Strokovna žirija je v utemeljitvi nominacije za nagrado Slavka Gruma zapisala (Andres 2023: 19): "danes je namreč delo bistveno drugačno, zaznamovano predvsem s postfordističnimi kategorijami, kot so prekarnost, projektност, podrejenost logiki razpisov ter imperativu referenc ipd. Tako tudi nasilje ni več samo fizično in eksplicitno – zdi se, da danes oblast še učinkoviteje kot z represivnimi sredstvi svojo voljo udejanja s strukturnim in sistemskim nasiljem ideoloških aparatov, če je potrebno, tudi s kršenjem ali vsaj arbitrarnim izigravanjem zakonskih postopkov in pravnih norm."

Čeprav dramsko besedilo upoveduje individualno zgodbo avtorice dramaturginje, pa skozi njeno pripoved lahko zaslutimo širše stiske mlade generacije danes, ki se kaže na ravni težav finančnega osamosvajanja milenijske generacije, v podplačanosti zlasti intelektualnega oziroma umetniškega dela, kjer je v ospredju odvisnost od projektov, razpisov in različnih referenc, ter posledično preobremenjenosti mladih, kar vodi v anksioznost in izgorelost ter spraševanje o lastni vrednosti in sposobnosti. Prav zadnje je zaobjeto v misel: "dramaturginje govorijo – vžigalice gorijo, vžigalice govorijo – dramaturginje gorijo", ta se kot refren ponavlja skozi besedilo in tudi na simbolni ravni poveže usodo obeh deklíc.

Revščina zaposlenih in socialna izključenost

Čeprav je v preteklosti zaposlitev zagotavljala dostojno življenje, danes tudi zaposleni lahko zdrsnejo pod prag revščine, zato govorimo o revščini zaposlenih, ki postaja vedno večji problem celotne EU (Leskošek idr. 2013: xi). Strokovnjaki ugotavljajo, da gre za kompleksen pojav, ki ga je potrebno premisliti znotraj povezav med ekonomsko, zaposlitveno, socialno in fiskalno politiko, saj gospodarska rast sama po sebi ne zagotavlja večje blaginje celotnega prebivalstva, temveč lahko povzroča še večje družbene neenakosti, če država z ukrepi ne poskrbi za pravično distribucijo (Leskošek idr. 2013: xii). Analizirana dramska besedila Žige Divjaka, Tjaše Mislej in Nine Kuclar Stiković izhajajo iz našega tukaj in zdaj ter odslikavajo konkretne ekonomske in družbene razmere skozi zgodbe delavcev in delavk različnih generacij in različnih profilov, ki s svojim delom ne morejo normalno preživeti. V ospredje postavljajo v družbi pogosto podplačano delovno silo, pa naj gre za trgovke, gradbince, šoferje, medicinske sestre, čistilke, umetnike ... Čeprav imajo zaposlitev, so njihovi delovni pogoji slabi, so brez socialne zaščite in večkrat so kršene njihove delavske pravice, saj delajo številne nadure, delo je večizmensko, pogosto niso prosti niti za vikend, zasebno življenje je potisnjeno na stran, so pod nenehno grožnjo odpuščanja. Vse to ustvarja stanje negotovosti in še večje podrejenosti delodajalcu, saj je plača za vse edini vir sredstev za preživljanje sebe in družine. Zaradi eksistenčne

odvisnosti so tudi njihova pogajalska izhodišča pogosto šibka in čeprav se v analiziranih dramah sem in tja pojavi misel na upor, najbolj izrazito v drami Nine Kuclar Stiković, ta prav zaradi navedenih razlogov hitro splahni, kar ilustrira tudi spodnji odlomek iz drame *Skladišče*.

SUZI: Jaz nisem mašina! Človek sem. Moje telo pripada meni.

EVELIN: Dovolj garanja, gremo domov.

MARIA: Dovolj izkoriščanja!

SUZI: Nisem stroj. Rada bi bila ... ne vem ... srečna.

EVELIN: Srečna. Srečna. Vsak bi rad bil srečen. Ampak kako? To je kurčevo vprašanje!

VERA: Ne preklinjaj, tamala.

SUZI: Hočem videt otroke ...

VERA: Saj boš šla domov... kmalu. Še mal mormo zdržat. Še čist mal.

Vera objame Suzi. (Mislej 2023: 143)

Slabši gmotni položaj pa je povezan tudi s socialno izključenostjo, saj otroci iz takšnih družin večinoma niso deležni zadostne vzpodbude in opore, marsikdo ne konča šole, nima potrebne samozavesti, je socialno slabše opremljen, ima manj možnosti za osebni razvoj, težje pridobi ustrezno izobrazbo, se slabše vključuje v družbo in ima manj možnosti za zaposlitev (Cvahte 2020). Naštete se zavedajo tudi Divjakovi delavci, ki si željo lepšo prihodnost za svoje otroke: "Sam, da mu jaz to omogočim, da lahko on v miru gor doštudira ... Res nič mi ni problem. Z veseljem delam, tudi po 12 ur če je treba, sam, da njemu to rata. Ker jaz sam, da pomislim, da si on enkrat gor uredi življenje, pa da pusti za sabo vso to sranje, da mu ni treba v življenju nikol na ta jebena gradbišča stopit pa ... pa bom srečen" (Divjak 2017: 24).

Tudi življenjska zgodba Evelin je prikaz neuresničitve lastnih potencialov zaradi neustreznih socialnih razmer.

EVELIN: Nekaj bi te vprašala ... Obljubi, da se ne boš smejala.

MARIA: Ne bom.

EVELIN: A si se kdaj počutila, kot da imaš nekaj v sebi ... nekaj skritega. Neko moč ali energijo, ki samo čaka, da bi lahko prišla ven? Ki tiho brbota in povzroča neka-kšno močno hrepenenje? Ki je na silo zatrto. In boli, mislim to povzroča tako čudno bolečino. Tu notri.

MARIA: Kot ptica pevka, ki ima zavezan kljun in mora ostati za vedno nema.

EVELIN: Vem, da se ti zdi neumno.

MARIA: Nehaj. Sploh ne.

EVELIN: Nikol nisem hodila v glasbeno šolo. Mat me ni hotla voziti. Ne hodim na koncerte, ni časa, ni denarja. Ne maram iti v gledališče, ker se počutim bedno. Kot da ne spadam tja, kot da me vsi čudno gledajo.

MARIA: Evelin?

EVELIN: Kaj?

MARIA: A bi nam neki zapela? Prosim. (Mislej 2023: 144–145)

Tjaša Mislej prepričljivo artikulira notranje hrepenenje Evelin, ki ji življenje ni dalo priložnosti, da bi razvila svoj talent, da bi se v polnosti izrazila. Njena želja po petju ni bila prepoznana niti v otroštvu, kot odrasla pa se znotraj kulturnih inštitucij počuti tuje. Prisposoba ptice pevke, ki ima zavezan kljun, vsekakor prinaša tragično noto in opozarja na neenake možnosti posameznih družbenih slojev pri uresničevanju osebnostnih potencialov.

Sklep

Sodobna slovenska dramatika prikazuje nov tip delavcev in delavk, ki niso uporniki ali borci za spremembe, niso nosilci novih idej, niso proti sistemu, temveč želijo delati in prejeti dostojno plačilo. Ne gre za velike družbene zgodbe o spreminjanju sveta, temveč željo posameznika po njegovi mali sreči, ki pa se vedno bolj odmika v nedorečeno prihodnost. Prikazana dramska besedila temeljijo na dokumentarnem gradivu in raziskovalnem delu, pa naj gre za medijske objave, pričevanja delavcev in delavk ali avtobiografske izkušnje, v vseh treh dramah realno vdira v fiktivno. Na vprašanje, kdo je delavec danes, nam dramska dela ponujajo raznolike možnosti: brezposelni, mladi, ranljive skupine, zlasti migrantski delavci, prekarni delavci, zaposleni. Delavci so različnih poklicnih profilov, starosti, spolov, izobrazbe, prikazane so tako stiske nižje izobraženih kot izobraženih, zlasti v intelektualnih in ustvarjalnih poklicih, pogosto s statusom samozaposlenih v kulturi, kjer je v ospredju prikaz neživljenjskosti birokratskih predpisov in kulturne politike.

S tematizacijo izkoriščanja delavcev dajo avtorji in avtorice glas v javnosti pogosto prezrti in skorajda nevidni delovni sili ter opozarjajo na vedno večjo dehumanizacijo sveta, kjer je človek vreden samo še kot učinkovit delovni stroj, mašina. "Fraza 'lik delavca' nam je sicer dobro znana iz časa, ko je delu 'šla vsa čast in oblast', danes pa se nasprotno zdi, da položaj delavca zaznamuje prav to, da je ostal brez svojega lika in da je pod oblastjo kapitala tudi delo izgubilo sleherno vrednost" (Komel 2011: 394). In če parafraziram naslov Cankarjeve socialne povesti, lahko zapišem, da je danes v ospredju potrošnik in njegova pravica, medtem ko je delavec in proizvodnja pomaknjeno v zakulisje, skrito očem.

Članek zaključujem z mislijo, da je pri sodobnih slovenskih mladih dramatikih in dramatičarkah opazna senzibilnost in etična občutljivost do družbene neenakosti, socialnih krivic, izkoriščanja delavskega razreda, v ospredje stopi vprašanje prekarnosti, podplačanega dela in preobremenjenosti zaposlenih. Avtorji in avtorice z artikulacijo navedenih tematik dajo glas pogosto nevidnim pripadnikom družbe in opozarjajo na dehumanizacijo sveta. Posledično pa tudi pri bralcih in gledalcih spodbujajo zavedanje o družbeni razslojenosti in nepravicih ter posledično občutljivosti do sočloveka. Tako nam nudijo uvid v drugačne svetove in razpirajo spraševanja o sistemskih problemih današnjega časa.

Viri in literatura

- Andres, Rok (ur.) (2023), *53. Teden slovenske drame*, Prešernovo gledališče Kranj, Kranj
- Cvahte, Bojana (2004), *Realnost človeških stisk v pobudah varuhu človekovih pravic*, Splet, Ogled, 20. 4. 2025, https://www.varuhrs.si/index.php?id=1320&L=6%C2%A0&tx_news_pi1%5Bnews%5D=557&tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=0dd
- Divjak, Žiga (2017), *Hlapec Jernej in njegova pravica*, tipkopis
- Divjak, Žiga (2019), *Dneva nominirancev 49. Tedna slovenske drame*, intervju, tipkopis
- Divjak, Žiga (2022), Najbolj pasivna je pozicija ciničnega kritika, ki problematizira vsakršen poskus spremembe. Intervjuvala Evelin Bizjak, *Literatura*, 34/370, 90–109.
- Dobovšek, Zala (2022), Hlapec Jernej in njegova pravica (2018): dokumentarna reprezentacija revščine, prekarnosti in razrednega sramu, *Amfiteater*, 10/1, 199–214.
- Kanjua Mrčela, Aleksandra; Ignjatović, Miroljub (2015), Od prožnosti do prekarnosti dela: Stopnjevanje negativnih sprememb na začetku 21. stoletja, *Teorija in praksa*, 52/3, 350–381.
- Komel, Dejan (2011), Spremnna beseda, u: E. Jünger, *Delavec: gospostvo in lik: razprava*, Hyperion, Koper, 391–400.
- Kuclar Stiković, Nina (2023), deklici, *Sodobnost*, 87/7–8, 979–1073.
- Leskošek, Vesna i dr. (2013), *Revščina zaposlenih*, Založba Sophia, Ljubljana
- Milohnić, Aldo (2022), *40 let sem delal: dramatizacije in priredbe Cankarjevega Hlapca Jerneja*, Ljubljana
- Mislej, Tjaša (2023), *Naše skladišče*, Mladinska knjiga, Ljubljana
- Navzkrižni intervju med avtorico besedila Tjašo Mislej in režiserko Matejo Kokol (2020/21), *Gledališki list*, št. 2 (brez strani), Prešernovo gledališče Kranj, Kranj
- Utemeljitev Grumove nagrade 2020 (2020/21), *Gledališki list*, št. 2 (brez strani), Prešernovo gledališče Kranj, Kranj

Jela Sablić Vujica: Od heterotopije do šizotopije – likvidacija identiteta u romanu *Nigdje, niotkuda* Bekima Sejranovića

U imaginarnome polju kulture postoje dva ideološki magnetizirana pola koja se međusobno privlače i odbijaju, onaj tradicijski i onaj tranzicijski. U tradiciji se kultura uobličuje, ograničava, ukorjenjuje i stvara protagoniste. U tranziciji se kultura razobličuje, proširuje, iskorjenjuje i antagonizira. Tradicija je imanentno, a tranzicija latentno stanje kulture. Ova se činjenica zanemaruje u suvremenim raspravama o fenomenu tranzicijske književnosti u postjugoslavenskim društvima (Buden, Stojić, Kolanović, Gajin), bez obzira na to što se u njima mogu naći elementi koji ukazuju na povezanost između procesa kulturne integracije i dezintegracije. Stoga će se u ovome radu, na primjeru romana *Nigdje, niotkuda* Bekima Sejranovića, pokušati pronaći skriveni i prešućeni prostori u kojima se smještaju prijelazni identiteti. Time će se pokazati kako se u Bekimovu romanu tranzicijska trauma identiteta pretvara u opsesivnu potragu za fluidnim prostorom: od Foucaultove heterotopije (nigdje) do Andersove šizotopije (niotkud). Likvidacija ili rastakanje tako postaje i točka emancipacije i fokalna točka.

Ključne riječi: heterotopija, likvidacija, šizotopija, tradicija, tranzicija.

From Heterotopia to Schizotopia – The Liquidation of Identity in Bekim Sejranović's *From Nowhere to Nowhere*

In the imaginary field of culture, there are two ideologically magnetized poles that both attract and repel each other: the traditional and the transitional. In tradition, culture is shaped, limited, rooted, and produces protagonists. In transition, culture is exposed, expanded, uprooted, and produces antagonists. Tradition is an immanent, and transition a latent, state of culture. This fact is often overlooked in contemporary discussions on transitional literature in post-Yugoslav societies (Buden, Stojić, Kolanović, Gajin), even though these discussions contain elements indicating a connection between processes of cultural integration and disintegration. Therefore, in this paper, using Bekim Sejranović's *From Nowhere to Nowhere* as a case study, I aim to identify the hidden and unspoken spaces where transitional identities are situated. This analysis shows how, in Sejranović's novel, transitional identity trauma transforms into an obsessive search for

fluid spaces: from Foucault's heterotopia ("nowhere") to Anders' schizotopia ("from nowhere"). Liquidation or dissolution thus becomes both a point of emancipation and a focal point.

Key words: heterotopia, liquidation, schizotopia, tradition, transition.

1. Uvod

Postoji trenutak u prvome i najvažnijem romanu Bekima Sejranovića¹ koji se može razumjeti i kao pozdrav i kao oproštaj, invokacija i evokacija, a glasi: "Za ušljiva stara vremena, šugavu sadašnjost i crvljivu budućnost."² U susretu različitih vremenskih tijekova zgušnjavaju se fokalna točka i pogled, koji sve obuhvaćaju: trenutak pronicanja. Riječ je, dakle, o konstitutivnome trenutku – onome u kojemu se Sejranovićeve proza oblikuje u perspektivu, to jest, istodobno pronalazi i točku gledišta i referentni okvir. No, ako u toj točki, neka to bude točka A, Sejranovićeve proza oblikuje svoju perspektivu, to ne znači da u njoj pronalazi svoj oblik. Trenutak pronicanja tek je prvi korak, prijelaz koji vodi od pogleda prema prizoru. Nakon točke A slijedi točka B. Rečenicu poslije, Sejranović piše: "Sjeo sam u autobus i otputovao. Nigdje, niotkuda."³

Nema sumnje kako točka A pripada modernomu diskursu. Trenutak pronicanja moderni je trenutak.⁴ Tek je u njemu moguće *vidjeti* prošlost i budućnost, a potom ih i *smjestiti* u isti referentni okvir. "Najprije 'gledanje', a zatim 'prizor'",⁵ tako će Nietzsche opisati putanju oblikovanja moderne perspektive, upućujući na samostvorene kapacite diskursa koji je sposoban dijagnosticirati i prognozirati, vidjeti stvari i potom njima upravljati. No, viđenje stvari nije i sama stvar. Opet Nietzsche,⁶ ovaj put iz *Genealogije*

¹ Da je roman prvijenac *Nigdje, niotkuda* Bekima Sejranovića ujedno i njegov najvažniji roman, najlakše je dokazati činjenicom kako je njime autor stekao regionalnu i međunarodnu afirmaciju, kako je to ujedno i njegova najprevođenija, najnagrađivanija, najcitiranija proza, kako se u njemu otkrivaju i razvijaju formalni i sadržajni motivi koje će autor dosljedno elaborirati cijelim svojim opusom, no, *Nigdje, niotkuda* jest i ostak najvažniji Sejranovićev roman zato što autor u njemu *pronalazi* svoj glas, što je, u kontekstu ispovjedne proze ili autofikcije (o pojmu autofikcije više u: Serge Doubrovsky, "Autobiography/Truth/Psychoanalysis", *Genre: Forms of discourse and culture*, 16(1), Spring, 1993, str. 27–42), kojemu roman nedvojbeno pripada, konstitutivna činjenica. Taj se glas kasnije može naučiti bolje i jasnije modulariti (Vidi: Bekim Sejranović, *Tvoj sin Huckleberry Finn*, V.B.Z., Zagreb, 2015.) ili djelovati u širem registru (Vidi: Bekim Sejranović, *Dnevnik jednog nomada*, V.B.Z., Zagreb, 2017.), no, on se pronalazi u prvome, i stoga, najvažnijem romanu.

² Bekim Sejranović, *Nigdje, niotkuda*, Profil International, Zagreb, 2010., str. 19.

³ Isto, str. 119.

⁴ Na ovome mjestu, dakako, nije moguće navesti svu literaturu koja će ovaj moderni trenutak razumjeti i kritički vrednovati kao konstitutivnu točku gledišta. Dovoljno je, stoga, uputiti na način na koji će Habermas u prvome predavanju iz *Filozofskoga diskursa moderne*, a u kontekstu Baudelaireova korištenja pojma *modernité*, govoriti o sječištu vječnosti i prolaznosti (Vidi: Jürgen Habermas, *Filozofski diskurs moderne: dvanaest predavanja*, Globus, Zagreb, 1988.), ili na način na koji će Benjamin u *Filozofsko-historijskim tezama* u prisutnome vremenu nalaziti dijelove "mesijanske sadašnjosti". (Vidi: Walter Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.)

⁵ Friedrich Nietzsche, *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999., str. 43.

⁶ Ne treba čuditi ova raspolućenost Nietzscheove filozofije. Dalekosežnost i samosvojnost njegova rezoniranja dotiče i modernu i postmodernu, Heideggera i Derridu.

morala: "Oko ... u kojemu nema aktivnih i interpretirajućih sila, kroz koje viđenje postaje viđenje *nečega*, apsurd je i glupost. Postoji *samo* perspektivno viđenje, *samo* perspektivno znanje."⁷ Drugim riječima, moderno viđenje stvari nikad ne može doseći onaj razmak koji će mu jamčiti da objektivno sagleda ono što vidi, tu se uvijek talože nečistoće, interpretacije, fusnote i digresije zbog kojih je nemoguće stabilizirati točku gledišta i referentni okvir.

Ova spoznaja prolaznosti modernoga trenutka, ovo pronicanje u iluzornost pronicanja, to je postmoderno viđenje stvari. Zbog neprestana uplitanja aktivnih i interpretirajućih sila ono ne može razlučiti referenciju od referenta. To je točka B koja se upliće u točku A i preoblikuje njezinu perspektivu. Njoj onda pripada i prijelazni trenutak Sejranovićeve proze. Točka B, postmoderno viđenje stvari, ujedno i otvara i zatvara pogled, oslobađa i porobljuje točku gledišta, posreduje modernu neposrednost i nameće svoju posrednost kao jedinu moguću perspektivu.

Evo ključnoga prizora koji nastaje iz točke B:

*Koračam, eto, nakon svega tom ulicom. Jedinom ulicom koju sam nekad mogao nazvati svojom. Ali ništa više nije isto, ni ja ni ulica. Ulica je promijenila i ime, a meni još jedino ime ostalo isto. A možda se ništa nije promijenilo, možda je uvijek sve i bilo baš ovako, možda se moje sjećanje opire istini. Ne znaš ni sam što te više boli: sjećanje ili istina. Sjećanju ne vjerujem, a istinu ne mogu podnijeti. Možda bih je i podnio kad bi je bilo.*⁸

Prizor je pokazna vježba postmoderne racionalizacije. Perspektiva se isprva produbljuje i širi kako bi zahvatila svaku stvar i svako viđenje stvari. I, onda, u prijelaznome trenutku koji obuhvaća i točku A i točku B kretanje se razotkriva kao *privid*, a dubina postaje površina. Ostaje, poput Sejranovića, reći: "Istina nije ništa drugo nego lijepo sročena laž. Istina je laž u koju vjeruješ. Istina je laž zbog koje živiš i zbog koje umireš."⁹

Tako se u jednome jedinom prizoru, koji se varira unedogled,¹⁰ oblikuje i stabilizira struktura Sejranovićeva romana, ali i postmoderne perspektive. Svijest o nepouzdanosti sjećanja i nemogućnosti istine, svijest o vremenu koje dolazi nakon, koje sve mijenja i u kojemu sve ostaje isto, naposljetku postaje čin introspekcije koji povratno uokviruje formu. Krug se zatvara: postmoderno stanje.

No, ako je tako, otkud ona melankolija i neutaživa potraga za ushitom koja Sejranovićevu prozu tako dojmljivo izbavljuje iz frivolnoga postmodernog žargona? Otkud *schmerz* bez kojega Sejranovićeva rečenica ne može živjeti? Ovo je pitanje ključno jer upućuje na sukob u proznoj strukturi i na njega treba odgovoriti kako bi se potpunije razumjela dijalektika jedne melankolične romaneskne introspekcije. Pritom je važno, prije svega, uočiti:

⁷ Friedrich Nietzsche, *On The Genealogy of Morals*, Vintage, New York, 1969., str. 119.

⁸ Bekim Sejranović, *n. dj.*, str. 43.

⁹ *Isto*, str. 48.

¹⁰ Postoje, naravno, i drugi prizori i druga viđenja stvari, ali su svi oni uhvaćeni u mrežu postmoderne perspektive i stoga pripadaju istoj strukturi. *Privid* pluralnosti i pluralnost *privida*, to je genij posmodernizma u jednoj začaranoj tvrdnji.

- kako je Sejranovićeva rečenica nesumnjivo dijalektička, ona se gradi tako što se pomiče između potvrde i negacije. Primjera ima posvud romana: "Ulica je promijenila i ime, a meni još jedino ime ostalo isto."¹¹ Ili: "To jednostavno više nije taj sokak, niti je to ta kuća. Niti sam ja – ja. A opet, sve je bilo isto."¹² Ili: "Razlike ima, ali vide je tek slijepci."¹³ Na taj se način sintaksa uspijeva identificirati (makar u mijeni) i to je čini nedovoljno postmodernom;¹⁴
- kako se ova dijalektika pojavljuje jedino na rubu, u introspekciji ili svjetonazoru romansirana jastva, dakle, u infrastrukturi. Svijet je s druge strane, van dohvata, nepristupačan i nedokučiv, i stoga statičan: "Gledao sam prema kući u kojoj sam rastao. Nisam je prepoznavao."¹⁵ Na taj se način Sejranovićeva rečenica mijenja jedino u procesu identifikacije, to jest u procesu posredovanja sa samom sobom, i to je čini suviše postmodernom.¹⁶

Ekonomičnost i repetitivnost Sejranovićeve proze dopušta da se ova nedosljednost¹⁷ uočava uvijek i svugdje. Kao prvo, tu je identitetska varijacija: "Moj se identitet, priznavao sam to sebi ponekad, sastoji od hrpe poluistina, maštovito ispričanih laži, te iskrivljenih i nedorečenih odnosa sa ženama."¹⁸ Odmah potom i stabilizacija: "Ničeg više tu nema, niti bi trebalo biti."¹⁹ Problem je sljedeći: ako se identitet sastoji od hrpe poluistina i maštovito ispričanih laži, onda je to puno više od ničega, to je punoća paralogije ili performativa, to je bestežinska emfaza postmodernoga stanja. Čini se kako ovo stanje koči Sejranovićevu sintaksu, umjesto da je pokreće. Umjesto da se, vođena mišlju

¹¹ Bekim Sejranović, *n. dj.*, str. 43.

¹² *Isto*, str. 44.

¹³ *Isto*, str. 56.

¹⁴ U tome stalnom suodnošenju sintaksa, dakle, pronalazi svoju bit, a bit je kategorija koju postmoderna obezvrjeđuje. Tamo gdje je nekada bila bit, tvrdi postmoderna, sada je u najboljem slučaju aporija. O tome piše Derrida (najuvjerljivije u eseju o Foucaultu i Lévi-Straussu u: Jacques Derrida *Pisanje i razlika*, Šahinpašić, Sarajevo, Zagreb, 2007.).

¹⁵ Bekim Sejranović, *n. dj.*, str. 44.

¹⁶ Identifikacijski proces postaje diskurzivan, utemeljen jedino u bestemeljnosti jezika. Na ovome mjestu nije potrebno navoditi enorman opus koji će ovu perifernu dijalektiku dokazivati i pravdati, osobito stoga što je njezin postupak dokazivanja i pravdanja simptomatično opskuran. Tako se, naime, u tipičnoj razmjeni postmoderne libidinalne ekonomije namiruju i protagonisti i antagonisti. Lyotard će, primjerice, slaviti paralogijsku invenciju postmodernoga koja počiva "na paradoksu futura (*post*) prošlog (*modo*)" (Jean-Francois Lyotard, *Šta je postmoderna*, KIZ "Art Press", Beograd, 1995., str. 23.). Habermas će, s druge strane, u eseju o Derridi ovu invenciju prokazati kao primat retoričkoga nad logičkim, dakle, u krajnjoj konzekvenci, kao formu neokonzervativizma. (V. Jürgen Habermas, *n. dj.*)

¹⁷ Dakle, nedosljednost u kojoj se istodobno biva i premalo i previše postmodernim, što je nedosljednost koju čak ni *anything goes* postmoderne ne može podnijeti. Ako osnovni zakon moderne dijalektike počiva na submisivnosti, a u svojoj postmodernoj inačici na permisivnosti (o tome više u: Andreas Huyssen, *After the Great Divide (Theories of Representation and Difference)*, Indiana of University Press, Bloomington and Indiana, 1986., osobito str. 179–221), onda se ono *premalno* mora ili subordinirati ili asimilirati u ono *previše*. Tako se onda postiže ravnoteža koju nadležna dijalektika regulira neprestanim pomicanjem diskurzivnih figura. To se može reći i ovako: svaka od figura na diskurzivnoj ploči mora biti obilježena pripadnošću nadležnoj diskurzivnoj praksi, tako nalaže logika, tako nalaže jezik. Nedosljednost zauzvrat ukazuje na posao koji dijalektika tek treba odraditi.

¹⁸ Bekim Sejranović, *Nigdje*, *niotkuda*, str. 126.

¹⁹ *Isto*, str. 126.

o poluistinama i lažima, nesputano miče u jeziku koji je jedina istina i jedina laž, ona zataje u onome: “ničeg više tu nema, niti bi trebalo biti”.

Stoga je sasvim jasno kako ovakvu postavku treba pomnije ispitati. Ne može se, naime, istodobno djelovati u vremenu koje dolazi nakon (Lyotardov *post*) i zastati u vremenu koje je prošlo (Lyotardov *modo*), čak ni za volju filozofova paradoksa po kojemu “delo ne može postati moderno ako prvo nije postmoderni”.²⁰ Još je manje moguće da djelo postane postmoderni tako što je prvo postalo moderno. Postmoderni perspektiva ili zahvaća ili premašuje moderne perspektive, nema trećega.

Treba zato ispitati uzorke i učinke ovoga tranzitornog trenutka u Sejranićevu prozi. Treba vidjeti kako ona stoji u odnosu na: a) viđenje tranzicije (Kazaz, Gajin, Postnikov, Kolanović, Duda); b) iskustvo tranzicije (Ugrešić, Buden); c) strukturu tranzicije (Foucault, Anders). Na taj će se način pokazati kako melankolija romana *Nigdje, niotkuda* ne počiva na temporalizaciji tranzitornoga trenutka, osobito ne na trošenju traumatskih i nostalgčnih obrazaca vremenske perspektive, nego nastaje kao posljedica nedostatnosti takva viđenja stvari. I u tome se strukturalnome procijepu onda otvara prostorna perspektiva koja vidi samo prošlu i potrošenu stvar, koja uporno proniče u iluzornost pronicanja. Naposljetku će se ustanoviti kako likvidacija identiteta postaje jedini prizor koji je moguće vidjeti, a prostorna destabilizacija subjekta koji se kreće od heterotopije prema šizotopiji ostaje jedina fokalna točka.

2. Retroutopija kao tranzicijska trauma

Prvo treba uputiti još jedan pogled unatrag. Treba uočiti kako proces oblikovanja postmoderne perspektive nužno sa sobom nosi i druga gledanja, i ona već oblikovana i ona koja se tek trebaju oblikovati. Jedno viđenje stvari nikad nije jedino viđenje stvari. Samim time postmoderni proces nipošto nije dovršen, u njemu uvijek ima neizmirenih ostataka. Trenutak koji je prošao pripada onomu što Anders zove *Verwandlung*, račvanje ili prijelom: to je tranzitorni trenutak.²¹ Naravno, suviše je lako Sejranićevu prozu svrstati pod skupnu oznaku tranzicijske književnosti. Tu će svoje mjesto naći i oni koji su uspješno prošli inicijacijski obred samozaborava kao i oni koji ožiljke i traume prošlih vremena uspješno zacjeljuju na tržištu nostalgije.²²

²⁰ Jean-Francois Lyotard, *n. dj.*, str. 21.

²¹ Naravno, Andersov se pojam, bremenit kafkijanskom atmosferom, veže prije svega uz preobražajnu narav tranzitornoga trenutka (otud onda i zastarjelost kao ključni koncept njegove antisistemske filozofije, usp. Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Band II. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, Beck, Munich, 1980.), no, on je ujedno i prijeloman. Trenutak koji je prošao jest trenutak nakon kojega ništa više nije isto.

²² Samozaborav ili proces restrukturiranja kulturnoga pamćenja inherentan je kulturi u tranziciji, kao što to uvjerljivo pokazuje Dubravka Ugrešić u *Kulturi laži*, i ne ovisi o ovome ili onome protagonistu. Riječ je o vrsti kulturnoga oportunizma i konformizma koji svaku partikularnu logiku odbacuje kao anomaliju novostvorene kulturne tradicije. Na isti će se način, samo na drugome vrijednosnom polu, tražiti nostalgija kao oportuno inzistiranje na partikularnoj logici i posljedično odbijanje novostvorene kulturne tradicije kao

Stoga je u kategorizaciji Bekimove proze nužno učiniti odmak: ona je tranzicijska samo ako je prijelomna. To onda iziskuje i preciziranje temeljnih pojmova. Enver Kazaz će sintagmu “tranzicijska književnost” opisati ovako:

*Tranzicijska književnost nema svoju subverzivnu gestu, svoju disidentsku nakanu, svoje glasove pobune i otpora. Ona je slijepa za socijalnu bijedu, jer se plaši stigme socrealizma, a prezire poetičku praksu socijalne literature stoga što u svojoj liberalno-humanističkoj podlozi hoće maksimalno raskinuti s tradicijom socijalističke estetske norme visokog modernizma, čak i onda kad se kaćiperasto šepuri jugonostalgijom kao poetičkom gestom. Ona je odana melanholiji i nostalgiji, jer lokalni hronotop vidi isključivo tako – nostalgično i melanholično nakon što je kroz živote njenih autora i autorica protutnjao rat.*²³

Kazazova slika nije nimalo laskava. Kolorit je, istina, lokalni, no u njoj se ipak sluti prisutnost sile koja prijeti svakoj tranziciji.²⁴ Kultura u mijeni nije ni emancipirana ni emancipatorska. Ona se grubo i bezuvjetno odriče onoga što joj prethodi kako bi se potom ustanovila u tome odricanju. Ona se kreće naprijed tako što se uporno okreće unatrag. No, tamo “ničeg više nema, niti bi trebalo biti”. Otud onda odanost melanholiji i nostalgiji kao sredstvima pomoću kojih se liječi *horror vacui*. Tranzicijska kultura pamti tako što zaboravlja.²⁵

Naravno, ovdje nije riječ o jednokratnome prijelomu niti o levištrosovskoj strukturalnoj revoluciji. Riječ je o nečemu procesualnom, implicitnom, nečemu što se uvlači u novonastalu kulturu kao njezina razlika. Igor Gajin će u *Leleku tranzicije* govoriti o događaju ili smjeni sustava i procesu ili trajanju promjene iz jednoga sustava u drugi, koji u konkretnome slučaju podrazumijevaju dramatičnu rekonfiguraciju:

*Za populaciju postsocijalističke tranzicije to je značilo dramatično suočavanje sa zahtjevom modificiranja ili potpunog odricanja od prethodnih obrazaca ponašanja. Detaljnije opisano, to je značilo traumu napuštanja tradicionalnih znanja i naturaliziranih uvjerenja, dakle promjenu strukture svijesti, prilagodbu gramatike svakodnevnog života i redefiniranje podrazumijevanoga.*²⁶

Nema sumnje kako se u Sejranovićevu diskursu mogu naći mnogi suptilni indikatori koji potvrđuju ovu promjenu. Tu su, na jednome mjestu, i partizanska uniforma i

anomalije. O daljnjim implikacijama mehanizma nostalgije više u: Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001.

²³ Enver Kazaz, *Subverzivne poetike (Tranzicija, književnost, kultura, ideologija)*, Synopsis, Zagreb – Sarajevo, 2012., str 18–19.

²⁴ Kazazova prosudba, iako se tiče lokalne postjugoslavenske kulture, podjednako zahvaća svaku kulturu. U bitnu smislu, ona je simelovska.

²⁵ O fenomenu kulturne amnezije više u: Dubravka Ugrešić, *Kultura laži: (antipolitički eseji)*, Arkzin, Zagreb, 1999.

²⁶ Igor Gajin, *Lelek tranzicije: Hrvatska književnost, kultura i mediji u razdoblju postsocijalizma*, Disput, Zagreb, 2020., str. 10.

dimije i lažni biseri.²⁷ Tu su i manje suptilne tragikomedije zabune i aporije identiteta. No, istodobno, ovdje ne može biti riječi o odanosti nostalgiji i melankoliji kao svojevrsnoj recidivističkoj poetici, niti o traumi koja nastaje napuštanjem tradicionalnih znanja i uvjerenja. Ona su, naime, već odavno napuštena, ako su uopće i postojala. Preciznije rečeno: ona su tu da ispune vrijeme, tek toliko da povijest ispuni svoju svrhu. Još preciznije: tradicionalna znanja, laž i istina "pitanja su literarnog stila i njegove funkcije u danom kontekstu".²⁸ Foucault će govoriti o epistemama,²⁹ Althusser o praktikama,³⁰ Bauman o krutoj i tekućoj modernosti,³¹ i tako dalje, sve dok se ne dosegne onaj nerazlučivi žamor koji Lyotard naziva postmodernim stanjem. Upravo se tu, u postmodernom stanju, smješta trenutak koji je prošao i vrijeme koje dolazi nakon.

I upravo se tu začine prijelom koji će nepovratno traumatizirati Sejranovićevu prozu i raspiriti njegovu melankoliju. Otkud ova melankolija? To je pitanje. Postmoderna bi, naime, trebala liječiti od traume napuštanja tradicionalnih znanja i uvjerenja. Ako išta, njezina je ideologija palijativna, jer skrbi o svima onima koji se ne mogu olako odreći transcendentalnoga označitelja. Nema sumnje kako su i Kazaz i Gajin svjesni ove činjenice.³² Kultura se mijenja u okolišu koji se već promijenio. Njezina je tranzicija nusproizvod postmoderne tradicije, i to bez obzira na to što je postmoderni pojam tradicije umnogome sinkretičan. Boris Postnikov oštroumno uočava ovaj paradoks, uzajmljujući Blochovu dijalektiku neistodobnosti: hrvatska je književnost, a onda i svaka

²⁷ Riječ je o završnoj, usputnoj i najdojmljivijoj slici romana: "Prije nego što ćemo se zauvijek rastati, djed reče da ima još nešto za mene. Dao mi je jednu poštulu fotografiju iz 1945. na kojoj su on i majka. Tad su se prvi put sreli na proslavi oslobođenja grada. Djed je morao ubrzo ići dalje, pa su se za uspomenu slikali. On u partizanskoj uniformi, na glavi mu kapa partizanka nakrivljena udesno. Majka na sebi ima dimije, sandale i lažne bisere oko vrata. U rukama nespretno drži djedov šmajser poput otpalog falusa." Bekim Sejranović, *n. dj.*, str. 246–247. Otpali falus, to je Bekimova postmoderna.

²⁸ Bekim Sejranović, *n. dj.*, str. 221.

²⁹ Vidi, prije svega, u: Michel Foucault, *Riječi i stvari: arheologija humanističkih znanosti*, Golden marketing, Zagreb, 2002.

³⁰ Usp. Louis Althusser, *Ideologija & ideološki aparati Države: (bilješke za istraživanje)*, Arkzin, Zagreb, 2018.

³¹ Usp. Zygmunt Bauman, *Tekuća modernost*, Naklada Pelago, Zagreb, 2011.

³² Kazaz nastavlja svoju invektivu tranzicijske književnosti minucioznim nabranjem njezinih infrastrukturnih manirizama: "Ona je pomodarska u decentrirajućoj poetičkoj gesti kad hoće rasredišiti politike kolektivnih identiteta heteroseksualnog patrijarhata, njegovu herojskost, muškocentričnost, falogocentričnost, njegovu privilegiranost muškosti i sveopću premreženost muškim, a marginalizaciju ženskog, žensvenog, transeksualnog, homoseksualnog i čitavog niza drugih marginaliziranih i diskriminiranih glasova i identiteta." (Enver Kazaz, *n. dj.*, str. 19.)

Gajin je, s druge strane, skloniji ironiji nego invektivi: "Ironija je da se ta konfrontacija s 'baukom' postmodernizma provodi s jednom krucijalnom slijepom pjegom: u potpuno postmodernom okolišu. Naime, svi oni posmodernistički nastupi koji su se u našim književnim praksama i teorijskim tekstovima predratnih godišta doimali kao hermetična filozofija, zapetljana i izgubljena u visokoj apstrakciji i pukom manirizmu slobodne igre označitelja, naizgled bez doticaja s empirijskom stvarnošću, danas se prepoznaju kao ključni uvidi koji su dalekovidno prethodili razumijevanju kulture spektakla i označiteljskih politika kakve su s potpunim otvaranjem socijalističkog društva prema zapadnom svijetu postale i ovdje sveprisutne, u svakom detalju našeg svakodnevnog života." (Igor Gajin, *n. dj.*, str. 16.)

književnost ovih prostora, “postajala postmodernom” upravo “kada je smatrala da raskida s postmodernizmom”.³³ Na istu činjenicu opetovano upozorava i Maša Kolanović.³⁴

Eto onda melankolije i nostalgije: umjesto da otvara utopijski prostor, tranzitorni trenutak postaje čežnja za utopijom. Charity Scribner tvrdi: “Sada, na prividnome ‘kraju historije’, gdje izgleda kao da je vrijeme ogrezlo u vječitom prezentu, utopija doživljava preobražaj i postaje čežnja za historijom.”³⁵ Inke Arns još je preciznija, ona uvodi pojam retroutopije, opisujući je kao okretanje magnetnog pola utopije s budućnosti prema prošlosti, odnosno, neku vrstu retrospektive, medijsko-arheološkog izlaganja utopije.³⁶

Trenutak koji je prošao jest trenutak koji nikad neće proći – to je *ceterum censeo* postmoderne retroutopije. Boris Buden će ovu racionalizaciju opisati besprijeckornom jasnoćom: “Dok je stara socijalna utopija bila prospektivna i nova, kulturna utopija je retrospektivna. Mogućnost boljeg sveta sada se otvara još samo iz utopijske retrospektive.”³⁷ Sve se mora promijeniti kako bi sve ostalo isto. *La condition postmoderne*. Kulturna mobilnost kompenzira društvenu paralizu. Ne-mjesto medija zauzima mjesto identiteta. Tranzicija supstituira tradiciju. Odnosno:

*Ono što je za utopiju klasične avangarde bilo društvo – mjesto ostvarenja njenih snova – za retroutopiju devedesetih postala je prošlost. Ona svoje fantazije mora prevesti u prošlost da bi aktualizovala budućnost u sadašnjem trenutku. Pa ipak, to se prevođenje zbiva isključivo u kulturnom. Prošlost se može retroutopijski dosegnuti samo u formi kulturnog prevođenja. Formula retroutopije kojom ona veruje da može sadašnjost otvoriti prema budućnosti, dakle, glasi: tamo gdje je bilo društvo trebalo bi da bude kulturna prošlost. Tako budućnost postaje kategorija prošlosti, ali ne u postutopijskom, već u postsocijalnom smislu.*³⁸

No, pritom, tragom Budena, treba biti oprezan da se u tim retroutopijskim protezanjima ne zađe u kič, one opake Kunderine suze koje teku jedna pored druge, koji će učiniti da se kulturno pamćenje raspadne na dva dijela: “na politički i ideološki partikularizovanu i stoga nužno ‘falsifikovanu’ istorijsku istinu i na kič univerzalističkog moralisanja. Reč je, naravno, o neminovnoj protivrečnosti koja je imanentna retroutopijskoj kulturi pamćenja.”³⁹ Kič je, dakle, metajezik, stratagem kojim postmoderna nadideološki otkupljuje svoju ideologiju. U metajeziku postmoderna proniche u iluzornost pronicanja, a da pritom ne mora odražavati razmak između znaka i značenja.

³³ Boris Postnikov, “Bitno je da te ne mreju skontat. Gerilsko pismo Aljoše Antunca”, na marginama suvremene hrvatske”, *Zarez*, broj 338–339, 2012., str. 48–49.

³⁴ Usp. Maša Kolanović (ur.), *Komparativni postsocijalizam. Slavonska iskustva*, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb, 2013., zatim i Virna Karlič, Sanja Šakić, Dušan Marinković (ur.), *Tranzicija i kulturno pamćenje: Zbornik radova*, Moderna vremena, Zagreb, 2017.

³⁵ Charity Scribner, *Requiem for Communism*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2003., str. 9.

³⁶ Inke Arns, *Objects in the mirror may be closer than they appear! Die Avantgarde in Rückspiegel*, disertacija, Humboldt Universität zu Berlin, 1968., str. 16 i dalje.

³⁷ Boris Buden, *Zona prelaska: o kraju postkomunizma*, Fabrika knjiga, Beograd, 2012., str. 188.

³⁸ *Isto*, str. 198.

³⁹ *Isto*, str. 217.

Sejranovićeva proza, dakako, nije metajezična. Ako i kaže: “sve je bilo isto”, ne čini to za volju jedne izvedbene iluzije. Stoga svoje fantazije ne prevodi u prošlost kako bi aktualizirala budućnost u sadašnjemu trenutku. To je najjasnije ako se prelomi perspektiva uvodnoga prizora. Najprije gledanje: “Koračam, eto, nakon svega tom ulicom. Jedinom ulicom koju sam nekad mogao nazvati svojom.”⁴⁰ Zatim prizor: “Ali ništa više nije isto, ni ja ni ulica. Ulica je promijenila i ime, a meni još jedino ime ostalo isto.”⁴¹ Ovdje ne može biti govora o retroutopijskoj kompenzaciji vremenske perspektive. Ako išta, prizor se odmiče od gledanja i tako produbljuje prijepor koji nostalgija strateški premošćuje. Ne može biti govora ni o retoričkome premošćivanju razmaka. *Iza* prizora, naime, stoji: “A možda se ništa nije promijenilo, možda je uvijek sve i bilo baš ovako, možda se moje sećanje opire istini.”⁴²

Ovo “možda” poništava metajezični konstrukt koji postmoderna nudi umjesto nekadašnje izvjesnosti. Ako se ništa više nije isto i ako je sve bilo ovako, ipak ostaje prijelom u strukturi Sejranovićeve proze. Ovaj prijelom retroutopijska dijagnostika ne može objasniti, jednostavno zato što proturječja uzima kao imanenciju (ono što se vidi u prizoru, dakle, ono što je već oblikovano), a ne kao koherenciju (ono što se uprizoruje u gledanju, dakle, ono što se tek treba oblikovati). Pogled unatrag ne zadovoljava. “Ničeg višeg tu nema, niti bi trebalo biti.”⁴³

3. Heterotopija kao pomicanje perspektive

Još jednom, ovaj put za potrebu mjerenja učinkovitosti jedne perspektive: retroutopijski pogled ne zahvaća prizor. Povijesna je matrica potrošena, njezina biografija zaključena. Njezino jučer više ne pruža utočište, njezino sutra više ne nudi utjehu. Stara vremena su ušljiva, sadašnjost je šugava, budućnost crvljiva. Sejranović piše: “Nije bilo razloga lagati, nije bilo razloga govoriti istinu. Nije imalo smisla živjeti, a ni umrijeti.”⁴⁴ To je, dakle, prijelomna točka, tranzitorni trenutak. Postaje jasno kako trauma Sejranovićeve proze ne počiva na napuštanju tradicionalnih znanja, nego znanja o tradiciji i, korak dalje, tradicije same.

Tako se napokon dolazi do tranzicije, odnosno, perspektivna oblikovanja točke prijeloma i ujedno središnje teze rasprave, a ona glasi: Sejranovićeva proza, u nemogućnosti da se oblikuje u vremenskoj perspektivi, otvara put jednoj dimenziji koja zapadnomu *ko-gitu* predugo izmiče, dimenziji prostora.⁴⁵ Time se, dakako, ne želi reći kako je u romanu

⁴⁰ Bekim Sejranović, *n. dj.*, str. 43.

⁴¹ *Isto*, str. 43.

⁴² *Isto*, str. 43.

⁴³ Buden će to sročiti u dojmljivoj slici hegelijanske dijalektike: “Poraz koji poznaje svaku postaju na putu do samoga sebe i koji ima jasnu svijest o svome mjestu u svijetu još uvijek je bolja popudbina za budućnost od bilo kakve pobjede.”, Boris Buden, *Kaptolski kolodvor: politički eseji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002., str. 167.

⁴⁴ Bekim Sejranović, *n. dj.*, str. 90.

⁴⁵ O tome govori Foucault već u prvim rečenicama svojega predavanja o heterotopijama: “Velika opsesija devetnaestog stoljeća bila je, kao što znamo, historija: sa svojim temama razvoja i zastoja, krize i ciklusa,

dokinuto ono Proustovo *recherche* ili ono Lukacsevo *durée*, kao da je to uopće moguće, tek se želi uočiti kako se u kriznome viđenju stvari mora uzeti u obzir i ona instanca koja tu krizu pokušava razriješiti, umjesto da je tek akumulira u pasivnoj kronologiji.

Na tu će instancu Foucault upozoriti u svojem predavanju iz 1967. godine, predavanju čiji će dosezi u međuvremenu znatno premašiti svoje početne okvire i prerasti u načela jedne plodotvorne kritičke geografije. Živimo u epohi jukstapozicija, veli Foucault, u epohi bliskoga i udaljenoga, onoga što je prisno i onoga što je raspršeno. I u toj će epohi kriza povijesne perspektive konačno učiniti vidljivim heterotopije, prostore koje povratno upućuju na krizu i tako prodiru kroz nju, omogućujući novo *viđenje* stvari:

*Ogledalo je, naposljetku utopija, s obzirom da je mjesto bez mjesta... Ali je ono isto tako i heterotopija utoliko što ogledalo postoji u stvarnosti, zauzimajući svojevrсни protustav u odnosu na položaj koji zauzimam. Iz perspektive ogledala ja otkrivam svoju odsutnost s mjesta prisustva pošto se tamo vidim... Ogledalo funkcionira kao heterotopija u ovom smislu: ono čini ovo mjesto koje zauzimam u trenutku kada se promatram u ogledalu istodobno apsolutno stvarnim, povezano sa svim prostorima koji ga okružuju, i apsolutno nestvarnim, s obzirom da se može doživjeti samo ako prijeđe ovu virtualnu točku koja je s druge strane.*⁴⁶

Heterotopije su *drugi* prostori, zabranjeni, mitizirani, simptomatični prostori kojima kultura kompenzira historijski *horror vacui*, proizvodi inhibicije i čežnju, istjeruje na čistac i protjeruje u neprozirnu dubinu. Heterotopije su mjesta koja razotkrivaju ne-mjesta i ne-mjesta koja razotkrivaju mjesta, to su grobnice, bordeli, hotelske sobe, internati, brodovi. Ogledala. Istodobno stvarni i virtualni prostor koji omogućuje oblikovanje perspektive: viđenje stvari. I u tome se viđenju stvari začinje introspekcija. "To jednostavno više nije taj sokak, niti je to ta kuća. Niti sam ja – ja. A opet, sve je bilo isto."

Sada je moguće jasnije razumjeti traumu Sejranovićeve rečenice i prijelom u njezinoj strukturi. Ona se ne iscrpljuje u potrazi za izgubljenim vremenom, nego u potrazi za izgubljenim prostorom. Još točnije: nju je moguće smjestiti tek nakon što se ona izmjesti. Nigdje i niotkuda su njezine koordinate. Ona počinje i završava na groblju. Prvo je poglavlje naslovljeno *Na dženazi*, a posljednje *Poslije dženaze*. Točka gledišta izmjestit će se već u prvoj rečenici: "Jedino ja stojim."⁴⁷ dok će se u posljednjoj anulirati: "Zatvorio sam oči. Kada sa ih ponovo otvorio, ispod mene više nije bilo ničega."⁴⁸

Između će proza lutati vlastitom ili tuđom voljom: "Dom učenika Pomorske škole Tomislav Hero, soba broj 414 Hotela Kontinental u Rijeci i Sigijeva krčma. Splav niz Savu

temama povijesti koja se stalno akumulira, sa svojom velikom nadmoći mrtvoga čovjeka i prijetećim zaleđivanjem svijeta. Devetnaesto stoljeće našlo je svoje osnovno mitološko izvoriste u drugom načelu termodinamike. Sadašnja epoha bit će prije svega epoha prostora. Živimo u epohi simultanosti: epohi jukstapozicija, epohi bliskog i udaljenog, postraničnog, raspršenog." Michel Foucault, "Of Other Spaces", *Diacritics*, 16(1), Spring, 1986., str. 22. O tome govori i Viriliova dromologija (Vidi: Paul Virilio, *Brzina oslobađanja*, Naklada DAGGK, Karlovac, 1999.)

⁴⁶ Michel Foucault, *n. dj.*, str. 25.

⁴⁷ Bekim Sejranović, *n. dj.*, str. 5.

⁴⁸ *Isto*, str. 247.

sve do Dunava, a poslije do Crnog mora, brod za Dansku iz Kristiansanda i brod što vozika ljude po Oslofjordu.” Prije invokacije, stanična birtija. Poslije evokacije, autobus. Nigdje, niotkuda. Otuda onda i njezina poetička demarkacija: “Treba putovati bez cilja, bez nade, bez nekog tko te čeka ili nekog tko ostaje iza tebe, na peronu, bez nekog kome ćeš nedostajati i tko će te kinjiti da mu se vratiš.”⁴⁹

Tako se, u konačnici, tranzitorni trenutak procesuiru u izmješteno mjesto, u ono što Edward Soja zove trećeprstorom, koordinatnim sustavom u kojemu se združuju “subjektivnost i objektivnost, apstraktno i konkretno, realno i imaginarno, zamislivo i nezamislivo, ponovljivo i različito, struktura i djelovanje, um i tijelo, svjesno i nesvjesno, disciplinarno i transdisciplinarno, svakodnevni život i nezavršena povijest”⁵⁰.

Sejranovićeva proza, nedvojbeno, djeluje u trećeprstoru, dijalektičkome protezanju između mjesta i ne-mjesta, jednako kao što se oblikuje u heterotopijskoj perspektivi. Njezino se viđenje i iskustvo tranzicije neprestano pomiče između stvarnoga i virtualnoga prostora, omogućujući na taj način da se pomoću realiteta ne-mjesta (hotelske sobe, broda, autobusa, aviona) prokaže virtualitet mjesta (sokaka, ulice, rodne kuće).

No, time se još uvijek ne objašnjava struktura tranzicije. Melankolija ostaje nevidljiva heterotopijskomu pogledu. Heterotopija ukazuje na krizu, ali je ne može i neće riješiti, takva je njezina perspektiva. Ona vidi stvar u ogledalu, stvar koja je izvan dohvata i služi tek kao točka orijentacije. Ja je ovdje ipak ja, barem kao konstrukt, kao ne-mjesto koje iskupljuje i nadomješta stvarno mjesto. Sejranovićev roman, s druge strane, uporno hoće obujmiti sve točke koordinacije, hoće uzeti stvar u svoje ruke, hoće biti roman-stvar.⁵¹ No, ono što vidi više nije stvar, nego nova perspektiva, nova točka gledišta, nova referencija. Ja ipak nisam ja. U poglavlju *Kao da me nema* stoji:

Iza mjesta gdje nekad bio kiosk nalazi se potpuno razrušena zgrada u kojoj je prije rata bila škola za mentalno retardirane. Preko puta je nekad bila jedna stara, bijela džamija. U ratu je srušena, sad grade novu, betonsku. Ljudi prolaze pored mene ... Mene kao da nema. Stojim tu poput duha koji u ruci stiše “Ontario u plamenu”. Stojim tu poput nestalog kioska, poput u prah pretvorene džamije, poput oskrvnute slastičarne “Vardar”, poput iščezlih dragulja iz Dinine kuće. Osipam se poput razvaljene škole za mentalno retardirane.”⁵²

U heterotopijskoj optici sve je ovdje na svojem mjestu. Ono što jest ogleda se u onome što je bilo i tako kalibrira perspektivu. No, ako je između gledanja i prizora prazan prostor, ako je između ne-mjesta i stvarnoga mjesta čista zrcalna refrakcija, otkuda onda

⁴⁹ Bekim Sejranović, *n. dj.*, str. 221.

⁵⁰ Edward Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishing, Malden, 2016., str. 54.

⁵¹ Tako će roman *Nigdje, niotkuda*, dakako u široku luku, dosegnuti one ontičke pukotine novoga romana (o tome više u: Vivian Mercier, *The New Novel: From Queneau to Pinget*, Farra, Straus and Giroux, New York, 1971.). I u jednome i u drugome slučaju, naime, narušen je ontički dignitet pripovjedačke perspektive, i u jednome i u drugome slučaju iz tako nastale pukotine jezika izbija gruba i neobrađena stvar. Naravno, u trenutku stvarstvene erupcije svaka sličnost prestaje.

⁵² Bekim Sejranović, *n. dj.*, str. 48.

ovo: “mene kao da nema”? Otkuda osipanje kao još jedan ubod melankolije? Postaje jasno kako prijelaz iz točke A u točku B Sejranovićeve proze nije heterotopijski čist, kao što nije ni retroutopijski ravan. Između viđenja stvari i same stvari postoji prijelom. Tako se stvara višak i o njemu treba biti riječi.

4. Šizotopija kao perspektivni višak

U heterotopijskoj perspektivi, dakle, Sejranovićeva proza uspijeva prebroditi krizu jednoga te istoga viđenja stvari, koja će njegove suvremenike osuditi na pasivnu akumulaciju pamćenja.⁵³ Ona svoju vitalnost duguje onoj snazi kojom *topos* prodire kroz memorijske obrasce, čineći ih plošnima. Ipak, u njoj ostaju neizmireni ostatci, ostaje melankolija. Nakon svega, i opet, Sejranović piše: “Koliko god je dobro putovati, toliko je gore stizati na cilj. Treba putovati bez cilja, bez nade, bez nekog tko te čeka ili nekog tko ostaje iza tebe, na peronu, bez nekog kome ćeš nedostajati i tko će te kinjiti da u se vratiš. Ako je putovanje život, onda bi dolazak na odredište bila smrt. Po toj sam logici ja sam sada mrtav.”⁵⁴

Treba, dakle, putovati i tražiti, ali je potraga načelno neutaživa, kao što je i rečenica načelno neutaživa. Heterotopija traži utopiju koju Foucault otpisuje kao “poprište mjesta bez stvarnosti”.⁵⁵ Umjetnost ne može priuštiti takvu misao. Ona traži utopiju jer mora tražiti utopiju. Za nju je utopija jedina stvarnost. Pritom je mora tražiti u stvarnosti koja utopiju otpisuje kao mjesto bez stvarnosti. Otuda onda i melankolija kao autentičan biljeg svake umjetnosti.⁵⁶ Melankolija kao autentični biljeg i konačna potvrda Sejranovićeve umjetnosti. Melankolija onda nije heterotopijska, već šizotopijska, točnije prebiva u prostoru između heterotopije i utopije. Anders definira šizotopiju kao prostor istodobnosti, kao prostor u kojem je moguće istodobno prebivati i tamo i ovdje. Odnosno: nigdje, niotkuda:

S obzirom da se radio može instalirati svugdje, kod kuće, u automobilu, ili na bilo kojem javnom mjestu, on na neki način predstavlja uređaj koji je kao zajednički imenitelj sposoban neutralizirati razlike između mjesta na kojima provodimo vrijeme. I

⁵³ Točnije rečeno, one suvremenike koji suvremenost vide kao epohu nadmoći mrtvoga čovjeka i prijeteće zaleđenosti svijeta. O njima govore i Gajin, i Buden, i Kazaz, i Ugrešić, i nije ih potrebno nabrajati. Ako je umjetničko viđenje stvari kronološko ili genealoško, onda su umjetnička djela fusnote jedne te iste nezasićne povijesti ili su prizori jednih te istih romana iz obiteljskoga ciklusa.

⁵⁴ Bekim Sejranović, *n. dj.*, str. 217.

⁵⁵ Michel Foucault, *n. dj.*, str. 24.

⁵⁶ O tome govori i Adorno u *Estetskoj teoriji*: “Novo je čežnja za novim, ne novo sâmo: to je ono od čega boluje svako novo. Da bi nešto postalo utopijom mora se poslušno iskušavati u negaciji svega postojećeg. U središtu suvremenih antinomija stoji da umjetnost mora biti i želi biti utopija, i što je više utopija blokirana stvarnim funkcionalnim redom, to je ovo više istina; no u isto vrijeme umjetnost izbjegava ostvariti utopiju kako je ne bi izdala pružajući sličnost ili utjehu. Ispunjenje umjetničke utopije znači i njezin vremenski kraj.” Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, Continuum, London, New York, 1997., str. 32.

*s obzirom da smo pomoću njega uvijek negdje drugdje, to jest, nikad nismo kod kuće, isto tako smo, zahvaljujući njemu, uvijek i svugdje kod kuće.*⁵⁷

Ako i Anders, prije svega, govori o šizotopijskome fenomenu koji se javlja usred tehničke infekcije, njegove posljedice daleko presežu ambijent u kojemu se nalaze.⁵⁸ Dovoljno je riječ tehnika zamijeniti riječju sustav. U tome slučaju šizotopija će se pretvoriti u izvrnutu utopiju. U *Tezama za atomsko doba* Anders piše: “*Mi smo izvrnuti utopisti*”: osnovna dilema našeg doba jest da smo ‘manji od sebe samih’, nesposobni da mentalno ostvarimo stvarnosti koje smo sami proizveli. Zato se možemo nazvati ‘izvrnuti utopisti’: dok obični utopisti nisu sposobni stvarno proizvesti ono što su sposobni zamisliti, mi smo nesposobni zamisliti ono što smo stvarno proizveli.”⁵⁹

Šizotopijska struktura Sejranovićeve proze proizlazi upravo iz nesposobnosti da se zamisli ono što smo proizveli u stvarnosti. Njezine ekonomičnost i repetitivnost svjedoče o neuspješnoj potrebi da mentalno obujmimo stvarnosti koje smo sami proizveli. Njezina melankolija upućuje na spoznaju da smo manji od sebe samih. Njezino se viđenje i iskustvo tranzicije uvijek i iznova strukturira kao likvidacija identiteta, kao pokušaj da se odbije sudjelovati u samoproizvedenoj stvarnosti.

Još jednom, uvijek i iznova: *To jednostavno više nije taj sokak, niti je to ta kuća. Niti sam ja – ja*. Subjekt je ovdje gubitak perspektive, i više od toga: potrošena stvar. Njegova je moderna inačica – ja se proizvodim kao ja – tautologija. Njegova je postmoderna inačica – ja sam netko drugi – paralogija.⁶⁰ Ostaje tek iskaz *niti sam ja – ja* kao točka prijeloma, kao nemogućnost da se između viđenja stvari i same stvari ostvari smisljena veza.

No, odmah potom: *A opet, sve je bilo isto*. Pronicanje u iluzornost pronicanja. Nova perspektiva, nova točka gledišta, nova referencija. Likvidacija kao postmoderno stanje: točka B koja se upliće u točku A. Ne može se izaći iz ovoga začaranog kruga. Zatiranje identitetskih tragova u Sejranovićevoj prozi ne znači da su oni izbrisani, kao da ih je uopće moguće izbrisati. Bauman s pravom upozorava: “Neka ne bude nikakve zabune: sada, kao i prije – u fluidnom i laganom jednako kao i u čvrstom i teškom stadiju moderniteta – individualizacija je sudbina, ne izbor. U zemlji individualne slobode izbora opcija u izbjegavanja individualizacije ili odbijanja da se sudjeluje u individualizirajućoj igri emfatički nije na dnevnom redu.”⁶¹

Spoznaja kako *ja nisam ja* nužno dovodi o spoznaje kako je *opet sve isto*. Čim se, naime, identitet opojmi, bio on likvidan ili čvrst, on pripada kulturi. I ne samo to, tvrdi Simmel, “čitavo bogatstvo koje taj pojam realizira počiva na tome da se objektivne tvorevine, ne gubeći svoju objektivnost, uključuju u proces dovršenja subjekata kao njihov put

⁵⁷ Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*. Band II. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution, str. 86.

⁵⁸ Najbolji je primjer vrsni esej Babette Babich, “Radio ghosts: Phenomenology’s phantoms i digital autism”, *Thesis Eleven*, 20 (10), 2019., str. 1–18.

⁵⁹ Günther Anders, “Theses for the Atomic Age”, *The Massachusetts Review*, 3/3, 1962., str. 496.

⁶⁰ U jednome trenutku Sejranović će posegnuti za ovom konstrukcijom, ali će to istoga trena otpisati kao ispraznu identitetsku vježbu: “Jednostavno sam htio biti netko drugi, neki drugi ja, neki veći ja. A i bilo mi je zabavno, ako ćemo baš pravo.” Bekim Sejranović, *n. dj.*, str. 90.

⁶¹ Zygmunt Bauman, *n. dj.*, str. 34.

ili sredstvo”⁶². Taj put, taj proces dovršenja, ujedno je i prostor umjetničke utopijske geografije. Njegov referentni okvir. Ako u Sejranovićevu slučaju taj prostor (heterotopijski u perspektivi i šizotopijski u strukturi) razorno pogađa logiku suvremenosti, on usput pogađa i umjetničku logiku. Preciznije rečeno: heterotopija destabilizira perspektivu kako bi potom šizotopija destabilizirala ontologiju. Ako je melankolija simptom postmoderna stanja, i to ne kao kakav psihički ili nostalgican reziduum, nego kao višak koji se ne da perspektivno oblikovati.

Pritom nema nikakve sumnje kako je ovakav *bildung* logičan. Upravo je logičnost ovoga procesa ono što Sejranovićev roman osuđuje na melankoliju. Evo kratkoga prikaza njezina razvoja, sverazornoga i sveobuhvatnoga:

- Kultura stvara tradiciju, ali je i napušta.
- Prelazi iz jednoga sustava u drugi kako bi preispitala, ali i potvrdila svoju utemeljenost.
- Doseže točku prijeloma kako bi ponovo oblikovala svoju perspektivu, ali je usto i učinila neprozirnom.

Kulturu je onda moguće razumjeti kao logiku koja se oblikuje u simultanome uključivanju i isključivanju, prisustvu i odsustvu. Kultura je višak koji se ukazuje kao manjak. Po toj logici Bekim Sejranović sada je mrtav. Po toj logici, Bekim Sejranović nikada neće umrijeti.

5. Zaključak

Postoji rečenica u prvome i najvažnijem romanu Bekima Sejranovića koja se istodobno može razumjeti kao poetička legitimacija i delegitimacija: “Jer laž, kao i dobra priča, i umjetnost uopće, nije ništa drugo nego umješnost izmišljanja detalja. Vještina povezivanja nespojivih pojmova. Što su pojmovi teže spojivi, treba tanja, ali istovremeno, čvršća veza. Treba izmisliti poput paučine tananu nit koja može izdržati petsto tona.”⁶³

Ako je umjetnost, kao i laž, umješnost izmišljanja detalja i vještina povezivanja nespojivih pojmova, onda se ona, poput Andersova idealnog proizvoda, raspada pri prvome dodiru sa svijetom. I ne samo to, ona nužno ostaje anakrona, zastarjela u odnosu na pojmove koje treba povezati. Ako je tako, otkuda onda aktualnost Sejranovićeve proze, i to ona Habermasova aktualnost koja se “može konstituirati samo kao sjecište vremena i vječnosti”?⁶⁴

⁶² Georg Simmel, *Kontrapunkti kulture*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2014., str. 30–31.

⁶³ Bekim Sejranović, *n. dj.*, str. 125.

⁶⁴ Valja ovdje za potrebe obuhvatnijega razumijevanja Habermasova koncepta aktualnosti citirati cijeli pasus: “Aktualnost se može konstituirati samo kao sjecište vremena i vječnosti. Ovim neposrednim dodiranjem aktualnosti i vječnosti moderna, doduše, ne izmiče svojoj prolaznosti, ali ipak izmiče trivijalnosti: u Baudelaireovom je razumijevanju ona tako postavljena da tranzitorni trenutak nade potvrdu kao autentična prošlost jedne buduće sadašnjosti. Ona se dokazuje kao ono što će jednom biti klasično; ‘klasično’ je sada ‘bljesak’ izlaska jednog novoga svijeta koji doduše neće biti postojan, već svojim prvim nastupom zapečaćuje i svoj rasap. Ovo razumijevanje vremena još jedanput radikalizirano u nadrealizmu utemeljuje srodnost moderne s modom.”, Jürgen Habermas, *n. dj.*, Globus, Zagreb, 1988, str. 14.

To je pitanje na koje je ovaj rad pokušao dati odgovor. Aktualnost Sejranićeva romana *Nigdje, niotkuda* ide zajedno s zastarjelošću njegovih uvida. On *vidi* stvari, ne onakve kakve jesu ili kakve bi mogle biti, nego onakve kakve su *bile*. Drugim riječima, viđenje stvari i sama stvar u romanu se ne podudaraju, kako to nalaže stabilna perspektiva. To proturječje, taj sukob u strukturi, nije moguće razumjeti iz uobičajene teorijske vizure koja će kulturu i književnost u tranziciji, i kojoj Sejranićeva proza načelno pripada, definirati u sklopu jedne te iste traume napuštanja i zaborava.

Umjesto toga tranzitorni trenutak Sejranićeva romana treba razumjeti kao pokušaj da se zauzme prostor koji će, samom svojom heterotopijskom izmještenošću i šizotopijskom istodobnošću, aktualizirati stvarna mjesta i stvarne učinke. *Nigdje, niotkuda* stoga ne pripada niti onim konvencionalnim, mimetičkim obrascima tranzicijske književnosti koji će se, u iluziji transparencije, referirati na stvarna mjesta i učinke, niti pripada onim nostalgичnim obrascima tranzicijske književnosti koji će tranzitorni trenutak uzeti kao predodžbu bolje prošlosti.

Na taj će način biti moguće tranzitorni trenutak razumjeti kao konstitutivan trenutak Sejranićeva romana i, pritom, njegovu melankoliju (kao pomak, a onda i višak u perspektivi) razumjeti ne kao memorijsku traumu nego kao učinak prostorne destabilizacije. Likvidacija identiteta onda nije temporalno rastrojstvo (amnezija) niti temporalni preustroj (nostalgija), već neophodan učinak strukturalne destabilizacije subjekta kao stvari koja je osuđena da se kreće između heterotopije i šizotopije.

Istodobno se, na ovako opisan način, aktualiziraju i ideološke implikacije postmodernoga stanja. Stvarna mjesta i učinci ostaju izvan dohvata, s ove je strane moguće tek neprestano akumulirati iskustvo tranzicije kao reprezentativne diskurzivne prakse. Sejranićev roman onda se može razumjeti kao svojevrсна replika Adornove negativne dijalektike u kojoj se utopijski naboj umjetnosti ostvaruje tek kao kritički nepotkupljivo prokazivanje stvarnih učinaka i uporno uzmicanje od stvarnih mjesta. Naposljetku će, u likvidaciji identiteta kao načela samostvaranja, Sejranićeva proza pronaći i svoju istinu i laž. Nema težih i teže spojivih pojmova od istine i laži.

Nigdje, niotkuda je poput paučine tanana nit koja može izdržati petsto tona.

Literatura

- Adorno, Theodor (1997), *Aesthetic Theory*, Continuum, London, New York
- Althusser, Louis (2018), *Ideologija & ideološki aparati Države: (bilješke za istraživanje)*, Arkzin, Zagreb
- Anders, Günther (1962), "Theses for the Atomic Age", *The Massachusetts Review*, 3/3, 493–505.
- Anders, Günther (1980), *Die Antiquiertheit des Menschen. Band II. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, Beck, Munich
- Arns, Inge (1986), *Objects in the mirror may be closer than they appear! Die Avantgarde in Rückspiegel*, disertacija, Humboldt Universität zu Berlin
- Babich, Babette (2019), "Radio ghosts: Phenomenology's phantoms i digital autism", *Thesis Eleven*, 20 (10), 1–18.
- Bauman, Zygmunt (2011), *Tekuća modernost*, Naklada Pelago, Zagreb
- Benjamin, Walter (1974), *Eseji*, Nolit, Beograd
- Boym, Svetlana (2001), *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York
- Buden, Boris (2002), *Kaptolski kolodvor: politički eseji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd
- Buden, Boris (2012), *Zona prelaska: o kraju postkomunizma*, Fabrika knjiga, Beograd
- Derrida, Jacques (2007), *Pisanje i razlika*, Šahinpašić, Sarajevo, Zagreb
- Doubrovsky, Serge (1993), "Autobiography/Truth/Psychoanalysis", *Genre: Forms of discourse and culture*, 26 (1), Spring, 27–42.
- Foucault, Michel (1986), "Of Other Spaces", *Diacritics*, 16 (1), Spring, 22 – 27.
- Foucault, Michel (2002), *Riječi i stvari: arheologija humanističkih znanosti*, Golden marketing, Zagreb
- Gajin, Igor (2020), *Lelek tranzicije: Hrvatska književnost, kultura i mediji u razdoblju postsocijalizma*, Disput, Zagreb
- Habermas, Jürgen (1988), *Filozofski diskurs moderne*, Globus, Zagreb
- Huyssen, Andreas (1986), *After the Great Divide (Theories of Representation and Difference)*, Indiana of University Press, Bloomington and Indiana
- Karlić, Virna, Šakić, Sanja, Marinković, Dušan (ur.) (2017), *Tranzicija i kulturno pamćenje: Zbornik radova*, Moderna vremena, Zagreb
- Kazaz, Enver (2012), *Subverzivne poetike (Tranzicija, književnost, kultura, ideologija)*, Synopsis, Zagreb – Sarajevo
- Kolanović, Maša (ur.) (2013), *Komparativni postsocijalizam. Slavenska iskustva*, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb
- Liotard, Jean-Francois Lyotard (1995), *Šta je postmoderna*, KIZ "Art Press", Beograd
- Mercier, Vivian (1971), *The New Novel: From Queneau to Pinget*, Farra, Straus and Giroux, New York
- Nietzsche, Friedrich (1969), *On The Genealogy of Morals*, Vintage, New York
- Nietzsche, Friedrich (1999), *O istini i laži u izvanmoralnom smislu*, Matica hrvatska, Zagreb
- Postnikov, Boris (2012), "'Bitno je da te ne mreju skontat. Gerilsko pismo Aljoše Antunca', na marginama suvremene hrvatske", *Zarez*, 338–339, 48–49.

- Scribner, Charity (2003), *Requiem for Communism*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England
- Sejranović, Bekim (2010), *Nigdje, niotkuda*, Profil International, Zagreb
- Sejranović, Bekim (2015), *Tvoj sin Huckleberry Finn*, V.B.Z., Zagreb
- Sejranović, Bekim (2017), *Dnevnik jednog nomada*, V.B.Z., Zagreb
- Simmel, Georg (2014), *Kontrapunkti kulture*, Jesenski i Turk, Zagreb
- Soja, Edward (2016), *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishing, Malden
- Ugrešić, Dubravka (1999), *Kultura laži: (antipolitički eseji)*, Arkzin, Zagreb
- Virilio, Paul (1999), *Brzina oslobađanja*, Naklada DAGGK, Karlovac

Josip Uglešić: Kukci, Konzum(erizam), preživljavanje – odjeci tranzicije i kapitalizma u kratkim pričama Maše Kolanović

Ako se kao polazna točka određivanja trajanja tranzicijskoga razdoblja u Hrvatskoj uzme dioba Borisa Koromana (2018), onda se vrijeme zbirke kratkih priča *Poštovani kukci i druge jezeve priče* autorice Maše Kolanović može odrediti kao ono iz razdoblja druge (koju još nazivamo i hrvatskom) tranzicije koja započinje 2000. godine. Zbirka je duboko uronjena u svijet hrvatske aktualne stvarnosti, a njezina jezivost ne proizlazi iz elemenata strave, horora i/ili nadnaravnih, fantastičnih obilježja (koji se ipak povremeno javljaju u samom narativu, ali ne doprinose jezivoj atmosferi), već dolazi od zaprepastenja zbog stvarnosti u kojoj živimo. Likovi ove zbirke uronjeni su u razdoblje tranzicije kojim vladaju kapitalizam i konzumerizam. Okosnicu rada zapravo čine (re)konstrukcije osobnih i kolektivnih identiteta (Paternai Andrić, 2019), njihovo izmještanje te hibridnost i liminalnost (Molvarec, 2017). Osim preobrazbe osobnih identiteta, zamjetna je i transformacija prostora tijekom razdoblja tranzicije. Promatraju se pritom promjene koje zahvaćaju urbane prostore unutar zbirke, a koje su izravno povezane s ranijim izmještanjem i redefiniranjem osobnih identiteta. Iako su prvi puta objavljene 2019. godine, dakle s odmakom od početka “druge tranzicije”, priče govore o likovima koji i dalje žive doba tranzicije, nisu se u potpunosti adaptirali, asimilirali, odnosno integrirali u surovo kapitalističko, a samim time i konzumerističko društvo. Rad će se, između ostalog, fokusirati na karakterizaciju tranzicijski obojenih likova, (re)konstrukciju njihovih identiteta te na njihov odnos prema Drugima koji otvara pitanje hibridnosti, odnosno liminalnosti identiteta.

Ključne riječi: identitet, hibridnost, kapitalizam, Kolanović, konzumerizam, liminalnost, tranzicija.

Insects, Konzum(erism), Survival – Echoes of Transition and Capitalism in the Short Stories of Maša Kolanović

If we take Boris Koroman's (2018) division as the starting point for determining the duration of the transitional period in Croatia, then the time frame of Maša Kolanović's short story collection *Dear Insects and Other Creepy Stories* can be defined as belonging

to the period of the second (also called the Croatian) transition, which began in the year 2000. The collection is deeply immersed in the world of Croatia's contemporary reality, and its eeriness does not stem from elements of horror and/or the supernatural or fantastic (which do appear occasionally in the narrative but do not contribute to the eerie atmosphere). Rather, it arises from the shock and disquiet caused by the reality we live in. The characters in this collection are immersed in the transitional period dominated by capitalism and consumerism. The core of the work consists of (re)constructions of personal and collective identities (Paternai Andrić, 2019), their displacement, as well as their hybridity and liminality (Molvarec, 2017). In addition to the transformation of personal identities, a noticeable transformation of space also occurs during the transitional period. The changes affecting urban spaces within the collection are examined, and these are directly linked to the earlier displacement and redefinition of personal identities. Although first published in 2019—thus sometime after the beginning of the “second transition”—the stories depict characters who still live within the era of transition, who have not fully adapted, assimilated, or integrated into the harsh capitalist and therefore consumerist society. The paper will, among other things, focus on the characterization of transition-marked characters, the (re)construction of their identities, and their relationship with Others, which raises the question of hybridity and, consequently, the liminality of identity.

Key words: identity, hybridity, capitalism, Kolanović, consumerism, liminality, transition.

1. Uvod

Razdoblje tranzicije u hrvatskoj književnosti najčešće je zastupljeno u tzv. stvarnosnoj prozi i to u romanima koji su objavljeni primarno u prvom desetljeću 21. stoljeća. Ako se razdoblje tranzicije podijeli na vrijeme neposredno prije devedesetih, ratne devedesete, kraj devedesetih i najnoviji period, tzv. “drugu tranziciju” od 2000. naovamo, baš u tu posljednju vremensku oznaku može se smjestiti i zbirka kratkih priča o kojoj je u ovom radu riječ. *Poštovani kukci i druge jezive priče* autorice Maše Kolanović nude prikaz hrvatske realnosti suvremenoga, demokratskoga, ali i kapitalističkoga, odnosno konzumerističkoga doba. Autorica kroz dvanaest kratkih priča nudi uvid u likove različitih profesija, imovinskih stanja, različite dobi, ali s istim problemom – preživljavanjem svih sfera konzumerističkoga društva. Osim borbe s nepravdom potrošačkoga doba, (anti)junaci kratkih priča bore se i s identitetskim pitanjima, kako osobnim, tako i kolektivnim. Izuzev ljudskih identiteta, zbirka zahvaća i domenu prostornih identiteta gradova koji se gube u moru konzumerizma i masovnoga turizma. Jedna od kratkih priča postavlja i pitanja hibridnoga, izmještenoga identiteta jer se bavi izbjegličkom krizom 2015. godine. Problematikom tranzicijskoga perioda ova se zbirka bavi drugačije nego li je tomu slučaj u ranije spomenutoj stvarnosnoj prozi, u kojoj je fokus uglavnom na muškim likovima,

uličnom *slangu*, pretjeranom korištenju narkotika, seksu itd. U *Poštovanim kukcima* uistinu jest prikazana jeziva stvarnost pri čemu jezivost ne izazivaju elementi prikladni žanru horora, već relativno realističan prikaz “maloga” čovjeka i stvarnosti u kojoj živi, odnosno preživljava.

Konzumerizam i kapitalizam, pojmovi koji se spominju i u naslovu ovoga rada, usko su povezani i u mnogim aspektima srodni. Hrvatski jezični portal kapitalizam definira kao “društveno-ekonomski sustav koji se zasniva na privatnom vlasništvu i slobodnom poduzetništvu, tržišnoj konkurenciji kapitala i radne snage” (URL¹). Kapitalizam u teoriji postoji kao opreka komunizmu, on nastupa nakon socijalističkoga doba (barem u državama koje su nekoć bile dio socijalističkih aparata), on je pokazatelj slobodnoga, demokratskoga društva. Kapitalizam se kao sustav zalaže za privatno vlasništvo i slobodno tržište što u idealnim uvjetima zaista predstavlja jednakost i pregršt mogućnosti za svakoga. Ipak, Thomas Piketty tvrdi “da dinamika raspodjele bogatstva pokreće snažne mehanizme koji naizmjenice djeluju u smjeru konvergencije i divergencije te da ne postoji nikakav prirodni i spontani proces koji bi trajno spriječio tendencije destabilizacije i nejednakosti” (2014: 32). Piketty, kao francuski autor, dakle iz zemlje koja nije pripadala komunističkom režimu u svojoj prošlosti, također uviđa probleme nejednakosti koje kapitalistički sustav donosi. Nejednakost je implementirana u svako moderno društvo, a osim kapitalizma, još uže je povezana s konzumerizmom.

Za sam pojam konzumerizma na Hrvatskom jezičnom portalu nude se dvije definicije od kojih jedna govori kako je to pokret koji se rodio u Sjedinjenim Američkim Državama u svrhu zaštite potrošača, a druga ga definicija označuje kao “zagovaranje visoke potrošnje kao osnove zdrave ekonomije” (URL²). Ova druga definicija zanimljivija je utoliko jer brojni tekstovi konzumerizam tako i tumače. Primjerice Vladimira Žakman-Ban i Katarina Špehar Fiškuš (2016: 41) govore o konzumerizmu kao ovisnosti, pritom konstatirajući da “bivanje potrošačem nije više opcija, već nužna aktivnost i identitet onih koji žive u eri zreloga potrošačkog kapitalizma”. Hromadžić (2013) ga pak veže i uz pojam ideologije i to one poslovnoga svijeta, a njegovo temeljno načelo jest stalan rast (potrošnje, odnosno zarade). Katica Stažić (2013: 170) ga također povezuje ideološkom prizmom, odnosno, ona tvrdi da se “termin (...) odnosi na ideologiju koja povezuje kupovanje te pribavljanje dobara i usluga iznad temeljnih potreba s povećanjem sreće i društvenoga statusa do te mjere da kupovanje posredovano tržištem postaje središnja društvena aktivnost”. Autorica nastavlja i tvrdi kako današnje poimanje termina konzumerizma ne možemo poistovjećivati s povijesnim potrebama čovjeka da troši svoj novac, već ga usko povezuje s modernim, suvremenim načinom potrošnje dobara koje je kao takvo postalo moguće tek u modernom kapitalističkom sustavu. Takvo, moderno shvaćanje konzumerizma jasno osvještuje i činjenicu kako, iako gotovo svi zauzimaju kritički stav prema takvoj ideologiji, njoj je ujedno neizbježno i pripadati – svi ljudi u suvremenoj kulturi moraju biti potrošači. Iako svi moraju biti potrošači kako bi preživjeli, ono gdje započinje problem jest hiperpotrošnja čiji začetak Hromadžić vidi u

¹ https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=el5jWxc%3D&keyword=kapitalizam

² https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=elpuWBc%3D&keyword=konzumerizam

sedamdesetim godinama prošloga stoljeća. Snježana Čolić (2013) konzumerizam vidi kao zadovoljavanje čovječjih požuda, a ne potreba, što se onda može dovesti i u vezu s netom spomenutom hiperpotrošnjom. Valja napomenuti kako je takva izrazita potrošnja počela sedamdesetih godina u tzv. zemljama Prvoga svijeta (SAD, Zapadna Europa i Japan) da bi se zatim proširila na čitav svijet čemu je posebice doprinio “globalni razmah masovnih medija i njihov golem utjecaj” (Hromadžić 2013: 73). Prije nego se krene na analizu kratkih priča i njihovu vezu s pojmom konzumerizma, valja još izdvojiti i misao Colina Campbella, koju se ovdje donosi preko članka Miliše i Spasenovskoga, a koja govori o tome kako je konzumerizam fenomen u kojem je jedini cilj potrošnja, “ali i sama svrha ljudskog postojanja” (prema: Campbell 2004, u: Miliša, Spasenovski 2017: 71).

2. Konzumerizam u kratkim pričama Maše Kolanović

Polazeći ponajprije od naslova rada, ali i zbirke o kojoj je u radu riječ (*Poštovani kukci i druge jezive priče*), motiv kukaca nameće se kao odredišna točka interesa. Kukci se provlače kroz svaku od kratkih priča, u većoj ili manjoj mjeri, a najčešće služe kao kontrapunkt blještavilu izloga, potrošnje, turizma, mirisnih parfema i luksuza. Doslovni kukci, ali i njima sinonimni “obični” ljudi prikazani u pričama, žrtve su kapitalističkoga, odnosno konzumerističkoga društva koje je zavladao modernim dobom. Uz kapitalizam se, kao što je već i spomenuto, direktno može vezati i pojam konzumerizma, a ta dva izraza Hromadžić (2012: 47) spaja u sintagmu konzumerističkog kapitalizma koji se može definirati “kao epoha u kojoj ‘sama potrošnja postaje glavnim fokusom društvenoga života’”. Autor naglašava kako je konzumerizam proizašao iz ljudske želje, a ne potrebe. Korijeni modernog potrošačkog društva nastali su još krajem devetnaestoga stoljeća, kada su ljudi po prvi puta osvijestili i kapitalizirali vlastite želje, a u fokusu više nisu bile isključivo biološke i ostale ljudske potrebe. Kroz desetljeća, pa sad već i stoljeća, epoha konzumerističkog kapitalizma je rasla: “Radi se, dakle, o svojevrsnom zatvorenom krugu neprestane, sve ubrzanije ideološke produkcije konzumerističkih želja, koje se hrane trajnim potrošačkim nezadovoljstvom, neispunjenjem” (Hromadžić 2012: 50). U ovim se autorovim riječima može iščitati pozitivnija impresija ovakvog tipa društva, ona u kojoj njezini pripadnici mogu i žele neprestano utaživati vlastite potrošačke želje. Maša Kolanović u svojoj se zbirci usredotočila na onu drugu stranu potrošačkoga društva, usmjerila se na marginalizirane i potlačene sudionike kapitalističke piramide jer, kako i sama tvrdi u uvodu u zbornik *Komparativni postsocijalizam*: “o problemima tranzicije i postsocijalizma obično se govori u ekonomskom, političkom i društvenom kontekstu, a malo se pozornosti posvećuje njihovoj emotivnoj dinamici” (Kolanović 2013: 12). Svakako je s time usko vezan i geografski prostor o kojemu se u zbirci radi. Naime, konzumerizam je proizašao najprije iz zemalja Zapada, primarno iz Sjedinjenih Američkih Država, a *Poštovani kukci* smješteni su u hrvatsku realnost 21. stoljeća, točnije u razdoblje već spomenute “druge hrvatske tranzicije”. Prelazak iz socijalističkog ideološkog aparata u demokratski obilježile su “bolne društvene promjene i procesi kao što

su rastuća nezaposlenost, nesigurnost radnog mjesta, privatizacija, korupcija, komercijalizacija javnog dobra, redefiniranje identiteta i odnosa prema ratu i nedavnoj prošlosti” (Kolanović 2013: 11). Već u prvoj priči naziva *Živi zakopani*, od njih ukupno dvanaest, jasno se prikazuje dihotomija vladajućeg kapitalizma i teške stvarnosti u kojoj domicilno stanovništvo preživljava (ovdje, ali i u nastavku rada namjerno se koristi glagol preživjeti i njegove ostale varijacije, a ne živjeti, kako bi se kontrast konzumerizma i realne društvene stvarnosti dodatno naglasio) pa se tako najprije prikazuje u što se Dubrovnik posljednjih godina pretvorio:

Nemamo više niti jednu normalnu butigu u grodu. Nemam će ručni sat popraviti u grodu. Placa u grodu se pretvorila u suvenirnicu. Ne mogu više niđe nać petrusin da vaja. Samo arancini, limunčela, kotonjate u celofanu s fjokom, ko da borati mi u grodu od tega živimo (...) U grod nam dolaze kruzeri veći od samoga groda. (Kolanović 2019: 13)

S druge strane, prolazeći ulicom, protagonistica zamjećuje: “Maknula sam pogled s ekrana na stvarni grad. Jedna se starica svijena pod pravim kutom gegala uz štap od jedne do druge kante za smeće i skupljala plastične boce” (Kolanović, 2019: 16). Jasno se, dakle, vidi slika koju je stvorilo doba tranzicije, odnosno prelazak u kapitalističko i konzumerističko društvo. U kratkoj priči *Konzumiranje* autorica također upotrebljava ranije spomenuti glagol “preživjeti” pa se samim time veže i uz sliku iz ranijeg citata: “Uzela je u ruke jednu manju crvenu košaricu jer nije namjeravala kupiti previše, tek nekoliko osnovnih namirnica da preživi do sutra” (Kolanović, 2019: 163). Zanimljivo je pratiti dihotomiju preživljavanja s jedne, i umiranja s druge strane u vidu protagonistice ove kratke priče koja pokušava preživjeti, a okosnica fabule je propadanje/umiranje, odnosno kriza Agrokora (u sklopu kojeg je radila i najpoznatija hrvatska trgovina Konzum) – nekoć glavne trgovačke tvrtke u Republici Hrvatskoj.

Promatra li se bivše socijalističko društvo paralelno s ovim modernim, demokratskim i slobodnim, ponovno se naglasak mora staviti na kapitalističke i konzumerističke promjene koje je novi sustav donio – i to u vidu raznih trgovina koje su u bivšem sistemu bile nezamislive. Zapad je stigao u obliku potrošnje (usp. Drakulić, 2021) što se direktno može vezati i uz Konzumovu, ali i tranzicijsku krizu koju protagonisti ovih kratkih priča proživljavaju. Osim samoposluga, i ostali potrošački luksuzi postali su dio svakodnevice, iako se ti luksuzi ovdje moraju iščitati kao patnja, odnosno ranije spomenuto preživljavanje – “Svi su oni bili dio potonulog i suvišnog svijeta koji je kao sablast pratio svjetleće reklame za mobitele, pretplate, nove tarife, povoljne kredite, superakcije, top-kvalitetu, male kamate i kamere posvuda” (Kolanović 2019: 29). U razdoblju tranzicije evidentno je došlo do razočaranja i jačanja kontrasta između bogatih (zbog privatizacije državne imovine) i onih iznimno siromašnih (zbog jačanja korupcije i sveopćeg nepovjerenja) čemu pridonosi i razmišljanje Igora Gajina (2020: 34) koji tvrdi da “dok [god] liberalna demokracija za svoju idealnu vrijednost postavlja egalitarnost, kapitalizam po svojoj prirodi proizvodi nejednakost”. Jer, kako tvrdi autor, neoliberalni kapitalizam oslanja se isključivo na slobodu tržišta i kapitala – odnosno naginje konzumerističkim idealima:

“To znači da akumulacija kapitala i profit postaju jedino mjerilo rješavanja društvenih pitanja i jedini interes u presuđivanju što je društveno (ne)korisno” (Gajin 2020: 35). Ipak, iako je u pričama Maše Kolanović prikazano potrošačko društvo koje je u svojoj biti razočarano i ljuto, i oni povremeno (ne)svjesno sudjeluju u procesima koji ih degradiraju, od kojih zaziru i koje ne podržavaju. Ponekad i oni sami stvaraju nove obrise gradova i identiteta koji im pred očima nestaju:

Instalirali smo klimu koja nam je ukrala ljeto. Postalo je hladno kao u grobnici. Zbog zatvorenih se prozora nisu čuli ni cvrčci ni zvukovi ulice. Ugasili su knjižaru u ulici. Sada je tamo neonska pizzeria. Cijeli je grad postao menza. Nestali su mali dućani i knjižare. Samo DM i ružičasta Bipa na svakom koraku. Tamo nema jogurta ni Radenske, ali ima puno kremica i ulja s mirisom kokosa i tropskog voća. (Kolanović 2019: 114–115)

3. Identitet

Uz poimanje netom spomenutih identiteta koji nestaju, može se povezati i razdoblje vladavine konzumerizma u kojoj je došlo do pretvorbe, odnosno “transformacije identiteta iz građanina u potrošača, pretvorbe javnih prostora od društvenoga značenja (ulice, trgovci, parkovi) u privatne prostore za oplodnju kapitala i dosezanje profita (tržišni centri i parkinzi), penetracija oglasnih panoa i reklamnih *billboarda* u sve kutke ljudskoga vidokruga” (Hromadžić 2013: 75). Jedan od ključnih problema kod shvaćanja osobnog, ali i kolektivnog identiteta, a koji se javlja u samom procesu tranzicije, odnosno vladavini kapitalizma/konzumerizma, jest njegovo upravo spomenuto gubljenje, odnosno transformacija. U masi šarenila, luksuza i potrošnje, domaće se stanovništvo u ovoj zbirci kratkih priča izgubilo. Izgubilo je nekadašnje sebe, njihova okolina, odnosno gradski prostori, gube se u potrošačkom društvu – “Vuku se blijedi i suhi u moru preplanulih, mesnatih tijela. Izgledaju kao duhovi u mirisu kokica, pizza, šarenih vunica i kuglica sladoleda u boji tirkiznog neba” (Kolanović 2019: 115). Kristina Peternai Andrić (2012: 10) pak tvrdi da je identitet “jezični opis, performativna konstrukcija oblikovana unutar diskursa i kroz diskurs, a njezino se značenje može promijeniti s obzirom na promjenu kategorija mjesta ili vremena, uslijed različitih životnih okolnosti... tako da je identitet uvijek nepotpun, u nastajanju i neuravnotežen”. Sukladno tome, vrijeme (post)tranzicije, odnosno postsocijalizma pokazalo se kao izrazito izazovno za domicilno stanovništvo jer su se “odjednom” našli u potpuno novom sustavu s “novim” nacionalnim i kulturnim, ali i osobnim identitetima za koji su se, naposljetku i borili. Njihov se identitet, dakle, evidentno izmijenio uslijed povijesnih okolnosti. No, idiličnom sustavu u koji su mislili da ulaze mora se dodati realnost koja se sastoji od masovne privatizacije i kapitalizacije, realnost u kojem to isto domicilno stanovništvo ostaje gotovo bezidentitetno. Ako se za identitet može reći da je “kategorija kojom se subjekt smješta ili izmješta iz društvenih, političkih, kulturnih grupa i ne može postojati izvan društvenoga konteksta” (Peternai

Andrić 2019: 90), jasno je kako su (anti)junaci ovih kratkih priča izmješteni u moru konzumerističkoga luksuza koji ih okružuje. Njihova izmještenost očituje se i kroz strah, emocije koja se provlači kroz većinu analiziranih tekstova, a ilustrirana je i kroz posjet umirućoj tetki već u prvoj od dvanaest priča: "Bio je to plač zbog toga što se događa i što će nam se dogoditi, bespomoćnima i krhkima, s rokom trajanja tek malo dužim od životnog vijeka kukaca" (Kolanović 2019: 11). Osim konzumerizma, i masovni turizam doprinosi slici gubljenja identiteta, sve postaje podređeno isključivo profitu: "U svim pokrajnjim ulicama su razvučene plahte, ručnici i kupači kostimi. Niti jedan komad rublja ili odjeće. Niti jedna lončanica s kakvom biljkom. Samo lincuni koji se peru i suše jer stari gosti odlaze, a novi dolaze" (Kolanović, 2019: 22).

3.1. *Identiteti prostora*

Temom masovnoga turizma i profita zapravo se otvaraju i pitanja transformacije prostora koji čine, ili su barem činili, identitet građana. Kako je pojam identiteta zapravo usko vezan i uz karakterizaciju likova, a ovdje analizirane likove, između ostaloga, oblikuje i prostor u kojem obitavaju, odnosno okolina pod čim se "cilja na fizičko okruženje nekog lika (sobu, stan ili kuću, ulicu, grad), kao i njegovo ljudsko okruženje (obitelj, klasu)" (Grdešić 2015: 78), treba se osvrnuti i na tu sferu stvaranja, odnosno gubljenja identiteta. Gradski, urbani prostor glavna je preokupacija i poprište radnje gotovo svake od kratkih priča ove zbirke. Osim što je riječ o gradskom prostoru, svakako treba spomenuti i pojam kronotopa (usp. Bahtin 2019: 343–344) koji usko veže elemente vremena i prostora, a u ovim kratkim pričama govorimo o transformaciji prostora u razdoblju / zbog razdoblja tranzicije. Promjene koje je donijela tranzicija u književnim se tekstovima očituju kroz "likove i njihova klizanja po implicitno postavljenoj društvenoj ljestvici, obuhvaćaju odrednice identiteta likova, fokalizatora i pripovjedača, konačno, prepoznaju se i u predočavanju promjena u izmijenjenim prostorima tranzicije" (Koroman 2013: 127). Tako u priči *Živi zakopani* stoji kako će nakon smrti ranije spomenute tetke, njezin stan naslijediti neki daljnji rođak: "Uskoro će njezina soba, kuhinja, kupaonica i terasa biti pretvorene u apartman" (Kolanović 2019: 14). Krešimir Nemec (2010: 229) u svojoj knjizi o urbanim prostorima u hrvatskoj književnosti tranzicijski grad vidi kao mjesto "vulgarne profanosti, opće nesigurnosti i najodvratnije konzumerističke manipulacije". Ponovno se, dakle, uz urbani prostor spominje i neizostavni konzumerizam za što potkrijepe ima i u tekstu samih kratkih priča:

Na Pilama već se stvorila gužva. Odjednom postajem obasuta turističkim lecima kao konfetima. 'Game of Thrones' ture, ture kajacima, 'private tours', 'Konavle Valley and Sokoltown tours', 'fish', 'drinks and folks music' (...) Ulazim u grad s desne strane. S lijeve ljudi izlaze van. Ispred mene zastava OTP banke i Dubrovačkih ljetnih igara. (Kolanović 2019: 18)

Vidljiv je i kontrast staroga dijela grada Dubrovnika, kontrast između kulture i identiteta s jedne strane (Dubrovačkih ljetnih igara) te kapitalizma i propadanja "običnoga"

čovjeka u vidu zastave banke s druge. Primjer “konzumerističke manipulacije” vidi se i u sljedećem citatu u kojem se osnovne ljudske potrebe (ne želje!) zanemaruju nauštrb turizma i konzumerizma: “U suvenirnicama ne prodaju papirnate majice. Samo ‘Game of Thrones’ privjeske, majice i figurice” (Kolanović 2019: 20). Nadalje, u priči naziva *Frižider*, glavna se junakinja osvrće na drugi turistički grad, Zadar. Ono što gleda, gotovo i ne prepoznaje: “Pred našim se očima stvarao neki drugi grad. Galebovi su istisnuli čiope (...) Hitchcock je jednom davno bio u ovome gradu i rekao da je ovdje vidio najljepši zalazak Sunca. Mi ga ne vidimo od zgrada” (Kolanović 2019: 115). Ovim citatom ulazi se i u područje problematike pretjerane izgradnje kojoj se može svjedočiti svakodnevno, a usko je povezana i s kapitalističkom, odnosno konzumerističkom piramidom:

Kroz prizmu razumijevanja svrhe tranzicije na toj liniji Jurica Pavičić će konstatirati da je tranzicijska integracija sa zapadnim svijetom u Hrvatskoj završena otvorenjem Ikee u Zagrebu 2014. godine. Naime, Ikea simbolički predstavlja krunu konzumerističkih hramova u pejzažu koji otpočinje amblematskim McDonalds’om pa se nastavlja nizom ostalih zapadnih trgovačkih lanaca što su se franšizno pootvarali po tranzicijskim zemljama kao svojevrsni portali za ulazak u fantastični imaginarij zapadnog društva obilja. (Gajin 2020: 38)

Upravo prostor Ikee tematizira kratka priča *Kukci su gotovo kao ljudi*. Priča je to u kojoj glavna junakinja pokušava redefinirati samu sebe (svoj osobni identitet) i to pomoću kupovine u toj trgovini namještajem: “Idem sad u Ikeu, pobacat ću svu ovu starudiju po kojoj se umiralo (...) Istrgat ću ovu drvenu lamperiju i stare tapete. Prebući ću sve u novi skandinavski dizajn. Bit će ko u ovim modernim apotekama” (Kolanović 2019: 171). Čitavu svoju prošlost utkanu u vlastiti namještaj želi zamijeniti modernim, konzumerističkim, bezdušnim namještajem koji će nalikovati sterilnom prostoru bilo koje ljekarne – i u ovome se citatu vrlo jasno ocrtava bezidentitetnost modernih građana koji su prikazani u ovoj zbirci kratkih priča. Osim toga, na putu do Ikee, koja je na periferiji grada, protagonistica zamjećuje kako se njezin grad u potpunosti promijenio: “Nisam se micala iz kvarta mjesecima i više ne prepoznajem grad. Nagradilo se posvuda. Ima li uopće toliko ljudi koliko se nagradilo? Umire li itko po tim novogradnjama? Zagreb istok” (Kolanović 2019: 173). Zanimljivo je primijetiti kako se i ovdje radije koristi glagolom “umirati” prije nego “živjeti” – slično kao i na početku analize gdje se upozorilo na preživljavanje, a ne življenje. Nakon višesatne šetnje po Ikei, epilog priče jest junakinjin umor: “Umori se čovjek. Iako nisi ustao u zoru i vozio do Trsta ili Graza, svejedno si umoran. Valjda od sveg skupa. Od svih tih godina. Od tranzicije” (Kolanović 2019: 178). Konzumerističke želje s početka kratke priče, želje koje su trebale uroditi osjećajem sreće i ispunjenosti, ipak nisu ostvarile svoj potencijal.

Važno je za kraj promišljanja o prostornim identitetima, spomenuti i odnos periferije i središta, gdje je središte uvijek okarakterizirano kao napredno i progresivno, a periferija je prikazana nazadnom, rubnom, nerazvijenom. Kada se govori o urbanosti (središtu) i periferiji u kontekstu *Poštovanih kukaca*, može se spomenuti odnos Zagreba (kao središta) i Dubrovnika (kao periferije) i trenutka u kojemu na pogreb vlastite tetke

dolaze samo protagonistica i njezin brat: "Naša mama bila je već toliko onemoćala da nije ni mogla sestri doći na pogreb. K tome, Dubrovnik se iz Zagreba činio kao da je nakraju svijeta, negdje tamo ispod Jarčeve obratnice" (Kolanović, 2019: 10).

3.2. Hibridni/liminalni identiteti

Odnos periferije i centra zapravo može poslužiti kao izvrsna podloga za proučavanje odnosa prema Drugom, odnosno Drugima, čime se ulazi u područje imagologije, odnosno heteropredodžbi i autopredodžbi (Dukić, 2009). U odnosu prema Drugima veliki značaj nosi i termin globalizacije (koji je izravna posljedica kapitalističkoga sustava) za koju Lana Molvarec izdvađa sljedeće, ključne značajke:

integracija tržišta diljem svijeta pod uvjetima fleksibilne proizvodnje i nestabilnog financijskog kapitala, diseminacija novih tehnologija komunikacije i transporta, posthladnoratovska multipolarnost, uspon tradicionalnih aktera, novi val migranata i relativan pad nacionalne države, preobrazba gradskih krajolika, uspon transnacionalno povezanih globalnih gradova. (Molvarec 2017: 35)

Kako se u ovome radu već spominjalo moderno funkcioniranje tržišta i to u vidu konzumerističke potrošnje, kao i preobrazba gradova, od ostalih značajki globalizacije vrijedi izdvojiti onu koja spominje migracije. Jer, kako ističe Molvarec (2017: 35), globalizacija je najzaslužnija za moderne migracije i "izmještanja" – ne samo ljudi, nego i njihovih identiteta što zapravo dovodi do pojma hibridnosti identiteta. Stoga, u tom kontekstu treba analizirati i priču *Bolji život*, koja se dotiče izbjegličke krize u Europi: "Rijeke ljudi slijevaju se s istoka prema ovoj strani svijeta još od ranog ljeta kada je dan bio dug i svjetlost dokasno bdjela nad kupolama gradova Europe" (Kolanović 2019: 69). Vrlo usko vezana uz pitanje identiteta, priča zapravo otvara pitanje njegove hibridnosti koje se, uže gledano, može povezati sa spomenutim izbjeglicama (otvara se pitanje njihove potrebe za asimilacijom, odnosno integracijom u hrvatsko društvo³). Gledamo li širu sliku, hibridnost identiteta u ovoj, ali i ostalim pričama, može se vezati i uz protagoniste koji predstavljaju domicilno stanovništvo rastrgano tranzicijom, inflacijom i kapitalizmom. Boris Koroman (2013: 271) tvrdi kako se odnos prema Drugima reflektira i u odnosu prema samima sebi, odnosno vlastitoj drugosti jer baš taj Drugi predstavlja svojevrsnu prijetnju zbog koje se onda može preispitivati osobni i kolektivni identitet pojedinca. Priča je zapravo ponajviše usmjerena na odnos, odnosno percepciju, predodžbu Zapada o Istoku što se usko veže uz orijentalistički diskurs u kojemu je "odnos Orijenta (Istoka) i Okcidenta (Zapada) odnos moći i dominacije, a orijentalizam je ideja o europskom identitetu kao nadmoćnijem u usporedbi sa svim neeuropskim narodima i kulturama" (Ivon 2012: 301). Tako se, na više mjesta u samoj priči, pojavljuju stavovi domaćeg stanovništva o nastaloj krizi: "Svi bi oni htjeli na Zapad da im bude bolje. Mislim, lijepo je to što vi

³ Potreba za asimilacijom upitna je jer se Hrvatska pokazala kao jedna od zemalja koja izbjeglicama većinom služi kao tranzit do Zapadne Europe, naročito otkako smo postali dio Schengenske zone pa su koridori postali otvoreni (URL3).

radite, al hoće li to oni znat cijenit... ajde ovi što bježe od rata iz Sirije još nekako da spase živu glavu, ali ovi drugi, što oni traže u Hrvatskoj u kojoj nema posla ni za naše ljude” (Kolanović 2019: 73). Vidljiva je, dakle, izrazito negativna predodžba o nesretnim došljacima, a može se iščitati i strah od ugroze identiteta ako ga se shvati tako da se “određuje naspram nekoga drugoga pa je ta drugost osnovno načelo na temelju kojega se identitet definira” (Musa 2009: 268). Postoji dakle, određena doza straha, odnosno averzije prema Drugome koji “nas ugrožava”, dok s druge strane stoji tek novostvoreno kapitalističko, demokratsko, slobodno društvo koje također predstavlja prijetnju za običnog, “malenog” čovjeka iako je predstavljeno pod krinkom sjajnijeg, blještavijeg, u krajnjoj liniji boljeg života:

Kiosci su osvijetljeni i sjaje gomilom šarenih sitnica. Odišu obiljem i boljim životom. Slušam u autobusu gospođu kako govori muškarcu pored sebe kako nitko njih ni pital da im se izgradi tu taj hotel u Dugavama (...) Govori kako je ta zgrada ruglo i kako je opasno što su ti ljudi tamo, da ju je svaki put strah tam šetati po noći, oni gledaju naše žene i drže se u skupinama. (Kolanović 2019: 85)

Osim straha i negativne predodžbe o izbjeglicama koji su vidljivi u promatranoj kratkoj priči, vrijedi se na trenutak vratiti na ranije spomenuti orijentalistički diskurs koji se često povezuje, pa gotovo i uspoređuje s predodžbama o Balkanu. Odnosno, termin Orijent može se uvjetno zamijeniti Balkanom i dobit će se otprilike jednaka percepcija Zapada o balkanskim zemljama kao što je slučaj kod predodžbi o još istočnijem dijelu planeta: “Balkanstvo je stoga, nasuprot europejstvu, utjelovljenje zaostalosti, usporenosti civilizacijskih procesa ili njihova potpunoga izostanka” (Zielinski, prema: Czerwinski 2004: 45). O predodžbi Balkana iz očista glavne protagonistice priče *Bolji život*, vrijedi izdvojiti sljedeću simboličnu rečenicu: “Šećem, prelazim Hendrixov most pješice, dolazim na Balkan. Kad sam već prešla rijeku, mogla bih i do Dugava. Stanica, pustopoljina, hotel” (Kolanović 2019: 82). Prelaskom na južnu stranu Save, prelazi se simbolički i na Balkan – barem prema predodžbama koje su zagrebački starosjedioci nekoć imali o tom geografskom prostoru. Još veća simbolika u tom vidu jest što prelaskom na Balkan, dolazi u područje Zagreba gdje je smješten i hotel koji je zapravo azil za istočne izbjeglice čime se još jače dočarava poveznica između orijentalističkog i balkanističkog diskursa.

Ipak, vrijedi se zapitati jesu li izbjeglički identiteti uistinu hibridni? Lana Molvarec (2017: 209) tvrdi kako se izbjeglice (slijedom izbjegličke krize, ali i danas) “ne mogu neproblematično uklopiti u koncepte hibridnosti, kozmopolitizma i transnacionalnog jer se radi o subjektima s puno manjom autonomijom djelovanja, često i bez građanskih prava, pod neprestanim nadzorom i kontrolom državnih mehanizama”. Autorica nastavlja kako su izbjeglice, osim što su suočeni sa svime ovime, gotovo neizbježno izloženi diskriminaciji, a što je vidljivo i iz primjera koji su navedeni iz same zbirke kratkih priča. Zapravo, kada se govori o identitetu izbjeglica, možda bi ga se najbolje moglo okarakterizirati pridjevom liminalni (međuprostorni, nepripadajući). Iako pitanje izbjeglica najčešće otvara pitanja humanitarstva i morala, neizbježno je govoriti i o strahu koji

često karakterizira domicilno stanovništvo države u koje izbjeglice stižu. Lana Molvarec (2017: 208) izdvaja dva problema koja se najčešće spominju u javnom diskursu: “jedan je pitanje sigurnosti, koje se ponajprije odnosi na opasnost od islamističkog terorizma, a drugo, na kriminalizaciju izbjeglica/azilanata, točnije svojevrsnu stigmatizaciju populacije, iako se u praksi kršenje zakona najčešće odnosi na neregulirani status boravka ili ilegalni rad”. Takav osjećaj straha, s dozom averzije, nudi se i u replikama govornika koji se nalaze u okolini protagonistice priče *Bolji život*: “Gospođe komentiraju dovoljno glasno da ih se čuje. Govore kako bi svi oni nekaj bolje, a da su naši ljudi bez posla, da se oni drže skupa kakti pleme i da se nekad i potuku među sobom, da je Zagreb nekad bil siguran grad” (Kolanović 2019: 72). Naravno da se ovdje osjeti i ironičan komentar kroz stil same rečenice, ali on iz perspektive navedenih gospođa ne umanjuje strah. Iz svih je dosadašnjih citata jasno da je pripadnost izbjeglica iznimno upitna – zbog bijega iz vlastite zemlje, a ujedno i dolaska u novu nalaze se u prostoru “između”. Svojoj domovini i kulturi evidentno više ne pripadaju, a u novoj nemaju sva prava koje “običan” građanin treba imati. Hibridni identitet podrazumijevao bi prisutnost dvaju jednako zastupljenih identiteta. Kako izbjeglice svoj status, kako u stvarnosti, tako i u *Poštovanim kukcima*, nemaju definiran, štoviše, on je poprilično problematičan, njihov se identitet ipak ne može definirati hibridnim, već je primjerenije o njemu govoriti kao liminalnom.

4. Zaključak

Iščitavanje i analiziranje književnih tekstova u zbirci priča *Poštovani kukci i druge jezive priče* zaista pruža nove uvide pri razmišljanju o suvremenoj sociološkoj, kulturnoj, povijesnoj i političkoj stvarnosti. Autorica, ponekad manje, ponekad više suptilno i uspješno progovara o potlačenoj strani hrvatskoga društva koje pokušava preživjeti u razdoblju kojim vlada kapitalizam, ali još važnije, i konzumerizam. Zaludenost svijeta konstantnom potrošnjom, stvaranje fiktivnih kulisa u vidu šarenih izloga po gradovima, masovni turizam koji se očituje na svakom koraku hrvatskih priobalnih gradova – sve su to teme kojima se bave kratke priče iz zbirke. Konzumerističkom ideologijom zahvaćene su sve pore ljudskoga života i moderne stvarnosti – potrošnjom se mogu ostvariti sve ljudske želje, ali kako je vidljivo iz same analize, ponekad osnovne ljudske potrebe ostaju zanemarene. Osim izrazite potrošnje i problemima koje ona donosi “običnom” čovjeku, ova se zbirka bavi i problemom njihovih identiteta. Izmještenost osobnih, ali i kolektivnih identiteta najprije dolazi zbog prostornih promjena, vidljivih ponajprije na obrisima urbanog spacija, odnosno grada. Grad, koji je u srži prostornosti same zbirke, najčešće postaje neprepoznatljiv – od ranije spomenutih izloga, pretjerane izgradnje pa sve do nedostupnosti ostvarenja osnovnih ljudskih potreba (jer bitne prostore za funkcioniranje građana najčešće zamjenjuju suvenirnice, *fast food* lanci, banke i sl.). Nadalje, na kraju analize u ovom radu govorilo se i o hibridnosti, odnosno liminalnosti identiteta koji se jasno očituje u kratkoj priči *Bolji život* koja govori o izbjegličkoj krizi koja je nastupila sredinom prošloga desetljeća. Predstavljani su problemi s kojima se suočavaju oba pola

zahvaćenog društva – domicilno stanovništvo i izbjeglice, kao i način na koji se njih dotiču spomenuti problemi hibridnosti, odnosno liminalnosti identiteta.

Zaključno, ovaj je rad trebao poslužiti u svrhu otvaranja kompleksnih pitanja s kojima se autorica u zbirci uhvatila u koštac. Osim toga, zanimljivo je bilo pratiti ovaj tekst kao narativ o tranziciji, odnosno promjenama koje je ona donijela u književnim tekstovima koji se tim vremenskim periodom i bave. Takve promjene mogu se iščitati kroz proces karakterizacije likova, ponajprije kroz propitivanje njihovih identiteta (kako osobnih, tako i prostornih, hibridnih, odnosno liminalnih). Društvena ljestvica potlačenog, konzumerista i onoga Drugoga predstavljena je u obliku likova kukaca, likova turista i likova izbjeglica. Identitet likova, odnosno njegovo gubljenje, predstavljeno je kroz prostorne promjene koje se događaju u gradovima u kojima protagonisti žive. Osim prostornog zagađenja konzumerističkim i kapitalističkim trgovinama/restoranima i ostalim objektima, identitet gube i zbog pukog preživljavanja naspram boljeg, lagodnijeg života koji im kapitalizam nameće, odnosno obećava, a ne može ispuniti.

Literatura

- Bahtin, Mihail M. (2019), *Teorija romana*, Edicije Božičević, Zagreb
- Čolić, Snježana (ur.) (2013), *Potrošačka kultura i konzumerizam*, Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, Zagreb
- Čolić, Snježana (2013), "Suvremena potrošačka kultura neoliberalnoga kapitalizma i održivost: globalni aspekti", *Potrošačka kultura i konzumerizam*, 11–24.
- Drakulić, Slavenka (2021), *Ponovo u kavani Europa, Kako preživjeti postsocijalizam*, Fraktura, Zagreb
- Dukić, Davor i suradnici (ur.) (2009), *Kako vidimo strane zemlje, Uvod u imagologiju*, Srednja Europa, Zagreb
- Gajin, Igor (2020), *Lelek tranzicije, Hrvatska književnost, kultura i mediji u razdoblju postsocijalizma*, Disput, Zagreb
- Grdešić, Maša (2015), *Uvod u naratologiju*, Leykam international, Zagreb
- Hromadžić, Hajrudin (2012), "Konzumeristički kapitalizam: epoha produkcija imaginarija potrošačke želje", *Sociologija i prostor*, 50, 45–60.
- Hromadžić, Hajrudin (2013), "Konzumerizam: Pogonska snaga ideologije kasnoga kapitalizma", *Potrošačka kultura i konzumerizam*, 69–82.
- Ivon, Katarina (2012), "Identitet bez identiteta (Ćamil između Istoka i Zapada)", *Croatica et Slavica ladertina*, VIII/1, 299–312.
- "Kapitalizam", *Hrvatski jezični portal*, URL1: https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=el5jWxc%3D&keyword=kapitalizam, zadnji pregled: 28. 10. 2025.
- Kolanović, Maša (ur.) (2013), *Komparativni postsocijalizam, Slavenska iskustva*, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb
- Kolanović, Maša (2019), *Poštovani kukci i druge jezive priče*, Profil Knjiga, Zagreb
- "Konzumerizam", *Hrvatski jezični portal*, URL2: https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=elpuWBc%3D&keyword=konzumerizam, zadnji pregled: 28. 10. 2025.
- Koroman, Boris (2013), "Predodžba prostora u suvremenoj hrvatskoj prozi: prostori tranzicije kao mjesta postsocijalističke artikulacije", *Komparativni postsocijalizam, Slavenska iskustva*, 125–146.
- Koroman, Boris (2017), "Nostalgija modernosti: Predodžba socijalističke prošlosti u suvremenim hrvatskim romanima o tranziciji", *Socijalizam na klupi*, 251–277.
- Koroman, Boris (2018), *Suvremena hrvatska proza i tranzicija*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb – Pula
- Miliša, Zlatko, Spasenovski, Nemanja (2017), "Konzumerizam i pedagoške implikacije", *Mostariensia*, 21 (2), 69–93.
- Molvarec, Lana (2017), *Kartografije identiteta, Predodžbe izmještanja u hrvatskoj književnosti od 1960-ih do danas*, Meandarmedia, Zagreb
- Musa, Irena (2009), "Kulturni identitet i globalizacijski procesi", *HUM* 5, 264–290.
- Nemec, Krešimir (2010), *Čitanje grada. Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb
- "Passing through: Croatia's 'invisible migrants'", DW, URL3: <https://www.dw.com/en/croatia-schengen-less-than-4-percent-of-the-26000-migrants-who-enter-croatia-apply-for-asylum-there/a-71036434>, zadnji pregled: 31. 10. 2025.

- Peternai Andrić, Kristina (2012), *Ime i identitet u književnoj teoriji*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb
- Peternai Andrić, Kristina (2019), *Pripovijedanje, identitet, invaliditet*, Meandarmedia, Zagreb
- Piketty, Thomas (2014), *Kapital u 21. stoljeću*, Profil Knjiga, Zagreb
- Stažić, Katica (2013), "Društveni otpor konzumerizmu: antikonzumeristički ili alterkonzumeristički pokreti", *Potrošačka kultura i konzumerizam*, 167–186.
- Zieliński, Bogusław (2011), "Suvremeni hrvatski europski diskursi", *Kroatologija*, 2 (2), 205–221.
- Žakman-Ban, Vladimira, Špehar Fiškuš, Katarina (2016), "Konzumerizam – društveni fenomen i nova ovisnost", *Hum XI*, 16, 38–65.

V.

Emocije – reprezentacija
i percepcija u slavenskom
književnom i civilizacijskom
kontekstu

Anisa Avdagić i Ajla Demiragić: Rubni zapisi o društvenoj izolaciji i svojevoljnoj osami Anastazije Bele Šubić

Anastazija Bela Šubić (Beograd, 1930. – Sarajevo, 1991.) bila je jedinstvena književna pojava u polju kulturne produkcije socijalističke Bosne i Hercegovine. Polemički nastrojena, pronicljiva i oštroomna književnica i esejistica, Anastazija Šubić stvorila je kompleksan i žanrovski raznolik (književni) opus. Tokom života bila je osporavana i skrajnuta, te je živjela i stvarala kao autorica s margine, iz pozicije osviještene izmještenosti i nepripadnosti. Oslanjajući se na ginokritička, te na istraživanja konceptata osamljenosti i usamljenosti, u radu se propituje kako su prakse društvene izolacije, isključivanja i marginalizacije Anastazije Šubić u polju kulture utjecale na njen stvaralački rad. Na raznorodnim zapisima o njenom javnom i književnom životu analizira se kako je “tekao” proces socijalnog izoliranja autorice, te kako je, usljed potencijalnog osjećaja usamljenosti kao *neostvarenog ideala društvenosti*, Anastazija Šubić i afirmirala samoću kao prostor kreativne slobode, čin subverzije i otpora književnoj sceni koja bez obzira na višestruke i pohvalne emancipatorske procese u socijalističkoj Bosni i Hercegovini očito nikada nije u potpunosti redefinirala svoje patrijarhalne, muškocentrične osnove pri književnom razumijevanju i vrednovanju.

Ključne riječi: Anastazija Bela Šubić, usamljenost, samoća, (prisilna) društvena izolacija, marginalizacija.

Side notes on social isolation and voluntary solitude of Anastazija Bela Šubić

Anastazija Bela Šubić (Belgrade, 1930 – Sarajevo, 1991) was a singular literary figure in the field of cultural production of socialist Bosnia and Herzegovina. Anastazija Šubić, a polemical, insightful and sharp-witted writer and essayist, created a complex and genre-diverse (literary) oeuvre. During her lifetime, she was consistently challenged and sidelined, and she lived and worked as an author from the margins, from a position of conscious displacement and non-belonging. Relying on gynocriticism and research on the concepts of solitude and loneliness, the paper questions how the practices of social isolation, exclusion and marginalization of Anastazija Šubić in the field of culture influenced her creative work. On various records of her public and literary life we analyze

how the process of social isolation of the author “took place”, and how, due to the potential feeling of loneliness as an unfulfilled ideal of sociability, Anastazija Šubić affirmed solitude as a space of creative freedom, an act of subversion and resistance to the literary scene, which, regardless of the multiple and commendable emancipatory processes in socialist Bosnia and Herzegovina, clearly never completely redefined its patriarchal, male-centric basis of literary understanding and evaluation.

Key words: Anastazija Bela Šubić, loneliness, solitude, (forced) social isolation, marginalization.

1. Uvodna razmatranja

Koji žanrovi, i koliko, mogu pomoći u rasvjetljavanju makar pojedinih aspekata složenog fenomena usamljenosti i samoće (žene spisateljice) u polju književnosti? Mogu li to biti *rubni žanrovi* poput uspomena, pisama ili autobiografskih crtica ili, s druge strane, tuđi kritički osvrti, ili pak nekrolozi i prozno oblikovani komentari o statusu (marginaliziranih) autorica? I mogu li se ti i takvi *rubni žanrovi* tretirati i kao zanemarena svjedočanstva egzistencijalne usamljenosti unutar složenih odnosa moći u datim kulturno-povijesnim okolnostima, te u ovom slučaju konkretno, u kulturi socijalističke Bosne i Hercegovine, ali i danas, u kontekstu iz koga se čita?

Prihvativši kao polaznu premisu nedvosmislene i potvrdne odgovore na ova pitanja, a ujedno zaintrigirane kontroverzijom, skoro oksimoronskom konstrukcijom javnog (ne)znanja o Anastaziji Beli Šubić (1930. – 1991.) i aporijama koje su obilježile njen književni rad i djelovanje u polju kulture, kao i tretmanom njene književne ostavštine, u ovom radu otvorile smo raspravu o vidljivosti, ali i konfliktom koliko i kreativnom potencijalu društvene izolacije ove spisateljice. Prilikom osmišljavanja istraživačkog okvira rada oslonile smo se na dvije teorijske poluge. Prvu koja se okreće oko nalaza ginokritičkih istraživanja glavnoga toka¹ i drugu koja se oslanja na pojedina teorijska promišljanja koncepta i fenomena usamljenosti. Kao važne, i za naše istraživanje još uvijek relevantne, zaključke koje su iznjedrila ginokritička istraživanja bazirane na anglosaksonskoj književnosti izdvojile smo sljedeće:

- a) žensko stvaralaštvo je oduvijek bilo pod direktnim utjecajem intimnih i profesionalnih otežavajućih okolnosti, od teških materijalnih uvjeta za život i borbe protiv patrijarhalnih svjetonazora i rodno utemeljenog stereotipa do ograničenja vezanih za neadekvatne uvjete za školovanje i profesionalno usavršavanje;
- b) usprkos krajnje nepovoljnim profesionalnim uvjetima rada i sistemskoj diskriminaciji ženskog književnog stvaralaštva, književnice su uspjele da

¹ U prvom redu na studiju *The Madwomen in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination* (1979) Sandre M. Gilbert i Susan Guba, kao i na studije Elaine Showalter *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977); Patricia Meyer Spacks *The Female Imagination* (1975), Nina Auerbach *Communities of Women: An Idea in Fiction* (1978).

izgrade žensku potkulturu koju karakterizira originalnost i različitost, poetička heterogenost.

Međutim, unatoč tome što su književnice pisale, proces afirmacije i recepcije njihovih djela uglavnom je bio otežan, a u nekim slučajevima i posve onemogućen, stoga je važno da se odrednica ženska (književnost, potkultura...), žensko (stvaralaštvo...) i nadalje koriste kao važne analitičke kategorije, a diskurs o ženskom pismu i pisanju aktivno istražuje. Naime, mišljenja smo da navedene kategorije, barem u bosanskohercegovačkom kontekstu, zahtijevaju daljnja akademska istraživanja, jer nam upravo zapisi o javnom životu Anastazije Bele Šubić signaliziraju još uvijek izraženu potrebu za promišljanjem ženskog kao odijeljenoga korpusa. Prema tome, pri metodološkom uokvirivanju rada oslanjale smo se na velike i potvrđene sisteme feminističke epistemologije, ali smo – s obzirom na naš primarni interes za bosanskohercegovački kulturni kontekst – radile i na stvaranju specifične (kontekstualno uvjetovane) hibridne teorijske platforme koja nam je omogućavala kvalitetnije suočavanje s datim pitanjem/problemom. Dakle, ta hibridizacija uključivala je intersekciju promišljanja o ženi spisateljici u bosanskohercegovačkoj kulturi/kontekstu (socijalizma) s konceptima osamljenosti, usamljenosti i društvene izolacije oko kojih se, kao oko uporišta, okreće naša druga teorijska poluga. U tom postupku hibridiziranja, a u vezi s promišljanjem statusa spisateljice u socijalističkom kontekstu, ilustrativni i informativni bili su nam neki od rezultata² anketnog istraživanja umjetnika u društvenom kontekstu Socijalističke Republike Hrvatske u periodu 1979/80. godine, a na temelju kojih je Jasenka Kodrnja (2001: 16) zaključila da su umjetnice “nešto drugo, poseban subjekt” koji je nužno posebno tretirati i dodatno istražiti³ a što nas je, kao dobrodošla potvrda i naše teze, ohrabrilo u istraživanju.

Nadalje, a u vezi s prethodnim, ključne analitičke pojmove rada kao što su usamljenost (eng. *loneliness*), samoća (eng. *solitude*) i pojam društvene izolacije, odredile smo na temelju odabranih teorijskih tumačenja među kojima smo izdvojile (za nas funkcionalnu) tezu norveškoga filozofa Larsa Svendsena, koji u studiji *Filozofija usamljenosti* (2017) na više mjesta, a na tragu postavke Georga Simmela, usamljenost tematizira i kao *neostvareni ideal društvenosti*. Dakle, u pitanju je subjektivan doživljaj, logički i empirijski odvojen od pojma samoće, ali koji u korelaciji upućuje ili implicira (na) druge i (na) društvenost. Produktivnoj sintagmi *neostvareni ideal društvenosti* pridružile smo i nešto od starijih, kompatibilnih i već djelatnih teorijskih premisa.

² “Kada sam 1978/79. obrađivala rezultate svog istraživanja Umjetnik u društvenom kontekstu (...) zamijetila sam dvije činjenice. Prva se iskazivala u razmjernoj neprisutnosti umjetnica (tek 25 % umjetnika bile su žene), a druga, u njihovoj specifičnoj razlici. Umjetnice se, naime, od svojih kolega umjetnika uočljivo razlikuju po socijalom podrijetlu, obiteljskom statusu i obrazovanju: dok su umjetnici (kao i većina građana Republike Hrvatske) seljačko-radničkog socijalnog podrijetla, umjetnice najčešće dolaze iz službeničkog (67,6 %) i gradskog (90, 5 %) miljea. One su bile i nešto obrazovanije (57, 2 % ima VSS, a od toga 14, 3 % znanstvena zvanja) od ispitanih umjetnika (48, 9 % VSS, od toga 4,0 % znanstvena zvanja) Osim toga, dok su umjetnici uglavnom živjeli uobičajenim obiteljskim životom i imali broj djece koji odgovara prosjeku Republike Hrvatske, gotovo je 50 % umjetnica živjelo izvan braka (46 %) i nije imalo djecu (46 %)” (Kodrnja 2001: 16).

³ Rezultate istraživanja iz 1998. i 1999. godine, ovaj put realiziranog metodom dubinskih intervju s umjetnicama, ova istaknuta feministička sociologinja objavit će u knjizi *Nimfe, muze, eurinome: Društveni položaj umjetnica u Hrvatskoj* (2001).

Naime, moderni koncept usamljenosti, u okviru zapadnoga kulturnog kruga, počeo se razvijati tek od početka 19. stoljeća,⁴ a prva sistemska izučavanja usamljenosti u okviru društvenih znanosti pokrenuta su 60-ih godina prošlog stoljeća.⁵ Do danas je tako nastao uistinu impozantan broj radova u okviru raznorodnih teorijskih pristupa (koji pri tome ni do danas nisu izgubili svoju korektnu upotrebljivost),⁶ od kojih su za nas najveću vrijednost imala ona istraživanja koja se temelje na egzistencijalnom pristupu, koja dakle subjektivno iskustvo usamljenosti prelamaju kroz prizmu ljudske egzistencije i univerzalnih pitanja o smislu, prolaznosti i izoliranosti. U tom svjetlu, posebno korisne bile su postavke Roberta Weissa u studiji *Loneliness: The Experience of Emotional and Social Isolation* (1973) u kojoj se izdvajaju dva dominantna tipa usamljenosti. Za razliku od prvog tipa emocionalne usamljenosti – koja je uzrokovana nedostatkom bliskih emocionalnih odnosa s drugom osobom, ili, unatoč želji osobe da ostvari/uspostavi društvene kontakte i veze, ne dolazi do ostvarivanja odgovarajuće društvene integracije (usp. Weiss i sur. 1973: 17) – drugi tip koji se određuje kao socijalna, društvena izolacija označava isključenost pojedinca iz društvenih mreža. Osoba koja je socijalno usamljena želi biti dio zajednice, no to joj je onemogućeno jer nije društveno integrirana. Drugim riječima, osoba nema adekvatan pristup širem društvenom prostoru u kojem bi mogla sudjelovati, doprinositi i biti prepoznata. Socijalna izolacija uglavnom proizlazi iz društvenih barijera i institucionalnih ograničenja, a ne isključivo iz osobnih izbora. Stoga smo na tom tragu upravo ovaj tip usamljenosti (*društvena izolacija*) izdvojile kao važan budući da

⁴ Fay Bound Alberti u studiji *A Biography of Loneliness: The History of an Emotion* tvrdi da se koncept usamljenosti u njegovom modernom značenju počeo postupno razvijati kada su ideje individualizma i sekularizma postale važne za društveno, ekonomsko i političko tkivo. Taj je proces razvoja koncepta usamljenosti uključivao mnoge različite društveno-ekonomske utjecaje počevši od industrijske revolucije pa sve do neoliberalizma (usp. Alberti 2019: 10).

⁵ Među prva utjecajna istraživanja ubrajaju se radovi: Fromm-Reichmann, 1959; Riesman, 1961; Rogers, 1961. Također, u toj ranoj fazi razvijanja diskursa o usamljenosti, u jednom od prvih utjecajnih radova, objavljenom 1965. godine, Rubin Gotesky određuje četiri tipa ljudske usamljenosti. Prvi tip je psihofizička osama (eng. *aloneliness*) koja se u biti ogleda u prostornoj i/ili vremenskoj odvojenosti od drugih i koja je u svojoj osnovi emocionalno neutralna (usp. Gotesky 1965: 215–218). Drugi tip usamljenosti (eng. *loneliness*), za razliku od prvog tipa, je uvjetovan dvama osjećajima: osjećajem, neovisno da li je objektivni ili subjektivni, odbačenosti odnosno da smo isključeni iz aktivnosti i interesa drugih, te osjećajem da želimo biti uključeni i prihvaćeni u društvu. Međutim, do bolnog, neugodnog osjećaja usamljenosti dolazi samo ukoliko se oba osjećanja pojave istovremeno (1965: 219). Treći tip Gotesky određuje kao osjećaj izoliranosti (eng. *isolation*) koji proizlazi “iz racionalnog prepoznavanja da se ljudi suočavaju s uvjetima egzistencije u svom odnosu prema drugima koje ne znaju kako promijeniti” (1965: 227), te, pored ostalih, navodi primjer osobe s invaliditetom kojoj je onemogućeno sudjelovanje u sportu. Iako, po mišljenju Gotesky, osoba s invaliditetom “poznaje strašnu bol izolacije, ona se prihvaća racionalno kao nesretan ili nepravedan uvjet svog postojanja, svjesne nužnosti življenja s njom” (1965: 227). I na kraju, kao četvrti oblik izdvaja samoću (eng. *solitude*). Uvjet života u samoći jeste da negativni osjećaji usamljenosti ili izolacije nisu intrizično povezani s ovim stanjem (1965: 236). Samoći se pripisuje pozitivna vrijednost te se kao primjeri osjećanja koja se vezuju uz samoću navode spokoje koji su mislioci postigli kroz svoja filozofska promišljanja, ili mistici kroz duhovna iskustva meditacije u samoći.

⁶ U zborniku radova *Loneliness: A Sourcebook of Current Theory, Research and Therapy* (1982), koji su uređili Letitia Anne Peplau i Daniel Perlman, izdvojeno je osam teorijskih pristupa proučavanju usamljenosti: kognitivni, egzistencijalni, interakcionistički, fenomenološki, sistemi privatnosti, psihodinamski i sociološki sistemi.

se književnice, koje uglavnom nisu imale mogućnost objavljivanja i prezentiranja svojih djela, koje su bile isključene ili nepriznate unutar (iz) relevantnih književnih institucija, (interesa) profesionalnih mreža i šireg javnog kulturnog prostora izražavanja, mogu tretirati kao društveno izolirane. Takva strukturalna izolacija onemogućila je njihovo aktivno sudjelovanje u polju kulture te ograničila ili učinila vrlo slabim njihov društveni i kulturni utjecaj. Stoga je i njihov književni rad često ostajao nevidljiv ili zanemaren u dominantnim (vladajućim) kulturnim krugovima, što je imalo dugoročne posljedice na njihovu vidljivost i simbolički položaj u društvu, a svakako i na njihova negativna osjećanja usamljenosti. Istražujući položaj žene u umjetnosti, Jasenka Kodrnja (2001: 43, 49) je ukazala na to da su umjetnice marginalne na razne načine: brojčano (odnosno u postotku) manje su prisutne u umjetnosti od muškaraca, a kada su prisutne, nevidljive su, nezamijećene, neuvažene, niže su plaćene za isti rad, nadalje, što je posebno važno, prisiljene su učestvovati u zadanim obrascima koje nisu stvarale, te da su manje produktivne. Ujedno, "pitanje je jesu li doista bile manje kreativne (genijalne, originalne, smjele), iako je sustavno gušenje njihova subjektiviteta tijekom povijesti tome smjeralo" (Kodrnja 2001: 44).

A sve to, kako smo uvidjele, u svojevrsnom kružnom kretanju (i međusobnoj proizvodnji i održavanju) *status književnice* ↔ *društvena izolacija* ↔ *neostvareni ideal društvenosti*, prelama se i kroz figuru Anastazije Bele Šubić, što ćemo pojasniti u nastavku rada tako što ćemo odabrane *rubne žanrove* tematizirati ili kao specifične simptome auto-ričinog iskustva egzistencijalne usamljenosti i osjećaja nepriznatosti, koji ju je odvodio u samoću i ka urušavanju ideala društvenosti, ili kao pisane tragove strateškog marginaliziranja, društvenog izoliranja autorice, a s kojim su i samoća i usamljenost tijesno skopčane.

2. Kako postoji žena/spisateljica u polju bosanskohercegovačke kulture? (Pomno čitanje i interpretativno zaplitanje u *rubne* zapise o Anabeli Šubić)

"To: da je bila lijepa i umna žena, već je dovoljno za jednu solidnu tragediju." (Mehmedinović 2004: 120)

Kako započeti govor o Anastaziji Beli Šubić, te u mnoštvu perspektiva, a opet znanstveno i bez pretenzija, usmjeriti raspravu na (nama) pravi kolosijek? Prije svega važno je istaknuti da je riječ o još jednoj nedovoljno priznatoj bosanskohercegovačkoj spisateljici, zanemarenoj i u širim kulturnim krugovima zaboravljenoj autorici, premda je upravo Anastazija Šubić bila prva⁷ romansijerka nove poslijeratne bosanskohercegovačke ge-

⁷ Iako je Emilija Stijačić zbirku pripovjedaka *Nekrčenim putevima* (Polet, Sarajevo) objavila 1950. godine, a Mirjana Ružić svoju debitantsku zbirku priča *Jeseni, odlazi* (Džepna knjiga, Sarajevo) 1957. godine, Anastazija Šubić je bila prva autorica romana objavljenog u Sarajevu 1960. godine, koja pripada novoj generaciji književnika/ica koja je počela da se formira od 50-ih godina u Bosni i Hercegovini. Važno je napomenuti da je Vera Obrenović Delibašić (1906. – 1992.), istaknuta violinistice i pjesnikinja iz međuratnog perioda, te

neracije književnika/književnica. Prema dostupnim izvorima, i sama autorica je više puta progovarala o osjećaju vlastite nepriznatosti, naglašavajući je čak i kao svojevršno porodično “naslijeđe”, jer je smatrala da ni njen otac, književnik Zvonimir Šubić (1902. – 1956.), nije za života, niti nakon smrti dobio zasluženi, očekivani status, tretman i poimen. Kao posebno ilustrativna, izdvajamo dva autoričina osvrta/zapisa.

Prvi zapis je dirljivo i potresno pismo,⁸ datirano na 28. 9. 1983. godine, koje Anastazija Šubić piše “poštovanoj drugarici Planinc”.⁹ U pismu se autorica, bez ustručavanja i okolišanja, žali na svoj loš društveni status: “Drugarice Planinc, **smrtno sam umorna**. Ne od rada nego od načina na koji se postupa sa onima koji rade”. Žali se i na isključivanje, na niz odbijenica, nemogućnost (bilo kakvog!) zaposlenja pa onda i dane gladovanja: “Preživjela sam mjeseci i mjeseci doslovnog gladovanja, spadala sam na 42 kilograma težine, išla sam u jednom jedinom zimskom mantilu dvadeset godina, skrivala se pred inkasantima, čeznula za knjigama koje nisam mogla da kupim i koje nikada nisam ni kupila” (ibid). Pismo zaključuje ponovnim podsjećanjem i na status svoga oca: “Poštovana drugarice Planinc, ovim je čaša prepunjena. **Prema mom ocu, Zvonimiru Šubiću, i prema meni tako se zlikovački postupalo i postupaju ovdje, i toliki se trud uložio da nas ne bude i da nas nema, da je mene stid što sam to trpjela ma i za dan a ne godinama.**”¹⁰

Drugi je pogovor uz tri objavljene pripovijetke Zvonimira Šubića u časopisu *Život* (1990: 228–229, podvlačenje u tekstu, naglašavanje naše) u kojem između ostaloga stoji:

Prvi put sam (za javnost) pisala o svom ocu u povodu godišnjice njegove smrti (jer nitko drugi nije našao za shodno da obilježi tu godišnjicu) i objavila taj napis u listu ‘Oslobođenje’ (...) obratila sam se opet javnosti (...) Sav onaj poštenji svijet grada Sarajeva koji poznaje mene i koji ja poznajem, bio je uvjeren da će nakon tog napisa (“Kako se odužiti ocu”) list biti “okrenut” i stvari doći na “svoje mjesto”, to jest da će Zvonimir Šubić konačno biti uveden u školsku lektiru, da će dobiti svoju ulicu u gradu

novinarica i revolucionarka i borkinja NOB-a, bila prva autorica koja je u periodu neposredno nakon završetka Drugog svjetskog rata objavila roman u dva toma naslovljen *Kroz ničiju zemlju*. (Sarajevska izdavačka kuća Svetlost prvu knjigu izdala je 1948. godine, a dvije godine kasnije izašla je i druga knjiga.). I ova autorica je još jedna izvanredno važna figura međuratne književnosti i književnosti NOB-a koja je ostala zanemarena, štaviše, po sudu Svetlane Slapšak, upravo se na primjeru Vere Obrenović Delibašić može govoriti o primjeru manipulacije cenzurom kao svojevršnom postupku strategije zaborava. Kako naglašava Slapšak: “Vera Obrenović-Delibašić, koja je napisala opsežan i po mnogo čemu izuzetan roman *Kroz ničiju zemlju* po zahtevima socijalističkog realizma. Predvidljivo, bila je jedna od žrtava Informbiroa. No dok su mnogi bivši predstavnici socijalističkog realizma uspješno preživjeli, neki uspješno nudeći usluge odmah, neki posle dugih godina ćutanja i patnje i često sa novim teškoćama, Vera Obrenović-Delibašić nikada nije dobila drugu mogućnost” (Slapšak 2007. Nav. prema Spahić et al. 2014: 103).

⁸ Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine (dalje: MKPU BiH), Zbirka: “Anastazija Bela Šubić”, Iz pisma Anastazije Šubić drugarici Planinc, 28. 9. 1983. Nama nije poznato da li je original ili kopija tog pisma upućena adresatu niti da li je autorica dobila eventualni odgovor.

⁹ Riječ je o tada moćnoj i uvaženoj Milki Planinc, prvoj i jedinjoj ženi na čelu Saveznog izvršnog vijeća, Vlade SFR Jugoslavije, od 1982. do 1986. godine.

¹⁰ U želji da citirani tekst pisma bude što sličniji originalu, tekst pisma (kao i ostali koji se spominju u radu) nije lektoriran niti su korigirani tipfeleri, slovne greške i sl. Boldiranje/naglašavanje naše, a podvlačenje je u izvornom tekstu.

(Sarajevo), biti uvršten u ediciju Bosanskohercegovačka književnosti u pedeset knjiga (...) Ranko Sladojević, od skora glavni i odgovorni urednik časopisa "Život", zamolio me je da mu između onih očevih priča koje nisu ušle ni u jedno od dva poslijeratna izdanja radova Zvonimira Šubića, izaberem tri i prokomentiram ih. I ovo je, eto komentar. Ne bi, naime, imalo nikakvog smisla još jedanput tupiti zube oko pozicije, Zvonimira Šubića, ili oko i moje i njegove pozicije.

I dok, s jedne strane, oba zapisa nude izvanredno važan uvid u autoričin doživljaj njene i očeve društvene pozicioniranosti, s druge strane oni su i jasno svjedočanstvo neizmijenjenih patrijarhalnih osnova, hijerarhija i patrijarhalne isključivosti u socijalističkom kontekstu (bez obzira na značajne emancipatorske tendencije). Anastazija Šubić ulazi u svijet novouspostavljene književnosti kao bliska srodnica već poznatog i priznatog književnika, što je bio slučaj i skoro svih bosanskohercegovačkih književnica ili umjetnica koje su u ranijim periodima dobivale priliku da djeluju, makar i vrlo ograničeno i uglavnom u kraćem periodu, u polju kulture upravo zahvaljujući tome što su bile kćeri, sestre (i znatno rjeđe), supruge. No usprkos tome što je Anastazija Šubić bila ne samo kći slavnog oca već i, u socijalističkoj Bosni i Hercegovini, možda, i još utjecajnije majke¹¹ – Stanka Todorović Šubić,¹² prvoborkinja, intelektualka i novinarka, koja je u poraću bila društveno angažirana¹³ i nedvojbeno utjecajna osoba – književna institucija

¹¹ Vjerujemo da je važno ukazati, kako navodi Jasenka Kodrnja (2001: 54–55), da su se u svim sociološkim istraživanjima socioprofesionalne mobilnosti ili mobilnosti uopće sve do sredine 80-ih godine primjenjivale kao jedine nezavisne varijable zanimanje oca ili djeda, dok se ispuštalo zanimanje majke kao nezavisne varijable. Kodrnja smatra da je moguće ponuditi više interpretacija ovog istraživačkog rodnog sljepila: od pretpostavljene majčine nevažnosti (njezinu nesubjektivitetu) do toga da majka ne može znatno utjecati na mobilnost svoje djece jer je ona, kao i njena kći, statično biće, njezin položaj većim je dijelom pripisan, a manjim postignut, pa sve do onih široko rasprostranjenih pretpostavki o čovjeku kao univerzalnom biću zbog čega rod nije važan unatoč tome što se pod univerzalnim bićem u pravilu podrazumijeva muškarac. U inicijalnoj fazi istraživanja i mi smo krenule od pretpostavke, budući da u rukopisnoj građi ni u objavljenim radovima Anastazije Šubić nismo naišle ni na jedan spomen na majku, da je ugledni otac bio jedina osoba koja je utjecala na njen profesionalni rad. Tek u razgovoru s gospođom Radom Šubić, želeći da dobijemo bar osnove informacije o majci umjetnice, pored ostalog, doznale smo da je i stan u kojem je provele svoju cijelu profesionalnu karijeru naslijedila od majke, te da je, barem u jednom periodu života, primala porodičnu penziju od majke na temelju penzionog zakona koji je djeci prvoboraca/borkinja NOB-a osiguravao penziju i nakon punoljetstva, ako su zadovoljeni specijalni uvjeti predviđeni zakonskim odredbama (usp. *Osnovni zakon o penzijskom osiguranju*, Sl. novine SFRJ, Članovi: 72., 77., i 78. Dostupno na <http://demo.paragraf.rs/WebParagrafDemo/OSNOVNI-ZAKON-O-PENZIJSKOM-OSIGURANJU-SL.-list-SFRJ,-br.-51-64,-56-65,-14-66,-1-67,-18-67,-31-67,-54-67,-17-68,-32-68,-55-68,-11-69,-13-69-ispr,-56-69,-47-70,-60-70,-15-71,-16-71-ispr.-i-60-71.htm> (pristupljeno 15. 8. 2025.).

¹² Podaci o rođenju i smrti Stanke Todorović Šubić nisu javno dostupni.

¹³ Štaviše, Stanka Todorović Šubić bila je društveno-politički aktivna i prije NOB-a. "U Ženskom pokretu u Banjoj Luci najaktivnije su bile žene intelektualke i nekoliko naprednih radnica koje su zbog toga često imale nezgoda sa policijom. Policija je, kao u Sarajevu, bila redovni gost na svim javnim manifestacijama, predavanjima i godišnjim skupštinama Pokreta u Banjoj Luci. Od 1935. godine redovno su održavane godišnje skupštine ZP. Posljednja skupština je održana 22. septembra 1939, na kojoj je **izabrana nova uprava Pokreta sa predsjednikom Stankom Šubić-Todorović**. (Iz Zapisnika Alijanse ženskih pokreta, Beograd, oktobar 1939. Nav. prema Begić (1965: 166), naglašavanje naše.)

Stanka Šubić, i njen angažman, spominje se i u knjizi *Zapisi o Vahidi Maglajlić* (1973; dostupno na <https://www.afzarhiv.org/files/original/6685939ebbc6437b9d1e41d2179105b.pdf>) "Mnoge funkcionerke 'Ženskog pokreta', među njima i Stana Šubić, Nevenka Vojšić, Vahida Maglajlić, a naročito Nata Jović bile su često

joj nije bila blagonaklona, štaviše, odnosila se i prema njoj (kao relativno privilegiranoj ženi, makar zbog društvenog utjecaja i simboličkog kapitala kojim su raspolagali njeni roditelji) na isti ignorantski način kao i prema ostalim književnicama¹⁴ koje su ponikile u tzv. međuratnom književnom periodu, ali i novoj generaciji koja se formira isključivo u socijalističkoj Bosni i Hercegovini. Čime je ta nesklonost uvjetovana, ako ne nekim implicitnim, rekursivnim hijerarhijskim ljestvicama, prije svega, muškocentričnim obrascima vrednovanja?!

Nakon studiranja na Visokoj filmskoj školi u Beogradu Anastazija Šubić vraća se u Sarajevo i od sredine 50-ih započinje svoj spisateljski rad.¹⁵ Svoju prvu zbirku priča *Veliko Lovište* objavila je 1959. godine, a godinu kasnije i roman *Naknada za život*, koji će u godini objavljivanja doživjeti dva izdanja. Unatoč predanom spisateljskom radu naredna dva desetljeća, u kojima će napisati veliki broj višestruko, i pri tome znakovito, uglavnom na anonimnim¹⁶ konkursima nagrađenih i hvaljenih dramskih tekstova, tek će u posljednjim godinama života, dobiti priliku, zahvaljujući podršci urednika Književne zajednice *Drugari*, da objavi najprije zbirku poezije *Uzašašće*¹⁷ (1988a), potom dvije tragikomedije *Džonstaun* i *Bez konca i kraja*¹⁸ i naposljetku kraći epistolarni roman *Bijedni ljudi: varijacija na temu Dostojevskog*.¹⁹ Pored toga, časopis *Treći program Radio Sarajeva* (1988b) objavio je u printanoj formi njena tri dramska teksta: *David i Golijat*, *Samson* i *John and Mary*. U biografskoj natuknici koja je uz ove tri drame objavljena u separatu iz navedenog časopisa, pored ostalog, naglašava se:

Anastazija Šubić, bosanskohercegovački pripovjedač, esejista i romanopisac, značajan dio svog stvaralačkog opusa posvetila je upravo umjetnosti radija. Njene brojne dramatizacije novela, romana, zatim velikih djela domaće i svjetske klasike, kao i adaptacije pozorišnih komada, bile su uvijek zapažene na programima Radio-Sara-

pozivane u policiju, gdje su ih prijateljima i kaznama primoravali da odustanu od društvene aktivnosti. Najveći dio članica 'Ženskog pokreta' nastavio je svoj borbeni put u toku narodnooslobodilačkog rata i revolucije, boreći se za ostvarenje revolucionarnog programa Partije, koji je u sebi sadržavao i slobodu i ravnopravnost žena" (1973: 28, naglašavanje naše).

¹⁴ Poput Fride Filipović te ranije spomenutih Vere Obrenović Delibašić ili Emilije Stijačić. Potonja, uzgred budi spomenuto, prozaistica je koja je kontinuirano objavljivala zbirke pripovjedaka od 1950 do 1991. godine (*Nekršćenim putevima* (nav. djelo), *Priče o Miši* (Veselin Masleša, 1975), *Tu negdje u toj vrevi* (Svjetlost, 1977), *Gorana* (Svjetlost, 1980), *Posljedice življenja* (Veselin Masleša, 1991), a danas je skoro posve zaboravljena i izbrisana iz kulturnog pamćenja zajednice.

¹⁵ Priču "Ravnica" objavila je u časopisa *Život* (10/1956).

¹⁶ U studiji *Lovorike za žensku glavu: Rodna dimenzija književnog nagrađivanja u Bosni i Hercegovini* autorice Adisa Bašić i Ajla Demiragić istraživanjem su došle do posebno zanimljivog i važnog zaključka, čemu kroz studiju posvećuju i dosta pažnje, trudeći se otkriti i uzroke za takvu pojavu i rodni jaz u procesu dodjeljivanja književnih nagrada, ali za ovu priliku to može biti sintetizirano u sljedeću njihovu tvrdnju: "Na anonimnim konkursima žene u prosjeku dobivaju 33% nagrada, a kada je ime autora/ice poznato, onda je procenat dvostruko manji i iznosi 16%" (2024: 39).

¹⁷ Znakovito je da se ova knjiga poezije ne nalazi niti u jednom od bibliotečkih fondova u Bosni i Hercegovini, niti je zavedena; do knjige smo došli zahvaljujući primjerku koji u privatnoj biblioteci čuva akademik, književnik i prijatelj Anastazije Bele Šubić – Slobodan Blagojević.

¹⁸ Drame su objavljene u zbirci pod naslovom *Sa dvije strane svijeta* (Sarajevo: Književna zajednica Drugari, 1989).

¹⁹ *Bijedni ljudi: varijacije na temu Dostojevskog* (Sarajevo: Književna zajednica Drugari, 1990).

jeva i predstavljaju vrijedan doprinos bogatoj riznici radio-dramske literature. **Rije-dak talenat** ove spisateljice i poznavanje dramaturgije posebno su došli do izražaja u njenim originalnim radio-dramskim tekstovima, od kojih smo sačinili ovaj izbor, u želji da je predstavimo jugoslovenskim čitaocima kao autentičnog pisca radio-drame.

Na talasima Radio-Sarajeva emitovane su do sada njene drame: "Jedanput u našem životu" (skraćena verzija kazališne drame), "Sitnice", "David i Golijat", "Samson", "John and Mary", "Neron" i "Marija iz Magdale", koje su imale **veliki uspjeh** kod jugoslovenskih slušalaca, o čemu svjedoče i **pohvale upućene dramama "Samson" i "John and Mary" na Festivalu jugoslovenskog radija u Ohridu**. Radio-drama "John and Mary" **doživjela je ogroman publicitet i poznjela priznanja kiparske publike i kritike**, u okviru Dana Radio-Sarajeva na Radio-Kipru.

Pored toga, Anastazija Šubić **nagrađivana je na anonimnim natječajima Radio-Beograda za drame "Biti u Kini" i "Zove Los Anđelos" i u Sarajevu za dramu "Jedanput u našem životu"**. Radio-Zagreb izveo je komediju "Ako projuri konj",²⁰ a TV Zagreb prihvatila je njenu dramu "Kao i svi ljudi", odnosno "Laura". Šubićeva se ogle-dala i kao pisac filmskih scenarija, tako je u **Zagrebu nagrađen njen scenario "Falsifikat", a u Beogradu "Judejski rat"**! (Treći program 1988b: 574, naglašavanje naše)

U ranije objavljenoj biografskoj crtici, koja se nalazi na zadnjem koričnom listu studije *Sa Šekspirom*, a koju Anastazija Šubić objavljuje 1979. godine, uz već spome-nute radijske drame nagrađene na anonimnim konkursima navodi se i drama *Marija iz Magdale*, te podatak da je u "Sarajevu i Beogradu sklapala ugovore za drame: STVARI ZA SEBE, odnosno, ZOVE LOS ANĐELOS, AMANET i PUNA ŠAKA KAMENJA" (Šubić 1979). Iz ove kratke biobilješke, te uz odsustvo drugih relevantnih izvora, teško je bez svake sumnje procijeniti da li se radi o sklapanju ugovora za radijsko emitiranje drama, za objavljivanje u nekom od časopisa ili se, pak, radi o sklapanju ugovora za po-tencijalna izvođenja navedenih drama u nekoj od teatarskih kuća. No, postoje izvori iz kojih se nedvosmisleno saznaje da je Anastazija Šubić sklopila barem jedan takav ugovor za pozorišno izvođenje njenog (u biobilješci nespomenutog) dramskog teksta, ali ni u tom slučaju nije došlo do realizacije projekta.²¹ Anastazija Šubić nikada za života nije uspjela postaviti svoje drame na naše pozorišne daske! Štaviše, njene drame se ni nakon njene smrti nisu, ni do danas, našle na repertoarima naših teatarskih kuća. Iz spomenute biografske natuknice s poledine studije o Shakespeareu saznaje se i nešto (neznatno) više o "sudbini" drame *Kao i svi ljudi* koja je plasirana na ondašnju Televiziju Zagreb i "preinačena od strane izvođačke ekipe u LAURU". Dakle, prema tekstu njene drame je

²⁰ Među dokumentima koji se čuvaju u Muzeju književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine nalazi se i mali isječak, novinski članak iz *Večernjeg lista*, na kojem je rukom dopisan datum "2. 8. 88.", a iz kojeg se saznaje da *Večernji list* u rubrici *Predlažemo – poslušajte* daje kratak opis radnje radijske drame te preporučuje slušanje: "Ova poštanska balada Anastazije Šubić, 'Ako projuri konj', na 2. je programu Radio Zagreba u emisiji Panoptikum, u nedjelju, 7. veljače, u 12.30 sati."

²¹ Godine 1980. Anastazija Šubić će u intervjuu s Enverom Dizdarom posvjedočiti o tom nerealiziranom teatarskom projektu, ali o tome, uz izvide iz samoga intervjua, bit će riječi kasnije u tekstu.

snimljen i prikazan televizijski film *Laura*, i to 15. augusta 1968. godine, u režiji Ljiljane Biluš i proizvodnji Televizije Zagreb (a prava danas pridržava Hrvatska radiotelevizija / HRT). Iz ovako šturih izvora, kao što je biobilješka na poledini knjige, nezahvalno je izvoditi zaključke, ali teško se otimamo utisku da se ipak radi o dosta ležernoj interpretaciji ili prilagodbi dramskog teksta Anastazije Bele Šubić, s čime ni sama nije bila zadovoljna, pa kratki tekstualni prostor biobilješke puni ipak i tim retkom u kome kao da se distancira od onoga što je naposljetku prikazano kao televizijski film, napominjući da je njena drama **“preinačena od strane izvođačke ekipe u LAURU”** (naglašavanje naše) kao da u tom preinačenju nije i sama učestvovala. Da li je riječ samo o preimenovanju ili o bitnijim preinakama i u sadržaju, stvar je dakako varljive spekulacije, jer izvorni tekst nije – koliko nam je poznato – prethodno objavljen (ne pojavljuje se nigdje kao bibliotekski podatak) niti je dostupan u preostaloj rukopisnoj ostavštini Anastazije Bele Šubić koja se kao mala zbirka nalazi u Muzeju književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine. Međutim, povod za ovakvo naše promišljanje je i, pri tome vrlo rijedak osvrt na njen književni rad, kratka filmska kritika – kolažna kritika koja je popratila cijelu televizijsku sedmicu, pa se tako u nizu osvrnula i na televizijski film *Laura* – koju je 19. augusta 1968., dakle četiri dana nakon emitiranja, u listu *Борба* (1968: 7) objavio Miodrag Vučković. Sve što Vučković piše o drami / filmu, prenosimo u cijelosti:

Да је “Лаура” Анастасије Шубић изведена 8. марта, могло би се то тумачити као гест куртоазије Телевизије према жени-писцу и одужење дуга Међународном празнику жена. Али, био је четвртак, 15. август, па човек не може да нађе добар разлог што је ово драмско мртворођенче стављено на репертоар. Требало би, у ствари, бити залудан па се упустити у било какву анализу тог немоћног текста. Човек се мора сажалити на глумце чији су сви напори већ унапред били осуђени на неуспех. Али, да ли је ту неко трећи крив? Мора ли се свака понуђена улога на телевизији прихватити?

Vučković po sebi, dakako, nije apsolutna referentna tačka, premda se pojavljuje kao filmski i televizijski kritičar u ondašnjem kontekstu iznimno čitanom listu *Борба*. Otuda, postoji i velika vjerovatnoća da Vučković ili ne razumije autoričinu poetiku (pa iz nerazumijevanja i neprepoznavanja ustaljenih dramskih i televizijskih obrazaca dolazi do izrazito negativnih, čak bolnih zaključaka) ili se – ipak, u ondašnjem vrijednosnom poretку, objektivno nezadovoljan, ali i netaktičan – prilično surovo, pa onda i neopravdano obrušava na autoricu i ističe samo njeno ime, a tek dio odgovornosti prebacuje na glumce koji prema njegovom mišljenju, impliciranom u retoričkom pitanju, i nisu trebali preuzeti ponuđene uloge. Naime, u realizaciji televizijskog filma postoji barem nekoliko prepoznatljivih odgovornih “karika”, a što jedan filmski kritičar nedvojbeno (treba da) zna: urednik/urednica dramskog i filmskog programa, redatelj, u ovom slučaju redateljica, scenarist/kinja... Vučković pak izdvaja samo ime Anastazije Šubić i na nju prebacuje sav teret (potencijalnog) neuspjeha televizijske drame *Laura*. Zašto?! No možda je i zanimljivije postaviti pitanje zašto na anonimnim konkursima višestruko nagrađivana

autorica (o čemu postoje nedvosmisleni podaci) u javnim kritičkim osvrtima na njen književni rad redovno biva negativno ocijenjena?!

I prema pisanju Semezdina Mehmedinovića (2004: 118), Anastazija Šubić nije bila otvoreno, javno priznata, štaviše, čini se da je bila izložena smišljenom sabotiranju:

(...) film Judejski rat biva i nagrađen u Beogradu, i stimuliran i preveden na engleski u Sarajevu, a onda zaključan u nekoj od ladica Sutjeska filma, čija radio-drama John and Mary baca Nikoziju u delirij a Tanjug o tome ni riječi, čija je esejistika o Shakespeareovom djelu mogla zemlji donijeti devize, a, govoreno en passant, nije distribuirana dalje od sarajevske Malte.

I kao što prethodni citat također daje naslutiti, riječ je i o prvoj bosanskohercegovačkoj šekspirologinji čija su promišljanja *o našem savremeniku*, a koji već stoljećima drži pa i počasnno mjesto na teatarskim scenama širom svijeta, objavljena u spomenutoj knjizi *Sa Šekspir: eseji* (1979).²² Nadalje, riječ je i o britkoj, beskompromisnoj, nemilosrdnoj esejistici, o kojoj će velikani naše pisane riječi (Nermina Kurspahić, Semezdin Mehmedinović, Ivan Lovrenović, ljudi, dakle, u čiju iskrenu riječ ne bismo imali razloga sumnjati; njima je vjerovati!)²³ kazati da je bila briljantna uma, *astralna pojava sarajevske književnosti*, da bi drugdje *bila šekspirolog od ugleda*...

Dakle, uz sve čime bi se mogao započeti govor o Anastaziji Šubić, ovaj tekst smo ipak otvorile citatom (*mottom*) – “To: da je bila lijepa i umna žena, već je dovoljno za jednu solidnu tragediju.” – lirskom gnomom Semezdina Mehmedinovića koju zapisuje u nekrologu “Bela”. Zašto? Upravo stoga što Mehmedinović, pjesnički genij, još 1991. godine, neposredno nakon vijesti o smrti Anastazije Bele Šubić (i premda je umrla relativno mlada, u šezdeset i prvoj godini života, Mehmedinović ju u nekrologu na jednom mjestu označava kao *staricu*), primjećuje i usmjerava nas na (trajnu?) aporiju (naše) društvenosti: kako *postoji* žena/spisateljica?

Neposredno nakon njene smrti²⁴ pojavila su se dva (komemorativna) teksta, oba iz pera vrsnih, nadaleko poštovanih književnih, uredničkih imena. Jedan, naslovljen “Zbogom Bella”, potpisala je i u časopisu *Odjek* (broj 19–20, 1991.)²⁵ i objavila Nermina Kurspahić, te drugi, već spomenuti i citirani tekst pod naslovom “Bela”, u dnevnom listu *Oslobođenje* (23. decembar 1991.), napisao je Semezdin Mehmedinović. Kraći dio teksta Nermine Kurspahić (skoro lajtmotivski) pojavljivat će se godinama poslije u

²² Ova studija će 2017. godine biti prevedena na engleski jezik (prevoditeljica Ulvija Tanović), te objavljena u izdanju Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, u okviru edicije *Vanserijska izdanja – International Affirmation of Literature of Bosnia and Herzegovina*, pod uredničkom palicom akademikā Abdulaha Sidrana, Slobodana Blagojevića i Dževada Karahasana. Pogledati više na <https://bastina.anubih.ba/collections/a6ab40d8-6441-426a-af7e-e8fd41c15c96?spc.page=1>.

²³ Navedeni autori i njihovi tekstovi će se naknadno spominjati, te će podaci o izvorima biti i naknadno uključeni.

²⁴ Anastazija Šubić je umrla od karcinoma pluća u Sarajevu, 8. 12. 1991. godine.

²⁵ Zahvaljujemo Sabini Babajić, bibliotekarki u NUB “Derviš Sušić” u Tuzli, na svesrdnoj pomoći oko pronalaska starijih časopisnih, novinskih članaka o Anastaziji Beli Šubić.

dnevnim novinama i na portalima,²⁶ uz sporadično podsjećanje na neku od godišnjica smrti Anastazije Šubić. Taj ponavljajući paragraf o nelagodi “koju osjećaju oni pametni duhovni ljudi kada očute da im sve njihovo i tuđe znanje neće pomoći da riješe neke ‘osnovne’ zagonetke, svoje postojanje, smrt, tuđe patnje, kraj, neke događaje” (Kurspahić 1991), nije, međutim, uputio na “uzroke” te i takve *nelagode*, a upravo (o) njima Nermina Kurspahić u cikličnoj konstrukciji i otvara i zatvara svoj kratki tekst. Riječ je o detektiranju nemogućnosti naše (patrijarhalne, mizogine) kulture da beskonfliktno apsorbira *višak*, prekomjernost (ženske) ljepote, harmoničan spoj fizičke i intelektualne izrazitosti. Iz zapisanoga saznajemo da je Anastazija Bela Šubić bila naglašene fizičke ljepote. Kurspahić piše kako su se “mogle čuti priče, fame (...) o njenoj čudnoj ljepoti”, te da se “doimala kao nedostižna iluzija, fatamorgana u pustoši balkanske zbilje”. To nije sve, Kurspahić dodaje:

I koliko god je izgled Anastazije Šubić zaustavljao dah ili remetio predstave o običnom, toliko je i njena misao – izgovorene ili napisane riječi – svojim nekonvencionalnim obrtima, vratolomijama, oštrinom, preciznošću, do boli, čudila čak i vrijeđala sve one koji takvom mišljenju nisu bili skloni. Ili možda, točnije je reći, nisu bili skloni samom mišljenju. (1991: 11)

I, “jednostavno nije znala da laže”, dodaje godinama kasnije Nenad Filipović (2005: 36) u tekstu “Molitva za Anastaziju Šubić”. A nije znala da laže jer je kroz cijeli život zadržala nešto od onoga djetinjeg nerazumijevanja i bazičnog otpora metajeziku, s minimalnim (ako ikakvim) talentom za sirovu pragmatičnost i/ili, s druge strane, za prazne, besmislene mogućnosti; za Anastaziju Šubić, po svemu sudeći, *car bi također bio go*. “Lice ostarjele djevojčice”, tako ju je u drugom stihu svoje pjesme *Anastazija* “portretirao”/imaginirao pjesnik Slobodan Blagojević (2017: 113). A da je riječ upravo o njoj, saznale smo iz razgovora sa Slobodanom Blagojevićem, baš kao što smo saznale i da ta pjesma objavljena u knjizi *Posvemašnja narav* neće biti jedino Blagojevićevo umjetničko interveniranje u/o život/životu Anastazije Šubić. Pod pseudonimom Aristid Teofanović, Blagojević će u izdanju Feral Tribunea objaviti knjigu *Mrka kapa* (2001: 137–140) i u njoj kraću, nadasve duhovitu, vispreno dijaloški ostvarenu prozu “Iz radionice mamice divojke”, pri čemu je sada već izvjesno i da je “mamica divojka”, te cijela radnja – stilizirani insert iz života Anastazije Bele Šubić.

No sudeći po ovome i nekoliko drugih kraćih zapisa o Anastaziji Šubić (mada ih uopće nema mnogo),²⁷ ponajveći njen “grijež” koji je prouzročio tu trajnu *nelagodu* od

²⁶ Naprimjer, dnevni list *Oslobođenje* od 10. 12. 2009. u zapisu naslovljenom “Cvijeće na grobu Anastazije Belle Šubić”, zatim, portal *Klix*: <https://www.klix.ba/vijesti/bih/proslo-je-19-godina-od-smrti-esejisticke-anastazije-belle-subic/101209084>, ili portal Radio Sarajevo: <https://radiosarajevo.ba/vijesti/19-godina-od-smrti-anastazije-belle-subic/38951> (pristupljeno 24. 4. 2025.).

²⁷ Uz ove komemorativne i prozne/poetske zapise, te pokoji usputni spomen ili kritički osvrt na djelo, o Anastaziji Šubić i uopće o njenom književnom radu u socijalističkoj Jugoslaviji nije pisano mnogo. U bazama podataka kao bibliotečke, odnosno bibliografske jedinice dostupne za čitanje mogu se pronaći tek dva kraća osvrta u časopisima (Trifković 1979: Osti, 1991) i crtica na jednoj stranici u knjizi Riste Trifkovića *Savremena književnost u Bosni i Hercegovini* (nepuna i ne odveć pohvalna stranica teksta naslovljena “Anastazija – Bela Šubić”, a kao dio poglavlja *Generacija u usponu*), o kojima će više riječi biti u nastavku rada.

koje je naginjala ka samoći i osamljeničkim radnjama – pasioniranom čitanju (Biblija, Shakespeare и Достоевский),²⁸ a onda i pisanju i brušenju svoje misli u samoći – nije ljepota lica i tijela, te snaga duha po sebi, nego njena samouvjerenost ili, preciznije, odsustvo autoričine samozatajnosti, odsustvo (društveno, kulturološki) očekivane ženske skromnosti i očekivane (premda paradoksalno) nesvjesnosti vlastite ljepote i umnosti. I nelagoda, očito, nije bila samo njen mogući doživljaj i preosjetljivost. Iz drugih kratkih tekstova saznajemo da je čak i otvoreno trpjela uvrede na račun vlastite samosvjesnosti koja je unutar kulturoloških kodova “čitana” kao puka bahatost, krajnja neprimjerenost. Na ovome mjestu važno je naglasiti, a na temelju istraživačkih zaključaka o društvenom položaju umjetnica, da su one umjetnice koje su uspjele da uđu u polje visoke umjetnosti “bile obilježene kao pobunjenice (jer je ušla u prostor gdje joj nije mjesto), margina (jer je bila brojčano minorno prisutna i neutjecajna)”, te da su prilagođavale “svoj ženski identitet u ime identiteta neutralnog (zapravo muškog) umjetnika” (Kodrnja 2001: 60). One koje su, pak, željele da djeluju unutar staleža umjetnika, koji obilježava monopoliziranje materijalnih i idejnih dobara, ugled i staleška prava (usp. Šurić 1964. nav. prema Kodrnja 2001), i da pritom ostanu dosljedne sebi samima, obilježavane su uglavnom kao ekscentrične, ekstremne, radikalne, odnosno kao “ludače”. I tako, nazivali su je *ludačom*, piše Filipović (2005: 36). Također, u jedinom (dostupnom) intervjuu koji je u časopisu *Svijet* (februar, 1980.) s autoricom napravio Enver Dizdar, uz fotografiju Anastazije Šubić stoji “sama protiv svih”, a Dizdar jedno od pitanja započinje dosta neočekivano, u neobičnom maniru čak:

Poznati ste kao nezadovoljni i žena ‘oštra’ jezika. Mnogo primjedbi ste uputili i našim izdavačima i njihovom (...) odnosu prema propagandi i plasmanu nekih njihovih izdanja, među njima i Vaše knjige. Očekivali smo stoga, sa strepnjom, razgovor sa jednom ogorčenom osobom, jetkom i punom žuči. Ili, pak i čak, gotovo rezigniranom. Ništa od svega toga!? (Dizdar 1980: 20, naglašavanje naše)

Dakle, Dizdara kao sagovornika, izvjesno, nije dočekala *ogorčena žena oštra jezika*; to je glas koji je njoj prethodio, koji ju je i pratio (opravdano ili ne?) i diskreditirao i marginalizirao, zatvarao joj vrata. Iz istoga intervjua, naime, od same autorice saznajemo da, iako je i do tada (1980. godine) višestruko i u međunarodnim krugovima nagrađivana za dramske tekstove, koji su znali biti i naručivani i otkupljivani, nikada nije, kako kaže “prodrila na scenu” i što je bila njeno “pravo htijenje i prava potreba”. Štaviše, u razgovoru s Dizdarom spominje i da je 1969. prvi put sklopila ugovor s pozorištem za izvođenje njene komedije koju je trebao režirati cijenjeni Josip Lešić (što je, vjerujemo, po sebi pokazatelj važnosti i vrijednosti teksta). Nadalje, napominje da je Lešić tom prilikom za

²⁸ Nermina Kurspahić će u tekstu istaći ovu trijadu, kao čitateljski smisao Bele Šubić, a mnogo godina kasnije, Nenad Filipović će u tekstu “Molitva za Anastaziju Belu Šubić” (*Slobodna Bosna*, od 8. 12. 2005., 36–39) proširiti ovaj spisak, ali boldirati spomenute autore: “Ono što je cijenila čitala je po bezbroj puta. U njevoj biblioteci su bili Biblija, Talmud, Kur’an, **Tacit i Svetonije, Josip Flavije, Racove** sabrane starogrčke tragedije, **Šekspir, Gogolj, Dostojevski, Tolstoj, Freud** i još poneko. Znala je čitati *Idiota*, zaklopiti korice knjige, i odmah početi iznova” (Filipović 2005: 38, naglašavanje u tekstu).

sarajevske *Večernje novine* dao izjavu o “izuzetno dobroj saradnji s autorom i skoroj premijeri”, a onda je ubrzo sve palo “u vodu” (Dizdar 1980).

Istu aporičnost *života i djela* Anastazije Bele Šubić pred nas iznosi i tekst Semezdina Mehmedinovića. In memoriam naslovljen “Bela” prvo će dakle biti objavljen u dnevnom listu *Oslobođenje*, zatim prenesen u Mehmedinovićevu već kultnu knjigu *Sarajevo blues*, a dosta kasnije (28. 2. 2017. godine) postavljen i na internetskoj stranici Miljenka Jergovića.²⁹ Na Jergovićevu *Ajfelovu mostu* Mehmedinovićeva “Bela” dobit će još jedan mali uvodnik koji je potpisao Ivan Lovrenović:

Ne može biti ničega tačnijeg, niti može biti ičega uzbudljivijeg, kao kad piše pisac o piscu, a između njih vibrira potpuno unutarnje prepoznavanje. O Anastaziji Šubić, astralnoj pojavi sarajevske književnosti, piše Semezdin Mehmedinović u času njezine smrti, godine 1991, i taj zapis spada među najljepše naše književne stranice.

Astralna pojava sarajevske književnosti! – to je Anastazija Bela Šubić za uglednoga Lovrenovića. A onda zaista slijedi jedan od najljepših zapisa naše književnosti, upravo *mehmedinovićevski*. Liričan i melanholičan, Mehmedinovićev tekst tako brižno i precizno, s dubokim poštovanjem, skicira taj život u izolaciji, nepravедno zapostavljene tekstove:

Njena apartnost, aristokratska mušičavost, njena oholost je, takoreći, ideološki bila u sukobu sa macho-partizanskom sredinom u kojoj je svaki pastir s jednom ruralnom poemom dospijevao u establishment. Ona je za njih bila žena. (Mehmedinović 2004: 118, naglašavanje naše)

Mehmedinović, kao ni Kurspahićeva pa ni Dizdar, neće zataškavati tu osebnostnu pojavnost Bele Šubić; čini se da ju nije pratila lakoća postojanja niti ju je bilo lako voljeti... A opet, čini se da su i Kurspahić i Mehmedinović (i naravno, ne i jedini³⁰) imali za nju posebnu ljubav i poštovanje, njihovi tekstovi ne lažu, puni su najsuptilnijih iskaza filije. Niko od njih neće umanjivati ni njenu potrebu da britkim, podrugljivim komentarima, ironijom ili parodijom, a ponekad čak i fizički, kišobranom, kako piše Mehmedinović, pruži otpor onome što je smatrala primitivizmom, polupismenošću ili površnim. Međutim, neće s druge strane ni osuđivati, naprotiv. Mehmedinović ubjedljivije od svih

²⁹ <https://www.jergovic.com/ajfelov-most/bela/>

³⁰ Anastazija Šubić je 70-ih godina upoznala tada vrlo mladog pjesnika Hamdiju Demirovića koji je s neprikrivenim divljenjem i simpatijama govorio o Beli tokom intervjua koji smo s pjesnikom obavile u Sarajevu, 24. 5. 2025. godine. Isto tako, na promociji prevoda zbirke *Izabrane pjesme* akademika Abdulaha Sidrana, koja je objavljena u okviru već spomenutog projekta Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine *Vanserijska izdanja – International Affirmation of Literature of Bosnia and Herzegovina*, i sam Sidran je imao pohvalne riječi za književni rad Anastazije Šubić, odnosno naglasio činjenicu i da je – zanemarena (a što implicite provlači tezu o važnosti autorice): “Abdulah Sidran istaknuo je ovom prilikom značaj projekta ANUBiH ‘Edicija – afirmacija bosanskohercegovačke savremene književnosti’, u sklopu kojeg se na stranim jezicima – engleskom, francuskom i njemačkom – predstavljaju književne vrijednosti, poput zanemarenih autora, kao što su Hari Ramadan ili Anastazija Bela Šubić.” Navedeno prema <https://avaz.ba/vijesti/bih/549764/predstavljene-izabrane-pjesme-abdulaha-sidrana-na-engleskom> (pristupljeno 12. 7. 2025.; naglašavanje naše).

pokušava razumjeti i drugima predstaviti život žene, spisateljice neuklopljene u očekivanja drugih, a to je da prvo bude *žena* – submisivno, skrušeno, skromno biće, koje je vrlo vješto i disciplinirano internaliziralo autocenzuru i osjećaj vlastite nedostatnosti. To što Bela, u Mehmedinovićevu tekstu, nije niti želi biti dio stereotipnih pretpostavki o senzualnoj ili s druge strane o praktičnoj ljepoti, te to što je njen intelekt naglašen pri svakom koraku, nije jasan pokazatelj njene umišljenosti, oholosti ili osjećaja intelektualne superiornosti niti odsutstva tankoćutnog promišljanja svijeta i (vlastitog) života u njemu. Štaviše, Anastazija Bela Šubić nam se u “Beli” ponovo(!) raz/otkriva (i) kao neiskvarena djevojčica, suštinski prožeta idealima svekolike pravde, kojoj kao odbrambeni mehanizam i nije preostalo ništa drugo nego povlačenje u samoću, za spisateljicu – metonimiju samopoštovanja: “Djevojčica koja je mislila da se status po zasluži stiče vrijednošću vlastitog djela; a ne doživotnom snishodljivošću, ulagivanjem, podilaženjem prinčevima, na šta ona nikada ne bi ni pristala” (Mehmedinović 2004: 119).

No ta *neiskvarenost* nije isto što i naivnost. Mehmedinović svoj tekst završava ponovo pjesnički tačno, u poslovničnom tonu: “Umna, kakva jeste, bila je ona načisto s tim da na zemlji ne postoji nijedan narod koji ne bi jednog Isusa razapeo” (Mehmedinović 2004: 120). Umna, kakva jest! – a ne kakva je bila... *Smještajući* svoju Belu u ovaj “svevremini” prezent, Mehmedinović joj daje mogućnost da još jednom nadrase kulturu/povijest/geografiju u kojoj je bila nepriznata i stiješnjena.

Godinama poslije, Mehmedinović će o Beli pisati i u *Malim životopisima*, na portalu *Žurnal*.³¹ Vremenska distanca nije poremetila niti promijenila njegovu prijateljsku, kolegijalnu odanost i divljenje, a *životopis* – koji objavljuje 27. marta 2020., na samome početku pandemije koronavirusne bolesti i prvih maski, rukavica, karantina i izolacija – u kome navodi i ove sljedeće retke, (pod)naslovljen je *Vrijeme je velike samoće* (smatramo ovaj podnaslov odveć dirljivim simptomom: ni Belina samoća nije bila pročišćena povlastica, implicira Mehmedinović, kao što to nisu bile ni naše, prisilno proživljene samoće u pandemijsko vrijeme, zato se upravo u pandemijskoj samoći nanovo prisjeća Bele):

(...) *Bela Šubić je bila izvrsna spisateljica, cijelog svog života u sjenci i nepriznata. Ni danas se ništa u tom pogledu nije promijenilo. Velika je nepristojnost to što se njezine knjige ne mogu više naći u rijetkim gradskim knjižarama. Iza nje su ostali i neki neobjavljeni rukopisi. Nevjerovatno je da se barem izdanja njezinih kulturnih djela, kakva je recimo knjiga eseja Sa Šekspirom, ne obnavljaju.*³² (...) *Nije lako bilo spisateljicama u muškoj kulturi Sarajeva sedamdesetih i osamdesetih. Bela se borila kako je znala, a temperamentna kakva je bila, jednom je s kišobranom uredovala u foajeu Narodnog pozorišta. (...) Da ova zemlja drži do kulture (ili bi tačnije bilo reći: da ova zemlja ima kulturu) Bela Šubić bi danas bila važna, o njoj i njenome djelu bi se brinulo onako kako se, recimo, u Francuskoj brine o djelu Marguerite Duras.* (Mehmedinović 2020)

³¹ <https://zurnal.info/clanak/vrijeme-je-velike-samoce/22896> (pristupljeno 25. 4. 2025.)

³² Ipak, kao što smo već i naznačile, godine 2017. Ulvija Tanović će prevesti knjigu *Sa Šekspirom* na engleski jezik: *With Shakespeare*, Sarajevo: Academy of Sciences and Arts of Bosnia and Herzegovina (Sarajevo: Dobra knjiga). Mada, Mehmedinović je i u pravu, jer na našem jeziku – nije bilo obnovljenih izdanja.

Kurspahić, Mehmedinović, Lovrenović – dovoljna su ta tri imena i njihovi zapisi, pa da se zaključi da Anastazija Bela Šubić jeste bila – pa i izuzetno – talentirana, umna, izvrсна spisateljica (ili barem ne posebno slabija od nekih već i kanoniziranih autora).

I kako onda *postoji* žena, spisateljica, i umna i talentirana i lijepa (nije zgorega ni ljepotu dodati u ovome kontekstu, jer su drugi uz umnost naglašavali i njenu ljepotu, kao da je upravo taj osviješten spoj lijepog i umnog bio njen *hybris*, neoprostivi višak i prekorachenje dozvoljenog), a jednako zanemarena, skrajnuta, svjesno isključivana, nepriznata, što još uvijek uglavnom jeste?³³ Ovaj je rad, stoga, prvi korak u složenom procesu *odmotavanja, otkopavanja, odmrzavanja*³⁴ lika i djela Anastazije Bele Šubić kojoj, baš kao i većini bosanskohercegovačkih književnica, nikada nije bio omogućen povlašten status.³⁵

Otkriti šta je nama Belina ljepota, šta je nama Bela i zašto za njom (ne) plaćemo,³⁶ znači ukazati na simptome specifičnih i djelotvornih rodničkih režima, pa i režima i stepena orkestriranog *otkazivanja*³⁷ u našoj kulturi. Jer, zašto je Anastazija Šubić (bila) marginalizirana, društveno izolirana? Bila je lijepa? Imala je posebno *oštar jezik* i mišljenje koje je druge čudilo ili čak i najčešće vrijeđalo? Da, ovo drugo nije ni najmanje pohvalno! Međutim, ako je *oštar jezik* ili arogancija razlog za marginalizaciju, diskreditaciju i javnu

³³ Sa sigurnošću koja proizlazi iz našeg akademskog angažmana možemo tvrditi samo da se na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Tuzli, u okviru izbornoga kolegija Bosanskohercegovačka drama, neizostavno ali ipak tek unazad nekoliko godina obrađuju i drame Anastazije Bele Šubić. I sa svakom novom generacijom početak je isti: niko od studentica / studenata do tada nije čuo za Anastaziju Belu Šubić.

³⁴ Ili su, i koliko, književna i esejistička djela Anastazije Šubić zastupljena unutar drugih univerzitetskih silabusa, nije moguće provjeriti bez neposrednog razgovora i sa nositelja/ca/ma određenih kolegija (zato što u silabusu nije uvijek nužno navedeno, niti mora biti navedeno ime autora/autorice i djelo na kome će se obrađivati određeni poetički ili drugi elementi). U svakom slučaju, nameće se stoga i sljedeća tvrdnja – vrednovanje, proučavanje književne i esejističke ostavštine Anastazije Bele Šubić (još uvijek) nije dijelom naše akademske samorazumljivosti.

U postupcima književnih sistematizacija (hrestomatije ili pak veći temati) valja naglasiti da će se njeno ime za vrijeme socijalističke Jugoslavije naći u već spomenutoj knjizi (hrestomatiji) Riste Trifkovića (1968). U postjugoslavenskom kontekstu naći će se na popisu u *Leksikonu hrvatskih književnika Bosne i Hercegovine od najstarijih vremena do danas*, koji je u izdanju Matice hrvatske (Sarajevo) i HKD Napredak (Sarajevo) godine 2001. objavio Mirko Marjanović.

Godine 2015. časopis za književnost, umjetnost i kulturu *Nova Istra* (časopis izlazi u Puli, u izdanju Sveučilišne knjižnice i Istarskog ogranka Društva hrvatskih književnika) objavio je i temat *Hrvatska književnost u suvremenu*, radove s 12. pulskih dana eseja. Među objavljenim radovima je i tekst Željka Ivankovića "Hrvatska književnost u Bosni i Hercegovini". Promišljajući kontekst u kome se ime nekog od ondašnjih živih hrvatskih književnika iz Bosne i Hercegovine nije moglo naći u prestižnoj antologijsko-panoramskoj ediciji *Pet stoljeća hrvatske književnosti* – a po njegovu mišljenju trebalo je, jer je riječ o najvažnijim imenima bosanskohercegovačkih hrvatskih književnika – Ivanković (2015: 97) kao jedinu spisateljicu ističe Anastaziju Šubić. I Ivanković, kao i Marjanović, uz Anastaziju Šubić bilježi i ime njenoga oca, književnika Zvonimira Šubića.

³⁴ Kurzivom ovdje referiramo na Luce Irigaray (1991: 70), koja piše: "Pošto je bila pogrešno shvaćena, zaboravljena, na različite načine posmatrana u ogledalima / zamrzavana u scenskim prikazima, uvijena u metafore, zakopana pod dobro stilizovanim figurama, uzdizana u raznovrsne idealite..."

³⁵ Naprimjer, Bašić i Demiragić podsjećaju da "nemamo niti jednu jedinu nagrađenu autoricu za cjelokupno djelo i doprinos književnosti, baš kao što nemamo niti jednu književnicu u Akademiji nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine" (2024: 43).

³⁶ Dozvolite nam ovu igru s poznatim Hamletovim stihom (ipak, Hamlet je po svemu sudeći bio Belin omiljeni lik): "Jer što je njemu Hekuba ili što je / On Hekubi, da tako za njom plaćel!" (Shakespeare 2004: 64).

³⁷ Ovdje mislimo na društveni fenomen koji je možda i poznatiji u varijanti na engleskom jeziku – *cancel culture*, ali koji je, očito, i prije skorašnjeg imenovanja, u nekoj formi bio prisutan u javnoj sferi.

izolaciju autorice, onda se u toj strategiji javnog kažnjavanja iščitavaju procesi funkcionalnih opomena – strah od isključenosti – kojima društvo nastoji usmjeravati pojedinca, određenije, pojedinku ka očekivanom i poželjnom ponašanju.³⁸

3. *Sama protiv svih: ukratko o limitima mišljenja svojevoljnog samovanja*

Samoća se u književnosti uglavnom razmatrala kao egzistencijalni uvjet, ali i sredstvo (kreativnog) pisanja ili, pak, kao vid esencijalne samoće,³⁹ koja nije uvjet koji prethodi pisanju, već njegovo temeljno iskustvo ulaska u književni prostor u kojem se spisatelj/ica suočava s krajnjom granicom/limitom jezika i vlastitog postojanja. Budući da se samoća tumačila kao nužan uvjet samootkrivanja, vid stvaralačke posvećenosti, književnici su se oduvijek dragovoljno povlačili u osamu.

No odabir samoće u umjetničke svrhe, kao aktivnosti koja je zahtijevala zaseban fizički prostor, ali i slobodno vrijeme, kako naglašava Fay Bound Alberti (2019: 24), bila je privilegija uglavnom bijelih muškaraca iz obrazovane, srednje i visoke klase i stoga je za većinu književnica zapadnog kulturnog kruga do početka Drugog svjetskog rata kreativni spisateljski rad u svojevoljnoj osami bio tek nedostižan san. U Bosni i Hercegovini nakon oslobođenja 1945. godine promišljanje položaja žena u svim sferama društvenog i kulturnog života bilo je utemeljeno na socijalističkoj paradigmi i stoga nije bilo (barem formalno-pravnih) prepreka da književnice ne ostvare ista prava na profesionalni spisateljski angažman i njemu primjerene radne uvjete. No u slučaju Anastazije Šubić iznimno teško je utvrditi do koje mjere je njena spisateljska osama bila dragovoljna. Ovu dilemu znakovito naglašava kratka uvodna napomena same autorice na početku studije *Sa Šekspirom*: “Mada sam završila Akademiju za pozorišnu umjetnost, nikada mi nije bila pružena prilika da radim u Pozorištu. U potpunom izostanku procesa zajedničkog stvaranja predstave, počela sam, **sama**, u četiri zida da ispitujem pojedina dramska djela” (1979, naglašavanje naše).

Ipak, makar jednim dijelom ta samoća bila prisilna, Anastazija Bela Šubić, smatra-mo, nije osjećala strah od isključenosti, te se cijeli profesionalni život povlačila (u samo-ću), samu sebe udaljavala, “sklanjala se u literature”, kako kaže Nermina Kurspahić, i tamo pronalazila “svoju punu zaštitu, afirmaciju, smisao” (1991: 11). I Filipović će (2005: 36) u spomenutom tekstu naglasiti da se povlačila u samoću, te da je od toga “(...) imala samo koristi. U samoći je naučila da propituje svaku svoju misao i da se svađa sa njom, dok je ne istjera do jasnoće.”

I dok su prakse društvene izolacije kroz sustavno zanemarivanje i ignoriranje njenog rada i nepružanje stvarnih prilika za profesionalni angažman u polju kulture imale jako

³⁸ Naime, *priče* o namrgodenim spisateljima i umjetnicima teških naravi, koji bez imalo skrupula “bacaju” u lice drugima čak i razne pogrde – već su poslovične, ali ih ta njihova *priroda* i sklonost bahatom ponašanju nije isključivala iz antologija, niti im uskraćivala priznatost (za žene, za spisateljice očito vrijede nešto drugačija pravila).

³⁹ O pitanju esencijalne samoće vidjeti više u spisu *Književni porostor* ([1955] 2015) francuskog književnika, filozofa i teoretičara književnosti Mauricea Blanchota.

negativne posljedice kako na uvjete u kojima je živjela i stvarala, tako i na status njenih djela, život na margini – između “četiri” zida malog stana na Višnjiku, u kojem je provela skoro cijeli spisateljski radni vijek – osigurao je i uvjete za osamu koja je, kako smo već istaknule, egzistencijalni uvjet pisanja. Te privilegije samovanja radi pisanja Anastazija Šubić će biti uvijek svjesna te će i u svojim književnim radovima, posebno u prozi i poeziji, veličati samoću kao instrument samospoznaje, kao prilika da se izvan buke društvenih očekivanja pronađe vlastiti ritam pisanja i dublji smisao ljudskog postojanja.

Da li je spisateljica u samoći odista pronalazila i svoju slobodu, je li to bilo oslobađajuće iskustvo ili ipak i za nju štetna izolacija (*usamljenost ubija*)? Teško je ponuditi objektivan odgovor, mada – umrla je nedovoljno stara,⁴⁰ nedovoljno čak i za pjesničko upozorenje, za opomenu “Kad budem stara, oblačit ću se u ljubičasto”.⁴¹ Bela Šubić je, poput kraljevića Hamleta, a kojemu je kao šekspirologinja [pri tome, vjerujući da je Shakespeare – kako kaže i u intervjuu s Dizdarom (1980: 20) – “mjerodavan u svim ljudskim stvarima. I zauvijek.”] posvetila veliki broj stranica, i sama (bila) tek “суперреакција на поремећај самога свујема” (Шљубић 1978: 1056, kurziv u tekstu).

4. Analiza primjera suptilnih strategija društvene (književno-institucionalne) izolacije: negativne recenzije i kritički osvrti vs. priznanja i nagrada na anonimnim konkursima

Među objavljenim kritičkim osvrtima na književni rad Anastazije Šubić, pored spomenute kratke i negativne filmske kritike Miodraga Vučkovića, nalaze se i dva prikaza, naznačena u našoj ranijoj fusnoti, a koji su ujedno bili i jedini vrijednosni (i opet negativni) sudovi prozних radova Anastazije Šubić. Narednim razmatranjem tih prikaza nastojimo pokazati kako se (i) ova dva negativno intonirana i neargumentirana kritička osvrta mogu tretirati kao one prakse kulturnog angažmana koje su vodile ka društvenoj izolaciji i marginalizaciji autorice.

Čini se znakovitom već i sama činjenica da je prvi osvrt posvećen proznim radovima Anastazije Bele Šubić napisan krajem 1968. godine, dakle punih osam godina od objavljivanja njene prve zbirke priča, dok je drugi, posvećen posljednjem objavljenom proznom djelu ove autorice, publikovan 1991. godine, dakle pred kraj autoričina života.

⁴⁰ Iz teksta Nenada Filipovića saznajemo da je umrla od raka pluća: “S Belom sam se viđao, gotovo svake sedmice, sve tamo od kasnih sedamdesetih pa dok joj rak nije izjeo pluća i usmrtio je, u predzoru klanice u Bosni” (2005: 36). O njenoj bolesti i posljednjim danima, kasnije smo više saznale i iz izuzetno prijatnog, dirljivog i važnog razgovora sa Radmilom Radom Šubić, suprugom pokojnoga brata Anastazije Šubić – Tomislava (Anastazija je imala dva mlađa brata, blizance – Tomislava i Mladena). Razgovor smo vodile 24. 7. 2025. godine u stanu porodice Šubić, na adresi na kojoj je stanovala i sama Anastazija, na Višnjiku (u sarajevskoj “ulici pisaca”, kako bi to kazao i Željko Ivanković u listu *Oslobođenje*, od 4. 3. 2020.; pogledati na <https://www.infobiro.ba/article/1033867/ulica-pisaca-zeljko-ivankovic>).

⁴¹ Izvjesno, podsjećamo na poznatu pjesmu Jenny Joseph, *Warning*, pri čemu za ovu priliku upućujemo na online dostupan prepjev Božice Jelušić. Pristupljeno 25. 4. 2025. na <https://radiogornjigrad.blog/2015/07/27/jenny-joseph-opomena/>.

Prvi, izvanredno kratak prikaz, odnosno crtica, objavljen je u studiji *Savremena književnost u Bosni i Hercegovini*, tada utjecajnog književnog kritičara i povjesničara književnosti Riste Trifkovića koji će u uvodnom dijelu studije odrediti desetljeće 50-ih “dinamičkim godinama stvaralačkih čišćenja” u kojima tek počinje da se formira nova generacije koja će “označiti početak raskida sa starim konzervativnim i arhaičnim običajima zavičajne literature (...) i prevladavanja fenomena regionalizma, provincijalnosti, kulturnog zaostatka i slično” (1968: 22, 23). Ovaj ne samo raskid već i obavezu premašivanja starog odnosno zahtjev za korjenitom promjenom *suštine* književnosti, “teret koji se ispriječio pred mladim i stvaraocima uopšte” (1968: 23), po ocjeni Trifkovića, najbolje je izrazio kritičar Ivan Fogl, u članku *U ime onih kojih nema* (1954), jer je njegova kritika starog i poziv za preobrazbom književnosti “bila izraz i glas tog novog što se u ime života konstituisalo i stavljalo kao neophodno, što je, u stvari, dolazilo iz samog tog života kao najava budućeg a negacija zatečenog, prošlog, naslijeđenog a duhom fosiliziranog, bajatog, neplodivog” (1968: 23). No ova nova “generacija u usponu”, koja je trebala da ponesu teret i koja je pisala prozu u ime života, u kojoj “dominira novela, zapis, sve kratka daha, tvrdo od iskustva” (Trifković 1968: 23), čini se, barem po ocjeni ovog povjesničara i kritičara (a u povijesti bosanskohercegovačke književnosti ne pronalazimo druge izvore u kojima se tvrdi drugačije) niti je računala na književnice niti je smatrala da su ženski književni glasovi i o novom (pravednijem i boljem) životu u socijalističkoj Bosni i Hercegovini, zemlji ravnopravnih i jednakih, vrijedni ugradnje u novu (suštinski transformiranu) književnost. Zanimljivo je i da nikome od kritičara i strastvenih zagovornika uspostave nove književnosti i novog života književnosti u poratnoj, socijalističkoj, Bosni i Hercegovini i Jugoslaviji zapravo nije smetao, niti je iko kritički propitivao, izrazito patrijarhalan, retrogradan, i nadasve nerevolucionaran tretman književnica iz prve polovice 20. stoljeća kao ni onih koje se nastoje profilirati kao književnice od kraja 50-ih godina i nadalje.

S odmakom od deset godina od objavljivanja proznog prvijenca Anastazije Šubić, Trifković započinje svoj osvrt tvrdnjom da je nakon uspješnog debija autorica “**prosto nestala** baveći se povremeno radio-dramom” (1968: 155, naglašavanje naše). Pri ponovljenom,⁴² kako precizira, pažljivom čitanju lako uvjerava sebe (“lako se uvjeravamo”) da je “Šubićeva imala dara za zabavno i lagano pripovijedanje, koje, **istina, često sklizne u površnost**, ali u pojedinim boljim trenucima zna i da zadre ispod kože” (1968: 155, naglašavanje naše). Naravno, budući da je sebe uvjerio, ovaj kritičar ne smatra da

⁴² Obje knjige objavljene su u izdanju “Džepne knjiga” čiji je glavni urednik u to doba bio upravo Risto Trifković te ih je najvjerojatnije najprije čitao u formi rukopisa predloženog za objavljivanje. U predgovoru uz prvu zbirku priča *Veliko lovište* – koji, premda nepotpisan, može da se smatra uredničkom ocjenom (budući da je rukopis objavljen) – rad “mlade spisateljice” pozitivno je vrednovan i prikazan u puno boljem svjetlu. Tako se, između ostalog, navodi da “zbirka nosi u sebi raznorodna obilježja: široko motivsko interesovanje za pojave u stvarnosti, izrazitost realističkog pripovijedanja, tanano psihološko orkestriranje tema, a naročito likova uzetih iz života, iz iskustva, iz lektire.” U prikazu se nadalje naglašava da su priče tematski raznorodne “u rasponu od starih turskih vremena (...) preko slike iz nedavne okupacije do tema u suštini savremenih, ovovremenih (u biti svestremenih), izvan su uskih, lokalnoregionalnih mjerila i kriterijuma” (*Velika lovišta*, 1959, s.p.). Ovakav prikaz svjedoči da je mlada autorica itekako bila u toku, a njeno pisanje u skladu s orijentacijom i zaokretom nove “generacije u usponu”.

bi trebao navesti bar jedan primjer od mnogih ("čestih") *prokliznuća* u površnost. Već u sljedećoj, najduljoj rečenici teksta, iznosi ocjenu njene zbirke priča i romana, koja bi se, ako bi se čitala kao samostalna cjelina, čak mogla protumačiti i kao pozitivna. Riječima Trifkovića:

*Ima u ovim prozama, nekad manje, nekad više, ne samo atmosfera, i životnih opservacija, nego i **dopadljivog**, tečnog pripovijedanja, ima u tom pričanju ritma, nije dosadno – ukratko, i kad je preplavljeno feljtonistikom, i kad je razmetljivo, kad asocira na romane, onda popularne Fransoa Sagan – i tada, velimo, ove proze nisu bez boje, i nisu nezanimljive iako **više obećavaju nego što daju**, one ipak ostavljaju utisak doživljenosti.* (1968: 155, naglašavanje naše)

Međutim, zaključna rečenica ne samo što poništava pozitivan vrijednosni sud utemeljen i na ranije navedenom zahtjevu da nova književnost dolazi iz života, iz otjelovljenog/proživljenog iskustva novog života, već i pojašnjava opravdanost nestanka sa scene uspješne debitantice Šubić. Crtica o stvaralaštvu Anastazije Bele Šubić se završava upravo ovom rečenicom: "Te stoga (**sic!**), sigurni smo, **prijevremeno povlačenje** jeste prije **znak sabiranja i koncentracije** nego ranijeg **slučajnog zalijetanja u literaturu**" (1968: 155, naglašavanje naše). Ova konačna ocjena primjer je onog tipa često ponavljalnog iskaza o književnoj bezvrijednosti autorica, kojim se, zapravo, normalizirala praksa marginalizacije, pa čak i potpunog izгона književnica iz polja kulture. Budući da su se skoro svi prvijenci bosanskohercegovačkih književnica 20. stoljeća tretirali u okviru kritike glavnog toka kao "slučajna zalijetanja",⁴³ a njihovi "nestanci" (ili u najboljem slučaju, povremena pojavljivanja) sa književne scene kao posljedica neke prirodene ženske sklonosti ka kontemplaciji, nedovoljne predanosti i nedostatka istinskog talenta (kod Trifkovića iskazano kroz hermetičan eufemizam "sabiranja i koncentracije"), bosanskohercegovačka književnost 20. stoljeća je u potpunosti oblikovana odnosno kanonizirana na muškoj književnosti. U njoj nije bilo mjesta za žene osim kroz ženske prakse pisanja i stvaranja usprkos (a možda i u inat), u osami koja, čak i kada je bila oblik borbe i njihov izbor, i nadalje ostaje i vid prisilne društvene izolacije, pa čak i oblik strukturnog nasilja nad književnicama kao pripadnicama (ipak) ranjive marginalizirane skupine.

Drugi prikaz posljednjeg romana Anastazije Šubić, kritički promišljeniji i jasnije argumentiran, "prekida" dvije decenije dugu šutnju ondašnje kritičke scene. No i u ovom osvrtu, na samom početku, nailazimo na neprecizno, skoro nemarno navođenje podataka vezanih za objavljivanje njenih radova. Tako Osti, nakon što navede da su njena prva dva prozna rada objavljena 1959. i godinu dana kasnije, dodaje "**u međuvremenu** Šubićeva je publikovala knjigu eseja o Šekspiru, knjigu pjesama, te više dramskih tekstova, ali, izuzev proza štampanih u listovima i časopisima, **tek sada se vratila** zamašnjijoj proznoj formi, romanu, ponovno kratkom, koji je i štivo za sebe, ali i, čini mi se, dio njene romaneskne trilogije" (1991: 97, naglašavanje naše). Frazom "u međuvremenu" te konstatacijom "tek sada se vratila" iskrivljuje se stvarna vremenska i kontekstualna

⁴³ Ovdje je vrijedno naglasiti da su neki ženski prvijenci, poput romana Anastazije Šubić, ili prije nje Vere Obrenović Delibašić, ili početkom 80-ih Bisere Alikadić, bili zapravo izvanredno uspjele književne tvorevine.

dinamika objavljivanja djela Anastazije Šubić, jer se složenim vremenskim prilogom “u međuvremenu” zapravo prikriva činjenica da autorica, nakon objavljivanja prve zbirke priča i romana nije uspjela objaviti ni jedan književni rad sve do 1988. godine. Dakle, punih devetnaest godina je proteklo u tom “međuvremenu”, a tvrdnja “tek sada se vratila”, pak, implicira da je autorica sama odlučivala kada će ponovo početi objavljivati svoje prozne radove.

Kada je u pitanju ocjena ranijih proznih objavljenih radova Anastazije Šubić, Osti iznosi pozitivan sud navodeći da je “rana intelektualna i književna zrelost Anastazije Šubić rezultirala i strogošću pogleda i sudova i maksimalističkim umjetničkim zahtjevima” (1991: 98). No kada se posveti samom tekstu novog romana Anastazije Šubić, Osti se udaljava od forme prikaza, posebno akcentirajući, po njegovom sudu, slaba mjesta romana, prije svega one dijelove u kojima detektira “neprimjeren rigorizam” koji autorica “uspostavlja spram drugih u ovom djelu, posebno spram Andrića” (1991: 99). Budući da ovim romanom već od samog naslova Anastazija Šubić jasno signalizira da njen epistolarni roman nastaje kao *varijacije na temu Dostojevskoga*, posve opravdano, Osti pribjegava poredbenoj analizi kako bi ukazao na sličnosti, ali i važna odstupanja koja vode do “neprimjerenog rigorizma”. U nastavku citiramo dio analize jer ga tretiramo i kao svojevrsni egzemplum nedosljedne kritike u kojoj se ono što se hvali i tretira kao primjer dobrog književnog postupka kod književnika (pa i općenito!), književnici spočitava ili tumači kao slabo mjesto teksta:

*Mada likovi i jednog i drugog romana razmjenjuju knjige i o njima, u svojoj prepisci, razgovaraju, uspostavlja se drugačiji, pa i suprotan odnos prema literaturi. Tako, recimo, Devuškin za Gogolja Šinjel, koji mu je Varvara poslala, i iz kojeg je (što bi moglo biti nazvano varijacijom Dostojevskog na Gogoljevu temu) sam izašao, kaže da je zlonamjerna i neistinita knjiga, smatrajući da su romani besmislice i časKANja radi napisani, da ih čita besposlen svijet, dok u djelu Anastazije Šubić **naizlazio na tvrdnju** da Dostojevski sram i jad života ne prešutkuje ni za mrvu, odnosno da on govori u ime istine i izriče istinit sud o realnosti. **Izjednačavajući** logiku sa istinom, **ona** neumoljivo secira Andrićevu prozu, smatrajući da je on “loš pisac sa dobrim trenucima.” Uspjelošću **izdvaja** “Most na Žepi”, “Derzelez Aliju” i “Anikina vremena”, a **preispituje** održivost mnogih njegovih rečenica i stavova. (1991: 99, naglašavanje naše)*

Dok u prvom dijelu svoje tvrdnje kritički negativno intonirano mišljenje o Gogoljevu *Šinjelu* Osti pripisuje liku (Devuškinu), u analizi romana Anastazije Šubić (u kojem se rekreira, po uzoru na *Bijedne ljude*, ista pripovjedna situacija u kojoj mladić s inicijalima V. L., na zahtjev djevojke J. L., s kojom razmjenjuje pisma, iznosi svoja zapažanja i vrijednosne sudove o Andrićevim djelima i njegovoj poetici), više nije lik taj koji kritizira, nego sama Anastazija Šubić (*ona*) – stvarna autorica – koja “neumoljivo secira Andrićevu prozu” i “preispituje” njegove stavove i rečenice. Osti naposljetku zaključuje da ove negativne tvrdnje “izgovaraju likovi romana” i da ih zbog toga “ne možemo na isti način, kao kada bi se radilo o izdvojenim esejima, u potpunosti pripisivati autorici” (1991: 99). Ujedno napominje da bi “to ‘iznuđeno’ esejiziranje, van pripovjedačkog konteksta, i svedeni na

kritičko pronicanje, tumačenje i vrednovanje izdrživosti Andrićevo *Weltanschauung* i stila bili opravdani, ako bi bili argumentiranije zasnovani i izloženi naučno-kritičkoj objekciji” (1991: 99). U času kada piše ovaj (želimo vjerovati) dobrohotni prijedlog o pisanju zasebne znanstveno-kritičke studije o Andrićevoj poetici, Osti možda ne zna (ali očigledno ne nastoji ni da dozna/ispita) je li Anastazija Šubić takvu studiju već napisala. Uvidom u njenu rukopisnu zaostavštinu ustvrdile smo da Anastazija Šubić jeste napisala takvu studiju⁴⁴ i na tom tragu temeljimo pretpostavku kako je njezin “povratak” prozi, nakon dvije decenije posvećenosti dramskom stvaralaštvu, znalačkim izborom prikladne narativne matrice ujedno bio i jedini način da “tek tada” (odnosno u posljednji/predsmrtni čas) objavi, makar i u fragmentima, jedan dio svoje izrazito heretičke misli odnosno argumentirane kritike usmjerene ne toliko protiv određenih dijelova književnog opusa jedinog jugoslavenskog nobelovca (mada ima i toga, kao što ima i dijelova Andrićeve proze koju svesrdno hvali jer, kao što piše, “mogu da uđu u sve antologije svijeta, kao pripovjedački biseri”) koliko, a možda i prije svega, protiv onoga što je Andrić simbolizirao – nepovredivost *institucije* Pisca i njegove neotuđive i neupitne privilegije da piše i da pritom prečesto lamentira nad mukama pisanja i strahom od pisanja. Anastazija Šubić je morala da prokaže takvu privilegiranu poziciju Pisca⁴⁵ jer, za razliku od Andrića, ona – kojoj je pisanje književnosti, pored ljubavi, bila jedina *na-knada* za život – nikada nije dobila priliku da živi od pisanja. Štaviše, zbog odluke da život posveti pisanju, uglavnom je životarila u teškim egzistencijalnim uvjetima, no to je nije nagnalo da prestane tragati za višim duhovnim i estetskim smislom postojanja, te katartičkom djelovanju umjetnosti, a za čim je ponajviše posezala u dramskom pismu (uz škrte prilike za objavljivanje i nikakve za izvođenje). Međutim, sve što je Osti napisao moglo bi biti i kontekstualno razumljivo – jer bi se moglo pretpostaviti da kritičar ipak nije bio upoznat s feminističkim (književnim) teorijama koje se od početka 80-ih razvijaju i afirmiraju na tada još uvijek zajedničkoj jugoslavenskoj kulturnoj sceni,⁴⁶ te kako je stav kritičara Ostija zapravo tek proizvod (ali recipročno i proizvođač) onog ranijeg

⁴⁴ U rukopisnoj ostavštini nalazi se takva studija, 83 stranice teksta kucanog na mehaničkoj mašini; naslovljena je *Iza jednog života*, datirana na 18. 6. 1983., što znači da je uveliko postajala kada Osti predlaže pisanje zasebne znanstveno-kritičke studije o Andrićevoj poetici.

⁴⁵ U ovom “razračunu” s Andrićem, mada ponavljamo, više s onim što je Andrić simbolizirao, pronalazimo i još jedan posredan način oduživanja ocu, književniku Zvonimiru Šubiću, jer se u rukopisnoj građi – uz nekoliko natuknica o nedovoljnoj priznatosti njenoga oca u književnim krugovima, nalazi i esejizirana proza *Kako se odužiti ocu* (datirana na 15. 3. 1985.) u kojoj se skoro svaki paragraf u anaforičnom ritimu otvara/zatvara rečenicom – “Nisam se odužila svom ocu” (a što je očito ostalo kao bolna tačka u životu Anastazije Šubić, jer i studiju *Iza jednog života* u zaglavlju posvećuje – *Mom ocu*).

⁴⁶ “Osamdesete godine za ovaj prostor (SRH i SFRJ), upravo na području ženskih tema, znače otvaranje prema svijetu. Sekcija ‘Žene i književnost’ okuplja grupu sociologinja, filozofkinja i književnica, tada srednje i mlađe generacije, znatiželjnih i otvorenih za razgovor o dotada potisnutim temama (ženska spolnost, ženska književnost, nasilje nad ženama)” (Kodrnja 2001: 28). U *Republici* (časopis) je 1983. objavljen temat posvećen ženskom pismu, Vjeran Katunarić je objavio studiju *Ženski eros i civilizacija smrti* (1984), Blaženka Despot je objavila knjige *Žensko pitanje i socijalističko samoupravljanje* (1987) i *Emancipacija i novi socijalni pokreti* (1989). Dubravka Ugrešić je za roman *Forsiranje romana-reke* 1988. godine dobila tada prestižnu NIN-ovu nagradu. U Bosni i Hercegovini je Nada Ler Sofronić napisala doktorsku disertaciju koja se smatra prvom feminističkom tezom odbranjenom u socijalističkoj Jugoslaviji i koja je dijelom objavljena u knjizi *Neofeminizam i socijalistička alternativa* (1985), a književnica i glavna urednica *Svjetlosti* Jasmina Musabegović objavljuje

(tradicionalnog) društvenog smisla i tumačenja književnosti – da nije sljedeće upadljivo važne činjenice. Naime, Josip Osti će godinu prije ovog negativnog prikaza i *dobrohotnih savjeta* (koje dakako ipak ispisuje s određene intelektualne visine) biti RECENZENT te iste knjige, *Bijedni ljudi*, odobriti je dakle za štampu (dvije pozitivne recenzije su uvijek bile uvjet za objavljivanje), a što je vidljivo već i nemarnim listanjem prvih stranica ovog epistolarnog romana: “Recenzenti: Ranko Sladojević / Josip Osti”.

Prateći ova aporična mjesta u životu i spisateljskoj karijeri Anastazije Šubić – a čime se istovremeno mapira i stiješnjeni okvir u kome autorica između društvene izolacije i neostvarenih ideala društvenosti i stiće svoj nepovoljan status – važno je spomenuti i da ta nagrađivana autorica dramskih tekstova (ponovimo: na anonimnim konkursima) ni u postupku javnog recenziranja njenih drama nije prolazila dobro, naprotiv. Naime, u knjizi *Sa dvije strane svijeta* (1989), dakle jedinoj objavljenoj knjizi drama, uvrštene su dvije drame, *Džonstoun* i *Bez konca i kraja*. Prema informacijama u impresumu, knjigu su za štampu preporučili, dakle recenzirali, Mladen Ovadija i Nenad Filipović, glavni i odgovorni urednik bio je Ivica Vanja Rorić, a uređivački odbor činili su Šimo Ešić, Ivica Vanja Rorić i Rosa-Marija Selmanović, ekipa koja će ostati upamćena kao do sada najdosljedniji Belin izdavač. No među dokumentima koji se čuvaju u Muzeju književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine nalazi se i nedatirana, i pri tome u zaključku negativna, recenzija Dževada Karahasana,⁴⁷ ali za koju možemo naslutiti da je najvjerojatnije nastala (kao i tekstovi) 1982. ili početkom 1983. godine. Naime, i u spomenutom pismu gospođi Planinc, iz 1983. godine, Šubić se žali i na sistemsku marginalizaciju i odbijanje, te između ostaloga piše:

(...) negativna recenzija, prva po redu a bit će ih još, na moju knjigu (rukopis) izabranih scenskih radova. Recenziju je za VESELIN MASLEŠA, sročio ovih dana neki Dževad Karahasan, tridesetogodišnjak, bez literarnog imena i ugleda, i koji čak nije uveden ni u “Leksikon članova Udruženja književnika BiH”, (izdanje iz 1982,) što govori dovoljno.

Sudeći po “tonu” ovoga paragrafa, Šubić je bila i uvrijeđena i ljuta, uvjerena da je recenzija (zlo)namjerno negativna, posebno što dolazi iz pera tada još uvijek neafirmiranog, i za nju, nepoznatoga Karahasana.⁴⁸ Više od tri decenije nakon te nesretne recenzije uvaženi akademik, univerzitetski profesor i spisatelj bit će jedan od urednika spomenute vrijedne edicije Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine u kojoj će se naći i prevod Beline studije *Sa Šekspiom*. A davna recenzija pak nije u cijelosti osporila estetsku i društvenu vrijednost tekstova, mada zaključak nije davao preporuku za objavljivanje. Rukopis je uključivao tri teksta, od kojih će – uz ponovljeni recenzijski postupak koji dakle provode Mladen Ovadija i Nenad Filipović – u knjizi iz 1989.

prevode romana istaknutih feminističkih književnica kao što su *Ljubavnik* (1987) Marguerite Duras te *I djetinjstvo, zar ne* (1979), *Kasnadra* (1987), *Bez mjesta – nigdje* (1989) Christe Wolf.

⁴⁷ Riječ je o rukopisu na dvije kucane stranice, naslovljen “Anastazija Šubić, MALI SCENSKI RADOVI, Recenzija”, a koji dakle potpisuje Dževad Karahasan, bez datacije.

⁴⁸ Prema podacima na https://hr.wikipedia.org/wiki/D%C5%BEevad_Karahasan, Karahasan je tek od 1986. godine u prvom nastavničkom zvanju docenta na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu.

biti objavljena dva; izostat će upravo onaj koji je Karahasan smatrao najmanje uspelim, dramski tekst *Nikom ništa*. Dakle, iako ogorčena, povrijeđena, Anastazija Šubić je nekoliko godina kasnije, nakon ponovljenog postupka recenziranja, ipak, barem posredno, usvojila i Karahasanovo mišljenje, te u knjizi drama objavila samo dvije (*Džonstaun i Bez konca i kraja*) o kojima Karahasan nije imao krajnje negativan sud (to se prevashodno odnosilo na tekst *Nikom ništa*, koji je onda kao slab i neutemeljen, prema recenzentskom mišljenju, remetio strukturu knjige drama), pri čemu je važno naglasiti da Karahasan dapače izdvaja dramski tekst *Bez konca i kraja* kao *najbolji, najdosljedniji i umjetnički najdjelotvorniji*. Iz njenog (posrednog i odgođenog) pristanka na Karahasanovu ocjenu zaključujemo da su i njena samoća, kao i egzistencijalna usamljenost uvijek zapravo bile bila okrenute prema svijetu; Anastazija Šubić (kao da) je željela komunicirati, ali se usljed njenih *neostvarenih ideala društvenosti* komunikacija pretvarala u nepodnošljivu buku ili pak – u muk.

Zaključne riječi

Kako smo govor o Anastaziji Beli Šubić započele citirajući Mehmedinovića, tako ćemo i zaokružiti ovaj tekst; za njega je Bela Šubić jedan od “najvažnijih autora u našoj književnosti”.⁴⁹ I opravdano: u pitanju je raznorodan i bogat opus, još uvijek neistražen i nepročitan, od pripovjedaka, romana, poezije, dramskih tekstova, radijskih drama, scenarija, eseja i književnokritičkih studija do potpuno eksperimentalne forme u našoj književnosti, kakvo je dopisivanje ili čak “prepravljanje” klasika svjetske književnosti, kao što je naprimjer dopisivanje *epiloga*⁵⁰ kratkom romanu *Pukovniku nema tko da piše* kolumbijskog književnika i nobelovca Gabriela Garcíe Márqueza. Zaista jedinstvena književna pojava u polju kulturne produkcije (socijalističke) Bosne i Hercegovine, a opet skrajnuta, unutar književnokritičkih javnih procedura sistemski (do skora pa čak i potpuno) neprihvaćena i izolirana, usljed čega je i sama odbjegli u prostor (kreativne) samoće, a u kojem je ipak teško mogla izbjeći i osjećaj duboke egzistencijalne usamljenosti. Naime, premda brojne relevantne teorijske škole ukazuju, a mnogi jezici i reflektiraju, (na) etimološku i suštinsku razliku između samoće i usamljenosti, *rubni* zapisi o životu i radu Anastazije Bele Šubić, baš kao i brojni njeni (književni) tekstovi, sugeriraju izvjesnu spiralnu spletenost tih fenomena, njihovu tegobnu srodnost, a na čijim se tangentnim susretima razaznaje i aporija koja uporno cijepa ljudsku egzistenciju. A i žene su društvena bića, zar ne?

⁴⁹ Privatna prepiska s autorom od 23. 7. 2025.

⁵⁰ Riječ je o rukopisu Anastazije Šubić, 10 kucanih stranica naslovljenih “Pukovniku nema tko da piše: Epilog”; datirano na 27. 10. 1987. i ovjereno u Udruženju književnika (što je vrlo često, pa skoro bez izuzetka radila sa svojim rukopisima: većina građe koja se nalazi u Muzeju književnosti i pozorišne umjetnosti, ovjerena je pečatom kao potvrdom o autorskom radu).

Literatura

- Alberti, Fay Bound (2019), *A Biography of Loneliness: The History of an Emotion*, Oxford University Press, Oxford
- Anon (2009), "Cvijeće na grobu Anastazije Belle Šubić", *Oslobođenje*, 10. 12., 27.
- Anon (2010), "19. godina od smrti Anastazije Belle Šubić", *Radio Sarajevo*, dostupno na <https://radiosarajevo.ba/vijesti/19-godina-od-smrti-anastazije-belle-subic/38951> pristupljeno 24. 4. 2025.)
- Anon (2010), "Prošlo je 19 godina od smrti esejistice Anastazije Belle Šubić", *Klix*, dostupno na <https://www.klix.ba/vijesti/bih/proslo-je-19-godina-od-smrti-esejistice-anastazije-belle-subic/101209084> (pristupljeno 24. 4. 2025.)
- Anon (2020), "Predstavljene 'Izabrane pjesme' Abdulaha Sidrana na engleskom", *Dnevni avaz*, dostupno na <https://avaz.ba/vijesti/bih/549764/predstavljene-izabrane-pjesme-abdulaha-sidrana-na-engleskom> (pristupljeno 12. 7. 2025.)
- Bašić, Adisa, Ajla Demiragić (2024), *Lovorike za žensku glavu: rodna dimenzija književnog nagrađivanja u Bosni i Hercegovini*, TPO Fondacija, Sarajevo
- Begić, Dana (1965), "Antifašistički pokret žena u Bosni i Hercegovini u vremenu od 1937. do 1941. godine", *Prilozi Instituta za istoriju radničkog pokreta* 1, 137–198.
- Blagojević, Slobodan (2017), *Posvemašnja narav*, OKF, Cetinje
- Blanchot, Maurice (2015), *Književni prostor*, prev. Vladimir Šeput, Litteris, Zagreb
- Demirović, Hamdija, Slobodan Blagojević, intervju, 24. 5. 2025.
- Dizdar, Enver (1980), "Autor i djelo: Lično o Šekspiru", *Svijet*, februar, 20.
- DKB, "Predlažemo – poslušajte", *Večernji list*, 2. 2. 1988. Zbirka "Anastazija Bela Šubić", Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine, isječak iz novina
- Filipović, Nenad (2005), "Molitva za Anastaziju Belu Šubić", *Slobodna Bosna*, 8. 12., 36–39.
- Gotesky, Rubin (1965), "Aloneness, loneliness, isolation, solitude", *Selected Studies in Phenomenology and Existential Philosophy*, 1, 211–239.
- Irigaray, Luce (1991), "Spekulum – Svaka teorija subjekta je uvek bila prilagođena 'muškom'", *Ženske studije: časopis za feminističku teoriju*, 1, 59–72.
- Ivanković, Željko (2015), "Hrvatska književnost u Bosni i Hercegovini", *Nova Istra*, 3–4, 94–110.
- Ivanković, Željko (2020), "Ulica pisaca", *Oslobođenje*, 4. 3., 48.
- Joseph, Jenny (2015), *Opomena*, prev. Božica Jelušić, dostupno na <https://radiogornjigrad.blog/2015/07/27/jenny-joseph-opomena/> (pristupljeno 25. 4. 2025.)
- Karahasan, Dževad, "Anastazija Šubić, MALI SCENSKI RADOVI, Recenzija", bez datacije, Zbirka "Anastazija Bela Šubić", Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine, materijal u rukopisu
- Kodrnja, Jasenka et al. (1985), *Umjetnik u društvenom kontekstu: rezultati istraživanja o profesionalnim umjetnicima u SR Hrvatskoj*, Zavod za kulturu Hrvatske, Zagreb
- Kodrnja, Jasenka (2001), *Nimfe, Muze, Eurinome: društveni položaj umjetnica u Hrvatskoj*, Alinea, Zagreb
- Kurspahić, Nermina (1991), "Zbogom Bella", *Odjek*, 19–20, 11.

- Maglajlić-Hadžihalilović, Himka (prir.) (1973), *Zapisi o Vahidi Maglajlić*, NIP "Glas", Banjaluka, dostupno na <https://www.afzarhiv.org/files/original/6685939ebbc6437b9d1e411d2179105b.pdf> (pristupljeno 29. 11. 2025.)
- Marjanović, Mirko (2001), *Leksikon hrvatskih književnika Bosne i Hercegovine od najstarijih vremena do danas*, Ogranak Matice hrvatske u Sarajevu, Sarajevo
- Mehmedinović, Semezdin (2004), "Bela", *Sarajevo blues*, Civitas, Sarajevo, 117–120.
- Mehmedinović, Semezdin (2017), "Bela", dostupno na <https://www.jergovic.com/ajfelov-%20most/bela/> (pristupljeno 25. 4. 2025.)
- Mehmedinović, Semezdin (2020), "https://www.jergovic.com/ajfelov-most/bela/Mali životopisi: Vrijeme je velike samoće", dostupno na <https://zurnal.info/clanak/vrijeme-je-velike-samoce/22896> (pristupljeno 25. 4. 2025.)
- Mehmedinović, Semezdin, privatna prepiska, 23. 7. 2025.
- Obrenović-Delibašić, Vera (1948), *Kroz ničiju zemlju. I tom*, Svjetlost, Sarajevo
- Obrenović-Delibašić, Vera (1950), *Kroz ničiju zemlju. II tom*, Svjetlost, Sarajevo
- Osti, Josip (1991), "Okrenutost Bijednim Ljudima", *Izraz*, 7/8, 97–100.
- Peplau, Letitia Anne, Daniel Perlman (ur.) (1982), *Loneliness: A Sourcebook of Current Theory, Research and Therapy*, Wiley, New York
- Ružić, Mirjana (1957), *Jeseni, odlazi*, Džepna knjiga, Sarajevo
- Shakespeare, William (2004), *Tragedije*, prev. Milan Bogdanović, Globus media, Zagreb
- Spahić, Aida et al. (2014), *Zabilježene – Žene i javni život Bosne i Hercegovine u 20. vijeku. Drugo, dopunjeno izdanje*, Otvoreno društvo, Sarajevo
- Stijačić, Emilija (1950), *Nekrčenim putevima: pripovijetke*, Polet, Sarajevo
- Svendsen, Lars (2017), *Filozofija usamljenosti*, prev. Mišo Grundel. TIM press, Zagreb
- Šubić, Z. Bela (1959), *Veliko lovište*, Džepna knjiga, Sarajevo
- Шубић, Анастасија (1978), "На маргинама 'Хамлета'", *Летонис Матице српске*, 422/6, 1038–1056.
- Šubić, Anastazija (1979), *Sa Šekspirom: eseji*, Svjetlost, Sarajevo
- Šubić, Anastazija (1988a), *Užašašće*, Književna zajednica Drugari, Sarajevo
- Šubić, Anastazija (1988b), *Tri drame: David i Golijat, Samson i John and Mary, Treći program Radio Sarajeva*, (separat iz časopisa), 529–574.
- Šubić, Anastazija (1989), *Sa dvije strane svijeta (Tragikomedije)*, Književna zajednica Drugari, Sarajevo
- Šubić, Anastazija (1990a), "Pogovor", *Život*, 3, 228–229.
- Šubić, Anastazija (1990b), *Bijedni ljudi: varijacije na temu Dostojevskog*, Književna zajednica Drugari, Sarajevo
- Šubić, Anastazija (2017), *With Shakespeare*, prev. Ulvija Tanović, ANUBIH, Sarajevo
- Šubić, Anastazija Bela (1960), *Naknada za život*, Džepna knjiga, Sarajevo
- Šubić, Anastazija, "Iza jednog života", 18. 6. 1983. Zbirka "Anastazija Bela Šubić", Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine, materijal u rukopisu
- Šubić, Anastazija, "Kako se odužiti ocu", 15. 3. 1985. Zbirka "Anastazija Bela Šubić", Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine, materijal u rukopisu

- Šubić, Anastazija, "Pismo drugarici Milki Planinc", 28. 9. 1983. Zbirka "Anastazija Bela Šubić", Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine, materijal u rukopisu
- Šubić, Anastazija, "Pukovniku nema tko da piše. Epilog", 27. 10. 1987. Zbirka "Anastazija Bela Šubić", Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine, materijal u rukopisu
- Šubić, Radmila Rada, intervju, 24. 7. 2025.
- Teofanović, Aristid (2001), *Mrka kapa*, Feral Tribune, Split
- Trifković, Risto (1968), *Savremena književnost u Bosni i Hercegovini*, Svjetlost, Sarajevo
- Trifković, Risto (1981), "Oči u oči sa Šekspirom, Anastazija Šubić: Sa Šekspirom. Svjetlost, Sarajevo, 1979", *Život*, 9, 257.
- Вучковић, Миодраг (1968), "И глумци на мукама", *Борба*, 19. август, 7.

Antonina Kurtok: Dimenzija (ne)postojanja: Anatomija starosti i njezine emocionalne strane u pričama Slavenke Drakulić

Ovaj se članak bavi književnim prikazom starosti u zbirkama priča Slavenke Drakulić *Nevidljiva žena i druge priče* (2018) te *O čemu ne govorimo* (2024). Zbirke zajedno obuhvaćaju trideset i dva prozna teksta koja omogućuju sustavan uvid u anatomiju, ponajprije ženskog, starenja, njegove unutarnje i vanjske dimenzije te progresivne procese povezane s fizičkim, psihičkim i psihosomatskim promjenama, koje se odražavaju u osobnim, obiteljskim i društvenim relacijama. Iako je tematika starosti u znanstvenoj literaturi i različitim kulturnim reprezentacijama relativno dobro istražena, u suvremenoj (pop-)kulturi, obilježenoj kultom mladosti, starost i dalje često ostaje marginalizirana, tabuizirana ili prešućena. Razbijanje toga tabua jedna je od središnjih funkcija analiziranih djela. Analiza je usmjerena na emocionalne aspekte starosti, njezinu percepciju i introspektivni doživljaj, kao i na kompleksne transformacije koje prate proces starenja, reflektirane u tjelesnosti i međuodnosima. U fokusu je prikaz žene na zalasku života, s naglaskom na motive prihvatanja vlastite situacije, ali i na oblike otpora prema dominantnim društvenim normama. Krajnji je cilj rada pokazati na koji način Slavenka Drakulić svojim narativnim postupcima nastoji razbiti tabu i vratiti temu starosti s margine kulturnog interesa u središte suvremenog književnog diskursa, pritom nastojeći potaknuti promjenu društveno-kulturno-političke paradigme mišljenja o starijima.

Ključne riječi: starost, starenje, književnost, ageizam, Slavenka Drakulić, priče.

Dimension of (non)existence: the anatomy of old age and its emotional aspects in the short stories of Slavenka Drakulić

This article examines the literary representation of old age in Slavenka Drakulić's short story collections *The Invisible Woman and Other Stories* (2018) and *What We Don't Talk About* (2024). Together, they comprise thirty-two prose texts that provide a systematic insight into the anatomy of aging – primarily female aging – its internal and external dimensions, and the progressive processes associated with physical, psychological, and psychosomatic changes, which are reflected in personal, familial, and social relationships. Although the topic of old age has been relatively well explored in scholarly

literature and various cultural representations, in contemporary (pop) culture, marked by the cult of youth, old age often remains marginalized, tabooed, or silenced. Breaking this taboo is one of the central functions of the analyzed works. The analysis focuses on the emotional aspects and perception of aging, introspective experience, as well as the complex transformations that accompany the aging process, reflected in corporeality and interpersonal relationships. The central focus is the depiction of a woman in the twilight of her life, with an emphasis on the motifs of accepting one's condition but also on forms of resistance to dominant social norms. The ultimate goal of this study is to show how Slavenka Drakulić, through her narrative strategies, seeks to break the taboo and return the topic of old age from the margins of cultural interest to the center of contemporary literary discourse, while at the same time aiming to inspire a shift in the socio-cultural and political paradigm of thinking about the elderly.

Key words: old age, aging, literature, ageism, Slavenka Drakulić, short stories.

1. Uvod

Demografski trendovi jasno ukazuju na ubrzano starenje europskih društava. Prema procjenama Eurostata, do 2100. godine udio će stanovništva starijeg od 65 godina u Poljskoj doseći 62 %, a u Hrvatskoj 61 %. U Bosni i Hercegovini udio je osoba starijih od 65 godina iznosio 14,2 % 2013. godine, 16,5 % 2019., a očekuje se da će do 2030. porasti na 25,8 %, do 2050. na 37,9 %, a 2070. dosegnuti čak 43,5 % (Gatarić 14. 7. 2020; Hadžić, Kučera, Domljan i dr. 2022: 5).

Unatoč toj demografskoj stvarnosti, starost još uvijek ostaje marginalizirana tema – kako u društvu i politici, tako i u popularnoj kulturi gdje se promovira kult mladosti. Suvremeni diskurs često prešućuje ili (najčešće negativno) stereotipizira starost, promatrajući je kroz prizmu bolesti, nemoći, društvenih troškova i gubitka funkcionalnosti. Uzimajući u obzir to da je starost književna tema od pamtivijeka, sve učestalija u današnjem svijetu kultura mladosti rijetko ostavlja prostor starosti da progovori vlastitim glasom, iako je riječ o neizbježnoj fazi ljudske egzistencije. Štoviše, usprkos tome što je starost postala predmet istraživanja mnogih znanstvenih područja i disciplina, te se popularnost ove teme zadnjih 40 godina intenzivirala, stalno se može uočiti mnogo metodoloških i diskurzivnih nedostataka i nedovoljno istraženih prostora unutar književnih studija. Između ostalog nedostaje jedinstven i adekvatan “jezik starosti” koji bi se mogao primijeniti u analizi i opisu ove životne dobi, a koji je lišen prekomjernog patosa i sentimentalizma (Szladowski 2008: 7–14).

Književnost ima potencijal destabilizirati dominantne narative o starosti i ponuditi alternativne, empatične perspektive. Književni tekstovi (šire i tekstovi kulture) prostor su za sve što je “potisnuto”, prostor koji izražava istinu o čovjeku i njegovom životu (Serkowska 2018: 12). Književna se djela mogu onda razmatrati kao svjedočanstvo ljudske egzistencije, odnosno ljudskog iskustva. Njihova analiza i interpretacija može biti

važan glas u raspravama o tzv. trećoj dobi i može značajno pridonijeti razumijevanju starosti. Štoviše, može i doprinijeti daljnjem razvoju narativnih alata koji bi bili u stanju podnijeti sav teret iskustva starosti (Szladowski 2008: 8).

2. Teorijski okvir i predmet analize

Književne studije, osobito unutar okvira *age studies* i književne gerontologije (*literary gerontology*) omogućuju kritičku refleksiju o tome kako je starost prikazana i doživljena u kulturi. Kako ističe Aagje Swinnen, rad književnih gerontologa etički je i politički čin: “on razotkriva i subverzira kulturne predodžbe o starenju u svijetu obilježenom svakodnevnim i strukturnim ageizmom” (Swinnen 2023: 136). Nizozemska istraživačica smatra također u tome kontekstu korisnima šest funkcija tekstova kulture koje je identificirala Rita Felski, tj.: demistifikacija, destabilizacija, denaturalizacija, rekontekstualizacija, rekonfiguracija, obnavljanje percepcije. Ove funkcije omogućuju književnoj gerontologiji da razotkrije i ospori ageistički *status quo*, promovira etičku transformaciju društva i osvijetli da starost nije biološki “problem”, nego kulturno i ideološki oblikovan fenomen (Swinnen 2023: 136).¹

U ovom se članku analiza usredotočuje na književni prikaz starosti u djelima Slavenke Drakulić, s posebnim naglaskom na zbirke *Nevidljiva žena i druge priče* (2018) te *O čemu ne govorimo* (2024). Zbirke zajedno obuhvaćaju 32 prozna teksta i omogućuju uvid u anatomiju (prije svega ženskog) starenja – način na koji se starost proživljava i percipira, iznutra i izvana, te progresivne procese vezane uz fizičke, psihičke i psihosomatske promjene, kao i njihov odraz u obiteljskim i društvenim odnosima. Teorijski okvir temelji se na interdisciplinarnoj perspektivi: narativnoj analizi, hermeneutici emocija i feminističkoj kritici, donekle i anokritici.

Miljenko Jergović u kolumni *Junak našeg doba* (2021) s pravom naziva Drakulić “kroničarkom svih naših bolesti”. Međutim, u pričama iz navedenih zbirki, Drakulić postaje i kroničarka nestajanja i starenja, jer starenje prikazuje kao dugotrajan, gotovo neprimjetan proces koji vodi prema osjećaju nepostojanja. U jednoj od priča, junakinja o starenju kaže: “Starenje je (...) proces, u početku spor i gotovo neprimjetan. U nekom trenutku se počne ubrzati, tek ga tad primijetite možda zato što ga netko drugi već primjećuje, da biste gotovo odjednom postali – stari” (Drakulić 2018: 11–12). Nadalje, proces starenja junakinja opisuje kao “kroniku nestajanja”: “(...) rekla bih da je posrijedi dugotrajan proces. Taj proces nazvala bih kronikom nestajanja” (Drakulić 2018: 14). Drakulić time prelazi granicu stereotipnog povezivanja starosti s bolešću, nemoći, društvene disfunkcionalnosti ili pasivnosti, prikazujući je kao egzistencijalni, duboko ljudski proces.

¹ Demistifikacija – razotkrivanje skrivenih ideologija o “uspješnom starenju” kao neoliberalnom mitu; destabilizacija – narušavanje binarne opozicije mladost – aktivnost, starost – pasivnost; denaturalizacija – otkrivanje da su ideje poput “60+ znači kraj produktivnosti” društveno, a ne biološki uvjetovane; rekontekstualizacija – povezivanje starosti s rodnim, klasnim i drugim društvenim nejednakostima; rekonfiguracija – stvaranje novih metafora starosti, poput putovanja ili tranzicije; obnavljanje percepcije – uvođenje novih jezika i slika koje izazivaju empatiju i imaginaciju, primjerice prikazi intimnih želja starijih likova.

3. Tijelo kao bojno polje identiteta

Proces starenja najčešće iznenadi samog pojedinca jer se veći dio života doživljava kao stanje relativne postojanosti, u kojemu ideja starenja ostaje apstraktna i udaljena. Postupnost bioloških i psiholoških promjena stvara iluziju kontinuiteta vlastitog identiteta, budući da se dnevne transformacije odvijaju sporo, gotovo neprimjetno. Tek bliže i duže promatranje vlastitog tijela, na primjer u ogledalu ili izlozima trgovina, otkriva promjene koje su se izrazito odzrcalile na vanjštini. Starenje se dakle najprije manifestira na tijelu. Kako ističe Simone de Beauvoir u knjizi *Starost* (franc. *La vieillesse*; polj. *Starość*), “izgled našeg tijela, našeg lica za nas je najsigurniji pokazatelj” (2011: 323)² da starimo. U analiziranim su pričama promjene na tijelu najvidljivije i za subjekt i za okolinu. Suočavanje s promjenama vlastitoga tijela osvježuje Drakulićkinim junakinjama činjenicu da se mijenjaju. Heroina priče *Nevidljiva žena* ne prepoznaje svoj odraz u ogledalu. Obuzima je strah jer joj se isprva učinilo da je u stan ušla nepoznata žena, zatim da vidi duha, pa čak i svoju pokojnu sestru. Iznenađuje je sijeda kosa, izabrano lice te izbljednuli, pomalo čudan i stran lik koji joj uzvraća pogled iz ogledala. Neobično i čudno, kao u tuđoj odjeći, odnosno koži, osjeća se i u trgovačkoj kabini kada isprobava odjeću, jer ima dojam da joj više ništa ne pristaje. Zatečena svojom zrcalnom slikom, puna straha od “neonskog svjetla i tjesnoga prostora u kojem se svlačiš”, izbjegava “pogled na svoje umorno, klonulo tijelo, na višak kilograma, na naboranu kožu” (Drakulić 2018: 12). Novootkriven, teško prepoznatljiv izgled uvenulog tijela izaziva kod starijih osoba osjećaj gađenja, odvratnosti, ali i straha zbog suočenja s istinom, pa se na svaki mogući način klone svoje zrcalne slike. Kako zaključuje Hanna Serkowska, bijeg od odraza u ogledalu vodi prema gubitku identiteta,³ u konačnici ima značajan udio u njegovoj dezintegraciji te i dezintegraciji samog subjekta (2018: 14–15). Danijela Marot Kiš, istražujući Drakulićkine romane, ističe da u njenim djelima “pojam tijela u funkciji uronjenosti u svijet i posredovanja značenja, iz perspektive tradicije Zapada, ima dvostruku ulogu: dana mu je, odnosno (implicitno) priznata, uloga posrednika spoznajnoga procesa te je upravo tijelo prepoznato kao nužni čimbenik identifikacije osobe” (2010: 660).

Uzimajući u obzir činjenicu da se tijelo promatra kao “primarno utočište ljudskog identiteta” (Marot Kiš 2010: 669), u analiziranim pričama Slavenke Drakulić tijelo (uglavnom) starijih žena prerasta u središnje mjesto sukoba između subjekta i njegove tjelesnosti. Tijelo više nije u potpunom skladu s osobom koja ga posjeduje, nego se ponaša kao da ima vlastitu volju i ritam, čime narušava osjećaj jedinstva između tijela i subjekta. Takva tjelesna disocijacija otkriva narušenu tjelesnu integraciju i dovodi do osjećaja stranosti prema vlastitom tijelu. Promjene se ne interpretiraju kao prirodan proces biološkog starenja, već kao nagli i invazivni prodor tuđeg u vlastiti identitet – kao neočekivan i neoznačen ulazak stranca u vlastitu kuću. Tijelo se pritom transformira u izdajicu i/ili prevaranta koji na duboko nepošten način pobjeđuje junakinju priče *Kratka zimska šetnja* tijekom naslovne svakodnevne šetnje do obližnjeg trga:

² Svi prijevodi s poljskog – autorica članka.

³ Više: Lacanov stadij zrcala – Burzyńska, Markowski 2009: 63–65, Lacan 2006: 75–81.

Tekućina koja joj se slijevala niz noge bila je isprva ugodno topla. Stajala je pred izlogom znajući da nitko od prolaznika neće obratiti pažnju na ženu u godinama koja se na trenutak zaustavila pred dućanom, možda pokušavajući se sjetiti što sve treba kupiti. Nije izdržala. Izgubila je kontrolu i mlaz je tekao i tekao, iako baš zbog toga pazi da ne pije prije izlaska iz kuće. Sad su se navlažile i cipele, a mokra tkanina hlaća zalijepila joj se za kožu. Odjednom joj je postalo hladno. Naježila se i brzim korakom došla do ulaza. Ništa u tome nije bilo toliko porazno koliko činjenica da joj je mjehur popustio nadomak kuće, na možda pedeset koraka od ulaznih vrata. (Drakulić 2018: 117)

Ovaj prizor tjelesnog gubitka kontrole istodobno funkcionira kao manifestacija fiziološke ranjivosti i simbolička potvrda subjektivnog gubitka moći. Promjene u tijelu postaju za većinu (ženskih, ali i dio muških) likova u Drakulićinim pričama izvor svakodnevnih nelagode, srama i frustracije, ali i pokazatelj složene dinamike između tjelesnog i identitetskog. Dosadašnje rutinske aktivnosti – poput obavljanja kupovine, šetnje, izlaska u grad ili susreta s prijateljima – postaju sve zahtjevnije jer tijelo više ne funkcionira kao pouzdan oslonac, nego kao izvor neizvjesnosti i nelagode. Tijelo se dakle očituje kao “objekt ograničenih mogućnosti (...) nad kojim imamo djelomične ovlasti” (Marot Kiš 2010: 663). Niz poteškoća koje se pojavljuju, od gubitka fizičke koordinacije do nepredvidivog zakazivanja tjelesnih funkcija, oblikuje iskustvo starenja kao iskustvo progresivne tjelesne nesigurnosti. U priči *Nevidljiva žena* junakinja opisuje kako joj je i sam čin hodanja u nekad omiljenoj obući postao problematičan: “(...) kad više nisam mogla hodati u visokim petama, ustanovila sam da su elegantne salonke s malom petom prava rijetkost. Prije na to nisam obraćala pažnju (...) Kad su me počeli boljeti tabani (...) počela sam nositi tenisice” (Drakulić 2018: 13). S jedne strane, gubitkom kontrole nad vlastitim tijelom i njegovim fiziološkim funkcijama likovi gube i osjećaj autonomije, a ovisnost o drugima te nemogućnost potpune i svjesne kontrole nad vlastitim tijelom rezultiraju emocionalnim reakcijama obilježenima sramom, nelagodom i osjećajem poniženja. No s druge pak strane, ovaj, naizgled trivijalan, trenutak otkriva i širi simbolički gubitak – promjenu samopercepcije (npr. nužnost odustajanja od donedavno omiljene odjeće, obuće ili šminke) te transformaciju društvenog pogleda na starije žensko tijelo koje više ne može zadovoljiti zahtjeve suvremene estetske norme.

4. Društveni prostori nevidljivosti i marginalizacije

Bez obzira na dob, dakle čak i u starosti, (pogotovo) žensko tijelo ostaje izloženo društvenom pogledu koji, kroz mehanizme ageizma⁴ neprestano vrednuje i ocjenjuje fizički izgled. U patrijarhalnom kontekstu takav pogled dodatno pojačava kontrolu i prosuđivanje ženskog tijela. Starost je žena u našoj kulturi gotovo uvijek bila prikazivana

⁴ Pojam ageizam uveo je 1969. godine Robert N. Butler kako bi označio oblik diskriminacije temeljen na dobi, po uzoru na pojmove seksizam i rasizam. Butler ga je opisao kao kombinaciju triju povezanih aspekata: negativnih percepcija starosti i starenja, diskriminatornih ponašanja prema starijim osobama te institucionalnih mehanizama i politika koje reproduciraju stereotipe o starijoj populaciji (1969: 243–246; Palmore 1990: 4).

negativno, "(...) nikada se ne govori o »lijepoj starici«, u najboljem se slučaju može čuti izraz »šarmantna starija gospođa«" (de Beauvoir 2011: 335). Ili kako piše Małgorzata Modrak: "Starost nikada nije bila dovoljno cijenjena da bi, umjesto straha ili čak gađenja, budila divljenje i poštovanje" (2015: 104) te dodaje: "Tako starost jednako pogađa i muškarce i žene, ljepši spol snažnije doživljava svoj gubitak. Ona koja je izgubila mladost i ljepotu postaje predmetom poruge i isključenosti" (2015: 154). Implicirane starenjem, promjene u izgledu i funkcionalnosti dovode do objektivizacije, i to ne samo u javnom, nego i u obiteljskom prostoru. Suprug, primjećujući promjene u izgledu žene, kritizira je, distancira se od žene, donekle je i ignorira, pogotovo u seksualnom smislu. Ženino tijelo više ne percipira kao privlačno, već kao neugodan relikat prošlosti koji je izgubio erotsku vrijednost. Među supružnicima nestaje tjelesna intimnost: "Prvi simptomi nevidljivosti počinju u krevetu, ne na ulici. U bračnom krevetu. (...) Počelo je na moj šezdeset i treći rođendan. Malo je popio. Kasnije, u spavaćoj sobi, dok sam se svlačila, rekao mi je da sam debela. Baš tako, debela! (...) " (Drakulić 2018: 14). Estetska prosudba rezultira objektivizacijom tijela, koje se izdvaja iz domene osobne autonomije i pretvara u simbol prolaznosti i kvarljivosti te materijalne krhkosti, što destabilizira identitet utemeljen na tjelesnom posredovanju (Marot Kiš 2010: 661–662).

Najbolnija je ipak za junakinju spoznaja da nestaje i emocionalna veza, zbog čega postaje sve manje vidljiva vlastitom suprugu. Taj se osjećaj nevidljivosti s vremenom širi i na djecu, druge članove obitelji, a naposljetku i na čitavo društvo. Starije osobe postaju prozirne svojim sredinama, kao da bi bile od stakla, kao da ne bih ih uopće bilo, kao da ne bi (više) postojale: "na svoj način, onaj koji je star, nije samo biće (gotovo) bez mjesta, nego i biće prozirno" (Ślawek 1995b: 151). Ne primjećuju ih ni prolaznici na ulici, ni vozači, ni prodavačice u trgovinama s odjećom:

Gleda te, ali te ne vidi. Gleda kroz tebe, kao da si prozirna, kao od stakla. Vidiš kako njegov pogled prolazi kroz tebe. Dakako, tvoja je prva pomisao da je on neki luđak, somnambul koji će se zabiti u tebe. Kreće se kao da te nema, kao da će proći kroz tebe cijelim tijelom, a ne samo pogledom. Ipak, u posljednji trenutak zaobići te kao da mu se na putu ispriječio neodređeni objekt, smetnja, živa prepreka. Ja sebe nisam prepoznala i to je već dovoljno strašno, ali sad me ni drugi ne vide! Postala sam prepreka, samo to. A to je tek početak. (Drakulić 2018: 9–10)

Tri prodavača stajala su pored blagajne, glasno se smijući i telefonirajući. Nitko od njih nije obratio pažnju na jedinog kupca, iako im je posao bio da mu nešto prodaju. Bio im je potpuno nezanimljiv. (Drakulić 2018: 68–69)

Likovi u pričama Slavenke Drakulić imaju dojam da gube vlastiti subjektivitet: postaju neprimjetni predmeti ili čak potpuno nestaju, što se često povezuje s procesima društvene (auto)marginalizacije. Nadalje, uočljivo je da se položaj žena u toj situaciji razlikuje od položaja muškaraca. Njihov društveni status obilježen je međugeneracijskim tenzijama i mehanizmima isključivanja, osobito u patrijarhalnim sredinama, gdje su žene generacijama bile na margini društvenih zbivanja, a njihove uloge i prava striktno su bili određeni i ograničeni. U starosti je marginalizacija – ili, preciznije

rečeno, diskriminacija i stigmatizacija žena – još izraženija, odnosno dvostruka: prvo zbog spola, a potom i zbog dobi. U tom se smislu starije žene nalaze na društvenoj margini, dok njihova iskustva i osjećaji ostaju nevidljivi, zanemareni ili smatrani manje vrijednima. S godinama žene gube svoju primarnu, biološki i društveno uvjetovanu reproduktivnu ulogu, ali i niz drugih društveno relevantnih funkcija. Kako ističe Anna Modelska-Kwaśniewska: “Neprijateljski odnos patrijarhalnog svijeta prema starijim ženama tijekom stoljeća doveo je do njihove društvene degradacije, a ta je opresija bila (i još uvijek jest) uvjetovana njihovom društvenom »neupotrebljivošću«” (2016: 729). Ova tvrdnja jasno upućuje na duboko ukorijenjene obrasce patrijarhalne kulture koji starije žene isključuju iz sfera moći, odlučivanja i vidljivosti. Posljedično, starije žene više nisu profesionalno ili poslovno aktivne, ne brinu se o djeci, a često ni o unucima – bilo zato što ih nemaju, bilo zato što žive daleko. Njihova je društvena funkcionalnost time znatno ograničena, čemu dodatno pridonosi smanjena pokretljivost i slabija uključenost u javni prostor. U suvremenom društvu koje visoko vrednuje mladost, produktivnost i učinkovitost, iskustvo starijih žena često se percipira kao zastarjelo i nepotrebno. Smatra se da se one ne snalaze u modernom svijetu jer ga nedovoljno prate i razumiju, čime dodatno gube simbolički status i društvenu vidljivost. Postaju poput predmeta koji u svakodnevnoj žurbi ostaje neprimijećen: “Sve više sam se osjećala kao komad namještaja, koristan komad koji samo povremeno govori, više sluša, kuha, spašava ga od usamljenosti i depresije” (Drakulić 2018: 15). U tom smislu, Drakulićkine priče snažno progovaraju o povezanosti biološkog starenja i društvene marginalizacije te o načinu na koji starost postaje iskustvo postupnog brisanja identiteta.

5. Usamljenost, bolest i heterotopije starosti

U pričama Slavenke Drakulić može se uočiti da se starije žene, uz iskustvo društvene nevidljivosti i objektivizacije, suočavaju i s dubokim osjećajem usamljenosti. Navedeni su aspekti međusobno komplementarni i koherentno povezani, pri čemu se samoća pojavljuje istodobno kao uzrok i kao posljedica društvene nevidljivosti i objektivizacije. Prema riječima Zdzisławe Mokranowske, “Usamljenost je simptom starosti” (2009: 19), a javlja se i kao najteža bolest dugog života (Serkowska 2018: 11). Usamljenost s vremenom postaje stalni suputnik, a njezina se prisutnost dodatno intenzivira te često počinje dominirati tijekom bolesti.

U autobiografski motiviranoj priči *Tanka koža* spisateljica opisuje vlastito iskustvo bolesti – oboljevši od koronavirusa, prolazi kroz višetjedni boravak u bolnici, proces liječenja te snalaženje u novoj svakodnevici, pa zaključuje: “(...) bojim se priznati im da sam kroz ovu bolest doživjela ono što me čeka u starosti: ovisnost o drugima, nesigurnost, krhkost i krajnju usamljenost” (Drakulić 2024: 81). Prema konstataciji Serkowske, “(...) slično kao što je starost radikalizacija temeljne ljudske situacije općenito, bolest predstavlja radikalizaciju starosti” (2018: 45). Tijekom bolesti zaoštavaju se sva stanja koja

su imanentni dio i starosti i samog procesa bolovanja, pa se u tom razdoblju intenzivira i osjećaj usamljenosti. U jednoj od priča čitamo:

Kad je izašla u prazan, svijetlo obojen hodnik i naslonila se na zid, shvatila je da je došla sama. (...) Iz tog je hodnika ponijela sa sobom saznanje koje je više nikada neće napustiti, da su bolest i usamljenost isto. (Drakulić 2024: 52)

“Ja sam s tobom... šapnula sam joj na uho. Ali to je bila laž, nitko nije bio s njom tamo gdje se našla, niti može biti. I to mi je najteže.” (2024: 123–124)

Pripovjedačica pritom opisuje svoje stanje kao “agoniju usamljenosti”, koju sama, kako navodi, smatra “pomalo dramatičnom”. Tijekom daljnjeg iskustva toj će patnji uskoro biti pridružene još dvije dimenzije — agonija čekanja i agonija boli. Kako navodi Drakulić, “oboje živimo na dvije razine, onoj svakodnevnoj na koju smo navikli – i onoj na kojoj se zbog bolesti susrećemo s najgorim u sebi, gdje vladaju tama i usamljenost, gdje nema nikoga” (2024: 143). Život u izolaciji, zatvorenom prostoru, bespomoćnost i potreba prilagodbe bolničkoj stvarnosti, kao i održavanje svakodnevne rutine bolesnog čovjeka, analogni su stvarnosti starije osobe. Analizirane priče ukazuju i na još jedan važan aspekt starosti – fizičke znakove mapiranja životnih iskustava u obliku bolova, bolesti, ožiljaka i tjelesnih manjkavosti.

Bolnička soba, odnosno bolnica kao heterotopijsko mjesto, dodatno može intenzivirati doživljaj starosti. Skrb medicinskog osoblja i ustaljene bolničke rutine – određivanje vremena pregleda, obroka, ali i (stalnog i beskonačnog) čekanja – potencijalno doprinose osjećaju sigurnosti, no istodobno postaju prostor samoće u kojem se iskustvo marginalizacije i izolacije dodatno produbljuje.

Slično je i sa staračkim domovima, koji preuzimaju dvostruku funkciju. S jedne strane, ti prostori starijim osobama pružaju utočište u kojem se mogu osjećati zbrinuto i sigurno, a društveno okruženje omogućuje im ostvarenje osjećaja pripadnosti zajednici. S druge strane, boravak u takvom okruženju zahtijeva prilagodbu novim rutinama, što ima neposredan utjecaj na subjekt, koji se pritom transformira i mora usvojiti novu društvenu ulogu. Ovu dvoznačnost bolnica i staračkih domova moguće je interpretirati kroz koncept heterotopije Michela Foucaulta (2005), prema kojem takvi prostori funkcioniraju kao mjesta istodobnih suprotnosti i društvene segregacije, pružajući istovremeno i zaštitu i izolaciju.

Spomenuti se prostori metaforički mogu proširiti i na mjesto zatvora, odnosno stan u kojem stariji ljudi ostaju zatvoreni – ili, u širem značenju, na tijelo koje postaje izvor ograničenja kretanja i funkcionalnosti. U tom kontekstu stariji ljudi još intenzivnije doživljavaju osjećaj gubitka slobode i autonomije, budući da fizičke i društvene barijere ograničavaju njihovu mogućnost samostalnog djelovanja. Takav prostor postaje mjesto stalne svijesti o ograničenju – bilo na fizičkoj razini, kroz smanjenje tjelesnih sposobnosti, bilo na simboličkoj razini, kroz osjećaj otuđenja od vlastitog tijela i identiteta. Ova dualnost – tjelesno i društveno ograničenje – često dovodi do emocionalnih reakcija srama, nelagode i osjećaja poniženja, što dodatno umanjuje osjećaj vlastite subjektivnosti i izaziva psihološku izolaciju.

6. Emocije i emancipacijske strategije

Razmatrane priče prikazuju dakle i širok spektar emocija: strah, sram, frustraciju, ljutnju, osamljenost, osjećaj gubitka, ali i prihvaćanje, pomirenje, mudrost i osjećaj slobode. Posebno je značajna emocionalna ambivalentnost – suživot proturječnih osjećaja, od rezignacije do bunta. Takva slojevitost emocionalnih iskustava odražava unutarnju dinamiku likova koji se suočavaju s procesom starenja. Negativne emocije često proizlaze iz osjećaja gubitka kontrole nad tijelom i društvenim statusom, osjećaja odustajanja od sebe, pa čak i svojevrsne predaje. S druge strane, pozitivne emocije uključuju prihvaćanje trenutačnog stanja, pomirenje, mudrost i osjećaj slobode, što je u skladu s teorijom socijalno-emocionalne selektivnosti. Štoviše, u tekstovima nalazimo brojne primjere pokušaja otpora čiji je cilj očuvanje identiteta, subjektiviteta i dostojanstva, a u širem smislu i postizanje osobne emancipacije. Među strategije otpora mogu se ubrojiti briga o tijelu, njegovanje vanjskog izgleda te razbijanje društvenih tabua povezanih sa starošću i ženskim tijelom.

Unatoč već spomenutoj degradaciji tijela, ono ipak čuva emocionalne tragove prošlosti. Za neke žene vanjski izgled postaje utočište prijašnjeg, mladenačkog života i ljepote. Kosa, šminka, odjeća ili nakit evociraju uspomene na mladost i na onu – stereotipno gledano – vedriju fazu ljudske egzistencije. Junakinje pojedinih priča nastoje zadržati što više atributa svoje mladosti i ženstvenosti, iako nerijetko “želja za ljubavlju i potraga za prošlom srećom bude kod mnogih čitatelja samo sažaljenje i podsmijeh” (Modrak 2015: 104):

Njen izgled joj je komplicirao život, ali unatoč tome nije odustajala, ustrajala je u tome i u starosti. Iz tog vremena mama je sačuvala dvije haljine. (...) Obje usko krojene, prijanjale su uz njeno tijelo ističući svaku oblinu. Zašto si ih sačuvala, pitala sam je kad sam ih ugledala dok je spremala ormare. Pogledala me kao da gleda nerazumno dijete. Pa zato da me podsjećaju na mladost, rekla je. Zato je sačuvala i bisernu ogrlicu koju sam ja naslijedila od nje, sad zaboravljenu u crvenoj kutiji za nakit. (Drakulić 2024: 128–129)

Pridržavanje ustaljenih rutina, pokušaj vođenja života u skladu s dosadašnjim navikama te kontinuirana briga o sebi i vlastitom izgledu postaju jamstvo identiteta, subjektiviteta i osobnosti. Na taj način junakinje aktivno sprječavaju vlastitu objektivizaciju (i predmetifikaciju), odnosno svođenje na razinu pasivnog tijela: “Inače izgleda kao i obično, našminkana i dotjerana. Znam ustala je rano kako bi se našminkala. Mrzi da je itko vidi bez šminke. Bori se da ostane osoba, a ne samo tijelo” (2018: 29).

S druge strane, kod nekih Drakulićkinih ženskih likova osobne stvari, pa i sam izgled, s vremenom gube značenje. Taj gubitak može simbolizirati pomirenje i prihvaćanje sadašnjeg stanja, odnosno prilagodbu novoj životnoj stvarnosti. Simone de Beauvoir ističe da prihvaćanje starosti zahtijeva priznanje da su stari ljudi ista ljudska vrsta kao i mi sami, a ne strana bića kako smo ih tijekom života doživljavali (2011: 319–320). U tom kontekstu odustajanje od brige o izgledu može se tumačiti i kao manifestacija traume izgubljene mladosti i ljepote, ali i identiteta (Drakulić 2018: 35–37).

7. Tabu teme

U analiziranim knjigama Drakulić s hrabrošću otvara i niz tema koje su često kulturno, društveno ili politički tabuizirane: ženska tjelesnost, seksualnost u starosti, smrt, gubitak identiteta. Naslov zbirke *O čemu ne govorimo* dodatno naglašava ovu dimenziju i potrebu za razbijanjem šutnje o iskustvima starijih žena. Pripovjedačica i ujedno junakinja priče *O čemu ne govorimo* nabraja teme o kojima se šuti čak i u krugu najbližih prijatelja: “Smrt, bolest, nesreća, bol, gubitak, prevara, izdaja, poniženje, promašaj, sramota, neuspjeh... a pogotovo ostavština. O tome se ne govori” (Drakulić 2024: 145). Na temelju navedenog citata jasno vidimo da je tema starosti, bolesti ili smrti u suvremenim društvima predmet kolektivnog potiskivanja. Uz pomoć mnogo scena i opisa u obama svojim djelima Drakulić pokušava razbiti taj tabu – višenaspektno prezentira tijelo starije žene, govori o njenim složenim emocionalnim pa i ljubavnim potrebama, pokazuje načine otpora protiv šutnje o problemima starije dobi: fizičkim ograničenjima, nepouzdanosti fiziologiji tijela, društvenoj izolaciji i stigmatizaciji zbog dobi i spola. Štoviše, naglašava i problem širenja tabua unutar obiteljskih odnosa: “Zašto nam majke ne govore o tome kako se tijelo s godinama mijenja, kako se ljepota srozava, o osjećajima gubitka i srama? Je li starost, čak i kad nema bolesti, samo neprekidni niz poniženja koji prati sve veća ravnodušnost?” (Drakulić 2018: 34–35).

Istovremeno, djeca sve češće bivaju zatečena i iznenađena naglim i vidljivim promjenama koje se događaju njihovim roditeljima s dobi. Izgled starijih osoba, koje su do sad poznavala kao autoritete i oslonac, naglo gubi prepoznatljivost: tijelo slabi, smanjuje se, postaje krhko i nemoćno. Ova transformacija izaziva u njima emocionalnu nelagodu i zbunjenost jer djeca nisu pripremljena prihvatiti prolaznost i novu ranjivu ulogu voljenih roditelja:

Nisam je vidjela nekoliko mjeseci. Zapravo, točno tri mjeseca. Moram nastojati biti precizna, vrijeme je važno. Moram nastojati biti svjesna prolaska vremena, i njezinog i moje. Jer dok tako sjedi ruku položenih na bijelom stolnjaku s plavim cvjetićima, vidim da je u ta tri mjeseca jako smršavila. Ramena su joj koščata ispod sive majice, a ruke tanke, ručice, samo što tako tepamo djeci, a ne staricama. Kao da se topi i smanjuje pred mojim očima. Njezin je nestanak odjednom posve izvjestan. Pitam se koliko će srce i pluća još izdržati. (...) Već je četiri godine u domu. Bojim se gledati je tako posve okopnjelu. Pokušavam skrenuti pogled s njezinih ramena i tanašnih ruku. Gledam tanku kožu podlaktice kako joj visi, naborana poput najfinije svile. I mislim, zapravo se nadam, da nije svjesna kako će se uskoro i sama pretvoriti u prah, u sitne čestice poput onih koje trepere u zraci sunca. (Drakulić 2018: 27, 28)

Promjena odnosa i uloga u obitelji stvara dodatni društveni i psihološki teret: roditelji prelaze u poziciju ovisnika, dok se djeca, iako često iznenađena, primoravaju preuzeti odgovornost njegovatelja i zaštitnika. Ovaj preokret pokazuje ne samo tjelesne promjene u starenju, već i važne društvene i emocionalne promjene koje mijenjaju obiteljske odnose i način na koji se doživljava starost i nemoć roditelja.

Spisateljica također usmjerava pozornost na problem šutnje o smrti – prirodnoj i neizbježnoj završnoj etapi svakog ljudskog života. Time se, kako se može uočiti, stvara iluzija da se izbjegavanjem govora o smrti ona može odgoditi ili čak negirati njezino postojanje. Serkowska ističe da je negativan stav prema starijim osobama posljedica našeg vlastitog straha od starenja (2018: 36). U tom se kontekstu može pretpostaviti da i izbjegavanje razgovora o smrti otkriva sličan mehanizam potiskivanja – našu nesposobnost suočavanja s neizbježnim krajem života, zbog čega se za njega svjesno ne pripremamo. Kako navodi Drakulić: “Naravno da svatko zna da ga jednog dana više neće biti, ali o tome ne misli niti se za to posebno ne priprema” (2024: 148).

U analiziranim pričama razgovor o nasljedstvu i oporuci dodatno problematizira odnos prema smrti te razotkriva emocionalnu nelagodu koju ta tema izaziva. Takvi razgovori narušavaju prividnu društvenu ravnotežu i unose nemir u međuljudske odnose. Stoga informacija o oporuci i detaljnim uputama za sprovođenje, koju ostavlja jedna od prijateljica, izaziva čuđenje i nevjericu: “Oporuka je priprema, a jedna moja znanica otišla je i korak dalje i napisala detaljne upute za vlastiti sprovođenje – od vrste glazbe do cvijeća i onih koji će govoriti – kao da se radi o proslavi rođendana” (Drakulić 2024: 148).

Kako pokazuje sljedeći ulomak, i sama pomisao na razgovor o nasljedstvu unutar obitelji izaziva napetost i otpor. Izgleda da je za neke i sama misao o smrti strah da se je približi ili privuče, što dodatno potvrđuje tabuizaciju teme smrti:

Razgovor bi bio rješenje, mogla bih mu pokazati Markov prijedlog i pitati ga za taj novac koji bih izdvojila iz nasljedstva. Da je o bilo kakvom drugom novcu riječ, to bi bilo normalno. Ali ne kad se radi o nasljedstvu. Ne mogu o tome jer kad god je tema spomenuta, čak i nedavno na večeri koja me potaknula da pišem advokatu, kad god se to spomenulo, on je bio izričito protiv oporuke. Ili bi priču okrenuo na šalu pa bi izjavio kako će sve što ima ostaviti udruženju slijepih mačaka, što me posebno uzrujava. (Drakulić 2024: 154–155)

Na taj način Drakulić ne prikazuje samo smrt kao tabu, nego i razotkriva način na koji se društvo nosi s njezinom neizbježnošću – strahom, poricanjem i šutnjom. Govoriti o smrti znači priznati njezino postojanje, pristati na nju i pomiriti se s njezinom nužnošću. Potpisivanje oporuke pritom predstavlja simbolički čin pristanka na vlastiti kraj: “(...) u završnom dijelu oporuke pojavljuje se okrutan, izravan izraz »nakon moje smrti« – što smrt čini potpuno prisutnom (...) Potpisati znači prihvatiti i složiti se s time, unaprijed, na papiru – neugodno i uznemirujuće” (Drakulić 2024: 143). Čini se da, kada postanemo svjesni te činjenice, jedini način da odgodimo svoj odlazak jest pokazati posljednji znak otpora – ne potpisati oporuku. Taj čin postaje svojevrsna odgoda pristanka na smrt i manifestacija želje za nastavkom života: “(...) pa sam tako sama sebe dovela u situaciju da zamalo potpišem oporuku. Koju, kad malo bolje razmislim, ipak neću potpisati. Ne još” (Drakulić 2024: 155).

Zaključak

Analiza proznih zbirki Slavenke Drakulić, *Nevidljiva žena i druge priče* i *O čemu ne govorimo*, pokazuje kako autoričin književni rad ne samo da reflektira društvene promjene i demografske tendencije, već aktivno intervenira u dominantne narative o starosti, ženskom tijelu i nevidljivosti. Drakulić uspijeva demistificirati i destabilizirati raširene predodžbe o starenju te nudi kompleksnu, višedimenzionalnu sliku starosti kao procesa koji je istodobno biološki, društveni i duboko emocionalan fenomen. Kroz heterogene (uglavnom) ženske glasove, Drakulić razotkriva kako su iskustva starenja, gubitka i bolesti u suvremenoj kulturi potisnuta, tabuizirana ili svedena na privatnu sferu, a starije žene često postaju “prozirne”, nevidljive i isključene iz javnog diskursa. Njezine junakinje, iako suočene s fizičkom degradacijom, društvenom marginalizacijom i emocionalnom ambivalentnošću, razvijaju strategije otpora i samopotvrđivanja – od brige o vlastitom izgledu do simboličkog odbijanja potpisa oporuke, čime manifestiraju želju za životom i subjektivitetom do samoga kraja. Drakulić tako ne prikazuje starost kao razdoblje isključivo gubitka, već i kao prostor mogućnosti za redefiniranje identiteta, autonomije i međuljudskih odnosa. Važan doprinos ovih zbirki jest i razbijanje šutnje o temama koje su u društvu često tabuizirane: ženskoj seksualnosti u starosti, osjećaju srama i gubitka, smrti i pripremi za kraj života. Kroz otvoreno suočavanje s temama poput bolesti, usamljenosti i smrti, Drakulić potiče na empatiju i preispitivanje vlastitih stavova prema starijima, ali i prema vlastitoj budućnosti – jer kako konstatira Ślawek: “Ne uče nas starosti, uče nas samo kako biti »prestar«...” (1995a: 144). Time njezina proza postaje prostorom kolektivnog prepoznavanja, ali i individualne emancipacije – kako za likove, tako i za čitatelje.

Zbirke Slavenke Drakulić ne samo da osvijetljavaju nevidljive dimenzije starosti i ženske subjektivnosti, već i pozivaju na nužnost etičke i političke transformacije društva. Književnost ima snagu ne samo prepoznati i prikazati marginalizirane glasove, već i potaknuti promjenu – u jeziku, u percepciji i u društvenoj praksi. Zato što “kultura ne poučava drukčije nego pokazivanjem” (Serkowska 2018: 12–13). Stoga čitanje i analiza Drakulićkinih priča predstavlja nužan doprinos u književnoj gerontologiji, ali i širem razumijevanju procesa starenja u suvremenom društvu. Stvaralaštvo Slavenke Drakulić nadilazi lokalne i generacijske okvire. Kako ističu brojni istraživači njezina opusa, Drakulić je jedna od najznačajnijih književnih i publicističkih glasova suvremenog doba, čiji odjek seže daleko izvan granica Hrvatske, uključujući i poljski kulturni prostor. Njezina sposobnost da osobno iskustvo, dokumentarnu preciznost i društvenu kritiku poveže u koherentan književni izraz čini njezine priče relevantnima za širu javnu raspravu o starosti, rodnim ulogama i društvenoj pravdi.

Literatura

- Borowski, Marcin, Bukwałt, Miłosz, Komisaruk, Ewa i dr. (ur.) (2016) *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 12. Starość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław
- Burzyńska, Anna, Markowski, Michał Paweł (2009), *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Wydawnictwo Znak, Kraków
- Butler, Robert Neil (1969), "Age-Is: Another Form of Bigotry", *The Gerontologist*, 9 (4), 243–246.
- De Beauvoir, Simone (2011), *Starość*, prev. Zofia Styszyńska, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa
- Drakulić, Slavenka (2018), *Nevidljiva žena i druge priče*, Fraktura, Zaprešić
- Drakulić, Slavenka (2024), *O čemu ne govorimo*, Fraktura, Zaprešić
- Dubas, Elżbieta (2024), *Humanistyczny obraz starości. Przesłanki dla gerontologii humanistycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
- Felski, Rita (2015), *The limits of critique*, University of Chicago Press, Chicago
- Foucault, Michel (2005), "Inne przestrzenie", prev. Agnieszka Rejnik-Majewska, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 6, 117–125.
- Gatarić, Ljubica (14. 7. 2020), "Hrvatska odumire i nema budućnost: Upravo su objavljene zabrinjavajuće podaci o našoj demografiji", *Večernji list*, <https://www.vecernji.hr/vijesti/hrvatska-odumire-medu-najstarijim-smo-nacijama-u-eu-a-gubici-se-nadomjestaju-migrantima-1416963>, pristup: 28. 4. 2025.
- Glenia, Adriana, Jokiel, Irena, Szladowski, Marek (ur.) (2008), *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole
- Hadžić, Faruk, Kučera, Tomáš, Domljan, Vjekoslav, Burcin, Boris, Kadatskaya, Natalya, Kuranda, Jan (2022), *Efekti demografskih promjena na pružanje javnih usluga u Bosni i Hercegovini*, UNFPA BiH, Sarajevo
- Jergović, Miljenko (2021), Slavenka Drakulić, kroničarka svih naših bolesti, <https://www.jergovic.com/junak-naseg-doba/slavenka-drakulic-kronicarka-svih-nasih-bolesti/>, pristup: 28. 4. 2025.
- Krzysztofik, Małgorzata (2012), "Czas życia jako paradygmat kultury – starość. Stanisław Kołakowski *Wiek ludzki* (1584) i Jan Protasowicz *Konterfet człowieka starego* (1597)", *Ruch Literacki*, 53 (6), 679–698.
- Lacan, Jacques (2006), "The Mirror Stage as Formative of the I Function", *Ecrits*, W. W. Norton & Company, London – New York, 75–81, <https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Lacan%20Mirror%20Stage.pdf>, pristup: 30. 7. 2025.
- Marot Kiš, Danijela (2010), "Metaforičko konstruiranje tjelesnosti kao ishodišta identiteta: Na primjerima romana Slavenke Drakulić", *Filozofska istraživanja*, 40, 655–670.
- Modelska-Kwaśniewska, Anna (2016), "Czy starość na pleć, czyli obraz zmierzchu życia w utworze Mešy Selimovicia *Ostrovo*", u: Borowski, Marcin, Miłosz Bukwałt, Ewa Komisaruk i dr., ur., *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 12. Starość*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 727–736.
- Modrak, Małgorzata (2015), *Obraz kobiecej starości w literaturze i sztuce*, Wydawnictwo Naukowe SILVA RERUM, Poznań
- Mokranowska, Zdzisława (2009), *Młodość i starość. Studia o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice

- Nawarecki, Aleksander, Dziadek, Adam (ur.) (1995), *Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ, Górnośląska Macierz Kultury*, Katowice
- Palmore, Erdman B. (1990), *Ageizm: negative and positive*, Springer Publishing Company, New York
- Serkowska, Hanna (2018), *Co z tą starością. O starości i chorobie w europejskiej literaturze i filmie*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń
- Sławek, Tadeusz (1995a), "Dziesięć westchnień na temat starości", u: Nawarecki, Aleksander, Adam Dziadek, ur., *Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ, Górnośląska Macierz Kultury*, Katowice, 144–145.
- Sławek, Tadeusz (1995b), "Senilizm", u: Nawarecki, Aleksander, Adam Dziadek, ur., *Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ, Górnośląska Macierz Kultury*, Katowice, 146–156.
- Sławek, Tadeusz (2008), "Traktat starego człowieka. Próba polityki starości", u: Glenia, Adriana, Irena Jokiel, Marek Szladowski, ur., *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole, 15–31.
- Swinnen, Aagje (2023), "Examining Personal and Cultural Narratives of Aging: Literary Gerontology Revisited", u: Bijsterveld, Karin, Aagje Swinnen, ur., *Interdisciplinarity in the Scholarly Life Cycle. Learning by Example in Humanities and Social Science Research*, Palgrave Macmillan, Cham, 135–152.
- Szladowski, Marek (2008), "Starość w przedśmionku śmierci (zamiast wstępu)", u: Glenia, Adriana, Irena Jokiel, Marek Szladowski, ur., *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole, 7–14.
- Tomaszewska-Hońb, Beata (2019), "Stereotypizacja starości – wybrane przejawy ageizmu", *Cywilizacja i Polityka*, 17 (17), 90–101.

Anes Osmić: Književnost i emotivna pismenost – razvijanje vještina emotivne pismenosti đaka osnovnoškolskog uzrasta na primjeru proznog djela “Selidba” Zorana M. Jovanovića

U okviru književne emociologije rad istražuje afektivni potencijal priče “Selidba” Zorana M. Jovanovića za temu emotivne pismenosti u nastavi književnosti osnovne škole. Na ovom književnom primjeru demonstrira se primjena metodoloških koncepata “afektivne književne interpretacije” i “RULER afektivne književne interpretacije” kao odgovora na pitanja: “Koji književni tekst je adekvatan nastavni materijal za temu emotivne pismenosti?” te “Kako ga interpretirati u učionici sa đacima?”. Ovim odgovorima se u književnoteorijskom smislu nastoje dopuniti ranija istraživanja emotivne pismenosti u nastavi književnosti koji mogu biti aplikativni i u drugim obrazovnim te književnim kontekstima van bosanskohercegovačkog.

Ključne riječi: emotivna pismenost u nastavi književnosti, afektivna književna interpretacija, RULER afektivna književna interpretacija, književna emociologija, “Selidba”, Zoran M. Jovanović.

Literature and Emotional Literacy: Developing Emotional Literacy Skills in Primary School Students through Zoran M. Jovanović's Short Story *The Move*.

Within the framework of literary emotionology, this paper explores the affective potential of Zoran M. Jovanović's short story *the Move* (*Selidba*) in the context of developing emotional literacy in primary school literature teaching. Using this literary example, the study demonstrates the application of the methodological concepts of *affective literary interpretation* and *RULER affective literary interpretation* as responses to two guiding questions: “Which literary text is adequate teaching material for the topic of emotional literacy?” and “How can it be interpreted in the classroom with pupils?” These responses aim to complement earlier research on emotional literacy in literature teaching from a literary-theoretical perspective, offering approaches that can also be applied in other educational and literary contexts beyond Bosnia and Herzegovina.

Key words: emotional literacy in literature teaching; affective literary interpretation; RULER affective literary interpretation; literary emotionology; *the Move* (*Selidba*), Zoran M. Jovanović.

1. Emocije, emotivna pismenost i koncept emotivnih vještina u psihologiji

Emotivna pismenost je prevashodno psihološki koncept koji se razvija posljednjih tri-desetak godina zahvaljujući naučnoj promjeni u načinu gledanja na emocije. Danas ih stručnjaci "smatraju organiziranim odgovorima koji usmjeravaju kognitivne aktivnosti i imaju adaptivnu i motivacijsku funkciju" (Munjas Samarin 2007: 4). Sam pojam je terminološki različito određen i u literaturi se prepoznaju različiti koncepti.¹ U ovom radu koristim pojam emotivne pismenosti utemeljen na novijim teorijama inteligencije "koje proširuju ideju o tome što znači biti pametan, uključujući emocionalne i socijalne kompetencije ljudi" (Munjas Samarin 2007: 41). Emocionalna inteligencija i pismenost se često koriste kao sinonimi "iako se zapravo emocionalna inteligencija odnosi na razvoj emocionalnog iskustva i sposobnosti, a emotivna pismenost na usvajanje temeljnog emocionalnog znanja i razumijevanja emocija" (Munjas Samarin 2007: 42). Claude Steiner u knjizi "Školovanje srca" (2007) razliku između ova dva pojma pravi glede namjene njihovog korištenja. Dok se pojmom emotivna inteligencija može označiti korištenje emotivnog znanja i s ciljem manipuliranja ljudskim emocijama, kakav je slučaj, recimo, u marketingu, emotivna pismenost koristi se s humanim i plemenitim ciljem. Pošto se ovim pojmom koristim u nastavi književnosti s ciljem da čađe čitanjem i analiziranjem književnosti podučim i o njihovim vlastitim emocijama te ponudim im čitanjem književnosti temeljno emocijsko znanje potrebno i za dalji razvitak vještina u radu koristim pojam emotivne pismenosti.

Glede emotivne pismenosti pak koristim koncept emotivnih vještina Marca Bracketta, psihologa i direktora Centra za emotivnu inteligenciju s Univerziteta Yale predstavljenim u knjizi "Pravo na osjećaje"² (2021). U njoj Brackett emocije razumijeva kao oblik informacije. "Nalik su vijestima iz naše psihe, šalju poruku o tome što se događa u jedinstvenoj osobi svakog od nas u odgovoru na unutarnje ili vanjske događaje koje doživljavamo" (Brackett 2021: 24). Otuda bismo, smatra, trebali znati kako pristupiti ovim informacijama te razumjeti šta nam poručuju kako bismo donosili adekvatnije odluke u svome životu. Emocije nam tako prenose informacije o svakodnevnom životu na koji i utiču: pažnja, odluke, izbori, odnosi, zdravlje, kreativnost, učinkovitost, izvedba. Kada ih na ovakav način razumijevamo, jasni su razlozi za naučni interes u proučavanju vještina koje bi ljudima pomogle u odnosu prema vlastitim i tuđim emocijama. Otuda Brackett u svom radu koristi pojam emotivnih vještina koje su, prema njegovom

¹ Vidi koncept emotivne inteligencije Johna D. Mayera i Petera Soloveya (1991); Daniela Golemana (1995); Saarnijev koncept emotivnih kompetencija (1999); Brackettov koncept emotivnih vještina (2021).

² U ovome radu koristim popularno-naučnu sintezu Brackettove psihološke teorije zanimajući se posebno za primjenu koncepta emotivnih vještina u analizi književnih djela u nastavi književnosti.

mišljenju, vještine poput brojnih drugih koje se mogu stjecati i razvijati. Obrazovanje vidi važnim mjestom njihovog razvitka. Jedan od načina razvoja emotivnih vještina u ovom kontekstu, a koji ovaj rad, zapravo, i istražuje jeste čitanje i analiziranje književnosti u osnovnoj školi.

2. Književnost i emotivna pismenost – književno razmatranje emotivne pismenosti

Polazeći od navedenih psiholoških teorijskih okvira emotivne pismenosti, cilj ovoga rada jeste ispitati mogućnosti njihove primjene u nastavi književnosti. Poseban fokus stavljen je na analizu književnog teksta kao didaktičkog sredstva za razvoj ključnih vještina emotivne pismenosti učenika i učenica viših razreda osnovne škole (peti, sedmi i deveti razred). Do sada je u nauci o književnosti ova tema zastupljena i prakticirana na različitim obrazovnim nivoima: od osnovne i srednje škole (Ghosn 1999; Nikolajeva 2014; Miličić i Sablić 2018) do univerziteta (Bump 1995; Wai Sum 2015). Glede književnih disciplina specifičan odnos književnosti i emotivne pismenosti istraživan je u oblasti biblioterapije (Ghosn 2014; Latifah 2019; Đorđević i drugi 2022), kognitivne književne teorije (Nikolajeva 2014), književne emociologije (Kuvač-Levačić 2023). Najčešće su vještine emotivne pismenosti u sklopu tema u nastavi književnosti povezivane s jezikom (Ghosn 1999; Leibrandt 2022), drugim umjetnostima (Kozhemyakin 2018) te terapijskom funkcijom književnosti (Bump 1995). Dosadašnji radovi su se uglavnom bavili pitanjem da li je književnost uopće adekvatno umjetničko, ali i obrazovno polje za razvitak vještina emotivne pismenosti. Pregled relevantne literature pokazuje da tri rada (Kumschick i drugi 2014; Miličić i Sablić 2018; Kuvač-Levačić 2023) hipotezu o pozitivnim efektima književnosti na razvijanje vještina emotivne pismenosti potvrđuju i empirijskim dokazima. Kumschick i drugi (2014) u eksperimentalnom istraživanju književnog programa usmjerenog na emocije otkrivaju “značajna poboljšanja u emocionalnom rječniku, eksplicitnom emocionalnom znanju i prepoznavanju maskiranih osjećaja” (2014: 1) te naglašavaju “pretpostavku da je književnost za djecu odgovarajuće sredstvo za podršku razvoju emocionalne kompetencije u srednjem djetinjstvu” (2014: 1). Miličić i Sablić (2018: 154) potvrđuju da mladi često imaju poteškoće u suočavanju sa svakodnevnim izazovima zbog nedovoljno razvijenih vještina emocionalne inteligencije, pri čemu nastavu književnosti vide kao pogodan prostor za njihov razvoj metodama igre, identifikacije i emocionalnog kontakta s tekstom. Njihovo istraživanje pokazuje i da studenti i studentice imaju razvijenije emocionalne kompetencije u odnosu na srednjoškolce, što se povezuje s većim životnim iskustvom i sposobnošću identifikacije s lirskim subjektom. Kuvač-Levačić (2023) na primjeru radionica vođenog čitanja dodatno pokazuje da emocionalno usmjerena interpretacija i narativna identifikacija doprinose razvoju emocionalnih i čitateljskih kompetencija, “poglavito emocionalnog vokabulara, emocionalnog izražaja i prepoznavanja maskiranih ili pomiješanih emocija” (2023: 393).

Emotivnom pismošću u nastavi književnosti u Hrvatskoj, koja je kontekstualno najbliža okviru ovoga rada, bave se Brigita Miličić i Jakov Sablić u radu “Integrating

Emotional Intelligence into Literature Classes” (2018). Iako su u ovom poglavlju razmotrena i druga relevantna istraživanja, u daljem toku analize poseban fokus stavljen je na ovaj rad, budući da je on tematski, metodološki i kontekstualno najbliži obrazovnom sistemu i nastavi književnosti u Bosni i Hercegovini. Ujedno predstavlja i primjer istraživanja emotivne pismenosti u okviru nastavne prakse. Iako književni tekst prepoznaju kao glavno nastavno sredstvo u nastavi književnosti, autorica i autor navedenog rada ga često marginaliziraju. Naime, reduciraju književni tekst svodeći ga samo na odlomke, dok u interpretaciji djela, umjesto različitih interpretativnih strategija i raznovrsne književnoteorijske aparature, koriste mnoštvo različitih nastavnih metoda, koje mogu biti iskorištene i na bilo kojem drugom času, jer predložene nastavne metode nisu nužno isključivo vezane za interpretaciju književnog teksta. Ako se za temu emotivne pismenosti biraju književna djela, onda bi nastavnici književnosti ideju korištenja književnog materijala za ovu temu trebali temeljiti u čitanju i tumačenju cjelovitog teksta. Pregledom do sada objavljenije literature uočeno je, također, da još uvijek nedostaju općenitiji i sustavniji književnoteorijski odgovori na pitanja u vezi s izborom književnog teksta kao adekvatnog nastavnog materijala za temu emotivne pismenosti te njegove interpretacije. Otuda u ovome radu na primjeru priče “Selidba” Zorana M. Jovanovića demonstriram vlastite teorijske koncepte i metodološke odgovore na ova dva pitanja – *afektivnu književnu interpretaciju* te *RULER afektivnu književnu interpretaciju*.

Razmatram ih u oblasti *književne emocionologije* – discipline čiji je istraživački interes usmjeren ka tekstualnim pitanjima “ekspresije, reprezentacije te recepcije književnih emocija” (Alfirević 2021: 597). Ekspresija emocija se odnosi na pitanje proučavanja autorovih emocija, recepcija čitateljevih, dok je reprezentacija usmjerena na emocije kodirane u samom tekstu, na čemu je i fokus ovog rada jer na književni tekst gledam prevashodno kao na didaktičko i pragmatično sredstvo podučavanja vještina emotivne pismenosti. U okviru književne emocionologije pravi se razlika između svakodnevnih ljudskih emocija i emocija reprezentiranih u pojedinačnim književnim djelima, koje se označavaju terminom *emocijski konstrukti*. Ovim pojmom označava se posebna upotreba emocija u književnosti “kao kulturalnog fenomena i dijela komunikacijskih kodova književnosti naslanjajući se na komunikacijske, kulturalne i recepcijske teorije, žanrovski pristup te afektivnu naratologiju” (Kuvač-Levačić 2023: 386).

Njime se objašnjavaju i različiti književnoumjetnički postupci izgradnje emocija u književnom djelu na čemu je, također, u interpretaciji književnog djela fokus ovog rada. Bavim se, dakle, jednim aspektom književnih emocija – njihovom reprezentacijom na nivou samog teksta vođen idejom književne emocionologije da “čitajući postajemo svjesni emocija koje nas okružuju i koje se možda kriju u nama samima” (Kuvač-Levačić 2023: 385). Na taj način je književnost kulturološki kodirala spoznavanje i izražavanje emocija. Tako u ovome radu analiziram različite načine književnoumjetničke izgradnje emocijskih konstrukata u tekstu, dopunjujući analizu i psihološkim razumijevanjem emocije tuge koju priča “Selidba” Zorana M. Jovanovića i tematizira. Pošto se književnošću bavim u kontekstu osnovne škole, u vezi s reprezentacijom emocija fokusiram se na emociju glavnog lika u priči kada koristim prozni tekst za temu emotivne pismenosti.

Kada je pak riječ o književnoteorijskom pristupu emocijama u književnosti oslanjam na ideju Patricia Colma Hogana iz njegove studije “What Literature Teaches Us About Emotion” (2011) prema kojoj se reprezentacija emocija u književnosti može iskoristiti, pogotovo u obrazovanju, za učenje o njima i vještinama emotivne pismenosti. Ukratko, ovaj književni teoretičar posvećen temi proučavanja emocija u književnosti, smatra da književnost nudi “jedinstven uvid u način na koji se emocije proizvode, doživljavaju i izražavaju u društvenom kontekstu” (Hogan 2011: 3). Pisci, smatra, nude iskustveno razumijevanje emocija slikovitim reprezentacijama, što omogućava čitateljima da razumiju “kako je to osjećati određenu emociju” (Hogan 2011: 15). Zato su za njega, književna djela, također, legitimna za interdisciplinarno istraživanje emocija jer integriraju “psihološke, sociološke i neurološke uvide u kompleksne prikaze emocionalnog iskustva” (Hogan 2011: 6).

Književnost, s druge strane, uključuje razrađen skup instrukcija za “simulaciju emocionalnog iskustva” (Hogan 2011: 21), čime se omogućuje kodiranje i razrada emocija ne samo strukturom priče, već i procesom čitanja. Emocije u književnosti nisu isto što i emocije ljudi u stvarnom životu; one su umjetnički oblikovane, ali ipak izazivaju empatiju i identifikaciju kod čitatelja, što i čini osnovu “emocionalnog odgovora na književnost” (Hogan 2011: 36).

Ovakva naučna savremena razumijevanja književnih emocija utemeljena su na istraživanjima u oblasti neuroznanosti i otkriću *zrcalnih neurona* – posebne vrsta neurona u mozgu koji se aktiviraju “kada sami izvršavamo neku radnju, kao i kada posmatramo drugu osobu kako izvodi tu istu radnju” (Rizzolatti i Craighero 2004: 170). Keith Oatley u članku “The Cognitive Science of Fiction. Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science” (2011) objašnjava kako književni narativi služe kao simulacije koje aktiviraju iste neuronske mehanizme kao stvarne emocije zahvaljujući upravo ovoj vrsti neurona. Tako nam fiktivne priče ne prenose samo informacije već i “razvijaju emocionalnu kompetenciju” (Longo 2020: 74). Umjetnički oblikovane književne emocije transformiraju svakodnevne i tako “otvaraju prostor za dublje razumijevanje ljudskih osjećanja” (Longo 2020: 74).

U interpretaciji književnog djela ovakvo razumijevanje književnih emocija konkretno znači jasno prepoznavanje, izdvajanje i imenovanje emocija koje se pojavljuju u određenom književnom djelu te, još važnije, u kontekstu osnovne škole njihovo povezivanje s temom i idejama književnog teksta. Ovakav način književne interpretacije emocijskih konstrukata nazivam *afektivnom književnom interpretacijom*, pojmom iz nauke o književnosti koji se koristi i u biblioterapiji. U slučajevima kada se, zapravo, književni tekst koristi “kako bi se u čitatelja potaknuo afekt kao vrlo efikasan način poticanja emocionalnoga učenja putem uočavanja i doživljavanja emocionalnoga iskustva drugih ljudi” (Piskač 2018: 123). Tako emotivnoj pismenosti u nastavi književnosti pristupam polazeći od analize emocija u književnom djelu. Ovaj metod čitanja koncipiram i kao finalni način provjere adekvatnosti književnog materijala kao nastavnog za temu emotivne pismenosti.

Književna interpretacija tako podrazumijeva “pažljivo čitanje”³ emocijskih konstrukata i ima za cilj da provjeri gdje se u samom tekstu književnog djela pojavljuju emocije, na koji način, u kojoj mjeri, da li je moguće izdvojiti jednu dominantnu emociju povezanu s temom i idejama književnog djela te da li je njena reprezentacija dovoljna da bi se moglo na primjeru jednog književnog djela govoriti o svih pet vještina emotivne pismenosti, koje će biti detaljnije predstavljene u nastavku rada. Afektivna književna interpretacija ujedno je teorijski i metodološki odgovor na prvo pitanje: *Koji književni tekst je adekvatan nastavni materijal za temu emotivne pismenosti?* Na osnovu iščitavanja većeg broja književnih djela iz korpusa bosanskohercegovačke književnosti za djecu i mlade u okviru doktorske disertacije⁴ uspostavio sam tri ključna kriterija adekvatnosti književnog materijala kao nastavnog za temu emotivne pismenosti: (1) u književnom tekstu je moguće prepoznati i izdvojiti jednu centralnu emociju (bez obzira na pojavljivanje i drugih usputnih) koja je ujedno i glavna tema književnog djela iz kojeg proizilaze i ideje; (2) na primjeru tog teksta moguće je govoriti o što većem broju vještina emotivne pismenosti, idealno svih pet; (3) na primjeru odabranog teksta đaci mogu prepoznati i vlastito emotivno životno iskustvo, odnosno tekst ostavlja mogućnost identifikacije đaka sa fiktivnim iskustvom likova. Nudim ih kao generalne smjernice za odabir književnog materijala i u drugim književnim i obrazovnim kontekstima.

Afektivna književna interpretacija istražuje afektivni potencijal emocijskog konstrukta reprezentiranog u književnom djelu u kontekstu emotivne pismenosti i predstavlja prvi korak u korištenju književnosti u obradi ove teme. Važna je prvenstveno nastavnicima književnosti prilikom odabira i pripreme književnog materijala kao nastavnog za rad s đacima na času književnosti. Ova interpretacija pažljivim čitanjem dominantnog emocijskog konstrukta ispituje načine njegove književnoumjetničke izgradnje, temu i ideje književnog djela s kojima je povezan te provjerava u praksi ponuđene kriterije adekvatnosti. Kada se afektivna književna interpretacija poveže s određenim psihološkim konceptom emotivne pismenosti, a čitanje dominantnog emocijskog konstrukta usmjeri u pravcu učenja i prakticiranja vještina emotivne pismenosti, u svome radu takvu metodu čitanja i analiziranja nazivam *RULER afektivnom književnom interpretacijom*. Riječ je o vrsti produbljene afektivne interpretacije koja nije više fokusirana samo na emocije u književnom djelu nego i na razvoj emotivnih vještina. RULER

³ Pod ovim pojmom mislim na pojam *close reading* čitanja američke Nove kritike – formalistički pokret u teoriji književnosti koji je dominirao američkom književnom kritikom sredinom 20. vijeka. Naglasak je stavljao na pažljivo čitanje, posebno poezije, kako bi se otkrilo na koji način književno djelo funkcionira kao samoreferentan estetski objekt. S obzirom da sam se u radu odlučio baviti jednim emocijskim aspektom književnog djela – reprezentacijom emocija – od ove teorijske književne škole važna mi je njihova ideja istraživanja jezika. “Kritičar, poput naučnika, precizno određuje predmet kojim se bavi: pjesnički jezik, a u jeziku značenje” (Kulenović 2006: 154).

⁴ U doktorskoj disertaciji “Književnost i emotivna pismenost – razvijanje vještina emotivne pismenosti čitanjem i analiziranjem korpusa bosanskohercegovačke književnosti djece osnovnoškolskog uzrasta” predanoj Institutu za slavistiku Alpen-Adria Univerziteta u Klagenfurtu (2026), koja se nalazi u postupku ocjenjivanja i odbrane, bavim se emotivnom pismošću u nastavi književnosti. U ovom radu predstavljeni su najznačajniji zaključci tog istraživanja. Veći broj analiziranih književnih djela odnosi se na lektirnu i udžbeničku građu za osnovne škole u Kantonu Sarajevo od prvog do devetog razreda.

afektivna književna interpretacija je teorijski i metodološki odgovor na pitanje kako s đacima u nastavi književnosti interpretirati adekvatno odabrani književni materijal za temu emotivne pismenosti. U Tabeli 1. predstavljam kako sam tačno izveo ovu metodu interpretiranja književnih tekstova povezujući Brackettov koncept emotivnih vještina s vještinama čitanja i analiziranja književnih djela te krajnjim ishodom ovakvog čitanja književnosti koji može biti primjenjiv i u zbiljskom životu đaka. Na taj način ovakva metoda interpretiranja književnosti u nastavi predstavlja književnost kao sredstvo sticanja i razvijanja životnih vještina primjenjivih i van nastave književnosti. Tako u učionici primjenom ove metode čitanje započinje u književnom djelu, a sa svojim ishodima završava u svakodnevnom dječjem životu. Na taj se način povezuje ne samo psihologija i književnost nego i nastava književnosti sa svakodnevnim emocionalnim iskustvima djece.

Tabela 1. *Primjena psihološkog koncepta emotivnih vještina u književnosti*

	1. Brackettov koncept vještina emotivne pismenosti – psihološko razumijevanje	2. RULER afektivna književna interpretacija – primjena psihološkog koncepta u interpretiranju književnosti	3. Čitalačke vještine	4. Ključni ishodi ovakve prakse čitanja književnosti u stvarnom životu đaka
R E C O G N I Z I N G	PREPOZNAVANJE emocija – Kako se trenutno osjećam? Alatke: Opažanje tijela, misli, Mjerač raspoloženja⁵;	<i>Prepoznavanje emocije glavnog lika u priči.</i> – Kako se osjeća lik u priči? Literarna strategija: fizička/tjelesna reprezentacija emocija; fizički opis lika, misli, tijelo, pokreti, govor, ponašanje.	Povezivanje emocijskog konstrukta i fizičkog opisa lika.	Razumijevanje da emocije u vlastitom i tuđem životu prepoznajemo na osnovu opažanja tijela, misli te drugih znakova neverbalne komunikacije.

⁵ "Mjerač raspoloženja" je alatka prakticiranja vještine prepoznavanja emocija koju nudi Marc Brackett u knjizi "Pravo na osjećaje" (2021) prema kojoj su sve emocije koje možemo doživjeti raspoređene duž dviju osi – ugođe i energije – u četiri kvadranta: crveni, žuti, plavi i zeleni. Na taj način su, recimo, emocije niske ugođe i niske energije smještene u plavi kvadrant jer je riječ o emocijama koje nas ne pokreću intenzivno i koje nisu ugodne. Korištenjem ove alatke tokom prakticiranja vještine prepoznavanja emocija Brackett smatra da učimo razlikovati emocije prema intenzitetu ugođe i energije.

	1. Brackettov koncept vještina emotivne pismenosti – psihološko razumijevanje	2. RULER afektivna književna interpretacija – primjena psihološkog koncepta u interpretiranju književnosti	3. Čitalačke vještine	4. Ključni ishodi ovakve prakse čitanja književnosti u stvarnom životu đaka
U N D E R S T A N D I N G	RAZUMIJEVANJE emocija – Zašto se osjećam tako? Koji događaj je izazvao ovo osjećanje u meni? Alatka: Prepoznavanje događaj koji je izazvao određenu emociju.	<i>Razumijevanje emocije glavnog lika u priči.</i> – Zašto se lik osjeća tako? Koji događaj je izazvao određenu emociju? Literarna strategija: Povezivanje emocije reprezentirane u djelu sa događajima u priči.	Povezivanje emocijskog konstrukta i događaja u priči.	Razumijevanje da emocije u našem životu imaju svoj uzrok za kojim tragamo u događajima.
L A B E L I N G	IMENOVANJE emocija – Kako se tačno zove ta emocija? Alatka: Povezivanje emocija i jezika, proširivanje emotivnog rječnika i vokabulara.	<i>Imenovanje emocije glavnog lika u književnom djelu</i> – Kako se zove to osjećanje koje lik osjeća? Literarna strategija: Direktno i indirektno imenovanje emocija u književnom tekstu. ⁶	Povezivanje emocijskog konstrukta sa direktnim i indirektnim načinima imenovanja emocija u književnom djelu.	Razumijevanje da su emocije povezane i sa jezikom, emotivnim rječnikom i vokabularom, da se služimo jezikom za njihovo precizno imenovanje, učimo nijanse u razlikovanju jezičkog imenovanja emocija te tako proširujemo emotivni rječnik i vokabular.

⁶ Vera Nünning u radu "The Affective Value of Fiction" (2017), analizira tri sentimentalne britanske novele iz 18. stoljeća ("Pamela" (1740), "Sentimental Journey" (1786), "Man of Feeling" (1771)) i zaključuje da su u ovom periodu najčešći načini prikaza emocija u fikcionalnom tekstu: "direktno/eksplicitno" i "indirektno/implicitno" (Nünning 2017: 56). Eksplicitni načini imenovanja emocija odnose se na korištenje naziva određenih osjećaja, opise psiholoških procesa te fizičkih simptoma emocija – opis tijela lika, recimo, dok se indirektni načini imenovanja emocija odnose na: "uzvičnike, uzvike, emotivno valentne riječi, slike, simbole, intertekstualne reference na emocije fiktivnih likova ili naratore" (Nünning 2017: 56). Ovakva indirektna reprezentacija emocija ostavlja veći prostor čitateljima da sami zaključie na koje osjećanje se aludira "jer čak i suze na kraju krajeva, mogu biti od sreće ili od patnje" (Nünning 2017: 56). I kognitivna književna teorija (Nikolajeva 2014) prepoznaje dva tipična načina imenovanja emocija u književnom djelu: direktno/eksplicitno i indirektno/implicitno. Ovakva dva načina prikaza emocija mogu se najdirektnije povezati i sa čitateljskim vještinama.

	1. Brackettov koncept vještina emotivne pismenosti – psihološko razumijevanje	2. RULER afektivna književna interpretacija – primjena psihološkog koncepta u interpretiranju književnosti	3. Čitalačke vještine	4. Ključni ishodi ovakve prakse čitanja književnosti u stvarnom životu đaka
EXPERSSING	IZRAŽAVANJE emocija – Da li ću podijeliti s nekim u svome okruženju kako se osjećam? Alatka: Odnosi i komunikacija sa drugim ljudima.	<i>Izražavanje emocije lika u priči.</i> – Da li lik u priči podijeli sa drugim likovima kako se osjeća? Ima li ikog u svome okruženju za sigurno izražavanje emocije? Ako ne izrazi emocije drugim likovima, da li je to opravdano? Literarna strategija: Odnosi među likovima.	Povezivanje emocijskog konstrukta i odnosa među likovima.	Razumijevanje okruženja kao (ne)poželjnog za izražavanje emocija – izgradnja odnosa od povjerenja i sigurnosti. Učenje socijalno prihvatljivih načina izražavanje emocija i kritičkog razmišljanja.
REGUNATING	REGULIRANJE emocija – Kako se nosim sa određenom emocijom? Šta radim pod utjecajem određene emocije? Kako reguliram svoje ponašanje nastalo pod uticajem određene emocije. Alatka: Povezivanje emocija i ponašanja nastalog pod njihovim uticajem.	<i>Reguliranje emocija lika u priči</i> – Kako se lik nosi sa emocijom? Šta radi pod njenim uticajem? Kakvo je njegovo/njeno ponašanje? Literarna strategija: Postupci likova nastali pod uticajem emocija.	Povezivanje emocijskog konstrukta i postupaka lika nastalih pod uticajem određene emocije.	Razumijevanje da emocije dovode do određenog ponašanja, učenje strategija adekvatnog nošenja s njima te socijalno prihvatljivog ponašanja nastalog pod uticajem emocija.

Ključni razlog zbog kojeg sam odlučio u svome radu koristiti Brackettov koncept emotivnih vještina jeste što ovaj autor nudi konkretna pitanja te alatke njihovog svakodnevnog prakticiranja (Prva kolona Tabele 1). Njih sam u interpretaciji književnog djela iskoristio kao literarne strategije koje se bave čitanjem specifičnih aspekata emocijskog konstrukta povezanih sa vještinama emotivne pismenosti (Druga kolona Tabele 1). Pitanja koja sebi postavljamo prakticirajući ove vještine u svakodnevnom životu te alatke njihovog prakticiranja koje Brackett nudi preveo sam u konkretna interpretacijska pitanja tokom zajedničke analize s đacima na času književnosti te s posebnim aspektima

književnog djela (narativima) u kojima je moguće prepoznati ove vještine i u književnosti (Druga kolona Tabele 1).

Tako za vještinu **prepoznavanja emocija** u književnosti predlažem u radu s đacima u nastavi književnosti analizu *tjelesnih/fizičkih aspekata reprezentacije emocijskog konstrukta*, za **razumijevanje emocija** analizu *događaja*, za vještinu **imenovanje emocija** analizu *eksplicitnih ili implicitnih književnih načina jezičkog imenovanja emocija*, za vještinu **izražavanja emocija** analizu *odnosa* među likovima u priči te za vještinu **reguliranja emocija** analizu *postupaka* likova nastalih pod utjecajem emocija. U vezi s ovim aspektima književnog teksta trebaju biti i osmišljena interpretacijska pitanja na primjeru adekvatno odabranog književnog materijala. S obzirom da je riječ o osnovnoj školi razgovor o emocijama suzio sam na razgovor o emociji glavnog lika – dominantnom emocijskom konstrukt u određenom književnom djelu te sam vještine emotivne pismenosti povezao s čitateljskim vještinama (Treća kolona Tabele 1). Smatram da ovakva kontinuirana praksa čitanja književnosti u osnovnoj školi može dovesti i do konkretnih ishoda u stvarnom đачkom životu u vezi s emocijama i vještinama emotivne pismenosti van nastave književnosti (Četvrta kolona Tabele 1). Zbog toga je tumačenje emocija u književnom tekstu potrebno dopuniti adekvatnim psihološkim razumijevanjem emocija kako bi se ostvarili konkretni ishodi u svakodnevnom životu đaka. Tako ovaj rad počiva na interdisciplinarnom pristupu koji povezuje književnost i psihologiju. Književnost se u tom kontekstu ne može i ne treba ovakvom praksom čitanja svesti na psihologiju jer ona kao umjetnička i naučna disciplina pokazuje niz specifičnosti koje proizlaze iz različitih književnih rodova i žanrova. Na osnovu ovakve prakse čitanja šireg izbora književnih tekstova u doktoralnoj disertaciji pokazalo se da su za ostvarivanje ovih ciljeva najpogodnija prozna djela, naročito crtica kao književna vrsta. Otuda ću u nastavku rada demonstrirati primjenu ovog metoda upravo na primjeru proznog djela i žanra crtice. Buduća istraživanja aplikaciju ovakvog metoda u interpretaciji književnih djela mogu, svakako, istražiti i glede drugih rodova i žanrova.

Metodički postupak primjene RULER afektivne književne interpretacije temelji se na jasno strukturiranom modelu nastavnog časa. Nastavni proces započinje vizualizacijom i razgovorom o dotadašnjem iskustvu đaka određene emocije, nakon čega slijedi najava i zajedničko čitanje književnog djela. Potom slijedi kratka emotivna pauza i provjera razumijevanja osnovnih elemenata teksta. Centralni dio časa posvećen je analizi emocija glavnog lika vođenim interpretacijskim pitanjima usmjerenim na prepoznavanje, razumijevanje, imenovanje, izražavanje i regulaciju emocija. Učenici se kontinuirano podstiču da svoje odgovore argumentiraju na osnovu samog teksta. Završna faza časa uključuje sumiranje tematskih i emocionalnih aspekata djela i refleksiju o njihovoj primjeni u ličnom iskustvu. Ovaj metodički model bit će detaljnije ilustriran na primjeru analize konkretnog književnog teksta u nastavku rada.

3. Demonstracija teorijskog i metodološkog okvira na primjeru priče "Selidba"

Zorana M. Jovanovića

Priča "Selidba" Zorana M. Jovanovića objavljena je u lektirnoj zbirci *Bulke pored pruge* (2021) i tematizira osjećaj tuge lika dječaka koji, zbog prirode posla oca koji radi na željeznici, treba da se seli s porodicom u drugu stanicu. Ovaj književni tekst korišten je kao polazište za razgovor o emociji tuge i razvoju vještina emotivne pismenosti s učenicima petog, sedmog i devetog razreda u okviru radionica čitanja i interpretacije književnosti, realiziranih tokom eksperimentalno-longitudinalnog istraživanja provedenog u sklopu doktorske disertacije.

Afektivna književna interpretacija

Priča započinje svedenim i faktografskim pripovijedanjem lika dječaka u prvom licu. Na taj način oponašajući govor djeteta u tekstu se ostavlja veća mogućnost identifikacije đaka osnovnoškolskog uzrasta s fiktivnim iskustvom protagoniste na nivou književnoumjetničke izgradnje emocija u samom tekstu. Autodijegetski pripovjedač (Genette 1980) koji istovremeno priča i doživljava priču doprinosi stvaranju autentičnosti pripovijedanja, emocionalnoj bliskosti i psihološkoj dubini. Budući da čitatelj vidi lika koji je ujedno i pripovjedač ima veću mogućnost da njegov unutarњи svijet doživi neposrednije i bolje razumije motive i osjećaje. Priča na nivou radnje započinje očevim saopštenjem porodične selidbe. Dječak isprva ne razumije šta znači ova odluka. Međutim, kada se roditelji počnu dogovarati o danu selidbe i novoj stanici počinje osjećati tugu – "najednom sam postao tužan" (Jovanović 2021: 23) – direktno imenovanu u tekstu predikatom. Buni se i ne želi se seliti jer se već navikao na trenutno mjesto življenja. Uvjeren je da mu nigdje ne može biti ljepše. Emocijski konstrukt tuge povezuje se s temom selidbe i gubitka poznatog – doma – kao i sa donošenjem odluke roditelja na koje dijete nema nikakvo pravo glasa, a koja utječe na njega. Otuda je prva reakcija dječaka pobuna, odnosno tuga izražena ljutnjom: "Neću nikud da se selim, nigdje ne može biti lijepo kao ovdje" (Jovanović 2021: 23).

Roditelji u nastavku priče uzalud tješe dječaka razgovorom kako selidbom neće ništa izgubiti, obećavajući da će u novoj stanici imati još više. Tješjenje je inače važna emotivna vještina kada je riječ o emociji tuge. Međutim, dječak je sada i dodatno ljut na roditelje "kao da je od njih ovisilo kakva će nova stanica biti i šta ću sve u njoj imati" (Jovanović 2021: 23), ali i tužan. U ovom odlomku na času zapažamo i analiziramo definiciju ovog osjećanja, ali i književnu reprezentaciju njene fizičke/tjelesne manifestacije. Tugu, objašnjavam đacima na času, osjećamo u situacijama nepovratnog gubitka, što u tekstu prepoznajemo u riječima "ništa neću izgubiti" (Jovanović 2021: 23), za nas nečeg važnog.⁷ U slučaju dječaka u ovoj priči mjesto stanovanja. Na času tokom zajedničke interpretacije ovog djela prepoznajemo u tekstu i plač "niz lice su mi se kotrljale suze"

⁷"Subjekt oseća tugu ili žalost u situacijama u kojima procenjuje da nepovratno gubi nešto što mu je vredno" (Milivojević 2003: 456).

(Jovanović 2021: 23) te gubitak apetita “silom jeo” (Jovanović 2021: 23) kao jasne tjelesne manifestacije ove emocije.

Iako sam odabrao isti književni tekst za tri različita uzrasta đaka u osnovnoj školi, sam razgovor i interpretacija su bili drugačiji glede aktuelnog životnog iskustva đaka. Đaci petog razreda su pred selidbom u više razrede osnovne škole – predmetnu nastavu i opraštaju se od učiteljice. Đaci devetog razreda sele se iz osnovne u srednju školu i opraštaju se s razrednicom, nastavnicima i međusobno. U sedmom razredu je velik broj đaka iz ovog odjeljenja prešao u druge škole te se odselio van države pa se đaci, riječima razrednice i pedagogice, ne nose najbolje sa tugom i osjećajem napuštenosti. Pred sve tri grupe đaka nalazi se neizvjesna i zastrašujuća budućnost. Zbog toga, koristim isti tekst, ali tokom čitanja i analiziranja osvjetljam različite aspekte “selidbe” karakteristične za svaku od tri navedene situacije s kojima đaci mogu da se identificiraju.

U nastavku priče dječak se odvaja od roditelja i osamljuje u sigurnom skrovištu: “Kao i uvijek kada sam tužan, ležao sam u travi pored pruge” (Jovanović 2021: 23). Na času razgovaramo o osamljivanju i povlačenju dječaka kao karakterističnim ponašajnim znacima tuge. Učimo da za razliku od straha i ljutnje, emocijama o kojima smo razgovarali na prethodnim radionicama, tuga ne potiče na akciju nego na povlačenje i mirovanje. Razgovaramo o tome kako se dječak nosi s ovim osjećanjem. Šta radi pod utjecajem tuge? Ne želi da bude u kući, leži u travi pored pruge, gdje ga niko ne može pronaći. Tu se osjeća sigurno te razmišlja šta ga sve veže za ovu stanicu. I dalje je prisutna ljutnja: “Ne. Niko me neće ubijediti da mi negdje može biti ljepše” (Jovanović 2021: 23). Razgovaram s đacima o tome kako se oni nose s vlastitim osjećajem tuge. Da li se u tim situacijama osamljuju te šta je njihovo sigurno skrovište.

Dok leži u travi, dječak promatra iznad sebe igru oblaka. Vidi razne figure koje oni prave. Prvo “natmurenog čovjeka s dugačkim nosom” (Jovanović 2021: 23) koji se izdužuje te liči na kuku kojom se kače vagoni. Vidi, zapravo, oca za kojeg pretpostavlja da laže da će mu na narednoj stanici biti ljepše nego ovdje, gdje se navikao. Kuka dobija “prste” (Jovanović 2021: 23) i pretvara se u “ruku koja maše s prozora” (Jovanović 2021: 23) – metafora opraštanja sa stanicom koje postaje sve neminovnije i u dječakovom doživljaju prilikom osamljenog maštanja. Poslije ruke pojavljuju se “bijeli konjanici u ludoj trci u kojoj niko nikoga nije mogao da prestigne” (Jovanović 2021: 23) – vrtlog dječakovih emocija – sada i straha i uzbuđenja pred budućnošću i novim životnim okolnostima koje dolaze poslije selidbe. Iako uviđamo različite emocije koje se pojavljuju u tekstu – tuga ostaje dominantno osjećanje, što je posebno važno istaknuti zbog kriterija adekvatnosti književnog materijala za temu emotivne pismenosti.

Riječ konjanik ima značenje vojnika koji se bori na konju. Ipak, “bijela boja” (Jovanović 2021: 23) ukazuje da se ta slika unutarnje borbe s vlastitim emocijama uzrokovanim selidbom sada s ljutnje i tuge pomjera na uzbuđenje i strah, poprimajući sve više ugodno (prihvatajuće) iskustvo, jer dječak ne može nikako da utiče na odluku roditelja. Opis prirode, odnosno oblaka književni je postupak kojim se i čitateljima približavaju dječakove emocije i misli pa skupa s njim uranjamo u njegov unutarnji svijet, što doprinosi identifikaciji đaka. Ipak, lik dječaka se maštom nosi s vlastitim emocijama, dok sve

više prihvata životnu neminovnost. Objašnjavam đacima na času koliko je njihov život uslovljen odlukama roditelja, koje možda u datom trenutku ne razumiju u potpunosti, ali im ne preostaje ništa drugo nego da ih prihvate. Za roditelje je ovdje važna poruka da djeci objasne svoje odluke i prodube komunikaciju sa što više informacija i objašnjenja zbog čega nešto rade. Biti u poziciji u kojoj te niko ne pita za mišljenje, a donosi odluke u tvoje ime, iz perspektive djeteta može da bude frustrirajuće iskustvo. Zbog toga se komunikacija i razgovor nameću kao jedino smisleno rješenje objašnjenja djeci, kako bi i sami bili više u miru s odlukama starijih koje moraju da ispoštuju.

Tješenje i razgovor s roditeljima dječak ne prihvata jer je ljut na njih. No, sada mu mašta (igra oblaka) pomaže da se nosi s osjećanjem tuge nakon povlačenja i osamljivanja u sigurno skrovište. Konjanici se na kraju slivaju u "jedan oblak koji se topio i rasturio u mekom plavom nebu" (Jovanović 2021: 23). Emocija tuge dobiva kvalitet mekoće jer maštom iščezava osjećaj ljutnje i ostaje samo tuga. Dječak sada razmišlja o vlastitoj tuzi pitajući se "Kuda odlaze bijeli perjasti oblaci koji uvijek u sebi kriju po neki lik" (Jovanović 2021: 23) – neki dio nas, našeg prethodnog iskustva i života. "Da li i za njih postoje stanice na kojima zastaju" (Jovanović 2021: 23) – domovi ili se "stalno kreću" (Jovanović 2021: 23) – promjena kao jedina konstanta u ljudskom životu, "uvijek spremni da se pretvore u neki drugi lik" (Jovanović 2021: 23) – neko novo iskustvo koje nas očekuje s promjenom i gubitkom starog, "Da od sebe stvore novu sliku koja će potrajati samo za trenutak" (Jovanović 2021: 23) jer opet, i poslije adaptacije na promjenu, slijedi naredna, nova. Na primjeru ovog odlomka objašnjavam đacima funkciju osjećanja tuge u ljudskom životu – adaptacija na novonostalu situaciju nepovratnog gubitka te odvajanje onog s čime smo bili povezani kako bismo se iznova mogli povezati s nečim novim.⁸

"Eto, kako je to prekrasno" (Jovanović 2021: 23) – dječak sada uživa u predstavi koju su oblaci priredili samo za njega, u njegovom doživljaju, jer u igri oblaka vidi, zapravo, sebe i svoju životnu situaciju – gubitak, promjenu, ali i snagu da nastavi dalje. Tako su ovi aspekti emocijskog konstrukta tuge reprezentirani poetskom i maštovitom slikom oblaka te dječakovim razmišljanjem. U tekstu slijede strah i ljutnja pobuđeni dječakovim negativnim anticipiranjem budućnosti. Novo je strašno jer je nepoznato. U tekstu se direktno imenuje emocija tuge, ali način na koji dječak razgovara sam sa sobom indirektno može sugerirati i strah – "Možda iznad te stanice nikada ne prelijeću bijeli oblaci" (Jovanović 2021: 23), u značenju da nova stanica ne donosi ništa dobro te ljutnju: "Zašto moram da se selim, kada je meni ovdje lijepo, da li je to neko uradio samo da bih bio tužan" (Jovanović 2021: 23). Emocije ljutnje, straha i tuge reprezentirane su u književnom smislu retoričkim pitanjima koja dodatno produbljuju unutarnje emotivno stanje lika te glede teme emotivne pismenosti ukazuju na vezu misli i emocija.

Dječak počinje da plače te na taj način sada regulira vlastitu tugu. Plač je inače i najprirodniji način nošenja s ovom emocijom te je u priči reprezentiran slikom "nabujale rijeke" (Jovanović 2021: 23). Nebo koje promatra dok i dalje leži u travi "nije bilo tako

⁸ "Kada razmišljamo o tome šta čovek može dobiti time što oseća tugu, dolazimo do tri funkcije tuge: prorada i klarifikacija vrednosnog sistema; "razvezivanje" od izgubljenog objekta i adaptacija na nove uslove življenja; i – afirmacija postojećih socijalnih veza individue" (Milivojević 2003: 456).

čisto” (Jovanović 2021: 23) jer ga dječak zbog suza ne vidi najjasnije. Plač je reprezentiran direktno u tekstu jer dječak “briše suze u očima” (Jovanović 2021: 23) kako bi opet vidio plavo nebo u značenju da mu one sada donose i olakšanje. Zbog toga je ovaj odlomak važan na času književnosti za emociju tuge s ciljem isticanja plakanja kao prirodnog i zdravog načina nošenja s ovom emocijom.

“Neka otac i majka idu, ako to žele – govorio sam u sebi – ali ja neću. Ja ću ostati ovdje. Niko mi ne može oduzeti ono što imam” (Jovanović 2021: 23). Ponovo osjeti ljutnju i krene da se buni protiv roditeljske odluke. Zanimljiv je sve vrijeme dječakov unutarnji monolog koji se kao književno sredstvo glede vještina emotivne pismenosti može razumijevati i kao način reguliranja emocija – samoumirivanja. Unutrašnji monolozi kao književno sredstvo mogu biti vježba prakticiranja ove vještine emotivne pismenosti, čija praksa i u stvarnom ljudskom životu može biti dodatno osviještena čitanjem fikcije. Kada ustane iz trave, dječak se sreće s likom skretničara kojem, dok šetaju, podijeli događaj zbog kojeg se osjeća tužnim: “Mi se selimo iz ove stanice” (Jovanović 2021: 24). Ne podijeli emociju nego njen povod što je uvjerljiva perspektiva djeteta kao književnog lika. Skretničar pruža dječaku utjehu razgovorom u kojem mu objašnjava da je takva priroda posla njegovog oca. Dječaku tako postaje jasnije da otac nije uradio ništa namjerno da ga rastuži.

Sljedi u djelu i važna didaktična poruka: “Taman navikneš na jednu stanicu, upознаš se sa ljudima, a već treba da ideš u drugo mjesto. Nikada nisi stalno vezan za jednu stanicu. Uvijek te očekuje nova. Kao da se život sastoji od toga da promijeniš sve stanice koje su poredane uz prugu” (Jovanović 2021: 24). Život se, dakle, sastoji od različitih neminovnih promjena. Tako pruga kojom likovi šetaju dobija značenje životnog puta, a stanice određenih vremenskih perioda našeg života. Skretničar, kao lik odraslog, iskrenim i toplim razgovorom mijenja dječakovu percepciju nove stanice – budućnosti. Objašnjava mu da je njemu bilo lijepo gdje god da je živio. Emocijski konstrukt tuge se povezuje s neminovnim životnim promjenama i gubicima, ali i nastavljaju daljnjeg života. Dječak je nakon umirujućeg razgovora sa skretničarem i dalje tužan: “Ipak, biće mi žal kad odemo oдавде” (Jovanović 2021: 24). No, skretničar uvažava i normalizira njegovo osjećanje tuge na sljedeći način: “Možda. Ali samo dok voz ne krene. Onda ćeš sve zaboraviti.” (Jovanović 2021: 24).

Dan selidbe dolazi brzo. U prazan vagon unose pokućstvo pa on liči na pravu sobu. Tako “kućica na točkovima” (Jovanović 2021: 24) od koje su napravili udobno mjesto dok ne stignu na novu stanicu predstavlja početak novog, ali i nastavak starog života koji se selidbom ne prekida u potpunosti nego nastavlja dalje. Porodica čeka voz koji će prikačiti njihov vagon da zajedno sa stvarima otputuju. U sceni čekanja istaknuta je očeva nervoza reprezentirana “stalnim gledanjem na sat” (Jovanović 2021: 24). Njegova radna pozicija zamijenjena je novim željezničarom koji sjedi u nekadašnjoj očevoj kancelariji. Prvi obrisi promjena su već vidljivi. Pisac radnju usporava gradeći napetost i neizvjesnost čekanjem voza.

Dok čekaju njegov dolazak, dječak leži u vagonu na jednom od kreveta. Ne želi da izađe napolje. Ljutnjom protestuje jer je njihov stan na spratu iznad “prazan” (Jovanović

2021: 24) i ono što nevoljko iščekuje sada je pred konačnom izglednom šansom i da se ostvari. Osjeća i tugu indirektno imenovanu riječima da mu je bilo teško kada je mislio o praznom stanu iznad – konačnom znaku selidbe, kao i ravnodušnost direktno imenovanu sa “bilo mi je svejedno hoće li doći voz ili ćemo zauvijek ovako čekati” (Jovanović 2021: 24) povezanu s osjećajem tuge. Zabavlja se, odnosno skreće sam sebi misli povezan s ovim osjećajima posmatranjem stvari u vagonu.

Skretničar dolazi i donosi dječaku “buket cvijeća” (Jovanović 2021: 24) – znak suosjećanja i podrške. Govori mu da ne tuguje, da su sve stanice lijepe i “nasmiješi se” (Jovanović 2021: 24). Ovom scenom u priči je emocijski konstrukt tuge povezan s adekvatnim načinom pružanja utjehe. Otuda objašnjavam đacima da su nekada sasvim dovoljni mali znaci pažnje. Prisustvo, razgovor, slušanje, tiha podrška bez mnogo riječi, što sve može u širem značenju buket cvijeća da predstavlja. Dječak se napokon nasmiješi jer mu je skretničar za sretan put poklonio i osmijeh. Tuga postaje manja jer je neko prepoznao i uvažio te ohrabrio za ono što predstoji.

Scena odlaska produžava se zadržavanjem voza u stanici. U trenutku konačnog polaska “mahanje rukama” (Jovanović 2021: 24) skretničara predstavlja i definitivni oproštaj. Voz ide sve brže. Smjenjuje se pejzaž. Dječaku se čini da se sve oko njih kreće a da su oni statični. Soba – vagon u kojem putuju – poznata je od ranije sa svim predmetima i stvarima koji se tu nalaze te roditeljima, što liku dječaka pruža sigurnost pred dolazak u novo i nepoznato. Pristižu u drugu stanicu, ista je kao i prethodna, samo drugo ime. Povod dječaku da uvidi da su sve stanice, kako je i skretničar rekao, iste – što mu pruža dodatnu utjehu prilikom tranzicije iz jednog u drugi dom. Dječak se maštom (kao u igri oblaka) nosi s neizvjesnošću čekanja i dolaska na novu adresu stanovanja. Počinje sve doživljavati kao interesantnu igru. Imaginira buduće stanice i vjeruje da su takve kakvim ih zamišlja – uzbuđljive i zanimljive, a ne strašne. Tako ova priča pokazuje kako djeca imaginacijom anticipiraju buduće događaje te se na taj način nose s neizvjesnošću, uzbuđenjem i strahom. Dječak sve više prihvata činjenicu da se sele i tuga zato postaje manja.

Putuju dugo pa postaje jasno zašto su od vagona napravili sobu prilikom selidbe – da bi im samo putovanje bilo ugodnije. Dječaku postaje “dosadno” (Jovanović 2021: 24), još jedna direktno imenovana emocija u ovome tekstu, ali mu je ipak “lijepo” (Jovanović 2021: 24) jer posmatra šarene slike koje prolaze pored vagona. Počinje osjećati “umor” (Jovanović 2021: 24) te se prepušta uspavanci voza – zvukovima – konačnom fizičkom, ali i emotivnom umirenju. Dolazak na konačno odredište i novu adresu stanovanja dječak dočekuje u snu. Primijetio je da dugo stoje pa iznenađeno poviče (pogotovo jer je i iz sna) zašto tako dugo stoje. Otac mu saopštava da su stigli. Dječak naokolo vidi “široko polje bez ikakvog brda” (Jovanović 2021: 24) – prostranstvo novog neispisanog lista budućeg života. Novi dom i krajolik izgledaju drugačije. Dječak pita oca gdje je nova stanica u kojoj će živjeti, a otac mu odgovara da se ona nalazi s druge strane mjesta na kojem se nalaze.

“Bio sam sanjiv, ali prijatno sam se osjećao. Sunce je bilo na zalasku i ogledalo se u našem velikom ogledalu koje je stajalo u vagonu” (Jovanović 2021: 24). Priča se završava neimenovanim prijatnim osjećajem. Sunce je na zalasku kao i iskustvo življenja u

prethodnom domu. Ogleda se u velikom porodičnom ogledalu u vagonu pa je posljednja slika porodična pred kojom je s novim izlaskom sunca i novi život. Taj prizor dječaka više ne rastužuje, ne plaši nego ispunjava prijetnim osjećanjem zato što u konačnici prihvata novonastalu situaciju i spreman je da se uhvati u koštac s životom koji ga očekuje na novoj stanici. Putovanje i selidba se mogu tako čitati i kao unutarnje putovanje emotivnim svijetom lika dječaka. Od pobune ljutnjom, osamljivanja, plakanja, maštanja, preko pružanja utjehe skretničara do prihvatanja novonastale životne okolnosti – selidbe.

RULER afektivna književna interpretacija

Interpretaciju na času započinjemo navođenjem događaja sa samog početka priče. Pričamo kako dječak reagira kada mu roditelji saopšte da se sele te zašto to ne prihvata. Zajedno zaključujemo koju emociju osjeća, objašnjavam na primjeru iskustva lika kakvo je osjećanje tuga. Na osnovu tjelesnih/fizički reprezentacija ove emocije u tekstu učimo kako je prepoznajemo i u stvarnom životu. Razgovaramo o sljedećim aspektima ovog književnog djela: Šta lik dječaka radi kada je tužan, kako se nosi sa ovim osjećanjem? S kime razgovara, šta mu kaže skretničar? Da li mu to pomaže? Da li mu nešto i pokloni? Šta taj buket cvijeća znači i predstavlja? Šta se dešava s dječakovim osjećajima dok putuje? Kako doživljava sebe i prirodu koja ga okružuje te kako se osjeća na kraju priče? Da li je prihvatio prvo tugu pa onda i novonastalu promjenu? Na primjeru ovog teksta razgovaramo i zbog čega osjećamo tugu, šta je utjeha te kako je pružiti, da li je uredu plakati kada si tužan, zbog čega je plač važan. Pričamo o promjenama kao neminovnostima u našem životu koje prati tuga, ali i o novom iskustvu života koji se uvijek nastavlja dalje. Sa svakom grupom đaka sam pričao o različitim promjenama koje im predstoje da bismo u zaključku prošli zajedno vještine emotivne pismenosti na primjeru ove priče.

Prepoznavanje emocija⁹ – *Kako se lik dječaka u priči osjeća? Tužno.* Na osnovu plača – suza, gubitka apetita, osamljivanja prepoznajemo tjelesne manifestacije ovog osjećanja. Dječakov osjećaj tuge smještamo na “Mjeraču raspoloženja” u plavi kvadrant na osnovu kojeg đaci uviđaju da je tuga neugodno osjećanje slabijeg intenziteta. Za razliku od straha i ljutnje koje pokreću na akciju, tuga često dovodi do mirovanja, povlačenja i osamljivanja, što smo vidjeli i na primjeru ovog konkretnog književnog teksta.

Razumijevanje emocije – *Zbog čega lik dječak u priči osjeća tugu? Šta se desilo? Koji događaj u priči je izazvao ovo osjećanje u njemu? Selidba.* Povezujemo emociju koju lik osjeća sa događajem te zaključujemo da selidba za dječaka u priči predstavlja vrstu gubitka s kojim je osjećanje tuge najviše i povezano.

Imenovanje emocije – *Kako nazivamo to osjećanje? Tuga.* Ponavljamo još jednom definiciju i funkciju ovog osjećanja u ljudskom životu.

⁹ Ovaj dio teksta je već objavljen na stranici svezame.ba u jednom od mojih blogova napisanih s ciljem da i druge nastavnike informiram o temi emotivne pismenosti te pozovem na javnu diskusiju glede teorijskih koncepta postavljenih u disertaciji. Više na: <https://svezame.ba/blog/anes-osmic/bulke-pored-pruge---tuga>.

Izražavanje emocija – *Da li lik u priči podijeli s nekim drugim likom kako se osjeća?* Šta kaže roditeljima, a šta skretničaru? Postoji li razlika u izražavanju tuge ljutnjom, buntom i protestom i iskrenim, autentičnim tonom tuge koji se prepoznaje u dječakovoj rečenici da se sele. Da. Da li dječaku u priči pomogne kada kaže skretničaru kako se osjeća? Ublaži li to njegovu tugu? Da. Da li je zato važno izražavanje tuge drugim ljudima? Da. Podsjećam dake da je jedna od funkcija izražavanja tuge i traženje podrške i pomoći drugih te njihove utjehe.

Reguliranje emocije – *Kako se dječak nosi s tugom u priči?* Šta radi kada je tužan? (1) buni se, kaže roditeljima da on neće ići (ljuti se, zapravo); (2) osamljuje se i povlači u sigurno skrovište; (3) razmišlja i mašta; (4) plače; (5) razgovara sa skretničarem; (6) mašta u vagonu i prihvata selidbu; (7) osjeća se na kraju priče prijatno jer je prihvatio neminovnost selidbe te otvorio se za nove mogućnosti i život koji slijedi nakon promjene.

Koju važnu poruku u vezi emocije tuge nam šalje ova priča? Gubici i promjene u životu su neminovne te, iako neprijatno osjećanje, tuga je korisna jer nam služi da se oprostimo, odvojimo od jedne stanice u životu kako bismo se povezali s novom koja nas čeka. Odluke koje odrasli donose u naše ime ne moraju biti nužno loše niti usmjerene protiv nas nego i za naše dobro.

Struktura jednog časa književnosti na kojem se koristi RULER afektivna književna interpretacija izgleda ovako: u uvodu nastavnik razgovara s đacima o njihovom ličnom iskustvu određene emocije; u ovom slučaju tuge. Zatim najavljuje zajedničko čitanje književnog djela koje će dake pobliže upoznati s emocijom. Nakon čitanja slijedi emotivna pauza, kako bi đaci sumirali vlastite dojmove. Poslije toga se mogu provjeriti nepoznate riječi ili manje jasni dijelovi teksta te razumijevanje glavnih događaja u priči prepričavanjem fabule. Nakon toga interpretacija se usmjerava na glavnog lika i njegove osjećaje, fizički izgled, događaje, direktno i indirektno imenovanje emocije u tekstu, odnose sa drugim likovima, postupke nastale pod utjecajem emocija. No, važno je s đacima čitati i razumijevati književno djelo u cjelini, kako bi adekvatno bila pročitana tema i ideje djela, a onda koristiti posebna interpretacijska pitanja te pažnju posvetiti posebnim aspektima književnog djela za razgovor o vještinama emotivne pismenosti.

4. Zaključak

Emotivnoj pismenosti u nastavi književnosti pristupam analizom emocija u književnom djelu. Kada koristim prozna djela, fokusiram se na jednu dominantnu emociju glavnog lika. Istražujem kojim književnoumjetničkim sredstvima je reprezentirana u samom tekstu te sa kojom temom i idejama je povezana. Otuda koristim termin *emocijskog konstrukta* kako bi se napravila razlika između svakodnevnih ljudskih emocija i onih reprezentiranih različitim književnoumjetničkim sredstvima u književnosti. Glede pitanja koji književni tekst je adekvatno nastavno sredstvo za temu emotivne pismenosti nudim, također, kriterije adekvatnosti književnog materijala kao pragmatičnog i didaktičnog sredstva podučavanja vještinama emotivne pismenosti.

Na primjeru analiziranog teksta pokazano je da se bez obzira na pojavljivanje i drugih emocija *tuga* prepoznaje kao dominantno osjećanje, koje je ujedno i glavna tema djela iz koje proizilaze ideje važne posebno u kontekstu čitanja književnosti u osnovnoj školi. Na taj način je potvrđeno čitanje emocijskog konstrukta utemeljenog u samom djelu. Književni tekst nije korišten kao u ranijim radovima samo kao polazna tačka razgovora o emocijama i vještinama emotivne pismenosti niti su upotrijebljeni samo odlomci. U radu se pokazuje da je književno djelo s jednom centralnom emocijom pročitano u cjelini pogodno kao nastavni materijal za obrađivanje teme emotivne pismenosti. Glede drugog kriterija adekvatnosti – mogućnosti identifikacije đaka sa fiktivnim iskustvom likova u slučaju čitanja istog teksta s različitim uzrastom đaka, kao što je slučaj književnog primjera “Selidba” Zorana M. Jovanovića – pokazuje se da se učenici različitog uzrasta mogu identificirati s istom temom gubitka sigurnog i poznatog doma kao uzroka emocije tuge. U petom razredu učenici su ovu temu povezali s oprostajem od učiteljice i razrednom nastavom, u sedmom s vršnjacima koji su napustili školu i državu, a u devetom oproštaj od osnovne škole. Glede trećeg kriterija da književni tekst sam po sebi ostavlja dovoljno prostora za razgovor o što većem broju vještina emotivne pismenosti, idealno o svih pet, odabrani primjer pokazuje da književni tekstu omogućava primjenu svih pet vještina emotivne pismenosti.

U analizi djela afektivnom književnom interpretacijom analizirao sam reprezentaciju emocijskog konstrukta tuge te sam pažljivim čitanjem, također, želio unutar samog teksta pronaći argumente za ponuđena afektivna čitanja literature s ciljem razvijanja vještina emotivne pismenosti. Na ovom konkretnom primjeru pokazao sam izbor pripovjedača, opise, unutarnji monolog te retorička pitanja kao književnoumjetničke postupke izgradnje emocija u književnom djelu koji, također, mogu doprinijeti i identifikaciji đaka s književnim likom. Dakle, afektivna književna interpretacija je prvi korak u analizi čitanja književnih djela s ciljem učenja i razvijanja vještina emotivne pismenosti. Istaknuo sam da je ona važna nastavnicima književnosti prilikom odabira i pripreme književnog materijala kao nastavnog za temu emotivne pismenosti i služi kao finalni način izbora književnog djela pažljivim čitanjem emocijskog konstrukta. Drugi korak u analizi književnih djela jeste razgovor o vještinama emotivne pismenosti. RULER afektivnom književnom interpretacijom – kao vrstom produbljene afektivne književne interpretacije koriste se posebni narativi u prozi koji ostavljaju prostora za razgovor o svih pet vještina emotivne pismenosti, posebno osmišljena interpretacijska pitanja, čitalačke vještine te ključni ishodi u zbiljskom životu đaka koji ovakvom praksom mogu biti ostvareni.

Kada ona pak pokazuje ograničenja u rodnom i žanrovskom aspektu književnosti, u smislu da sam književni tekst ne ostavlja dovoljno prostora za razgovor o svih pet vještina emotivne pismenosti, predlažem korištenje strategije čitanja kognitivne književne teorije “od života ka tekstu” (Nikolajeva 2014) prema kojoj đaci dopunjavaju iskustvo čitanja književnog djela svojim prethodnim životnim iskustvom ili strategiju čitanja “od teksta ka životu” (Nikolajeva 2014) prema kojoj đaci manjak ili nedostatak informacija potrebnih za razgovor o svih pet vještina emotivne pismenosti na primjeru jednog književnog djela dopunjavaju prethodnim čitalačkim iskustvom.

Na primjeru priče "Selidba" tjelesna manifestacija reprezentacije emocijskog konstrukta se pokazala utemeljenom za vještinu prepoznavanja emocija, događaj za razumijevanje, jezik, emotivni rječnik i vokabular za imenovanje emocija, odnosi među likovima za izražavanje te postupci za reguliranje emocija, kao i pet interpretacijskih pitanja povezanih s navedenim vještinama. Ovi dijelovi teksta u prozi pružaju dobru osnovu za prakticiranje vještina emotivne pismenosti na primjeru fiktivnog iskustva likova.

Kada je riječ o čitateljskim vještinama one su uglavnom povezane sa specifičnom temom analize i interpretacije emocija u književnim djelima. Đaci su na primjeru ovog teksta u najvećoj mjeri imali priliku prakticirati prepoznavanje direktnih i indirektnih načina imenovanja emocija u književnim djelima, razumijevati prenesena značenja pojedinih riječi ili dijelova teksta, temeljiti svoja čitanja u samom tekstu, obraćati pažnju na posebne dijelove ili odlomke teksta te razvijati kritičko mišljenje glede postupaka likova povezanih s emocijama kao njihovom motivacijom. Na taj način su mogli razumijevati adekvatnije uzročno-posljedične veze emocija i ponašanja.

Čitatelji i čitateljice, također, mogu s pravom steći dojam da se ovakvim načinom čitanja književnosti prečesto miješaju nivoi različitih interpretacija; afektivne koja se bavi analizom emocija i RULER koja se bavi vještinama emotivne pismenosti. Nerijetko sam već tokom afektivne književne interpretacije isticao odlomke književnih djela koji se mogu povezati s vještinama emotivne pismenosti, kao što sam i u RULER interpretaciji znao ponoviti ranije spomenute aspekte analize emocija. Na taj način, pokazujem kako se ova dva načina čitanja, isprepliću te kako nastavnici književnosti tokom izbora i pripreme književnog materijala mogu u dijelovima teksta prepoznavati i odlomke koji će biti povezani s vještinama emotivne pismenosti jednom kada i sami osvijeste u svojoj nastavničkoj praksi na koje dijelove teksta posebno da obrate pažnju.

Dakle, u svome radu polazim od analize emocija u književnom djelu da bih interpretaciju usmjerio na vještine emotivne pismenosti. Na taj način sam još jednom htio potvrditi i argumentirati vlastita čitanja koja utemeljenje imaju u samom tekstu. Smatram da je, posebno u pionirskim pokušajima metodološkog povezivanja književnosti i emotivne pismenosti, opširnost manja slabost od mogućeg previda. Detaljna obrazloženja čine interpretacije provjerljivim i jasnijim u nastavnom kontekstu.

Teorijski i metodološki okvir prethodno detaljno objašnjen na konkretnom primjeru književnog djela ima za cilj da đaci u nastavi književnosti u osnovnoj školi čitanjem o emotivnom iskustvu fiktivnih likova, identificirajući se s njima, simuliranjem književnih emocija, analizom i razgovorom o pročitanoj uče o vlastitim emocijama, emocijama drugih te vještinama emotivne pismenosti. Otuda se afektivni potencijal književnosti da simulira te posljedično i promišlja različita emotivna iskustva fiktivnih likova tokom diskusije na času u nastavi književnosti može iskoristiti kao didaktičko sredstvo za učenje đaka i o njihovim vlastitim emocijama i vještinama emotivne pismenosti potrebnim i van nastave književnosti, zagovarajući tako pragmatičnu ideju korištenja književnosti za sticanje i razvijanje važnih vještina za život i snalaženje u 21. vijeku.

Literatura

- Alfirević, Jelena (2021), "Emocionološki pristup suvremenoj hrvatskoj drami (na primjeru drame *Nora danas* Mire Gavrana)", *Fluminensia*, 33 (2), 597–630.
- Brackett, Marc (2021), *Pravo na osjećaje*, Egmont, Zagreb
- Bump, Jerome (1995), "Teaching Emotional Literacy", *The Annual Meeting of the Conference on College Composition and Communication*, 46th, Washington, DC, 1–9.
- Hogan, Patrick Colm (2011), *What Literature Teaches Us about Emotion*, Cambridge University Press, New York
- Jovanović, Zoran M. (2021), "Selidba", u: *Bulke pored pruge*, Bosanska riječ, Tuzla, str. 42.
- Đorđević, Mirjana V.; Glumbić, Nenad P.; Brojčić, Branislav B. (2022), "Biblioterapija u školskom okruženju", *Zbornik radova Filozofskog fakulteta*, LII (2), 269–282.
- Genette, Gérard (1980), *Narrative Discourse: An Essay in Method*, prev. Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca
- Grelan, Hans (2007), *Filozofija osjećaja*, Geopolitika, Beograd
- Ghosn, Irma K. (1999), *Emotional Intelligence through Literature*, Institute of Education Sciences, The Annual Meeting of the Teachers of English to Speakers of Other Languages (33rd), New York
- Ghosn, Irma K. (2013), "Humanizing Teaching English to Young Learners with Children's Literature", *Children's Literature in English Language Education (CLELE Journal)*, 1 (1), 39–57.
- Goleman, Daniel (1997), *Emocionalna inteligencija*, Geopolitika, Beograd
- Kozhemyakin, Maxim (2018), "The Development of Emotional Intelligence by Means of Art", *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 288, 57–61.
- Kuvač-Levačić, Kornelija (2023), "Emocionološko vođeno čitanje u nastavi književnosti (na primjeru adolescentskog romana *Janje Vidmar Bucka*)", u: Orel, Mojca, Mudrovčić-Brala, Jasminka, Miletić, Josip, ur., *Zbornik radova sa trinaeste internacionalne konferencije EDUvision*, EDUvision Stanislav Jurjevčič s.p., Polhov Gradec, 381–397.
- Kumschick, Irine K.; Beck, Lune; Eida, Michaela; Witte, Georg; Klann-Delius, Gisela; Heuser, Isabella; Steinlein, Rüdiger; Menninghaus, Winfried (2014), "Reading and Feeling: The Effects of a Literature-Based Intervention Designed to Increase Emotional Competence in Second and Third Graders", *Frontiers in Psychology*, 5, art. 1448, 1–11.
- Leibrandt, Isabella (2022), "Literary Learning: A Proposal for Using Literature for the Acquisition of Emotional Competencies", *Journal of Literary Education*, 6, 132–151.
- Longo, Mario (2020), *Emotions through Literature: Fictional Narratives, Society and the Emotional Self*, Routledge – Taylor & Francis Group, London i New York
- Latifah, Leny (2019), "Bibliotherapy for Emotional Literacy", *Guidena: Jurnal Ilmu Pendidikan, Psikologi, Bimbingan dan Konseling*, 9 (1), 1–6.
- Lešić, Zdenko; Kapidžić Osmanagić, Hanifa; Kantić-Bakaršić, Marina; Kulenović, Tvrtko (2006), *Suvremena tumačenja književnosti i književnokritičko naslijeđe XX stoljeća*, Sarajevo Publishing, Sarajevo
- Miličić, Brigita; Sabljčić, Jakov (2018), "Integrating Emotional Intelligence into Literature Classes", u: *Zbornik radova s pete Međunarodne konferencije o jeziku, književnosti i kulturi u obrazovanju*, Beč

- Mayer, John D.; Salovey, Peter (1999), *Emocionalni razvoj i emotivna inteligencija: pedagoške implikacije*, Educa, Zagreb
- Munjas Samarin, Radenka (2007), *Utjecaj emocionalnog opismenjavanja na razvoj emocionalne kompetentnosti u ranoj adolescenciji*, magistrski rad, Filozofski fakultet, Zagreb
- Milivojević, Zoran (2003), *Emocije – psihoterapija i razumevanje*, Psihopolis, Novi Sad
- Nikolajeva, Maria (2014), "Did You Feel as if You Hated People? Emotional Literacy Through Fiction", *New Review of Children's Literature and Librarianship*, 19 (2), 95–107.
- Nünning, Vera (2017), "The Affective Value of Fiction", u: Jandl, Ingeborg, Knaller, Susanne, Schönfellner, Sabine, Tockner, Gudrun, ur., *Writing Emotions: Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*, Transcript – Lettre, Graz
- Oatley, Keith (2011), "The Cognitive Science of Fiction", *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science*, 2 (3), 234–239.
- Osmić, Anes (2024), "Kako se zove to što osjećam", *Svezame.ba*, dostupno na: <https://svezame.ba/blog/anes-osmic/kako-se-zove-to-sto-osjecam> (pristupljeno: 11. 2. 2026)
- Osmić, Anes (2026), *Književnost i emotivna pismenost – razvijanje vještina emotivne pismenosti čitanjem i analiziranjem korpusa bosanskohercegovačke književnosti djece osnovnoškolskog uzrasta*, doktorska disertacija (u postupku evaluacije), Alpen-Adria-Universität, Klagenfurt
- Piskač, Davor (2018), *O književnosti i životu – primjena načela literarne biblioterapije u čitateljskoj praksi*, Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb
- Rizzolatti, Giacomo; Craighero, Laila (2004), "The Mirror-Neuron System", *Annual Review of Neuroscience*, 27, 169–192.
- Saarni, Carolyn (1999), *The Development of Emotional Competence*, The Guilford Press, New York
- Steiner, Claude (2007), *Školovanje srca – učenje emocionalne pismenosti*, Psihopolis institut, Novi Sad
- Sum, Wai Lee Amy (2015), "Using Literature for Emotional Literacy Education: A Review and Proposal for Hong Kong Universities", *The International Academic Forum: The Asian Conference on Literature & Librarianship – Official Conference Proceedings*, dostupno na: https://papers.iafor.org/wp-content/uploads/papers/librasia2015/LibrAsia2015_09727.pdf. (pristupljeno: 14. 2. 2026)

Olga Vojičić-Komatina: Analiza uticaja kolektivnih trauma na psihička stanja likova u dramskim komadima Ljubomira Đurkovića *Pisac porodične istorije, Tobelija i Otpad*

Crnogorska drama nastajala u osamdesetim godinama XX vijeka i dvije decenije kasnije upravo konstituise raslojavanje društva, tranziciju i traumatičnost postkomunističke ere koje su ukupno produkovale raspad bivših jugoslovenskih republika, devastaciju ekonomskih, kulturoloških i identitetskih dobara i potpunu disoluciju dotadašnjih ideologija. Sasvim je jasno da su posljedice takvih uzročnih činilaca morale ostaviti trajne traume, te psihotična i delirijumska stanja na cjelokupni balkanski kolektiv. Takva stanja psihe detektuje Đurković u svojim dramskim komadima, smatrajući da posljednje decenije dvadesetog vijeka jesu najbolji pokazatelj da je društvo rekonvalescent i da pozorišna umjetnost mora da primijeni terapijska sredstva osvješćenja i katarze, ukoliko se želi opstati u sljedećem vijeku. Crnogorski kulturni milje ponajviše njeguje prošlost i tradicionalne vrijednosti, živi u stereotipima kolektivnih mišljenja, predrasuda i tabua, stoga su takvi modeli najranjiviji i najpodesniji za disolucije i psihička podvajanja, prvenstveno senzitivnih intelektualnih individua, a potom i cjelokupnog kolektiva. Ove drame demonstriraju slabost patrijarhalnih zajednica koje ne raspolažu istinom i milošću, donose nov i drugačiji pogled na različitost svake vrste – nacionalno i konfesionalno identitetsku, političku, seksualnu, rodnu i umjetničku. Samo direktan obračun sa svim nazadnostima ljudskog mišljenja i djelovanja može donijeti okrenutost ka ljudskosti – sebi boljem i Drugom doživljenijem. No, na razmeđu takvih odnosa, nužno se rađa i kult ranjivosti nesagledivih posljedica. Ove drame jesu upravo implikatori takvih međuljudskih odnosa.

Ključne riječi: trauma, raslojavanje društva, katarza, drama, različitost.

Analysis of the Impact of collective Traumas on the Psychological States of Characters in the Dramatic Works of Ljubomir Đurković *Pisac porodične istorije, Tobelija and Otpad*

Montenegrin drama that emerged in the 1980s and in the two decades that followed precisely reflects the fragmentation of society, the process of transition, and the traumatic nature of the post-communist era, all of which collectively led to the disintegration of the

former Yugoslav republics, the devastation of economic, cultural, and identity-related assets, and the complete dissolution of previously dominant ideologies. It is evident that the consequences of such causal factors had to leave lasting traumas, psychotic and delirious states, on the entire Balkan collective. Đurković detects such states of psyche in his dramatic works, considering the last decades of the twentieth century as the best indicator that society is convalescent and that theatrical art must employ therapeutic means of enlightenment and catharsis if it is to survive in the coming century. The Montenegrin cultural milieu primarily cherishes the past and traditional values, living in the stereotypes of collective opinions, prejudices, and taboos. Therefore, such models are the most vulnerable and most susceptible to dissolution and psychological divisions, primarily of sensitive intellectual individuals, and subsequently of the entire collective. These dramas demonstrate the weakness of patriarchal communities that lack truth and compassion, bringing a new and different perspective on various forms of diversity – national and confessional identity, political, sexual, gender, and artistic. Only a direct confrontation with all the backwardness of human thought and action can turn towards humanity – towards a better self and a more realized other. However, at the intersection of such relationships, a cult of vulnerability with unforeseeable consequences necessarily emerges. These dramas are precisely the implicators of such interpersonal relationships.

Key words: trauma, social stratification, catharsis, drama, diversity.

1. Uvod

Dramski tekstovi Ljubomira Đurkovića¹ *Pisac porodične istorije*, *Tobelija* i *Otpad* koji sačinjavaju takozvanu *Porodičnu trilogiju* reflektuju likove obuhvaćene lotmanovskom binarnošću pri čemu se njihove subverzije ili rasijavanja prikazuju kao produkti nepomirenih računa prošlosti. Sama prošlost stjecište je kolektivnih predstava, arhetipskih značenja i predrasuda koji ukupno demonstriraju uputne obrasce ponašanja, no, sa njima se likovi ne mire, a što je apsurdnije, ne umiju ni da se bore protiv transgeneracijskog prostora prošlosti. Upravo tako dolazi do procesa rastakanja likova na psihički neuravnotežene, nezadovoljne i krajnje unesrećene pojedince. S obzirom na to da je drama završena radnja i prikazuje ono što se dešava u njenoj sadašnjosti, jasno je da i ovi komadi nude model zaokruženosti, ali takve u kojoj je prošlost uzročnik psiholoških

¹ Biografija u cijelosti preuzeta iz knjige *Ljubomir Đurković Porodična trilogija*, Nova luča, Cetinje – Podgorica, 2016, 143: Ljubomir Đurković (1952–2022), dramski pisac i pjesnik, rođen na Cetinju, diplomirao u Sarajevu oblast Komparativna književnost i teatrologija.

Objavio je knjige pjesama *Polifemov plač* (1982), *Poslovi i dani* (2008) i *Ipak, nešto se pomjera* (2008). Autor je dramskih tekstova *Peti čin*, *Pisac porodične istorije*, *Petronije ili metuzalemi uživaju vječito proljeće* (objavljeno u knjizi *Tri drame* 1986), *Tobelija* (2000), *Presvlačenje* (2001), *Otpad* (2003), *Kassandra. Klišei* (2001), *Tiresijina laž* (2000) i *Medeja* (2015), koji su izvođeni u pozorištima, na televiziji i radiju. Preveden je na brojne jezike, a njegove drame igrane su u pozorištima u Engleskoj, Francuskoj, Makedoniji, Bugarskoj, Sloveniji, Turskoj. Priređivač je antologije *Poslije Hamleta. Izbor iz novije crnogorske drame*.

² Za dramsku trilogiju *Grci* dobio je Trinaestojulsku nagradu 2015. godine.

kompresija, te je ona sveprisutna u dijalozima, monolozima, dijalogizacijama monologa, monologizacijama dijaloga i poliloškim partijama. Ukoliko pojedinac iskorači iz predočenog etnomiljea, on pravi incident i to povlači sa sobom i traumatu sa kojom se nosi u sveukupnom vremenu i prostoru sopstvenog postojanja. Sama trauma jeste iskaziva u momentima razračunavanja sa drugim i sa sobom, ali do njenog izlječenja ne dolazi jer likovi ne posjeduju takvu vrstu psihološke snage. No, iskazivost traume je u ovim dramama jednodimenzionalna što, zapravo, znači da govorenje o njoj nije terapijsko s obzirom na to da se ne iskazuje u trenucima zdravog sučeljavanja mišljenja, već nasuprot tome, u situacijama pojačane napetosti u toku koje oba smjera komunikacije bivaju pod utiskom traume.

Trauma preplavljuje slušače jednako kao traumatizirane jer neizrecivo znači neopisivo. Pritom je traumatizirana osoba suočena s dvjema mogućim posljedicama: reakcijom okoline te svojom reakcijom na iskazano. Očekivanja, naravno, idu u pozitivnom smjeru – da će traumatizirani biti prihvaćen i izliječen, odnosno da će se traumatsko sjećanje socijalno adaptirati jednakomjerno u njegova ili njezina svakodnevna sjećanja. Van der Kolk međutim ističe da “nalaženje riječi da opišete to što vam se dogodilo može biti transformirajuće, ali ono neće uvijek poništiti flashbackove ili poboljšati koncentraciju, neće stimulirati vitalno uključivanje u vaš život ili smanjiti hipersenzitivnost na razočaranja i doživljaj povrijeđenosti” (van der Kolk 2023: 195–196). Moguće je također da s druge strane postoje slušači koji ne mogu podnijeti sudjelovanje u traumi pa će pokušati izbjeći prijenos i ušutkati traumatiziranoga. No nakon što su bili ušutkani oni neće prenositi svoje vapaje za pomoći razgovorom nego djelima, ili acting outom, akcijom ili burnom reakcijom. (Puljić 2025: 150)²

Drama koja otvara *Porodičnu trilogiju* jeste *tragična farsa u deset slika* i sa naslovnom sintagmom *Pisac porodične istorije*. Kako dramski pisac kaže: “Radnja se događa u Titogradu, u ranu jesen 1979. godine.” Prije prve slike slijedi detaljan opis scene na kojoj će dominirati velika porodična prostorija koja je višenamjenska jer služi kao dnevna soba i trpezarija, ali i kao spavaća soba. Takođe se napominje da na jednom dijelu scene morao bi se vidjeti poljski klozet u samom dvorištu, te poljsko cvijeće, kao i bokerski džak nedaleko od navedenih predmetnosti. Dakle, širok spektar shematizovanih aspekata obuhvaćen je scenom, a sve u cilju koloritne prezentacije načina života mnogobrojnih ukućana koji tu obitavaju. Dramski diskurs otvara Jovanka, sredovječna žena koja dolazi sa puta, iz prekomorske trgovine u toku koje joj je carina uzela prilično robe. Recipijent saznaje da je ona glavni finansijer kuće, da se bavi švercom različitih artikala, kao i da u kući živi i njen suprug koji je bivši komandir policije, sin, ćerka i dva djevera. Djever Stevan je pisac porodične istorije, a drugi je nepokretan. Jovankin logocentrizam jednak je i opozitan prema djeveru istoričaru, ali i prema svim odsutnim isprva, a kasnije i prisutnim, koji joj ne pomažu ništa kada su u pitanju stvari ekonomsko-egzistencijalne

² Cjelokupni citat je preuzet iz rada Gabrijele Puljić *Prostor-vrijeme pamti, Iskazivanje traume u savremenoj hrvatskoj drami* objavljenog u *Dani hrvatskog kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti*, Vol. 51, No. 1, 2025.

prirode. Upravo njen govor postaje u inicijalnoj poziciji traumatizovan i kao takav se okreće i u odnosu na djevera koji materijalno ne doprinosi, ali koji, pogođen Jovankinim optužbama, nalazi argument da se on, ipak, nalazi u bratovoj kući i da ima svoju penziju. Na temelju prethodno navedenog citata možemo konstatovati da u ovom dijalogu upravo postoje *slušači koji ne mogu podnijeti sudjelovanje u traumi* pa će inicijatora jakih riječi pokušati demantovati. Iako višečlana i ujedinjena stanovanjem u istoj kući, ova porodica nije kompaktna i već na ovom prvom primjeru možemo govoriti o raslojavanju zajednice i njenih arhetipskih i to afirmativnih obrazaca. Odnosi u porodici prilično su deformisani, likovi su emotivno nestabilni, te govorimo o dehijerarhizaciji stereotipa – majka uzima ulogu finansijske i porodične snage, a muška energija likova u priličnom je razdešenju.

E, neće Jovanka više preko mora, pa dabogda svi pocrkali. Ka' da ja švercujem iz zadovoljstva, što mi se švercuje! Neće ve Joše više gotivit' ka' što ste naučili. Ne, vala, no ću i ja znat' da živim ka' druge. (...) A ti pišeš, đevera, i ne misliš. (Đurković 2016: 10)

Govoreći o sebi u formi trećeg lica (*Neće ve Joše više gotivit'*), Jovanka inkorporira u iskaz bijedu sopstvenog položaja, krajnju ogorčenost i bezizlaznost. Ništa se neće promijeniti, već kao i kod Čehovljevih junaka sa kojima počinje era savremene teatrologije, govor o sebi će postojati samo kao svjedočenje o sopstvenoj bespomoćnosti, ali i o svjesnosti nad učinjenim greškama, no, do samomijenjavanja neće doći usljed odsustva volje za radikalnim mijenjanjem. Ovdje govorni čin, kao element obračuna s drugim i samoobračuna takođe, ima dodatnu funkciju – demonstrira prototipsku, čak arhetipsku artikulaciju crnogorske žene koja se samo jezičkim činom suprotstavlja, ali rijetko kada i djelovanjem. Dakle, iako razbija određenu etnonaraciju ili kolektivnu predstavu o crnogorskoj ženi koja ne doprinosi porodičnom budžetu, ona je primorana da se bavi finansijama i to da trguje na crno kako bi prehranila višečlanu porodicu, no, ipak ne iskoračuje od uobičajenog ponašanja u drugim sferama egzistencije; ne čini ništa kako bi promijenila sopstveni položaj u toj porodici. Od tri Jovankina sina, dva su problematična, ali sa potencijalom popravljanja ponašanja, dok se jedan sprema za budućeg pravnika. Kćerka živi u duhu novog vremena, slobodoumna je i zarađuje za život. A Jovankin suprug, Blažo Milošić, u kontinuiranom je stanju pijanstva. Drugi djever je trajno onesposobljen za rad jer je u prošlosti dobio batine upravo od rođenog brata, Jovankinog supruga, koji je, prema sopstvenom navođenju, na to bio primoran zbog policijske službe koju je obavljao. S obzirom na to da je Blažovo činodejstvo stožer traumatizovanosti i da je stradanje i njegovo lično i bratovo i potom porodično koncentrovano u njegovom priznanju grijeha prema bratu, prenosimo njegov dramski iskaz kao fundamentalnu okosnicu ponašanja preko koje sagledavamo i društveni i porodični kontekst.

S'vata sam polako da ga mrzim radi toga što ga moram tuć', i što sam bolje s'vata, bolje sam ga tuka, i što sam ga više tuka, više sam mu majku jeba, i Staljina i Lenjina i Tita i Marka i Janka i Ćida i Marksa i Engelsa i Antonija koji mi ga je tamo posla – sve sam mu po spisku jeba. A on krvave plase bača i veli mi: Udri, Blažo, udri, Baja, ka' po

*bratu... Udri, Baja, udri, jedna nas je majka rodila. ...Otole su ga u bolnicu ponijeli...
Piši ovo što ti pričam! Piši! I da od tada neće da zine, ni da progovori ni da prolaje (...)*
(Đurković 2016: 25–26)

Na temelju prethodnog citata očituje se porodična kultura memorije koja postaje ideološka i mentalna baština date porodice, ali postavljenja antiklimaksno i antiproduktivno. Nakon skoro tri decenije ništa nije urađeno po pitanju izlječenja traume, niti kada su u pitanju braća i njihovo pomirenje ili makar fizičko udaljenje koje bi bilo spasonosno, niti kada je posrijedi disolucija jedne zemlje koja će da se razjedini u perspektivi trajanja, i to krvavo. Samim tim, ovdje se prepliću fikcija i fakcija, pri čemu je faktografski materijal adaptivan za oblikovanje dramske tekstualnosti i psiholoških introspekcija likova koji postaju prototipske odrednice i oznakovljenosti zaostalih ideologija pretvorenih u izričitu ideologiju dogme. U tom vrtlogu Jovanka je iskrena, sažaljiva, neposredna i veoma čestita. Sestrinsko ophođenje prema djeverima, čak i onda kada ima opozitan i oštar ton prema djeveru piscu, a osobito nježno odnošenje prema obogaljenom i čak i za komunikaciju onesposobljenom, svjedoči zapravo o arhetipskom ponašanju Crnogorke i u rodu i u domu. Pokušaji okupljanja porodice za stolom i objedom takođe su mimetički obrasci ponašanja majke i supruge koja je centar održavanja porodičnog imena – ljudstva i ljudskosti. No, i fakat da ne može držati konce u rukama, takođe je i njeno i opšte, porodično obilježje, i to usljed uvođenja istine u minus postupak, dakle, višedecenijskih laži i obmana, i najzad, usljed neiskazivosti traume jer se o njoj ne govori adekvatno niti evolutivno, nego nasuprot i sopstvu i drugosti i nasuprot izlječenju. Raslojavanje porodice već se u kući Milošića odavno dogodilo i išlo je u korak sa dogmatizovanjem društva u kojem su činovima i privilegijama obdareni pojedinci nosili koncept mitomanskog pa potom i mizandrijskog i bratomrzačkog samoubjeđujući se da to tako mora u sistemu podređenom održanju kolektiva bratstva i jedinstva. Blažo Milošić zna da je on vinovnik porodične nesreće, te iako ga to razdire do paroskizma, pronalazi argumente usljed kojih je moralo tako biti i na kraju konstatuje da se ne kaje. Njegov brat nema mogućnost artikulacije tragičnosti, njegovi domet i amplituda događaja i događanja nakon stravičnog batinanja slivaju se u jedno cijelo tragičko iskustvo produkovano njegovim obogaljenjem. Mišljenje o tome se ne iskazuje sve do andragonizma u kojem i porodica i čitalac istovremeno saznaju da je Slobodan sve vrijeme imao moć govora, a da je odluka o negovorenju njegova sopstvena te da može biti tretirana i kao kazna i spasenje istovremeno. Afazija govornog čina nije deformacija, već samoodabir lične tragičnosti, što unekoliko ide i sa semantičkom punoćom njegovog imena – Slobodan bira ličnu slobodu, moć da ne govori i posmatra druge u funkciji iskazivanja i otkrivanja.

U rukama dramskog pisca jezik postaje instrument, prema navodima iz prethodnog citata, a cjelokupni prostor dramskog teksta jeste, zapravo, istovremeno i prostor i vrijeme kojim upravljaju likovi, takođe rukovođeni piscem. U ovoj tekstualnosti postoji jedinstveni prostor jer se sve događa u kući navedene porodice, dočim je vrijeme smješteno u nekoliko nedjelja. Prostorna situiranost kamernog je karaktera jer zatvorenost jeste još

jedna dimenzija vremena i prostora koja isključuje izlječenje, a produžava ili multiplicira traumu, dovodeći čak do agonije ili tragedije.

Zatvoreni prostor porodične kuće Milošića scena je na kojoj se odvija ova drama. Prostorno-vremenska zatvorenost u Piscu porodične istorije ima specifične tematske funkcije. Kako to veli teoretičar drame, Manfred Fister, konstantnost mjesta radnje, enterijer ispunjen brojnim namještajem i drugim objektima, izoluje ga od vanjskoga svijeta koji prodiere samo pojedinačnim šumovima i pobuđuje utisak tjeskobe i bezizlaznosti, što i odgovara determinističkoj koncepciji likova. (Radoman 2016: 133)³

Nemogućnost izlaska iz jedne prilično uske i omeđene spacijalne jedinice uslovljava dramska lica da svoju traumu izivljavaju u pravcu drugog. Istovjetan je slučaj i sa dramom *Tobelija* u kojoj postoji vremensko-prostorna zaokruženost data u cilju dinamizacije devijantnih porodičnih odnosa, a čak kulminativna dominacija zatvorenosti evidentira se u trećoj drami pod imenom *Otpad*. U okolnostima prostorne isključivosti i skučenosti i komunikacija postaje subverzivna, isparcelisana i emocionalno rastočena, te patrijarhalna perlokucija dobija svoj primat, a ako je usmjerena ka onima koji su oponenti takvog dijaloga, poprimiće negativnu konotaciju. U takvom porodičnom hronotoposu otac neće imati mogućnost afirmativnog dijaloga ni sa jednim od svoje djece, ali ni sa braćom ni sa suprugom Jovankom. Patrijarhalna jezička dominacija oca, supruga i brata izgovorena u prostoru enterijerske nagomilanosti – švercovane odjeće i cigareta, namještaja, ostataka hrane i posuđa, te rukopisa brata koji piše porodičnu istoriju od koje naposljetku ostaje samo fleka uzrokovana olujom i željom pisca da sve uništi, nužno će dovesti do epiloške granice u kojoj će glava kuće proizvesti tragediju ubijajući sopstvenog sina koji želi da pobjegne od vojske i popravnog doma, potom i iskorači iz tradicionalnih miljea. Dramski narativ je tu zaustavljen, te distrofičan, ali i očekivan, tako da smo u posjedu kraja koji je postavljen ispred čitaoca kao produkt devijantnih odnosa u traumatizovanoj porodici lokalizovanoj u Titogradu 1979. godine.

Dramski komad *Tobelija* jeste, prema Đurkovićevom žanrovskom određenju, *pozorišna igra za tri glumice i jednu mušku sjenku*, a lica su: Vida, rođena 1931, Ana, rođena 1958, i Bojana, rođena 1959. godine. Vida je majka i svekrva, Ana je njena kćerka, a Bojana je snaha objema i udovica jer joj je suprug, Vidin sin, stradao u saobraćajnoj nesreći. Bojanin odabir je da ostane da živi u stanu sa svekrvom sa kojom nema dobre odnose i sa zaovom sa kojom je u prijateljskim odnosima. Vida je dominantna persona kuće, ali je nosilac patrijarhata, a ne matrijarhalne matrice jer se uspostavlja kao neko ko kćerku i snahu opominje na značaj muških članova u porodici i na cjeloživotnu respektabilnost prema njima nezavisno od toga što su mrtvi ili odsutni iz kuće. Kao u Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi* u kojoj u crvenom salonu počinjavu porodični portreti, tako i u stanu u kojoj žive tri žene, kao moćan ekstralingvistički znak stoji galerija muških portreta čiji prostor svakodnevno posjećuju svi, ali samo Vida uvijek naglašava njihovu dostojnost i veličinu ističući da su bili “advokati, književnici, profesori univerziteta u

³Navedeni citat je, kako autor navodi, parafriziran prema autoru Minfredu Phisteru, *Drama, teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, str. 360.

Beogradu i Skoplju, ambasadori” (Đurković 2016: 51). Bojana je potpuno nezainteresovana za patrijarhalni narativ svoje svekrve uz isticanje da se tu radi o “retuširanim fotografijama, praznim pričama, vožnji u rikverc” (Ibid), te da nju ne zanimaju mrtvi rođaci njenog muža. Jasno je da se u takvom međusobnom diskursu nameće model osporavanja i preispitivanja prošlosti i tradicije oblikovan u Bojaninoj karakternoj okosnici, a s obzirom na to da radi na kiosku koji njena svekrva naziva *karaulom* i *osmatračnicom*, ni-podaštavajući njen posao u odnosu na ono što je njihovo porodično stablo produkovalo, kristališe se i Bojanina finansijska nemogućnost da ode iz stana u kojem je teško dijeliti prostor sa Vidom koja ni u naznaci ne dijeli životne stavove sa snahom.

Mlada i obrazovana Ana takođe je još jedan razlog Bojaninog ostanka, s tim što je veoma važno napomenuti da dramski pisac njihovu vezu isprva ne verbalizuje kao lezbijsku, već se to tek daje na epiloškoj granici, a o mogućim razlozima takvog uspostavljanja evolucije dramske radnje predočimo alternative u narednim razmatranjima teksta. Kroz dramsku tekstualnost, dijalogičnost i polilogičnost eksplicira se da je Vida ostala sama jer ju je suprug davnih dana napustio ne mogavši više da podnosi njenu dominaciju, te da ona u kontinuitetu dočekuje poštara nadajući se da će doći novo pismo od njega, a takođe se saznanje da bi mogla ostvariti i novu vezu ukoliko želi, no ona odbija takvu mogućnost, i kroz sve navedene njihove razgovore nazire se i optužba da je njen sin moguće namjerno udario u drugo auto jer mu je majka nametala Edipov kompleks. Vida odbija takve navode i one se u tekstu ne zaokružuju kao isključivo tačne ili provjerene, dakle, kao datosti u koje se ne sumnja, ali se svakako navode kao mogućnosti za koje ne postoje dokazi ni za ni protiv. Samim tim, muška sjena koja se pominje u uvertirnom dijelu drame može biti znakovita i poglavito pripadati sinovljevoj/bratovljevoj sjeni ili uspomeni na njega, a može se konotirati i kroz Vidino opsesivno-kompulsivno opstajanje kulta muškog u kući koja više nema muških izdanaka i izvjesno je da ih više neće ni biti. Motivaciono polazište povezano sa tobelijskim fenomen daje se u prvom dijelu teksta u kojem Vida pominje da je slušala emisiju o drevnom balkanskom običaju u kojem žensko preuzima ulogu muškog u kući u kojoj nema više muških glava, ne bi li se tako makar privremeno održalo porodično ime i imetak.

Činjenica da se niko ne rađa kao tobelija, već da se tobelija postaje, nameće nam da taj fenomen, kao i istoimenu dramu, posmatramo iz ugla rodniha istraživanja, premda Đurković, iako ga stvarnost uznemirava, ne piše tu dramu sa namerom da ostvari društveno priznanje pojave koju stavlja u žižu svojih dramskih interesovanja. Verovatno zato što je svestan da je teško promeniti strukture moći koje definišu naše identitete. Ali već Đurkovićev tematski izbor (tobelija i ženska homoseksualnost) podrazumeva njegovu društvenu i političku angažovanost. (Anđelković 2011: 170)

Motiv Virdžine ili Tobelije, poznat kao kulturni fenomen Balkana već unazad nekoliko vjekova, otjelotvoren je i u jugoslovenskoj kinematografiji u XX vijeku, a dramski tekst *Tobelija* prvi put ga ustoličuje i u domenu dramske književnosti, ali i u domenu cjelokupne crnogorske literature budući da nije poznato da je prije objave ovog komada bio negdje ranije realizovan. Svakako da je fenomenologije lezbijstva bilo, osobito

u narativnim strukturama u kojima se preispituje pitanje roda, pola i seksualnosti i to čak kroz društvene i političke angažmane kakve pominje Sava Anđelković, a koje sedamdesetih godina prošlog vijeka piše Mirko Kovač, no, tobelijsko određenje, ipak, srećemo prvi put u Đurkovićevoj drami. Anino recitovanje Hamletovog monologa nad Ofelijinim grobom u kojem se pominje – “svu ljubav braće četrdeset hiljada, sva ona, ma koliko ogromna, ljubavi moje zbir dosegla ne bi” (Đurković 2011: 51), potom njeno pijanstvo u noći Nove godine u kojoj joj Bojana saopštava da ju je izvjesni Kosta, za kojeg je Vida mislila da gaji emociju prema Ani, zvao da idu na proslavu u Dubrovnik, te postavljanje pitanja majci “hoćeš li da ti budem sin” (Ibid 79), mogu biti implikatori ljubavi koju Ana osjeća prema snahi, a dodamo li tome i nježno ophođenje, moglo bi se i biti na tragu signifikativnih obilježja koje pisac nudi čitaocu kada je u pitanju ključ te ljubavi. Metatekstualnost sa Hamletovim citatom može direktno voditi u tumačenje koje ide ka spoznaji indirektnih psiholoških karakterizacije i koje kaže da ljubav koju je brat osjećao prema Ofeliji (Bojani) nema intenzitet koju Hamlet (Ana) osjeća za nju. Vrlo je moguće da pisac anticipira Anine osjećaje prema Bojani. No, reklo bi se prije da se to pitanje ostavlja i smatra otvorenim jer Anina nježnost može biti sestrinska, kao i njena briga, pažnja i zaštita, osobito kada se uzme u obzir ljubav koju opisuje da je osjećala prema bratu te sve navedeno potencijalno jeste i transponovanje emocije ka snahi koja je ostala udovica i koja nema oslonca u životu. Takođe, Ana osjeća inat prema majci i ponukana saznanjem da bi majka više voljela da joj je u životu ostao sin nego kćer, u jednom trenutku izgovara:

Drevni balkanski običaj, sjećaš se? Ti si mi pričala. Kad kuća ostane bez muške glave, ćerka preuzima funkciju sina – nasljednika, postaje On. Travestira. Transformiše se u drugo ja. U muško ja... (Ibid: 79)

Kada govori o majci i o njenim očekivanjima od nje kao kćerke, srdžba je osnovno osjećanje koje se očituje u Aninim dijalozima, monolozima i polilozima. Čitalac zaključuje da je ona kao personalnost produkovana isključivo majčinim htjenjima te da se stoga stvorio i otpor i to najčešće kroz majčine konstatacije o Aninoj utrošenoj mladosti bez muškarca i udaje.

Rodne uloge počivaju na nasleđenim i ustaljenim kontrolama koje društvo nameće, naročito u periodu odrastanja i socijalizacije, kada je prema strogim binarnim kategorijama definisana podela na muško i žensko (počev od tačno određenih boja za benkice, preko izbora igračaka i dečjih igara do doličnosti ponašanja). U Tobeliji kada Ana govori o svojoj majci podseća da roditelji pripremaju svoju decu na rodne zadatke: Kada mi je bilo dvanaest godina, već je počela o udaji (Đurković 2000: III: 21). Od socijalizovane jedinke društvo iščekuje određen izgled i unisono ponašanje prema binarnoj podeli muškarac: žena i ne trpi odstupanja. (Anđelković 2011: 170)

Doček Nove godine, za koju je napisano da je 1987, ide u prilog i odgonetanju društvenog konteksta. To su godine koje su označile krah komunističke ideologije što je egzistirala kroz socijalističke sisteme zemlje koja se tih godina još uvijek zvala Socijalistička

Federativna Republika Jugoslavija. Ne samo u Jugoslaviji, već u cjelokupnoj Evropi događa se tranzicija društvenih sistema i odnosa. U koordinaciji s tim kontekstom, na Balkanu se preispituju kultura, kolektivno nasljeđe i pamćenje, položaj jedinke u društvu kada je posrijedi ekonomska, intelektualna i emocionalna stabilnost i identitet, ali takođe upravo u to vrijeme stasavaju pitanja transrodne seksualnosti kao pitanja od osobitog identitetskog značaja. Iako se ostvaruju brojne promjene u pop-kulturi cjelokupnog balkanskog društva, seksualnost biva dugo potiskivano pitanje, nezavisno od toga da li je u pitanju homoseksualnost ili heteroseksualnost, jednostavno, to se stavlja *ad acta*. Potiskivani identitet proizvodi traumu i upravo to ovdje razmatra Đurković dozvoljavajući da transseksualizam uđe na vrata dramske umjetnosti kao nova tekovina koja se verbalizacijom obračunava sa tabuiziranim obrascima ponašanja i življenja. Već smo napomenuli da pitanje vremena u kojem Ana postaje lezbijka nije decidirano, a Đurković može implicirati sljedeće – ona je to možda osjetila u djetinjstvu u kojem stvara otpor prema majčinom diktatu udaje ili u vremenu braka svog brata i snahe, možda je to postala nakon bratove smrti ili pak u trenutku kulminacije osporavanja svih majčinih aksiologija čiji parametar ide prevashodno prema kultu podređenosti muškom. Bilo kako bilo, homoseksualnost je njen izbor. Travestija kao novi oblik postojanja determiniše je u posljednjim slikama drame kao osobu koja oblači muško odijelo i nosi mušku aktovku, Bojana joj se pritom obraća u muškom rodu, a sama ostaje vizuelno žena. Ostaju da žive sa Vidom jer joj je potrebna njihova pomoć, a trauma se ne smanjuje time, no, dolazi do aktivacije njenog tretmana izlječenja, ona postaje iskaziva, o njoj se govori uprkos Vidinom negodovanju i psovka. Kako trauma, tako i seksualnost postaje iskaziva, tretirana i proporcionalna svom pripadajućem identitetu, a ne nametnutim uniformnim očekivanjima i etikacijama. Frustracija usljed diskriminacije obrće se u manifestaciju seksualnosti – da li onu dugo potiskivanu i skrivanu, a priželjkivanu ili u seksualnost dominantne muškosti koju je željela Vida zbog gubitka muških članova, a koju Ana pervertira u inat majci, pitanje je. Tek manifestacija seksualnosti dobija svoju ulogu – slobodnu i snažnu, a da li i posve izlječujuću, zavisi od njenog porijekla – tradicionalnog, subverzivnog, imagološkog. Različitost, kakva god, i pod kojim god imenom i porijeklom bila, stupa na scenu.

Treća i posljednja u nizu dramskog kolopleta *Porodična trilogija* jeste drama *Otpad*, kojoj u podnaslovu stoji autorski komentar vezan sa grotesknim motivskim određenjem drame – *otadžbinsko-porodične trice i kućine u trinaest slika*. Trice i kućine predstavljaju frazeologizam evidentiran na području srpskog, crnogorskog, bosanskog i hrvatskog jezika i njegova/njihova alegorijska značenjska nosivost nema afirmativnu vrijednost.

Trica (množina trice) ima tri značenja. Prvo je opne, ljuske od samlevenog zrnevlja žita koje pri sejanju ostaju u situ, a drugo je mrvice, trunke. Od ova dva značenja putem metafore razvilo se još jedno, a to je bezvredna stvar, tričarija. Kućina (množina kućine) znači neobrađeno, grubo vlakno koje ostaje kao otpadak pri preradi konoplje

*ili lana, a poznat je i izraz zaplesti se kao pile u kućine, kada se upadne u neke teškoće, u bezizlazan položaj.*⁴

Otađbinsko-porodična drama bi mogla donositi kvalifikativ herojskog modela života, te apsolutnog i neprikosnoveno crnogorskog kulturnog fenomena čojstva i junaštva ustoličenog još od Poslanica Petra I Petrovića Njegoša. No, ukoliko u bližem određenju otađbinsko-porodičnog koncepta stoje maloprije pomenute – dvije nominalne jedinice, trice i kućine, jasno je da je od čojstva i junaštva ostalo gotovo ništa, trunke i mrve zapletene u samokreiranom i samoodabranom lavirintu, koje je na kraju otpad.

Stan porodice Markošević u jednoj od višespratnica na Zabjelu u Podgorici. April 1999. godine. Scenograf bi morao da vodi računa o tome da sve prostorije jednosobnog stana budu vidljive iz gledaočeve perspektive. Dnevna i spavaća soba, wc sa tuš kabinom, uzani hodnik i nešto kao poširi špajz. Sve je pretrpano kašetama stranih cigareta, plastičnim igračkama i mnoštvom jeftinih stvari za svakodnevnu upotrebu kakve se mogu naći na buvljoj pijaci na Tuškom putu. U špajzu je nešto kao improvizovani krevet, između raznih paketa sa uljem, brašnom, paštom itd. Na sredini dnevne sobe okrugli trpezarijski sto i oko njega četiri karinge.

U lijevom uglu dnevne sobe, u invalidskim kolicima sjedi Stanislav Čano Markašević. Pored njega muzički stub i gomila stripova. Čita Alana Forda.

Janko za kompjuterom, pokušava da savlada tehniku rukovanja njime.

Nervozan je.

Devet je uveče.

Čuje se brujanje bombardera, zatim eksplozija avionske bombe. Sve se zatrese, sijalica zatreperi, onda na kratko mrak, tišina. Svijetlo se pali. (Đurković 2016: 95)

Jak, eksplozivnan paralingvistički znak pretenduje na stvaranje istorijskog konteksta kod čitalačke publike. Godina 1999. jeste godina bombardovanja Savezne Republike Jugoslavije, koju su sačinjavale Srbija i Crna Gora, od NATO organizacije. Već je bio i završio se jedan bratoubilački rat devedesetih godina dvadesetog vijeka koji je donio raspad jugoslovenskih republika i brojne žrtve zločina i genocida. Čano Markašević je u posjedu takvih znanja i nipošto nije rekonvalescent, već invalid koji je na hrvatskom ratištu izgubio snagu i muškost, a u postojećem trenutku proživljava novu dramu sa neizvjesnim ishodom. U cjelokupnosti trajanja ove drame ona je smještena u prethodno pominjanu enterijersku zatvorenost, pri čemu je upravo Čano lik koji ne izlazi van okvira doma, dok za druge postoji informacija da izlaze van i pri povratku u stan uvijek konstatuju zagušljivost, ustajalost, težak miris, zapravo smrad. Čano je lice koje nema kontrolu nad osnovnim životnim funkcijama i stoga neprijatni mirisi potiču od njega. Prenatranost namještajem i stvarima veoma nalikuje haotičnosti predstavljenoj u drami *Pisac porodične istorije*, ali ovdje postoji i stepen više natrpanosti jer je u pitanju mali stan na višespratnici i lakog izlaska iz skučenosti te vrste nema, posebno za nekog ko je lice sa posebnim potrebama. Čanova supruga i brat su sitni ratni profiteri, zapravo

⁴ Citat preuzet sa portala jezikofil.rs

šverceri koji pokušavaju stvoriti kakvu-takvu egzistenciju u uslovima primarnog haosa i bombardovanja. Svako malo odlaze po novu robu ili na primopredaju robe nabavljačima i kupcima, a svaki njihov odlazak Čano isprati ironičnim komentarom da *to dobro urade*. Postaje odmah jasno da se radi o preljubi, a eksplicitna scena brzog intimnog odnosa u špajzu postoji i u samom tekstu, kao i konačno Čanovo suočenje sa prevarom u kojoj učestvuju njegov brat i supruga. No, do mijenjanja porodične situacije ili do samomijenjanja lika ne dolazi. Čvorište se umnožava Nadinim odlaskom iz kuće koje je kratkog roka, kao i dolaskom djeverove, Jankove supruge koja živi u inostranstvu i koja bi voljela da odvede njihovog sina Andreja sa sobom kako bi izbjegao vojsku, ratove i stradanje. Interesantno je da do bilo čije migracije ili makar mentalnog iskoračenja, ako ne spacijalnog izmještenja, ovdje ne dolazi. Svi znaju šta bi trebalo promijeniti, ali niko nema volju da nešto učini te svi ostaju u opisanom stanu, klaustrofobični, manično-depresivni i nezadovoljni. Jedinu situacioni obrt predstavlja nesreća koju Andrej doživljava, a zbog čijih posljedica i on, kao i stric, biva onesposobljen za hodanje i normalno i nesmetano obavljanje životnih funkcija. Andrej je pucao u čovjeka, čovjek je umro, a istovremeno je i on u njega pucao i ovaj je zaradio invalidska kolica, kao što je to slučaj i sa njegovim stricem Čanom, s tom razlikom što su Andrejeva kolica moderna i prilagođenija prostoru – čemu se Čano poluozbiljno, a polušaljivo divi. Ubistvo u samoodbrani postaje *samoubistvo u odbrani* – kako konstatuje Andrej. Jer, potežući pištolj ubija čovjeka, ali i čojstveno u sebi, ubija i svoju mentalnu i fizičku snagu. Od porodice koja je davala svoje učešće u svim slavnim ratovima i bitkama, ostaju samo trice i kućine, ostaje spomen na nekadašnje – kolektivnu kulturu sjećanja prožetu ironizovanom predstavom o sebi i drugima.

U kontekstu savremene crnogorske dramske produkcije valja imati u vidu da Otpad pripada krugu tekstova u kojima prepoznajemo odjeke novih trendova evropske dramaturgije. Riječ je o korpusu drama sa izrazitim socijalno-psihološkim bekgraundom i elementima IN-YER-FACE dramaturgije koji čini zaseban stilsko-tematski krug savremene crnogorske drame. Drame Happy end Igora Bojovića, Otpad Ljubomira Đurkovića i Sanjin nagon Željka Stanojevića, najznačajniji su predstavnici toga kruga. (Radoman 2016: 139)

Savremena crnogorska drama raskrinkava uzuse prošlosti, sve protekle načine življenja u kojima nije postojala individualnost kao viša kategorija osim ukoliko nije predstavljala arhetipsku tipologiju uputnog ponašanja u crnogorskoj nomenklaturi – kako likova literature, tako i stvarnosnih izdanaka mimetizovanih ili rekreiranih literaturom. Svakako da je to demaskiranje prošlih načina pisanja i življenja počelo i u drami i u romanescnoj i pripovjedačkoj strukturi još pedesetih godina dvadesetog vijeka sa pojavom Miodraga Bulatovića u poslijeratnom modernizmu i Marka Kavaje u teatru Crne Gore. Sve što se očitovalo u društvu detektovano je i kroz književnost – lirsku, epsku i dramsku, ali je jasno da je uputno bilo ponajviše ono što je ishodavalo iz pera socrealističke provenijencije pa potom iz nastavaka tekovine socijalne literature jer se tu promovisalo opšteprihvaćeno dobro – ponašanje pojedinca kao protoprimjer preporučljivog i

prihvatljivog, mahom kroz model revolucije koja je takođe bila kolektivno dobro. No, tek postmodernizam postaje pravac koji počinje baštiniti ideju preispitivanja društva, religije i istorije kao postulata i tekovina promovisanih umjetnošću, a sve kroz prizmu pojedinca koji više nije rukovođen kolektivnim, već upravo sve kolektivno sagledava iz lične vrijednosne prizme. Upravo tada se pišu drame koje se zabranjuju zbog potencijalno lošeg uticaja na omladinu, a dramski pisci koji su na meti takve dogme jesu, između ostalih, Žarko Komanin, Jevrem Brković, Mirko Kovač i Borislav Pekić. Dijahronijskim presjekom njihovih dramskih tekstova očituje se iluminativna citatnost uz čije preimućstvo se svemu starom daje nova refleksija. Sve navedeno traje do kraja devedesetih i do nestanka velike jugoslovenske zajednice. A od dvijehiljaditih godina kao teme dramskih komada prezentuju se valorizacije subjektivnog viđenja istorijskih pomjeranja, rat i ratno profiterstvo, patnja i stradanja pojedinca u bratoubilačkom ratu, devastacija kulture i uspinjanje nove dizelaške subkulture inicirane i njegovane kroz različite vidove života postjugoslovenskog konglomerata. S tim u vezi, dramsko stvaralaštvo Ljubomira Đurkovića oblikuje se kao produkt teatrološkog razračunavanja sa društvenim kontekstom iz kojeg su proistekli – strah, propadanje etičkih vrijednosti, raskrinkavanje ili preispitivanje ustrojstva čojstva i junaštva kao struktura koje su rekreirale kolektivnu memoriju pa tako i zbilju, ali i potirale individualnu različitost, osobito ako nije komponovana prema uputnom kulturnom modelu. Protagoniste i antagoniste svojih dramskih komada Đurković prezentuje u trenutku ekspanzije straha ili kulminacije dugo potiskivane traume, tako da time otvara široko polje potencijala tumačenja različitih oblika ponašanja – kako individualnih, tako i kolektivnih.

Pozorište može da bude kontroverzno ili da potvrđuje, subverzivno ili konzervativno, da zabavlja ili prosvjetljuje, ako mu se hoće, može da bude sve to, i više. Može da zaseni i oko i uho, i drži publiku kao prikovanu. Što je još važnije, u stvaranju te naročite atmosfere ono je u stanju da izazove duboke, podsvesne emocije i da otelotvori one energije i snage u ljudskom umu koje i pojedinca i društvo dovode u velika iskušenja. Verovatno je zbog toga, tokom čitave istorije, bilo toliko pokušaja da se pozorište ukroti ili stavi van zakona. (Harvud 1998: 6)

Đurkovićeve drame, koje su oživotvorene i na pozornici, donose dramu savremenog doba – tragovi i pečati prethodnih neriješenih računa su uvijek u inicijalnim tačkama drama i do njihovih razrješenja ne može se doći jer protagonisti i antagonisti konstituišu čvorišta koja idu ka tragičkim uslovima odvijanja radnje. Duhovna nemoć, nedostatak snage za samoispoljenjem i samostalnošću jesu glavni razlozi tragičkih ili nesretnih pozicija u kojima se nalaze. Apsurd njihove egzistencije stoji u moći kolektivnih predrasuda i u njihovom saznanju da je kolektivna datost bezuslovni uzrok njihove traume, no, i pored tog saznanja, svi oni ostaju u kolektivnom, i emocionalno i intelektualno i ideološki – nastavivši život u mnogoljudnoj porodici, i Milošići iz prve drame i Markoševići iz posljednje, metaforički potpisuju tragički panegirični traktat pomirenja sa sudbinom koju su oni odredili. Oni žale nad sobom, svakodnevno gledaju posljedice tog odabira i duhovno odumiru. Najzad, čitajući i gledajući takve dramske komade i predstave,

recipijent aktivno promišlja nad esencijalnim životnim pitanjima koja jesu problemskog karaktera u svakoj zajednici i kulturi, ali su osobito osjetljiva u balkanskom, ponajviše crnogorskom društvu uskovitlanom sopstvenim mitomanskim trajanjima i egomanskim predstavama o sebi, te nedovoljno osviještenim i opredijeljenim ka slobodi različitosti – seksualne, političke i kulturalne. Idejna poruka Đurkovićevih drama stoga je duboko spoznavajuća i humanistički usmjerena.

Literatura

- Andelković, Sava (2011), "Ljubomir Đurković, 'zavjetovani' dramski pisac", Institut za crnogorski jezik i književnost, *Lingua Montenegrina*, IV/1, br. 7, Podgorica
- Harvud, Ronald (1998), *Istorija pozorišta*, Clio, Beograd
- Ibersfeld, En (1978), *Čitanje pozorišta*, Editions sociales, Pariz
- Igo, Viktor (2005), *Predgovor Kromvelu*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Istočno Sarajevo
- Jakšić, Predrag (2021), *Raščarani svet: prostor samoubistva*, Beograd
- Lotman, Jurij M. (1976), *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd
- Mihaljinac, Nina (2016), *Svedočenje i reprezentacija traume u vizuelnim umetnostima: NATO bombardovanje SR Jugoslavije*, Beograd
- Milivojević-Mađarev, Marina (2008), *Biti u pozorištu*, Beograd
- Obradović, Ognjen (2023), *Jugoslovensko dramsko pozorište i jugoslovenski ratovi (1991–1999)*, Univerzitet umetnosti u Beogradu – Fakultet dramskih umetnosti, Beograd
- Palavestra, Predrag (1991), *Književnost – kritika ideologije*, Srpska književna zadruga, Beograd
- Puljić, Gabrijela (2025), *Prostor-vrijeme pamti. Iskazivanje traume u suvremenoj hrvatskoj drami*. (UDK 821.163.42.09-2<20<), *Dani hrvatskog kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 51, No. 1, Zagreb
- Radoman, Aleksandar (2016), *Porodična/podgorička trilogija Ljubomira Đurkovića*, Nova luča, Cetinje – Podgorica
- Selenić, Slobodan (1979), *Dramski pravci XX veka*, Akademija za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd
- Vesković, Lejla (2024), *Subverzija političke moći u Jugoslaviji 1970–1990: književnost i pop kultura*, Fokalizator, Podgorica

Alojzija Zupan Sosič: Literarna empatija v treh romanih Ivana Cankarja

Ivan Cankar je v vseh svojih literarnih delih posvetil veliko pozornosti otrokom, ženskam, umetnikom, delavcem, brezposelnim, brezdomcem, bolnikom in živalim. S posebno literarno empatijo, tj. s prepletom racionalnega in čustvenega vživljanja v drugega, je v vseh treh romanih povezal čustva z etiko. Medtem ko je v romanu *Na klancu* pisatelj prepričljivo ubesedil socialno empatijo, katere temelj je socializem, je v romanih *Hiša Marije Pomočnice* in *Gospa Judit* provokativno zarezal v družbeno gnulobo s seksualizacijo in demitizacijo ženske in otroka. Če pomenita za like prvega romana izobrazba in revolucija edino rešitev, se štirinajst bolnih deklic v romanu *Hiša Marije Pomočnice* "rešuje" s spiritualistično, soteristično in simbolistično estetiko, Judit v romanu *Gospa Judit* pa s posebnim hrepenenjem. Cankar namreč pri karakterizaciji Judit ni želel le predstaviti nekonvencionalne ženske, ampak tudi etični obraz slovenstva, kritike in umetnosti. Cankarjeva resignacija in repersonalizacija etosa se v vseh treh romanih zavzema za vrnitev v prvinsko osebno empatijo, kar je povsem sodobno in aktualno razmišljanje tudi v našem tisočletju. Podobno kot Bauman, Eagleton in Nusbaum je Cankar že več kot sto let prej jasno zapisal: da bo civilizacija preživela, je treba nujno skrbeti za njeno srce in gojiti (literarno) empatijo.

Ključne besede: literarna empatija, etika, čustva, trije Cankarjevi romani.

Literary Empathy in Three Novels by Ivan Cankar

In all his literary works, Ivan Cankar devoted a lot of attention to children, women, artists, workers, the unemployed, the homeless, the sick and animals. With a special literary empathy, i.e. with an interweaving of rational and emotional empathy for the other, he connected emotions with ethics in all three novels. While in the novel *Na klancu* (*On the slope*) the writer convincingly articulated social empathy, the foundation of which is socialism, in the novels *Hiša Marije Pomočnice* and *Gospa Judit* he provocatively cut into social decay by sexualizing and demythologizing women and children. If education and revolution represent the only solution for the characters of the first novel, the fourteen sick girls in the novel *Hiša Marije Pomočnice* are "saved" with spiritualistic, soteristic and symbolic aesthetics, and Judit in the novel *Gospa Judit* with a special longing. Namely, in characterizing Judit, Cankar did not only want to present an unconventional

woman, but also the ethical face of Slovenianness, criticism and art. Cankar's resignation and repersonalization of ethos in all three novels advocates a return to primal personal empathy, which is a completely contemporary and relevant thought even in our millennium. Similar to Bauman, Eagleton and Nusbaum, Cankar clearly wrote more than a hundred years earlier: for civilization to survive, it is imperative to take care of its heart and cultivate (literary) empathy.

Key words: literary empathy, ethics, emotions, three Cankar novels.

In tedaj je prihajal oče s tujimi ženskami domov. Nekoč je prišla z njim boječa, siromašno oblečena punčka, pač komaj štirinajstletna; v roki je nosila košek cvetic, kakor jih prodajajo otroci na cestah in po gostilnicah. Prišla je in je ostala pri durih ter se je ozirala na Lojzko, ki je ležala na zofi, že slečena in odeta. Oče se je zasmejal in jo je prijel za roko.

No, le dalje, punčka, nič se me ne boj!

Komaj se je malo branila, oči so gledale plašno, šla je z njim, sedla je k njemu na zozo. Odmašil je steklenico, točil je vina.

Pij!

Lojzka bi ji zaklicala: Beži! Pojdi domov in se skrij v posteljo!

Ali punčka je pila. Z drobno boječo roko je prijela kozarec, malo je zatisnila oči in je pila; oče ji je gledal v obraz s predrznimi očmi, smeh je bil na njegovih ustnicah, v rumena, zgrbljena lica je bila šinila kaplja krvi. Objel jo je, posadil jo je bližje k sebi, posadil si jo je naposled v naročje. In punčka je pila, že so bila rdeča njena lica, prej tako bela in uboga. Ali kakor so rdela njena lica, je ginila iz njegovih tista kaplja krvi, ki je bila šinila vanje. Suha so bila zdaj, sivorumena in oči so gorele.

Uvod

Ob branju odlomka iz romana *Hiša Marije Pomočnice* (Cankar 1972: 66) ste začutili celo paleto čustev. Le kdo ni ob tem odlomku jezen, saj oče posiljuje revno deklico tik poleg svoje bolne hčerke Lojzke? Najbrž ste zaradi prisilnega voyerizma in pedofilije poleg jeze začutili tudi tesnobo in strah mladoletne prodajalke cvetic, pa tudi žalost, usmiljenje, ogorčenje, brezizhodnost, željo po pomoči in kaznovanju, ki se ne dotikajo le trenutnega bralnega vtisa? Ves ta čustveni in racionalni odziv lahko zaobseže literarna empatija, pogost pojav v opusu Ivana Cankarja. Ta je v svojem celotnem literarnem in političnem delovanju, predvsem poglobljeno pa v romanih, izražal empatijo na več načinov.

Besedila v vseh štirih literarnih zvrsteh – pesništvu, pripovedništvu, dramatiki in esejistiki –, prav tako pa je odločilno zaznamoval (takratno) politiko in javno življenje, je v svojih delih izrazil sočutje, razumevanje in solidarnost s “ponižanimi in razžaljenimi” (Zupan Sosič 2020). To so bili otroci, ženske, umetniki, delavci, brezposelni, brezdomci, bolniki in živali, pravzaprav vsi tisti, ki niso imeli osnovnih pravic oziroma dostojnega življenja. Tako na primer karakterizacije žensk ne upodabljajo samo perečega položaja podrejenega spola, ampak tudi nastavljajo satirično ogledalo, v katerem ugledamo še umetnika, delavca in otroka Ker kapitalizem kot krivični družbeni sistem omogoča nenadzorovano izkoriščanje, pravzaprav izživljanje nad podrejenimi in revnimi ljudmi, se ta avtomatizem skrunjenja prenaša celo na področje otroškega dela in različnih (tudi otroških) spolnih zlorab: veliko Cankarjevih ženskih romanesknih likov je spolno nadlegovanih že v otroštvu ali mladosti.

Da bi lažje razložila Cankarjevo literarno empatijo, sem se v razpravi¹ zgoščeno posvetila le trem romanom. V romanu *Na klancu* je pisatelj prepričljivo ubesedil socialno empatijo, ko je opisoval družbene krivice na senzibilen in senzitiven način. Prav tako je njegova empatija zelo očitna v romanih *Hiša Marije Pomočnice* in *Gospa Judit*, kjer je usmerjena v ženske in otroke. Posebno čustveno naklonjenost, tesno prepleteno z racionalno refleksijo, je sam imenoval odkritosrčnost, ki pa ni nastopala samo v izpovedni ali pričevanski vlogi, pač pa je največkrat vsebovala družbenokritično ali satirično ost. Tovrstna odkritosrčnost se v času Cankarjevega pisanja še ni imenovala empatija, se je pa že takrat povezovala z novo občutljivostjo, ki je bila na začetku 20. stoletja v Evropi povezana z različnimi gibanji (Zupan Sosič 2021:163) in delovanji: s socialno demokracijo, socializmom, z marksizmom, anarhizmom in ženskimi gibanji ter nekaterimi idejami Friedricha Nietzscheja in Sigmunda Freuda.

Danes imajo velik vpliv na naratologe in filozofe knjige Marthe Nussbaum, predvsem njeni poudarki na etiki. Tako filozofinja npr. v delu *Upheavals of Thought, the Intelligence of Emotions*, 2001 (*Preobrat mišljenja, čustvena inteligenca*) trdi ravno nasprotno od klasične filozofije, ki je čustva razlagala zgolj kot primarne impulze, in zagovarja idejo, da so čustva središče filozofije etike, zato mora vsaka teorija etike vsebovati sodobno razumevanje čustev. Empatija torej ni povezana samo s čustvi, pač pa tudi z etiko, predvsem pa je za njeno nadaljnje raziskovanje pomemben “izum” čustvene inteligence.² To je izraz, ki je nastal v devetdesetih letih prejšnjega stoletja in pomeni sposobnost zavedanja svojih čustev in ustrezno ravnanje z njimi v smislu spodbujanja emocionalne in intelektualne rasti. Podobno idejo – da so čustva temelj naše eksistence in imanence – je Cankar ubesedil že na začetku 20. stoletja, na različne načine tudi v vseh treh izbranih romanih.

¹ Razprava je nastala v okviru raziskovalnega programa Medkulturne literarnovedne študije (P6-0265), ki ga iz sredstev proračuna RS financira ARIS.

² Čustvena inteligenca ali čustvena inteligentnost poudarja preplet kognitivnih komponent in nekognitivnih sposobnosti. V tem smislu priznana strokovnjakinja Suzanne Keen poimenuje čustva, povezana s pripovedjo, kar pripovedna čustva (narrative emotions), in med njimi posveti največ pozornosti empatiji, sestavnemu delu čustvene in socialne inteligenca.

Cankarjeva empatija me je nagovorila že davno pred pisanjem te študije. Predvsem me je pri njej navdušil pogum, s katerim je avtor klesal različne literarne osebe, tako da lahko delujejo empatično še danes. Toliko revščine, ponižanja, trpljenja, izkoriščanja, sprenevedanja, zlobe, egoizma in manipuliranja še ni bilo nagnetenega v nekem opusu kot je to v Cankarjevem, istočasno pa v slovenski književnosti še ni bilo ponujenih toliko poti, med njimi tudi estetskih, za odstranjevanje različnih civilizacijskih madežev. Cankar je za pogumni rez v moralno gnilobo večkrat izbral seksualnost, saj se je, v duhu poetike moderne, jasno zavedal provokativnosti in subverzivnosti erotike, ki je v času moderne pomenila travmatično področje v razumevanju spolov, in ki so ji kasneje v slovenskem romanu sledili le redki: Berta Bojetu, Franjo Francič, Milan Kleč, Florjan Lipuš, Nedeljka Pirjevec, Sarival Sosič in Vitomil Zupan.

Roman *Na klancu*: (socialna) empatija, socializem, Cankarjeva empatija

Da bi lažje pojasnila vlogo socializma za Cankarjevo socialno empatijo v romanu *Na klancu* (1902), bom najprej na kratko predstavila pojav (literarne) empatije, nato socializma, oboje pa bom interpretirala s primerjalno-analitično metodo in različnimi pristopi teorije pripovedi. Empatija je namreč psihična spoznavna sposobnost, s pomočjo katere se človek prestavi na mesto neke druge osebe, dogodka ali (pripovedne) prvine, da razume čustva in namere (Andrieu, Boëtsch 2010: 118–119), čeprav ni nujno, da pri tem občuti simpatijo, privrženost ali usmiljenje. Kot sposobnost vživljanja v književnost je povezana s projekcijo vtisa (Popović 2010: 182) na občinstvo, zaradi česar je v teoriji književnosti vezana predvsem na vprašanje učinka in recepcije. Z drugimi besedami je empatija mehanizem (Zupan Sosič 2017: 323), ki vodi razumevanje doživetja druge osebe; racionalno in čustveno dogajanje, ki temelji na sposobnosti postavljanja v položaj drugega oziroma vživljanja v drugega ali videnja sveta skozi oči drugega ter razumevanje njegovega sveta na način njegovega čustvovanja in razmišljanja.

Elizabeth A. Segal (2011 in 2020) razlaga našo sposobnost razumeti in pomagati drugemu – kar je temelj socialne empatije – kot bistveno kategorijo za naše individualno in kolektivno počutje. Obstaja veliko preprek, da bi “zlezli pod kožo drugim”: strah, skepticizem, strukture moči – a ker je socialna empatija večšina, ki se je lahko naučimo, se lahko naučimo tudi premagovati omenjene prepreke. Za učenje socialne empatije predlaga Segal (2020: 191–197) pripovedovanje zgodb in pričevanje, ki sta učinkovita načina deljenja izkušenj. Če prenesem njene teorije na roman *Na klancu*, lahko ugotovim, da ta prepričljivo izraža socialno empatijo s pripovedovanjem in celo delnim pričevanjem (materina in Lojzetova zgodba sta namreč avtobiografski), saj opisuje socialne krivice na senzibilen in senzitiven način.

Iz različnih pričevanj in zapisov, tudi iz pisma Alojzu Kraigherju,³ je razvidno, kako sta se socialna demokracija in socializem v Cankarjevem življenju povezovala. Kar pa

³ Cankar o svojem političnem prepričanju v pismu Alojzu Kraigherju (1910) ni želel na dolgo razpravljati, kratka razlaga je takale (Cankar: 1972: 72): “O socializmu in nacionalizmu ni mogoče v pismu razpravljati.

še vedno ne pojasni, zakaj in kako se je Cankar sploh odločil za socializem, ki je v tem romanu temelj socialne empatije – na socialne krivice se je v tem času podobno odzivala tudi Zofka Kveder. Tudi če upoštevamo številna besedila, kritike, govore, politične članke in predavanja kot tudi literarna besedila (med daljšimi pripovedmi *Tujci*, *Na klancu*, *Martin Kačur* ter *Hlapec Jernej in njegova pravica*), lahko najbolj očitne argumente za Cankarjev socializem preberemo v članku *Kako sem postal socialist* (napisan 1913, objavljen 1918). Ta članek je pravzaprav razlaga, kako se je Cankar zaradi svoje socialne empatije povsem samoumevno odločil za socializem oziroma kako so socialna empatija, socializem in socialna demokracija tesno povezani.

V tem članku Cankar (1976: 114–121) razloži, da je že kot otrok spoznal, da so krivice nekaj zopernaturnega⁴ in zoperčloveškega, a namesto da bi jih raziskoval, se je raje zatekal v poezijo. Tudi na začetku dunajskega obdobja (1896 do 1900) je pred nezadovoljstvom z javnim življenjem bežal v literaturo, šele bivanje v 16. dunajskem okraju ga je prisililo k premišljevanju. Ottakring je bil namreč podoben eni sami ogromni delavnici; ta okraj je bil trdnjava socialne demokracije, hkrati pa dom uboštva in jetike. Celotni članek je pravzaprav preprosta in jasna razlaga tega, kar je roman *Na klancu* izrazil skozi Franckino trpljenje, oblikovano kot marijanski kult matere in socialistični model brezpravne delavke, ter večpomenske simbole klanca, teka za vozom in rdeče iskre oziroma luči v učiteljevem oknu.

Politično dejstvo, da je postal pravi socialist šele na Dunaju, potrdi tudi Lökös (1983: 63–73), ki meni, da je na Dunaju poleg modernističnih gibanj spoznal tudi dunajski delavski svet in prav zato postal socialist. Kot socialist je lahko bolj diferencirano opazoval slovensko družbeno stvarnost in položaj malih narodov v avstro-ogrski monarhiji in s te dunajske perspektive postal protidunajski in protihabsburški pisatelj. Bolj kot natančno določanje meja med različnimi vrstami Cankarjevega socializma, tj. religioznim, etičnim in znanstvenim socializmom, se mi zdi stimulatивно opozoriti na eklektičnost umetnikovega socializma, torej na prepletenost in prekrivnost različnih vrst socializma s socialno demokracijo in drugimi gibanji. Na to opozarja že sama fragmentarnost Cankarjevega miselnega sistema, o čemer sta pisala Pirjevec (1954: 1110) in Köstler (2012: 243). Oba sta na različne načine poudarila, da so v Cankarjevih besedilih prisotne različne miselne prvine, ni pa konsistentnega miselnega sistema.

Če zahteva znanstveni socializem močan industrijski proletarijat z razvito (socialistično) zavestjo in primerno organiziranostjo – kar izraža čevljar –, saj naj bi vodil temeljne pobude družbene preobrazbe, se reformirani socializem zavzema za postopne,

V socialno demokracijo me je poleg teoretičnega spoznanja privedlo v prvi vrsti prepričanje, da bo naša narodna prihodnost zagotovljena le tedaj, kadar bo uresničen narodnostni program soc.-dem. stranke: popolna narodna avtonomija z vzakonjenim varstvom manjšin ... Morda se kdaj še ustno o teh rečeh pomeniva.”

⁴ Krivice kapitalizma je kot nenaravne oziroma protičloveške obravnaval tudi Cankarjev prijatelj, politik in pisatelj Etbin Kristan, v knjižici *Nevarni socijalizem* (1908: 39): "... česar priroda ni dala osebi, tega ji tudi socijalizem ne more vzeti. Ampak marsikaj, kar ji je kapitalizem vzel, ji socializem lahko povrne." Adam (2013: 41) meni, da je prav danes, v času kapitalistične kontrarevolucije, ko si poskuša kapital z odpravljanjem socialne države prilastiti to, kar mu je vzel pretekli razredni boj, jasno, da si je pogoje za svobodno odločanje treba ponovno izboriti.

tudi povsem ustaljene spremembe, kar jasno razloži učitelj Krivec na koncu romana, ko poskuša nadaljevati svojo razsvetljensko pot in prenoviti bralne krožke ali z drugimi besedami voditi izobraževanje nižjih slojev. Ni naključje, da ravno učitelj – simbol znanja in napredka –, zagovarja pomen izobrazbe; Cankarjeva umetelna in premišljena kompozicija ga namreč postavi na konec romana, ki je vedno izpostavljeno pripovedno mesto (Zupan Sosič 2017: 137–158).

Roman *Hiša Marije Pomočnice*

Kljub pretežno pesimistični intoniranosti romana pa zadnji simbol ponuja rešitev: razočarani Lojze ugleda luč v učiteljevem oknu, kar podeljuje moč rešitve iz nevzdržnih razmer vendarle v izobrazbi. Rešitev iz travmatičnega razpoloženja romana *Hiša Marije Pomočnice* (1904) je še bolj zapletena: štirinajstim neozdravljivo bolnim dekletom, ki v bolnišnici z imenom Hiša Marije Pomočnice čakajo na smrt, tudi znanje ne more pomagati. Kaj je torej tisto, kar lahko vsaj delno nasprotuje smrti-zmagovalki? Ob natančnem branju ugotovimo, da so to preplet ljubezni, miru, notranje čistosti, groze in lepote, nad katerimi bdi prefinjena literarna empatija.

Ne samo da roman odstopa od uveljavljenih literarnih konvencij, ampak se na vseh nivojih upira meščanski morali in poetiki, hkrati pa je tako večplasten, da ga v analizi ne moremo zaobseči samo z enovrstno razlago, npr. z analizo patoloških ljubezni in družbenega stanja, kar so največkrat počele kritike. Tudi sama v tako kratki analizi ne bom mogla predstaviti kompleksnosti polisemičnosti in presežnosti te mojstrovine, bom pa poskušala osvetliti izvore empatičnosti, ki izražajo avtorjevo, besedilno in bralčevo empatičnost. Čeprav je Cankar v vseh besedilih izražal razumevanje in občutljivost za krivice in stiske, je v tem romanu še bolj poglobil literarno empatijo in jo usmeril v nemoč otrok in izkoriščanje njihovega inferiornega položaja. Zavedal se je, da lahko vzbudi širšo empatijo le s posebno estetiko, ki prevprašuje etične vrednote z inovativnimi postopki. To so: živo in brez moraliziranja predstavljena spolna zloraba v obliki dramsko zasnovanih prizorov, ponovitve pripovednih nizov in s tem ustvarjanje posebnega pripovednega ritma, zaznamovan besedni red, otroška perspektiva, posebna kompozicija štirinajstih deklic brez okvirne zgodbe, estetika grdega, ženska kot avtonomno bitje in glavna literarna oseba, potopljenost otroške "ljubezni" v realistično-naturalistični determinizem in socialni fatalizem.

"Drama" bolnih deklet, ki čakajo v bolnišnici na smrt, ni samo prefinjena klofuta egocentričnemu kapitalizmu, ampak tudi podoba patološkega stanja kot nove oblike lepote in hrepenenja k spiritualnosti ter čistosti kot nasprotju splošnega razkroja, kar je nedvomno še dediščina dekadence – prav pronicanje etike skozi estetiko pa je tista lastnost, ki je evropski fin de siècle skorajda ne pozna. Cankar je prenovil še eno fin-de-sièclovsko potezo: krhko žensko oziroma *femme fragile*⁵ je izmaknil zgolj dekorativni

⁵ *Femme fragile* (Emonds 1997: 165–166) je kulturni konstrukt in fantazma seksualne represije, tipična za erotično vzdušje fin de siècle. V tem času so namreč ženske pridobile ekonomsko neodvisnost in politično

izumetničenosti in jo sublimiral v posodo moralne in estetske moči. Ohranil je njeno šibkost, občutljivost in spiritualnost in vse te lastnosti nadgradil s seksualizacijo (femme fragile je izvirno asekualna) in neverjetno empatijo. Pri vztrajnem poudarjanju empatije v celotnem romanu pa nas ne začudi dejstvo, da je bil roman na Slovenskem slabo sprejet in da so bralci znatno bolj cenili Cankarjev najobsežnejši roman *Na klancu*, saj je bila družba v tem času zelo (katoliško) ozkosrčna in polna predsodkov; *Na klancu* je doživel pretežno pozitivne kritike, medtem ko je bila *Hiša Marije Pomočnice* označena kot neprimerno berilo.

Osnovni problem recepcije in s tem tudi bralčeve empatije je bil najbrž tradicionalne narave, saj so bralci pričakovali podobno podobo materinske in otroške ljubezni kot v prejšnjem romanu, a je niso dobili. Temu se je pridružila še takratna nepoučenost in splošna zavrtost večinskega bralstva, saj so jih motili celo prikazi zunajzakonske, avtorotične in lezbične ljubezni, zasidrane v književnosti že od realizma in naturalizma dalje; platonsko in spiritualno ljubezen, osrednji znanilki fin de siècle, pa so celo razglasili za neslovensko oziroma nepotrebno in iztrošeno dekadenco spremljevalko (Zupan Sosič 2017: 66–67). Da ne omenjam patoloških ljubezni v obliki različnih spolnih zlorab, ki so jih moralizatorski kritiki obsodili kot mesta naslajanja oziroma pornografije, saj v njih niso znali razbrati subverzivnega potenciala družbene kritike v funkciji razkrivanja algolagnije kapitalizma. Za meščanski svet v času izida romana sta bila seksualizacija otroštva in materinstva ter njuna demitizacija zelo inovativna (seveda nezaželena) pristopa, ki sta rahljala in celo rušila meščansko etiko. Oba procesa pridobita največ družbenokritičnega naboja, če ju beremo kot problematiziranje dvojne morale meščanstva in katoliške družbe, ki sta družino malikovala kot prostor socialne in moralne varnosti.

Roman *Gospa Judit*

Stereotipa krhke ženske in hišnega angela sta še usodnejše prevetrila roman *Gospa Judit* (1904) in prispevala k podobam lastnega in tujega. Da je gospa Judit kot glavni lik nosilec tujega za večino stranskih likov in tudi za tedanje bralce, dokazujejo takratne kritike, ki so se ukvarjale predvsem z njeno moralnostjo. Če je Cankar v *Hiši Marija Pomočnica* že problematiziral "svetniško" vlogo žene in matere, je šele v *Gospe Judit* tradicionalni predstavi ženske dodal več možnosti. Za novo dožemanje ženske in tudi za drugačno socialno empatijo je pomembna metoda transgresija spola: pisatelj pripoveduje skozi oči ženske in se živi v njeno vlogo. Ne samo vlogo hčerke, žene in ljubice, Judit predstavlja tudi žensko, ki si upa zapustiti neetičnega moža in živeti sama, z občasnimi ljubimci, brez materinske vloge. Skozi njena usta in oči spremljamo satiro ženske, umetnosti in naroda, saj je Judit svobodomiselnja skeptičarka, zanesenjaška bralka, kritičarka umetnosti ter zatočišče za umetnike.

moč, zato so moški skonstruirali morbidno kulturno reprezentacijo šibke, nebolne, nemočne, asekualne in bolne ženske.

Pri karakterizaciji Judit Cankar ni želel le predstaviti nekonvencionalne ženske, ampak tudi etični obraz slovenstva, kritike in umetnosti, saj gre za obračun s kritiki romana *Hiša Marije Pomočnice*, izdane pred tem romanom. Cankar se je inovativnosti in kvalitete svojega romana zavedal, zato je odgovor na negativne kritike, h kateremu so ga prigovarjali tudi njegovi znanci, še posebej pazljivo oblikoval in ga objavil tako, kot do takrat pri nas še ni bila navada – kar v romanu *Gospa Judit*, ne pa v sočasnih kritikah. Najbolj satiričen v romanu je njegov predgovor, ki ga lahko beremo kot samostojno polemično mojstrovino.

Reflektiranje povezanosti morale in umetnosti ni bila samo Cankarjeva stalnica literarnih in metaliterarnih besedil, pač pa filozofsko vprašanje mnogih ustvarjalcev, na katere je vplivala tudi Nietzschejeva filozofija. Ti so prav tako ugotavljali, da mora biti razmerje obrnjeno: aktualna morala naj ne usmerja ali bistveno določa umetnosti, pač pa naj umetnost postavlja vprašanja morali. V tej zapleteni povezavi je inovativno še izhodišče, ki ga pred tem romanom nismo prebrali; ljudje so moralni iz lenobe⁶, kar bi skozi perspektivo podob lastnega in tujega pomenilo, da tujega ne sprejemajo, ker se jim ne ljubi potruditi spoznati nekaj novega, drugega ali drugačnega. Novo torej rajši prepoznajo za tuje in se s privzdignjenim nosom odvrnejo od njega, saj so varuhi in skrbniki le svojega, torej lastnega, istega in vedno znova ponavljajočega se. Ker so leni, ne vložijo nobenega truda v spoznavanje drugačnosti oziroma raznolikosti, in da bi zakrili svojo lenobo, jo razglāšajo kot edino pravo moralo.

Na moralo veže Cankar, prav tako kot Nietzsche, tudi čustva, ki so v tem romanu najbolj zgoščeno prepoznavna na ravni hrepenenja, stalnega Cankarjevega literarnega razpoloženja. Tako Judit meni, da sta za umetnika in umetniško delo najbolj problematična odsotnost hrepenenja v življenju in delu ali z drugimi besedami odsotnost sanj o lepoti. Pomanjkanje hrepenenja in s tem tudi lepote je premo sorazmerno z moralo: če ne sanjamo o lepoti, postanemo moralni in izbruhnemo blato (Cankar 1970: 21). V tej izjavi, tako kot na več mestih v romanu, moralnost pomeni moraliziranje, z oznako moralni ljudje pa so označeni pravzaprav moralisti, kar spominja na Nietzschejevo konotiranje t. i. čredne morale, ki običajno prinaša negativno semantiko.

Judit se namreč ne bori samo proti moralizatorskemu narodu, ampak tudi proti notranjenosti njegove morale, torej proti lastnim predsodkom in osamljenosti. Čeprav se zaveda, da je samota posledica njene drugačnosti, s katero se ne samo sprijazni, ampak tudi spoprijatelji, jo večkrat preganjajo vizije družinskega gnezda kot izhoda iz osamljenosti. Prav tako kot vsi izpostavljeni pojmi je tudi dom prikazan z več perspektiv; inovativna je predvsem podoba doma kot neskončne in velike ceste ter ženske kot nemirne popotnice in iskalke, popolnoma nasprotna konvencionalni (moralizirajoči) podobi doma kot mirnega in srečnega ognjišča, ženske pa skrbnice tega ognjišča. Da Judit

⁶ Da bo povezava morale in lenobe razvidnejša, citiram daljši odlomek: "Govorili so pohujšljive besede o moji morali ... in takrat, gospod, resnično ni bilo treba ... Ni jim bil pogodi moj obraz, ker je bil preveč vesel; moja obleka, moja frizura, moja govorica ... vse je bilo tuje in tako tudi nemoralno. Zakaj moralni so bili, kakor učé bukve, da je ves narod moralen ... [...] Moralni so iz lenobe. Kar jim je tujega, je nemoralno, zato ker jih vznemirja v toposti ..." (Cankar 1970: 19 – podčrtala AZS).

kljub svoji volji po moči ne more čutiti zadoščenja že zaradi statusa narodove morale in svojega hrepenenja, dokazuje njena podoba ob oknu, v romanu se pojavi kar enainpetdesetkrat, ki je tudi ključni motiv romana *Gospa Bovary*. Strinjam se z Lucette Czyba (Barbarič 2010: 351), ki meni, da ta položaj povzema splošno stanje žensk, prisiljenih čakati na najpomembnejši dogodek. Odprto okno lahko pomeni upanje, ki pa je vedno lažnivo, beg iz vsakdanjosti, ki je prevara, hkrati pa simbol Juditinega položaja.

Na zgodbeni ravni je tujost ženske oziroma Judit ekvivalent tujosti umetnosti – Cankar se je kot moderen avtor, socialist in poznavalec ženskih gibanj⁷ zavedal podrejenega položaja ženske in vprašanj družbene pozicije spola. Zavedal pa se je tudi tujosti moderne ženske v tem obdobju, ki lahko doživi prav toliko negativnih odzivov kot umetnost, saj ju ljudje presojaajo podobno, večinoma iz kavča svoje ozkosti in površnosti. Družba obsoja Judit zaradi njene domnevne razuzdanosti, ki v romanu ni nikoli jasno dokazana. Moti jih torej njen družbeni položaj samostojne ženske, drugače povedano njeno telo, ki je po feminističnem prepričanju še vedno last družbe, zato je ta do ženskega telesa (znatno manj pa do moškega) ukazalna in predpisovalna, noče pa spoznati njene globine. Družba ocenjuje podobno tudi umetnost, ki jo navdušujejo njeni rokodelski okrasiki, ne zna pa preceniti njene duše, tj. literarne vrednosti besedila.

Judit, slovenska različica gospe Bovary, ni samo žrtev obrekovalnega in maščevalnega okolja, zato je njena konotativna podoba dosti bolj enigmatična kot francoska: k njej prispevajo še atributi starozavezne Judit, tj. pogum, čistost in duševna moč. Prav odprtost konca in celotne karakterizacije prinaša Judit najpomembnejšo inovativnost tega romana – moderno in večplastno podobo ženske v vlogi družbene satire, oprto na svetopisemsko podobo Judit. Kot že pri obravnavanih romanih naj tudi tu poudarim, da je za učinkovito dinamiko podob lastnega in tujega, ki se izrisujejo skozi žensko kot glavno literarno osebo, pomemben delež avtobiografičnosti in povečane stopnje avtorjeve empatičnosti. Ne samo lastne izkušnje z negativnimi odzivi na umetnost, ampak tudi model za Judit⁸ izhaja iz Cankarjevega življenja in njegove jasno izražene empatičnosti.

Zaključek

In tu smo že pri vprašanju, s katerim bom zaključila tole študijo. Kaj sporoča današnjemu bralcu in bralki literarna empatija v vseh treh Cankarjevih romanih, *Na klancu*, *Hiša*

⁷ Ali je bil Cankar le poznavalec ženskih gibanj ali celo prvi (moški) feminist v slovenski književnosti, je vprašanje, ki bi potrebovalo več časa in prostora. Za tole študijo je pomembneje vedeti, kako Judit ni samo pisateljev alter ego, pač pa tudi označevalka ženskega principa, ki se v Cankarjevih romanih, verjetno tudi preko poznavanja Freudove teorije, očitno izrisuje: binarne vsebine družbenega dojemanja spola šele na začetku 20. stoletja izniči Freud, ki poudari, da je naša osnovna biološka identiteta biseksualna. Da se je tudi Cankar zavedal presežnosti tega romana ravno v izpostavitvi ženske, je razvidno iz njegovega pisma Zofki Kveder, v katerem jo je prosil za presojo svojega lika, hkrati pa pohvalil žensko in jo povzdignil nad "gnilo" moško množico.

⁸ Literarna zgodovina (Bernik 1970: 382–364) je ugotovila, da je bila model za Judit resnična ženska, Olga Kuster. Cankar jo je spoznal na Dunaju, ko je živela že sama in sklepala bežna ali resnejša razmerja; seveda gre za predelavo "lastnega modela" po fikcijskih oziroma literarnih načelih.

Marije Pomočnice in *Gospa Judit*, tesno povezana z etiko? Najbrž to, kar vse tri romane tudi združuje: (politična) izguba moralnega kompasa. Ta skupna lastnost pa veže izbrane tri romane tudi z našim časom, tako da deluje v 21. stoletju neverjetno aktualno in univerzalno. Ker ravno v tem trenutku ne veljajo več ne metafizični ne sekularni sistemi etike, glede na to, kaj se dogaja okrog nas, je treba spremeniti jedro naše civilizacije. Treba je rešiti srce, ki je v vseh, ne samo v treh obravnavanih Cankarjevih romanih, pravzaprav glavni lik. Kakšno kardioverzijo torej moramo narediti, da rešimo to slabo srce človeštva? Cankar je o operaciji srca razmišljal že davno pred nami. Ideje o krepitevi čustvenega odziva oziroma empatije ni črpal samo iz filozofskih jeder začetka 20. stoletja, ki so jih poleg Schopenhauerja (novo poosebljenje etosa) in Nietzscheja (moralni pluralizem), tvorili še Freud (nagon življenja in smrti) in Bergson (odprta morala), ampak je zagovarjal tudi nujnost vrnitve v t. i. človekov "moralni nagon".

Repersonalizirati etos se mi zdi pomembno predvsem v tem času, ko so odpovedali splošni etični ter uveljavljeni pravni zakoni. Cankarjeva resignacija in repersonalizacija se na točki predloga za vrnitev v prvinsko osebno empatijo, ki je človeku dana sama po sebi, in v etos, ki je nekodiran –, v vseh treh romanih približujeta sodobni misli filozofa Zygmunta Baumana v njegovi *Postmoderni etiki*. Umeščenost upanja v kategorije, povezane s Schopenhauerjevo filozofijo – pesimizem, trpljenje, etika sočutja – pa spominja tudi na osnovna izhodišča Eagletonove knjige *Upanje brez optimizma*. V njej nam znani filozof razlaga to, kar je Ivan Cankar v vseh treh romanih, prav tako pa tudi v ostalih besedilih, že pred več kot sto leti jasno zapisal: da bo civilizacija preživevala, je treba nujno skrbeti za njeno srce in gojiti empatijo. In ker je naš dramatik, pesnik, pisatelj, esejist, kritik, filozof in politik verjel v moč umetnosti, je vseskozi zagovarjal predvsem moč literarne empatije.

Literatura

- Adam, Andrej (2013), "Libertarizem, liberalizem, socializem II", *FNM. Filozofska revija za učitelje filozofije, dijake in študente*, 1/4, 32–42.
- Andrieu, Bernard, Boëtsch Gilles (ur.) (2010), *Rečnik tela*, Službeni glasnik, Beograd
- Barbarič, Nada (2010), "Mnenja o Gustavu Flaubertu in Gospe Bovaryjevi", Gustave Flaubert: Gospa Bovaryjeva (spremna beseda), prev. Vladimir Levstik, DZS, Ljubljana, 347–55.
- Bernik, France (1970), "Opombe k dvanajsti knjigi", Ivan Cankar, *Zbrano delo 12. Gospa Judit. Križ na gori. Novele in črtice 1903–1904*, France Bernik, ur., DZS, Ljubljana, 371–451.
- Cankar, Ivan (1970), *Zbrano delo 12. Gospa Judit. Križ na gori. Novele in črtice 1903–1904*, France Bernik, ur., DZS, Ljubljana
- Cankar, Ivan (1972), *Zbrano delo 11. Hiša Marije Pomočnice. Mimo življenja*, Janko Kos, ur., DZS, Ljubljana
- Cankar, Ivan, (1972), *Zbrano delo 28. Pisma III*, Jože Munda, ur., DZS, Ljubljana
- Cankar, Ivan, (1976), *Zbrano delo 25. Politični članki in satire. Govori in predavanja*, Dušan Voglar in Dušan Moravec, ur., DZS, Ljubljana
- Eagleton, Terry (2018), *Upanje brez optimizma*, prev. Aljoša Kravanja, Beletrina, Ljubljana
- Emonds B., Friederike (1997), "Femme fragile", *The feminist encyclopedia of German literature*, Friederike Eigler; Sussane Kord, ur., Westport, Greenwood publishing group, 165–166.
- Kristan, Etbin (1908), *Nevarni socializem*, Delavska tiskovna družba, Ljubljana
- Köstler, Erwin (2012), "K problematiki hrepenenja v slovenskem cankarjeslovju", *Primerjalna književnost*, 35/3, 243–259.
- Lökös, Istvan (1983), "Simbolizam i socijalna angažiranost u stvaralaštvu Cankara i Endre Adyja", *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, prvi del*. 18, Franc Zadavec, Franc Jakopin, France Bernik, ur., SSJLK, Ljubljana, 63–73.
- Nussbaum, Martha (2008), *Upheavals of thought, the intelligence of emotions*, Cambridge UP, Cambridge, New York
- Pirjevec, Dušan (1954), "Boj za Cankarjevo podobo", *Naša sodobnost*, 2/11–12, 1109–1126.
- Popović, Tanja (2010), *Rečnik književnih termina*, Logos art, Beograd
- Segal, Elisabeth A. (2020), *Social empathy. The art of understanding others*. Columbia. Dostop na spletu, 25. 11. 2020: <https://cup.columbia.edu/book/social-empathy/9780231184809>
- Segal, Elisabeth A. (2011), "Social empathy: a model built on empathy, contextual understanding, and social responsibility that promotes social justice", *Journal of social service research* 37/3, 266–277. Dostop na spletu, 21. 12. 2021: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01488376.2011.564040?journalCode=wssr20>
- Zupan Sosič, Alojzija (2017), *Teorija pripovedi*, Litera, Maribor
- Zupan Sosič, Alojzija (2020), "Pripovedna empatija ter romana *Hiša Marije Pomočnice* in *Križ na gori*", *Primerjalna književnost*, 43/1, 223–242.
- Zupan Sosič, Alojzija (2021), "Socializem in socialna empatija v romanu *Na klancu*", *Ars&Humanitas*, 15/1, 157–169.
- Zupan Sosič, Alojzija (2023), "Ženske v Cankarjevih romanih in nedokončani roman *Marta*", *Slavia Centralis*, 16/1, 89–109.

VI.

Slavističke teme: Savremena
slavistička književna i
kulturalna istraživanja

Izvorni naučni rad

UDK: 821.162.1.09 Tochman W.
355.012(497.6)“1992/1995” Warszawski D.
070.422:355.48“1992/1995” Jędrzyk M.

Đurđica Čilić: Između etike i naracije: Poljska ratna reportaža i tri pogleda na rat u BiH (Wojciech Tochman, Dawid Warszawski, Miłada Jędrzyk)

Rad donosi pregled poljske ratne reportaže s težištem na tri knjige o ratu u Bosni i Hercegovini 1990-ih: Wojciech Tochman, *Jakbyś kamień jadła* (2002), Dawid Warszawski (pseud. Konstanty Gebert), *Obrona poczty sarajewskiej* (1995; bhs. prijevod *Obrana sarajevske pošte*, 2003) i Miłada Jędrzyk, *Inny front* (2015). Analiza kombinira genologiju, naratologiju i etiku svjedočenja uzimajući u obzir poziciju pripovjedača, feministički rakurs, paratekstualne dokumente, te vjerodostojnost i recepciju. Trostupanjski ključ usporedbe (glas – etika – paratekst) primijenjen je na isti prostorno-povijesni slučaj rata u Bosni i Hercegovini, kao i artikulacija ženskog, posrednog i dokumentarnog registra u poljskoj reportaži o postjugoslavenskim ratovima. Rezultati pokazuju kako se literarnost i etička odgovornost u žanru prelamaju kroz različite reporterske uloge: suzdržani zapišivač (Tochman), angažirani i analitičan svjedok (Warszawski/Gebert) i autorefleksivna reporterka (Jędrzyk).

Ključne riječi: poljska književnost, ratna reportaža, Bosna i Hercegovina.

Between ethics and narrative: Polish War Reportage and Three Views of the War in Bosnia and Herzegovina (Wojciech Tochman, Dawid Warszawski, Miłada Jędrzyk)

The paper offers an overview of Polish war reportage, focusing on three books about the war in Bosnia and Herzegovina in the 1990s: Wojciech Tochman's *Jakbyś kamień jadła* (2002), Dawid Warszawski (pseud. Konstanty Gebert), *Obrona poczty sarajewskiej* (1995), and Miłada Jędrzyk's *Inny Front* (2015). The analysis combines genre theory, narratology, and the ethics of witnessing, taking into account the narrator's position, a feminist perspective, paratextual documents, as well as credibility and reception. A three-part comparative framework (voice – ethics – paratext) is applied to the same spatial-historical case of the war in Bosnia and Herzegovina, as is the articulation of the

female, mediated, and documentary register in Polish reportage on the post-Yugoslav wars. The results show how literariness and ethical responsibility within the genre are refracted through different journalistic roles: the restrained documentarian (Tochman), the engaged and analytical witness (Warszawski/Gebert), and the self-reflexive female reporter (Jędrzyk).

Key words: Polish literature, war reportage, Bosnia and Herzegovina.

1. Uvod

Poljska tradicija reportaže često se konstituira oko Kapuścińskijske kritike “spektakularnih slika” i zahtjeva da se ide “iza kadra” prema uzrocima, kontekstu i etičkoj odgovornosti pripovijedanja. U knjizi *Putovanje s Herodotom* (hrv. AGM, 2011), gdje se reflektira stanje trajne napetosti između slike rata i njegova razumijevanja, Kapuściński piše:

Ovdje u Alžiru, nakon već nekoliko godina izvjestiteljskog rada, počeo sam shvaćati da idem pogrešnim putem. Bio je to put traženja spektakularnih slika, rad u iluziji da se slikom može izbjeći pokušaj dubljeg razumijevanja svijeta, da ga se može objasniti samo onim što nam je htio pokazati u satima svojih spazmatičnih grčeva, kada ga potresaju pucnjevi i eksplozije, zahvaćaju plamen i dim, prašina i zadah paljevine, kada se sve svaljuje u ruševine na kojima sjede očajni ljudi pognuti nad trupla najbližih. Ali kako je do te drame došlo? Što izražavaju ti prizori uništenja puni krikova i krvi? Koje su podzemne i nevidljive, a moćne i nezaustavljive sile, dovele do njih? Predstavljaju li kraj procesa ili njegov početak, najavu idućih djela punih napetosti i sukoba? I tko će ih pratiti? Mi, dopisnici i izvjestitelji – ne. Jer jedva će na mjestu događaja sahraniti ubijene, ukloniti ostatke spaljenih automobila i pomesti s ulica rasuto staklo, a mi ćemo već spakirati naše torbe i krenuti dalje, tamo gdje upravo pale automobile, razbijaju stakla na izlozima i kopaju grobove za poginule. (Kapuściński 2011: 204)

Tako piše najpoznatiji poljski pisac, putopisac i reporter, koji je između ostalog iz perspektive neposrednog promatrača opisao nemalo ratnih i oružanih sukoba. Na globalnoj razini, Kapuściński je imao veliki doprinos u popularizaciji poljske reportaže, ali reportaža u Poljskoj ima dugu tradiciju i autore koji su autoriteti svjetskoga ranga, poput Melchiora Wańkowicza, Hanne Krall, Mariusza Szczygiela, među kojima je Kapuściński samo najpoznatiji.¹ Reportaža odnosno književna reportaža u Poljskoj se etablirala kao punopravni žanr ravnopravan tradicionalno shvaćenoj lijepoj književnosti. Nesumnjivo

¹ Sandra Banas u svom tekstu “Odjeci biografije *Kapuściński non-fiction* Artura Domosławskiego. Biografija kao čin demitizacije i doprinos raspravi o graničnosti žanra reportaže”, *Studia lexicographica*, Vol. 18 (2024), Nr. 34, str. 215–234, navodi da “Kapuściński u svojoj domovini, ali i u cijelom svijetu uživa ugled jednoga od najeminentnijih autora književnih reportaža. Štoviše, upravo je zahvaljujući njegovu stvaralaštvu, koje je karakteristično po nadilaženju granica reportaže kao izričito publicističko-novinarske vrste, ovaj žanr, tj. njegov po mnogočemu specifičan poljski oblik, promaknut u pojavu svjetskoga glasa.”

je bitna i činjenica da su se u povijesti poljske književnosti još od 19. stoljeća neki od najvažnijih autora² okušali u tom žanru i postavili standarde koje je svaki sljedeći naraštaj morao uzeti u obzir. Na poljskom književnom i kulturnom polju već više od dva desetljeća postoji i izgrađena infrastruktura (izdavači, nagrade, festivali) koja je pogodovala afirmaciji i razvoju žanra i odigrala je važnu ulogu u njegovu etabliranju. Godine 2010. utemeljena je Nagrada im. R. Kapuścińskiego; ugledni izdavači poput Czarne imaju biblioteke i serije reportaža; 2009. godine osnovan je i Instytut Reportażu, neprofitna zaklada koju su pokrenuli Mariusz Szczygieł, Wojciech Tochman i Paweł Goźliński, s ciljem promicanja poljske i svjetske reportaže i širenja "kulture činjenice". U sklopu zaklade od 2014. djeluje i izdavačka kuća Dowody.

Genealoški pristup reportaži pokazuje da ona nikada nije bila "čista" forma jer se uvijek razvijala na sjecištu književnosti, historiografije, putopisa, pa i ispovjedne proze. Primjerice, u 19. stoljeću mnoge su reportaže imale obilježja putopisnih i književnih tekstova dok su istovremeno služile kao dokumentarni prikazi društvenih pojava. U 19. stoljeću je i na osobit način bila privilegirana putopisna forma, jer je, osim opisa autorovih dojmova, nerijetko nudila i opsežnu političku, gospodarsku ili kulturnu pozadinu događaja. Tu korespondenciju, drži Edyta Żyrek-Horodyska, može se smatrati svojevrsnim mostom između tiska i književnosti, osobito ako se uzme u obzir činjenica da je prva periodika, nastala još u 16. stoljeću, bila u velikoj mjeri upravo zbirka raznih pisama.³ Skice, bilješke i prizori s putovanja uživali su tijekom cijelog 19. stoljeća golemu popularnost, poput *Pisma s putovanja u Ameriku* Henryka Sienkiewicza. Reportaža se u Poljskoj tijekom 20. stoljeća razvijala vrlo dinamično i pojavile su se tendencije oblikovanja žanra reportaže koji je u potpunosti samostalan i neovisan o književnosti, što je povezano s nastojanjem da se razdvoje novinarstvo i književnost. Međutim, razvoj reportaže se kretao u smjeru postupnog osamostaljivanja od tiskane periodike zahvaljujući majstorima poput Melchiora Wańkowicza, koji je spajao precizne činjenice s elementima pripovjedne fikcije; Ryszarda Kapuścińskiego, jednog od utemeljitelja tzv. poljske škole reportaže – tradicije "literature činjenica" koja kombinira dokumentarnost s pripovjednim tehnikama tipičnim za fikciju; Jerzyja Lovella, koji programatski smješta reportažu između publicistike i lijepe književnosti ili Krzysztofa Kąkolewskog, koji reportažu približava psihološkom, istraživačkom eseju. Reportaža, a osobito književna reportaža, u 20. stoljeću sve češće se pojavljuje u knjižskom obliku, koristeći se izdavačkim rješenjima koja su do tada bila uglavnom rezervirana za književnost. Istodobno se na stranicama tiska počinje razvijati novinska reportaža, koju u pravilu prate fotografije, a tekst se odlikuje jednolinijskom strukturom i sažetošću. Reportaža genealogijski pokazuje kako se pojam "istine" mijenja: od idealiziranih pripovijesti i moralnih pouka u starijim tekstovima, preko empirijske objektivnosti modernog novinarstva, sve do fikcionalizacije, posezanja za postupcima karakterističnim za fikcionalnu književnost, te samosvijesti i etičkih dilema pripovjedača.

² Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Władysław Reymont.

³ Edyta Żyrek-Horodyska, "Reportaż literacki wobec literatury. Korzenie i teorie", *Pamiętnik Literacki*, 2017, 4, str. 124.

Korpus ove analize čine tri reprezentativne knjige o ratu: reportažno-dokumentarna knjiga Dawida Warszawskog: *Obrona poczty sarajewskiej* (1995) prevedena pod naslovom *Obrana sarajevske pošte* (Sarajevo, 2003), djelo poljske novinarkе i ratne izvjestiteljice Miłade Jędrysik *Inny front* (2015) odnosno *Drugi front* (nije prevedena) te reportažno dokumentarističko svjedočanstvo Wojciecha Tochmana *Jakbyś kamień jadła* (2002), koje je prevedeno pod naslovom *Kao da jedeš kamen* (Sarajevo, 2004). Zajedničko im je da su njihovi autori Poljaci, pripadnici onoga što se u poljskoj humanistici označava kao “škola poljske reportaže”, te da se sve tri bave ratom u Bosni i Hercegovini devedesetih godina 20. stoljeća.⁴ Metodološki, rad kombinira genealoški pristup žanru, komparativnu naratologiju (s posebnim naglaskom na narativni glas, fokalizaciju i strategije ogoljavanja izraza) te koncepte etike svjedočenja, pri čemu se interpretacija oslanja i na paratekstualne indikatore. U analizi pripovjedačkog glasa polazim od naratoloških distinkcija između prisutnog i odsutnog pripovjedača te odnosa između svjedoka i protagonista u tekstu. Etika svjedočenja razumijeva se ovdje u smislu odgovornosti za reprezentaciju tuđe traume i za raspodjelu glasa između reportera i svjedoka. Paratekst (karte, fotografije, intervjui, kalendari događaja itd.) shvaćen je u Genetteovu smislu kao sklop pratećih znakova koji upućuju na način čitanja i na “ugovor” između teksta i čitatelja. Usporedba će zato pratiti stupanj prisutnosti pripovjedačkog glasa i tip njegovog autoriteta; raspodjelu fokalizacije između reportera i svjedoka; te retoričke postupke redukcije ili ogoljavanja prikaza nasilja i traume. Feministički rakurs u ovom radu odnosit će se na način na koji reportažni tekstovi distribuiraju vidljivost i glas žena te kako oblikuju rodno specifične registre traume, skrbi i preživljavanja.

2. Ratna reportaža

Reportaže su služile, a služe i danas, režimima i ideologijama, različitim konceptima znanja i moći. Primjerice, kolonijalne reportaže često su sudjelovale u konstrukciji Drugog, dok su reportaže iz socijalističkih konteksta imale ulogu političke mobilizacije ili ideološke legitimacije. Promatrana u razvojnoj i rodoslovnoj perspektivi, reportaža nudi i zanimljive materijale za proučavanje mjesta i uloge reportera, od nevidljivog posrednika do angažiranog svjedoka, od pasivnog promatrača do onoga tko putuje, riskira, trpi. To reporterovo *ja*, koje je “na licu mjesta”, također ima svoju povijest reprezentacije i značenja.

Literarnost reportaže, kao genealoški publicističkog, novinarskog žanra, ovisi o opsegu i količini književnih postupaka koje se u njoj koristi i on je u povijesti poljske reportaže varirao, čak i unutar opusa istog autora. Nije u ovom kontekstu nevažno ni

⁴ One, dakako, nisu jedine poljske knjige reportaža koje se bave Bosnom i Hercegovnom i ratom. O drugim, ne samo reportažnim knjigama koje su posvećene poljskoj perspektivi promatranja Balkana općenito, ne samo kad je riječ o ratu, vrlo je iscrpno i analitički pisala Marta Chaszczewicz-Rydel (2013), *Obrazy Bałkanów. Mity, stereotypy, nowa imagologia*, Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław.

kako shvaćamo literarnost: kao elemente fikcionalnosti u nefikcijskom žanru, ili kao korištenje izražajnih sredstava i tehnika karakterističnih za književnost. U tom je kontekstu posebno zanimljivo i etički izazovno analizirati ratnu reportažu.

Tim podžanrom poljske reportaže bavio se Andrzej Kaliszewski, autor knjige *Mistrzowie polskiego reportażu wojennego (1914–2014)*, objavljene 2017. godine, koja predstavlja sveobuhvatnu analizu razvoja poljskog ratnog reportažnog žanra tijekom 20. i početka 21. stoljeća. Knjiga obuhvaća period od Prvog svjetskog rata do suvremenih oružanih konflikata i analizira radove istaknutih poljskih reportera kao što su Juliusz Kaden-Bandrowski, Melchior Wańkowicz, Ksawery Pruszyński, Arkady Fiedler, Ryszard Kapuściński, kao i novijih autora poput Marije Wiernikowske, Wojciecha Jagielskog i Wiktora Batera. Kaliszewski je u svojoj knjizi ne samo predstavio profile vrhunskih majstora poljske ratne reportaže stogodišnjeg perioda nego je analizirao i tehniku pisanja poljskih reportera i pokazao koliko je među ostalim važno vješto se služiti činjenicama, iznositi ih bez suvišnih detalja, a ipak postići da se čitatelj ne mora gubiti u nagađanjima. On pristupa temi iz različitih rakursa: genealoškog, povijesnog, biografskog i stilističkog i prati kako su reporteri kroz decenije bilježili ratne događaje, balansirajući između dokumentarističke preciznosti i književne izražajnosti. Tako skicira evoluciju ratnog reportažnog žanra i njegovu ulogu u oblikovanju kolektivnog pamćenja.

Poljska ratna reportaža, s obzirom na svoj ugled i popularnost ne samo u Poljskoj nego i u svijetu, sudjelovala je i u oblikovanju kolektivne memorije o ratnim zbivanjima koja je dokumentirala. Vjerodostojnosti i popularnosti poljskih reportera pridonio je i njihovo odbijanje da budu novinari iz hotelskih soba. Primjerice, reporter Wojciech Jagielski pratio je ratove u Afganistanu,⁵ Ugandi,⁶ Čečeniji i Gruziji,⁷ i u svojim tekstovima spajao čistu terensku reportažu s refleksijom o traumama pojedinaca zarobljenih u mrežu povijesnih događaja. Bio je na licu mjesta, inzistirao na neposrednom iskustvu, a rat je prikazivao kao totalno uništenje i moralni slom čovječnosti.

3. Wojciech Tochman, *Jakbyś kamień jadła* (2002)

Wojciech Tochman bio je jedan od poljskih novinara koji su bili snažno angažirani u izvještavanju o ratu u Bosni i Hercegovini. Njegova knjiga *Jakbyś kamień jadła* primarno se koncentrira na sudbine žena čije je ratno iskustvo u Bosni i Hercegovini bilo osobito bolno i tragično.⁸ Tochman suzdržano i bez vlastitih komentara iznosi priče djevojaka i

⁵ *Modlitwa o deszcz*, W.A.B., Warszawa, 2002.

⁶ *Nocni wędrowcy*, W.A.B., Warszawa, 2009.

⁷ *Wszystkie wojny* Lary, Znak, Kraków, 2015.

⁸ U intervjuu o nastanku svoje knjige *Jakbyś kamień jadła* kaže kako je putovao u Bosnu u vrijeme rata, na prijelomu 1992/1993. radi pisanja jedne reportaže. Tek po završetku rata vratio se u Sarajevo, kako bi pisao o ženama koje traže posmrtno ostatke svojih bližnjih. Nastavlja: "To je trebala biti jedna reportaža ('Żaloby nie ma, domu nie ma'), ali potom sam zaključio da se moram tamo vratiti i tome se posvetiti dublje. Tako je nastala knjiga o odgovornosti živih prema njihovim pokojnicima. Knjiga o ekshumaciji i identifikaciji nakon rata u Bosni, koji je trajao od 1992–1995". Priznaje i da je, pišući i komunicirajući s ljudima koji su preživjeli

žena koje se pokušavaju sabrati, razriješiti ili zaboraviti traume koje su im donijele ratne godine 1992.–1995. Posrednički, dokumentaristički i emocionalno suzdržan pristup ratnoj traumi nastavlja se na etičko-retoričku matricu hladnog zapisa i minimalizma svjedočenja koji je poznat iz *Medaljona* Zofije Nałkowske, gdje je užas rata i Holokausta i njegov razoran utjecaj na ljudsku psihu iznesen dokumentaristički i realistično. Tochmanova reportaža o ratu u Bosni međutim sadrži nekoliko tematskih i narativnih slojeva. Donosi između ostalog i priču o radu antropologinje dr. Ewe Klonowski koja se bavi ekshumacijama žrtava rata u Jugoslaviji, prepričava iskaze članova obitelji, uglavnom žena, koje traže posmrtnu ostatke svojih bližnjih, prije muževa i djece, s posebnim senzibilitetom prema njihovoj potrebi za ukopom i žalovanjem koje može nastupiti tek potom. Knjiga donosi i mrežu manjih epizoda, o pokušaju preživjelih da žive dalje, ali nastoji prikazati i tzv. “drugu stranu”, odnosno srpsku, ali samo mjestimice i vrlo kratko, jer je njezin interes prije vezan za sudbine bošnjačkih majki i udovica.

Tochmanov ogoljen i suzdržan jezik povlači se pred jezgrovitim monolozima ili vrlo kratkim ali sugestivnim rečenicama njegovih junakinja, što se može opisati kao strategija radikalne redukcije autorskog glasa i pretežno unutarnje fokalizacije putem svjedočkinja. Pripovjedač preuzima ulogu zapisivača, a ne interpretatora. Time se gradi dojam “delegirane” naracije, u kojoj se odgovornost za svjedočenje premješta na žrtvu, npr.: “Žene pitaju: zašto je bio rat? zašto su ginuli naši sinovi? I odgovaraju: za ništa, za strah, za bježanje i krv, za život po barakama”,⁹ ili pak prenosi riječi jedne od junakinja koja mu pripovijeda kako je po završetku rata išla posjetiti kuću iz koje je protjerana: “Otvorila mi je žena odjevena u moju haljinu (...) ljubazno mi pokazujući i prizemlje i kat. Provela me je onako kako se provede onog tko hoće kupiti stan i ne zna raspored prostorija. U sobi mog mlađeg sina pristojno me je podsjetila tko je pobijedio u ratu i čija je sad Srebrenica. Ja sam pristojno zahvalila i izašla.”¹⁰ Taj minimalizam u izrazu Tochmanovih junakinja stoji u snažnom kontrastu prema maksimalizmu užasa u sadržaju. Autor naime koristi stvarna imena i opisuje stvarne traumatske događaje. Pripovjedač ostaje anonimn, gotovo nevidljiv, a u središtu priče je svjedok odnosno svjedokinja, koja je žrtva. Odsutnost patetike ili eksplicitnog autorovog moraliziranja omogućuju čitatelju da doživi vlastitu etičku i emocionalnu reakciju. Delegirana naracija, međutim, ne poništava autorovu odgovornost. Njegova je selekcija fragmenata, montaža i redoslijed svjedočenja, tako da je autorova prisutnost neupitna i ona oblikuje etički horizont čitanja.

Iako je autor muškarac, u knjizi je prisutan feministički podtekst: eksplicitni, ženski glasovi i iskustvo su u prvom planu, u pričama o ženskim tijelima, ženskim emocijama, ženskim pozicijama odnosno sudbinama žena koje su u patrijarhalnom društvu ostale bez muževa ili djece, ali i o silovanjima, pa i o prostituiranju žena nakon rata kako bi se preživjelo. Utoliko je točna konstatacija Zbigniewa Bednareka da je ta knjiga “prije svega pripovjedni izvještaj o majkama, kćerima i suprugama. Dajući glas muslimanskim

ratni košmar, ne jednom pomislio da otamo pobjegne, da sve ostavi i ode. Ali kaže da se na tu misao navikao, no na ono što je slušao i vidio, nije se uspio naviknuti.

⁹ Tochman, str. 61.

¹⁰ Isto, str. 44.

ženama, Tochman ih je ujedno učinio i suautoricama svoje pripovjedne reportaže, u kojoj se govori o njihovim osjećajima, iskustvima, o onome što su proživjele, čemu teže, za čime žale i za čime čeznu. Time je oblikovao njihove psihološke portrete te studiju mentalne dimenzije žrtava građanskoga rata.”¹¹

Međutim, njegove reportaže ne prenose golu istinu čak i kad se naizgled učini da radi upravo i samo to. Npr. na jednom mjestu opisujući sarajevsku ratnu svakodnevicu, on piše: “Čak i kada ponestaje snage, treba trčati. Svaki prijelaz preko raskrižja može stajati života. Snajper puca (...) i cilja u glavu. Treba trčati do bunara po vodu (ljudi vuku kolica s kanistrima ili guraju tačke); trčati po kruh (jednom tjedno uspije se nabaviti štrucu kruha); trčati u park po ogrjev.” Tochman tu u nekoliko rečenica jako zgusnu-to radi tri stvari odjednom: dokumentira, utjelovljuje strah i pokazuje radikalnu transformaciju svakodnevice pod opsadom. On selektira, oblikuje i samim tim interpretira događaje, čak i onda kad ih uopće ne komentira. Način na koji se opisuje, primjerice, izbjeglica ili bivši vojnik, udovica ili majka koja je izgubila dijete, stvara određenu sliku svijeta – mračnu i kompleksnu.

Tochman ni u jednom slučaju ne prikazuje žrtve kao broj, one su uvijek konkretne osobe s imenom. Fokusiran je na pojedinačne sudbine i svaka od njih potresa i potiče sućut, a postupak davanja glasa žrtvama, koje govore neposredno nakon završetka rata, pridonosi uvjerljivosti svake pojedine priče.

Knjiga je ušla u uži izbor najvažnije poljske književne nagrade Nike 2003. i doživjela je više izdanja, što potvrđuje njezin status referentnog teksta u suvremenoj poljskoj reportažnoj prozi. *Jakbyś kamień jadła* redovito je polazište za rasprave o reportaži kao “literaturi činjenica”, ali o prostoru traume. Dariusz Czaja predlaže da se Tochmanova knjiga čita paralelno s knjigom Slavenke Drakulić *Oni ne bi ni mrava zgazili*, kao dvije reportaže koje zajedno pokazuju mentalni “krajobraz nakon bitke” na Balkanu i pitanje “običnih ljudi” kao počinitelja zla.¹²

4. Dawid Warszawski, *Obrona poczty sarajewskiej* (1995)

Warszawski,¹³ novinar i publicist najznačajnijeg poljskog dnevnika *Gazeta Wyborcza* u knjizi čijim se naslovom referira na poznati grafit na sarajevskoj pošti, predstavlja opsežan reportažno-dokumentarni prikaz rata u Bosni i Hercegovini i Hrvatskoj, ali s posebnim fokusom na opsadu Sarajeva. Unutar njegove knjige postoje i zapisi o Makedoniji, Kosovu, Albaniji. Ali najdojmljiviji su oni o ratu iz Sarajeva, Pakraca, Mostara... Autorova uloga suradnika posebnog izvijestitelja UN-a dodatno učvršćuje dokumentarni karakter knjige, koja je više od žanrovski shvaćene reportaže. Obuhvaća preko 450 stranica

¹¹ Bednarek, Zbigniew (2020), *Polskie dziennikarstwo wojenne. Twórcy, gatunki, konflikty zbrojne i polityka międzynarodowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, str. 273–274.

¹² Czaja, Dariusz (2009), “Monstrualne, arcyludzkie”, *Colloquia Anthropologica et Communicativa: Tabu, etykieta, dobre obyczaje*, 2009, str. 242–248.

¹³ Dawid Warszawski je pseudonim. Autorovo građansko ime je Konstanty Julian Gebert.

i sadrži, osim reportaža koje čine njezin najveći dio, geografske karte, posvete,¹⁴ kratku taksativnu povijest zapadnog Balkana od 7. stoljeća do danas, rječnik važnijih osoba, pojmova i političkih subjekata, kalendar ratnih zbivanja na ovom prostoru od 1991., fotografije te intervju s Tadeuszem Mazowieckim,¹⁵ kojeg autor prati u gotovo svim misijama. Taj paratekstualni aparat uspostavlja čitateljski ugovor dokumentarnosti i pouzdanosti te knjigu pozicionira kao hibrid između reportaže, dosjea i političkog eseja.

Warszawski je kritičan prema međunarodnoj zajednici, posebno Europi, zbog pasivnosti tijekom sukoba. U jednom od eseja izražava frustraciju zbog izgradnje muzeja Holokausta u trenutku kada se u Bosni događaju novi zločini, sugerirajući da prava memorija zahtijeva djelovanje, a ne samo komemoraciju. Warszawski u knjizi balansira između osobnog angažmana koji podrazumijeva subjektivni rakurs i objektiviziranog prikaza događaja u mreži šire geopolitičke slike. Na jednom mjestu u knjizi, u eseju naslovljenom "Umor i strah", otvoreno kaže: "Nisam siguran u kojem trenutku je to počeo biti i moj rat"¹⁶ otkrivajući tako svoju pristranost. Esaj završava riječima: "Nisam spreman biti ratni reporter. Nema istinsko zanimanje za oružje i ratnu opremu, taktičke izvide i kretanje vojske. Kad se pucalo, uglavnom sam bio s civilima po kućama i podrumima, bojeći se sasvim civilno. Ako sam pratio taj rat, to je upravo zato što nisam za ratnog reportera. Ne želim to biti i zato je to moj rat."¹⁷

Kad prenosi iskustva i riječi ljudi koji sudjeluju u ratu ili kao civili podnose njegove posljedice, nastoji predstaviti široki spektar: osvetnički raspoloženog vojnika Armije BiH koji kaže: "Rat se neće završiti sve dok se ne vratimo svojim kućama. Neće me nitko zaustaviti na mom povratku kući"¹⁸ i pomirljivu civilku Bošnjakinju koja govori: "Ne želimo pola Bosne i ne želimo muslimansku Bosnu. Ne bih dala svoje srpske i hrvatske prijatelje ni za pola Evrope."¹⁹ U zapisu iz Zenice, datiranom "kolovoz 1992.", piše: "U Bosni sam se susreo sa silovanim ženama. Neću o njima pisati. (...) Neću o tome pisati jer ne umijem. Jer ne znam da li se i po čemu ideološko silovanje razlikuje od 'običnog'. Jer ne znam što su osjećale žene pripovijedajući mi 'za viši cilj' jer sigurno nije iz vlastite dobre volje, o tome što su preživjele. Jer ne znam je li uopće moguće na papiru prikazati silovanje. Pronaći riječi. Strukturirati rečenice. Korigirati. Lakše mi je pisati o smrti. Jer sam se s njom mogao susresti. Jer još uvijek mogu."²⁰ Upravo na ovom mjestu u knjizi pitanju raspodjele pripovjedačkog glasa pridružuje se i pitanje raspodjele šutnje. Autor svjesno odustaje od prisvajanja tuđe traume.

U knjizi pratimo evolutivan pripovjedački glas, sklon autorefleksiji i analizi vlastite pozicije svjedoka, ali i onog koji pripada židovskoj zajednici koja je pretrpjela strašan

¹⁴ Jedan je esej posvećen "Čedi, Marini i Srđanu" – najvjerojatnije se radi o sarajevskoj prevoditeljici i pjesnikinji Marini Trumić, novinaru i piscu Čedi Kisiću, te njihovom sinu Srđanu.

¹⁵ Tadeusz Mazowiecki bio je specijalni izaslanik i izvijestitelj Ujedinjenih nacija u BiH u ratnom periodu od 1992. do 1995. godine.

¹⁶ str. 19.

¹⁷ str. 31.

¹⁸ str. 138.

¹⁹ str. 139.

²⁰ str. 130.

zločin za vrijeme Drugog svjetskog rata, tako da se pojedini eseji mogu čitati kao metadiskurs ratnog reportaža, u kojem autor eksplicitno tematizira vlastitu poziciju svjedoka i granice reprezentacije. Warszawski istodobno nastupa kao ratni reporter i kao esejistički analitičar diskursa, čime narativ prelazi u zonu esejizirane reportaže. Kad razmatra kada se emocionalno angažirao u odnosu na rat o kojem izvještava, kaže: "A možda [...] kad sam u izbjegličkom kampu zamalo povratio od zaudara neoprane kože, gnojnih rana, izmeta, mokraće i grahove juhe. Kad sam se, spotičući se o one koji su ležali u hodniku, sjurio prema izlazu. Pomislio sam da su moji u getu zasigurno izgledali i smrdjeli slično."²¹ Marta Chaszciewicz-Rydel smatra da se autorova identifikacija uspostavlja putem analogija između Holokausta i masovnih egzekucija nad bošnjačkim muslimanima. Upravo sjećanje na stradanja vlastitog naroda, smatra ona, navodi Warszawskog da se emocionalno angažira u obrani žrtava, koje na početku svojega reporterskog rada vidi uglavnom na muslimanskoj odnosno bošnjačkoj strani.²²

Knjiga Warszawskog je analiza aktualnih ratnih događaja, mjesta Balkanskog poluotoka u geopolitičkoj mreži, ali i europskog pogleda na nj. Osim toga je i prikaz evolucije autorovih stavova i pogleda autora: od manje autoanalitičkih tekstova do snažnog autorefleksivnog glasa koji razmatra svoju poziciju ratnog izvjestitelja, ali i moralnu poziciju medija. To znači da pripovjedački glas nije neutralni reporter, nego svjesni, sumnjičavi, moralno angažirani svjedok koji pokazuje i vlastito lutanje. On artikulira i otpor nacionalizmu i zasljepljujućim ideologijama, nikad se ne svodeći na terenskog izvjestitelja koji samo prenosi ono što vidi i čuje, nego pokušava shvatiti logiku rata, propagande, medija, ali i ulogu vlastite profesije.

Knjiga nije doživjela širok odjek, ali je u niši reportažne kritike dobila pozitivne reakcije, među kojima je i konstatacija Chaszciewicz-Rydel da je jedna od važnih dimenzija reportaža Warszawskog njegova svijest o obavezi prema sugovornicima koji su mu se povjeravali "u nadi da ne treba iskusiti na vlastitoj koži da bi se razumjelo".²³ Zbigniew Bednarek pak primjećuje još jednu važnu dimenziju reporterskog pisma Warszawskog: "Prije svega, riječ je o publicističkom tekstu, lišenom jasno naglašene fabule, koji je zapravo zbir mnogih mikrofabela, ali je zato prožet faktografskim podacima i brojnim digresijama reportera. Stoga se nužnim čini obogaćivanje dosadašnje tipologije reportaže njezinom novom – u terminologiji R. Kapuścińskog 'modernom' – inačicom: faktografsko-digresijsko-filozofskom reportažom. Možda bi prikladniji naziv bio 'kritičko-evaluacijska reportaža', shvaćena kao obračun s političarima, organizacijama i društvima."²⁴

²¹ str. 20.

²² Chaszciewicz-Rydel, str. 154.

²³ Chaszciewicz-Rydel, str. 155.

²⁴ Bednarek, isto, str. 261.

5. Miłada Jędrysik, *Inny front*

Autorica u knjizi *Inny front* donosi reportaže iz rata u bivšoj Jugoslaviji, Iraku i o napadu na WTC u New Yorku, ali iz eksplicitno ženskog rakursa. Miłada Jędrysik novinarka je iz Gdańska koja je pisala ratne reportaže, a svoja svjedočanstva i sjećanja o tim sukobima isprepliće i u sva tri slučaja koncentrira se na bespomoćne civile i kolateralne žrtve ratnih akcija, s posebnim interesom za sudbine žena. Prikazuje i poziciju drugih novinara, vojnika koji su u mirovnoj misiji. Za razliku od Tochmana, ona slobodno iznosi svoje refleksije o sukobima i izravnim sudionicima zločina u tim ratovima, otkriva i tematizira svoju reportersku poziciju. Ne tumači tzv. veliku politiku ni povijesne promjene, odnosno ne pravi makrohistorijsku sintezu (kao primjerice Warszawski), ali izvodi mikroanalizu mehanizama i obrazaca u ratnoj svakodnevnici. Umjesto opširnih opisa povijesti konflikata, na samom kraju knjige dodaje sažet kalendar događaja, a njezina knjiga također sadrži fotografije. Na jednoj su na primjer prikazani dječaci od desetak godina kako se "igraju" rata. Jedan iskežen dječak ima uperenu drvenu pušku u glavu drugog, čije lice odaje užas. U kutu fotografije vidimo još jednu dugu cijev improviziranog oružja u dječjim rukama.

Knjiga se sastoji od tri dijela: *Ljudi, Mjesta, Stvari*, koja su još podijeljena na deset poglavlja, te povijest sukoba odnosno kalendar rata na Balkanu, u Iraku i SAD-u nakon napada na WTC. Međutim, ona se fokusira na događaje onkraj linije fronte, svakodnevicu civila, vojske i samih reportera i novinara. Knjiga kompozicijski nije podijeljena na u njoj opisane sukobe, nego na pojmove uz pomoć kojih autorica pokazuje poziciju s koje promatra događaje o kojima piše. Ti pojmovi su zajedničke karakteristike sukoba, preko kojih ih uspoređuje, nalazi im zajedničke elemente, nastoji razumjeti mehanizme koji djeluju za vrijeme oružanog sukoba. U slučaju rata na Balkanu, autorica čitatelje uvodi u genezu sukoba, a među grupama koje opisuje u knjizi posebno je zanimljivo kako prikazuje medije odnosno reportere i novinare i bavi se pitanjem njihove etike. Na primjerima iz svog i iskustva kolega, postavlja pitanje što je etično, a što ne. Primjerice, razmatra situacije u kojima jedna od novinarskih ekipa unajmljuje lokalne pomagače koji će im omogućiti pristup borbama UČK i ti ljudi pod prijetnjom sile sprečavaju druge reportere da stignu na isto mjesto. Novinari ne prijetu, ali možda za te prijetnje znaju. Ako znaju, ali ne reagiraju, možda je to zato što im je jako im stalo da na to mjesto stignu prije ostalih. Miłada Jędrysik nije lišena razumijevanja prema takvom novinarskom imperativu: "Za dopisnika nema ništa gore nego ne biti na mjestu odakle televizijski dnevnik započinju svoje vijesti, a novine i portali svoje izvještaje na prvim stranicama",²⁵ ali analizira etičnost takvih i sličnih postupaka, postavljajući pitanje treba li novinar pomagati ranjenima, slabima, bespomoćnima na ratnom području ili je njegova uloga da opiše njihove patnje i o tome informira javnost. Navodi primjer kolege koji je pomagao ljudima u potrebi, ali on je iznimka, jer je opći stav reportera da je vijest o ljudskoj patnji za njega važnija od onog koji pati. Također, uspoređujući način rada reportera prije i sada konstatira: "U svijetu kamera koje su instalirane u mobitelima, i momentalnog izvještavanja

²⁵ *Inny front*, str. 12.

odasvud, reporter je izgubio svoju privilegiranu poziciju svjedoka povijesti. Ostao mu je jedino privilegij usporedbe: on nije, kao većina, jednokratni, slučajni svjedok.”²⁶

Fokalizacija je kod Jędrysik organizirana konceptualno, umjesto kronologije rata, političkog i oružanog sukoba, ona optiku gradi kroz kategorije ljudi – mjesta – stvari, pa se rat vidi kroz svakodnevne situacije i tjelesno iskustvo reporterke. Time se perspektiva sustavno pomiče s fronte na “drugi front”, odnosno prostor civila, svakodnevice, logistike, medija.

Kad je riječ o muškom i ženskom rakursu u odnosu na rat, autorica sugerira da je on različit: “Muškarci i dalje zapadaju u recidiv, usredotočujući se na priču o velikim vođama i njihovim bitkama te o mehanizmima vlasti – koju, uostalom, također obnašaju muškarci”,²⁷ a referirajući se na značajne poljske ratne reportere, primjećuje da uza sve oduševljenje njihovim ratnim pismom, mi “malo, ili gotovo ništa ne saznajemo o polovici bića koja su također zahvaćena ratnim zbivanjima, onoj polovici koja ima dva XX kromosoma”. Jędrysik je uostalom jedna od rijetkih žena ratnih reporterki koje su devedesetih radile na terenu bivše Jugoslavije, a i ona je taj posao dobila zbog zauzetosti muških kolega. Naime, o svom odlasku u Jugoslaviju u kojoj traje rat kaže ovako: “Bila je 1995. godina. Radila sam već neko vrijeme u redakciji vanjske politike *Gazete Wyborcze*, kad su me poslali na jugoslavenski front jer je trajao rat, jer je trebalo puno pisati, a Konstanty Gebert, naš glavni autor, tamo je sve češće odlazio kao savjetnik Tadeusza Mazowieckog, specijalnog izaslanika UN-a za bivšu Jugoslaviju, što nije uvijek mogao uskladiti s redovitim izvještavanjem.”²⁸

Rat je prema Miładi Jędrysik zapravo priča o elementima koji se stalno ponavljaju. “Iza kulisa, svaki rat izgleda isto. Užasnute žene, umorni starci, djeca s tužnim odraslim pogledom”, piše. Kad razgovara s ljudima koji su preživjeli masakr civila u Tuzli, postavlja si pitanje kako se uopće dogodilo da je završila u profesiji koja počiva na svjedočenju nečemu takvom. Izgleda li rat drukčije iz perspektive reporterke u odnosu na perspektivu reportera? Dariusz Trześniowski o tome nema dileme: “Po čemu se razlikuje žensko reportersko ratno pismo od muškog? To je prije svega jasno izražena feministička perspektiva događaja. Iz kulturološke perspektive, nije samo rat muška stvar, nego je to i samo promatranje rata. Tu je jasno vidljiv hegemonistički kulturni maskulinitet koji muškarcima daje pravo da se uključe u ratna zbivanja i da ih komentiraju.” Trześniowski dodaje da žena reporterka u ovom slučaju preuzima ulogu koja nije njezina, ulazi u prostor koji nije njezin, razbija svoju stereotipnu ulogu. Htjela – ne htjela, ona mora, kao

²⁶ Isto, str. 102.

²⁷ Isto, str. 179.

²⁸ O slučajnosti koja ju je odvela na riskantan reporterski zadatak autorica je govorila u intervjuu s Przemysławom Guldrom: “Ljeti su bosanski Srbi napali i zauzeli – uz potpunu pasivnost ondje stacioniranih snaga UN-a – muslimanske enklave: Srebrenicu, Žepu i Goražde. Situacija je bila eksplozivna, pa je šef vanjskopolitičke rubrike Paweł Ławiński odlučio poslati mene tamo (nije bilo sigurno hoće li se uopće ostvariti odlazak Geberta s Mazowieckim). Naravno, mogla sam odbiti, ali gurala me znatiželja. Uostalom, putovala sam s Krzyśkom Millerom, tada već iskusnim veteranom jugoslavenskih bojišta. I tako je to počelo. [...] Prirodna je posljedica bio odlazak u Albaniju 1997. godine, kada su ondje izbili pobuna i anarhija nakon sloma financijskih piramida, te na Kosovo 1999. godine. Četiri godine kasnije u redakciji se više nisu dvoumili, nego su me poslali u rat u Iraku.” “Wojna oczami kobiety”, *Kontakt*, dwutygodnik internetowy nr 142.

što su morale i spisateljice koje su u 19. stoljeću ulazile na književno tržište, nadomjestiti svoj 'nedostatak'.²⁹ U nastavku, on iznosi tvrdnju da je u slučaju ratnog izvještavanja "rodna identifikacija s maskulinitetom još jača. Žena piše o tome kako kao ratna reporterka, da bi bila prihvaćena, mora biti poput muškarca, oblačiti se i ponašati se kao muškarac, riskirati i 'kao muško' podnijeti sve neugode. Iako joj to smeta, nosi prljavu i znojnu odjeću, mora se odreći kupanja. Votku pije 'kao muško', gotovo je primorana da puši cigarete, psuje. Ima 'muški' odnos prema kući (kad se jednom vrati): ne čisti i ne kuha. Mora biti tvrda i profesionalna jer je okružena muškarcima – snimatelji i tonci, informatičari, zaštitari (...)." ³⁰ Taj opis maskulinizacije reporterke u mom čitanju objašnjava zašto se kod Jędrysik ratna reportaža premješta u prostor tijela, rutine i nelagode pokazujući da feministička perspektiva ne podrazumijeva samo temu, nego i promjenu mjesta s kojeg se govori.

Reportažna proza Jędrysik kreće se rubom između autobiografskog esaja i ratne reportaže, pri čemu se reporterka konstruira kao tjelesni subjekt izložen ratu, a ne samo kao "oko kamere". Taj pomak s "oka" na "tijelo" važan je element feminističke korekcije klasičnog ratnog diskursa. O tome sama kaže: "Imam dojam da sam se manje koncentrirala na *ars bellica*, umijeće ratovanja, strategiju, oružje ili politiku; radije sam pisala o trenucima, o svakodnevnom životu, o detalju koji pokazuje okrutnost i paradokse tog vremena koje je *bigger than life*, kad svakodnevna egzistencija dobiva dimenziju konačnosti."³¹

Zaključak

U poljskoj reportažnoj tradiciji o BiH 1990-ih susreću se tri etosa: suzdržano svjedočenje i "davanje glasa" preživjelim žrtvama, posebno ženama (Tochman), dokumentarna sinteza s analitičkim zahvatima (Warszawski/Gebert) i samorefleksivna reporterska etika "drugog fronta" (Jędrysik). Ključ čitanja triju reportaža (glas – etika – paratekst) pokazuje kako literarni postupci u ratnoj reportaži nisu ukras nego način etičkog mapiranja trauma i kolektivnog pamćenja. One se međusobno razlikuju i po režimima fokalizacije: Tochman dominantno prepušta perspektivu svjedokinjama, Warszawski oscilira između terenske i geopolitizirane panorame, dok Jędrysik rat fokusira kroz tjelesno iskustvo i svakodnevicu "drugog fronta". Tochmanove su reportaže dokumentiranje stanja neposredno nakon rata u BiH, o borbama koje slijede kad je oružje ostavljeno po strani: masovne grobnice, ekshumacije, identifikacija kostiju, životi žena koje traže svoje mrtve. Umjesto perspektive usmjerene na rat kao konvencionalno shvaćeno "muško" područje, autor donosi žensku perspektivu. U njegovoj knjizi one su aktivne, traže kosti svojih

²⁹ Vidi K. Kłosińska (1999), "Pisanie kobiet", u: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Zapolskiej*, Kraków, 1999.

³⁰ Trzeźniowski, Dariusz (2025), "Wojna nie ma w sobie nic z kobiety? Poetyka kobiecego reportażu wojennego", u: *Szyborska i drugi: zagrebački polonistički doprinosi*, str. 271, 272.

³¹ *Inny front*, str. 206.

muževa i djece, sudjeluju u ekshumacijama, osnivaju udruge, grade novu zajednicu iz ruševina, žive. Njegova pročišćena, asketska reportažna proza ima izrazitu egzistencijalnu dimenziju. Etički okvir knjige Dawida Warszawskog je otvoreno antinacionalistički i antiesencijalistički. On nastoji pokazati kako ideologije i etničke fantazme razaraju konkretne živote, ali i kako oblikuju europsku imaginaciju Balkana. Etička perspektiva njegove knjige nije samo "novinarska", ona je obilježena i iskustvom genocida i pitanja kako se zlo ponavlja u Europi. Warszawski preispituje vlastiti reporterski alat: medij i diskurs, kao moguće sudionike rata. U njegovoj se knjizi susreću glas svjedoka rata, glas europskog intelektualca opterećenog Holokaustom i paratekst (posvete, intervju, kalendar, fotografije, karte) koji čine hibrid osobnog svjedočanstva, arhiva i esejiziranja o europskoj kulturi sjećanja. Knjigu *Inny front* Miłade Jędrzyk valja pak čitati u rodnom, poetičkom i egzistencijalnom ključu, kao odmicanje od muškog reporterskog registra i kao svjesno odustajanje od klasičnog, strategijsko-političkog koda ratnog izvještavanja "s prve crte". Ona rat promatra iz pozadine, kroz male prizore svakodnevice. Osobnom i esejističkom perspektivom autorica jasno pokazuje svoju prisutnost, emocije, dvojbe, ali pritom nikad ne oduzima prostor sugovornicima. Dok je Tochmanov pripovjedač gotovo "izbrisani" heterodijegetski posrednik, Jędrzyk kao autorsko "ja" bliska je autodijegetskom pripovjedaču. Osim toga, kod Tochmana je ogoljavanje prvenstveno stilistička redukcija, a kod Jędrzyk nalazimo ogoljavanje uvjeta rada i tjelesnosti svjedočenja. Jędrzyk tako pokazuje da rat nije samo ono što vidimo nego i ono što trpimo i podnosimo.

Analiza pokazuje da poljske ratne reportaže o Bosni i Hercegovini 1990-ih funkcioniraju kao laboratorij žanra, u kojem se testira granica između dokumenta i književnosti, svjedočenja i eseja, individualne i kolektivne memorije. Tochman, Warszawski i Jędrzyk prikazuju raspon žanra: od iznimno suzdržanog svjedočkog zapisa, preko autoanalitičkog i geopolitiziranog eseja, do rodno osviještenog ratnog dnevnika.

Trima je reporterima zajednička svijest da rat traje na frontu, ali i iza njega, među civilima; da rat u određenom smislu traje i onda kad završi. Ratnog reportera obavezuje etička odgovornost prema njegovim sugovornicima i on nikad nije jedini autor svojih izvještaja, iako ih sam potpisuje.

Literatura

- Banas, Sandra (2024), "Odjeci biografije Kapuściński non-fiction Artura Domosławskiego. Biografija kao čin demitizacije i doprinos raspravi o graničnosti žanra reportaže", *Studia lexicographica*, Vol. 18, No. 34, str. 215–234.
- Bednarek, Zbigniew (2020), *Polskie dziennikarstwo wojenne. Twórcy, gatunki, konflikty zbrojne i polityka międzynarodowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź
- Chaszczyk-Rydel, Marta (2013), *Obrazy Bałkanów. Mity, stereotypy, nowa imagologia*, Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław
- Czaja, Dariusz (2009), "Monstrualne, arcyłudzkie", *Colloquia Anthropologica et Communicativa: Tabu, etykieta, dobre obyczaje*, Tom 1, str. 242–248.
- Jędrzyk, Miłada (2015), *Inny front*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa
- Kaliszewski, Andrzej (2017), *Mistrzowie polskiego reportażu wojennego (1914–2014)*, Wydawnictwo UJ, Kraków
- Kapuściński, Ryszard (2011), *Putovanje s Herodotom*, prev. Mladen Martić, AGM, Zagreb
- Kłosińska, Krystyna (1999), "Pisanie kobiet", u: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Zapolskiej*, Kraków
- Szczesio, Sławomir: "Życie codzienne w oblężonym Sarajewie (1992–1995)", u: *Oblicza Wojny. Tom 4. Miasto i wojna*, str. 393–425.
- Tochman, Wojciech: "Reporter, który zagłada śmierci w oczy", interwju, <https://jedynka.polskie-radio.pl/artukul/365753,Reporter-kt%C3%B3ry-zagla%C4%85da-%C5%9Bmierci-w-oczy->
- Tochman Wojciech (2018), *Jakbyś kamień jadła*, Wydawnictwo Literackie, Kraków
- Trzeźniowski, Dariusz (2025), "Wojna nie ma w sobie nic z kobiety? Poetyka kobiecego reportażu wojennego", u: Banas Sandra, Čilić Đurđica, Kozina Filip, ur., *Szyborska i drugi: zagrebački polonistički doprinosi*, FF Press, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, str. 268–287.
- Warszawski, Dawid (1995), *Obrona poczty sarajewskiej*, Prószyński i S-ka, Warszawa
- Żyrek-Horodyska, Edyta (2017), "Reportaż literacki wobec literatury. Korzenie i teorie", *Pamiętnik Literacki*, Nr. 4, str. 119–131.

Srebren Dizdar: Naponi starije generacije britanskih pisaca na popularizaciji i prevođenju klasika ruske književnosti na engleski jezik u ranom 20. stoljeću

Ruska književnost je zainteresirala britanske intelektualne i kulturne krugove u kasnom 19. stoljeću prvenstveno kroz prve prevode na njemačkom i francuskom jeziku djela Turgenjeva, Tolstoja i Dostojevskog. Zbog svježine pristupa i obrade tema iz svakodnevnog života, a još i više mističnih i duhovnih pogleda njihovih autora, koji uglavnom nisu bili prisutni u tadašnjim književnim djelima na engleskom jeziku, ruski pisci su zadobili vatrene promotore među vodećim britanskim piscima tog vremena, kao što su Matthew Arnold, G. B. Shaw, Arnold Bennett, John Galsworthy, G. H. Wells i Henry James. Pored njihovog vidljivog zanimanja za Rusiju i ono što se u njoj događalo, ovi istaknuti britanski intelektualci su konzistentno zagovarali prevođenje djela pomenutih ruskih autora, kao i drugih, poput Čehova ili Gorkog. U radu se prati razvoj te "zaludenosti za sve rusko", koje je trajalo do izbijanja Oktobarske revolucije i svrgavanja carističkog režima.

Ključne riječi: klasici ruske književnosti, zanimanje u Britaniji za "sve rusko", zagovornici i promotori ruske književnosti među vodećim britanskim intelektualcima i piscima.

The Endeavours of Older Generation of British Writers for Promoting and Translating the Classics of Russian Literature into English in the Early Twentieth Century

Russian literature came into the focus of interest of the British intellectual and cultural circles in the late 19th century mainly through the first translations of Turgenyev, Tolstoy and Dostoevsky in German and French. Due to its freshness and treatment of everyday life, as well as their treatment of diverse mystic and spiritually topics, mostly absent from contemporary works in English, these Russian authors found their fervent supporters and promoters among the leading British writers of the time, such as Matthew Arnold, G. B. Shaw, Arnold Bennett, John Galsworthy, G. H. Wells and Henry James. In addition to their avid interest in Russia and its affairs, these prominent British intellectuals

consistently advocated translations of aforementioned classics and the other Russian writers, such as Chekhov and Gorky, whose books enjoyed a high popularity in the early 20th century. The paper traces a development of this “craze about everything Russian”, which lasted until the outbreak of the October revolution and dissolution of the Czarist regime.

Key words: Russian literature classics, interest in Britain for “all things Russian”, advocates and promoters of Russian literature among leading British intellectuals and authors.

1. Zaboravljeni ambasadori ruske književnosti u viktorijanskoj Engleskoj

Do većeg zanimanje za Rusiju i njenu književnost u Velikoj Britaniji došlo je sredinom 19. stoljeća nakon Krimskog rata (1853–1856), ali prva djela Gogolja, Tolstoja i Turgenjeva, prevedena uglavnom sa njemačkog i francuskog jezika, nisu imala većeg odjeka među britanskim kritičarima i književnicima sve do kraja 1880-ih godina. Tada su se počeli objavljivati prvi romani Fjodora Mihajloviča Dostojevskog na Zapadu, iako isprva njihova recepcija nije bila povoljna. Sve veći priliv političkih emigranata, koji su utočište od okrutnog carističkog ruskog režima našli u Britaniji, potakao je i prve prevode književnih djela s ruskog jezika, kao i kritičkih studija koje su u Francuskoj ispisali Marie-Eugène-Melchior de Vogüé (1848–1910) u svojoj studiji *Le Roman Russe* (*Ruski roman*) iz 1886. godine i Ernest Dupuy (1849–1913) u *Les grands maîtres de la littérature russe au dix-neuvième siècle* (*Veliki majstori ruske književnosti u 19. stoljeću*, 1885). U posredovanju saznanja o Rusiji, njenim ljudima, kulturi i književnom stvaralaštvu ključnu ulogu su odigrali novinari i publicisti Henry Sutherland Edwards, William Ralston Shedden (W. R. S.) Ralston, Charles Edward (C. E.) Turner, William Richard (W. R.) Morfil, a ponajviše sami prevodioci, poput bračnog para Aylmera i Louise Maude, a naročito prijelazne Constance Garnett, te i njenog supruga, izdavača i kritičara Edwarda Garnetta.

2. U klubu uglađenih viktorijanskih džentlemena

Prvi književnici, a ujedno i kritičari, u Velikoj Britaniji, koji su skrenuli pažnju na ruske pisce, osobito na Turgenjeva i Tolstoja, bili su Edmund Gosse (1849–1928), Henry James (1843–1916) i Matthew Arnold (1822–1888). Gosse, koji je zagovarao neku vrstu viktorijanskog realizma sa snažnim socijalnim temama i likovima, još 1887. predstavio je Dostojevskog i njegov roman *Zločin i kazna* (*Преступление и наказание / Prestuplenie i nakazanie*, 1866) britanskoj publici, kada je ovo djelo s pravom nazvao “remek-djelom psihološke studije” (Naarden 1992: 37). Pisac, kritičar i javni radnik Matthew Arnold je svojevremeno važio za jednog najboljih poznavalaca tadašnje književne situacije u Evropi, a njegove kritičke opservacije su nerijetko bile smatrane uzorom dobro utemeljenog prosuđivanja, osobito u odnosu na manje poznate autore ili one koji su se tek pojavljivali na tadašnjoj kulturnoj sceni. U zbirci eseja *Essays on Criticism, The Second Series*

(*Eseji o kritici, druga serija*, 1888) on je jedan tekst, izvorno objavljen u decembru 1887. u časopisu *The Fortnightly Review*, posvetio Tolstoju, odnosno ruskoj književnosti uopće, za koju kaže da je potisnula dotad favoriziranu francusku književnost:

The Russian novel has now the vogue, and deserves to have it. If fresh literary productions maintain this vogue and enhance it, we shall all be learning Bussian.

(*Ruski roman je sada u modi i zaslužuje da bude. Ako svježa književna produkcija održi ovu modu i unaprijedi je, svi ćemo učiti ruski.*) (Arnold 1915: 408–409)

Arnold poredi rusku sa, u to vrijeme, također, novijom, američkom književnosti i objema priznaje svježinu i inovativnost. Ruskoj literaturi čak pripisuje i izuzetnu osjećajnost (*extreme sensitiveness*) i samosvijest, iskrenost, budući je puna života, a posjeduje izuzetnu vjernost percepcije tog istog života prenesenog na književne stranice. Ta osobina nije popraćena glorifikacijom Rusije kao države i nacije, jer nju odlikuje jednostavnost, suptilnost i posvemašnja nezainteresiranost da se na neki drugi način predstavi ljudski život. Ponešto neupućeno, Arnold, koji je i sam bio dobar pjesnik a i dugogodišnji cijenjeni profesor poezije na Oxfordu, ističe da Rusija još nije proizvela vrhunskog pjesnika, jer je “poezija kruna književnosti” (“The crown of literature is poetry, and the Russians have not yet had a great poet”) (Arnold 1915: 408–409), te posvećuje veći dio eseja prozi grofa Lava Tolstoja. Ističe kako se njegova djela češće mogu čitati na francuskom a ne i na engleskom, jer su mu francuski prevodi bolji od onih dostupnih na engleskom; te daje prednost tananim ljudskim odnosima u *Ani Karenjini* nego grandioznoj epskoj sagi u *Ratu i miru*. Slijedi veoma detaljna i prilično korektna analiza u duhu tadašnjih pozitivističkih mjerila na preko dvadeset stranica. U romanu se više okreće likovima Kiti Ščerbacke i Konstantina Levina, jer smatra da Levin predstavlja onu religioznu stranu Tolstoja, koja sve više izbija na vidjelo kod velikog ruskog klasika. Posljednje stranice eseja upravo i razmatraju tu religioznu tematiku, koja je zaokupljala Arnolda u posljednjim godinama života, a o čemu je pisao u svojim filozofsko-kritičkim djelima što su nerijetko praćena kontroverznim pristupom i mišljenjem, pa i odjekom među njegovim intelektualnim prijateljima.

3. Henry James kao spona između viktorijanskog i modernističkog doba

Henry James je bio svojevrсна spona između viktorijanskog i modernističkog doba i jedan od začetnika nove vrste proze, koja se, u njegovom slučaju, formirala upravo u posljednjoj četvrtini 19. stoljeća kao nagovještaj mlađe generacije modernista u britanskoj književnosti. Kao kosmopolit i rado viđen gost u literarnim salonima Londona i Pariza, upoznao se sa svim tada živućim piscima, a sa nekima je, kao sa Turgenjevom, postao i blizak prijatelj; te je njegov esej napisan 1884. godine nakon smrti Turgenjeva i veličanstvenog oproštaja koji mu je priređen u Parizu najbolji primjer tog iskrenog divljenja i uvažavanja. I James ističe tananost i jednostavnost ruske duše kao bitnu osobinu književnog stvaralaštva preminulog pisca, te je pretpostavlja njegovom mondenem evropskom

životu. Upravo zbog neznanja Evrope o tome šta je stvarni ruski čovjek, James smatra da je Turgenjev formirao svoj književni izričaj kao svojevrsnu protutežu zapadnjačkoj književnosti, a u želji da što vjernije predstavi svoju zemlju i njene ljude tom istom civiliziranom, razvijenom svijetu koji je upoznao u višedecenijskom življenju u kulturnim centrima zapadne Evrope 19. stoljeća. U središnjem dijelu eseja, James opisuje njihov prvi susret u Parizu 1875. i biranim riječima govori o njihovom prijateljstvu, pun poštovanja o tom jednostavnom, skromnom čovjeku u kojem nije bilo ni trunke taštine. Ističe njegovo široko obrazovanje, poznavanje brojnih pisaca, osobito Shakespearea, a u lucidnim kritičkim opservacijama, navodi James, Turgenjev je cijenio i Dickensa, uprkos nekim jasno uočenim slabostima njegove socijalno-didaktičke, realističke proze. Budući je ova knjiga zamišljena, kako se vidi i iz naslova, kao niz djelimičnih portreta, Henry James više prostora daje ukupnoj kulturnoj atmosferi tog vremena, s tim što više pažnje poklanja književnim salonima Pariza. Naročito pominje naklonost Gustavea Flauberta prema Turgenjevu, kao, uostalom, i svih tadašnjih francuskih autora – od Alphonsea Daudeta, preko braće Goncourt do Émilea Zole. Manje govori o djelima ruskog pisca, te više u prolazu pominje njegove *Lovčeve zapise*, *Elenu*, *Seniliju* ili *Neobrađenu zemlju*. Vjerovatno je to učinio i zbog činjenice da Turgenjeva slabo poznaju u Britaniji, te da, možda, ne bi imalo smisla da dublje analizira njegova djela sve dok se ona ne budu našla u dobrim prevodima na engleskom pred čitalačkom publikom. To je zaključak koji su redom iznosili svi tadašnji zagovornici ruske književnosti u Britaniji, koju je tek trebalo približiti njihovim nedovoljno upućenim sunarodnjacima.

Trinaest godina kasnije, u *The Library of the World's Best Literature (Biblioteci najbolje svjetske književnosti*, New York, 1897.) James će biti još određeniji u svojoj ocjeni Turgenjeva: "Turgenjev is in a peculiar degree what I may call the novelists' novelist – an artistic influence extraordinarily valuable and ineradicably established." ("Turgenjev je na neki neobičan način ono što bih ja nazvao romansijer romansijera – izvanredno uspostavljeni vrijedan umjetnički uticaj koji se ne da iskorijeniti.") (James 1957: 168).

4. Rusija u obzorju socijalističkih ideja Georgea Bernarda Shawa

James je u svojoj bogatoj pisanoj zaostavštini, osim što je komentirao djela ruskih autora, iskazivao veliko zanimanje i za samu Rusiju, posebno onaj njen tadašnji društveno-politički kontekst, u čemu je značajnu ulogu odigrao veliki dramatičar, esejista i pobornik socijalističkih ideja George Bernard Shaw (1856–1950). Ni njega nije osobito zanimalo da predstavlja ruske književne kolege, iako je gajio stanovito poštovanje prema Tolstoju kao piscu i misliocu, s kojim je dijelio i njegovu naglašenu didaktičku ulogu književnosti, premda se uopće nije slagao s njegovim religioznim stajalištima. Kako je znao da Tolstoj govori i piše engleski, poslao mu je početkom 1908. svoju dramu u četiri čina *Man and Superman (Čovjek i natčovjek*, 1903, prvo izvođenje 1905). Iako je Tolstoj dvaput pročitao dramu, nije se žurio sa formalnim odgovorom, jer je zajedljivog britanskog dramatičara smatrao vulgarnim, ali i veoma talentiranim. Nakon sedam mjeseci, u avgustu 1908.

godine, došao je relativno izbalansirani odgovor u kojem je Tolstoj savjetovao britanskog dramatičara da bude nešto ozbiljniji u svom pisanju.

'life is a great and serious affair' and one 'should not speak jestingly of such a subject as the purpose of human life, the causes of its perversion, and the evil that fills the life of humanity today'.

(‘Život je velika i ozbiljna stvar’ a ‘čovjek ne bi trebalo da priča na tako šaljiv način o takvoj temi kao što je svrha ljudskog života, o uzrocima njegove perversnosti i zlom koje danas ispunjava život čovječanstva’.) (Laurence 1972: 899–900)

Od drugih ruskih autora, Shaw je cijenio Čehova, koji ga je inspirirao za dramu *Heartbreak House* (*Kuća koja slama srce*, 1919), u čijem podnaslovu stoji: *Fantasia in the Russian Manner on English Themes* (*Fantazija na ruski način o engleskim temama*). U podužem Predgovoru na 15-ak stranica (po kojima je i inače bio poznat), Shaw otvoreno ističe da je u Čehovljevom *Višnjiku*, ali i u *Ujka Vanji* i *Galebu*, pronašao fascinantne dramske studije o kulturnoj, opuštenoj Evropi prije (Prvog) svjetskog rata, istoj onoj Evropi koju on i naziva “Kućom koja kida dušu”, što je nešto slobodniji prevod naslova ove drame u četiri čina. Podsjeća i na Tolstoja, koji je u svojoj drami *Plodovi Prosvjete ili Prosvjećenosti* (*Fruits of Enlightenment, Plody prosvješćenija, Плоды просвещения*, 1886–1889) upozorio na tu istu bezdušnu Evropu i pretpostavio joj jednostavnu i moralno čistu viziju čovječanstva (Shaw 1919: 3). Čehova naziva fatalistom i jetko primjećuje kako njegove drame nisu imale nekog uspjeha na britanskim pozornicama, uz dužno pominjanje *The Stage Theatre* u Londonu, za razliku od evropskih teatarskih kuća, u kojima “hunting, shooting, fishing, flirting, eating, and drinking” (“lov, pucanje, ribolov, ožijukanje / flertovanje, jelo i piće”) nisu zamijenjeni: “the pleasures of music, art, literature” (užicima muzike, umjetnosti, književnosti) (Shaw 1919: 4). Shaw se, naravno, koristi svakom prilikom da se žestoko okomi na samozadovoljnu britansku malograđanštinu, kao i na vladajuću elitu među blaziranim političarima, usporenom birokratijom i uticajnim vlasnicima izdavačkih i medijskih kuća. On sarkastično kaže da prava alternativa “Kući koja kida dušu” jeste “Horseback Hall” (“Palata za konje”), u kojoj dokona gospoda jašu konje, pričaju o konjima, kupuju konje i prodaju konje u tom svojevrsnom zatvoru za konje, uz koji je dograđen dio za te iste dame iz visokog društva, a koje uopće ne dotiču jadi običnog naroda. Oni devet dijelova svog prihoda upravo i troše na sebe i svoje užitke, dok deseti dio daju na milosrdne aktivnosti (*charity*), odlaske u crkvu (*churchgoing*) umjesto na iskrenu religioznost, ili se prekomjernim žarom fokusiraju na izbornu kampanju za konzervativne političare (*electioneering*) kao supstitut za pravu politiku. Te ljude nije briga za biblioteke, muzeje, galerije, kao ni za brige običnog svijeta koji, u krajnjoj liniji, mora da bira između takvih vođa i krajnjeg barbarizma (Shaw 1919: 4–5). Tek poneko diže glas protiv takvog stanja, pa Shaw, osim sebe, pominje i druge pisce, poput Bennetta, Galsworthyja, ili Wellsa, kojima pridodaje i pjesnike iz 19. stoljeća Williama Blakea i Georgea Mereditha, kao i romansijera Thomasa Hardyja i mislioce poput Bergsona, Butlera i Scotta Haldanea. Uz još jedno usputno pominjanje *Višnjika*,

Shaw se u nastavku Predgovora, po svom dugogodišnjem običaju i praksi, nadugo i na široko bavi svjetskom historijom i nedavnim ratnim događajima da bi se, uz neizbježno osvrtnje na stanje tadašnje teatarske umjetnosti, vratio na aktuelne političke događaje. Sa svjetske scene su nestala nekadašnja moćna carstva i vladajuće dinastije, od kojih posebno pominje njemačke Hohenzollerne i ruske Romanove. Ponešto oprezno spominje boljševičku revoluciju u Rusiji, koja ga je kao zemlja duboko zaintrigirala nekoliko decenija ranije (Shaw 1919: 5).

Rusija je Shawa zanimala prvenstveno sa stanovišta njegovih socijalističkih ideja, budući da je bio u dobrim odnosima s istaknutim predstavnicima anticarističke emigracije knezom Kropotkinom i revolucionarom Stepniakom potkraj 19. stoljeća, kada je i sâm nemilosrdno razotkrivao tamne strane britanskog društva u svojim komadima. S Maksimom Gorkim je razmjenjivao pisma o budućnosti te velike zemlje, a sklonost je bila obostrana, budući ga je Gorki smatrao jednim od najhrabrijih javnih ličnosti Evrope. Njegovo zanimanje za Rusiju se naročito pojačalo nakon pobjede Oktobarske revolucije i uspostave Sovjetskog Saveza. Čini se da je Shaw ponekad veoma namjerno išao "uz nos" dominantnoj politički konzervativnoj struji u Velikoj Britaniji. Kao i Wells, dolazio je u žestoki sukob s konzervativnim političarem Winstonom Churchillom, osobito nakon devetodnevnog posjeta SSSR-u 1931. godine (od 21. do 30. jula), u društvu s jednako kontroverznom političarkom američkog porijekla i drugom ženom u historiji koja je postala članica britanskog parlamenta Lady Astor i njenim suprugom Waldorfom Astorom. Priređen mu je grandiozan doček na moskovskoj Aleksandrovske željezničkoj stanici, s limenom glazbom i stotinama oduševljenih ljudi (uglavnom iz državnog izdavačkog preduzeća *Gosizdat*), koji su bučno uzvikivali "Živio Shaw!" Pet dana kasnije, 26. jula, bio je gost u Koncertnoj dvorani za plemiće (*Concert Hall for Nobles*, na ruskom: *Благородное собрание*), kojom prilikom je obilježen i njegov 75. rođendan gala večerom pred 2.000 zvanica, iako je zemlja bila na rubu gladi, što je Shaw odbijao da vidi tvrdeći da je te večeri pojeo najslasniju večeru u životu. Tokom svog kratkog boravka u Rusiji posjetio je i ogledni kolhoz, a razgovarao je tri sata u privatnoj audijenciji sa Staljinom, za koga je rekao da je očekivao da će sresti grubog ruskog radnika, a upoznao je džordžijanskog gentlemana ("I expected to see a Russian working man and I found a Georgian gentleman.") (Gibbs 2005 : 498). U svojim uspomename, Shaw se ukratko osvrnuo i na susret sa sovjetskim piscima, koji su bili posljednji na listi koje je htio upoznati. Ipak je popustio svojim domaćinima, ali je taj susret prošao odveć nategnuto i bez željenog efekta na obje strane (Geduld 1964: 26–27). Napuštajući Moskvu izjavio je da će biti prijatelj SSSR-a do kraja života i održao je to obećanje. U prvom intervjuu nakon posjete, koji je dao u Berlinu, ruskog komunističkog vođu je nazvao "gigantom" u poređenju s kojim su drugi političari izgledali kao "pigmeji" ("Stalin was a 'giant,' while other politicians were 'pigmy'") (Soboleva & Wrenn 2012: 143). U oktobru 1931. je objavio i duži tekst o svojim impresijama o Rusiji i "sovjjetizmu" u kome je detaljno analizirao razlike između kapitalističke Britanije i komunističke Rusije (Shaw 1931). Bez obzira na sve moguće nedostatke koje je vidio, ili nije htio da vidi, smatrao je da je "ruski eksperiment" vrijedan hvale i da predstavlja nadu za čovječanstvo, pa je savjetovao mladim ljudima na Zapadu

da, svakako, idu u Rusiju i tamo se nastane (“go to Russia and settle there”), kako je izvjestio list *The Militant*, publikacija Komunističke partije SAD-a, u avgustu 1931. (dostupno na: <https://www.marxists.org/archive/cannon/works/1931/aug/shaw.htm>).

5. Napori Enocha Arnolda Bennetta na promoviranju ruske književnosti

Ako su Shaw i nekolicina pomenutih starijih britanskih književnika iz uticajne generacije kasnih viktorijanaca i prethodnika modernista u okretanju Rusiji vidjela i priliku za isticanje svojih političkih i javnih uvjerenja, ni oni koji su imali razloga da istaknu vrijednosti ruskog književnog stvaralaštva nisu ostali imuni na snažni politički kontekst uzburkanog Ruskog Carstva na izmaku 19. i na prelazu u 20. stoljeće. Nešto kasnije od Shawa, Galsworthyja ili Wellsa, u avanturu predstavljanja ruskih autora britanskoj publici su se uključili bračni par prevoditelja i izdavača Constance i Edward Garnett, te i, osobito, Enoch Arnold Bennett (1867–1931) pod pseudonimom Jacob Tonson. Kao nesporni arbitar književnosti, umjetnosti i općenito javnog života Bennett je, što direktno, što indirektno, bio jedan od nesumnjivih pokretača i aktivnih predstavnika kulturne londonske elite koja je poticala širenje interesa za rusku književnost. S razlogom bi se moglo ustvrditi da je Bennett bio preteča današnjih ‘uticajnika’, ili onoga što se u popularnom žargonu našeg doba zove *influencer*. To je postigao kao veoma dobro plaćeni profesionalni novinar, čiji je životni stil otmjenog kultiviranog gentlemana i dandyja, obučenog u najfinija odjela, dokazanog gurmana i, uopće, sladokusca, vlasnika prvih prestižnih automobila tipa Rolls Royce i rado viđenog gosta u najotmjenijim krugovima svog vremena, ali i visokog državnog činovnika za vrijeme I svjetskog rata; upotpunjen sa skoro tridesetak romana uglavnom naturalističke provenijencije, tuce drama i mnoštvo kritičkih napisa što na društvene, što na primarno književne teme.

On je u periodu od 1908. do 1911. popularizirao književnost uopće u nizu tekstova, koji su, potom, sakupljeni u knjigu *Books and Persons: Selections from the New Age 1908–1911* (*Knjige i osobe: izbor iz časopisa the New Age, 1908–1911*), objavljenu tek 1917. godine. Zanimljivo je da je u njoj dva puta dao prostor Čehovu. To su “Tchekoff” (“Čehov”, objavljen kao članak izvorno 18. marta 1909, te i “A Play of Tchekoff’s” (“Čehovljeve drame”), iz 1911. U prvom tekstu je prikazao objavljivanje dvije Čehovljeve zbirke priča: “The Kiss and Other Stories” (“Poljubac i druge priče”), koje je 1908. preveo R. E. C. (= Robert Edward Crozier) Long za izdavača *Duckworth* iz Londona (Tchekoff 1908); kao i “The Black Monk” (“Crni monah”), koju je, također, premda pet godina ranije (1903) preveo R. E. C. Long za istog izdavača (Tchekoff 1903). U Predgovoru prevodilac Long ističe da su to prve Čehovljeve knjige prevedene na engleski, iako već postoji više prevođa na francuski, a u cjelosti ga se može čitati u njemačkom prevodu. Long u podužem Predgovoru za *The Black Monk and Other Stories* daje mnoštvo podataka o Čehovu, iz čega Bennett izvlači lakonske zaključke da je riječ o izvrsnom autoru koga bi trebalo da čitaju svi engleski pisci:

We have no writer, and we have never had one, nor France, who could mould the material of life, without distorting it, into such complex forms to such an end in beauty. Read these books and you will genuinely know something about Russia; you will be drenched into the vast melancholy, savage and wistful, of Russian life, and you will have seen the beauty.

(Mi nemamo književnika i nikad ga nismo imali, kao ni Francuska, koji bi mogao da pretoči životni materijal, a da ga pri tome ne iskrivi, u tako složene oblike da bi u konačnici postigao takvu ljepotu. Čitajte ove knjige i odistinski ćete saznati nešto više o Rusiji; uronit ćete u ogromnu melanholiju, divlju i zanosnu, ruskog života i vidjet ćete ljepotu.) (Bennett 1917: 119)

Drugi Bennettov tekst je posvećen premijeri Čehovljeve drame *The Cherry Orchard* (*Višnjik*) i napisan je 8. juna 1911. Izvela ju je londonska *The Stage Company*, ali je publika razočarana počela izlaziti iz teatra već nakon prvog čina jer, očigledno, nije mogla da shvatiti pravu dubinu komada. Bennett poredi sličnu situaciju s onom kada su se uprizorile prve Ibsenove drame u Londonu početkom 1890-ih godina, jer je reakcija tadašnjih britanskih ljubitelja teatra bila skoro pa ista. U tom smislu je bio na istim pozicijama kao i ranije pomenuti Shaw, iako su kod ovog potonjeg ponešto više bili prisutni javni i politički, a tek onda umjetnički i književni razlozi za odbranu Čehova od očito nedovoljno zainteresirane britanske teatarske publike.

Bennett je osobito cijenio djela četvorice ruskih pisaca i 19. stoljeća, a to su bili, kako navodi u prvom tekstu o Čehovu: "Gogol, Fyodor Dostoevsky, Ivan Turgenev, Leo Tolstoy". Dostojevskom i Turgenjevu je posvetio duži tekst, objavljen izvorno 31. marta 1910. godine. Zasnovan je na utiscima koje je stekao čitajući tada veoma uticajnu knjigu Mauricea Baringa *The Landmarks in Russian Literature*, objavlvenu 1910. godine. Već na početku svog podužeg članka o Turgenjevu i Dostojevskom (Bennett 1917: 208–213) Bennett zamjera Baringu što je pristupio temi više kao ljubitelj a ne kao kritičar književnosti, jer mu studija nije ni "pretenciozna" (*unpretentious*) niti "literarna" (*literary*). S druge strane, međutim, zahvaljuje mu se na obilju informacija i saznanja koje je stekao, prije svega o ruskom realizmu u odnosu na francuske pisce iz slične književne pozicije, te uključujući i one o lošim prevodima ovih ruskih pisaca na francuski jezik. Posebno se osvrće na Baringova promišljanja o svojevrsnom kultu koji Turgenjev uživa u Njemačkoj, Francuskoj, pa i u Engleskoj. Zamjera mu što iznosi mišljenje da Turgenjeva mnogo više cijene izvan Rusije nego u njegovoj domovini, te spori premisu da ruski kritičari ne mogu dovoljno dobro da ocijene svoje pisce.

The best judges of Russian authors must be Russians. Think of the ridiculous misconceptions about English literature by first-class foreign critics! But I am convinced that Mr. Baring goes too far in his statement of the Russian estimate of Tourgenieff. He says that educated Russian opinion would no more think of comparing Tourgenieff with Dostoevsky than educated English opinion would think of comparing Charlotte Yonge with Charlotte Bronte.

(Najbolje sudije ruskih autora moraju biti sami Rusi. Pomislite samo na smiješne pogrešne ideje o engleskoj književnosti koje su potekle od prvorazrednih stranih kritičara! Ali, ja sam uvjeren da g. Baring ide predaleko u svojoj tvrdnji o ruskoj ocjeni Turgenjeva. On kaže da neki obrazovani Rus ne bi ni pomislio da usporedi Turgenjeva sa Dostojevskim baš kao što ni obrazovanom Englezu ne bi palo na pamet da uporedi Charlotte Yonge sa Charlotte Brontë.) (Bennett 1917: 210)

Čitaocima izvan Britanije bi danas bilo nepojmljivo da se pogolemi opus od preko 160 knjiga, uglavnom romana, koje je napisala izrazito vjerski nastrojena spisateljica Charlotte Mary Yonge (1823–1901), poredi sa daleko skromnijim opusom Charlotte Brontë, a kamoli sa Turgenjevom ili Dostojevskim. I Bennett je toga svjestan, ali, kao iskusan i lukav kritičar, on je dobro znao kako da zagolica intelektualnu stranu svojih potencijalnih čitalaca. To je osobito važno, jer on upravo želi da skrene pažnju na Dostojevskog, kome je Baring posvetio pola svoje studije. Iako je Bennett smatrao da je pročitao sve što je dotad bilo dostupno o petorici najvećih ruskih pisaca, tek kada je pročitao *Braču Karamazove* (u francuskom prevodu u dva toma) shvatio je koliko mu još treba da iole na ivici tek početne i, dakako, šture informacije o mogućoj književnoj vrijednosti shvati njegova djela. On pravi poređenje sa *Zločinom i kaznom*, osobito se osvrće na scenu na početku romana, gdje se pijani otac u krčmi opravdava zbog “sramote” svoje kćeri:

These pages are unique. They reach the highest and most terrible pathos that the novelist's art has ever reached. And if an author's reputation among people of taste depended solely on his success with single scenes Dostoevsky would outrank all other novelists, if not all poets. But it does not. Dostoevsky's works —all of them — have grave faults. They have especially grave fault of the imperfection, that fault which Tourgenieff and Flaubert avoided. They are tremendously unlevel, badly constructed both in large outline and that in detail.

(Ove stranice su jedinstvene. One dosežu najveći i najstrašniji patos koji je ikad doseгла umjetnost nekog romansijera. A kad bi autorova reputacija među ljudima od ukusa zavisila isključivo od njegovog uspjeha sa pojedinačnim scenama, Dostojevski bi nadmašio sve druge romanopisce, ako ne i pjesnike. Ali to mu ne uspijeva. Sva djela Dostojevskog imaju ozbiljne mane. Ona posebno imaju mane u nesavršenosti, nedostatak koji su izbjegli i Turgenjev i Flaubert. One su strahovito neujednačene, loše komponirane i u širim naznakama i u pojedinostima.) (Bennett 1917: 213)

Bennett to opravdava prevelikim teškoćama koje je Dostojevski morao podnijeti, što je itekako uticalo na njegov umjetnički izričaj. Odaje mu dužno priznanje rijetko pohvalnim riječima:

Nobody, perhaps, ever understood and sympathized with human nature as Dostoevsky did. Indubitably nobody ever with the help of God and good luck ever swooped so high into tragic grandeur. But the man had fearful falls. He could not trust his wings. He is an adorable, a magnificent, and a profoundly sad figure in letters. He is anything you like.

(*Niko, možda, nije mogao shvatiti ljudsku prirodu i biti joj sklon kao Dostojevski. Bez sumnje niko ikad, čak i uz Božju pomoć i dobru sreću, nije se tako uzvisio u svojoj tragičnoj veličini. Ali čovjek je imao zastrašujućih padova. Nije mogao vjerovati svojim krilima. On je divan, veličanstven i duboko tužan lik u književnosti. On je sve ono što biste vi željeli da budete.*) (Bennett 1917: 213)

No, po Bennetovom mišljenju, Dostojevski nije bio u stanju da nadmaši Turgenjeva, čija djela "On the Eve" ("Накануне", "Uoči novih dana", 1860) i "The House of the Gentlefolk" ("Дворянское гнездо", "Plemićko gnijezdo", 1859) pominje na kraju teksta. Ta neprekidna i neskrivena ljubav prema Turgenjevu traje od njegovog prvog eseja o ovom piscu objavljenog još 1899. godine. U kasnijim esejima on je Dostojevskog izdvojio iz književne umjetnosti i smjestio ga, možda čak i previše, na stranu "života" i "morala". To pojednostavljeno mišljenje je nastalo, kako smatra Peter Kaye (Kaye 1999: 98), kao odbrana od napada koje je na njega vršila Virginia Woolf u nekim svojim esejima.

Uprkos tome, Bennett je preko dvadeset godina (1910–1931) uporno promovirao Dostojevskog i tražio da se prevedu sva njegova djela na engleski, baš kao i drugih ruskih pisaca koje je osobito cijenio. U tom smislu je i podržao ideju izdavačke kuće *Heinemann* iz Londona da objavi *Sabrana djela Dostojevskog* u prevodu s ruskog. Za taj poduhvat je, s razlogom, bila odabrana Constance Garnett, kojoj Bennett odaje rijetko priznanje laskavo je nazvavši "*the never-to-be-sufficiently-thanked translator of Tourgenieff and of Tolstoy*" ("prevoditeljicom kojoj nikad ne možemo biti dovoljno zahvalni na prevodima Turgenjeva i Tolstoja") (Bennett 1917: 211). Narednih godina je pažljivo pratio ove aktivnosti, a nakon što je pročitao i preveo Gideovu studiju o Dostojevskom, objavlvenu u Francuskoj 1923. godine (Gide 1925), ponovo je zdušno preporučivao engleskim čitaocima da pažljivo pročitaju ovog nadasve teškog ruskog pisca. To je, uostalom, uradio i već pomenuti romansijer i kritičar Edmund Gosse, koji je u jednom od svojih pisama francuskom kolegi i prijatelju Gideu savjetovao da se okani te puste fascinacije Dostojevskim, jer je ruski pisac postao "kokain i morfij moderne književnosti" (Naarden 1992: 37). Konačno, u podužem članku od 27. februara 1927. godine u dnevnom londonskom listu *Evening Standard*, u kojem je od jeseni 1926. pisao književne i društvene kritike, Bennett je naveo dvanaest knjiga svojih omiljenih ruskih pisaca. Na prvom mjestu su *Braća Karamazovi*, potom slijedi *Idiot*, te *Zapisi iz Mrtvog doma*. Na četvrtom mjestu je *Zločin i kazna*, dok su od petog do sedmog mjesta Tolstoj i *Ana Karenjina*, *Rat i mir*, te *Vaskrsenje*. Preostala četiri mjesta, od 8 do 11, rezervirao je za Turgenjeva (*Torrents of Spring* / *Весенние воды* / *Vešnie vody* / *Proljetne vode*, 1872; *Virgin Soil* (*Новь* / *Nov'*, *Djevičanska zemlja*, 1877); *On the Eve* (*Накануне*, *Nakanune*, *Uoči novih dana*, 1860); *Fathers and Children* (*Отцы и дети*, *Otcy i deti*, *Očevi i djeca*, 1862), a na dvanaesto mjesto je stavio Gogolja (*Dead Souls* / *Мёртвые души*, *Měrtvyje duši*, *Mjórtyvyje dúshi*, *Mrtve duše*, 1842) (Mylett 1974: 32–34).

Skoro stotinu godina kasnije, mnogi bi ljubitelji ruskih klasika u Velikoj Britaniji zacijelo i sami podržali ovakvu ljestvicu Bennetovih književnih preferencija.

6. Ruske veze Johna Galsworthyja

Sličan stav imao je i njegov jednako slavni suvremenik, nobelovac John Galsworthy (1867–1933), koji je na svoju listu stavio prvo Tolstoja (*War and Peace* /*Rat i mir*/, *Anna Karenina* /*Ana Karenjina*/), potom, Turgenjeva (*Fathers and Children* /*Očevi i djeca*/, 1862; *Smoke* (*Дым* /*Dim*/, 1867), te i Dostojevskog (*The Brothers Karamazov* /*Braća Karamazovi*/) (Mylett 1974: 363–364). Slobodno se može ustvrditi da je Galsworthy za života bio dominantna ličnost britanske književnosti u poluvjekovnom razdoblju modernizma, a naročito u doba narastanja i punog zamaha ovog dinamičnog književnog pravca između 1910. i 1930. godine. Tu laskavu odrednicu zaslužio je ne samo zbog zamašnog književnog opusa u kojem se izdvaja *The Forsyte Saga* (*Saga o porodici Forsyte*) u 17 knjiga, koje su kontinuirano objavljivane od 1900. do 1933. godine. Osim toga, ostavio je iza sebe i brojne druge romane, pripovijetke, drame, eseje, pisma i biografske zapise. Po mnogo čemu je ovaj uglađeni gospodin (*gentleman*) iz ugledne engleske porodice bio sušta suprotnost novokomponiranom skorojeviću (*snoob*) iz nižih društvenih slojeva Arnoldu Bennettu, ali je svojim korektnim, čak bi se moglo reći, plemenitim stavom doprinio poboljšanju položaja pisaca uopće kao jedan od osnivača i dugogodišnji predsjednik međunarodnog udruženja PEN Centra (1921–1932). Konačno, i Nobelova nagrada za književnost, koju nije mogao lično primiti zbog uznapredovale bolesti, dokaz je ugleda koji je uživao i u Velikoj Britaniji i a širom svijeta.

O tome zorno svjedoči i anketa koju je proveo 1929. godine list *Manchester Guardian* među svojim čitaocima krajnje zanimljivim pitanjem: ‘Novelists Who May Be Read in A. D. 2029’ (‘Romansijeri koji bi mogli da se čitaju 2029. godine’). Galsworthy je premoćno osvojio prvo mjesto, ispred H. G. Wellsa i Arnolda Bennetta, dok je na četvrtom bio prvi britanski dobitnik Nobelove nagrade za književnost i vatreni zagovornik britanskog kolonijalizma Rudyard Kipling. Na petom je bio J. M. Barrie, na osmom G. B. Shaw, a tek na 12. D. H. Lawrence. Virginia Woolf, iako je tada bila na vrhuncu slave, zauzela je jedva 30. mjesto! (Soboleva and Wrenn 2017: 3–5). Upravo je ona autore poput Galsworthyja, Bennetta i Wellsa obilježila kao “edvardijanske pisce” (*the Edwardians*), jer ih je vezala za period kratkotrajne vladavine kralja Edwarda VII (1903–1910), dok je novu generaciju pisaca, u koju je ubrojila i sebe i druge nadobudne tada još mlađahne moderniste, nazvala “džordžijancima” (*the Georgians*), po kralju Georgeu V (vladao 1910–1936). O tome je pisala u eseju “The Modern Novelists” (“Moderni romansijeri”), objavljenom izvorno 1919, ali danas uglavnom poznatomu u prerađenoj verziji kao “Modern Fiction” (“Moderna proza”). Svoje mišljenje je do kraja učvrstila u eseju “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (“G. Bennett i gospođa Brown”) iz 1925. godine, gdje je dodatno razjasnila svoje stavove prema dvije uspoređene generacije pisaca u razmatranom periodu.

Kao i Bennett, i Galsworthy je s osobitim zanimanjem pratio događaje u Rusiji. Čak je tamo i putovao u ranim dvadesetim godinama u inspekciju nekog rudnika i fabrike u gradu Ekaterinoslav (u proljeće 1893. godine), na poticaj oca koji je želio da i na taj način podrži njegovu buduću karijeru pravnika. Rusija je bila tema i njegove ne baš osobito uspješne pjesme “Russia-America” (“Rusija – Amerika”) iz 1917, kao i nekoliko priča

("The Black Coat" / "Crni kaput", 1926), ali i nekoliko esejskih zapisa (Soboleva and Wrenn 2017: 65–99). Među njima treba pomenuti slijedeće: "Vague Thoughts on Art" ("Nejasne misli o umjetnosti", 1911), "A Note on Edward Garnett" ("Crtica o Edwardu Garnettu", 1914), "Englishman and Russian" ("Englez i Rus", 1919), kao i "Six Novelists in Profile" ("Profili šest romansijera", 1924). Posebno treba ukazati na esej "Englishman and Russian", napisan 1916, a objavljen u knjizi *Another Sheaf (Drugi snop)* 1919. (Galsworthy 1919: 82–87). U njemu Galsworthy navodi pet najboljih ruskih pisaca po svom izboru i transkripciji: Gogol, Turgenjev, Dostojevsky, Tolstoi, Tchekov; premda je, slično Bennettu, najviše cijenio Tolstoja, a, s druge strane, najviše je volio Turgenjeva. Prema Dostojevskom je gajio pomiješana osjećanja, kao i većina tadašnjih britanskih autora, budući da nije uspijevao da pronikne u njegovu gustu i tešku prozu. U pomenutom eseju Galsworthy pokušava da napravi razliku između svojih sunarodnjaka i Rusa općenito time što ukazuje na odnos prema onome što označava kao *truth* ("istinu"). Prema njegovom mišljenju, Englezi su skloniji oblicima, formama istine dok:

The Russian is light hearted about the forms of truth, but revels in self-knowledge and frank self-declaration, enjoys unbottoming the abysses of his thoughts and feelings, however gloomy. In Russia time and space have no exact importance, living counts for more than dominating life, emotion is not castrated, feelings are openly indulged in; in Russia there are the extremes of cynicism, and of faith; of intellectual subtlety, and simplicity; truth has quite another significance; manners are different; what we know as "good form" is a meaningless shibboleth. The Russian rushes at life, drinks the cup to the dregs, then frankly admits that it has dregs, and puts up with the disillusionment.

(Rusi olako pristupaju formama istine, ali se vesele spoznaji i otvorenom iskazivanju, uživaju u spuštanju do dna urvina svojih misli i osjećanja, ma kako one bile mračne. U Rusiji vrijeme i prostor nemaju tačno značenje, življenje je važnije od dominantnog života, emocije nisu uškopljene, otvoreno se uživa u osjećanjima; u Rusiji su na djelu ekstremni pogledi na ciničnost i vjeru; na intelektualno nijansiranje i jednostavnost; istina ima posve drugačije značenje; ponašanje je drugačije, a ono što je za nas "pristojna forma" za njih je besmisleno brbljanje. Rusi jure u život, piju svoju čašu do dna, a onda otvoreno priznaju da su je iskapili i nose se sa svojim razočaranjem.) (Galsworthy 1919: 82–83)

Britanski romansijer je svjestan i razlike u naravi između Engleza i Rusa:

Russians are the children of vast plains and forests, dry air, and extremes of heat and cold; the English, of the sea, small, uneven hedge-rowed landscapes, mist, and mean temperatures. By an ironical paradox, we English have achieved a real liberty of speech and action, even now denied to Russians, who naturally far surpass us in desire to turn things inside out and see of what they are made. The political arrangements of a country are based on temperament; and a political freedom which suits us, an old people, predisposed to a practical and cautious view of life, is proving difficult, if

not impossible, for Russians, a young people who spend themselves so freely. But what Russia will become, politically speaking, he would be rash who prophesied.

(Rusi su djeca golemih ravnica i šuma, suhog zraka i ekstremnih vrućina i hladnoća; Englezi su djeca mora, malih, neujednačenih pejzaža uokvirenih pravilnim redovima živice, magle i neugodnih temperatura. Zbog ironijskog paradoksa, mi Englezi smo dosegli slobodu govora i djelovanja, koja je sada zabranjena Rusima, a koji nas, prirodno, nadmašuju u želji da stvari okrenu naopačke i vide od čega su napravljeni. Politički ustroj zemlje se zasniva na temperamentu; a politička sloboda koja nam odgovara, nama, staroj naciji, predisponiranoj za praktični i oprezni pogled na život bi bila naporna, ako ne i nemoguća za Ruse, mladi narod koji se tako slobodno troši. Ali šta će Rusija postati, politički kazano, bilo bi neozbiljno prereći.) (Galsworthy 1919: 84)

On nadalje smatra da Rusi zavide Britancima na praktičnom, zdravom razumu, dok, pak, Britanci zavide Rusima na nekoj vrsti vlastite isključenosti od svijeta (*unworldliness*), nekoj vrsti slobodnog života, oslobođenog od "emotivne izgubljenosti" (*emotional abandonment*), te spremnosti da se u svakom trenutku živi bez razmišljanja o onome što će se desiti poslije. U tome on vidi osobeni kvalitet ruske književnosti:

But our imaginative writings, at all events, have of late been profoundly modified by the Russian novel, that current in literature far more potent than any of those traced out in Georg Brandes' monumental study. Russian writers have brought to imaginative literature a directness in the presentation of vision, a lack of self-consciousness, strange to all Western countries, and particularly strange to us English, who of all people are the most self-conscious. This quality of Russian writers is evidently racial, for even in the most artful of them – Turgenjev – it is as apparent as in the least sophisticated. It is part, no doubt, of their natural power of flinging themselves deep into the sea of experience and sensation; of their self-forgetfulness in a passionate search for truth.

(Ali naša imaginativna opisivanja o svim događajima su u skorije vrijeme bila duboko modificirana ruskim romanom, koji je trenutno daleko moćniji od bilo koje druge književnosti, kako je to prikazao Georg Brandes u svojoj spomena vrijednoj studiji. Ruski pisci su unijeli u imaginativnu književnost izravno predstavljanje vizije, nedostatak samosvijesti, što je strano svim zapadnim zemljama, a osobito je strano Englezima, koji su nasamosvjесniji od svih ljudi. Ovaj kvalitet ruskih pisaca je očito rasne prirode, pa čak i onaj koji je najveći umjetnik među njima – Turgenjev – je toliko vidljiv, čak i kad je najmanje očigledan kao izuzetno prefinjen. To je, bez sumnje, dio njihove prirodne snage da se bace duboko u more iskustva i osjećajnosti; njihove samo-zatajnosti u strastvenom traganju za istinom.) (Galsworthy 1919: 85)

Galsworthy navodi da je čitao i Kuprina, Gorkog te mnoge druge novije ruske pisce, ali smatra da uticaj ruske književnosti na britansku nije imao za posljedicu da se ona "rusificirala" nego da je potakla englesku književnost da sama potraži upravo to duboko uranjanje u istinu i razumijevanje života. Ruski pisci, pak, mogu da u engleskoj

književnosti pronadu onu crtu oslanjanja na razum i samopouzdanje, koja krasi britanske autore. Bez obzira na to, engleski pisci imaju još puno toga da posuđuju iz ruske književne umjetnosti i da uče od nje kako da urone u život i reproduciraju ga, a da to ne utiče na sopstveni pogled na život. Premda je engleski pogled na život dobrim dijelom ograničen puritanskim nasljeđem u kojem se kao vrline ističu rezerviranost i kontrola nad emocijama, što približava Engleze i Ruse upravo u vrijeme kad su se počeli bolje upoznavati, to jest, u vrijeme vladavine kraljice Elizabete I.

The two peoples are as the halves of a whole; different as chalk from cheese; can supplement, intermingle, but never replace each other. Both in so different ways are very vital types of mankind, very deep sunk in their own atmospheres and natures, very insulated against all that is not Russian, or is not English; deeply unchangeable and impermeable. It is almost impossible to de-Anglicise an Englishman; as difficult to de-Russianise a Russian.

(Dva naroda su kao dvije polovice cjeline; razlikuju se kao kredo od sira. Oni se mogu dopunjavati, međusobno upoznavati i miješati, ali nikad zamijeniti jedni druge. I jedan i drugi narod su na tako različiti način vitalni dio čovječanstva, veoma duboko uronjen u svoju atmosferu i prirodu, vrlo zatvoren prema svemu što nije rusko ili englesko; duboko nepromjenjiv i bez mogućnosti da se u njega prodre. Gotovo je nemoguće de-anglicirati Engleza, ako što je teško de-rusificirati Rusa.) (Galsworthy 1919: 86)

Treba imati na umu da je ovo napisano usred Prvog svjetskog rata (1916), kada su savezničke vojske obje zemlje vojevale na istoj strani kao Antanta (*Entente cordiale*) protiv sila Osovine (Njemačka i Austro-Ugarska sa saveznicima), što Galsworthy pominje u prethodnoj rečenici. On, također, iznosi veoma plemeniti poziv na veću saradnju dva naroda i njihovih zemalja uz potpuno očuvanje nacionalne posebnosti, svjestan da su obje strane sumnjičave i zatvorene prema svemu što nije "njihovo". I onda maestralno završava ovaj kratki esej uvodeći dva neobična glagola: "de-anglicirati" (*de-Anglicise*) i "de-rusificirati" (*de-Russianise*). Drugim riječima, uz puno poštovanje i prema ruskom narodu, a još i više prema njegovim književnicima i onome što su podarili svijetu, Galsworthy nudi i ono što smatra da je dobra osobina Engleza i književnosti nastale na tom jeziku kao svojevrstan most za bolje razumijevanje među različitim ljudima i blagotvorni međusobni uticaj koje mogu da proizvedu njihove književnosti u bližem susretu.

7. Tri putovanja u Rusiju H. G. Wellsa

Treći u nizu "edvardijanaca" H.(erbert) G.(eorge) Wells (1866–1946) je skoro pa najviše od svojih kolega bio zaokupljen odnosom prema Rusiji. On je ne samo čak tri puta putovao u Rusiju (prvi put u januaru 1914, potom je tamo boravio od septembra do oktobra 1920. te, konačno, u julu 1934. godine) nego je veoma aktivno pokušavao da objasni širokoj britanskoj javnosti svoje poglede na tu zemlju, ali više iz javnog, društveno-političkog ugla,

a ne baš toliko u odnosu prema njenoj književnosti. Takav stav se može objasniti ne samo okolnostima nego i, prije svega, vremenu kad je odlazio u te posjete. Naime, na poziv carskog ruskog ambasadora u Londonu, grofa Alexandra Benckendorffa, te posredstvom prijatelja Harolda Williamsa i njegove supruge Ruskinje Ariadne Turkove-Williams, on se našao u Moskvi, a potom i na imanju njene porodice u Novgorodu, u januaru 1914. u samo predvečerje velikog ratnog sukoba svjetskih razmjera. Već na povratku s prvog putovanja postao je vatreni rusofil, što se dobro vidjelo u dokumentarnom zapisu "Russia and England: A Study of Contrasts" ("Rusija i Engleska: Studija suprotnosti"), objavljenom 1914. godine, te u romanu *Joan and Peter (Joan i Peter)* iz 1918. Bio je veliki prijatelj velikog operskog pjevača Fjodora Šaljavina, čijim je nastupima u Londonu 1920. prisustvovao, ali i Maksima Gorkog, još od 1906. godine. Njega je, nekako u isto vrijeme kad je s obožavanjem slušao Šaljavina, kontaktirao u vezi sa mogućnošću da se njegova knjiga *The Outline of History (Skica historije)*¹ objavi na ruskom. Gorkom se, kao uticajnom direktoru tek uspostavljene državne izdavačke kuće *Gosizdat*, podržane u potpunosti od nove sovjetske vlasti, ideja dopala, te je organizirao, na poziv tada veoma uticajnog člana boljševičkog Politbiroa Lava Kamenjeva, dvomjesečni boravak slavnog engleskog pisca i njegovog sina, budućeg zoologa Georgea Philipa Wellsa (1901–1985, poznatijeg kao G. P. ili "Gip") Wells, koji je čak znao nešto ruskog) u Moskvi. Za vrijeme boravka, Wells je imao jedinstvenu priliku da se sastane sa vođom Oktobarske revolucije Vladimirom Iljičem Uljanovim Lenjinom i njegovim kasnijim nasljednikom Josifom Visarionovičem Džugašvilijem Staljinom. Po povratku u London objavio je svoje impresije u nizu tekstova pod zajedničkim naslovom *Russia in the Shadow (Rusija u sjeni)*, oktobar – novembar 1920) u kojima je pokušao da objasni oporavak te države nakon tektonskog pokreta izazvanog Februarskom i Oktobarskom revolucijom 1917. i potpunog rastakanja društvenog i državnog tkiva ove ogromne zemlje. Budući je bio na vrhuncu književne slave, a slovio je i kao izvrstan poznavalac ruskih prilika, Wellsovi članci u listu *The Sunday Express* podigli su prodaju tih novina na ogromnih 80.000 primjeraka. Članci su kasnije odštampani kao knjiga (Wells 1920) koja je, na svoj način, pretežno sa lijevih, socijalističkih pozicija u tradiciji britanskih fabijanaca, dobrano uticala na promjenu stanovišta širih slojeva Velike Britanije prema dotadašnjem široko rasprostranjenom ruskom mitu. Wells je, naime, za očajno stanje u Rusiji okrivio evropski kapitalizam, koji je svojim nemilosrdnim postupcima dodatno urušio ionako umiruću carsku Rusiju. Za njega je mala ali veoma dobro organizirana partija boljševika bila jedina u stanju da izvede zemlju iz

¹ Wells je objavio niz tekstova za *general reader* ("prosječnog čitaoca") željnog općeg znanja u 24 nastavka, svakih 15 dana, počevši od 22. novembra 1919. Bogato ilustrirana knjiga, koju je zamislio po uzoru na Diderotovu *Encyclopédie*, u podnaslovu poznata i kao "The Whole Story of Man" ili "Being a Plain History of Life and Mankind", objavljena je kao cjelovito izdanje 1920: H. G. Wells, *The Outline of History*, illustrated by J. F. Horrabin, The Macmillan Company, New York, 1920. U njoj autor prati historijski razvoj čovječanstva od prapočetaka do I svjetskog rata. Prodana je u dva miliona primjeraka i izvršila je veliki uticaj na podučavanje historije na visokoškolskim institucijama. Skraćena verzija se pojavila 1922. godine. Nakon II svjetskog rata pojavilo se i prošireno izdanje, koje je dopunio Raymond Postgate 1949, a koje je obuhvatilo i II svjetski rat, te i ono iz 1969. u kojem se prate događaji iz druge polovine 20. stoljeća. Iako su je mnogi s razlogom hvalili, knjiga je izazvala i brojne kontroverze zbog autorovih rasističkih stavova i optužbi za plagijarizam.

haosa u kojem se našla. Njene vođe su bile fanatične, ali poštene, te je time opravdavao i crveni teror, premda inspiriran mržnjom prema političkim protivnicima, kao jedini način da se ponovo uspostavi red u Rusiji. Wells, ipak, primjećuje da su umjetnost, književnost i nauka u Rusiji gotovo potpuno nestali. Jedini tračak nekadašnje sjajne kulture predstavljale su teatarske predstave i poneka opera, ali to nije bilo dovoljno da se sačuva ogromno kulturno blago. Iskreno je bio zabrinut da će kruta marksistička ideologija u rukama ne baš dovoljno obrazovanih masa ruskih seljaka i radnika pogubno uticati na dalji razvoj kulturnih prilika, što će se i dogoditi nametanjem tzv. "socijalističkog realizma" kao jedino priznatog načina opisivanja života i ljudi u SSSR-u.

Wells je ukazao u svojoj knjizi na situaciju u ne tako dalekoj budućnosti kada će splasnuti revolucionarni zanos, a mlada sovjetska država se neminovno suočiti sa brojnim problemima. Za njega je komunizam bio nalik na mađioničara koji je upravo izgubio svog zeca i ne može više ništa izvaditi iz svog šešira. O tome je prilično jasno pisao u poglavlju "The Quintessence of Bolshevism" ("Suština boljševizma"), dok je Lenjina nazvao sanjarom u Kremlju (*The Dreamer in the Kremlin*). Ni Lenjin nije imao neko naročito mišljenje o njemu, jer ga je navodno, po riječima Trockog, u njegovoj biografiji o Lenjinu objavljenoj na engleskom 1925. (Trotsky 1925), opisao kao: "Ugh! What a narrow petty bourgeois he is! He is a philistine! Ugh! What a philistine!" ("Uf! Kakav uskogrudi buržujčić! On je malograđanin! Uf! Kakav malograđanin!") (Trotsky 1925). Po mišljenju nekih istraživača, među kojima je i njegov sin iz vanbračne veze sa spisateljicom Rebeccom West, publicista i književni kritičar Anthony West (1914–1987), koji je objavio brojne studije o britanskim piscima, a, između ostalih i o svom ocu, Trocki je ovo izmislio, budući da nije bio prisutan ovom susretu, iako je bilo očigledno da razgovor britanskog pisca i vođe ruske revolucije nije bio ugodan (West 1984: 75–77). Razlike u poimanju svijeta i odnosa u njemu su bile prevelike, naročito zbog Wellsovog veoma kritičkog odnosa prema Marxu i njegovim postavkama o budućem, pravednijem društvenom poretku na zasadama komunističkih ideja. Iako je i knjiga *Russia in the Shadow* prodana u velikom broju primjeraka, Wellsa su najžešće napali upravo rigidni britanski komunisti, zaneseni uspjehom svojih ruskih istomišljenika i nespremni da prihvate bilo kakvo drugačije mišljenje, čak i tamo gdje je autor iznio svoje pozitivne poglede na postignuća Revolucije i nove sovjetske vlasti. Međutim, veoma loše je prošla i u konzervativnim krugovima, među kojima su bili i neki istaknuti članovi britanske elite, poput Winstona Churchilla ili Henry Arthura Jonesa,² koji su na ovaj ili na onaj način bili vezani za carsku Rusiju, ili su sloveli kao priznati stručnjaci za tu tematiku. Među njima su se isticali Sir Donald Mackenzie Wallace, Maurice Baring i Stephen Graham. Posebno su mu sklonost ka novom režimu zamjerali pripadnici nove ruske emigracije u Velikoj Britaniji – od budućeg nobelovca Ivana Bunjina, preko bivšeg ministra u Privremenoj vladi Rusije Pavla Nikolajeviča Miliukova do poznatog autora kršćansko-konzervativne struje ruske moderne iz tzv. srebrenog doba ruske poezije (*Серебряный век*) Dimitrija Sergejeviča Merežkovskog (1866–1941).

² Jones je bio toliko ogorčen na Wellsa da mu je uputio niz oštih javnih pisama, koje je kasnije uobličio i u knjigu *My Dear Wells* (*Moj dragi Wells*, 1921).

“Ruskim temama” se Wells vraćao još nekoliko puta. Ustao je u odbranu Ruskog baleta Sergeja Djagiljeva, čija je izvedba predstave *Les Noces (Svadba)* doživjela oštre kritike nakon premijere u Londonu 14. juna 1926. To može da začudi, jer se on nije pretjerano oduševljavao nastupom ove baletne trupe prilikom prvog, trijumfalnog nastupa 1912. u Londonu. Na sličan način se odnosio i prema ruskim autorima. Iako je poštovao Tolstoja, čija je djela *Rat i mir* i *Ana Karenjina* izdvojio kao najbolja od ono malo romana što je znao od ruske književnosti, a što je jasno iskazao u pismu iz 1906. godine, kada je i poslao neke svoje knjige ruskom kolegi; Wells se tek 1931. osvrnuo na pisanje Dostojevskog. Povod je bio prevod knjige *Veliki inkvizitor*, koju mu je poklonio ukrajinski jevrejski emigrant i britanski izdavač Samuel Koteliensky u nadi da će ponovno potaknuti zanimanje za ruske klasike u britanskim kuturnim krugovima. Međutim, Wells se dosljedno zalagao za prevod *Sabranih djela* Lava Tolstoja, koje su 1922. poticali istaknuti britanski kulturni radnici, pisci i intelektualci, predvođeni takvim imenima kao što su George Bernard Shaw, Somerset Maugham, Jerome K. Jerome i Thomas Hardy. Svoje stavove javno je iznosio i u radijskim intervjuima (Wells 1931), pisanjem u novinama, te u brojnim publicističkim izdanjima. Nerijetko je zbog toga bio izložen oštrim kritikama, čak i od onih sa kojima se nekad slagao, a da ne govorimo o radikalnim predstavnicima lijevog i desnog političkog, pa i umjetničkog spektra u to doba.

Čini se da to liberalno nastrojenom britanskom autoru i javnom radniku nije toliko smetalo, te je 1934. godine ponovo otputovao u Sovjetski Savez, gdje ga je, kao i godinu dana ranije G. B. Shawa, tom prilikom primio tada već neprikosnoveni vođa svjetskog komunističkog pokreta Josif Visarionovič Džugašvili Staljin. U trosatnom razgovoru vođenom 23. jula 1934. godine, a koji je kasnije i objavljen u vidu zasebne brošure (West 1984: 132–137),³ britanski pisac je pokušao da uvjeri svog domaćina da je pokušaj američkog predsjednika Roosevelta, s kojim je, također, razgovarao ranije u maju te 1934. godine, da izvuče svoju zemlju iz ekonomske i društvene krize putem velikih javnih radova (*New Deal*), u neku ruku početak puta SAD-a ka socijalizmu. To je bila i mogućnost bliže saradnje između dvije velesile ka svjetskom socijalističkom poretku, ali je Staljin, baš kao i Lenjin prethodni put, odbio svaku mogućnost da se kapitalizam može reformirati. Njega treba urušiti putem sveopće, svjetske revolucije, jer se kapitalistička elita nikada dobrovoljno neće odreći da ispusti vlast, čak ni nekim sitnijim ustupcima prema obespravljenom radništvu i potlačenim slojevima društva, odnosno “poniženim na svijetu” (*wretched on the earth*), kako glasi prvi stih Internacionale, himne međunarodnog proletarijata.

Ovaj put je Wells, uprkos nekim od svojih uvjerenja koja su bila bliska boljševičkom pogledu na svijet, bio mnogo kritičniji prema stanju u zemlji, a svoj konačni stav će iznijeti u prilično čudnom romanu *Babes in the Darkling Wood (Dječica u tmastoj / mračnoj šumi, 1940)*. U središtu priče o dvoje mladih ljudi koji se opiru ustaljenim konvencijama

³ Razgovor je zabilježio Konstantin Umansky, koji je u to vrijeme bio na čelu Press-biroa Komesarijata za vanjske poslove SSSR-a, budući da Staljin, za razliku od Lenjina, nije govorio engleski, u knjižici *Marxism vs Liberalism – An Interview with J. V. Stalin (aka Stalin-Wells Talk)*, A pamphlet, New Century Publishers, New York, Sep 1934.

su pomiješane brojne dotadašnje teme – od kršćanstva, obrazovanja, seksualnih odnosa, bolestima koje potresaju svijet i vizija nekog novog svjetskog poretka u koji je Wells iskreno vjerovao. Ovaj “roman ideja” (*novel of ideas*), kako ga sam opisuje u Predgovoru po uzoru na britanskog pisca Aldousa Huxleyja, odvest će glavne likove u knjizi Jamesa i Stellu u Poljsku, Švedsku, Latviju i Finsku, a onda i u komunističku Rusiju uoči novog svjetskog sukoba 1939. i 1940, a potom i na Balkan gdje će prisustvovati brojnim ratnim grozotama; nakon čega će se glavni lik James raspasti – doslovno: i fizički i mentalno. Tek na dugim mjesecima terapije bit će u stanju da se vrati sebi i voljenoj ženi, ali i da se definitivno razočara u svoje mladalačke, staljinističke ideje i zanesenost u mogućnost svjetske revolucije i pravednog međunarodnog poretka.

Bila je to i Wellsova vrsta oproštaja od zemlje u kojoj je dugo uživao veliki ugled i književnu slavu još od objavljivanja njegovih prvih djela na ruskom u posljednjoj deceniji 19. stoljeća.⁴ Prema podacima Nacionalne biblioteke Rusije u Sankt Petersburgu (Soboleva and Wrenn 2017: 115), Wells je, pored Dickensa, bio najprevođeniji autor s engleskog na ruski jezik. Već od 1899. počelo se s objavljivanjem njegovih zbirki pripovjedaka, a 1901. su izašla *Sobranie sochinenii* (*Sabrana djela*) u Sankt Petersburgu u tri toma u prevodu S. S. Trubacheva (Parrinder and Partington 2005: 350–354). Potom su skoro svake godine prevedeni njegovi pojedini romani: *Mashina vremeni* (*Time Machine* / *Vremenska mašina*), prev. M. A. Chernyavskaya, 1901, *Pisha bogov* (*The Food of the Gods* / *Hrana bogova*), prev. K. Konstantinovich; *Ostrov doktora Moro* (*The Island of Dr. Moreau* / *Ostrvo doktora Moreaua*), prev. E. Bykovaya, 1904; *Pervoe puteshestvie na lunu* (*The First Men in the Moon* / *Prvi ljudi na mjesecu*), prev. N. D. Obleukhova, 1905, *Sovremennaya utopiya* (*A Modern Utopia* / *Savremena utopija*), 1906; *Chelovek-nevidimka* (*The Invisible Man* / *Nevidljivi čovjek*), prev. L. A. Murakhinaya, kao i *Vo dni komety* (*In the Days of the Comet* / *U danima komete*), prev. L. A. Murakhinaya i I. I. Aksenovaya, 1909. Iste, 1909. godine je Kornej Čukovski u Moskvi preveo neka njegova djela na ruski u okviru velike edicije, ponovo pod nazivom *Sobranie sochinenii*, ali u 12 tomova. Dvije godine kasnije sam Wells je izjavio da zna vrlo malo o Rusiji i njenim piscima u intervjuu u listu *T.P's Magazine*:

When I think of Russia, I think of the descriptions of Turgenev and Tolstoi and of my friend Maurice Baring, of a country of heavy winters and bright, hot summers, of vast spaces of rather untidy cultivation, of wide and littered village streets with brightly painted houses and buildings of wood, of a peasant population, genial, humorous, patient, pious, and careless, of icons and bearded priests, of rough and lonely highroads running across great level spaces and through dark pine woods. I wonder how true that picture is.

⁴ Radi se o njegovom, vjerovatno, najpoznatijem romanu *The War of the Worlds* (*Rat svjetova*, 1897), koji je preveden gotovo istovremeno kad se pojavio u serijaliziranom izdanju u Engleskoj i u ruskom prevodu kao: Gervert Dzhordzh Uells, *Bor'ba mirov*, prev. K. K. Tolstoy, *Novyi zhurnal inostrannoi literatury*, 1898; te Gervert Dzhordzh Uells, *Bor'ba mirov*, prev. Z. Zhuravskaya, izd. I. N. Skorokhodova, St. Petersburg, 1898. Knjiga je doštampavana skoro svake godine do 1917. godine zbog ogromnog interesa ruskih čitalaca.

(Kad razmišljam o Rusiji, mislim na opise Turgenjeva i Tolstoja i mog prijatelja Mauricea Baringa, o zemlji hladnih, teških zima i vedrih, vrućih ljeta; velikih prostora koji uglavnom nisu dobro obrađeni, o širokim seoskim ulicama punim smeća uz koje se nižu šarene kuće i drvene zgrade, o seoskom stanovništvu, iskrenom, dobroćudnom, strpljivom, pobožnom, i bezbrižnom, mislim na ikone i bradate sveštenike, mislim o džomabastim i pustim cestama koje se prostiru preko ogromnih ravnih površina i kroz guste zimzelene šume. Pitam se koliko je tačna ta slika). (T.P's Magazine 2011: 393–394)

Bez obzira na to skromno znanje, Wellsu je kao profesionalnom piscu, publicisti i liberalno nastrojenom intelektualcu godila slava i popularnost u Rusiji, gdje mu je *Sabrana djela* u deset tomova objavio tadašnji najveći ruski izdavač Ivan Dmitrijevič Sytin (1851–1934) tokom 1916. i 1917. godine, kada ga je u tom naumu prekinula Oktobarska revolucija. Sytin je od 1883. godine, kada je osnovao svoju izdavačku kuću *И. Д. Сытин и К°*, a onda je, deset godina kasnije, proširio u respektabilnu kompaniju *Товарищество Печатания, издательства и книжной торговли И. Д. Сытина* i bio neumorni promotor pisane riječi u Rusiji. U skoro 35 godina postojanja objavio je na hiljade naslova u ogromnim tiražima i po prihvatljivim cijenama za široku čitalačku publiku, bio je vlasnik mnoštva listova i časopisa, a osobito je popularizirao pisce poput Alexandra Dumasa, Julesa Vernea i Arthura Conan-Doylea potkraj 19. i početkom 20. stoljeća. Ne čudi što je s takvom reputacijom 1911. krenuo u prevođenje uspješnog i dobro prodavanog engleskog autora, čiju je prvu knjigu *The First Men on the Moon*, objavljenu na engleskom 1901, objavio u prevodu još 1910. izdavač Soikin iz Sankt Peterburga, ali, nakon pobjede boljševika, i jednu i drugu izdavačku kuću i dobro razvijenu mrežu knjižara su nacionalizirale nove sovjetske vlasti. Bivši veliki izdavači su nastavili sa svojom djelatnosti, ali u daleko izmijenjenim okolnostima. Neko vrijeme je Sytin radio kao konsultant sa *Državnom izdavačkom kućom (Госиздат)*, te nakratko pokušao da obnovi makar dio svoje samostalne izdavačke djelatnosti za vrijeme NEP-a 1922. godine, ali je taj poduhvat neslavno propao. Povukao se iz posla i živio od skromne državne penzije. I Petar Petrovič Soikin (1862–1933), koji je još u carskoj Rusiji bio blizak lijevo orijentiranim političkim snagama i objavljivao istovremeno i radove iz prirodnih nauka, pa i one osjetljive političko-filozofske spise Marxa, Lenjina i Plehanova uprkos neumoljivoj cenzuri; prilagodio se novoj situaciji, te je tokom 1921. i 1922. bio direktor Izdavačkog odjeljenja *Sovnarkoza* (Uprave za narodnu privredu) u Petrogradu. Kada je njegova bivša izdavačka kuća obnovila svoje aktivnosti, od 1922. do 1930. su pokrenuti mnogi stručni i naučni časopisi, te je objavljeno preko stotinu vrijednih naslova pretežno akademskog i naučnog karaktera. Godine 1930. je njegovo preduzeće pripojeno većoj izdavačkoj kući *Lenoblizdat* (Izdavačka kuća Lenjingradske oblasti), te je on od 1933. do smrti 1938. radio kao lektor u izdvojenoj izdavačkoj kući u Puškinu.

Wellsa su gotovo bez razlike cijenile brojne generacije ruskih pisaca, počevši od Lava Tolstoja (Sobolev and Wrenn 2019: 115) pa do onih mlađih savremenika, a uticao je svojim romanima i pričama osobito na Jevgenija Zamjatina i Mihaila Bulgakova, kao i na

Jurija Olešu, A. N. Tolstoja i članove *Serapionove braće*. Zamjatin je sa radošću priredio Wellsova sabrana djela u 11 tomova, koja su objavljena u Lenjingradu.⁵ Uz to je napisao i zanimljivu studiju o svom uzoru. Odlično poglavlje o odnosu Zamjatina prema Wellsu dao je Maxim Shadurski u poglavlju “Yevgeny Zamyatin and Wellsian Utopia” u studiji *H. G. Wells and All Things Russian* (Diment 2019: 13–30). M. Zenkevich je pet godina kasnije u Moskvi objavio Wellsova *Sabrana naučno-fantastična djela*, također u 11 tomova,⁶ da bi L. E. Feinberg objavio *Izabrane naučno-fantastične romane i priče* u pet tomova 1930. godine.⁷ Nekih 35 godina kasnije objavljena su *Sabrana djela H. G. Wellsa* u 15 tomova u Moskvi.⁸ On je i danas popularan i rado čitan pisac u Rusiji 21. stoljeća, a u posljednje vrijeme su se pojavile brojne vrijedne studije o njegovim stavovima prema Rusiji. One su nesporno dodatno rasvijetlile određene činjenice iz života, književnog i javnog rada ovog neobično zanimljivog i nerijetko kontroverznog intelektualca, koji je što neposredno što posredno široko otvorio put žanru naučnofantastične književnosti u svjetskim razmjerama.

8. Kraj “zaludenošću svim ruskim” (*All Things Russian*) u Velikoj Britaniji

Iz današnje, više od stotinu godina kasnije, historijske i kulturološke distance čini se posve nestvarnom ova “zaludenost svim ruskim” (*All Things Russian*) u Velikoj Britaniji. Otpočelo kao odjek političkih gibanja u velikoj i uglavnom nepoznatoj i neshvaćenoj ogromnoj zemlji na istoku Evrope, ovo zanimanje se postepeno prenijelo i na intelektualne i kulturne britanske krugove u posljednjoj četvrtini 19. stoljeća. Nakon što su prve knjige ruskih klasika postale dostupne ne samo na francuskom ili njemačkom nego i na engleskom jeziku, gotovo da nije bilo iole bitnog britanskog književnika koji nije istakao svoje divljenje prema djelima svojih ruskih savremenika – od Turgenjeva i Tolstoja do Dostojevskog i Čehova. Do pravog zamaha na tom planu doći će u prvih 20 godina 20. stoljeća, kada će biti prevedena gotovo sva djela velikih ruskih pisaca sa izvornika na engleski jezik, što je bio samo dio velike kulturne promocije “svega ruskog” – naročito nakon gostovanja *Ballets russes* Djagiljeva, kompozicija Igora Stravinskog *Sacre du Printemps* (*Posvećenje proljeću*), slikara poput Borisa Anrepa, te i dramskih predstava Antona Čehova u Londonu. U tom razdoblju je britanska kulturna javnost prešla vrlo zanimljiv put – od nekadašnje rusofilije došlo je do istinske rusomanije, koju su dodatno ojačali ratni napori savezničkih carskih ruskih armija u I svjetskom ratu protiv zajedničkog neprijatelja, sila Osovine.

⁵ E. I. Zamyatin, ur., *Собрания сочинений Г. Уэллса*, 11 tomova, razni prevodioci, Mysl', Leningrad, 1924–1926.

⁶ M. Zenkevich, ur., *Polnoe sobranie fantasticheskikh romanov*, 11 tomova, razni prevodioci, Zemlya i fabrika, Moskva, 1929–1931.

⁷ L. E. Feinberg, ur., *Sobranie fantasticheskikh romanov i rasskazov*, 5 tomova, razni prevodioci, dodatak časopisu *Vsemirnyi sledopyt*, Zemlya i Fabrika, Moskva, 1930.

⁸ Julius Kagarlitsky, ur., *Sobranie sochinenii*, 15 tomova, razni prevodioci, Pravda, Moskva, 1964.

Taj će interes postepeno splašnjavati nakon pobjede boljševika i Oktobarske revolucije 1917. te još više nakon krvavog Građanskog rata i uspostave SSSR-a. Tokom 1920-ih godina će se još povremeno pojavljivati memoarsko-biografska djela o velikim ruskim klasikima, naročito o Tolstoju i Dostojevskom, kao i poneki kritički prikazi o ruskim prozaicima, te i vrijedne monografske studije iz pera istaknutih predstavnika nove generacije britanskih modernista, među kojima se izdvajaju doprinosi D. H. Lawrencea i Virginije Woolf. Ipak, zanimanje za ruske klasike je splahnulo kao i za sovjetske pisce sve do kontroverzi vezanih za nobelovce Borisa Pasternaka ili Aleksandra Solženjicina u drugoj polovini 20. stoljeća. Moglo bi se reći da se pojačalo tokom 1980-ih iz političkih razloga zbog politike *glasnosti* i *perestrojke* posljednjeg predsjednika SSSR-a Mihaila Gorbačova, te i sloma komunizma u svijetu nakon pada Berlinskog zida u oktobru 1989. To se vidi i u značajnim akademsko-znanstvenim studijama (Cross, Kaye, Aiello, Beasley, Soboleva i Wrenn i drugi) u posljednjih tridesetak godina i u Velikoj Britaniji i SAD-u, pa i u Rusiji i drugdje, o međusobnim vezama i uticajima između ruskih klasika i britanskih autora u razmatranom periodu. Te studije i druga pripadajuća istraživanja bacaju posve drugačije svjetlo na modernizam u Velikoj Britaniji i razložno ističu ponešto paradoksalnu činjenicu da jedan tako avangardni i eksperimentalni književni pravac u zapadnoj Evropi duguje svoje temeljne postulate kreativnom reinterpetacijom najboljih djela ruskih pisaca i oslobađanjem od kanona viktorijanskog književnog naslijeđa. Iz tog razloga se moraju pažljivije sagledati i promišljanja starije generacije britanskih autora o ruskoj književnosti i ponuditi drugačija viđenja kompleksne i nadasve zanimljive mozaične slike tog vremena.

To je bila i konačna namjera u ovom pokušaju podsjećanja na to razdoblje.

Literatura

- Aiello, Lucia (2013), *After Reception Theory: Fedor Dostoevskii in Britain, 1869–1935*, Legenda, Cambridge
- [Anonym] (1911), "Mr Wells Explains himself", *T.P.'s Magazine*, 3, 339–343.
- Arnold, Matthew (1888, 1915), "Count Leo Tolstoy", u: Arnold, Matthew, *Essays on Criticism*, Second Series, Dent, London, A. L. Burt, Publishers, New York, 409–431.
- Baring, Maurice (1914/1915), *An Outline of Russian Literature*, Henry Holt and Company – Williams and Norgate, New York – London
- Beasley, Rebecca (2020), *Russomania: Russian Culture and the Creation of British Modernism, 1881–1922*, Oxford University Press, Oxford
- Beasley, Rebecca, & Bullock, Philip Ross (eds.) (2013), *Russia in Britain, 1880–1940: From Melodrama to Modernism*, Oxford University Press, Oxford
- Bennett, Arnold (1917), "Tchekoff", u: Bennett, Arnold, *Books and Persons Being Comments on a Past Epoch 1908–1911*, George H. Doran & Company, New York – London, 1917, 117–119.
- Bennett, Arnold (1917), "Tourgenieff and Dostoevsky", u: Bennett, Arnold, *Books and Persons Being Comments on a Past Epoch 1908–1911*, George H. Doran & Company, New York – London, 208–213.
- Bennett, Arnold (March 17, 1927), "Books and Persons: The Twelve Finest Novels", u: Mylett, Andrew, ed., *Arnold Bennett: The Evening Standard Years: "Books and Persons" 1926–1931*, Chatto and Windus, London, 1974, 32–34.
- "Bernard Shaw on Russia", *The Militant*, August 22, 1931, (dostupno na <https://www.marxists.org/archive/cannon/works/1931/aug/shaw.htm>.)
- Cross, Anthony (ed.) (2012), *A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture*, Open Book Publishers, Cambridge
- Dupuy, Ernest (1885), *Les grands maîtres de la littérature russe au dix-neuvième siècle*, H. Lecène et H. Oudin, Paris
- Evans, T. (1985), "Myopia or Utopia? Shaw in Russia", *Shaw*, 5, 125–145.
- Galsworthy, John (1919), "Russian and Englishman", u: Galsworthy, John, *Another Sheaf*, Charles Scribner's Sons, New York, 82–83.
- Galsworthy, John (1974), "Twelve Books – and Why", u: Mylett, Andrew, ed., *Arnold Bennett: The Evening Standard Years: "Books and Persons" 1926–1931*, Chatto and Windus, London, 363–364.
- Geduld, Harry M. (1964), "Editor's Introduction: Bernard Shaw in Russia", u: Shaw, G. B., *The Rationalization of Russia*, Indiana University Press, Bloomington, 9–32.
- Gibbs, A. M. (2005), *Bernard Shaw: A Life*, University Press of Florida, Gainesville
- Gide, André, *Dostoevsky* (1925), translated from the French with an Introduction by Arnold Bennett, J. M. Dent and Sons Ltd., London and Toronto
- James, Henry (1892), "Ivan Turgeniëff", u: James, Henry, *Partial Portraits*, Macmillan London, 291–323.
- James, Henry (1957), "Turgenev and Tolstoy", u: James, Henry, (1957), *The House of Fiction, Essays on the Novel*, Edited with introduction by Leon Edel, Rupert Hart-Davis, London
- Kaye, Peter (1999, 2006), *Dostoevsky and English Modernism 1900–1930*, Cambridge University Press, Cambridge

- Laurence, Dan H. (ed.) (1972), *George Bernard Shaw, Collected Letters 2*, Reinhardt, London
- Naarden, Bruno (1992), *Socialist Europe and Revolutionary Russia: Perception and Prejudice 1848–1923*, Cambridge University Press, Cambridge
- Parrinder, Patrick, Partington, John S. (eds.) (2005), *The Reception of H. G. Wells in Europe*, Thoemmes Continuum, London – New York
- Phelps, Gerald (1956), *The Russian Novel in English Fiction*, Hutchinson's University Library, London
- Shadurski, Maxim (2019), "Yevgeny Zamyatin and Wellsian Utopia", u: Diment, Galya, *H. G. Wells and All Things Russian*, Anthem Press, London, 13–30.
- Shaw, G. B. (1919), *Heartbreak House: A Fantasia in the Russian Manner on English Themes*, Constable and Company Limited, London
- Soboleva, Olga; Wrenn, Angus (2012), *The Only Hope of the World: George Bernard Shaw and Russia*, Peter Lang, Oxford
- Soboleva, Olga; Wrenn, Angus (2017), *From Orientalism to Cultural Capital: The Myth of Russia in British Literature of the 1920s*, Peter Lang, Oxford
- Soboleva, Olga; Wrenn, Angus (2019), "Come and Visit Us in Ten Years's Time: Representation of H. G. Wells on the Russian Stage and Screen", u: Diment, Galya, *H. G. Wells and All Things Russian*, Anthem Press, London, 113–128.
- Tchekoff, Anton (1908), *The Kiss and Other Stories*, Duckworth & Co., London
- Trotsky, Leon (1925), *Lenin*, Minton, Balch & Co., New York
- Umansky, Konstantin (1934), *Marxism vs Liberalism – An Interview with J. V. Stalin (aka Stalin-Wells Talk)*, A pamphlet, New Century Publishers, New York
- de Vogüé, Eugène-Melchior (1886), *Le Roman Russe*, Librairie Plon, Paris
- Wells, H. G. (1920), *Russia in the Shadows*, London, Hodder and Stoughton
- Wells, H. G. (1920), *The Outline of History*, illustrated by J. F. Horrabin, The Macmillan Company, New York
- Wells, H. G. (1931), *The New Russia*, co-contributor, Faber & Faber, London
- West, Anthony (1984), *H. G. Wells: Aspects of a Life*, Random House, New York

Adijata Ibrišimović-Šabić: Pamćenje, otpor i nada u romanima Guzelj Jahine. Žanrovska hibridnost i etika pripovijedanja u književnosti sjećanja

U radu se analiziraju tri romana ruske autorice tatarskog porijekla Guzelj Jahine: *Zulejha otvara oči* (Зулейха открывает глаза 2015), *Deca Volge* (Дети мои 2018) i *Ešalon za Samarkand* (Эшелон на Самарканд 2021). Važna komponenta ovih romana jeste autorino insistiranje na tome da se siže temelje na historijskim dokumentima i činjenicama. U radu se ispituju načini na koje Jahina koristi historijske činjenice, dokumente i svjedočanstva, uklapajući ih u svoje fiktionalne narative koji osvjetljavaju tragične aspekte sovjetske prošlosti, tematizirajući sovjetsku represiju, kolektivizaciju, glad, prisilna raseljavanja i deportacije kao povijesne traume koje oblikuju kolektivna i individualna sjećanja. Pokazuje se kako žanrovska hibridnost Jahininih romana, kao i osobita mješavina fikcije (elemenata mitologije, magijskog realizma, simbolike) i historijskih činjenica, problematiziraju status prošlosti i njenih tragova, te otvaraju pitanja prirode historijskog znanja i historijskog pamćenja, odnosno statusa sjećanja. Ustvrdjuje se da Jahinini romani pripadaju okviru *književnosti sjećanja* (rus. *литература воспоминаний; литература памяти*) koja je usmjerena na rekonstrukciju prošlosti kroz prizmu individualnih i kolektivnih iskustava, pri čemu se često problematiziraju oficijelni narativi i otkrivaju i osvjetljavaju marginalizirani glasovi i priče. Primjenom teorijskog okvira kulturnog pamćenja Aleide Assmann, pojma "poetike pamćenja" Ksenije Sundukove te razumijevanja književnosti kao medija kulturne memorije Astrid Erll, uz interdisciplinarni pristup koji uključuje historijsku, književnu i sociološku analizu, u radu se istražuju narativne strategije, funkcija književne fikcije u prenošenju pamćenja te etičke implikacije svjedočenja u književnosti. Analiza ispituje na koji način romani Guzelj Jahine rekontekstualiziraju zaboravljene i/ili prešućivane priče, oblikujući književni prostor u kojem se individualna i kolektivna sjećanja prepliću s traumatskim iskustvima sovjetske historije i otvaraju mogućnost novih tumačenja prošlosti.

Ključne riječi: Guzelj Jahina, književnost sjećanja, historija i fikcija, književnost i trauma, historijsko i kulturno pamćenje.

Memory, Resistance and Hope in the Novels of Guzel Yakhina. Genre Hybridity and the Ethics of Narration in the Literature of Memory

This paper analyses three novels by the Russian author of Tatar origin, Guzel Yakhina: *Zuleikha Opens Her Eyes* (*Зулейха открывает глаза* 2015), *Children of the Volga / A Volga Tale* (*Дети мои* 2018), and *Echelon to Samarkand* (*Эшелон на Самарканд* 2021). A key aspect of these novels is the author's insistence on grounding their plots in historical documents and facts. The paper examines how Yakhina employs historical events, documents, and testimonies, integrating them into her fictional narratives that illuminate the tragic aspects of Soviet history, particularly repression, collectivisation, famine, forced resettlement, and deportations as historical traumas shaping both collective and individual memories. The analysis demonstrates how the genre hybridity of Yakhina's novels, as well as their distinctive blending of fiction (elements of mythology, magical realism, and symbolism) with historical fact, problematises the status of the past and its traces, raises question about the nature of historical knowledge and historical memory, and foregrounds the issue of the status of remembrance itself. It is argued that Yakhina's novels belong to the framework of the *literature of memory* (*литература воспоминаний; литература памяти*), which is oriented towards the reconstructing the past through the prism of individual and collective experiences, frequently problematising official narratives and bringing marginalised voices and stories to the fore. Drawing on Aleida Assmann's theoretical framework of cultural memory, Ksenia Sundukova's concept of the poetics of memory, and Astrid Erll's understanding of literature as a medium of cultural memory, and adopting an interdisciplinary approach incorporating historical, literary, and sociological analysis, this paper explores narrative strategies, the function of literary fiction in the transmission of memory, and the ethical implications of witnessing in literature. The analysis examines how Yakhina's novels recontextualise forgotten and/or suppressed stories, creating a literary space in which individual and collective memories intersect with the traumatic experiences of Soviet history and enable new interpretations of the past.

Key words: Guzel Yakhina, Literature of Memory, History and Fiction, Literature and Trauma, Historical and Cultural Memory.

1. Uvod. Guzelj Jahina – glas književnosti sjećanja u postsovjetskom kontekstu

U vremenu u kojem svjedočimo povratku historijskom revizionizmu, selektivnom pamćenju i potiskivanju traumatskih iskustava, književnost se sve snažnije potvrđuje kao prostor otpora zaboravu. Posebno mjesto u tom kontekstu zauzima književnost sjećanja koja ne reproducira službene narative prošlosti već ih preispituje iz perspektive individualnih i kolektivnih iskustava onih čiji su glasovi bili marginalizirani ili prešućivani. Među savremenim autorima i autoricama koji se na etički promišljen i narativno slojevit

način bave ovim pitanjima ističe se Guzelj Jahina,¹ ruska književnica tatarskog porijekla, čija proza govori o sudbini Tatara, povolških Nijemaca,² politički nepodobnih, žena i djece u ranom sovjetskom periodu 20-ih i 30-ih godina XX stoljeća.

Jahinini romani *Zulejha otvara oči* (Зулейха открывает глаза 2015), *Deca Volge* (Дети мои 2018) i *Ešalon za Samarkand* (Эшелон на Самарканд 2021) tematiziraju represiju, kolektivizaciju, glad, deportacije i prisilna raseljavanja, ali ne iz perspektive ideoloških centara moći nego iz unutrašnje, iskustvene perspektive marginaliziranih subjekata. Ovi tekstovi svjedoče o stradanju i gubitku, ali se ipak ne mogu svesti na narativne beznađa. Naprotiv, u njima se uspostavlja nenametljiva ali postojana nit nade koja se u sva tri romana artikulira kroz svakodnevne geste brige, pripovjedne prakse i očuvanje jezika kao prostora unutarnjeg otpora.

Recepcija Jahinine proze u ruskom i međunarodnom kontekstu izrazito je polarizirana. S jedne strane autorica je višestruko nagrađivana i prevođena, a njeni se romani često tumače kao značajan doprinos književnosti sjećanja i kritičkoj reviziji sovjetske prošlosti. S druge strane, dio kritike zamjera joj pojednostavljivanje historijskih složenosti, estetizaciju traume, “zapadni senzibilitet” u prikazu sovjetske stvarnosti, kao i izraženu žanrovsku hibridnost koja se nerijetko tumači kao narativna nedosljednost i površnost. Ovakva podijeljenost recepcije, međutim, svjedoči i o složenosti Jahinine poetike u čijem se narativnom tkanju oblikuje prostor za razmišljanje o granicama jezika pred traumatskim iskustvom, kao i o načinima na koje književnost može svjedočiti o onom što je u historiji bilo – i/ili još uvijek jeste – potisnuto i prešućeno.

Polazeći od ovih pretpostavki, u radu se analiziraju romani Guzelj Jahine kroz prizmu književnosti sjećanja, s posebnim osvrtom na tri međusobno povezane problemske cjeline: prešućene historije i traumatsko naslijeđe, konstruiranje nade kao literarne i etičke strategije, te žanrovsku hibridnost kao prostor posredovanja između historijskih činjenica i fikcionalnog pamćenja. Cilj rada jeste pokazati na koji način Jahina, oslanjajući se na dokumentarne izvore i svjedočanstva, gradi narative koji ne samo da rekonstruiraju prošlost nego je i etički preispituju, stvarajući prostor za nove interpretacije sovjetske historije i njenih trauma.

Teorijski okvir rada oslanja se na savremene teorije pamćenja, prije svega na koncept kulturnog pamćenja Jana Assmanna (2005) i Aleide Assmann (2014; 2011; 2006), u kojem se pamćenje razumije kao dinamična praksa tumačenja prošlosti u svjetlu sadašnjosti; zatim na razlikovanje reakcija na traumu kod Dominicka LaCapre (2001) – između nesvjesnog ponavljanja traume bez razrade (engl. *acting out*) i kritičkog osvješćivanja

¹ Guzelj Jahina (rođena 1977. u Kazanju, Tatarstan) ruska je književnica tatarskog porijekla. Po obrazovanju je germanistica i scenaristica. Širu književnu afirmaciju stekla je romanom *Zulejha otvara oči* (2015). Dobitnica je više prestižnih književnih nagrada, među kojima se izdvajaju nagrade “Velika knjiga” i “Jasna Poljana”, a njena djela prevedena su na više od trideset jezika.

² Povolški Nijemci naziv je za kolonije Nijemaca koje su se, na poziv carice Katarine II, tokom 60-ih godina XVIII stoljeća naseljavale u područjima uz rijeku Volgu, između Saratova i tadašnjeg Caricina (danas Volgograd). Godine 1918. osnovana je Autonomna oblast njemačkih radnika Povolžja, a 1924. proglašena je Autonomna Sovjetska Socijalistička Republika Povolških Nijemaca. Republika je ukinuta 1941. godine, nakon čega je njemačko stanovništvo masovno deportirano u Sibir i Centralnu Aziju.

te narativne obrade traumatskog iskustva (engl. *working through*); pojam postmemorije Marianne Hirsch (1997), kao i koncept multidirekionalne memorije Michaela Rothberga (2009), uz razumijevanje književnosti kao medija kulturnog pamćenja (Astrid Erll 2011), te uvid u savremene domaće teorijske doprinose koji problematiziraju etiku pripovijedanja i konstrukciju nade u kontekstu traumatskog pamćenja (Andrea Lešić 2024).

Sva tri romana Guzelj Jahine zasnovana su na opsežnom radu s historijskim dokumentima, svjedočanstvima i memoarskom građom vezanom za rani sovjetski period, posebno za traumatična iskustva kolektivizacije, gladi i prisilnih migracija u povolškoj regiji. Iako insistira na dokumentarnom materijalu, Jahina ne piše historijske romane u užem smislu već pripovijesti u kojima se individualna iskustva sudaraju s procesima tzv. Velike Historije. Upravo ta napetost omogućava da se njeni romani čitaju kao međusobno povezane varijacije na temu pamćenja i etičkog svjedočenja.

Interdisciplinarni pristup primijenjen u radu kombinira književnoteorijsku i interpretativnu analizu s uvažavanjem historijskog i sociokulturnog konteksta, pri čemu se analiza fokusira na narativne strategije, načine posredovanja dokumentarnog i fikcionalnog, kao i na etičke implikacije svjedočenja i konstrukcije nade. U nastavku rada najprije se izlaže teorijski okvir istraživanja, nakon čega slijedi analiza tri Jahinina romana kao različitih, ali međusobno povezanih varijacija na istu temu. Posebna pažnja posvećena je konstruiranju nade kao literarne i etičke kategorije, također i žanrovskoj hibridnosti Jahinine proze kao svjesnom poetološkom izboru. U zaključnom dijelu razmatraju se šire etičke i narativne implikacije ovakvog pristupa te uloga književnosti kao prostora pamćenja, svjedočenja i otpora zaboravu.

2. Teorijski okvir: Sjećanje, trauma, postmemorija i “princip nada”

2.1. Pamćenje, trauma i postmemorijsko svjedočenje

Književnost sjećanja u ovom radu razumijeva se kao oblik književne prakse koji tematizira prošlost kroz prizmu individualnih i kolektivnih iskustava, pri čemu pripovijedanje ne služi samo rekonstrukciji događaja nego i aktivnom oblikovanju smisla prošlosti u sadašnjosti. Konceptualno polazište za ovakvo razumijevanje pamćenja čini razlikovanje komunikativnog i kulturnog pamćenja koje uvodi Jan Assmann (2005), pri čemu se kulturno pamćenje definira kao dugotrajna, medijski posredovana forma kolektivnog samorazumijevanja. Na toj osnovi Aleida Assmann (2011) dalje razvija razumijevanje pamćenja kao dinamične i medijski posredovane prakse tumačenja prošlosti u svjetlu aktualnih društvenih i etičkih potreba.³ Književni tekst se pritom razumijeva kao specifičan medij pamćenja koji otvara prostor alternativnim narativima, posebno tamo gdje je institucionalno pamćenje selektivno, normativno ili isključivo.

³ Vidjeti također: Алејда Ассман, *Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика*, Новое литературное обозрение, Москва, 2014, gdje autorica razmatra opasnosti “smanjenja kvaliteta pamćenja” kroz ritualizaciju, delegiranje i medijsku rutinizaciju, te naglašava ulogu umjetnosti, multimodalnosti i relacijskog širenja pamćenja u očuvanju njegove etičke i iskustvene dimenzije.

Aleida Assmann pritom pomjera naglasak s pukog čuvanja činjenica na procese medijske transmisije i afektivne obrade pamćenja putem jezika, književnosti i umjetnosti. U tom smislu romani Guzelj Jahine ne funkcioniraju kao arhivski zapisi nego kao narativna svjedočanstva iskustvene istine, odnosno kao svojevrsni alternativni arhivi koji uspostavljaju protunarative dominantnoj, službenoj sovjetskoj historiografiji. A. Assmann (2006) naglašava također da narativi pamćenja ne prenose samo znanje o prošlosti nego uspostavljaju etički odnos između svjedočenja, pripovijedanja i onih koji slušaju, čime se pamćenje afirmira kao relacijski čin odgovornosti. Takva etička dimenzija svjedočenja karakteristična je za Jahininu prozu u kojoj se historijske traume ne izlažu primarno faktografski ni spektakularno, već iskustveno i emocionalno – kroz tišinu, odsustvo, fragment, dječiji pogled i ženski narativ.

Važan most između općih teorija pamćenja i savremenog ruskog književnog konteksta pruža studija Danijele Lugarić Vukas (2023) koja književnost savremenog ruskog romana čita upravo kao prostor pregovaranja između pamćenja, traume i narativne reprezentacije. U tom okviru značajan teorijski doprinos dolazi i iz savremene ruske poetološke teorije. Dok Aleida Assmann pamćenje razumije kao dinamičnu, kulturno i medijski posredovanu praksu tumačenja prošlosti u sadašnjosti, Ksenija Sundukova (2013) taj proces razmatra na unutartekstualnom nivou, kao princip unutarnje organizacije književnog djela. U njenom tumačenju pamćenje ne funkcionira samo kao tematski sloj nego i kao poetološki mehanizam koji oblikuje narativnu strukturu, perspektivu i logiku pripovijedanja. Posebno je važan pojam “svijesti koja se (pri)sjeća” (rus. *вспоминающее сознание*) kojim Sundukova označava kreativni proces u kojem se iskustvo prošlosti u književnom tekstu ne reproducira faktografski nego se iznova oblikuje kroz selekciju, fragmentaciju i narativno posredovanje. Ovakvo razumijevanje pamćenja kao poetološkog principa omogućava da se književni tekst sagleda kao prostor aktivne refleksije o prošlim iskustvima, u kojem se proces sjećanja odvija istovremeno kao estetski i etički čin.⁴ Pored toga, narativni postupci poput glasa, fokalizacije i fragmentacije u Jahininoj prozi mogu se čitati i kao poetološki mehanizmi pamćenja, ali i kao mediji kulturne memorije koji posjeduju vlastiti mnemonički potencijal (Erl 2011).

U opisu narativnih odgovora na traumatsku prošlost u radu se polazi od razlikovanja koje Dominick LaCapra (2001) uvodi između *odigravanja* (engl. *acting out*) i *prorade* traume (engl. *working through*). *Odigravanje* označava nesvjesno ponavljanje traume u formama koje onemogućavaju distancu i refleksivnu obradu, dok *prorada* podrazumijeva kritičko osvješćivanje traumatskog iskustva te njegovu artikulaciju i oblikovanje u narativ koji omogućava refleksiju, djelomičnu integraciju i etičku obradu iskustva. U kontekstu Jahininih romana ovo razlikovanje pokazuje se posebno produktivnim jer njeni likovi često ostaju zarobljeni u nijemim, fragmentiranim ili repetitivnim oblicima

⁴ «Память становится поэтологическим принципом: на всех уровнях произведения телеологически осуществляется рефлексия над механизмом работы вспоминающего сознания как творческого процесса».

[Pamćenje postaje *poetološki princip*: na svim nivoima djela teleološki se ostvaruje refleksija o mehanizmima rada svijesti koja se (pri)sjeća kao stvaralački proces], isticanje autorsko, Sundukova 2013: 1057.

traumatskog iskustva. Paradigmatski primjer predstavlja lik nijemog dječaka Zagrejke iz romana *Ešalon za Samarkand*, čija nemogućnost govora figurira kao vrhunac reakcije kroz *odigravanje*. Istovremeno, sama narativna struktura romana otvara prostor za *proradu*, jer pripovijedanje omogućava artikulaciju onoga što likovi nisu u stanju izreći. Na taj način Jahinini romani, iako ne nude potpunu narativnu *proradu* traume, ipak otvaraju prostor za njeno etičko imenovanje, pri čemu pripovijedanje postaje način izlaska iz čistog ponavljanja traumatskog iskustva i mjesto njegovog izricanja.

Pojam postmemorije Marianne Hirsch (1997) pruža važan okvir za sagledavanje odnosa između traume, pamćenja i pripovijedanja. Postmemorija označava načine na koje se traumatska iskustva prenose na generacije koje ih nisu neposredno doživjele, ali ih nasljeđuju kroz porodične narative, fotografije, fragmente sjećanja i kulturne reprezentacije. Ovaj koncept je posebno relevantan za Jahininu prozu jer, iako su njeni likovi često direktni svjedoci i žrtve represije, autorica sama zauzima poziciju sekundarnog svjedoka i postmemorijskog subjekta. Polazeći od porodičnih priča svojih baka i djedova, ona ne samo da bilježi njihova iskustva nego ih kontekstualizira, interpretira i narativizira, čime se i čitatelji uključuju u proces sekundarnog svjedočenja. Time se otvara ključno etičko pitanje književnosti sjećanja: Kako pripovijedati o traumatskom iskustvu bez prisvajanja tuđeg stradanja, ali i bez njegovog potiskivanja?

2.2. Relacijska memorija i narativne strategije nade

Koncept *multidirekionalne memorije* Michaela Rothberga (2009) polazi od pretpostavke da kolektivna sjećanja funkcioniraju kao relacijski procesi koji se mogu susretati, preplitati i proizvoditi nove oblike razumijevanja historijskih trauma u zajedničkom narativnom prostoru kao prostoru solidarnosti. Polazeći od kritike kompetitivnih modela pamćenja, Rothberg pokazuje da se u takvom okviru kolektivno pamćenje ne uspostavlja kao hijerarhijski poredak stradanja nego kao dinamično polje koegzistencije različitih trauma, u kojem se iskustva stradanja i gubitka mogu prepoznavati i u svojoj posebno sti, kao i u zajedničkim strukturama historijskog isključenja, uspostavljajući nove oblike solidarnosti.

U Jahininoj prozi različite zajednice stradanja – sudbine Tatara, povolških Nijemaca, politički nepodobnih, žena i djece – ne razdvajaju se u izolirane narative nego se okupljaju u zajedničkom pripovjednom univerzumu. Autorica ne uspostavlja konkurenciju između različitih trauma, niti ih rangira prema historijskoj ili simboličkoj važnosti; naprotiv, ona stvara hibridnu narativnu strukturu kao relacijski prostor pamćenja u kojem se iskustva prisilnih migracija, gladi, represije i gubitka prepoznaju kao međusobno povezane posljedice sistemskog nasilja. Time se književni tekst potvrđuje kao mjesto susreta trauma, istovremeno i kao prostor etičke solidarnosti.

U tom kontekstu pitanje nade dobija poseban status. Nada se u Jahininoj prozi ne pojavljuje kao optimistična vizija budućnosti niti kao kompenzacija za pretrpljeno stradanje, već kao krhka ali postojana narativna strategija preživljavanja. Takvo razumijevanje nade blisko je onome što Ernst Bloch u djelu *Princip nada* (1981) opisuje kao anticipaciju

mogućeg bez garancije, odnosno otvorenost prema onome što (još) nije ostvareno, ali se može naslutiti u fragmentima iskustva, gestama brige i minimalnim oblicima zajedništva. U tom smislu, nada nije teleološki usmjerena prema "svijetloj budućnosti" nego se pojavljuje kao imanentna dimenzija narativa, prisutna u samom činu pripovijedanja.

Ovdje su posebno važni savremeni domaći teorijski doprinosi koji problematiziraju etičke aspekte pripovijedanja traumatskog iskustva, posebno u pogledu odnosa beznađa i nade. Andrea Lešić (2024) nudi okvir u kojem se nada ne poima kao psihološka kompenzacija ili ideološki optimizam nego kao narativna i etička strategija koja omogućava da traumatsko iskustvo bude ispričano bez njegovog poništavanja ili estetskog ublažavanja. Lešić pokazuje da se odabir da se bude sretan – odnosno odluka da se ne potone u beznađu – ne pojavljuje kao banalna ili eskapistička gesta već kao svjestan etički čin, "radikalni čin pobune u nesretnom, nasilnom, ratom obilježenom svijetu" ("radical act of rebellion in an unhappy, violent, war-torn world", Lešić 2024: 116). Nada se pritom ne pojavljuje kao negacija stradanja već kao način da se unutar narativa očuvaju minimalni oblici smisla, solidarnosti i odgovornosti prema iskustvu Drugog. U književnom kontekstu blochovski "princip nada" ne ostvaruje se kroz velike projekte ili obećanja historijskog napretka nego kroz fragmentarne, svakodnevne i često krhke unutrašnje oblike otpora, kroz brigu, solidarnost, priču i pripovijedanje.

Narativna konstrukcija nade u Jahininoj prozi može se dovesti u vezu i s pojmom "optimalne projekcije", poznatim iz teorijskih interpretacija ruske avangardne proze, kojim se označava minimalni horizont mogućeg u situacijama historijskog rasapa. Iako historijski vezan za poetiku avangarde, ovaj se pojam može čitati i kao širi narativni princip koji se reartikulira u postmodernom kontekstu gdje se umjesto velikih utopijskih projekata i vizija pojavljuju fragmentarne, lokalne i privremene mogućnosti smisla. Tako se gradi prostor prepoznavanja i vrednovanja "malih" činova otpora i preživljavanja koji nisu u suprotnosti s prikazom stradanja nego su dio načina na koji tekst gradi etički horizont pamćenja. U tom smislu Jahinina proza gradi oblike nade koji ne podrazumijevaju optimizam niti teleološku viziju budućnosti (pa ni historije) već se podudaraju s Blochovim razumijevanjem nade kao anticipacije mogućeg – bez garancije.

Povezujući relacijsku memoriju s narativnim strategijama nade Jahinini romani oblikuju etički horizont pamćenja koji ne negira traumu, ali je ne zatvara u logiku beznađa. U spoju između priznanja stradanja i zadržavanja minimalnog horizonta mogućeg, književnost se potvrđuje kao prostor u kojem se pamti prošlost i istovremeno artikulira odgovornost prema sadašnjosti – samim tim i prema budućnosti.

3. Romaneska trilogija: Varijacije na temu traume, pamćenja i nade

3.1. *Tihi narativi s povijesnih margina: Pamćenje 'odozdo' i etika svjedočenja*

Središnja snaga proze Guzelj Jahine ogleda se u tome što traumatske epizode sovjetske prošlosti ne pripovijeda iz perspektive "velike historije", institucija i ideoloških centara moći, nego iz tihih, ranjivih i potisnutih tačaka – iz iskustva onih koji su u zvaničnim

narativima često ostajali bez glasa ili su se pojavljivali tek kao anonimna masa. Takva perspektiva omogućava da se prošlost ne predstavlja kao zatvoren skup činjenica već kao polje neprestanog tumačenja u sadašnjosti, gdje se pamćenje oblikuje kroz izbor fokusa, glasova i priča koje su nekada bile sistematski isključene.

Jahinini romani, stoga, mogu se čitati kao književni odgovor na ono što teorije kulturnog pamćenja prepoznaju kao pomak od institucionalnog prema "pamćenju odozdo": pripovijedanje ne služi reprodukciji historije nego rekonstrukciji iskustvene istine i etičkom preispitivanju prošlosti. Književni tekst ovdje djeluje kao medij pamćenja – prostor u kojem se prešućene epizode vraćaju u javnu vidljivost kroz narativne forme koje omogućavaju afektivnu, tjelesnu i simboličku obradu traumatskog iskustva. Jahina insistira na dokumentarnoj osnovi svojih djela, ali je ne pretvara u arhiv: dokumenti i svjedočanstva u njenoj prozi preoblikovani su u narative koji uspostavljaju odnos odgovornosti prema iskustvu Drugog, prema onome što je bilo prešućeno, potisnuto ili normirano i prihvatljivo unutar zvaničnih narativa pamćenja.

Ovakva poetika posebno dolazi do izražaja u načinu na koji Jahina tematizira traumu. Umjesto spektakularizacije nasilja, njena proza često gradi tihe oblike traumatske reprezentacije: tišinu i šutnju, gubitak jezika, fragment, dječiji pogled, neprikladne geste preživljavanja, kao i mikro-rituale svakodnevice u kojima se odigrava minimalni otpor beznađu. Traumatsko iskustvo u Jahininoj prozi nije dakle samo tema već se "uprizoruje" i kao struktura pripovijedanja: ono oblikuje glas, perspektivu i ritam narativa, čime se čitatelj uvodi u prostor prepoznavanja traumatske stvarnosti ne kao "događaja iz prošlosti" nego kao procesa koji ostavlja tragove u subjektu i zajednici.

Odabrani pristup omogućava da se tri Jahinina romana čitaju kao tri varijacije na istu tematsku jezgru: *Zulejha otvara oči* tematizira traumu kao tjelesno i žensko iskustvo deportacije i preživljavanja; *Deka Volge* traumatske posljedice političkog nasilja prikazuje kroz gubitak jezika i identiteta, pri čemu pripovijedanje i bajka postaju strategije očuvanja unutarnjeg svijeta; *Ešalon za Samarkand* razvija narativ kolektivne traume kroz dokumentarni okvir i dječiji pogled, u kojem se preplitanje perspektiva otvara kao ključna strategija svjedočenja. Premda formalno ne čine trilogiju u užem smislu, ova tri romana povezuje zajednički interes za prešućene historije i marginalizirane glasove, kao i nastojanje da se u prostoru pamćenja ne zadrži samo registracija stradanja nego i mogućnost minimalnog etičkog smisla – kroz brigu, pripovijedanje i nesigurne oblike nade. Jahinina proza tako ne samo da doprinosi književnosti sjećanja već problematski otvara pitanje: Kako uopće govoriti o onome što je sistematski bilo isključeno iz jezika historije?

3.2. 'Zulejha otvara oči': Trauma, ženski bildungsroman i unutarnji otpor

Roman *Zulejha otvara oči* (2015) debitantsko je djelo Guzelj Jahine koje je već pri prvom objavljivanju izazvalo snažnu recepcijsku pažnju i autoricu pozicioniralo među najprevođenije savremene ruske književnice. Smješten u kontekst kolektivizacije, dekulakizacije i deportacija u Sibir, roman tematizira jednu od najtraumatičnijih epizoda sovjetske historije kroz iskustvo jedne žene – mlade tatarske seljanke Zulejhe. Pomak fokusa

omogućava da se historijska trauma ne prikazuje kao politička epoha već kao tjelesno, afektivno i egzistencijalno iskustvo koje se odvija u svakodnevicu, u prostoru tišine, straha i preživljavanja (glad, hladnoća, gubitak djeteta, šutnja, tijelo koje se prilagođava stepama). Zulejhin život je mikrohistorija, svjedočenje o epohi u kojoj je glas žene bio nijem i u privatnom i u društvenom prostoru.

U formalnom smislu roman se može čitati kao ženski *bildungsroman*, u kojem se proces sazrijevanja i samospoznaje ne odvija kroz obrazovanje, društveni uspon ili individualnu afirmaciju nego kroz radikalno iskustvo gubitka, nasilja i prisilne adaptacije. Zulejhin put nije put emancipacije već proces unutarnjeg buđenja koje se rađa iz nužnosti preživljavanja. Deportacija u Sibir u romanu ne djeluje samo kao politička kazna nego i kao granična situacija u kojoj se subjekt prisilno odvajava od dotadašnjeg identiteta i suočava s pitanjem vlastitog opstanka.

Već sam naslov romana uspostavlja snažnu simboličku os: motiv "otvaranja očiju" strukturira narativnu putanju glavne junakinje. Kratke početne rečenice romana – "Zulejha otvara oči. Mračno je kao u podrumu." (Jahina 2020: 7) – Zulejhu prikazuju u stanju tame, doslovne i metaforičke. U prvoj cjelini romana, naslovljenoj "Jedan dan", Jahina koristi postupak radikalne redukcije vremena: jedan dan Zulejhe Valijeve obuhvata gotovo petnaest godina njenog bračnog života. Time se uspostavlja ritam ponavljanja i neprekinute monotonije u kojem se svakodnevica pretvara u trajanje bez promjene, bez razvoja i bez unutarnje distance prema vlastitom iskustvu. Ova intertekstualna gesta priziva Solženjicinov *Jedan dan Ivana Denisoviča*, ali s bitnom razlikom: dok kod Solženjicina jedan dan označava iskustvo logorske represije, kod Jahine on postaje mjera dugotrajnog, nevidljivog zatočeništva žene u patrijarhalnom prostoru. Simbolika početnih rečenica romana pojačava logiku zatvorenosti. Iako je budna, Zulejha se nalazi u stanju egzistencijalne tame: njen se život odvija u obrascima ponavljanja koje ne proizvodi svijest već ih održava naslijeđe ženske potčinjenosti. U terminima Dominicka LaCapre, riječ je o stanju koje odgovara odigravanju traume (*acting out*): iskustvo se ne reflektira niti narativno obrađuje nego se iznova i iznova reproducira u istim obrascima ponašanja, straha i šutnje. Zulejha "otvara oči", ali još uvijek ne vidi – njena budnost je samo nastavak života u mraku neosviještenog trajanja.

Zulejhin život prije deportacije oblikovan je potpunom podređenošću: patrijarhalnim nasiljem, šutnjom, tjelesnom iscrpljenošću i unutarnjim samoponištavanjem. Prva cjelina romana, simbolično naslovljena "Pokisla kokoš", naslovnu junakinju predstavlja kao biće bez glasa, čije postojanje protiče u ponavljanju istih radnji i protoku istih dana. Trauma se ovdje ne pojavljuje kao iznenadni događaj, nego kao struktura svakodnevice – kao trajanje bez promjene, bez distance i bez mogućnosti refleksije.

Nakon deportacije nasilje se ne umanjuje, ali se njegova narativna funkcija mijenja. Umjesto eksplicitnog prikaza represije, roman insistira na tjelesnim reakcijama: gladi, hladnoći, bolesti, iscrpljenosti, gubitku djeteta. Trauma se ne izgovara nego se nosi – ugrađuje u tijelo koje pamti i prilagođava se, ostajući dugo u režimu nijemog preživljavanja. Upravo u tom prostoru tjelesne izdržljivosti započinje i proces postepene prorade: Zulejha uči loviti, graditi, brinuti se o drugima i donositi odluke. Ti činovi nisu herojski,

ali predstavljaju minimalne oblike unutarnjeg otpora – ne pobunu protiv sistema već odbijanje potpunog sloma subjekta. U tom smislu roman se uklapa u ono što Aleida Assmann opisuje kao pamćenje “odozdo”, utemeljeno u gestama, tijelu i svakodnevnim praksama preživljavanja.

U završnici romana, u trenutku opraštanja sa sinom, rečenice – “Zulejha otvara oči. Sunce tuče, osljepljuje, reže glavu na komade.” (Jahina 2020: 398) – označavaju bolan, gotovo fizički susret sa svjetlom vlastite svijesti i vlastitog bića. Postupni prelaz iz tame u svjetlo ne znači prevladavanje traume: oproštaj sa sinom još je jedan gubitak, još jedan traumatski rez. Ono što se mijenja jeste Zulejhin odnos prema sebi – stjecanje svijesti o vlastitom postojanju, o sebi kao subjektu koji više ne živi “zatvorenih očiju”. Paradoksalno, upravo u prostoru formalne neslobode – u progonstvu i na robiji – Zulejha započinje proces unutarnjeg oslobađanja. U tom trenutku, pred sam kraj, roman prelazi iz prikaza odigravanja traume u proces njene djelimične prorade. Bol više nije potisnuta niti ponavljana u istim obrascima nijeme izdržljivosti, nego se probija u svijest i tijelo, zahtijevajući priznanje, imenovanje i trajanje u vremenu.

Зулейха не смогла удержатъ боль внутри, и боль выплеснулась, затопила все вокруг – блескучую ангарскую воду, малахит берегов и холмов, утес, на котором стоит Зулейха, небосвод в белой пене облаков. Чайки (...) – больно, ветер (...) – больно, весла Юзуфа (...) – больно. (...)

А она почувствует, что заполнившая мир боль не ушла, но дала ей вдохнуть. (Яхина 2016: 503–504)⁵

Ovdje bol nije ukinuta niti “iscijeljena”; ona ostaje prisutna, ali gubi razarajući karakter potpunog preplavlivanja. Mogućnost predaha, makar privremenog, označava početak prorade traume u LaCaprinom smislu: iskustvo više ne dominira subjektom kao nijemi ponavljajući afekt, nego biva priznato, izrečeno i integrirano u svijest. Zulejha ne izlazi iz traume, ali izlazi iz njenog zatvorenog kruga.

U ovom romanu posebna pažnja posvećena je ženskim likovima. Jahina dosljedno pokazuje da historija – i privatna i javna – pripada muškarcima, dok su ženske sudbine potisnute u zone tišine, marginalnosti ili potpune nevidljivosti. Likovi poput Ilone ili Grunje pojavljuju se fragmentarno, gotovo dokumentarno, kao kratki zapisi života koji ne ostavljaju trajan trag u dominantnim narativima.⁶ Izuzetak, i jedan od etički naju-

⁵ Zulejha nije mogla u sebi zadržati bol i ona je provalila, preplavila je sve oko nje – sjajnu vodu Angare, zelenilo obale i brežuljaka, liticu na kojoj je stajala, nebeski svod u bijeloj pjeni od oblaka. Galebovi (...) – boli je, vjetar (...) – boli je. Jusufova vesla (...) – boli je. (...)

A ona osjeti kako bol koja je sve preplavila nije otišla, ali joj je dopustila da predahne. (Jahina 2020: 400–401)

⁶ U romanu se sudbine pojedinih sporednih likova (npr. Ilone ili Grunje) iznose u formi kratkih, dokumentarno-izvještajnih, tzv. kvazipublicističkih fragmenata, koji prekidaju tok naracije i podsjećaju na administrativni ili arhivski diskurs. Ovim postupkom Jahina ne individualizira niti psihologizira likove, nego registrira njihovu sudbinu u formi hladnog zapisa, čime se dodatno naglašava dehumanizirajući karakter sistema. Takvi fragmenti ne služe moralnoj presudi pojedinaca nego privatne živote upisuju u širi okvir društvenih i institucionalnih mehanizama nasilja, kompromisa i prinude. Ovi narativni inserti mogu se čitati i kao primjer književnosti koja, prema razumijevanju Astrid Erll, djeluje kao medij kulturne memorije, sposoban da formalnim postupcima imitira, preusmjeri i kritički preoblikuje diskurse institucionalnog pamćenja.

znemirujućih te narativno najsnažnije oblikovanih likova, predstavlja Zulejhina svekrva – moćna figura slijepe starice, udovice i majke, čija autoritativnost proizlazi iz iskustva gladi, gubitka i radikalnog preživljavanja. Ovaj lik funkcionira kao personifikacija historijski akumuliranih strahova, nasilja i nužnih izbora u uslovima krajnje oskudice. Jahina ovaj lik ne demonizira niti izdvaja iz realističkog registra: "Upyriha" (Vampirica) je čvrsto utemeljena u patrijarhalnim strukturama moći i porodične hijerarhije. Njeno svjedočenje o smrti djece – koje ona ne poriče, ali ga ne priznaje kao zločin već kao posljedicu nužnosti – uspostavlja prostor etičke ambivalentnosti bez narativne presude. Odsustvo eksplicitne osude čini ovaj lik posebno uznemirujućim: roman ne nudi moralno razrješenje nego čitatelja suočava s tamnim zonama historijskog pamćenja. Dijapazon ženskih sudbina – od gotovo izbrisanih do simbolički oblikovanih – dodatno naglašava da se žensko iskustvo u romanu kreće između šutnje, nasilja i simboličkog otpora. Upravo u tom prostoru Zulejha iz "neprimjetne" žene postepeno prerasta u nositeljicu historijskog iskustva, čime roman potvrđuje ono što je u ranoj recepciji precizno uočila Ljudmila Ulickaja, nazvavši ga, bez ikakvog pejorativnog prizvuka, "bez svake sumnje – ženskim".

3.2.1. *Recepcijske polemike i etika ambivalentnosti*

U kritičkoj recepciji često se ističe žanrovska hibridnost Jahinog debitantskog romana, posebno oslanjanje na melodramatski model. Danijela Lugarić Vukas upozorava da melodramatski utopizam može imati dvostruki učinak: s jedne strane, omogućava terapeutske impuls i čini traumu narativno savladivom, dok s druge strane nosi rizik neutralizacije historijskog nasilja i implicitnog podržavanja ideološkog *statusa quo* (2023: 16). Ova ambivalentnost ne može se zanemariti. Međutim, u kontekstu Jahinine poetike, melodrama ne funkcionira kao bijeg iz historije nego kao strategija afektivne dostupnosti traumatskog iskustva.

Recepcija romana dodatno je obilježena paradoksom: tekst je istovremeno optuživan i za harmonizaciju historijskog nasilja i za demonizaciju sovjetske epohe. Takva protivrječna čitanja sama po sebi svjedoče o njegovoj interpretativnoj ambivalentnosti.⁷ Dio kritike, kako pokazuje i analiza Lugarić Vukas, polazi od implicitnog zahtjeva da književni tekst zauzme jasnu moralno-političku poziciju prema prošlosti, čime se njegova etička vrijednost veže uz eksplicitnu presudu. U okviru teorija kulturnog pamćenja i književnosti sjećanja takva se pretpostavka pokazuje problematičnom. Jahinina proza, naime, ne teži moralnoj presudi nad historijom nego narativnoj artikulaciji iskustva

⁷ Ovdje se oslanjam na kritičku analizu recepcije romana u studiji Danijele Lugarić Vukas (2023) koja ukazuje na ambivalentnu ulogu melodramatskog obrasca u reprezentaciji sovjetske traume, kao i na rizik ideološki reduktivnih čitanja koja književni tekst tretiraju kao historiografski ili politički iskaz, a ne kao narativnu obradu iskustva pamćenja. Ovakva recepcijska polarizacija dodatno je potvrđena u radu G. G. Ramazanove i O. V. Krylysove (2020), autorica koje u pregledu negativnih reakcija na roman *Zulejha otvara oči* pokazuju da se dio kritike – naročito u regionalnom i nacionalno osjetljivom kontekstu – usmjerava na tumačenje romana kao implicitne ideološke apologije represije, pri čemu se zanemaruje njegova poetološka, narativna i etička kompleksnost. Ovakva protivrječna čitanja, u kojima se roman istovremeno optužuje za harmonizaciju traume i za demonizaciju prošlosti, svjedoče više o njegovoj ambivalentnosti kao estetskoj i etičkoj strategiji nego o njegovoj ideološkoj jednoznačnosti.

traume “odozdo”, kroz tjelesne, afektivne i simboličke registre. Odbijanje jednoznačne ideološke poruke ne znači poništavanje traumatskog iskustva već insistiranje na njegovoj složenosti i etičkoj neprozirnosti. To je posebno vidljivo u likovima Zulejhe, Ignatova, Vampirice: nijedan od njih ne nudi utješno rješenje niti zauzima stabilnu moralnu poziciju, već ostaje unutar napetosti između preživljavanja, šutnje i gubitka.

Zulejha otvara oči tako postaje tekst koji niti zatvara traumatsku prošlost u logiku beznađa niti je pokušava “pomiriti” s historijom. Roman gradi prostor pamćenja u kojem trauma ostaje otvorena – ne kao ideološki problem koji treba razriješiti nego kao iskustvo koje zahtijeva etičko prepoznavanje i odgovorno pripovijedanje. Zulejha “otvara oči” ne zato što historija prestaje biti nasilna, nego zato što subjekt unutar tog nasilja stječe sposobnost da vidi, pamti i svjedoči. U tom pomaku od nijeme patnje ka narativnoj svijesti leži etička snaga romana i njegovo mjesto unutar književnosti sjećanja.

3.3. ‘Deca Volge’: jezik, bajka i etika pripovijedanja

Roman *Deca Volge* (2018) smješten je u povolški prostor i ispričavan kroz perspektivu učitelja Jakoba Bacha, pripadnika povolških Nijemaca – zajednice čiji je identitet u sovjetskom kontekstu obilježen postupnim političkim i kulturnim brisanjem. Za razliku od prvog romana *Zulejha otvara oči*, gdje je trauma primarno tjelesna i egzistencijalna, u ovom romanu ona se artikulira kroz gubitak jezika i kolektivnog pamćenja. Jahina pokazuje da jezik nije tek sredstvo komunikacije nego temelj identiteta i prostor etičkog otpora: njegov nestanak ne znači samo kulturnu asimilaciju nego i gubitak mogućnosti svjedočenja. U tom kontekstu nameće se ključno pitanje romana: Kako preživjeti i svjedočiti ako ono što jeste više nema jezik u kojem bi se moglo izraziti?⁸

Bachovo pisanje – vođenje dnevnika i stvaranje bajki – ne predstavlja čin samopotvrde već očajnički pokušaj da se sačuvaju tragovi jednog jezika i svijeta koji nestaje. Traumatsko iskustvo u *Deci Volge*, stoga, nije vezano samo za fizičko nasilje nego i za proces političkog i simboličkog brisanja identiteta. U tom smislu roman se može čitati kao primjer onoga što Aleida Assmann opisuje kao krizu kulturnog pamćenja: prekid

⁸ Motiv gubitka jezika kao gubitka ontološkog uporišta snažno rezonira s pjesmom “Mora” Abdulaha Sidrana, u kojoj se trauma izražava kroz paradoks pjevanja bez glasa i jezika:

Šta to radiš, sine?

Sanjam, majko. Sanjam, majko, kako pjevam,

a ti me pitaš, u mom snu: Šta to činiš, sinko?

O čemu, u snu, pjevaš, sine?

Pjevam, majko, kako sam imao kuću,

a sad nemam kuće. O tome pjevam, majko.

Kako sam, majko, imao glas, i jezik svoj imao,

a sad ni glasa ni jezika nemam.

Glasom, koga nemam, u jeziku, koga nemam,

o kući, koju nemam, ja pjevam pjesmu, majko. (Sidran 1999: 154)

Bachova sudbina u romanu *Deca Volge* gotovo paradigmatički utjelovljuje ovu figuru govora bez jezika i pamćenja bez arhiva.

kontinuiteta u kojem pamćenje više nema stabilne nositelje, arhive ni institucionalnu zaštitu, te se povlači u privatne, ranjive i često nevidljive oblike čuvanja.

Središnji emotivni i etički fokus romana čini odnos između Bacha i njegove (iz trume rođene i ne-željene) po-kćerke Ane – djeteta rođenog nakon brutalnog čina nasilja nad njegovom suprugom. Djevojčica, u početku bezimena i nijema, živi u prostoru potpune tišine, ali uspostavlja duboku neverbalnu komunikaciju s ocem kroz prisutnost, pogled i blizinu. U tom odnosu Bach (koji je izgubio moć govora nakon događaja koji je zapečatio sudbinu njegove supruge Klare) iznova “uči jezik” – ne u doslovnom nego u egzistencijalnom smislu, vraćajući, kroz komunikaciju s kćerkom i kroz pisanje, krhku sposobnost da osjeća, imenuje i razumije svijet.

Prelomni trenutak nastupa dolaskom drugog djeteta, kada Ana počinje govoriti, usvajajući jezik Drugog. Taj izlazak iz tišine označava istovremeno čin oporavka i početak razdvajanja: onoga časa kad djevojčica progovara, Bach gubi svoju središnju poziciju u njenom svijetu. Završni prizori romana, u kojima djeca odlaze u sovjetsku školu i počinju učiti “državni” jezik, dodatno naglašavaju ovu ambivalenciju, sažimajući temeljnu traumu romana – gubitak djeteta ne kroz smrt nego kroz jezik Drugog.

...Что оставалось ему теперь? Только любить своих детей. Любить издалека. Любить не видя. Детей, которые никогда не слышали его голоса и вряд ли уже услышат. Детей, которые говорят на другом языке. Которые готовы покинуть его, забыть и предать. Этих странных и чужих детей, которых он почему-то возмнил своими... (Яхина 2018: 181)⁹

Ovaj proces može se čitati u svjetlu koncepta postmemorije Marianne Hirsch: trauma ne ostaje samo lično iskustvo već se prenosi kroz gubitak jezika, a time i kroz gubitak mogućnosti da se svijet imenuje “na svoj način”. Iako djevojčica preživljava, njeno djetinjstvo je simbolički rascijepljeno između oca i države, tišine i govora, pamćenja i institucionalnog zaborava.¹⁰

Nakon odlaska djece, u kasnijim dijelovima romana, Bachova sjećanja sve više primaju onirički karakter i kreću se na granici između jave i sna. Ovaj narativni pomak, često tumačen kao element magijskog realizma, može se razumjeti kao izraz traumatske memorije koja više ne raspolaže stabilnim jezikom iskustva. Jahina time ne estetizira gubitak nego prikazuje napetost između želje za zaboravom i etičke potrebe da se iskustvo zabilježi i prenese – napetost koja leži u samom središtu književne prorade traume.

⁹ ... Šta mu je sada preostalo? Jedino da voli svoju decu. Da ih voli izdaleka. Da ih voli ne videći ih. Decu, koja nikad nisu čula njegov glas, i teško da će ga ikad čuti. Decu, koja govore na drugom jeziku. Koja su spremna da ga napuste, zaborave i izdaju. Tu čudnu, tuđu decu, za koju je on, zbog nečega, mislio da su njegova... (Jahina 2021: 216)

¹⁰ Rascjep između privatnog i institucionalnog pamćenja dodatno se pojačava interpoliranim (kvazi)dokumentarističkim odlomcima u romanu, pisanim u administrativnom registru službenog diskursa, u kojima se prikazuje logika represivnog aparata države kroz jezik naredbi, statistike i “operacija” (npr. tzv. “njemačka operacija” NKVD-a i mehanizam masovnih hapšenja po “albumima”). Takvi fragmenti ne individualiziraju figuru moći već razotkrivaju način na koji se nasilje normalizira i legitimira kroz birokratski jezik, stvarajući snažan kontrapunkt Bachovoj intimnoj, afektivnoj i etički motiviranoj naraciji, potvrđujući da institucionalno pamćenje ovdje funkcioniše kao mehanizam brisanja, a ne svjedočenja.

3.3.1. *Bajka kao strategija preživljavanja i etički čin*

Posebno mjesto u romanu zauzima bajka. Bajke koje Bach piše, oslanjajući se na tradiciju povoljskih Nijemaca, nisu samo narativni ili simbolički sloj već imaju konkretnu egzistencijalnu funkciju: zahvaljujući njima Bach dobiva hranu i osigurava fizičko preživljavanje djeteta. Bajka tako postaje valuta opstanka u svijetu koji je neprijateljski prema Bachovim vrijednostima, ali još uvijek reagira na snagu priče.

Bajka u romanu funkcionira kao etički odgovor na traumatsku stvarnost i kao oblik otpora ideološkoj naraciji. Dok službeni diskurs proizvodi jezik moći i administrativnog nasilja, Bach stvara narative u kojima vrijede drugačiji zakoni – zakoni dobrote, žrtve, unutarnje pravde i logike fantastičnog. Kroz njih on ne spašava samo dijete, nego i vlastiti glas, identitet i osjećaj smisla. Bajka ovdje predstavlja vrstu prorade: trauma se ne poriče, ali se i ne reproducira u čistom ponavljanju već se preoblikuje u narativ koji omogućava prenos iskustva bez nasilja. Bachove bajke tako čine alternativni etički univerzum, ali i ono što Aleida Assmann naziva “alternativnim arhivom” – prostorom pamćenja izvan institucionalnih struktura.

U poređenju sa Zulejhom, Jakob Bach predstavlja drugačiji model unutarnjeg otpora. Dok Zulejha svoju traumu prevladava kroz tijelo, rad i praksu preživljavanja, Bach pruža otpor kroz jezik, zapisivanje, pripovijedanje, ali i kroz svakodnevni fizički rad – brigu o kući, imanju i djeci. I njegov je otpor, poput Zulejhinog, tragičan jer ih oboje vodi novom gubitku. Ipak, upravo u gubitku kao svjesnom odricanju leži etička vrijednost. Bach pamti i zapisuje ono što je društvo odlučilo zaboraviti, ne pitajući kome će te bajke pripadati. Najvažnije je da prežive – makar u drugom jeziku, bez imena autora. Bachu je dovoljno što u riječima koje djeca izgovaraju prepoznaje svijet koji je jednom zapisao. Time *Deca Volge* potvrđuju temeljnu tezu Jahinine poetike: književnost ne spašava historiju, ali može sačuvati iskustvo, stvarajući prostor “drugog”, alternativnog pamćenja; drugim riječima – kako to formulira Astrid Erll – može djelovati kao medij pamćenja koji omogućava prenos iskustva i onda kada su njegovi nositelji izgubljeni, a smisao prepušten budućim čitateljima.

3.4. *‘Ešalon za Samarkand’: dječiji pogled, dokument i ‘crveni eastern’*

Radnja romana *Ešalon za Samarkand* smještena je u jesen 1923. godine i temelji se na historijskoj činjenici organiziranih transporta djece iz gladom pogođenih regija Povolžja prema Srednjoj Aziji. Po nalogu državnih institucija formirani su ešaloni koji su trebali spasiti hiljade tzv. *goldetej*¹¹ – gole i gladne djece bez doma, roditelja ili staratelja. U romanu, jedan od takvih vozova, ešalon “Gerlanda” (nazvan tako zbog različitih tipova vagona od kojih je bio sastavljen), prevozi pet stotina djece iz Kazanja prema Samarkandu, a odgovornost za putovanje povjerena je dječjoj komesarki Beloj i načelniku ešalona Dejevu. Na putovanju, oko njih se okuplja heterogena zajednica likova: djeca-beskućnici

¹¹ Rus. *золдети* – riječ sastavljena od prvog dijela riječi *голодный* = gladan i/ili *голыи* = gol i *дети* = djeca.

s vlastitim jezikom, mitologijom i hijerarhijama, seljaci-bjegunci, činovnici, čekisti – društveni presjek sovjetske epohe u pokretu.

Ešalon za Samarkand se često opisuje kao svojevrsna “enciklopedija gladi”: niz dokumentarno utemeljenih epizoda – jedenje zemlje i slame, kanibalizam, ludilo izazvano glađu, kolektivna halucinacija – čine tekst gotovo nepodnošljivim u njegovoj faktografskoj preciznosti. Ipak, traumatska relevantnost romana ne proizlazi iz same brutalnosti prizora, nego iz načina pripovijedanja. Jahina uvodi dječiji pogled kao dominantnu optiku, čime se užas istovremeno umanjuje i pojačava. Djeca ne razumiju puni historijski kontekst, ali upravo ta ograničena perspektiva proizvodi snažan afektivni učinak: čitatelj vidi ono što likovi ne mogu imenovati – kolektivnu dezorijentaciju, napuštenost i gubitak svijeta kao zajedničkog prostora smisla.

Takav postupak korespondira s konceptom postmemorije Marianne Hirsch: trauma se ne prenosi kao jasno artikulirano iskustvo nego kao unutarnja istina, kao osjećaj gubitka koji oblikuje identitet i prije nego što se može svjesno razumjeti. Djeca u romanu pamte tijelom, strahom, igrom i fragmentarnim pričama – pamćenjem koje još nema jezik, ali već nosi teret historije.

Autorica roman naziva “crvenim easternom” – analogijom s westernom, ali u sovjetskom kontekstu. Putovanje ešalona strukturirano je kao avantura puna prepreka, iskušenja i herojskih zadataka, ali bez uljepšavanja ili prikriivanja brutalnosti historijske stvarnosti. Dokumentarni sloj romana ovdje se ne ostvaruje kroz birokratski diskurs nego kroz niz individualiziranih, fragmentarnih i često potresnih dječijih sudbina: prizore gladi, ludila, straha, dječije prostitucije, halucinacija i fantazmatskih narativa koji nastaju kao odgovor na krajnju oskudicu. Mnoštvo portreta *goldetej* funkcioniра kao svojevrsna katalogizacija stvarnih historijskih iskustava, u kojoj se pojedinačne sudbine ne stapaju u apstraktnu masu stradanja. Posebno je značajno autoricino insistiranje na imenima i nadimcima djece, uz njihovo naknadno tumačenje u autorskim komentarijima. Ovim postupkom Jahina ostvaruje ono što Astrid Erll definira kao etiku svjedočenja u književnosti pamćenja: pojedinačna sudbina izdvaja se iz anonimnosti historijske katastrofe i upisuje u kulturnu memoriju kao nositelj iskustva koji zahtijeva prepoznavanje i odgovornost čitatelja. Nadimci pritom postaju memorijalne oznake koje nadilaze folklornu egzotiku i imaju jasnu etičku ulogu – sačuvati sjećanje na nevine stradale od gladi kroz književni čin imenovanja.

Posebno važan sloj romana čini mitološka njegova osnova. Voz “Gerlanda” oblikovan je kao Nojev kovčeg sovjetske epohe: djeca različitih nacionalnosti, uzrasta i sudbina okupljena su u jednom prostoru koji istovremeno simbolizira spas i kaos. Izlazak iz gladnog Kazanja označava izlazak iz smrti, dok Samarkand postaje obećana, ali nesigurna destinacija – mjesto u koje se silno želi stići, ali bez garancije spasa. Nada u romanu nije sigurnost već samo kretanje.

Mitološki sloj dodatno se razvija kroz likove. Dejev poprima obrise arhetipskog junaka sretnika iz ruskih narodnih bajki Ivana Budale (rus. Иванушка-дурочок): naivan, tvrdoglavo dobar, sposoban da izvrši niz “podviga” bez razmišljanja i bez herojske svijesti o vlastitoj ulozi. Dječiji svijet prepun je legendi, sujevjerja i fantazmatskih narativa

– od legende o glinenoj planini koja se može jesti do priče o američkom ešalonu punom hrane koji kruži Sovjetskim Savezom. Te priče Jahina ne izmišlja već ih preuzima iz historijskih izvora i sačuvanih svjedočenja (usp. Jahina 2024), čime pokazuje da mitologija gladnog djetinjstva funkcionira kao oblik preživljavanja, a ne kao bijeg od stvarnosti.

Narativna struktura, kombinirajući poglede odraslih i djece, gradi dvostruki pogled na događaje i omogućava empatijsku višeznačnost, odnosno istovremeno prepoznavanje različitih iskustvenih i afektivnih pozicija: odrasli nose užas kao odgovornost, dok djeca stvaraju vlastiti jezik nade i fantazije, čak i u sredini totalne dehumanizacije. Takva struktura je svjesna umjetnička strategija. Dokumentarno i mitsko su podjednako važni. Bez dokumenata nema vjerodostojnosti, bez mita nema širine, a književnost treba oboje.

3.4.1. Zagrejka – nijemi simbol tragične vjere u sovjetski mit

U *Ešalonu za Samarkand* posebno mjesto zauzima lik Zagrejke, nijemog dječaka, ujedno najtamnije i najtragičnije figure romana. Njegova šutnja nije samo posljedica traume nego je i izraz potpune identifikacije s ideološkim mitom. Slijepa vjera u Dejeva kao vođu ešalona, prema riječima same autorice, čini Zagrejku simbolom sovjetskog čovjeka koji “ne vidi ništa izvan granica željezne zavjese”, ništa izvan granica “sovjetskog mita” (Jahina 2024). U završnici romana on ostaje slijep – doslovno i simbolički – i puže za sjenom vođe koji ga je uništio. Za razliku od druge djece Zagrejka ne pronalazi izlaz: njegova trauma ostaje u stanju beskonačnog odigravanja (*acting out*), bez mogućnosti prorade. Time Jahina jasno povlači etičku granicu: nada nije univerzalna kategorija i ne može obuhvatiti one koji svjesno ostaju zatvoreni unutar ideološkog narativa.

Nasuprot tome, većina djece iz ešalona preživljava zahvaljujući različitim oblicima prorade (*working through*) – ne kroz racionalno razumijevanje, nego kroz igru, dodir, povjerenje i fragmentarne priče. Upravo u tom susretu različitih trauma – dječije, kolektivne, institucionalne – roman se može čitati u svjetlu koncepta multidirekionalne memorije Michaela Rothberga. *Ešalon za Samarkand* ne hijerarhizira stradanja niti nudi jedinstveni narativ patnje; umjesto toga, omogućava koegzistenciju različitih iskustava traume unutar zajedničkog prostora kretanja.

Zbog toga struktura romana nije tek stilski eksperiment već svjesna autorska odluka: dokument i mit, jezik dužnosti odraslih i dječija fantazija, užas i nada su-postoje u tekstu kao u životu – istovremeno, a pripovijedanje ih kondenzuje i oblikuje. Jahina pokazuje da književnost ne može poništiti historijsku traumu, ali može stvoriti prostor u kojem se ona pamti, prenosi i dijeli. *Ešalon za Samarkand* tako ne nudi utjehu, ali nudi kretanje – a u svijetu čije su temeljne oznake glad i smrt, samo kretanje već jeste oblik nade.

4. Žanrovska hibridnost i konstruiranje nade kao literarna i etička strategija

Uprkos duboko traumatskoj građi svojih romana, Guzelj Jahina ne piše tekstove bez izlaza. I tamo gdje dominiraju represija, glad, šutnja, historijski zaborav i ideološka hladnoća, u njenoj prozi uvijek postoji nit koja izmiče beznadu – tiha, skromna, ali uporna nit

nade. Ona nije deklarativna niti programatska; ne iskazuje se kroz velike riječi već kroz minimalne, često gotovo neprimjetne geste: čin brige, fizičku blizinu, kretanje, pripovijedanje, zadržavanje ljudskog odnosa u okolnostima koje sistematski rade na njegovom poništenju. Nada kod Jahine nije u institucijama, ideologijama ili kolektivnim projektima već među marginaliziranim i potisnutim: u Zulejhinom učenju da hoda po ledu i da preživi u prostoru progonstva, u Bachovim bajkama koje spašavaju život u trenutku krajnje oskudice, u dječjim igrama i fantazijama koje, makar privremeno, vraćaju osjećaj svijeta u prostoru raspada i haosa. Nada je u ovoj prozi uvijek lokalna, krhka i često povremena, ali upravo zato etički relevantna.

U romanu *Zulejha otvara oči* nada se konstruira kao unutarnji proces. Ona ne dolazi izvana i ne znači oslobađanje od traume nego postepeno buđenje svijesti lika koji u ekstremnim okolnostima uči preživjeti i preuzeti odgovornost za vlastito postojanje. Metafora "otvaranja očiju" ne vodi ka obećanoj budućnosti već ka samospoznaji. Nada je u ovom romanu oblik unutarnje slobode – prihvatanje boli, svjestan izbor da se pamti i preuzima odgovornost za vlastite odluke – čak i kada su vanjske okolnosti nepovratno obilježene gubitkom.

U *Deci Volge* nada poprima jezičku i simboličku dimenziju. Bachovo pisanje ne predstavlja iluziju spasenja nego svjestan čin otpora ništavilu. Iako je svijet kojem pripada osuđen na nestanak a njegov jezik na političko brisanje, pisanje postaje način da se iskustvo zadrži, oblikuje i prenese. Ovdje nada nije vezana uz budući uspjeh ili očuvanje zajednice, nego uz samu činjenicu da je nešto imenovano i zapisano. Čak i kada autorstvo biva izbrisano, a tekst prisvojen i uklopljen u institucionalni okvir, ostaje svijest da je jednom postojao pokušaj svjedočenja. Nada se, dakle, ne vezuje za adresata već za čin pripovijedanja kao takav.

U *Ešalonu za Samarkand*, romanu u kojem su nasilje i očaj najeksplicitniji, nada se pojavljuje u najradikalnijem, gotovo paradoksalnom obliku – kao kretanje. Voz "Gerlanda", haotičan, prljav i prepun bolesti i smrti, ipak ide naprijed. U svijetu u kojem glad i smrt prijete da zaustave svaki smisao, samo kretanje postaje etički čin. Nada ovdje nije sigurnost destinacije već mogućnost "odlaska" iz beznađa. Ona se pojavljuje u fragmentima – u dječjim igrama, legendama, privremenim zajednicama – uvijek nesigurna i uvijek prisutna.

Ovakvo konstruiranje nade neraskidivo je povezano sa žanrovskom hibridnošću Jahinine proze. Njeni romani svjesno miješaju različite narativne registre: historijski roman, dokumentaristički zapis, bajku, melodramu, avanturistički narativ, mit i elemente magijskog realizma. Kritika je često ovu hibridnost tumačila kao nedosljednost ili stilsku površnost, ali pažljivije čitanje pokazuje da je riječ o strategiji književne interpretacije traumatske stvarnosti.

Historijska trauma ne može se ispričati jednim linearnim i "čistim" žanrom. Ona zahtijeva raslojavanje perspektiva, miješanje diskursa i stalno pomjeranje granice između dokumenta i fikcije. Jahinina proza polazi od svijesti da je faktografska preciznost nužna, ali nedovoljna: bez mita, bajke i simboličkog sloja iskustvo ostaje nijemo, zatvoreno u arhivima i statistikama. S druge strane, bez dokumentarne osnove, narativ

bi izgubio etičku težinu. U književnom tekstu mora se osjetiti, kako se Jahina izrazila, “disanje historije”, a to je moguće ostvariti u priči koja je i lična i arhetipska. Žanrovska hibridnost kod Jahine stoga funkcionira kao epistemološki i etički odgovor na fragmentiranost traumatskog iskustva.

U tom smislu hibridnost nije samo formalni postupak nego i etički izbor. Miješanjem mita i dokumenta, afektivnog i činjeničnog, autorica izbjegava i ideološku simplifikaciju i estetsku neutralizaciju nasilja. Njeni tekstovi ne nude jedinstvenu interpretaciju prošlosti; to su narativni prostori u kojima trauma može biti istovremeno doživljena, prepoznata i podijeljena, bez iluzije konačnog razrješenja.

Nada koja se pojavljuje u toj hibridnoj strukturi nije metafizička ni utopijska. Ona je svakodnevna, tjelesna, obična: ugrijana supa, ispričana bajka, pogled djeteta, uspavanka koja smiruje. Upravo u tim minimalnim gestama Jahina pronalazi prostor etičkog opstanka. Njena proza pravi jasnu razliku između šutnje slomljenih i šutnje onih koji odbijaju da znaju; između mita koji zasljepljuje i pripovijedanja koje, makar fragmentarno, nudi razumijevanje i smisao. Žanrovska hibridnost Jahinine proze osigurava uprizorenje nade i omogućava da se trauma ne zatvori u jedan diskurs, a nada ne svede na sentimentalnu utjehu, jer gotovo svaka stanica donosi novu žanrovsku dionicu, a time i drugačiju emocionalnu nijansu.

Da je riječ o svjesnoj i trajnoj autorskoj poetici, a ne o izoliranom rješenju “trilogije”, potvrđuje i Jahinin najnoviji roman *Ejzen* (2025), u kojem se postupak montaže fragmenta i perspektiva prenosi na biografiju kanoniziranog umjetnika, sovjetskog filmskog redatelja i teoretičara Sergeja Ejzenštejna, uz jednako naglašenu etičku distancu prema procesima historijske instrumentalizacije. Iako se fokus pomjera s marginaliziranih sudbina na “krupnu” historijsku figuru, temeljni pripovjedni i etički princip Jahinine proze ostaje suštinski nepromijenjen.

Zaključak: Djeca, pamćenje i nada – trilogija kao etički luk

U romanesknom opusu Guzelj Jahine dijete se pojavljuje kao jedna od ključnih figura književne etike i narativnog svjedočenja. Dječija ili ograničena narativna perspektiva ističe krhkost pamćenja, kao i snagu naracije. U romanima *Zulejha otvara oči*, *Deca Volge* i *Ešalon za Samarkand* dijete nije tek pasivna žrtva historijskog nasilja, nego nositelj najdublje ispitivane granice između bola i preživljavanja, prošlosti i budućnosti. Djeca u Jahininoj prozi rijetko govore mnogo; često su tihi svjedoci, ponekad nijemi (poput Zagrejke ili Bachove kćerke), ali upravo njihova prisutnost proizvodi najjači afektivni i etički naboj teksta.

U prvom romanu *Zulejha otvara oči* gubitak djece djeluje kao prva velika trauma koja fizički pogađa lik, ali istovremeno pokreće unutarnji proces promjene. Žena naviknuta na šutnju i potčinjenost, kroz iskustvo gubitka zadobija “dar viđenja” – ne kao oslobađanje od historijskog nasilja već stjecanja svijesti o sebi kao subjektu. Dijete je u

ovom romanu odsutno tijelo koje ostaje trajno prisutno u pamćenju, pokretač unutarnje transformacije i etičkog buđenja.

U *Deci Volge* dijete postaje prostor tišine i otpora, ali i mjesto gubitka jezika. Bach gubi kćerku u trenutku kada ona osvaja novi jezik. Taj trenutak ne znači spasenje već simbolički raskid i prelom identiteta: dijete je istovremeno nastavak "oca" i početak nekog drugog, nositelj budućnosti koja više ne pripada očevoj figuri – čime roman snažno artikulira traumu kulturnog i identitetskog brisanja.

U *Ešalonu za Samarkand* djeca postaju glavni subjekti radnje. Kroz njih Jahina daje glas onima koji historijski nisu imali glas. Gladna, traumatizirana, bolesna i napuštena, ta djeca nisu romantizirani "anđeli u blatu" nego kompleksni likovi sposobni i za nasilje, okrutnost i ogorčenost. Ipak, u njima opstaje potencijal za empatiju, igru i snove – za ono što u krajnjim uslovima ostaje neuništivo. Lik Zagrejke, simbolično najpotresniji u romanu, u sebi nosi i mitološki kod svetog i tragičnog, ali i negativnu etiku prisustva: on ostaje slijep i nijem, zarobljen u ideološkom mitu koji ne nudi izlaz.

Djeca u Jahininoj prozi su istovremeno nositelji postmemorije i nositelji budućnosti. Ona pamte ono što ne mogu imenovati, noseći "to" u tijelu, pogledu i fragmentarnim pričama. Ona su žrtve, ali i jedini mogući horizont nade. Upravo preko djece Jahina postavlja ključno pitanje književnosti sjećanja: Ako odrasli šute, a historija briše – može li dijete sačuvati pamćenje, čak i kada ne zna šta pamti?

Ovaj rad pokazuje da Jahinini romani oblikuju književne narative sjećanja koji ne teže historiografskoj rekonstrukciji već etičkom svjedočenju iskustva. Njena proza ne pamti samo da bi sačuvala činjenice nego i da bi omogućila razumijevanje, prepoznavanje i – u ograničenom, ali značajnom smislu – opstanak kroz pripovijedanje. Nada u tim tekstovima nije velika ideja niti ideološki projekt, nego niz sitnih, svakodnevnih činova: briga za drugog, bajka, dječija igra, kretanje voza.

Žanrovska hibridnost Jahinine proze – spajanje dokumenta i mita, historijskog romana, bajke, melodrame i avanturističkog narativa – pokazuje se kao svjestan etički izbor. Spajajući faktografsko i simboličko, autorica izbjegava i ideološku simplifikaciju i estetsku neutralizaciju nasilja, stvarajući narativne prostore u kojima se iskustvo može dijeliti bez iluzije konačnog razrješenja.

Čitani zajedno, romani *Zulejha otvara oči*, *Deca Volge* i *Ešalon za Samarkand* tvore koherentan etički i narativni luk koji zahvata ključne traume ranog sovjetskog perioda. Iako se oslanjaju na dokumentarnu građu, ovi tekstovi ne nude zatvorene historijske narative, nego fiktionalne prostore u kojima granice između faksije i fikcije, individualnog sjećanja i kolektivne historije ostaju namjerno porozne. Interpretativni naglasak na iskustvenoj, a ne događajnoj dimenziji traume podudara se i s autoričinim vlastitim razumijevanjem proze kao oblika koji ispituje unutrašnji pejzaž čovjeka u trenutku kada se ruši njegov svijet.

U tom smislu Jahinina književnost ne samo da tematizira traumatska iskustva nego otvara i mogućnost pluralnog, etički odgovornog govora o njima, kad pripovijedanje postaje i čin pamćenja i čin identitetske borbe. Njeni romani funkcioniraju kao alternativni arhivi – prostori pamćenja, svjedočenja i empatije – ali i kao podsjetnik da književnost, i

onda kada ne može promijeniti historiju, može sačuvati iskustvo, dati mu oblik i prenijeti ga dalje. U svijetu prešućenih historija, ovi romani otvaraju prostor za etičko i estetsko promišljanje zaboravljenih sudbina, čime književnost potvrđuje svoju ulogu kao prostora pamćenja, svjedočenja i otpora zaboravu.

Izvori

- Яхина, Гузель Шамилевна (2016), *Зулейха открывает глаза*, АСТ, Москва
- Яхина, Гузель Шамилевна (2018), *Дети мои*, АСТ, Москва
- Яхина, Гузель Шамилевна (2021), *Эшелон на Самарканд*, АСТ, Москва
- Jahina, Guzelj (2020), *Zulejha otvara oči*, s ruskog prevela Tatjana Radmilo, Buybook, Sarajevo
- Jahina, Guzelj (2021), *Deca Volge*, prevela Nada Petković, Laguna, Beograd
- Jahina, Guzelj (2021), *Ešalon za Samarkand*, s ruskog preveo Žarko Milenić, Buybook, Sarajevo
- Jahina, Guzelj Šamilevna (2024), *Zulejha otvara oči i Ešalon za Samarkand*. Razgovor s autoricom, međunarodni festival *Bookstan*, 5. 7. 2024. Razgovor vodila Adijata Ibrišimović-Šabić (youtube.com, stranica posjećena 27. 12. 2025)
- Sidran, Abdulah (1999), *Sarajevska zbirka*, Preporod, Sarajevo

Literatura

- Ассман, Алейда (2014), *Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика*, Новое литературное обозрение, Москва
- Assmann, Aleida (2011), *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge University Press, Cambridge
- Assmann, Aleida (2006), "History, Memory, and the Genre of Testimony", *Poetics Today*, god. 27, br. 2, str. 261–273.
- Assmann, Jan (2005), *Kulturno pamćenje: Pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, s njemačkog preveo Vahidin Preljević, Vrijeme, Zenica
- Bloch, Ernst (1981), *Princip nada*, s njemačkog preveo Hrvoje Šarinić, Naprijed, Zagreb
- Hirsch, Marianne (1997), *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, MA
- LaCapra, Dominick (2001), *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, Baltimore
- Lešić, Andrea (2024), *Constructions of Hope and Hopelessness: War and Traumatic Memories in Contemporary Bosnian-Herzegovinian Literature and Culture*, Slavistički komitet, Sarajevo
- Lugarić Vukas, Danijela (2023), 'Moja domovina – SSSR'. *Književnost i pamćenje u suvremenom romanu u Rusiji*, Disput, Zagreb
- Рамазанова, Г. Г. – Крылысова, О. В. (2020), «Парадоксы восприятия (обзор негативных рецензий о романе 'Зулейха открывает глаза' Г. Яхиной)», *Международный научный журнал «Вестник науки»*, № 2 (23), т. 1, С. 46–54.
- Rothberg, Michael (2009), *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Stanford, CA
- Сундукова, Ксения Алексеевна (2013), «Поэтика и поэтология памяти: проблема отражения вспоминающего сознания в художественном тексте», *Известия Самарского научного центра РАН*, т. 15, № 2–4, С. 1056–1059.

Terézia Struhárová: Postuláty diela slovenského polonistu Pavla Winczera¹

Literárnovedný príspevok sa zameriava na významnú osobnosť v dejinách slovenskej polonistiky Pavla Winczera, pričom zvýšenú pozornosť venuje recepcii jeho diela *Súvislosti v čase a priestore*. Pavol Winczer v ňom precízne analyzuje prichádzajúce avantgardné podnety nielen do slovenskej a českej poézie, ale porovnáva ich aj s poľskou avantgardou. Svojou precíznou analýzou konkrétnych básnických textov prináša pohľad na ucelený obraz začiatku avantgardnej poetiky v týchto literatúrach a upozorňuje na jej prepojenosť s procesmi súčasnej básnickej tvorby.

Kľúčové slová: polonistika, avantgarda, poetika, poézia, Pavol Winczer.

Theoretical Postulates in the Work of the Slovak Polonist Pavol Winczer

This literary-scientific paper focuses on Pavel Winczer, an important personality in the history of Slovak polonistics, and pays particular attention to the reception of his work *Connections in Time and Space*. In it, Pavol Winczer meticulously analyses the incoming avant-garde impulses not only in Slovak and Czech poetry, but also compares them with the Polish avant-garde. Through his precise analysis of specific poetic texts, he presents a comprehensive picture of the beginning of avant-garde poetics in these literatures and draws attention to its interconnectedness with the processes of contemporary poetry.

Key words: avant-garde, Polish studies, poetics, poetry, Pavol Winczer.

Úvod

Pavol Winczer (1935–2014), slovenský literárny vedec a polonista, sa svojím celoživotným dielom významne zaslúžil o rozvoj literárnovednej komparatistiky na Slovensku. Jeho študijné zázemie, determinované silným osobným vzťahom k poľskej kultúre a podnetmi od českých slavistov, ho predurčilo k dôslednému komparatívnemu prístupu. Ten bol v 60. rokoch metodologicky obohatený o recepciu štrukturalistických modelov

¹ Tento príspevok vznikol v rámci výskumného projektu VEGA 1/0561/24 *Determinanty a metodologické impulzy poľsko-slovenskej interkultúrnej komunikácie*.

z Poľska. V ucelenom a doplnenom vydaní knihy o avantgarde *Súvislosti v čase a priestore* (2000) orientoval svoje vedecké bádanie na detailnú analýzu básnickej avantgardy v kontexte troch západoslovenských literatúr (česká, slovenská, poľská) vymedzenú na obdobie rokov 1920–1944, pričom jeho úvahy siahajú za hranice vymedzeného obdobia. Predstavuje nám tak pohľad na básnickú poetiku v jej kontinuálnom prúde s ohľadom na literárnu históriu.

Winczerova cesta k avantgarde a jej recepcia v literárnovedných prácach

Rozhodnutie pre štúdium polonistiky, ktoré Pavol Winczer urobil v roku 1953, významne ovplyvnilo jej dejiny na Slovensku. Pavol Winczer si poľský jazyk osvojil už na základnej škole v poľskom meste Suwałki, kde istý čas prebýval. Na toto obdobie spomína sám Winczer takto: “[...] po oslobodení v máji 1945 v domnení, že nikto z mojej rodiny vojnu neprežil, nevrátil som sa do Kežmarku, ale odišiel som so skupinou iných bývalých spoluväzňov sachsenhausenského koncentráku do Poľska a od júna 1945 až do konca januára 1948, keď po tom, ako sa moja matka náhodne dozvedela, že žijem a kde sa nachádzam a vrátil som sa domov, som žil v čisto poľskom, pre mňa exotickom prostredí, v celkom cudzej poľskej rodine, a to v najzaostalejšej oblasti pri hranici vtedy sovietskej Litvy [...]” (Winczer 2014: 35). Po skončení gymnázia v štúdiu polonistiky a aj rusistiky pokračoval na Karlovej univerzite v Prahe. Svoje rozhodnutie vysvetľuje takto: “[...] je podstatné, že som si štúdium polonistiky zvolil preto, lebo mi poľská problematika a kultúra už neboli cudzie, nadobudol som k nim osobný vzťah, poľštine som dobre rozumel [...]” (Winczer 2014: 35). Ako rodák z Kežmarku bol v priamom kontakte s jazykom národa, ktorému sa snažil priblížiť a zbližovať sa s ním v súvislostiach ako s jazykom príbuzného národa, berúc tak do úvahy jeho dejiny a kultúru (Winczer 2014: 12).

Dôležitým okamihom počas Winczerových študijných rokov bolo zoznámenie sa s významným českým slavistom, profesorom Karlom Krejčím, ktorý na fakulte filológie prednášal o dejinách poľskej literatúry. Oceňoval predovšetkým jeho snahu zaujať svojím výkladom aj menej zorientovaných poslucháčov, prispôsobivosť a otvorenosť pre popularizačný štýl, pričom jeho plynulé rozprávanie nezanedbávalo estetiku prejavu. Vďaka Krejčího odporúčaniu sa mladý Winczer dostal do pozornosti literárnej polonistiky, a síce spoluprácou na knižnej publikácii *Dejiny svetovej literatúry* (1963). Krejčího vplyv si Winczer podľa vlastných slov uvedomil až v šesťdesiatych rokoch, keď sa snažil vysporiadať s poľským štrukturalizmom, ktorý bol v istých dimenziách (napr. v širšom kultúrnohistorickom zábere) nedokonalý, avšak doplniteľný prostredníctvom iných impulzov súčasnej poľskej literárnej vedy (Winczer 2014: 55).

Práve šesťdesiate roky 20. storočia sa vyznačovali systematickejšim rozvíjaním sa vzťahov medzi slovenskou, českou a poľskou literárnou vedou. Štrukturalistické prístupy v literárnej vede boli v Poľsku podporované predovšetkým vďaka Inštitútu literárnych štúdií vo Varšave. Aktívna komunikácia a spolupráca s autorskou trojicou poľských štrukturalistov (J. Ślawiński, M. Głowiński, A. Okopień-Ślawińska) viedla slovenskú

literárnu vedu (z jej predstaviteľov možno spomenúť okrem Pavla Winczera aj Antona Popoviča, Zlatka Klátika či Jozefa Hvišča) k preberaniu týchto modelov a publikovaniu významných literárnovedných prác, napríklad Winczerovej publikácie *Poetika básnických smerov* z roku 1974 alebo prekladu antológie poľskej literárnovednej metodológie a teórie *Slovo, význam, dielo* (1972) v spolupráci viacerých slovenských štrukturalistov, medzi nimi aj Pavla Winczera, Františka Miku, Antona Popoviča či Jozefa Hvišča (Winczer 2014: 112–113).

Winczerovo štrukturalistické nazeranie je silno prítomné v jednej z jeho vedeckých reflexií, v ktorej venuje pozornosť vydaniu antológie básnických textov z rokov 1782–1840 pod názvom *Na lutnu* (1986) od zostavovateľa Cyrila Krausa. Vo svojej recenzii *Klasicistická poézia alebo poézia obdobia klasicizmu?* (Winczer 1987: 376–384) sa značne opiera o jasné štrukturalistické východiská. Prostredníctvom komparatívnych presahov a metodologických podnetov súčasne reflektuje poľský literárny kontext.

Dôležitým oporným bodom je pre neho akceptovanie synchronnej dynamiky v duchu Bakošovej teórie (Winczer 1987: 378) o koexistencii troch literárnych štruktúr (dominujúcej, regresívnej a progresívnej), keď u Krausa kritizuje unitaristické chápanie literárnych období; zásadne pritom odmieta interpretáciu vybraných básnických textov ako čisto klasicistických. Winczer literárnu realitu považuje za komplexnú, čo v danom prípade vysvetľuje ako pôsobenie a ovplyvňovanie prvkov klasicizmu, baroka a preromantizmu. Intenzívne vníma taktiež napätie medzi klasicistickou formou a obsahom neklasicistickej povahy (Winczer 1987: 383), približujúcim sa k preromantizmu. Využíva štrukturalistický prístup Felixa Vodičku (Winczer 1987: 383) k skúmaniu literárnych dejín, čo mu umožňuje lepšie uchopiť proces preberania európskych vplyvov a precízne definovať špecifiká preromantizmu ako prechodnej fázy literárneho vývinu. Winczer zdôrazňuje, že preromantické tendencie v domácom vývoji mali špecifický pôvod: po roku 1795 k nám prenikali z Poľska ako reakcia na tamojšiu politickú situáciu po treťom delení štátu (Winczer 1987: 382).

Winczer sa vo svojom hodnotení antológie vzdáva tradičného pohľadu, ktorý sa sústredil len na národné a vlastivedné témy. Namiesto toho využíva princípy štrukturálnej analýzy – zameriava sa na to, ako sú diela žánrovo usporiadané a do akých umeleckých smerov patria. Zdôrazňuje tiež vplyv Adama Mickiewicza na slovenskú literatúru. Jeho zbierka *Balady a romance* (1822) sa stala rozhodujúcim podnetom pri zrode balaďického žánru u Kuzmányho a zásadne ovplyvnila neskoršiu štúrovskú poéziu (Winczer 1987: 381).

V nadväznosti na Winczerovu knihu *Poetika básnických smerov* (1974) vyšla v roku 2000 jeho práca o básnickej avantgarde v českej, slovenskej a poľskej literatúre pod názvom *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Poľsko)*. Zameriava sa v nej na obdobie rokov 1920–1944 a je vlastne rozšíreným rozpracovaním predchádzajúcich výskumov. V prepracovanej verzii svojho bádania sa viac sústreďuje na oblasť slovenskej a českej avantgardnej poézie, nachádzajúc v nej priamo vplyv tvorby G. Apollinaira, ako aj na recepciu českého poetizmu a básnickej nadrealistickej skupiny na Slovensku.

Winczer chápe avantgardu (podobne ako literárni teoretici v 60. rokoch) ako

jav historicky vymedzený, ktorý, ako to zodpovedalo prudko sa meniacemu obrazu sveta a človeka na začiatku dvadsiateho storočia, ako aj zmenám v spoločnosti a v spoločenskom vedomí, v úsilí prispôbiť im všetky druhy umenia, cielavedome, zväčša skupinovo a s vyhlasovaním programov, zavše aj s odmietnutím veľkej časti historického dedičstva, uskutočňuje zásadnú premenu v sebachápaní jednotlivých druhov umenia a radikálnu predstavbu ich výrazových prostriedkov, pričom nové tendencie sa usilujú presadiť proti zvyklostiam a konvenciám, pevne zakotveným a húževnato pretrvávajúcim v umeleckej, resp. literárnej komunikácii. (Winczer 2000: 12)

Oddeľuje ju od predchádzajúcej moderny, avšak nie v zmysle opozície, či negácie, ale ako jej kontinuálne pokračovanie. Umeleckú avantgardu obmedzuje na konkrétne tvorivé obdobie, a síce od roku 1907, ktorý je rokom vzniku Picassovho obrazu *Avignonské slečny*, až po rok 1944. Nadväzujúc na svoje predchádzajúce tvrdenia Winczer zdôrazňuje, že rozlišuje “medzi avantgardou ako javom kultúrnej histórie a avantgardou ako javom dejín jednotlivých umeleckých oblastí, [...] dejín poézie” (Winczer 2000: 11). V rámci kultúrnych dejín je pojmom avantgarda označované umenie každého druhu, ktoré si vytvára vlastný program, experimentuje, vzájomne spolupracuje v rámci jednotlivých spoločných smerovaní či na úrovni textu (básne) a výtvarného umenia (Winczer 2000: 12). Avantgardu ako jav literárnej histórie vníma Winczer ako “štylistické a veršové prostriedky a výstavbové postupy, ale aj nové chápanie lyrického subjektu a lyrického prehovoru, zmenený vzťah k literárnym motívom a témam, k literárnej tradícii a k jazyku, ktoré vnieslo avantgardné vývinové štádium do jednotlivých umeleckých oblastí” (Winczer 2000: 12). Novosť, ktorá v počiatkoch nástupu avantgardnej poézie púta pozornosť, sa podľa Winczera prispôsobuje až do tej miery, že menej vnímavý čitateľ ťažko rozpozná pôvod básnických postupov (či už v konkrétnom literárnom smere alebo u konkrétného autora) v jednotlivých literárnych textoch. V tomto zmysle vníma avantgardu ako smer podieľajúci sa na súčasnej podobe poézie (Winczer, 2000: 12).

V avantgardnej poézii troch národných literatúr – slovenskej, českej a poľskej – sa Winczer snaží nájsť prepojenosť medzi estetickou funkciou básnických textov a spoločensko-politickou situáciou. Po prvej svetovej vojne zažívajú všetky tri národy zásadné spoločensko-politické zmeny. V slovenskom priestore možno hovoriť o zvýšenej kritickosti, otváraní sa novým témam a estetikám či o angažovanosti zrodenej z pocitu ohrozenia národa. V českej literatúre rezonovali popri národnej problematike aj univerzálne a existenciálne témy. Napriek dlhodobej tendencii orientovať sa na západoeurópske literárnej trendy v nej Winczer objavuje aj angažovanosť (v podobe poézie Jiřího Wolke). V 30. rokoch hovorí o estetickom záujme o duchovné hodnoty, ktorý reflektuje krízu vedomia doby a prichádzajúce spoločenské zmeny. V poľskej poézii po 1. svetovej vojne sa podľa Winczera objavuje revolučnosť s ideovým nábojom (konkrétne spomína básne Władysława Broniewského), čo presnejšie definuje ako prechod medzi agitačnými a individualistickými tendenciami v lyrizme. Zachovanie estetickej funkcie vidí Winczer vo využívaní avantgardných a expresívnych výrazových prostriedkov. Silné prepojenie

medzi estetickým a spoločenským rozmerom literárnej tvorby vníma teda vo všetkých troch národných literatúrach.

Winczer však avantgardnú poéziu s vymedzením na tri západoslovanské literatúry reflektuje voči predchádzajúcej angažovanej a spoločensky orientovanej poézii v inom obraze. Avantgardné básne sa podľa neho snažili sprostredkovať zmenu vnímania sveta, čerpali zo súdobých vedeckých a filozofických poznatkov (Einstein, Freud, Bergson) a usilovali sa o nové uchopenie skutočnosti. Poézia tak prestala byť len obrazom reality, stala sa aj nástrojom jej pretvárania. Do popredia sa dostali témy utópie, mytológie, ilúzie, ale aj konflikty a spoločenské traumy – často vyjadrené cez expresívne, metaforicky či asociatívne. Winczer zdôrazňuje, že avantgardná poézia nepredstavovala jednotný smer. Naopak, vyznačovala sa výraznou pluralitou: od poetizmu cez futurizmus až po surrealizmus. Ich spoločným znakom bol rozchod s tradičnými formami – pravidelným veršom, ustálenou syntaxou, epickosťou a logickým výkladom. Voľný verš, eliptické výpovede, asociačné spojenia a rozloženie gramatiky umožnili vznik nových spôsobov komunikácie s čitateľom. V tejto súvislosti Winczer hovorí o tzv. makrovýstavbe (kompozičný rámec básne – tematická jednota, juxtapozícia, montáž motívov) a mikrovýstavbe (vnútorná štruktúra – rytmus, zvukové figúry, syntaktická voľnosť) básnického textu. Dôležitými aspektmi sú aj jazykové novotvary, archaizmy, neologizmy či zámerne nelogické metafory, ktoré majú za cieľ “zneistiť” čitateľa a stimulovať nové spôsoby čítania.

Poľská avantgardná poézia nadobudla podľa Winczera výrazne ideologický a spoločensky reformný charakter (napr. Tadeusz Peiper, Julian Przyboś). Českú poetiku hodnotí ako častokrát hravú, vizuálnu a zameranú na radosť zo slova (český poetizmus), no neskôr prechádzajúcu do filozofickejších rovín v podobe surrealizmu. Na Slovensku sa avantgarda udomácňovala pomalšie, najmä prostredníctvom expresívnych jazykových a tematických posunov, ktoré reagovali na špecifickú kultúrno-politickú situáciu.

Do širšieho kultúrneho kontextu sa začleňujú avantgardné prvky po roku 1930 a najmä v 40. rokoch. V rámci českej poézie vníma Winczer tento posun ako prechod k surrealistickému videniu sveta. V Poľsku hovorí o návrate k etickým a psychologickým hodnotám. Na Slovensku sa podľa neho avantgarda prelína s reflexiou národnej identity a spoločenskej traumy. Avantgardné výboje sú tak nahrádzané “vážnejšou”, morálne angažovanou poéziou. Hoci sa jednotlivé národy líšili vo svojich prístupoch, spoločným znakom zostáva úsilie o prekonanie konvenčného a statického vnímania poézie a jej premena na hlavného aktéra kultúrneho vedomia.

Recepcia Winczerových *Súvislostí* ako potreba kritického nazerania

Winczerovo spracovanie tematiky avantgardy v diele *Súvislosti v čase a priestore* nezostalo bez povšimnutia literárnovednej verejnosti. V nadväznosti na toto dielo sa Michal Gáfrik zamýšľa nad potrebou hovoriť o literárnych vplyvoch v literárnohistorických súvislostiach, keď tvrdí, že “Winczerova kniha nepriamo potvrdzuje, že i akékoľvek

antitradičné umenie, ktoré si spretfhanie väzieb s minulosťou vytyčuje za svoj erbový znak, nedokáže byť absolútne nezávislé od výsledkov predchádzajúcich generácií a smerov, ale chtiac-nechtiac je s nimi v častej «komunikácii» (Gáfrík 2001: 10). Gáfríkova reflexia Winczerových názorov na dozvuky avantgardných vplyvov v neskorších literárnych obdobiach prináša aj kritický pohľad, a to najmä v súvislosti s poslednou kapitolou knihy, ktorá je svojím zameraním na poéziu pre deti akýmsi nekontinuálnym zakončením celého knižného výstupu.

Podľa Márie Kusej je “winczerovský” aspekt diel, pod ktorým chápe “práce vychádzajúce priamo z práce s textom a k nemu sa vracajúce, (...) a ktoré sa pre svoj široko komparatívny charakter dotýkajú nie jednej literatúry: tu – poľskej, českej a slovenskej, ale neprogramovo, pochopiteľne, aj ďalších (ruská, francúzska)” (Kusá 2000: 10) povšimnutiahodný a potrebný recepcne ho vyzdvihnúť pred literárnovednou obcou.

Podrobnejšej analýze Winczerovho skúmania avantgardy v súvislostiach v čase a priestore sa venuje Ján Zambor. Za základnú metodológiu považuje u Winczera komparatistický prístup:

Spojenie historickopoetologického a komparatívneho prístupu sa ukázalo produktívne. Aj v prípade, keď nejde o recepciu, ale o sledovanie paralely, nemáme do činenia s ľubovoľným, nemotivovaným porovnávaním; komparácia vyúsťuje do typológie, rozširujúce naše poznanie. Práca potvrdzuje fakt, že historická poetika by mala byť základom literárnej histórie; dôvod je zřejmý: poetika skúma literatúru ako umenie, čo je najvlastnejším poslaním literárnej vedy. (Zambor 2024: 278).

Vo svojom hodnotení vyzdvihuje najmä Winczerov zmysel pre kontinuitu (od moderny cez avantgardu až po poéziu druhej polovice 20. storočia). Winczerovo chápanie poetiky označuje za komplexné, teda zahŕňajúce nielen identifikáciu poetologických princípov a postupov, ale aj tematické zložky. Za ťažisko označuje dôraz na priame i nepriame apollinairové podnety v českej, slovenskej a poľskej poézii, ktoré smerujú k vytvoreniu ich poetologických modelov.

Winczera snaha o poetologickú komplexnosť nie je podľa Zambora dostatočná; Winczerovi vytyka stručnosť a malú pozornosť zvukovému a rytmickému tvarovaniu poézie a tiež asémantické chápanie prostriedkov zvukovej výstavby (Zambor 2024: 279). Nedostatky pozoruje tiež v nejednotnosti chápania jednotlivých žánrov (pásmo a v rámci neho elastická strofa a litanická forma žánru). Ako neorganický prvok vníma taktiež poslednú kapitolu venovanú poézii pre deti, ktorá podľa Zambora stojí mimo ústrednej problematiky knihy (Zambor 2024: 279).

Záver

Dielo Pavla Winczera *Súvislosti v čase a priestore* predstavuje významný príspevok k formovaniu slovenskej polonistiky a literárnej vedy. Jeho životná skúsenosť, jazyková kompetencia a kultúrna senzibilita mu umožnili vytvoriť hlboké porozumenie nielen

poľskej literatúre, ale aj širším súvislostiam západoslovanských kultúr. Dielo predstavuje syntézu autorovho bádania o avantgarde v rokoch 1920–1944. Winczer v ňom dôsledne uplatňuje historicko-poetologický a komparatívny prístup, zameriavajúc sa na prepojenosť estetickej funkcie básnických textov so spoločensko-politickými zmenami. Jeho chápanie avantgardy ako historicky vymedzeného a pluralitného javu, ktorý kontinuálne nadväzuje na modernu a usiluje sa o radikálnu prestavbu výrazových prostriedkov, sa odráža v analýze makro- a mikrovýstavby textov. Osobitný dôraz kladie na recepciu apollinairovských podnetov a ich transformáciu na český poetizmus, slovenský nadrealizmus, a napokon aj na asimiláciu avantgardných prvkov do širšieho kultúrneho kontextu po roku 1930 a v 40. rokoch, čím potvrdzuje existenciu “dedičstva” avantgardy.

Recepcia Winczerovej monografie potvrdzuje jej zásadný význam pre literárnu vedu. Práca je oceňovaná pre svoju širokú komparatistickú perspektívu a dôraz na prácu s textom. Súčasne bola predmetom kritickej diskusie, najmä vo vzťahu k stručnosti a nedostatočnej pozornosti venovanej zvukovému a rytmickému tvarovaniu poézie, ako aj k neorganickému zaradeniu kapitoly o detskej poézii. Napriek týmto výhradám je Winczerov prístup k avantgarde vnímaný ako produktívny. Zanechal tak dielo, ktoré je inšpiratívne nielen svojím obsahom, ale aj metodologickým prístupom – dôrazom na súvislosti v čase a priestore.

Literatúra

Gáfrik, Michal (2001), "Závažné slovo o avantgarde", *Literárny týždenník*, 14, 10.

Kusá, Mária (2000), "Podoby básnickej avantgardy", *Slovo*, 33, 10.

Winczer, Pavol (2000), *Súvislosti v čase a priestore*, Veda, Bratislava

Winczer, Pavol (2014), *Skladanie minulosti (evokácie a skice)*, Slovak Academic Press, Bratislava

Winczer, Pavol (1987), "Klasicistická poézia alebo poézia obdobia klasicizmu?", *Slovenská literatúra*, 34, 4.

Zambor, Ján (2024), *Poézia stále s nami*, Univerzita Komenského v Bratislave, Bratislava

Saša Vojtechová Poklač: Podobe zahodnoslovanskih narodov v izbranih delih slovenskega pisatelja Frana Maslja Podlimbarskega¹

V članku so analizirane podobe zahodnoslovanskih narodov (Čehov, Slovakov in Poljakov) v izbranih delih slovenskega pisatelja Frana Maslja Podlimbarskega (1852–1917). Kot vojak in kasneje častnik je kar 32 let deloval po raznih garnizijah (npr. Sveti Jurij pri Bratislavi, Košice, Dunaj, Dunajsko Novo mesto, Terezin, Olomuc, Tuzla), na številnih manevrih in izletih, ki so potekali po omenjenih krajih, pa se je navduševal nad domačim (slovanskim) prebivalstvom in njegovimi tradicijami. Predmet analize je cikel *Moravske slike* (1904), ki je sestavljen iz treh delov (*Na Hani*, *Izlet na Radhošt*, *Z manevrov na Slovaškem*), prav tako pa je obravnavana črtica *Izlet v Krakov* (1907), ki je nastala med Masljevim nekajdnevnim bivanjem na Poljskem. V ospredju zanimanja je avtorjevo dojemanje narodnih, socialnih in kulturnih razmer pri zahodnoslovanskih narodih na prelomu iz 19. v 20. stoletje.

Ključne besede: slovenska književnost, imagologija, Češka, Poljska, Slovaška, prelom iz 19. v 20. stoletje, Fran Maselj Podlimbarski.

Images of West Slavic Nations in Selected Works by Slovenian Writer Fran Maselj Podlimbarski

The article analyses the images of West Slavic nations (Czechs, Slovaks, and Poles) in selected works by Slovenian writer Fran Maselj Podlimbarski (1852–1917). As a soldier and later an officer, he served for 32 years in various garrisons (e.g., Sveti Jurij near Bratislava, Košice, Vienna, Wiener Neustadt, Terezin, Olomouc, Tuzla), and during numerous manoeuvres and trips that took place in these locations, he became enthusiastic about the local (Slavic) population and its traditions. The subject of analysis is the three-part cycle *Moravske slike* (*Moravian Pictures*, 1904), consisting of *Na Hani*, *Izlet na Radhošt*, *Z manevrov na Slovaškem* (*At Hana*, *A Trip to Radhošt*, *From Manoeuvres in Slovakia*), as

¹ Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega projekta VEGA 1/0561/24 *Determinante in metodološki impulzi poljsko-slovanske medkulturne komunikacije*.

well as the travelogue *Izlet v Krakov* (*A Trip to Krakow*, 1907), written during Maselj's several-day stay in Poland. The focus is on the author's perception of the national, social, political, and cultural conditions among the West Slavic peoples at the turn of the 19th and 20th centuries.

Key words: Slovenian literature, imagology, the Czech Republic, Poland, Slovakia, the turn of the 19th to the 20th century, Fran Maselj Podlimbarski.

1. Uvod

Na prelomu iz 19. v 20. stoletje lahko opazimo intenzivnejše zanimanje slovenskih književnic in književnikov za teme, ki so tesno povezane s preteklostjo in sedanostjo zahodnoslovanskih narodov. Povečano zanimanje za omenjeno tematiko lahko po eni strani povežemo s programskim sodelovanjem slovanskih narodov v okviru Avstro-Ogrske monarhije, tradicionalno politično navezavo Slovencev in Čehov, prav tako pa je sodelovanje slovanskih narodov v okviru Avstro-Ogrske tudi izraz nezadovoljstva z dualistično ureditvijo monarhije, v kateri je po letu 1867 odločilno vlogo pridobilo nemško in madžarsko govoreče prebivalstvo monarhije. Podobe zahodnoslovanskih narodov so močno prisotne v potopisnih črticah, povestih, baladah in drugih pesmih in tudi drami, najdemo jih na primer v delih Josipine Turnograjske (*Poljski rodoljub* – 1850), Valentina Zarnika (*Katarina* – 1854, *Maščevanje osode* – 1862), Frana Erjavca (*Zamorjeni cvet* – 1861), Luize Pesjakove (*Rahela* – 1869), Josipa Podmilšaka (*Miha Brtoncelj in njegove čudovite dogodbe po svetu* – 1870), Antona Aškercu (*Mutek Osojski* – 1883, *Brat Slovak* – 1896, *Pod Vavelom* – 1896, *Izmajlov* – 1900, *Dva izleta na Rusko. Črtice s potovanja* – 1901, *Pod spomenikom Mickiewicza* – 1901), Josipa Jurčiča (*Slovenski svetec in učitelj* – 1886), Josipa Lavtižarja (*Pri severnih Slovanih. Potopisne črtice s slikami* – 1906), Lee Fatur (*Vislavina odpoved. Povest iz druge švedsko-poljske vojne* – 1912) in Petra Bohinjca (*Svetobor* – 1917).² Kar nekaj del z zahodnoslovansko tematiko je napisal danes že skoraj pozabljen slovenski pisatelj, častnik in prevajalec Fran Maselj Podlimbarski.

2. Življenje in delo Frana Maslja Podlimbarskega

2.1. O življenju Frana Maslja Podlimbarskega

Fran Maselj Podlimbarski (1852–1917) se je rodil 23. novembra 1852 v Spodnjih Lokah pri Krašnji, pod Limbarsko goro (po njej si je leta 1872 nadel svoj pisateljski psevdonim), umrl pa je 19. septembra 1917 v Pulkavi na Nižjem Avstrijskem. Po besedah slovenskega literarnega zgodovinarja Frana Ilešiča (1917: 600–603), ki je le dobra dva meseca po

² O tem so podrobneje pisali npr. Miran Hladnik (1996, 2012), Tone Smolej (2012, 2021), Saša Vojtech Poklač (2024).

Masljevi smrti v *Ljubljanskem zvonu* objavil daljše besedilo o njem, je bil Podlimbarski nadarjen otrok, zato so ga starši, učitelj in duhovnik napotili v šolo v Ljubljano. Tam je težko živel, denar pa si je služil z inštrukcijami. In prav te so mu bile leta 1872 usodne. Obdolžili so ga namreč razmerja z učenko, zato je prostovoljno izstopil iz šole in odšel v Maribor k 10. dragonskemu polku, od koder je bil leta 1873 premeščen k 8. (češkemu) dragonskemu polku v "Št. Jurij pri Požunu (Bratislavi)", kjer je ostal tri leta (Koblar 2013). Po vrnitvi v Slovenijo je upal, da bo dobil službo občinskega tajnika, vendar temu ni bilo tako, zato se je vrnil k vojakom. Leta 1877 se je znova vrnil v "požunski Št. Juri", kjer je leta 1879 opravil častniški poklic. Kasneje je služil po raznih garnizijah na Dolnjem Avstrijskem, v Košicah na Slovaškem, Dolnji Tuzli v Bosni in Hercegovini, v Tridentu na Tirolskem, Terezinu in Olomucu na Češkem. Kot učenec si je močno želel, da bi postal vojak, kasneje pa se je njegov odnos do vojaščine spremenil in ga ta poklic ni zanimal. Ves čas ga je mučilo domotožje, zato se je po 32. letih vojaške službe odločil za pokoj. V Ljubljani, kjer je živel umirjeno, je pisal roman *Gospodin Franjo*, ki opisuje bosanske razmere po okupaciji v letih 1881 in 1882. Roman je izšel pri Slovenski matici leta 1913/1914. Leta 1915 je zaradi tega romana prišlo do konflikta med Podlimbarskim in oblastjo, zato je bil poklican pred vojaško sodišče. To ga je obdolžilo veleizdaje in izdalo odlok, s katerim je izgubil oficirsko čast, leta 1916 pa je bil konfiniran v avstrijski Pulkavi, kjer je živel med Slovani in Italijani, svoje pregnanstvo pa je težko prenašal. Leta 1917 je komisija odločila, da si lahko izbere bivališče izven vojnega ozemlja, zaprosil je za Celje oziroma Zagreb, toda rešitve in potnega lista ni dočakal. Med sprehodom ga je zadela kap, pokopali so ga v Pulkavi. Kot piše Dović (2023: 225), so liberalni rodoljubi njegove posmrtno ostanke junija 1922 svečano repatriirali iz Pulkave in jim namenili prostor na Navju med elito slovenskih literatov. Masljeva (nekdanja) slava po Dovičevem mnenju (2022: 225) izvira iz "njegove tragične zgodbe, usodnega konflikta z oblastjo, ki je v letih izteka habsburške epohe nadvse povedno sklenil dolg niz soočenj slovenskih literatov s cesarsko cenzuro v dolgem 19. stoletju."

2.2. Literarna dela Frana Maslje Podlimbarskega

Fran Maselj Podlimbarski je že kot učenec oboževal knjige, kar dokazuje dejstvo, da jih je kljub revščini tudi kupoval (Ilešič 1917: 601). Prebiral je vse, kar mu je prišlo pod roke. Kot piše Ilešič (1917: 261–262 in 562), si je Maselj izposojal knjige tudi v času, ko je opravljal vojaščino v tujini (tako npr. v slovaškem mestu Trnava), prav tako pa se je hitro naučil tudi češčine, iz katere je prevajal. V slovensko književnost je vstopil leta 1872, ko je objavil dva soneta. Skupaj je napisal³ 3 pesmi, 23 proznih del in 1 dramo, ki

³ Podlimbarski je objavil dva soneta *Domovini* (Zora, 1872), pesem *Na bojnem polju* (Zora, 1874), zgodovinsko črtico *Peter Veliki* (1872), v rokopisu je ostala romantična drama *Mila in Jela*, objavil je črtico *Krokarjev Peter* (Ljubljanski zvon, 1886), črtici *Handžija Mato* in *Markica* (LZ, 1887), mladinsko črtico *Stričevi darovi* (LZ 1889), sliko *Plaznik in kirasir Martin* (LZ, 1889), črtico *Kako sem prvokrat romal* (LZ 1890), avtobiografsko povest *Gorski potoki* (KK, 1895), črtico *Sinica* (SL, 1897), *Tovariš Damjan* (LZ, 1902), *Potresna povest* (LZ, 1903), *Moravske slike* (LZ, 1904), *Izlet v Krakov* (1907), *Kdaj sem se smejal* (KCM 1905), *Nekaj o Andrejčkovem Jožetu* (KCM 1907), vojaško značajko *Vojvoda Pero in perica* (LZ 1906), *Iz starih zapiskov* (LZ 1908), avtobiografsko

je ostala v rokopisu. Po mnenju Cvetka Golarja (1928: 368) velja Podlimbarski za realističnega klasika, saj objektivno gleda na domače razmere in ljudi. Janez Rotar (1958: 259) navaja, da je Maselj zaradi odrezanosti od domače zemlje in kulturnega dogajanja doma deloval ob strani glavnega književnega dogajanja. V slovensko pripovedništvo je vnesel novo tematiko, saj je pripovedni krog razširil na južnoslovansko področje. Po mnenju Rotarja (1958: 259) je "Masljev stilni izraz tesno povezan s tematiko, ki se giblje v glavnem v mejah avtorjevega avtobiografskega in doživljajskega sveta". V svoja dela pogosto vpleta metaforiko ljudske pesmi, značilno pa je tudi vpletanje pregovorov, rekov in ljudske modrosti (Rotar 1958: 260). Kot trdi Rotar (1958: 261), je Maselj v svojih delih, v katerih zaznamo izrazit socialni poudarek, naredil korak od Jurčičevega domačinstva k Cankarjevim socialnim črticam.

3. Podobe zahodnoslovanskega sveta v potopisih Frana Maslja Podlimbarskega

Glede na to, da je Fran Maselj Podlimbarski zaradi vojaščine kar nekaj leti preživel na območju današnje Češke in Slovaške, kratek čas pa je bil tudi na Poljskem, konkretnije v Krakovu, ne preseneča dejstvo, da je v svojih delih reflektiral tudi življenje ljudi s tega območja. V nadaljevanju bomo na podlagi imagoloških teoretičnih izhodišč analizirali literarne podobe Čehov, Slovakov in Poljakov v izbranih Masljevih delih.

Izhodišče za celovito razumevanje podobe narodov v analiziranih delih je terminologija Pétra Rákosa (povzeto po Marta Fülöpová 2014: 41–42), ki je opredelil naslednje sestavine nacionalne podobe:

- *Imago nominis* (podoba imena naroda),
- *Imago attributorum* (podoba lastnosti),
- *Imago loci* (podoba okolja),
- *Imago historiae* (podoba zgodovine) s podskupinam, kot so: *Imago missionis* (podoba poslanstva naroda), *Imago fati* (podoba usode), *Imago avorum* (podoba prednikov),
- *Imago professionis* (podoba posameznih nacionalnih poklicev in podoba socialne skupine).

Marta Fülöpová (2014: 42) je zgornji model dopolnila še z:

- *Imago socialium thematum* (podoba družbenih tem, ki vključuje tudi teme s področja politike, ekonomije in kulture),
- *Imago religionis* (podoba religije),
- *Imago symbolorum* (podoba simbolov).

povest *Povest Ivana Polaja* (LZ 1909), *Gospodin Franjo* (SM 1913), spis *Tovariš Kladivček* (Literarna pratika 1914), *Pisatelj Janka Ručigaja prvi honorar* (LZ 1914), *Romarji* (Sn 1915), *Rex Sodoma* (Sn, 1916) in nedokončano vojno satiro *Sv. Valentin in Peregrin* (Koblar 2013).

3.1. Podobe Čehov in Slovakov v Masljevem potopisu Moravske slike

Ko se je Fran Maselj Podlimbarski leta 1900 preselil na Češko, konkretnije v Olomuc, je na izletih in manevrih opazoval narodno življenje pri Čehih in Moravanih (oziroma kot jih imenuje on moravskih Slovaki). Na podlagi osebnih izkušenj in dogodivščin je leta 1904 v *Ljubljanskem zvonu* izdal *Moravske slike*, ki so razdeljene na tri dele, in sicer *Na Hani* (4. številka LZ), *Izlet na Radhošt* (5. številka LZ) in *Z manevrov na Slovaškem* (od 7. do 10. številke LZ). Cvetko Golar (1928: 369) piše, da so *Moravske slike* "neke vrste potopisi ali narodopisi z gospodarskimi in političnimi opazkami. Pisane so poetično in z velikim domoljubnim zanosom". Kot že sam naslov pove, je dogajanje postavljeno na Moravsko⁴, ki se nahaja na vzhodu Češke. Masljev pripovedovalec je natančen opazovalec dežele, v katero prihaja. Osnovno kompozicijsko os *Moravskih slik* tvori opis poti, v njih pa so deskriptivni in reflektivni odlomki etnografskega, zgodovinskega, političnega, kulturnega, geografskega značaja, najdemo pa tudi ekskurze, v katerih se vrača v svojo domovino.

3.1.1. Podobe Hanakov v Masljevem delu *Na Hani*

V prvi sliki z naslovom *Na Hani* opisuje etnografsko področje na srednjem Moravskem, za katerega je značilen ravninski svet in zelo rodovitna zemlja, prav tako pa je znano po nošah in običajih. Avtor spretno izkorišča topos potovanja z vlakom, ki je zelo pogost v evropski potopisni literaturi na prelomu iz 19. v 20. stoletje.

Podobo pokrajine, po kateri potuje, z otožnostjo primerja z domačim planinskim svetom, in piše:

Primerjate svet, ki ste ga pustili onstran Donave, z onim, ki se razprostira okrog vas – kolika razlika! Tam visoke gore različnih oblik, krog in krog sama mnogoobraznost in mnogovrstnost ter romantična krasota, vsak kot idila, tukaj sama ravnina in sama dolgočasnost; tam bistre vode prozorne čistote, tu se vozite čez kalne in motne potoke, rečice in reke, napojene z vsakovrstno žlindro, ki se odteka iz tovarn. (Podlimbarski 1928: 199)

Podoba pokrajine se pri Maslju spremeni v trenutek, ko izstopi z vlaka in nadaljuje pot z vozom oziroma peš. Občuduje vasi, ki so "velike, čedne in imovite" (Podlimbarski 1928: 204), tam so "lične hiše /.../, po večini so pobeljene, novejšje so pa tudi rdeče iz žgane opeke, neometane, kakor je zdaj šega po mestih in vaseh gori v Nemčiji" (Podlimbarski 1928: 210). Avtorja več kot očitno zanima tudi notranjost hiš: "/.../ pokukate skozi odprta okna, zapazite semintam fine okenske zaves in pregrinjala, in če vam rože na oknih ne branijo pogleda v sobe, zagledate hišno opravo, ki bi lahko stala v stanovanju pri gospodi" (Podlimbarski 1928: 210–211). Maselj je navdušen nad naprednostjo vasi, kjer že sami napisi kažejo na blagovitost. Opazi mlekarino, bralno društvo, posredovalnico za nakup poljedelskih strojev, tovarno za izdelavo znamenitih sirov t. i. "tvaružkov ali

⁴ Moravska je bila ena od treh osrednjih dežel Češke krone. Po letu 1867 je bila del Cislajtanijske (avstrijskega dela dualistične monarhije), v okviru katere je imela status samoupravne enote.

kvargeljnev”, tri gostilne, gasilsko društvo, javno knjižnico, društvo Omladina, ki pazi na red pri mladini.

V analiziranem potopisu najdemo poleg podrobnih opisov podob pokrajine tudi podobe lastnosti ljudi. Avtor izpostavlja predvsem vedenjske lastnosti prebivalcev, ki “kažejo dostojnost in neko inteligenco v vedenju, besedah in na obrazu” (Podlimbarski 1928: 212). Med druženjem z domačini spozna, da stereotipne opazke, ki jih je nekje prebral o Hanakih, torej, da so “Hanaki čvrsti, samozavestni, ošabni ljudje, ki prezirajo tujce in se ženijo le med seboj, ki s ponosom, trkajo na prsi, rekoč: Mi smo Hanaki!”, ne držijo. Hanaki so tudi izobraženi, skrbni, radodarni in radovedni.

Nekaj slovanskih izobraženih mož sede k vam. Ko ti zvedo, da ste ‘Slovinec’, jim zasije radostno presenečenje na obrazih, ker je prišel k njim mož onega malega naroda, ki tako zvesto in družno hodi s češkim narodom. Začne se izpraševanje in pogovor. (Podlimbarski 1928: 201)

Zaradi njihove iznajdljivosti in pridnosti občudujejo tudi prebivalci drugih čeških dežel, kar v preteklosti ni veljalo, saj so se norčevali iz njih in njihovega lokalpatriotizma. Avtor se v delu osredotoči tudi na podobo zgodovine tega področja, kjer ne pozabi omeniti velikomoravske tradicije, delovanja slovanskih apostolov, navalov Tatarov, Švedov, Francozov, Prusov, Turkov, husitov, protireformacije ali plemenitih slovanskih rodbin. V delu so v ospredju tudi podobe družbenih tem, kot je npr. problematičen odnos med Moravani in Nemci: “/.../ v deželni zboru še vedno vladajo Nemci, dasi ima le prav slabo tretjino Nemcev.” (Podlimbarski 1928: 207). Več pozornosti posveti tudi volitvam.

Želel bi, da ste bili v Olomucu pri zadnjih državnozborskih volitvah! Videli bi bili nepopisno navdušenje na eni strani, neznanski srd na drugi. Ob desetih ponoči se je objavil izid volitev. In takrat je zahrumel po ulicah krik: Naši so zmagali! Največ navdušenja so kazali ljudje, ki nimajo nikakih državljanskih pravic in ne volijo, namreč posli in starke. In videli bi bili nemško gospodično, kako je s solzami v očeh in s tresočo se besedo tožila, da so Nemci propadli. (Podlimbarski 1928: 208–209)

Zelo pozitivno vrednoti gospodarsko situacijo na Hani, izpostavi vaško zavarovalnico, nakupe gospodarskih strojev, razvito šolsko in kulturno življenje. Zanimiva je perspektivna primerjava s slovenskim prostorom, kar pomeni, da se pisatelj vedno vrne k referenčni točki, tj. Sloveniji. Tako se v povezavi z napredno hanaško vasjo spomni na domačo vas z upanjem, da se bo kdaj tudi doma spremenilo. Boris Orel (1931: 395) trdi, da Masljev odnos do slovenstva in slovenskega kmeta niha “med ljubeznijo do domače zemlje, rojeno iz domotožja, in čudnim, prav diletantskim prosvitlenskim kulturnim gledanjem, ki ga je vojaški popotnik prinašal iz Češke in Moravske”.

Potem se začneva živo pogovarjati o hanaški vasi, kateri prisodiva glede napredka in blagostanja prvenstvo v vrsti avstrijskih vasi. Spomniva se naše ljube slovenske krjavelske vasi, pa ji želiva, da bi kmalu otresla svoj stari srednjeveški značaj ter se pomaknila više gori v vrsto naprednih selišč. (Podlimbarski 1928: 220–221)

Fran Maselj približa tudi podobo poklicev, pri čemer je na prvem mestu vaški nadučitelj, pa tudi učitelj in kmetje, ki jim prav tako pripisuje veliko razgledanost.

Ko bi nadučitelj ne bil prepričan, da ima same izobražene kmete pri sebi, ne bil bi naju povabil mednje. On je prva oseba na vasi, izobražen, vesten gospod, visoko spoštovan in dobro plačan. Čehi vedo, da ima on prihodnost naroda v rokah in v svoji glavi. (Podlimbarski 1928: 212–213)

V potopisu je predstavljena tudi podoba religioznosti. Maselj opozarja na veliko pobožnost Hanakov: “/.../ v cerkev hodijo, kolikor je prav, in kadar zvoni angelovo češčenje, se vsak odkrije, četudi ne moli vselej” (Podlimbarski 1928: 219).

V povezavi s simboliko lahko opozorimo na nekaj podob. V delu *Na Hani* ima pomembno mesto gostilna, ki je sicer na prvi pogled profani prostor, v zgodovini češke kulture pa odigra pomembno vlogo. Vladimír Macura (1997: 65) piše, da je “[p]rav gostilna spadala k tistim javnim prostorom, ki je odigral pomembno vlogo pri socializaciji narodnega projekta, in sicer tako, da je ponujala javni prostor za sporazumevanje v češčini.” Podlimbarski se je več kot očitno zavedal, da je gostilna emblematični element narodne simbolike, kar dokazuje tudi izbira imen za gostilne, in sicer *Češka krona*, *Češki lev*, *Moravska orlica*. Avtor v delu poda podobo primarnega narodnega simbola, in sicer češke himne: “Nekdo vrže droben novčič v orkestrijon, ki stoji v kotu za durmi, in narodna himna “Kde domov můj” zadoni po gostilni” (Podlimbarski 1928: 220).

Maslja zanima tudi položaj češkega jezika na območju Hane. V potopisu izpostavi dogodek, ki se je zgodil leta 1899 in se veže na preklic jezikovnih odredb.⁵

Dosti vtiskov dobite na Moravskem in marsikaj vidite in slišite, kar pobudi vašo slovansko zavest. Zdi se, da na Moravskem bojni krik ne sme utihniti. Tudi dandanes se tu bojujejo. Kakšen vrišč je bil jeseni 1899. leta po preklicu čeških jezikovnih naredb, koliko hrupa napravijo vsake volitve, celo navadni izleti sokolski in nemški do kraja razburijo kri. V vsakem mestu kipi narodnostno sovraštvo in navdušenje, pa tudi po vaseh na narodnostnih mejah je živo. (Podlimbarski 1928: 205)

⁵ Jezikovne odredbe je 5. aprila 1897 izdal ministrski predsednik in poljski grof Kazimir Felix Badeni. Istega leta so namreč mladočehi na volitvah pridobili močno pozicijo, zato jih je Badeni poskušal pridobiti v svojo vladno koalicijo. Da bi mu to uspelo, je izdal jezikovne odredbe, v skladu s katerimi bi morali biti vsi dokumenti znotraj urada obravnavani v jeziku, v katerem so bili predloženi. Postopek, s katerim naj bi češčina postala uradni jezik, je ustrezal samo češkim uradnikom, ne pa tudi nemškim, ki so znali češko le v izjemnih primerih in so se bali, da bi jim te odredbe zelo otežile (če ne celo onemogočile) nadaljnje delo. Začela se je strastna kampanja proti omenjenim predpisom in poljskemu aristokratu Badeniju, ki je našla podporo tudi v Nemčiji. Ob koncu leta je Badeni odstopil, izbruhnil pa je val čeških demonstracij, ki so bile še posebej močne v Pragi in so jih spremljala plenjenja nemških in židovskih trgovin (Bělina – Pokorný 1992: 120–123). 14. oktobra 1899 je tedanji avstrijski predsednik grof Manfred von Clary-Aldringen preklical odredbe, s čimer je sprožil nasprotovanje čeških političnih predstavnikov, zaradi česar je decembra 1899 tudi odstopil s položaja predsednika vlade (Podlimbarski 1928: 361).

3.1.2. *Podoba moravskih in ogrskih Slovakov v Masljevem delu Izlet na Radhošt*

Fran Maselj Podlimbarski v drugi črtici z naslovom *Izlet na Radhošt* združi v enotno sliko dva izleta na goro Hostin⁶, ki ju je iz Olomuca⁷ opravil 14. avgusta 1901 in 17. avgusta 1902 ter romanje na moravsko-šlesko goro Radhošt, ki se ga je udeležil 30. maja 1903 (Podlimbarski 1928: 361–362).

Glede na to, da je potopis povezan z binkoštnim romanjem, je v ospredju dela podoba religioznosti. Maselj je navdušen nad pobožnostjo moravskih Slovakov (današnji prebivalci češke Moravske) in ogrskih Slovakov (današnji prebivalci Slovaške)⁸ “/.../ Slovaka, moravskega in ogrskega, v romanju ne prekosi noben narod.” (Podlimbarski 1928: 228). Piše o petju Marijine pesmi, o velikih skupinah romarjev, ki gredo za križem ali cerkvenim banderom. Zanima ga tudi zunanost in notranjost cerkve.

Maselj opisuje ljudi, ki jih srečuje na poti. Obrobno predstavi njihov videz: “Sami delavni, trdi in koščeni obrazi, ki se z lepoto niso mogli ponašati.” (Podlimbarski 1928: 230). Nekaj več pozornosti nameni hripavemu godcu z rdečkastim nosom in mokrimi, zapitimi očmi, obkroženimi z velikimi naočniki, pri katerem prespi prvo noč in ki je zelo spoštljiv in gostoljuben do svojega gosta. Prostor, po katerem se giblje pripovedovalec, približa že na samem začetku, kjer opiše pripravo na romanje (preučuje zemljevid, etimologijo poimenovanja za goro Radhošt, dela si zapiske), vse to pa prepleta s spomini iz mladosti, ki jo je preživel na drugi strani Karpatov.

Vse to sem videl na papirju; vmes v to učenost pa so mi prihajale sanje o moji mladosti, katere del sem preživel onostran Karpatov, kjer nosi temni Vah na svojem hrbtu tatranske lesove v veliko Donavo. Mrtvo s papirja se je spojilo z živim moje misli in čimdalje jasneje je vstajala mladost s svojimi bolečimi tugami in kratkimi radostmi in marnimi nadami. In zaželel sem videti vsaj od daleč ono gorovje, pod katerim sem svoje dni toliko sanjaril in hrepenel po naših domačih gorah. (Podlimbarski 1928: 222)

Prav tako opiše goro Hostin in revno hribovsko valaško vas (hiše so skromne, temne, lesene, nahajajo se tik ob pašnikih), ki jo primerja z bogato hanaško vasjo, kjer je zemlja rodovitna. Prebivalci valaške vasi so Valahi, potomci romunskih družin, ki so se ukvarjali predvsem z ovčerejo in so sprejeli jezik in običaje češkega prebivalstva. V povezavi z Valahi piše tudi o njihovem jeziku: “[v]alaško narečje je mehko in blagodoneče; preliha se iz trde češčine v blagoglasno ogrsko slovaščino” (Podlimbarski 1928: 240).

Zanimiva je Masljeva predstava o narodni čistosti “moravskih Slovakov”, in sicer “Nekaj resnice je tudi v drugi trditvi, da je v vsakem slovanskem narodu dosti tuje, neslovanske krvi, tatarske, bizantinske in germanske, samo Slovaki so čisti, brez tuje primesi” (Podlimbarski 1928: 230). Fran Maselj je v potopis vključil kar nekaj podob takratnega

⁶ V češčini Hostýn.

⁷ V češčini Olomouc.

⁸ Na podlagi geografskih in etnografskih pojmovanj o Slovaški na prelomu 19. in 20. stoletja je bila Slovaška razdeljena na dva dela, in sicer na Ogrsko Slovaško in Moravsko Slovaško. Ogrska Slovaška predstavlja ozemlje, ki sovпада z ozemljem današnje Slovaške, Moravska Slovaška pa je regija na vzhodu Moravske, ki se danes imenuje Slovácko in je del današnje Češke. Več o tem v delu Niederle – Pasternek – Vlček iz leta 1901.

aktualnega političnega dogajanja, posebno pozornost pa je namenil madžarizaciji, ki je v teh letih potekala na ozemlju današnje Slovaške⁹ in jo je ostro obsojal. Prav vzpon na goro Radhošt mu omogoča, da vidi tudi okoliške hribe. Čeprav vneto išče slovaške gore, pa so te zaradi megle skrite. Podoba dežele, zakrite z meglo, ima lahko tudi metaforičen pomen, ki ga pisatelj poudarja s podobo "nesrečne zemlje". Pisatelj v ospredje postavi simbol "ogrskih Slovakov", tj. gora Kriváň, ki je močno prisoten v slovaški kulturi že od obdobja romantike naprej in simbolizira čuvaja in buditelja zaspanega naroda.

Od mogočnih mas visoke Tatré pa doli do ponižnih hribov nitranske stolice, segajočih s svojimi odrastki v podonavsko ravnino, ves ta gorati svet se je odprl mojemu strmečemu pogledu. Zdi se mi, da sem videl polovico Slovaške. Pa Slovaške ni, vsaj po ogrskem zemljepisju je ni, ker Madžari jo imenujejo vedno le Gorenjo Ogrsko, odrekajoč Slovakom vsako pravico do narodnega življenja. Niti olehčujočih solz jim ne privoščijo. Zato njih novine tako oprezno pišejo. Non licet esse vos¹⁰ — to je bilo najgroznejše poreklo, ki so je rabili Rimljani nasproti prvim kristjanom, in pod zaglavjem 'Non licet esse vos' so 'Narodnie Noviny' priobčile v začetku lanskega leta uvodni članek. In ker se na Slovaškem ne sme pisati o politiki, ki Madžarom ne ugaja, opisuje uvodnik pod onim zaglavjem vsa preganjanja, ki so jih trpeli prvi kristjani do Konstantina, dokler niso dobili pravice do življenja. Konec uvodnika pa je tak: 'Kto čitaš, razumej, a kto nerozumie, Boh ho osviet a obmäkči tvrdé srdce, rozohrej zkrachlu dušu!' Takšne prikritke solze tečejo Slovakom in jaz vsaj menim, da ne padajo na nerodovitna tla. Videl sem torej Tatro, iskal Krivana, pa nikakor nisem mogel najti njegove častitljive glave. (Podlimbarski 1928: 249)

/.../ mi je pokazal vljuden turist v mešanici tatranskih orjakov Krivana. Seveda se na toliko daljavo pokaže v drugačnem vidu nego od blizu s Považja. Sam bi nikakor ne bil mogel spoznati v tej sesedli gori znanca nekdanih let. Ali se je res sesedel, ali nič več ne sklanja veličastne glave v Považje, ali so tudi njega podkupili Madžari in nič več ne bodri Slovakov? (Podlimbarski 1928: 250).

⁹ Po avstro-ogrski nagodbi se je začel položaj nemadžarskih narodnosti slabšati. Narodnostni zakon iz leta 1868 jim je v okviru enotnega državnega naroda priznal status narodnosti in individualnih pravic na področju šolstva in kulture, ki v praksi niso nikoli zaživele. Radikalna madžarizacija je posegla na področje javne uprave, šolstva, kulture. V prvi polovici 70. let 19. stoletja je država ukinila temelje za slovaško narodno kulturo – Slovaško matico in tri slovaške gimnazije, od 80. let dalje pa je podpirala madžarizacijo tudi s pomočjo društev. Vsak Nemadžar je postal državljani drugega razreda. Vzpenjanje po socialni lestvici je od državnih uradnikov zahtevalo tudi pomadžarjenje njihovih priimkov, uporabljanje madžarščine v javnem in zasebnem življenju in popolno opustitev domače kulture. Številnim Nemadžarom je bil življenjski stil madžarskega srednjega plemstva privlačen. Madžarizacija je torej diskriminirala slovaško narodnost in zavrnila njen razvoj, obenem pa je dosegla tako absurde razsežnosti, kot je bila npr. prepoved prodaje vozovnic na postajah v slovaščini (Mannová 2005: 225–226).

¹⁰ Ne smete obstajati.

3.1.3. Podoba Čehov in Slovakov v Masljevem delu *Z manevrov na Slovaškem*

V zadnji sliki z naslovom *Z manevrov na Slovaškem* so opisani manevri, ki so potekali od 27. avgusta 1902 do 16. septembra 1902¹¹ in se jih je udeležiti tudi Maselj. Od 3. septembra dalje, ko je dobil ukaz, da mora iti iz Olomuca za svojim polkom, je vodil o njih natančen dnevnik (Podlimbarski 1928: 362). Tudi v tem delu so v ospredju podobe, vezane na predstavitev lastnosti ljudi, prostora, zgodovine, jezika, družbenih tem in simbolov. Čeprav Maslja v vseh treh potopisih zanima kultura oblačenja, je v delih *Na Hani* in *Izlet na Radhošť* zgolj obrobno omenjena, medtem ko ji v delu *Z manevrov na Slovaškem* nameni več pozornosti. Z velikim zanimanjem opazuje narodne noše in jih tudi podrobneje opiše. Na pisateljev pozitiven odnos do tradicionalnih oblačil kaže tudi naslednji odlomek.

V Bosni sem imel prijatelja, ki ni bil prijatelj narodnih krojev — neokusno indijansko nošo jih je imenoval; na nekem plesu se je pa sam javil oblečen v bogato srbsko opravo, in vsi so ga občudovali. To ga je tako prevzelo, da je postal ošaben, ponosen in tisti večer mene, ki sem bil v navadni obleki, niti pogledal ni, tako se je čutil vzvišenega v narodni obleki. Meni vsaj dosti bolj ugaja fini fesič na glavi bosenske devojke, ali pa živordeči svileni "stuški", kakršne si slovaška dekleta okoli Trnave na Ogrskem ovijajo okrog glave, nego pa naši stlačeni, mnogoobrazni, strašilu podobni damski klobuki. (Podlimbarski 1928: 276)

Za razliko od prvih dveh potopisov lahko v tem delu opazimo tudi več zunanjih opisov ljudi, s katerimi se srečuje (npr. "rejen in rdeč orjak z mogočnimi prsmi in veličastnimi pleči", "krepka, zdrava in lepa žena", "njegove goste, grmičju podobne obrvi so se zježile in nad nosom steknile" ali "Majda je kakšnih petdeset let stara, dobro ohranjena in vesela ženska").

Tudi v tem delu so v središču pozornosti socialne teme. Posebno pozornost nameni položaju žensk na Slovaškem in Češkem. Zaradi revščine so številni Slovaki odhajali za delom v tujino, ženske pa so ostajale same doma, zato so imele na vasi glavno besedo. Maselj podobnosti najde tudi v moravskoslovaški vasi Znorovu,¹² kjer je prav tako ženska gospodar. Vzrok za to pa ni v odsotnosti moških, pač pa njihove težave z alkoholom.

Moške je pograjala, rekoč, da so večinoma pijanci in zapravljevci in da ji nekateri prav nič ne ugajajo, četudi so vsi bogaboječi in radi hodijo v cerkev in na božja pota, a pohvalila mi je Znorovčanke, ki so silne, trezne in krepke in se glede na jakost ne ustrašijo nobenega dragonca. Zato je v Znorovu ženska gospodar. Ko bi moški gospodarili, bi kmalu zapili dom in posestvo; zato mati izroči grunt hčeri in ne sinu, ki se mora ženiti iz hiše ven. Zdaj sem vedel, česar poprej nisem mogel razumeti, namreč, zakaj se imenuje v Znorovu toliko hiš po ženskah in zakaj so me pošiljali, ko sem bil prišel v vas, k samim ženskam na kvartir. Spomnil sem se ženskega vprašanja, ki je menda že rim-

¹¹ Manevri so potekali v več krajih, ki so del današnje južne Moravske in današnje zahodne Slovaške (konkretno regija Záhorie, pri čemer Podlimbarski uporablja izraz Zagorsko).

¹² Gre za vas Svarov pri mestu Uherské Hradiště.

skemu poštenjaku Katonu delalo preglavice, četudi ne v današnjem zmislu, spomnil se onega za skrbne očete in mamke nadepolnih mestnih hčerk perečega vprašanja, pa sem sam v sebi pohvalil znorovski red. (Podlimbarski 1928: 284)

Tako kot v delu *Izlet na Radhošt* se Maselj tudi tukaj ne more izogniti vprašanju madžarizacije. V pogovoru s slovaškim učiteljem izve, da so Madžari po nagodbi spodili vse avstrijske profesorje, med njimi tudi številne Čehe, kar je bilo na škodo Slovakov. Ker so bili ljudje na Slovaškem revni, so Madžari na svojo stran pridobili tudi učitelje, zaradi česar je ugasnilo narodno navdušenje.

Vidite, zdaj na Slovaškem ni več takšnih lačnih in razdraženih učiteljev. Madžari so tudi ljudske učitelje podržavili, posadili k precej dobro obloženi mizi, pa je splavalo narodno navdušenje s šovinizmom in radikalizmom vred k vragu. Saj jih spoznate, ker slišim, da pojedete jutri čez mejo. Jaz sem si pridobil ogrsko domovinsko pravico in sem bil podržavljen, pa nisem maral dolgo tam ostati, tako neznosne so postale razmere. (Podlimbarski 1928: 280)

V tem obdobju se je razvijal tudi koncept češko-slovaškega sodelovanja, na kar opozori tudi Maselj, ki v pogovoru z učiteljem izve: "Svoje prepričanje sem vedno jasno in javno povedal. Čeh sem in vse, kar prebiva od Šumave pa tja za Košice, vse to je narod češkoslovanski – to sem vedno poudarjal" (Podlimbarski 1928: 280). Maselj ne more niti mimo jezikovnih vprašanj, kar povezuje tudi s svetlejšo prihodnostjo.

Vizijo takšne prihodnosti približa z rabo jezika pri sporazumevanju med Slovani, kjer se namesto uradnih jezikov, tj. madžarščine in nemščine, vojaška častnika pogovarjata v slovanskih jezikih "Kjer nista mogla izpeljati dva državna jezika, je prišel kot posredovalec na pomoč naš slovanski jezik!" (Podlimbarski 1928: 289).

3.2. Podobe Poljakov v Masljevem potopisu *Izlet v Krakov*

Fran Maselj se je oktobra 1905 odpravil z Moravskega v Krakov. Tako se mu je izpolnila dolgoletna želja, da bi obiskal Galicijo. Kratko bivanje v Krakovu je bilo podlaga za potopis *Izlet v Krakov*, ki je izšel v Ljubljanskem zvonu leta 1907. Tudi v tem potopisu lahko najdemo številne podobe, s katerimi je želel slovenskemu bralcu približati življenje Poljakov. Tako kot v prejšnjih potopisih je Maselj tudi tukaj pozorni opazovalec pokrajine. Zaradi bogate poljske zgodovine in kulture ne preseneča, da se je pisatelj osredotočil prav na to. Z vidika kulture pripisuje posebno mesto prav glavnim mestom.

Kulturo kakšnega naroda po njeni gmotni in duševni strani cenijo tudi po njegovih glavnih mestih, ker tam se spajajo vse niti narodnega življenja in se nahajajo spomeniki vseh podvigov in vsake visoke misli, ki je prešinjala narodovo dušo, tam je torišče vsega stremljenja po dovršenosti v vseh strokah umetnosti in znanosti. Taka cenitev je gotovo enostranska in krivična, ker zunaj mesta bivajoče mase včasih nimajo kaj mnogo pojma o omiki, ki se šopiri po glavnih mestih, in ker se vsa glavna mesta niso razvijala v enako ugodnih razmerah. Krakov na vseh krajih in koncih kaže plemenite podvige

poljskih kraljev in poljske gospode, zrkalo je poljske zgodovine, a nihče si ne bo upal po tem mestu izreči končne sodbe o kulturi poljskih mas. (Podlimbarski 1907: 346)

Pisatelj opazuje turiste, ki se zanimajo za spomenike, povezane s poljsko zgodovino, kot turist pa je kritičen do krakovskih cerkornikov, ki vodijo po spomenikih in – za razliko od italijanskih vodičev – površno razkazujejo znamenitosti. Po njegovem mnenju Krakov pusti pri tujcu dober vtis, skeptičen pa je do Židov, ki živijo v mestu.

Kdor pride v krakovsko predmestje Kazimierz in vidi tam na tisoče Židov, pristnih poljskih, ki se ločijo od brhkega poljskega tipa krakovskega okraja kakor noč od dneva, bo pač zdvomil, da bi bilo kdaj mogoče takšno pleme prestrojiti, preleviti in prienačiti poljskemu rodu. Govore pač vsi poljski, ali duša je židovska in pojde vedno za svojim interesom. (Podlimbarski 1907: 480)

Maselj ne more niti mimo podobe religioznosti. Opozori, da so Poljaki (za razliko od Čehov), pobožni ljudje in da redno hodijo v cerkev, tudi takrat, ko ni božjega opravila: "Videl sem že poljske grofe in častnike klečati v cerkvi in brati iz molitvene knjige, kakor bi ti ljudje le še od nebes pričakovali rešitve in povratka nekdanje mogočnosti" (Podlimbarski 1928: 328). V povezavi s cerkveno zakladnico (npr. monštrance, kelihi, slonokoščene, zlate in srebrne šatulje, marmornata miza, preproge), ki jo je videl v zakristiji, je kritičen do odnosa papežev do Slovenije, kamor razen odpustkov in blagoslovov ne pošiljajo ničesar drugega, sploh pa ne zlata.

Tone Smolej (2021: 122–124) piše, da je podoba Poljske zaradi političnih dogodkov v Avstriji dobivala tudi negativne predznake. Slovensko časopisje je bilo v tem času kritično do poljske politike. Uveljavilo se je stališče, da so Poljaki samo Poljaki, ne pa Slovani. Prevladalo je mnenje, da so avstrijski Poljaki za svoje politične interese pripravljeni pozabiti na slovanskost in se povezovati z Avstrijci ali Madžari. Takšno mnenje je delil tudi Fran Maselj Podlimbarski, ki je že v potopisu *Izlet v Krakov* kritično nastopil proti odnosu Poljakov do slovanstva, s podobnim mišljenjem pa je nadaljeval tudi v romanu *Gospodin Franjo* (1913).

Trebalo bi človeku, ki piše o Krakovu, govoriti tudi o Poljaki in o njih razmerju do ostalih Slovanov. To je težka in kočljiva stvar in to razmerje je itak dobro znano. /.../ Svoje dni sem bil v Bosni znan s Poljaki, ki so službovali doli. Bili so večinoma veseljaki, ki so vzeli boljšo stran življenja v zakup. Njih dame so včasih prišle na zabave v črnih oblekah, s črnimi verižicami okoli vratu in pasu, da bi pokazale svojo bol zaradi suženjstva domovine, no, poljska družba v Bosni mi zavoljo različnih pricin ni ugajala. Sešel sem se na Češkem s Poljaki, ki niso marali zahajati v češko družbo, ki so na vprašanje, zakaj se v dolgih letih vsaj za silo niso naučili češkega jezika, odgovarjali, da so v prejšnjih časih Čehi trumoma hodili v Galicijo za uradnike, ki se tam niso učili poljščine, ampak so germanizirali. Res, nekako takšni so bili češki uradniki, ki so prišli v stari dobi iz nemških šol, pa časi so se predrugačili in sedanji Čehi gredo z vsakim slovanskim narodom, v čigar okrožju bivajo, in nekdanjega greha medsebojne slovan-

ske ravnodušnosti in brezbriznosti ne poznajo več. Da bi le tako ravnali tudi Poljaki in laže bi nam bilo govoriti o njih! (Podlimbarski 1907: 481)

V potopisu očita samosvojost predvsem poljskemu plemstvu, poljski cerkvi pa pripisuje združevalno vlogo.

Pa to ni pogubilo Poljske, Moderno je, vsako narodovo nesrečo pripisovati na rovaš katoliške cerkve. Pa ni vse zlato, kar je moderno. Državo so prekucnili močni sosedi in anarhija plemstva, cerkev pa je šla z ljudstvom in mu je bila za časa največjih stisk edina narodna učiteljica, po pokrajinah izven Avstrije do današnjih dni. (Podlimbarski 1907: 347)

Tako kot v prej analiziranih delih se avtor tudi v tej črtici osredotoči na jezik. Poljščina se mu zdi blagglasna, kar dokazujejo naslednje povedi: "Slastno je poslušati njegovo sladko poljščino.", "Da bi poslušal lepo in razločno cerkovnikovo poljščino, sem šel trikrat v zakladnico." ali "Prosil sem ga namreč, naj mi le govori v svojem materinem jeziku, na kar je zamolčal svojo dosti polomljeno nemščino ter odprl vir blagglasne poljščine." (Podlimbarski 1907: 349, 481).

4. Zaključek

Slovenski pisatelj Fran Maselj Podlimbarski je danes že skoraj pozabljen avtor, literarna zgodovina pa ga je "zavrnila kot tendenčnega prozaista, diletanta, ki politično intenco stavi pred umetniško kakovostjo" (Dović 2023: 225). Zaradi narave svojega poklica, prav tako pa tudi zaradi ljubezni do potovanj, je napisal kar nekaj potopisov, v katerih je reflektiral podobe tujega, ki jih je velikokrat primerjal s podobami drugega, med drugim tudi domačega, torej slovenskega. In prav potopise je literarna zgodovina ocenila kot najkakovostnejša Masljeva literarna dela. Boris Orel (1931: 395), ki je bil tudi sicer eden izmed najostrejših kritikov Masljeve literarne tvorbe, v povezavi z željo starejše pisateljske generacije po kanonizaciji avtorja napiše: "/.../ naj izdajo njegovih spisov izvrši na kratek način in zlasti ekonomično: prikaže naj Maslja kakor je v resnici bil: elegičnega avtobiografa, ki mu je v okviru njegovega diletantizma najvišji umetniški izraz – potopis." V štirih Masljevih delih, ki smo jih analizirali v tem prispevku, lahko najdemo različne podobe treh zahodnoslovanskih narodov, in sicer Čehov, Slovakov in Poljakov. Ker so analizirane črtice potopisi, je razumljivo, da Maselj podrobno opisuje podobe stvarnega in duhovnega sveta, torej okolja, ki obdaja prebivalstvo. V ospredju pisateljevega zanimanja so pri vseh treh narodih podobe lastnosti ljudi, ki večinoma ostajajo pri obrobem opisu zunanosti. Zanimajo ga kultura oblačenja, šege, kmečka opravila. Maselj v vseh analiziranih potopisih veliko pozornosti nameni zgodovinskim podobam. V povezavi z nacionalnimi poklici na Češkem in Slovaškem pripisuje pomembno vlogo prav učiteljem, ki so skrbeli za narodno zavest med prebivalstvom. Seveda ne more mimo podobe simbolov. V primeru Čehov so to krona, lev, češka himna, verjetno tudi gostilna, v primeru Slovakov npr. gora Kriváň, v primeru Poljakov pa Vavel in kult zaslužnih

mož. Pisatelj predvsem v ciklu *Moravske slike* veliko pozornosti nameni tudi družbenim temam (npr. bogato kulturno in družabno življenje v hanaških vaseh, radodarnost hanaških prebivalcev, revščina valaških vasi, vloga žensk na Slovaškem in Moravskem). Podobe religioznosti najdemo v vseh štirih delih, vsem obravnavanim narodom pa pripisuje veliko pobožnost. Kar nekaj pozornosti nameni vprašanjem, povezanim z jezikovno politiko (jezikovna situacija na Češkem in Slovaškem) in z zvočnostjo jezika (navdušuje se nad lepoto vseh treh jezikov in tudi izbranih narečij). Fran Maselj Podlimbarski veliko pozornosti nameni tudi političnemu dogajanju v vseh treh državah. Po eni strani se navdušuje nad Čehi, ki se borijo za svoj jezik in proti izključni rabi nemščine na uradih, po drugi strani ga skrbi težka madžarizacija na Slovaškem, ki se je poglobljala tudi zaradi pesimizma slovaških izobražencev, prav tako pa ga skrbi močna prisotnost Židov na Poljskem. Slovanstvo, ki mu pripisuje avtor velik pomen, je prisotno v vseh štirih delih. V povezavi s tem je najbolj skeptičen prav do avstrofilstva Poljakov. Kljub ostri kritiki, ki zanika literarno kakovost Masljevih del, lahko sklenemo, da podobe zahodnoslovanskih narodov, ki so prikazane v analiziranih potopisih, ponujajo bralcu jasen vpogled v življenje Čehov, Slovakov in Poljakov na prelomu 19. in 20. stoletja. Dela so po eni strani pomembna zaradi svoje dokumentarne in etnografske vrednosti, po drugi strani pa odpirajo številne možnosti za imagološko rekonstrukcijo heteropodob zahodnoslovanskih narodov. Zaradi vsega navedenega predstavljajo odlično gradivo za češko, slovaško in poljsko imagologijo in etnografijo, ki do danes v svojih raziskavah še niso upoštevale omenjenih besedil.

Literatura

- Bělina, Pavel, Pokorný, Jiří (ur.) (1992), *Dějiny země Koruny české II.*, Paseka, Praha
- Dović, Marijan (2023), "‘Veizdajnik’ Podlimbarski in zaplenjeni *Gospodin Franjo*", *Slavistična revija*, 71, 3, 225–240.
- Fülöpová, Marta (2014), *Odvrávajúce obrazy. Vzájomná podoba Maďarov a Slovákov v slovenskej a maďarskej próze 19. storočia*, Univerzita Komenského v Bratislave, Bratislava
- Golar, Cvetko (1928), "Književna poročila. Frana Maslja Podlimbarskega zbranih spisov II. zvezek", *Ljubljanski zvon*, 46, 6, 368–369.
- Hladnik, Miran (1996), "Slovani v slovenski zgodovinski povesti", *32. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, 109–127.
- Ilešič, Fran (1917), "Podlimbarski", *Ljubljanski zvon*, 37, 11–12, 600–603, 655–659.
- Koblar, France (2013), "Maselj, Fran (1852–1917)", *Slovenska biografija*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana, [dostopno na <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi352153/#slovenski-biografski-leksikon>]
- Niederle, Lubor, Pastrnek, František, Vlček, Jaroslav (ur.) (1901), *Slovensko. Sborník statí věnovaných kraji a lidu Slovenskému*, Umělecká beseda, Praha
- Mannová, Elena (ur.) (2005), *Slovaška zgodovina*, Slovenska matica v Ljubljani, Ljubljana
- Orel, Boris (1931), "Trudni oficir in demonični diletant Franjo Maselj-Podlimbarski", *Dom in svet*, 44, 7/9, 393–400.
- Pageaux, Daniel-Henri (2012), "Uvod v imagologijo", u: T. Smolej, ur., *Podoba tujega v slovenski književnosti. Podoba Slovenije in Slovencev v tuji književnosti. Imagološko berilo*, 9–20, Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana
- Macura, Vladimír (1995), *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*, H&H, Jinočany
- Maselj, Fran (1907), "Izlet v Krakov", *Ljubljanski zvon*, 27, 6, 345–350, 419–423, 480–485.
- Maselj, Fran (1928), *Fr. Maslja – Podlimbarskega zbranih spisov II. zvezek*, Tiskovna zadruga, Ljubljana
- Rotar, Janez (1958), "Pripovedni stil Maslja Podlimbarskega", *Jezik in slovstvo*, 3, 6, 259–265.
- Smolej, Tone (2021), *Mesta, junaki, vojaki. Imagološki spisi*, Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana
- Vojtech Poklač, Saša (2024), "Poljska tematika v delih slovenskega pesnika Antona Aškerca", u: M. Dobríková, ur., *100. výročie bratislavskej polonistiky*, 265–273, Univerzita Komenského v Bratislave, Bratislava

Pregledni naučni rad

UDK: 821.162.4.09(497.6)“19”

821.162.4.09(497.6) Kutljik F.

821.162.4.09(497.6) Zechenter Laskomerský G. K.

821.162.4.09(497.6) Hurban Vajanský S.

Miloslav Vojtech: Slika Bosne i Hercegovine u slovačkoj književnosti 19. veka

Studija istražuje sliku Bosne i Hercegovine u slovačkoj književnosti 19. veka. Prve sistematске informacije o teritoriji Bosne i Hercegovine u Slovačkoj potiču iz prve polovine 19. veka. One su povezane s razvojem slavistike i njenim filološko-istorijskim interesovanjem za južnoslovenski prostor. U radu su najpre analizirani filološki i etnografski radovi pesnika, istoričara književnosti, slaviste i etnografa Pavla Jozefa Šafarika (1795–1861) iz prve polovine 19. veka, koji su posvećeni teritoriji Bosne i Hercegovine. U narednim delovima rada pažnja je posvećena drugoj polovini 19. veka, odnosno periodu postromantizma i realizma. To je period u kojem slovački autori pokazuju sve veće interesovanje za teme koje se tiču južnoslovenskih naroda. Ovo interesovanje odražava evropski trend istraživanja Balkana u 19. veku, a u slovačkom kulturnom prostoru povezano je i s idejama o slovenskom zajedništvu. U centru pažnje su satirična pisma postromantičarskog prozaiste Gustava Kazimira Zehentera Laskomerskog (1824–1908), u kojima je prikazao više vojnih sukoba na teritoriji Bosne i Hercegovine tokom 70-ih godina 19. veka. Pored toga, analizirana su istorijska prozna dela postromantičarskog autora Feliksa Kutljika (1843–1890) smeštena u okruženje Bosne i Hercegovine. Posebnu pažnju čini zbirka pesama realističkog pesnika, prozaiste i književnog kritičara Svetozara Hurbana Vajanskog (1847–1916) *Tatré i more* (*Tatry a more*, 1879), u kojoj se autor, kao vojnik austrougarske vojske, suočava s okupacijom Bosne i Hercegovine 1878. godine. Predmet interesovanja jeste i prepiska Vajanskog koja odražava njegova autentična iskustva tokom boravka u Bosni i Hercegovini, kao i serija pisama objavljenih 1908. godine u ruskim novinama, u kojima je izneo stavove povodom austrougarske aneksije Bosne i Hercegovine iste godine.

Ključne reči: slovačka književnost, Bosna i Hercegovina, 19. vek, P. J. Šafarik, G. K. Zehenter Laskomerski, F. Kutljik, S. Hurban Vajanski.

The image of Bosnia and Herzegovina in 19th century Slovak literature

This paper deals with the image of Bosnia and Herzegovina in 19th-century Slovak literature. The first systematic information about Bosnia and Herzegovina in Slovakia

dates back to the first half of the 19th century. It is related to the emerging field of Slavistics and its philological and historical interest in the South Slavic region. The article first analyzes the philological and ethnographic works of the poet, literary historian, Slavist, and ethnographer Pavol Jozef Šafárik (1795–1861) from the first half of the 19th century, in which he focuses on the territory of Bosnia and Herzegovina. The following parts of the paper focus on the second half of the 19th century, i. e., the period of post-Romanticism and Realism. This is a period in which we see an intensification of Slovak authors' interest in topics related to the South Slavic nations. This interest corresponds to the Europe-wide trend of discovering the Balkans in the 19th century, while in the Slovak cultural environment it is also linked to ideas of Slavic mutuality. The focus is on the satirical letters of the post-Romantic prose writer Gustáv Kazimír Zechenter Laskomerský (1824–1908), in which he depicted several military conflicts in Bosnia and Herzegovina in the 1870s, the historical prose of the post-Romantic author Félix Kutlík (1843–1890) set in Bosnia and Herzegovina, and the poetry collection of the realist poet, prose writer, and literary critic Svetozár Hurban Vajanský (1847–1916) *Tatry a more* (The Tatras and the Sea, 1879), in which the author, as a soldier in the Austro-Hungarian army, comes to terms with the occupation of Bosnia and Herzegovina in 1878. Another subject of interest is Vajanský's correspondence reflecting his authentic experiences from his stay in Bosnia and Herzegovina and a series of letters published in 1908 in Russian newspapers, in which he expressed his views on the Austro-Hungarian annexation of Bosnia and Herzegovina in 1908.

Key words: Slovak literature, Bosnia and Herzegovina, 19th century, P. J. Šafárik, G. K. Zechenter Laskomerský, F. Kutlík, S. Hurban Vajanský.

1. Uvod

U slovačkej književnosti i kulturi 19. veka možemo uočiti veoma intenzivno interesovanje za teme koje se tiču prošlosti i sadašnjosti više južnoslovenskih zemalja i naroda. Ovo interesovanje slovačkih pesnika, prozaista, publicista, istoričara i filologa podudara se s evropskim trendom otkrivanja geografskog prostora Balkana, koji je u 19. veku, pa čak i početkom 20. veka, i dalje bio smatran "slabo poznatim kutkom Evrope" (Upward 1908: 17). Za Slovake, kao i za njihove političke aktivnosti u okviru etnički raznovrsne Austro-Ugarske, naročito podsticajni bili su nacionalno oslobodilački pokreti južnoslovenskih naroda protiv osmanske vlasti, koji su u drugoj polovini 19. veka doveli do formiranja više samostalnih država (Vojtech 2025: 681). U okviru slovačkog kulturnog okruženja, interesovanje za ove geografske oblasti bilo je snažno motivisano idejom slovenske uzajamnosti, kojoj su se postepeno priključivale i slovenske etničke zajednice Balkana. Autor ideje slovenskog zajedništva Jan Kolar (1793–1852),¹ inspirisan filozofskom kon-

¹ Jan Kolar je bio slovački pesnik, prozaista, slavista, evangelistički sveštenik, teoretičar slovenskog zajedništva i osnivač slovenske arheologije.

cepcijom istorije čovečanstva Johana Gotfrida Herdera (1744–1803), u okviru svojih razmišljanja je 1836. godine napisao: “slovenski narodi konačno će oživeti posle dugog sna i uživace kao svojevršno vlasništvo svoje prelepe šume od Jadrana do Karpata, od Dunava do Mulde” (Kollár 2009: 353).²

2. Počeci slovačkog interesovanja za Bosnu i Hercegovinu u prvoj polovini 19. veka

Prve sistematske informacije o teritoriji Bosne i Hercegovine u Slovačkoj datiraju još iz prve polovine 19. veka i povezane su sa slavistikom u povelju i njenim filološko-istorijskim interesovanjem za južnoslovenski geografski, kulturni i jezički prostor. Slovački pesnik, istoričar književnosti, slavista i etnograf Pavel Jozef Šafárik (1795–1861) u svom delu na nemačkom jeziku *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten* (*Istorija slovenskog jezika i književnosti prema dijalektima*, 1826) u § 30 ukratko pominje jezik i pismenost Bosanaca. Međutim, fokusira se isključivo na teološke autore zapadnog obreda i kao jedini izvor navodi delo bosanskog fratra Filipa Lastrića (1700–1783)³ *Epitome vetustatum Bosnensis provinciae...* (*Utelovljenje starih tradicija provincije Bosne...*, 1776). Šafárik je u ovo kratko poglavlje uvrstio samo sažet spisak bosanskih autora preuzet iz pete celine Lastrićevog kataloga. Međutim, navodi samo one bosanske pisce čija su dela štampana (Šafárik 1992: 161). U svom kasnijem delu *Slovenski narodopis* (*Slovanský národopis*, 1842) Šafárik, u skladu s tadašnjim ilirskim pokretom, u poglavlje *Ilirski jezik* uključuje jezik i pismenost Bosne i Hercegovine, govoreći o teritoriji Bosne i Hercegovine kao o delu Turske (Šafárik 1995: 43), gde “ima mnogo Turaka u većim i značajnijim gradovima” (Šafárik 1995: 46). Zbog etnografske orijentacije ovog dela tu se nalaze i brojni zanimljivi statistički podaci iz tog vremena. Navodi se da u oblasti Bosne i Hercegovine živi 1.552.000 stanovnika koji govore slovenskim jezikom, od kojih je 550.000 “Muhamedanaca” (Šafárik 1995: 48), koji “iako su odustali od svoje prvobitne vere, i dalje koriste svoj prirodni jezik” (Šafárik 1995: 48).⁴ U okviru poglavlja *Ilirski jezik* Šafárik izdvaja tri zasebna “dijalekta”: srpski, hrvatski i slovenački (Šafárik 1995: 44), opisujući detaljno njihove granice, geografsku rasprostranjenost i podelu na “narečja”. Oblast Bosne i Hercegovine u § 14 svrstava u “srpski dijalekat” unutar kojeg identifikuje “hercegovačko narečje” “kojim se govori u Hercegovini, Bosni, Crnoj Gori, Dalmaciji, Hrvatskoj i Srbiji sve do Mačve, Valjeva i Karanovca” (Šafárik 1995: 49). Delo je dopunjeno i detaljnom kartom teritorija naseljenih Slovenima, na kojoj je posebno precizno prikazao i teritoriju Bosne i Hercegovine.

² Kolar je ove reči napisao u delu *O književnom zajedništvu među različitim plemenima i dijalektima slovenskog naroda* (*O literárnej vzájomnosti medzi rozličnými kmeňmi a nárečiami slovanského národa*), koje je izašlo 1836. godine u almanahu *Hronka*, a kasnije i u dve nemačke verzije (*Ueber die Literarische Wechselseitigkeit zwischen den verschiedenen Stämmen und Mundarten der slawischen Nation*, 1837, 1844).

³ Latinski oblik njegovog imena je Philippo ab Ochiewia.

⁴ Izraz “prirodni jezik” označava izvorni slovenski jezik.

3. Bosna i Hercegovina u slovačkoj književnosti u drugoj polovini 19. veka

Do 1850. godine u slovačkoj književnosti, kulturi, kao i u historiografiji i slavistici, koje su bile u razvoju, preovlađivao je pretežno istorijsko-filološki interes za južnoslovenski geografski i kulturni prostor, dok se u drugoj polovini 19. veka situacija značajno menja. Ove teme sve izraženije ulaze i u umetničku prozu i poeziju. Interesovanje za pitanja u vezi s teritorijom Bosne i Hercegovine u slovačkoj književnosti iznova dobija na značaju 60-ih, a naročito 70-ih godina 19. veka. U slovačkoj publicistici i umetničkoj književnosti najviše je odjekivao Hercegovački ustanak (ili Nevesinjska puška) iz perioda 1875–1878, a zatim i Berlinski kongres (1878), na kojem je došlo do priznanja nezavisnosti više balkanskih država,⁵ te je Austro-Ugarskoj omogućena okupacija Bosne i Hercegovine. Ovi događaji bili su često obrađivana tema tadašnje publicistike i umetničke književnosti, budući da su mnogi Slovaci 1878. godine, kao vojnici austrougarske vojske, učestvovali u okupaciji Bosne i Hercegovine.

Godine 1867. slovački prozaista, pesnik i prevodilac Danijel Bahat (1840–1906), predstavnik kasnog romantizma, objavio je pod pseudonimom Miloslav Dumný u časopisu *Sokol* pesmu *Evropa*, u kojoj Bosnu i Hercegovinu doživljava kao teritoriju na kojoj se vodi borba za budućnost hrišćanske Evrope i Slovenstva. Borbu za Bosnu i Hercegovinu prikazuje kao deo sukoba hrišćanstva i islama, koji u pesmi konvencionalno simbolizuje krstom i polumesecom:

*Vykúpená krvou Syna:
krvácáš moja rodina,
Bosna i Hecegovina:
kríž zmôže mesiac – Turčina,
zjasá krestanská rodina.*

(Bachát 1867: 305).

3.1. Slika Bosne i Hercegovine u humorističnoj prozi Gustava Kazimira Zehentera Laskomerskog

Tema Bosne i Hercegovine mnogo je izraženija u slovačkoj putopisnoj i satiričnoj prozi 60-ih i 70-ih godina 19. veka. Sistematske reference na teritoriju Bosne i Hercegovine u umetničkoj prozi nalazimo u delima slovačkog postromantičarskog prozaiste i publiciste Gustava Kazimira Zehentera Laskomerskog (1824–1908). Njihovo prisustvo ogleda se u seriji humorističnih fiktivnih pisama *Pisma Stefana i Ďure Pinka*, koja su se objavljivala u nastavcima u različitim slovačkim časopisima i novinama u periodu 1861–1877.⁶ Ova fiktivna pisma koncipirana su kao pripovedanje običnog vojnika, koji se protiv svoje volje mora kretati širom Evrope. Pomoću humora i satirične hiperbolizacije podsmeva se političkim i društvenim deformacijama u Austro-Ugarskoj, ismeva militarizam, spoljnu

⁵ Berlinskim kongresom, koji je održan u glavnom gradu ujedinjene Nemačke od 13. juna do 13. jula 1878. godine, priznata je nezavisnost Srbije, Rumunije, Crne Gore i autonomni status Bugarske.

⁶ Časopisi *Černokňazník* i *Sokol*, *Národné noviny*.

politiku evropskih velesila, kritikuje nacionalni pritisak i novinarske manipulacije. Više ovih pisama na satiričan način prikazuje vojne pohode austrougarske vojske i složenu međunarodnu političku situaciju u različitim delovima Evrope. Mnoga od njih povezana su s prostorom Bosne i Hercegovine i vojnim sukobima na ovoj teritoriji 70-ih godina 19. veka. Po balkanskim bojištima pisca ovih pisama – vojnika Stefana Pinka – prati fiktivna komična figura saputnika, Crnogorca Mija Drekalovića. Jezik ovih zapisa karakteriše veliki broj kalambura, oksimorona, hiperbola i drugih elemenata jezičke komike. Laskomerski u svojim tekstovima funkcionalno koristi i brojne reči iz južnoslovenske leksike, koje postaju deo njegovog satiričnog pripovedanja i slikovito dopunjuju kolorit opisanih lokaliteta.

U pismu *Na hercegovačkom bojištu* s fiktivnim datumom “Mostarsko Blato, 30. septembar 1875.” (Laskomerský 1958: 360–362) autor, na primer, pominje jednog od vođa Hercegovačkog ustanka iz perioda 1875–1878, Mihajla “Miću” Ljubibratića (1839–1880), a u pismu *Kruta seča u Dugi* sa satiričnom distancom opisuje borbe u klancu Duga, gde su se Turci “gurali kao meso za kobasice” (Laskomerský 1958: 363), te bitku kod Gacka tokom Hercegovačkog ustanka. Predmet oštire satirične poruge ovde je i Ahmed Muhtar-paša (1839–1918), turski general, koji je u periodu 1875–1876. bio vrhovni zapovednik turskih snaga u Hercegovini, gde je pretrpeo više poraza. Njegovo ime Laskomerski namerno iskrivljuje u “Muhar-paša” (Laskomerský 1958: 364).⁷ Sledeće pismo pod naslovom *Događaji na hercegovačkom bojištu*, s fiktivnom vremenskom oznakom “Stolac, 20. jul 1876.” (Laskomerský 1958: 367), prepuno je oštire satire na političke prilike na Balkanu i u Osmanskom carstvu koje se raspada. Predmet autorove satire u ovom pismu je i turski sultan Murat V (1840–1905), čije je ime Laskomerski namerno iskrivio u “Muro V” (Laskomerský 1958: 365),⁸ koji je kao i prethodni sultan Abdul-Aziz (1830–1876) svrgnut s prestola i ubijen 1876. godine. U sličnom duhu napisana su i pisma *Patalija i kucapaca na bojištu* i *Iz Hercegovine*.

Iako Laskomerski u ovim satiričnim pismima pominje brojne geografske lokacije u Bosni i Hercegovini (Mostar, Mostarsko Blato, Blagaj, Gacko, Nevesinje, Trebinje, Stolac), kao i razne ličnosti povezane s ovim prostorom (pre svega ustanike, turske generale i namesnike), ne posvećuje im detaljnu deskripciju. U centru njegove pažnje nalazi se satira o stavovima evropske politike prema balkanskoj krizi, a naročito kritika protur-skih stavova više ugarskih političara, aristokrata i intelektualaca.⁹

⁷ Od slovačke reči *mucha* (srb. *muva*).

⁸ *Muro* je tipično slovačko ime za mačora.

⁹ Predmet satire Laskomerskog jeste, na primer, mađarski orijentalista Armin Vamberi (1832–1913), koji je dokazivao srodnost Mađara i Turaka (Laskomerský 1958: 377, 531), grof Edmund Sečenji (1839–1922), zapovednik turskog vatrogasnog puka i dvorski savetnik turskog sultana (Laskomerský 1958: 376, 531), kao i Julijus Andrašić (1823–1890), predsednik vlade Ugarske i od 1867. godine austrougarski ministar spoljnih poslova (Laskomerský 1958: 363, 527).

3.2. *Prostor Bosne i Hercegovine u prozi Feliksa Kutljika*

U slovačkoj umetničkoj prozi prostor Bosne i Hercegovine izraženije se pojavljuje u prvoj polovini 70-ih godina 19. veka u delima slovačkog postromantičarskog prozaiste, dramatičara i publiciste Feliksa Kutljika (1843–1890). Ovaj predstavnik slovačke postromantičarske književnosti delovao je među slovačkom nacionalnom manjinom na teritoriji srpske Vojvodine. Bio je evangelistički sveštenik u Bačkom Petrovcu, Silbašu i Kulpinu (Čelovský 2010: 7–160). U periodu 1867–1874. objavio je veliki broj članaka u više slovačkih periodičnih izdanja (*Pešťbudínske vedomosti*, *Cirkevné listy*, *Národné noviny*, *Orol*, *Obzor*), u kojima je posvećivao veliku pažnju političkoj situaciji u jugoistočnoj Evropi, posebno u Srbiji. Bavio se i problematikom položaja “južnih Slovena pod turskom vlašću u Bosni, pri čemu je uvek upoređivao njihov položaj sa sličnom sudbinom Slovaka u Ugarskoj” (Čelovský 2010: 170).¹⁰ Autor je serije pripovedaka i novela o životu Bugara, Srba, Bošnjaka, Hercegovaca i Crnogoraca.¹¹ Glavna tema ovih dela, koja reflektuje gotovo fanatični patriotizam glavnih likova, jeste borba južnoslovenskih naroda protiv Turaka. Kutljikovu prozu karakterišu šematski sentimentalni motivi i zapleti tipični za slovačku postromantičarsku prozu 70-ih godina 19. veka. Autor s posebnim interesovanjem prikazuje pre svega priče o slovenskim lepoticama “koje otimaju poturice ili Turci za svoje hareme” (Čelovský 1981: 17). Kutljik povezuje borbu za njihovo oslobođenje s borbom za slobodu celog naroda. U svojim proznim delima rado prikazuje idealizovane i herojske likove ustanika i antiturskih boraca, koji, u okviru odjekujuće romantičarske poetike, ne oklevaju da polože život za slobodu svog potlačenog naroda. Kutljikova prozna dela odlikuju se izraženim alegorijskim i apelativnim karakterom: prožeta su pozivima na jedinstvo slovenskih naroda, dok prikazani sukobi južnih Slovena s Turcima služe, pre svega, kao primer Slovacima, koji su nakon austrougarskog dogovora (1867) bili suočeni s rastućim nacionalnim ugnjetavanjem i mađarizacijom, što je kulminiralo 1875. zatvaranjem Matice slovačke i tri slovačke gimnazije. “Iako se može učiniti da preterano naglašava sukob hrišćana i muslimana, primarni aspekt ovde nije verski, već kulturno-socijalni, što simbolizuje sukob hrišćana i muslimana i nemoć Slovena suočenih s neverujućim feudalacima i nasilnicima” (Čelovský 1981: 17).

U Bosnu i Hercegovinu Feliks Kutljik smešta priče iz dva svoja dela: *Smrt hajduka* i *Lazar*. U pripoveci *Smrt hajduka* (1873) prikazuje ljubavnu priču bosanske devojke Gabrijele, koja je zatočena kao robinja u Neretvi. Njen otmičar, sin lokalnog paše Ali, zaljubljuje se u nju, ali Gabrijela odbija da uzvрати njegovu ljubav jer je on Turčin i musliman. Otkriva se, međutim, tajna pravog porekla Alija, koji je u stvari tajni hrišćanin, i njihovoj ljubavi više ništa ne stoji na putu. Ali se pridružuje bosanskim ustanicima i u ratu na kraju herojski gine pri spasavanju Gabrijele, koja je pala u ruke neprijatelja.

¹⁰ Radi se pre svega o seriji članaka u *Narodnim novinama* (slov. *Národné noviny*) pod naslovom *Od srpskih granica* (slov. *Od srbských hranic*, 1873–1874), u kojima se autor bavi problematikom turskog ugnjetavanja u Bosni, položajem Slovena u Austro-Ugarskoj i odnosom velikih sila prema istočnom pitanju (Čelovský 2010: 203).

¹¹ Reč je o sledećim delima: *Ancindina* (1871), *Hajdukova nevesta* (1873), *Hajdukova smr'* (1873), *Marko* (1874), *Anastasia* (1874), *Lazar* (1876), *Kralica* (1877).

Slobodna Gabrijela se konačno pridružuje ustanicima i strada u borbi protiv Turaka. Sudbina Alija i epska struktura pripovetke imaju više dodirnih tačaka s poemom poljskog romantičarskog pesnika Adama Mickjeviča (1798–1855) *Konrad Valenrod* (1828). Kraj dela kulminira intenzivnim herojsko-patetičnim tonom, praćen apelativnim uzvikom upućenim slovačkom čitaocu: “Bože moj, kada će se i u našem rodu roditi takve devojke?!” (Kutlík 1935: 175).

U drugoj pripoveci *Lazar* (1876) Kutlík prikazuje tragičnu priču hercegovačkog mladića Lazara, koji, nakon smrti majke i uništenja porodične kuće u Hercegovini od strane Turaka, odlazi u Crnu Goru i pridružuje se crnogorskim borcima u borbi protiv osmanskih okupatora. Drugu epsku liniju pripovetke čini klasični ljubavni trougao: Lazar se zaljubljuje u crnogorsku devojku Jelenu, za koju pokazuje interes i Crnogorac Simeon. Ljubomorni Simeon izaziva dvoboj u kojem na kraju gine Lazar. Nakon njegove smrti Jelena se nikada nije udala, već je postala negovateljica ranjenih crnogorskih i hercegovačkih ustanika. Delo se završava patetičnim i moralizujućim apelom, u kojem autor poziva na jedinstvo u borbi za slobodu. Ovoj borbi moraju se podrediti i individualna osećanja pojedinca: “Čuvajte se bratoubistva i savladajte osećaje svoga srca i požude kada se radi o izvojevanju slobode za Hristovu veru i naš porobljeni narod” (Kutlík 1935: 86).

Novela *Lazar* zanimljiva je i po tome što u njoj Kutlík pominje vođu hercegovačkog ustanka iz perioda 1852–1862. Luku Vukalovića (1823–1873). Njegovo ime navedeno je na kraju novele, gde narator, stari Hercegovac Nikola, iskusan, harizmatičan čovek s tragičnom životnom sudbinom, opisuje poslednje godine Jeleninog života: “Jelena se nikada nije udala. Kada su braća Crnogorci ratovala s divljim Turcima, negovala je ranjenike; sada već kao starica povija ruke hercegovačkih junaka. Luka Vukalović je zove anđelom svojih palih boraca” (Kutlík 1981: 83). Luka Vukalović pripada ličnostima južnoslovenskog oslobodilačkog pokreta, a bio je poznat i slovačkim čitaocima. Iste godine kada je Kutlík objavio svoju novelu *Lazar* (1876), i to u istom časopisu (*Orol*), objavljen je i memorijalni članak o ovoj ličnosti.¹²

3.3 *Tematika Bosne i Hercegovine u poeziji i publicistici Svetozara Hurbana Vajanskog*

Temama vezanim za Bosnu i Hercegovinu veoma intenzivno bavio se i slovački pesnik, prozaista, književni kritičar i publicista Svetozar Hurban Vajanski (1847–1916), predstavnik prve generacije realističkih autora. Vajanski je 1878. godine kao vojnik austrougarske vojske učestvovao u okupaciji Bosne i Hercegovine. Tokom mobilizacije morao je da se javi 72. pešadijskom puku s kojim je otišao na Balkan. Njegovo putovanje iz Bratislave do tadašnje austrougarske Dalmacije i Bosne i Hercegovine autentično dokumentuje

¹² Memorijalni članak o Luki Vukaloviću nema navedenog konkretnog autora. Objavljen je u trećem broju sedmog godišta časopisa *Orol* (1876) na strani 90. Na strani 77 objavljen je i Vukalovićev portret.

serija pisama na nemačkom jeziku, koja je redovno slao svojoj supruzi Idi Hurbanovoj (1851–1920).¹³

Pisma Vajanskog pružaju dragocen uvid u niz zanimljivih informacija o prilikama u austrougarskoj vojsci tokom okupacionog pohoda na Bosnu i Hercegovinu. U njima se nalaze brojni opisi patnji vojnika tokom dugog putovanja vozom do Trsta, a zatim brodom do Dubrovnika i Kotora. Vajanski se često žali na neadekvatnu higijenu tokom puta, nedostatak hrane, loš kvalitet smeštaja u kasarnama i vojnim tvrđavama, kao i na vruće balkansko letnje vreme. Tugu za suprugom, beznađe i osećaj nesigurnog povratka kući Vajanski na više mesta u pismima kompenzuje humorističkim i satiričkim zapažanjima. Na primer, u pismu upućenom supruzi 27. jula 1878. potpisao se rečima “Dein Bosnier”¹⁴ (Vajanski 1978: 60) i s izraženom dozom ironije u pismo je uveo i borbeni slogan austrougarske vojske i tadašnje državne propagande: “Auf nach Bosnien!”¹⁵ (Vajanský 1978: 59).

Vajanski je kao vojnik najpre služio u tvrđavi Svetog Krsta u Perastu, nedaleko od tadašnje austrougarske mornaričke baze u Kotoru, a potom u tvrđavi Carina u Hercegovini: “Fort Carina in der Herzegovina” (Vajanski 1967: 104). Iz perioda boravka u ovoj tvrđavi sačuvano je pismo Vajanskog supruzi datirano 1. septembra 1878. u kojem piše o uspešnoj vojnoj akciji sprovedenoj 29. avgusta 1878. Međutim, pobedi svoje vojske ne raduje se, već s ironijom beleži: “Sada smo u pravoj turskoj svinjariji” (Vajanski 1967: 455). Pominje i planirani napad austrougarske vojske na grad Trebinje, ali iz razumljivih razloga (vojna cenzura) izbegava bilo kakvu detaljnu razradu. Pismo je pretežno ispunjeno sumnjama, osećajem nesigurnosti i iskrenim ljubavnim priznanjem.

Boravak Vajanskog u Boki Kotorskoj i u Bosni i Hercegovini nije za autora bilo samo traumatično iskustvo vojnika okupacione vojske koji je morao učestvovati u ovom pohodu protiv svoje volje. Tu je, s druge strane, kao pesnik i prozaista, pronašao više zanimljivih inspiracija koje je neposredno po povratku kući iskoristio u sopstvenom književnom stvaralaštvu. Godine 1879. objavio je pesničku zbirku *Tatre i more* (*Tatry a more*) u kojoj se tematski vraća i na svoj boravak u Kotorskom zalivu i u Bosni i Hercegovini. U ovoj zbirci prisutno je više pesama posvećenih južnoslovenskim temama. Osim pesama koje su primarno usmerene na Crnu Goru (Vojtech 2025: 684–685), autor obrađuje i motive vezane za teritoriju Bosne i Hercegovine. U prvi ciklus ove pesničke zbirke, pod naslovom *Zvuci*, Vajanski je uvrstio dve lirsko-epske pesme inspirisane južnoslovenskom epskom narodnom poezijom. Pesma *Jelena* prikazuje lepu hercegovačku devojkicu Jelenu koja odbija da poljubi mladog sina turskog paše, pristiglog u njen kraj sa sultanovom vojskom. Junakinja samouvereno i herojski odbija sve ponuđene darove i na kraju pesme proklinje mladog Turčina. Pesma je zanimljiva i s formalnog aspekta. Pesnik je ovde koristio desetosložni tip nerimovanog stiha, poznat u južnoslovenskoj epici kao deseterac

¹³ Poticala je iz bratislavske nemačko-mađarske građanske porodice, a njen otac, Mihal Dobrovits, bio je u periodu 1861–1871. godine gradonačelnik Bratislave. Slovački je naučila tek pod uticajem poznanstva s budućim suprugom. Njihova međusobna korespondencija iz tog perioda vođena je isključivo na nemačkom jeziku.

¹⁴ “Tvoj Bosanac”.

¹⁵ “Na Bosnu!”.

(dekasilab), koji je u slovačkoj književnosti stekao posebnu popularnost tokom razdoblja romantizma.

Druga pesma pod nazivom *Guslar* je izrazito epska, prikazuje tragičnu priču slepog i lutajućeg hercegovačkog guslara. Malog sina, koji ga prati na putovanjima, ubija Turčin. Ubica se, međutim, ne zadovoljava tim činom: uništava i njegove gusle i krade sav novac koji je guslar zaradio pevanjem. Jedino što starom guslaru ostaje jeste “pesma u starim grudima” koja “osvetom zapali čitav kraj” (Vajanský 1985: 25). Herojske borbe Crnogoraca i Hercegovaca protiv Turaka Vajanski dodatno osvetljava i u četvrtom poetskom pismu iz trećeg ciklusa zbirke *Tatre i more (Jadranska pisma)*, koje predstavlja apoteozu njihovog junaštva i snage.

Temama Bosne i Hercegovine Svetozár Hurban Vajanski bavio se ne samo kao pesnik, već i kao publicista. Godine 1908. objavio je u ruskim novinama *Moskovskije ve-domosti* seriju od četrdeset listova, kasnije objavljenih u knjizi pod nazivom *Pisma iz Ugarske* (1977). U tim pismima Vajanski je ruske čitaoce upoznao pre svega s unutrašnjom političkom situacijom u Austro-Ugarskoj na prelazu iz 19. u 20. vek. U središtu autorove pažnje nalazi se pre svega kritika nacionalnih odnosa u Ugarskoj, tadašnje mađarizacije i ugnjetavanja slovenskog naroda, kao i ostalih nemađarskih nacionalnosti, uz istovremenu kritiku korupcije, državne vlasti, pojedinih ministara, birokratskog aparata i pravosuđa. U više pisama vrlo otvoreno se izjašnjava i o aktuelnoj spoljnoj politici Austro-Ugarske. Glavna tema njegovih spoljnopolitičkih razmatranja jeste situacija na Balkanu. Vajanski se u tome pokazao, pre svega, kao veoma oštar kritičar austrougarske politike u odnosu na Bosnu i Hercegovinu. U novinama koje su izlazile u carskoj Rusiji “imao je mogućnost da svoje stavove izrazi smelije i otvorenije nego kod kuće, budući da su, kao što znamo, austrougarska cenzura, pravni i administrativni organi surovo progonili svaku kritiku rada austrougarske vlade i stanja u zemlji. Vajanski je mogao u ruskoj publikaciji – posebno 1908. godine – da piše o događajima u Austro-Ugarskoj bez ikakvih ograničenja” (Laptevoová 1977: 11). U svojim pismima otvoreno sagledava proteklih 30 godina austrougarske okupacije te zemlje i zauzima izraziti kritički stav prema njenoj aneksiji iz 1908. godine. U pismu br. 32 napisanom 5. oktobra 1908. godine, na primer, oštro kritikuje austrougarsku vojsku zbog regrutacije vojnika s teritorije Bosne i Hercegovine: “mladi ljudi iz Bosne i Hercegovine regrutovani su za službu u garnizonima u Beču i Pešti, gde su umirali od tuberkuloze ili se zarazili sifilisom i ovu do tada nepoznatu bolest donosili kući. Jedan vojni lekar mi je rekao da je procenat tuberkuloznih vojnika iz Bosne i Hercegovine u vojsci izuzetno visok” (Vajanský 1977: 90). Predmet oštre kritike Vajanskog bila je i verska politika Austro-Ugarske na ovoj teritoriji. U tom kontekstu piše: “Tokom trideset godina cela zemlja se nalazila pod vanrednim stanjem; najteže su živeli pravoslavni, dok je katolička misija uspevala isključivo na štetu pravoslavnih i muslimana” (Vajanský 1977: 90). U pismu br. 33, datiranom 10. 10. 1908, Vajanski oštro kritikuje političke težnje Mađara da zavladaju teritorijom Hercegovine, ocenjujući ih kao izraz “mađarskog megalomanskog šovinizma” (Vajanský 1977: 92). U pismu pod brojem 34, napisanom 17. 10. 1908, sumira i vrlo kritički ocenjuje tri decenije koje su prošle od Berlinskog kongresa 1878. godine, nakon kojeg je Austro-Ugarska

okupirala Bosnu i Hercegovinu: “Bosna i Hercegovina je trideset godina bila pod privremenom vlašću, ili preciznije, pod isključivim vanrednim stanjem, pod nekontrolisanom vlašću vojske, doseljene strane birokratije i vojnih sudova. Za najmanje prekršaje streljali su ljude kao vrapce i vešali ih kao pacove” (Vajanský 1977: 94). Nadalje, u vezi s tim, autor navodi: “Na Berlinskom kongresu velike sile su Bosnu i Hercegovinu ustupile Austro-Ugarskoj samo na okupaciju, radi uspostavljanja reda u zemljama gde su ustanci izazvali anarhiju. Međutim, Austro-Ugarska je ubrzo počela da vlada kao suveren na pokorenoj teritoriji, da u svoje ime izriče smrtnu kaznu stanovnicima, sultanske podanike je uzimala u austrijske pukove. Da li su potrebni još veći dokazi da od samog početka ovo nije bila okupacija, već aneksija?” (Vajanský 1977: 94). Svoje razmišljanje završava skeptičnim zapazanjem: “Na kraju krajeva, smatram da je aneksija Bosne i Hercegovine ponovo jedna od opštenarodnih nevolja Slovenstva” (Vajanský 1977: 95).

U stavovima Vajanskog prema aneksiji Bosne i Hercegovine dominantan je kritički ton; s druge strane, autor se raduje neuspesima austrougarske spoljne politike. “Odobrava, na primer, rusko-francuske diplomatske akcije usmerene protiv interesa Austro-Ugarske, uključujući i balkansko pitanje” (Laptevoá 1977: 22). U aneksiji Bosne i Hercegovine uočava i određene pozitivne aspekte, pre svega “širenje austroslavizma na istok” (Vajanský 1977: 92), dok priključenje novih slovenskih teritorija smatra preprekom širenju mađarske politike. U tom kontekstu ističe da “oko mađarizma nastaje lanac Slovena, koji Mađarima zatvara put na istok” (Vajanský 1977: 92).

Pored političkih tema, Vajanski se u nekim svojim pismima povremeno osvrće i na jezička i etnička pitanja u Bosni i Hercegovini. Slovensko stanovništvo Bosne i Hercegovine svrstava isključivo pod “Srbe”. Piše o “srpskom narodu u Bosni i Hercegovini” (Vajanský 1977: 94) ili o “muslimanskim Srbima” (Vajanský 1977: 94). Strogo odbacuje upotrebu termina “bosanski jezik”, koji se u to vreme sve više uvodio u kulturni i jezički diskurs. Vajanski prihvata isključivo pojam “srpskohrvatski jezik” i svaku naznaku bosanskog jezika smatra izrazom partikularizma koji narušava jedinstvo južnih Slovena. Bosanski jezik označava kao “izum dr. Jagića” (Vajanský 1977: 90), dok diferenciran pogled na južnoslovenski jezički prostor smatra proizvodom “izdajničke teorije” (Vajanský 1977: 94). U pozadini napada na slavistu i profesora Bečkog univerziteta Vatroslava Jagića (1838–1923) nalazi se njegov rad *Die Aufgaben der Erforschung der südslavischen Dialekte, erläutert an dem Verhältnisse der serbokroatischen Schriftsprache zur bosnisch-hercegovinischen Mundart* (Zadaci istraživanja južnoslovenskih dijalekata, objašnjeni na primeru odnosa srpskohrvatskog standardnog jezika prema bosansko-hercegovačkom govoru, 1897), te intenzivna istraživanja dijalekata koja su se na ovom području sprovodila krajem 19. veka (Halilović 2012: 171–183). Upravo na osnovu tih istraživanja Vatroslav Jagić je izdvojio nekoliko osobenosti bosanskih dijalekata i istakao potrebu za dijalektološkim istraživanjem. Vajanski, kao pristalica konzervativnog panslavizma i borac za jedinstvo slovenskih naroda, smatrao je neprihvatljivom tezu o postojanju samostalnih jezika više slovenskih naroda, uključujući ukrajinski i beloruski. “Verovao je da to šteti ideji slovenskog jedinstva” (Kusý – Laptevoá 1977: 128). Uprkos tome što je njegov pogled na problematiku Bosne i Hercegovine bio pod uticajem

konzervativne i panslavističke političke orijentacije, te sadržavao nekoliko jednostranih i kontroverznih stavova, njegova serija pisama *Pisma iz Ugarske* i danas ostaje zanimljiv dokaz za razumevanje percepcije južnoslovenske problematike u slovačkom društvu na prelazu iz 19. u 20. vek.

4. Zaključak

Autori slovačke književnosti 19. veka smatrali su Bosnu i Hercegovinu sastavnim delom šire celine slovenskih naroda. Interesovanje za ovaj geografski prostor u prvoj polovini 19. veka bilo je prvenstveno istorijsko-filološko, dok se kasnije teme vezane za Bosnu i Hercegovinu pojavljuju i u umetničkoj književnosti (satirična i humoristička proza, priče i novele s istorijskom tematikom, poezija) i publicistici. Za slovačke autore 19. veka Bosna i Hercegovina nije bila samo integralni deo Evrope naseljene Slovenima već je predstavljala i nešto tajanstveno i nepoznato. Stanovnicima srednje Evrope ovaj prostor delovao je egzotično i nosio je prizvuk jedinstvene orijentalne atmosfere, što je povećavalo čitalačku privlačnost ove tematike i u slovačkom okruženju. Bosna i Hercegovina u slovačkoj književnosti 19. veka prikazivana je pre svega kao slovenska zemlja koja je trpe-la pod vlašću Osmanskog carstva, te kasnije i Austro-Ugarske, kao prostor pun hrabrih boraca i snažnih žena, čija je odlučnost da se bore za slobodu trebalo da bude inspiracija i pripadnicima slovačkog naroda.¹⁶

Sa slovačkog prevela Kristina Đorđević

¹⁶ Rad je nastao u okviru grantu VEGA 2/0127/23 *Slovačka književnost u međuknjiževnim i transkulturnim kontekstima*.

Literatura

- Bachát, Daniel (1867), "Európa", *Sokol*, 6, 10, 305.
- Čelovský, Samuel (1981), "Kutlíkov život a tvorba", u: Félix Kutlík, *Kralica a iné*, 7–19, Tatran, Bratislava
- Čelovský, Samuel (2010), *Z kultúrnych dejín Slovákov vo Vojvodine*, MOMS, Báčsky Petrovec
- Halilović, Senahid (2012), "Bosanskohercegovački lingvistički atlas: Dvije ankete i jedna izoglosa 171–183", u: S. Halilović, ur., *Bosanskohercegovački slavistički kongres. Zbornik radova, lingvistika (Knjiga 1)*, Slavistički komitet, Sarajevo
- Kollár, Ján (2009), *Dielo*, Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava
- Kusý, Ivan, Laptevoová, Ľudmila Pavlovna (1977), "Poznámky a vysvetlivky", u: S. H. Vajanský, *Listy z Uhorska*, 117–131, Matica slovenská, Martin
- Kutlík, Félix (1935), *Kralica*, Nákladem L. Mazáča, Praha
- Kutlík, Félix (1981), *Kralica a iné*, Tatran, Bratislava
- Laptevoová, Ľudmila Pavlovna (1977), "Úvod", u: S. H. Vajanský, *Listy z Uhorska*, 5–25, Matica slovenská, Martin
- Laskomerský, Gustáv Kazimír Zechenter (1958), *Úsmevy nad životom*, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava
- Šafárik, Pavol Jozef (1992), *Spisy Pavla Jozefa Šafárika. Dejiny slovanského jazyka a literatúry všetkých nárečí*, Východoslovenské vydavateľstvo, Košice
- Šafárik, Pavol Jozef (1995), *Spisy Pavla Jozefa Šafárika. Slovanský národopis*, Oriens, Košice
- Upward, Allen (1908), *The East End of Europe*, John Murray, London
- Vajanský, Svetozár Hurban (1967), *Korešpondencia Svetozára Hurbana Vajanského (Výber z listov z rokov 1860–1890)*, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava
- Vajanský, Svetozár Hurban (1977), *Listy z Uhorska*, Matica slovenská, Martin
- Vajanský, Svetozár Hurban (1978), *Korešpondencia Svetozára Hurbana Vajanského III. (Výber z listov z rokov 1860–1916)*, Veda, Bratislava
- Vajanský, Svetozár Hurban (1985), *Spisy II. Tatry a more*, Tatran, Bratislava
- Vojtech, Miloslav (2025), "Slika Crne Gore u slovačkoj književnosti 19. veka", u: Vujović, Novica, ur., *Cetinjski filološki dani IV. Zbornik radova s međunarodnoga naučnog simpozijuma održanog na Cetinju 6–8. septembra 2023*, 679–701, Fakultet za crnogorski jezik i književnost – Department of Slavic, German & Eurasian Studies, University of Kansas, Cetinje – Lawrence

Podaci o autorima/autoricama

Anisa Avdagić

Filozofski fakultet Univerziteta u Tuzli

anisa.avdagic@untz.ba

Krešimir Bagić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

kbagic@m.ffzg.unizg.hr

Mirela Boloban

Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet

mirela.boloban@ff.unsa.ba

Ruggero Cattaneo

Liceo Classico “Cesare Beccaria”, Milano

capitaneus75@gmail.com

Đurđica Čilić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

dcskeljo@m.ffzg.hr

Ajla Demiragić

Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet

ajla.demiragic@ff.unsa.ba

Srebren Dizdar

Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet

srebren@open.net.ba

Julija Dragojlović

Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu

julija.dragojlovic@gmail.com

Renate Hansen-Kokorus

Institut für Slawistik, Karl-Franzens-Universität Graz

renate.hansen-kokorus@uni-graz.at

Celia Hawkesworth
School of Slavonic and East European Studies, University College London
celiahawkesworth@outlook.com

Adijata Ibrisimović-Šabić
Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet
adijata.ibrisimovic-sabic@ff.unsa.ba

Antonina Kurtok
Uniwersytet Śląski w Katowicach
antonina.kurtok@us.edu.pl

Anes Osmić
Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet
anes.osmic@ff.unsa.ba

Mateja Pezdirc Bartol
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
mateja.pezdircbartol@ff.uni-lj.si

Jela Sabljic Vujica
Filozofski fakultet Sveučilišta u Mostaru
jelen.sablji cvujica@ff.sum.ba

Alma Skopljak
Filozofski fakultet Univerziteta u Zenici
alma.skopljak@unze.ba

Terézia Struhárová
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave
struharova.terezia@gmail.com

Josip Uglešić
Sveučilište u Zadru, Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja
juglesic@unizd.hr

Olga Vojičić-Komatina
Filološki fakultet Univerziteta Crne Gore
olgavojkom@gmail.com

Miloslav Vojtech
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave
miloslav.vojtech@uniba.sk

Saša Vojtech Poklač

Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

sasa.poklac@uniba.sk

Jurica Vuco

Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

jvuco@ffos.hr

Alojzija Zupan Sosič

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

alozija.zupansosic@ff.uni-lj.si

BOSANSKOHERCEGOVAČKI SLAVISTIČKI KONGRES
ZBORNİK RADOVA (KNJIGA 2)

Za izdavače
Mehmed Kardaš
Jasna Duraković

UDK
Nacionalna i univerzitetska biblioteka BiH

Dizajn korica
Tarik Jesenković

Računarska obrada
Narcis Pozderac, TDP Sarajevo