SARAJEVSKI FILOLOŠKI SUSRETI 4: ZBORNIK RADOVA (knj. 2)

Održavanje međunarodne naučne konferencije “Sarajevski filološki susreti 4” (Sarajevo, od 22. do 24. septembra 2016. godine) i objavljivanje Zbornika radova finansijski su potpomogli:

Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke
JP BH Pošta, d.o.o. Sarajevo
Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu

Izdavač: Bosansko filološko društvo
Franje Račkog 1, Sarajevo
www.bfd.ba

Redakcija: Halid Bulić, Munir Drkić, Adnan Kadrić, Sanjin Kodrić, Ksenija Kondali, Munir Mujić, Ismail Palić i Vahidin Preljević

Međunarodna redakcija: Lada Badurina (Rijeka), Tatjana Đurišić-Bečanović (Nikšić), Branimir Belaj (Osijek), Robert Bońkowski (Katowice), Rajka Glušica (Nikšić), Zvonko Kovač (Zagreb), Jasmina Mojsijeva-Guševa (Skoplje), Vesna Mojsova-Čepiševska (Skoplje), Aleksandar Stefanović (Pariz), Bogusław Zieliński (Poznanj)

Glavni urednik: Munir Mujić

Sekretar Redakcije: Azra Hodžić-Čavkić i Elma Durmišević-Cernica

ISSN 2233-1018

Zbornik izlazi svake druge godine i donosi radove koje su autori na temelju referata izloženih na međunarodnoj naučnoj konferenciji "Sarajevski filološki susreti" pripremili za objavljivanje.

Zbornik je indeksiran u bibliografskim bazama EBSCO i CEEOL.
U elektroničkom obliku Zbornik je dostupan na internetskoj stranici izdavača: www.bfd.ba

ISSN 2233-1018

SARAJEVSKI FILOLOŠKI SUSRETI 4

Zbornik radova
(knjiga II)

Uredili
Munir Mujić, Sanjin Kodrić i Vahidin Preljević

Bosansko filološko društvo
Sarajevo, 2018.

Sadržaj

Urednička napomena 9

I

Srebren Dizdar
Filologija između nauke o jeziku i nauke o književnosti 13

Ivana Morić
Između fikcije i stvarnosti: književnost u egzilu 58

Sanjin Kodrić, Lejla Kodrić Zaimović
Književna periodika i književno-kulturne veze i odnosi i mogućnosti njihove reprezentacije u kontekstu digitalne humanistike 71

Vildana Pečenković
Konstrukcija identiteta krajem XIX i početkom XX stoljeća u narativima bosanskohercegovačkih autora 93

Adrijana Vidić
Posve (ne)obični životi: rekonceptualizacija ženskog mučeništva u suvremenoj hrvatskoj prozi 104

Blanka Bošnjak
Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza 120

Mirza Sarajkić
Dekolonizacija palestinskog subalterna u poeziji otpora Mahmuda Derviša 129

II

Aida Džiho-Šator
Intertekstualnost u romanu *Floberov papagaj* 143

Maja Džafić
Intertekstualnost, metatekstualnost i intermedijalnost u zbirci *Inšallah, Madona, Inšallah* Miljenka Jergovića 155

Jelena Ratkov Kvočka
Andrićeva "Kuća na osami" – knjiga o duši 163

Božena Pandža-Mandurić
Psihološka analiza glavnog lika u romanu Parfem autora Patricka Süskinda 178

Marijana Terić
Odnos književnosti i društvene stvarnosti u prozi Mirka Kovača 202

Ružica Jovanović
Književni identitet Milorada Popovića Šapčanina na razmeđu romantizma i realizma u kontekstu dominantnih obeležja epoha 208

Dijana Mikšic Labura
Status autora u *Dubrovačkoj trilogiji* Feđe Šehovića 216

Olga Vojičić-Komatina
Individualni i kolektivni presjek izvora tragičnosti u Andrićevim romanima *Prokleta avlija* i *Travnička hronika.* 227

Muris Bajramović
Savremeni pristupi u proučavanju književnosti za djecu 237

Edina Murtić
Zavičajno-kulturalna semantiziranost autobiografskih sjećanja u djelima bosanskohercegovačkih pisaca za djecu 245

III

Nirha Efendić
Najrecentniji pogled na historijskog Gürs Ilyasa u lirskom pamćenju Tro-varijantsko promicanje pjesme o bolovanju Đerzelez Alije 257

Tin Lemac
Apolitički i antipolitički identitet u pjesništvu Vesne Parun 279

Melida Travančić
Kulturogena autoreferencijalnost: Odnos poetike i egzistencije u poeziji Amira Brke 303

IV

Adriana Car-Mihec, Iva Rosanda Žigo
Reprezentacija tijela u cyberdramama Tanje Radović 319

Amra Memić
Baš-baščaršija Miroslava Jančića: pozorišno-kazališna zavrzlama kao slika bosanskoga identiteta. 333

V

Almedina Čengić
Periodika bosanskohercegovačke drame do Drugog svjetskog rata. 345

Branka Brlenić-Vujić, Jurica Vuco
Imaginarij kulturno-književnih identiteta 366

Miodrag Vukčević
Kultura sećanja u savladavanju prošlosti i izgradnji identiteta.
Da li je tom prilikom manična depresija neminovna? 375

Podaci o autorima 391

UREDNIČKA NAPOMENA

U Sarajevu je od 22. do 24. septembra 2016. godine održana međunarodna naučna konferencija "Sarajevski filološki susreti IV". Teme konferencije iz oblasti nauke o književnosti i kulturi bile su Književnost, kultura i identitet i Književnost i štampa u Bosni i Hercegovini krajem XIX i početkom XX stoljeća. Knjiga 2 Zbornika donosi recenzirane i prihvaćene radove iz nauke o književnosti i kulturi koje su autori na temelju podnesenih referata na spomenutoj konferenciji pripremili za objavljivanje.

Redakcija Zbornika zahvaljuje se autorima, recenzentima, svim učesnicima, Organizacionom odboru konferencije, sponzorima te svima koji su na različite načine doprinijeli uspješnom održavanju konferencije i objavljivanju ovoga zbornika.

I

UDK: 821.09
81(091)

Srebren DIZDAR

Filologija između nauke o jeziku i nauke o književnosti

Sažetak

Otkako se konstituirala na novim osnovama u Njemačkoj potkraj 18. i početkom 19. stoljeća kao veoma propulzivna disciplina, filologija je u protekla dva stoljeća prešla dugačak put. Na njemu je postigla blistave rezultate, ali je od sredine 20. stoljeća bila u svojevrsnom uzmicanju naspram sve dinamičnijih disciplina u proučavanju fenomena jezika – lingvistike i izučavanja književnog stvaralaštva na nekim drugim osnovama. U radu se razmatra historijska utemeljenost i širina upotrebe ovog termina od shvatanja začetnika ideje filologije kao nove nove discipline Friedricha Augusta Wolfa i najboljeg nastavljača njegovog djela Philippa Augusta Boeckha, koji je filologiju definirao kao cjelokupno znanje o antici (*totius antiquitatis cognitio*), odnosno kao "znanje o poznatom i otuda kao proučavanje jezika i književnosti, umetnosti i politike, religije i društvenih običaja"; preko njenog kritičkog propitivanja i svojevrsnog redefiniranja u radovima Rene Welleka i Austina Warrena tokom 1940-tih i 1950-tih godina sve do našeg vremena u kojem se nerijetko filologija iznova afirmira kao neka vrsta šireg pandana "nauci o jeziku (lingvistici)". Dijelom će se u radu razmotriti i odnos prema doprinosu filologije razvoju novijih proučavanja književnosti kroz kritički osvrt na pojam "nauke/znanosti o književnosti", te ponuditi i neka razmišljanja o filologiji u digitalnom okruženju u budućnosti, koja se već dogodila.

Uvodna razmatranja: povratak filologije u budućnost?

U jednom od brojnih akademskih reakcija, koje je potakao esej francuskog mislioca Paula de Mana iz 1982. godine 'Return to Philology' ('Povratak filologiji'), izvorno objavljen u *Times Literary Supplement* a potom više puta

preštampavan u raznim prigodnim izdanjima na tu tematiku,[1]Edward Said je, početkom 21. stoljeća, istakao da je filologija najmanje moderna od svih grana koje obilježavamo kao humanističke discipline te da, u najmanju ruku, nije privlačna, nije, kako on to žargonski kaže: 'sexy' (Said 2004: 57). Sâm de Man se u svom razmatranju aktuelnosti filoloških istraživanja u vremenu koje će za koju godinu snažno obilježiti digitalizacija i internetizacija, odnosno globalizacija u najširem smislu podsjetio, s druge strane, na zamjerku istaknutog američkog kritičara Waltera Jacksona Batea, profesora književnosti s Harvarda i vrsnog znalca poezije Romantizma, da je na djelu (pr)opadanje studija književnosti. Bate je razloge vidio u sve većem priklanjanju teorijsko-kritičkim pristupima književnosti, na uštrb tradicionalnog, pretežno historijsko-interpretativnog okvira, koji se decenijama primjenjivao diljem svijeta na brojnim odsjecima za proučavanje književnosti. Za glavne krivce Bate je optužio post-strukturaliste i Jacquesa Lacana, te njihove mnogobrojne epigone širom svijeta, koji su zagovarali "nihilistički pogled na književnost, na ljudsku komunikaciju i na sam život." (de Man 1986: 22). U svom eseju de Man se prisjetio sličnih situacija kada je on, kao student, prisustvovao predavanjima profesora Reubena Browera na Harvardu 1950-tih godina. Tada se o teorijskim okvirima književnih proučavanja mogla čuti tek poneka stidljiva natuknica, budući je naglasak bio na tumačenju književnosti kako ga je zdušno zagovarala Nova kritika (*New Criticism*) kao svojevrsna 'praktična kritika' (*practical criticism*). U Browerom slučaju, književnost koju je ona preferirala pripadala je drevnom antičkim helensko-rimskom naslijeđu, te naglašenoj potrebi za isticanjem etičkog karaktera književnosti, kao što su to radili i T.S. Eliot, F. R. Leavis i I.A. Richards (de Man 1986: 23).

Istaknuti savremeni indolog svjetskog glasa Sheldon Pollock se, pak, u programskom tekstu "Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World" ('Buduća filologija? Sudbina 'meke' znanosti u 'tvrdom' svijetu') zalaže za 'pluralizam filologijâ' u koji neminovno moraju ući i vrijedna, stoljetna postignuća iz ne-zapadnjačkih ili evropocentričnih tradicija – Indije, Perzije, Kine, Japana, islamskog svijeta kako iz klasičnog arapskog ili osmanskog razdoblja, tako i iz sadašnjih, još uvijek nedovoljno poznatih ili priznatih akademskih sredina. (Pollock 2009: 931-961). S druge strane, Martin G. Eisner ukazuje na pravu šumu odrednica (on ih naziva 'pridjevima'), koji u novije vrijeme pokušavaju da dodatno bliže odrede pojam filologije, ali:

1 Ovdje smo koristili tekst iz čuvene de Manove knjige *The Resistance to Theory* (de Man 1986, 21-26), u kojoj su sabrani i neki drugi bitni tekstovi ovog mislioca, koji i danas mogu poslužiti kao polazište za daljnja razmatranja ovih pitanja.

> *"'Philology' has come to be modified by a proliferation of adjectives," such as, antifoundational, counter, critical-, cultural, disjunctive, ecstatic, exilic, extraterritorial, oppositional, post-, postdisciplinary, radical, recycled, revitalized, skeptical, thick, and worldly."*
>
> *('Filologija se tako našla u situaciji da je modificira obilje pridjeva, kao što su antiutemeljivački, anti-, kritičko-, kuturalni, razdvojni/rastavni, ekstatički, egzilički, ekstrateritorijani, suprotstavljeni, post-, postdisciplinarni, radikalni, reciklirani, revitalizirani, skeptični, mutni, te i sekularni).* (Eisner 2011: 6)[2]

Očito je da je nekako od nespornog trijumfa filologije kao izrazito propulzivne akademske i naučne discipline potkraj 19. stoljeća otpočelo rastakanje shvatanja o mnogo čemu kad je filologija u pitanju. U njene temeljne postulate posumnjali su, među prvima, upravo oni koji su trebalo da je dalje razvijaju i obogaćuju svojim djelima i konkretnim nastavnim i naučnim aktivnostima. Desilo se to u doba konačne dominacije industrijskog društva u zapadnom svijetu, te sve ubrzanijeg načina života i proizvodnje. U takvim okolnostima se sve više smanjivao prostor za istraživanja širokog spektra, te eruditskog propitivanja i promišljanja pojava i ličnosti u nepovratno proteklom vremenu antike, a još i više u potonjim stoljećima kada se evropska kulturna misao u nekoliko navrata iznova vraćala pretpostavljenom idealu stare Grčke i Rima. Uostalom, nije slučajno Friedrich Nietzsche (1844-1900), svojevremeno, izrazio duboku sumnju u mogućnost opstanka filologije, kada je, u pismu upućenom iz Italije 1886. godine, nazvao filologe "učiteljima polaganog čitanja",[3] a filologiju vještinom dobrog čitanja […] što znači, čitanje činjenica a da ih se ne falsificira putem tumačenja":

> I *have not been a philologist in vain — perhaps I am one yet: a teacher of slow reading. I even come to write slowly. At present it is not only my habit, but even my taste — a perverted taste, maybe — to write nothing*

2 Prof. Eisner akademski akribično i nadasve korektno navodi brojne autore koji su koristili ove modifikatore u svojim tekstovima o potrebi povratka filologiji – od Cullera do Pollocka – ali se bez boljeg ponavanja konteksta, a osobito i uvida u te radove u prevodu na bosanski jezik gotovo da gubi suština poante, koju je istakao ovaj ugledni romanista sa Univerziteta Duke, Durham, NC, u SAD.

3 Na sličnom tragu je bio i istaknuti lingvist i erudit Roman Jakobson, koji je potvrdio navedenu Nietzscheovu maksimu, ali se, u stvari, referirao na slavnog ruskog jezikoslovca i pedagoga Leva Vladimiroviča Ščerbu(1880-1944) podsjetivši da je: "Filologija umjetnost polaganog čitanja". (Jakobson 1966:653)

*but what will drive to despair every one who is 'in a hurry.' For philology is that venerable art which exacts from its followers one thing above all — to step to one side, to leave themselves spare moments, to grow silent, to become slow — the leisurely art of the goldsmith applied to language: an art which must carry out slow, fine work, and attains nothing if not lento. Thus philology is now more desirable than ever before; thus it is the highest attraction and incitement in an age of 'work': that is, of haste, of unseemly and immoderate hurry-skurry, which is so eager to 'get things done' at once, even every book, whether old or new. Philology itself, perhaps, will not so hurriedly 'get things done.' It teaches how to read well, that is, slowly, profoundly, attentively, prudently, with inner thoughts, with the mental doors ajar, with delicate fingers and eyes. My patient friends, this book appeals only to perfect readers and philologists: learn to read me well!"*4

*(Nisam uzalud bio filolog – a možda sam to i sada: učitelj sporog čitanja. Čak sam počeo sporo i pisati. Trenutno, to nije samo moj običaj, čak ni moj ukus – možda perverzni ukus – da ne pišem ništa što bi navelo u očaj bilo koga 'kome se žuri.' Jer filologija je takva vrsta časne vještine koja od svojih sljedbenika traži, iznad svega, jednu stvar – da se maknu u stranu, da ostave sebi slobodnih trenutaka, da zašute, da postanu spori – dokona vještina nekog zlatara koja je primjenjena na jezik: vještina koja se mora izvoditi sporo, jer je to fini rad, a koja ništa ne postiže ako se ne radi polako. Stoga je filologija danas poželjnija nego ikad prije; stoga ona predstavlja najveću privlačnost i uzbuđenje u doba 'rada': to će reći, užurbanosti, neprimjerenog i pretjeranog jurcanja, koje je toliko željno da odmah 'obavi stvari', čak i svaku knjigu, bilo da je stara ili nova. Sama filologija, možda, neće tako brzo 'obaviti stvari'. Ona uči kako treba dobro čitati, to će reći, polako, duboko, s pažnjom, mudro, s unutrašnim mislima, ostavljajujući mentalna vrata odškrinuta, uz osjetljive prste i oči. Strpljivi moji prijatelji, ova knjiga privlači samo savršene čitaoce i filologe: nau*čite se da me dobro pročitate!"*).* (Nietzsche 2015:8)

Ova Nietscheova knjiga je nastala kao izraz dubokog i iskrenog razočaranja u smisao filologije, i to nakon žučnih polemika koje su obilježile prethodnu deceniju njegovog djelovanja (Holquist 2011: 271). Njoj je prethodila gotovo

4 Ovo je, u stvari, predgovor za knjigu *Morgenröthe* (*Zora*, 1886. str. 5), koji je Nietzsche napisao u mjestu Tuta blizu italijanske luke Genova u jesen 1886.

pa aforistična knjižica *Wir philologen* (*Mi filolozi*, 1875), koju je Nietzsche napisao kao neku vrstu komentara na situaciju u kojoj se sâm našao, kada je, iako još uvijek profesor filologije na Univerzitetu u Baselu, objavio prvo veće djelo *Geburt der Tragödie* (*Rađanje tragedije*, 1872). Ono nije izazvalo osobitu pozornost tadašnjih učenih krugova, pa čak ni njegovog profesora i mentora, znamenitog filologa Friedricha Ritschla (zahvaljujući kojem je 1869. i dobio profesuru, premda u tom trenutku nije ni doktorirao ni habilitirao!); osim pamfleta iz pera nešto mlađeg kolege Ulricha Willamowitza-Moellendorfa (1848-1941) pod nazivom *Zukunftsphilologie* ("Budućnost filologije"). Bez namjere da se dublje upuštamo u sve ono što je Willamowitz-Moellendorf kao kolega-filolog zamjerio Nietzscheu (često i s opravdanim razlogom!), očigledno je da se već u tom vremenu dovela u pitanje opravdanost te i takve filologije; a osobito je postala upitna njena budućnost. O tome svjedoče i brojne sintagme i kovanice, pretežno iz njemačke filološke tradicije, ali i nešto noviji izrazi, koji su se uobličavali u evropskim i angloameričkim teorijskim i kritičarskim krugovima u posljednjoj četvrtini 20. i na početku 21. stoljeća:

- *Weltphilologie* (svjetska filologija)
- *Nationalphilologie* (državna filologija)[5]
- *Neuphilologie* (nova filologija)
- *Altphilologie* (stara filologija)
- *Editionsphilologie* ili *Textkritik* (tekstualna filologija, filologija uređivanja teksta)
- *Politische Philologie* (politička filologija)
- *Radical Philology* (radikalna filologija)[6]
- *Post-Philology* (post-filologija)[7]

5 Ovdje se pod terminom 'nacionalni' ima na umu i dalje prisutna definicija države jedne nacije (*nation-state*), kako se formirala u vremenima nakon Francuske revolucije potkraj 18. stoljeća.

6 Zagovornik ovakve sintagme Sean Alexander Gurd navodi da je njegov "cilj da ocijeni stvarnosti koje se odnose na višestruku proizvodnju klasičnog teksta kako bi olakšao književnoj filologiji da postane svjesna činjenice o svojoj pluralnosti. Ja to nazivam *radikalnom filologijom*" ("My goal is to assess the realities involved in the multiple productions of a classical text so as to facilitate a literary philology alive to the fact of plurality. I call this a *radical philology*.").(Gurd 2005: 5)

7 Michelle Warren je predložila ovakav termin u eri sveopće 'postizacije' na izmaku 20. i s početka 21. stoljeća propitujući "da li "filologija može doseći neki novi 'post' zajedno sa izrazima 'moderni' i 'kolonijalni'" ("whether philology can reach the next 'post' along with the 'modern' and 'colonial'") ((Warren 2003: 19-45).

– *Metaphilology* (metafilologija).[8]

Naše doba otvorilo je brojne nove mogućnosti za uspostavljanje elektronske (eFilologija), ili informatičke filologije, odnosno, u najširem smislu, digitalne filologije, shvaćene i primjenjivane kao neke vrste osobene kulturne informatike ("digital philology as "cultural informatics").

Dva moguća polazišta za eFilologiju

Digitalna tehnologija je ponudila temeljnu platformu za bitne promjene u izučavanju klasika i, uopće, onoga što se naziva *humaniora*. S njenim daljim razvojem i integriranjem svih vrsta zapisa – bilo da se radi o zvukovnom/oralnom, likovnom/grafičkom, tekstovnom, digitalnom, multimedijalnom, ili 'metapodatku' u najširem smislu - značajno se poboljšavaju mogućnosti za stvaranjem gotovo beskrajne elektronske 'biblioteke', tačnije, **virtuelnog repozitorija svake vrste podataka**, dostupnim ne samo usko specijaliziranim stručnjacima nego, doslovno, svakom ko im bude imao pristup i bude umio da ih koristi na smislen način.

Ova polazišta počivaju na šest (za)datih pretpostavki:

1. they can be delivered to any point on the earth and at any time;
2. they can be fundamentally hypertextual, supporting comprehensive links between assertions and their evidence;
3. they dynamically recombine small, well-defined units of information to serve particular people at particular times;
4. they learn on their own and apply as many automated processes as possible, not only automatic indexing but morphological and syntactic analysis, named entity recognition, knowledge extraction, machine translation, etc., with changes in automatically generated results tracked over time;
5. they learn from their human readers and can make effective use of contributions, explicit and implicit, from a range of users in real time;
6. they automatically adapt themselves to the general background and current purposes of their users.

(1. Mogu se dostaviti na bilo koje mjesto na Zemlji i u bilo koje doba;

8 Ovaj izraz je predložio u iscrpnom tekstu pod istim naslovom Jan M. Ziolkowski, s Harvardskog univerziteta, koji se u nekoliko navrata bavio ovom tematikom od kraja 1980-tih godina (Ziolkovski 2005: 239-272).

2. U osnovi mogu biti hipertekstualni, te podržavati sveobuhvatne linkove između tvrdnji i pribavljenih dokaza;
3. Oni dinamički rekombiniraju male, dobro određene informacijske jedinice koje služe određenim ljudima u posebnim situacijama;
4. One uče na sebi svojstven način i primenjuju koliko god je to moguće automatiziranih procesa, ne samo u smislu automatskog indeksiranja nego i putem morfološke i sintatičke analize, nazvane prepoznavanjem cjeline, izvlačenjem znanja, mašinskim prevođenjem, itd; pri čemu se mogu pratiti automatski generirane promjene u vremenu.
5. Oni uče od svojih ljudskih čitalaca i mogu se efikasno koristiti prilozima, eksplicitnim i implicitnim, koje široki krug korisnika ubacuje u realnom vremenu;
6. Automatski se prilagođavaju na opću pozadinu i trenutne ciljeve ili svrhu drugih korisnika). (Bamman, David, Crane, Gregory, Jones, Alison 2008: 29)

Navedeni zagovornici ponuđenih pretpostavki za cjelovitu uspostavu digitalne filologije su tek neka od već pominjanih važnih imena (Culler, Said, Pollock, Eisner, Gurd, Warren, Ziolkowski, te još poneki) koja su se, od 1980-tih godina na ovamo, na brojnim skupovima širom svijeta (Paris, Yale, Harvard, Columbia, Taiwan, itd.) upustili u razmatranje potrebe za svojevrsnom obnovom filologije kao bitne humanističke djelatnosti u sveopćem uzmaku humanističkih studija pred biotehničkim i prirodnim znanostima uopće, a u doba posvemašnje digitalizacije i internetizacije svijeta u kojem živimo.

Treba se podsjetiti da je do takvih pokušaja boljeg pozicioniranja mjesta i uloge filologije dolazilo u nekoliko navrata tokom 20. stoljeća. Nakon određenog zatišja, izazvanog tzv. antipozitivističkom pobunom s početka 20. stoljeća, sredinom 1950-tih godina se dogodila definitvna prelomnica u odnosu na skoro pedesetak, pa i više godina žučnih rasprava o načinu pristupanja i p/r/oučavanja kako književnosti, tako i jezika. Te dvije neophodne sastavnice koje i danas pronalazimo u nazivima odsjeka na fakultetima humanističkih znanosti (*humaniora* ili *humanities*), koji u svom fokusu imaju, uglavnom, jezičko i umjetničko-književno stvaralaštvo po nazivima naroda ili geografskih područja na kojima su nastajali tokom proteklih 1.500 godina, proistekle su iz još starije tradicije, koju su razvijali vrijedni proučavaoci starogrčkog jezika u Aleksandriji u doba dinastije Ptolomejevića u Egiptu i u Pergamonu u Maloj Aziji, a potom i oni mislioci, koji su nam ostavili zapise na latinskom jeziku za vrijeme uspona i procvata Rimskog carstva.

Pogled u bližu a i veoma daleku prošlost filologije: Martianus Minneus Felix Capella

U vrijeme pada njegovog zapadnog dijela pred naletima Vizigota i njihovog vođe Alarica, pojavilo se djelo koje je sastavio Martianus Minneus Felix Capella, između 400. i 439. godine n.e. Autor, porijeklom iz mjesta Madaura u sjevernoj Africi (u današnjem Alžiru), a potom i pravnik u Kartagi, je svoja enciklopedijska saznanja crpio iz djela značajnih antičkih autora, kao što su izuzetno plodni rimski znanstvenici Marcus Terentius Varro (116 - 27 p.n.e.) i Gaius Plinius Secundus (Plinije stariji, 23 - 79. n.e.), gramatičari Gaius Julius Solinus i Aquila Romanus (3. stoljeće n.e.), kao i grčki autor Aristides Quintilianus (3. stoljeće n.e.), iza kojeg je ostalo djelo *Perì musikês* (Περί Μουσικῆς, lat. *De Musica*), ili *O muzici*.

Riječ je o neobičnom uratku, sastavljenom iz devet dijelova ili knjiga pod nazivom *Satyricon*, ili *De Nuptiis Philologiae et Mercurii et de septem Artibus liberalibus libri novem* (*Satirikon* ili O *vjenčanju Filologije i Merkura i sedam slobodnih vještina u devet knjiga*). Pisana je teškim i pompeznim stilom nalik na onaj kakv se njegovao u rimskoj prozi, po uzoru na jedini sačuvani roman *Assinus Aureus* (*Zlatni magarac*) ili *Metamorfoze* rimskog autora Luciusa Apuleiusa (124 - 170 n.e.), i to u stihu, kao imitacija pjesama Terentiusa Varroa, a prepuna je prenaglašenih metafora i drugih stilskih figura. U prve dvije knjige ove svojevrsne antičke alegorije govori se, doista, o sklapanju braka između rimskog boga trgovine i elokvencije, glasnika bogova i zaštitnika poezije Mercuriusa (helenskog Hermesa), koji je po mitološkim predanjima donio pismo ljudima, i polusmrtne, ali veoma učene nimfe Filologije, kćerke boginje Phronesis (φρόνησις, *phronēsis*, boginje praktične Mudrosti ili praktičnog Znanja, poznate i pod latinskim nazivom *prudentia*; naspram boginje teorijske Mudrosti ili Znanja, koju poznajemo kao Sophia, (σοφία, *sophia*). U preostalih sedam knjiga se iznosi do tada sakupljeno ljudsko saznanje o sedam slobodnih vještina ili umijeća (*artes liberales*). U III. knjizi se obrađuje gramatika (*De arte grammatica,),* a potom slijedi rasprava o dijalektici (*De arte dialectica*), retorici (*De arte rhetorica*), geometriji (*De geometrica*), aritmetici (*De arithmetica*), astrologiji (*De astrologia*), te, konačno, i o muzici (*De harmonia*). Svaka od ovih vještina je personificirana kao mlada dvorska pratilja Merkura i Filologije. Uz njih se na granama drveća nalaze i dvije posve svjetovne vještine ili discipline – arhitektura i medicina, ali, budući je njihov karakter doslovno zemaljski i utilitaran, one se nisu našle ni u okviru prve tri verbalne discipline ili *triviuma* (gramatika, retorika i dijalektika), odnosno

quadriviuma, gdje su smještene matematičke vještine zasnovane na određenim veličinama koje se mogu izmjeriti, bilo da su u pitanju aritmetički brojevi, geometrijske figure, razmaci između planeta ili muzički tonovi. (Teeuwen 2005: 73-76)

Capelline knjige su opstale uprkos posvemašnjem opadanju obrazovanja i kulture u narednih 700 godina, koje danas nazivamo Srednjim vijekom. Dijelom se to može objasniti njihovom dostupnošću, jer su ih iznova vrijedno prepisivali redovnici po zapadnoevropskim samostanima, tako da je broj izdanja, nerijetko praćenih komentarima i glosama prepisivača na marginama, dosegao fantastičnu brojku od 241 i to na širokom području od Italije i Njemačke preko Španjolske, Francuske, Engleske i Irske. S druge strane, njih su redom preporučivali brojni potonji kršćanski autoriteti, kao što su Boethius, Cassiodorus, Rabanus Maurus i biskup Isidore od Seville, u svojim djelima koja su stoljećima bila smatrana najboljim udžbenicima za odgoj novih generacija. Koliko je tek učenika u tim vremenima učilo napamet Capelline heksametre:

> *Gram loquitur; Dia vera docet; Rhet verba colorat;*
> *Mus canit; Ar numerat; Ge ponderat; Ast colit astra.*
>
> *[Gramatika govori; Dijalektika uči istini; Retorika boji riječi;*
> *Muzika pjeva; Aritmetika broji; Geometrija mjeri; Astronomija kultivira zvijezde.]*

Na prvom mjestu svih ovih slobodnih vještina se uvijek nalazi gramatika, jer, kako je to odlično formulirao biskup i ugledni znalac nove logike i srednjovjekovne dijalektičke retorike John of Salisbury (1120-1180) u svom djelu *Metalogicon*, završenim 1159. godine:

> *Grammar is the science of talking and writing correctly and the origin of all the liberal arts. It is the cradle of all philosophy and so to speak the chief nourisher of all literary studies.*
>
> *(Gramatika je znanost ispravnog govora i pisanja a vodi porijeklo iz slobodnih vještina. Ona je kolijevka sve filozofije i, takoreći, na njoj se napaja cjelokupno proučavanje književnosti).* (Wittkower 1938: 83)

Naravno, tradicija izučavanja jezika obilježila je, ponekad iz posve različitih razloga, antički helensko-rimski svijet. Pri tome se većina tadašnjih proučavalaca rukovodila stavom latinskog gramatičara Donatusa iz 4. stoljeća n.e.. koji je gramatiku podijelio u dva dijela: na “*vox*" (glas) i na "*littera*" (pi-

smeno, slovo). Pismeno kao simbolički znak u svakom pogledu zavisi od glasa, jer "riječi" mogu biti jasno artikulirane ("*vox articulata*"), ili mogu biti neprepoznatljive ili konfuzne, te je "*littera*" namanja jedinica onoga što se naziva "*vox articulata*". Poznati gramatičar iz doba Bizantskog carstva Priscianus Caesariensis (oko 500 g.n.e.), autor kapitalnog djela u 18 tomova o gramatici latinskog jezika, namijenjenoj njegovim helenskim učenicima u Konstantinopolisu, *Institutiones Grammaticae* (*Osnovi*/*Temelji gramatike*), je to lakonski sažeo u maksimu: "Vocis differentiae sunt quattuor: articulata, inarticulata, litterata, illiterata." (Različiti glasovi se javljaju u četiri oblika: artikulirani, neartikulirani, koji se mogu zapisati i koji se ne mogu zapisati)".[9]

Vidi se to i u likovnom, alegorijskom predstavljanju lika Gramaticae kao mlade žene koja u jednoj ruci drži vrč s vodom, a u drugoj nož. Simbolika je očigledna: kao što se zalijevanjem biljke vodom omogućava njen rast i razvoj, tako se i mladi um formira i razvija izučavanjem gramatike i njenih pravila. Na nekim renesansnim slikama, Grammatica je okružena svojim najboljim drugaricama – Retorikom i Dijalektikom – a na granama se nalaze matematičke vještine iz *quadriviuma*. Pri tome se jasno ukazuje da ona ima moć uticanja na rast drveća, jer se ponekad prikazuje uz korijenje, a ponekad naslonjena na stablo u punoj veličini. Na talijanskoj graviri iz 15. stoljeća, poznatijoj kao Mantegna Tarocchi, koja je skoro pa doslovna ilustracija Capellinih sedam vještina, Grammatica je prikazana kao stara žena sa vrčom u kojem se nalaze lijekovi za popravljanje izgovora kod učenika, dok im nožem može izoštriti pogrešne jezike, a turpijom može odstraniti gramatičke pogreške.

Premda neusporedivo slabije od svojih antičkih prethodnika, obrazovanje u Srednjem vijeku je na svoj način nastojalo da očuva rimski ideal kultiviranog, slobodnog građanina - *liber homo* – kakav je uobličen u najslavnijim danima Republike i njenog najboljeg oratora Marcusa Tulliusa Cicerona (106 - 43. p.n.e.). Pojavom humanističkih mislilaca u kasnom srednjem vijeku u Italiji, a potom i procvatom umjetnosti, kulture i književnosti tokom renesanse u zapadnoj Evropi, počeo se mijenjati i dotadašnji odnos prema načinu podučavanja i sticanja znanja. Ako se od helenskih vremena filologija smatrala pripremnom disciplinom, ili pregršti od sedam do devet disciplina, kako je to definitivno formulirao Marcus Terentius Varro (116 - 27. p.n.e.) u svom

9 Pri tome se misli na glasove koje proizvodi čovjek u odnosu na životinje. Artikulirani ljudski glasovi ("quae coartata, hoc est copulata, cum aliquo sensu mentis est") nose određeni smisao, te se daju iskazati u pismenima, slovima, dok životinjski, na primjer zavijanje vuka, mukanje krave, blejanje ovce ili kukurikanje pijetla, ne nose značenje, te se i ne daju iskazati slovima ("quae scribi non potest") i nose obilježje '*illiterata*', odnosno ono što je kod Aristotelesa *agrammatikoi*.

ogromnom enciklopedijskom djelu *Disciplinarum Libri Novem* (*Knjiga o devet disciplina*);[10] onda je filozofija bila (naj)više znanje, koje se moglo doseći strpljivim dugogodišnjim upoznavanjem sa osobenostima gramatike, logike i retorike, kako ih je svojevremeno definirao Boethius. U helensko doba 'čista' filozofija je proučavana iz najplemenitijih razloga, jer, po Aristotelesu, njen krajnji cilj jeste spoznaja istine, a ne i nekakva osobna ili kolektivna korist ili prednost. Njena jedina stvarna korist bi se mogla ogledati u stvaranju časnog i moralnog građanina predanog da služi općoj zajednici, njenom ukupnom napretku i boljitku. Rimski mislioci Seneca i Quintilian su, pored Cicerona, dosljedno razvili ovakav pristup, a preko sv. Augustina (*Retractiones* /*Ponovna promišljanja*/, oko 425. n.e.) on je inkorporiran i u kršćanska poimanja potrebe za obrazovanjem i kultiviranjem čovjekovog moralnog bića, premda u nešto drugačijem okruženju. U Srednjem vijeku je dugo vremena trajao svojevrsni intelektualni zastoj, sa rijetkim ranije pomenutim učenim ljudima (Magnus Aurelius Cassiodorus (490 –585), biskup Isidore od Seville (570–636), Boethius (673 – 735) i Rabanus Maurus (780 – 856), koji su se svojski trudili da održe neku vrstu kontinuiteta sa svojim sjajnim antičkim prethodnicima. Kao svojevrsne i ustrajne ljubitelje riječi, nazivaju ih još od tih vremena 'filolozima', iako se najveći broj njih do konca 17. i početka 18. stoljeća radije odazivao na naziv '*grammatikoi*' - 'gramatičari', 'jezikoslovci', ili, prosto, 'jezičari', a koji u najširem smislu obilježava sve one koji se bave jezikom i njegovim usmenim i pisanim proizvodima. Milivoj Šrepel (1862-1905), hrvatski učitelj i filolog, naziva ih, u svojoj veoma preglednoj i kod nas nedovoljno poznatoj knjizi *Klasična filologija*, s kraja 19. stoljeća, 'gramatistima' (Šrepel 1899: 4).

Tokom renesanse koristio se izraz *studia humanitas* (humanistički studij, istraživanje, proučavanje) nasuprot proučavanju pojava u prirodi ili današnjih prirodnih znanosti (*studia naturalis*), ali u jednini, iako je obuhvatao izučavanje nekoliko povezanih disciplina: gramatike, poezije, retorike, historije i moralne filozofije. Smatralo se da su to temeljna znanja za obrazovanog, učenog čovjeka tog doba, nekadašnjeg rimskog *homo liber*, odnosno onoga što se u engleskom jeziku naziva *gentleman* od početka 18. stoljeća. Tim načelima se rukovodio zasigurno najveći među znalcima klasičnih disciplina u Engleskoj Richard Bentley (1662-1742). Često nazivan, osobito od uglednih njemač-

10 Varro je naveo listu od devet disciplina: gramatika, retorika, logika, aritmetika, geometrija, astronomija, teorija muzike, medicina i arhitektura, ali su u kasnijim stoljećima pisci koji su prihvatili ovu klasifikaciju uglavnom izostavljali medicinu i arhitekturu, pa se, na taj način došlo do formule *trivium* + *quadrivium* = *Septem Artes Liberales* (sedam slobodnih vještina/disciplina).

kih poštovalaca kao što je bio Christian von Bunsen, "osnivačem klasične filologije" i "engleske helenističke škole", Bentley je posjedovao nevjerovatnu erudiciju iz raznorodnih disciplina. Stekao ju je marljivim čitanjem iz svih tada raspoloživih pisanih izvora, te sakupljanjem i proučavanjem izvornih rukopisa na klasičnim jezicima. Posebno je važan njegov doprinos rekonstrukciji i kritičkom objavljivanju klasičnih rukopisa, te nesporni autoritet s kojim je mogao izreći vrlo jasne sudove o vrijednosti tako predstavljenih djela akademskoj, a i široj javnosti. Tome je, svakako, doprinijela njegova upućenostu najbolje fondove engleskih akademskih biblioteka u Oxfordu (Bodleiana, Corpus Christi) i Cambridgeu, te pozicija kraljevskog bibliotekara, kao i profesora teologije na Cambridgeu. Iako je svaki od tih poslova obavljao s nevjerovatnom predanošću, često se sukobljavao sa konzervativnim predstavnicima akademske administracije, koja mu je u nekoliko navrata pokušala umanjiti uticaj i ogromne zasluge za razvoj obrazovanja uopće, a napose i klasičnih studija. Većina potonjih engleskih filologa (Blackwell, Wood, Simon, Mill, Wells, Lowth, Kennicot, itd.) u kasnijim vremenima nastavila je njegovim putem, te su se, na taj način, uključili u izuzetno propulzivne istraživačke aktivnosti širom zapadne Evrope. Najbolji klasični umovi 18. stoljeća u Francuskoj, Nizozemskoj, Njemačkoj, Italiji i Španjolskoj širom su otvorili puteve prosvjetiteljstva i potakli marljive napore na proširivanju obima i dubine međusobno povezanih disciplina. Bentleyjevo ime se s razlogom pominje usvim pregledima nastanka i razvoja klasične filologije u Evropi, a danas se većina istraživača slaže da se u tom protoku vremena mogu razlikovati četiri distinktna razdoblja i to:

1. razdoblje, koje je nastupilo nakon sjajnih postignuća u Italiji, te u Francuskoj (od 14 -16. stoljeća – otac i sin: Julius Caesar i Joseph Justus Scaliger),
2. razdoblje u Francuskoj (kraj 16. i dio 17. stoljeća – Henri Estienne),
3. razdoblje u Nizozemskoj i Engleskoj (Richard Bentley, kraj 17. i prva polovina 18. stlojeća),
4. razdoblje dobilo je pravi zamah u Njemačkoj u drugoj polovini 18. stoljeća arheološkim i filološkim istraživanjima Winkelmanna, a potom Ernestija, Heynea, Schneidera i, osobito, Wolfa i Boeckha koncem 18. i u prvih nekoliko decenija 19. stoljeća.

Postepeno se u takvom sve povoljnijem ozračju narastanja klasične filologije mijenjao i odnos prema humanističkom obrazovanju kao osobito prikladnoj oblasti za neposrednu primjenu njenih pustignuća u formiranju in-

telektualnog razvoja novih naraštaja, gdje su značajnu ulogu odigrali George Campbell (1719-1796), *The Philosophy of Rhetoric* (*Filozofija retorike*, 1776); dr. Hugh Blair (1716-1800), *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (*Predavanja iz retorike i lijepe književnosti*, 1783), te Richard Whateley (1787-1863) *Elements of Rhetoric* (*Elementi retorike*, 1826). Oni se smatraju posljednjim izdancima klasičnih britanskih retoričara, koji su kontinuirali bogatu evropsku tradiciju iz antičke Grčke iz 5. stoljeća p.n.e.; a napose bi tu trebalo spomenuti i lorda Henry Home Karnesa (1696-1782). Njegovo djelo *Elements of Criticism* (*Elementi kritike*, 1762), koje je doživjelo preko 50 izdanja u Velikoj Britaniji i SAD, uzima se kao izvorište potonjih uticajnih retoričkih teorija Campbella, Blaira i Josepha Priestleyja (1733-1804) u 18. i 19. stoljeću. Svi oni su dijelili mišljenje da proučavanje književnosti treba da se zasniva na zakonima ljudske prirode. S druge strane, ovi i neki drugi istaknuti predstavnici Škotskog prosvjetiteljstva (*The Scottish Enlightenment*) 18. stoljeća (George Turnbull, David Hume, Thomas Reid, James Beatie, Adam Smith), kao zagovornici empiricističkog i induktivnog načina promišljanja, su itekako zaslužni za utemeljivanje modernih studija engleskog jezika i književnosti na i danas jasno prepoznatljivim filološkim pretpostavkama.

Svojim stavovima o potrebi sistematskog izučavanja engleskog jezika ne samo u okviru otmjenih, salonskih krugova Škotske tog doba, nego i u okviru školskih programa na svim razinama ovi mislioci su bitno podstakli potonju reformu školstva i u Engleskoj, a posredno i na ogromnim prostorima britanskog kolonijalnog carstva tokom njegog širenja u sve dijelove svijeta, osobito ka nekadašnjim drevnim civilizacijama u Aziji. Prodorom agresivnog evropskog kolonijalizma i njegovim postepenim preuzimanjem vojnog, ekonomskog i političkog uticaja nad novim, dalekim teritorijama sa mnoštvom raznovrsnih jezičkih i kulturoloških posebnosti, filološka istraživanja su dobila dodatne poticaje. Neposrednim kontaktima Evropljana sa ogromnim, relativno dobro sačuvanim i vidljivim zasadama tih kultura, neslućenim intenzitetom počeo se širiti krug onih koji su vrijedno pomicali granice, širinu i dubinu dotadašnih saznanja, a napose su se njihovim naporima da proniknu u te bogate duhovne riznice čovječanstva, formirala drugačija poimanja o cjelokupnom svjetskom kulturnom naslijeđu. Kada se sredinom 18. stoljeća britanski pravnik i vrijedni istraživač historije, kulture i jezikâ Indije sir William Jones (1746-1794) susreo na tom golemom prostoru sa klasičnim jezikom tog ogromnog i neobično važnog civilizacijskog područja, sanskritom; filolološka proučavanja su, definitivno, izašla iz svojih uže shvaćenih evropskih okvira.

Na taj način su se počele uočavati neke nove i drugačije činjenice. Jones je uočio brojne sličnosti između pojedinih riječi i izraza u sanskritu i evropskim jezicima, što je dovelo do daljnjih istraživanja kako u živim evropskim jezicima, tako i onim sa kojima su Evropljani u svom agresivnom kolonijalnom nadiranju po svijetu sve više dolazili u dodir – arapskim, turskim, persijskom, kineskim i japanskim jezikom.To je, potom, dovelo do snažnog razvoja zanimanja za istočnjačke jezike i neslućeni razvoj tzv. Orijentalne filologije, koja se i danas, nerijetko, naziva orijentalistikom, iako prof. dr. Esad Duraković razložno argumentira da bi je bilo bolje nazivati 'Orijentologijom' (Duraković: 2007).

Međutim, po mišljenju većine istoričara i proučavalaca razvoja sveobuhvatne filološke misli u novijem vremenu, ključni uticaj na vraćanje filoloških istraživanja u središte humnaističke misli odigrali su stavovi mislioca renesansne širine i znanja na jugu Apeninskog poluostrva, Giambattista Vicoa.

Giambattista Vico (1668 – 1744)

Vico je veći dio života je proveo kao profesor retorike na Univerzitetu u Napulju. Po sopstvenom uvjerenju, vrhunac njegovih proučavanja antičkog svijeta desio se kada je uočio razliku između ideja i jezika. Po njegovom mišljenju, ideje otkrivaju nove historijske principe geografije i hronologije, dvije ideje historije, a time i ideje univerzalne historije, koje dotad ona nije posjedovala; dok jezici otkrivaju nove principe poezije, i pjesme i versifikacije, te pokazuju da su obje ideje proistekle iz iste prirodne potrebe kod prvobitnih naroda (Vico 1982: 139). Kada se spoje, ove dvije ideje postaju temeljni principi njegovog poimanja Nove znanosti: filozofije i filologije ljudske rase, koji "proizvode idealnu vječnu historiju zasnovanu na ideji Proviđenja (a)... koje prohodi kroz vrijeme kroz pojedine historije određenih naroda, pri čemu svaka prolazi kroz nastanak, razvoj, vrhunac, opadanje i nestanak" (Vico 1982: 417).

Filozofija, po Vicou, promatra razum, iz čega proizlazi znanost istine [*verum*]; dok filologija promatra autoritet ljudske volje, iz čega proizlazi svijest o izvjesnom [*certum*]. Drugi dio ovog aksioma definira kao filologe sve gramatičare, historičare i kritičare koji se bave proučavanjem znanosti o jezicima i djelovanja naroda: unutrašnjih djela, kao što su običaji i zakoni, i vanjskih kao što su ratovi, primirja, savezništva, putovanja, trgovina (Vico 1982: 80). Mnoge od ovih tema, kao što su jezik, mudrost, historija, istina, uzročnost, filologija, retorika, filozofija, poezija, te relativne prednosti i slabosti koje se mogu otkriti u proučavanjima u prethodnim vremenima kao i u savremenom dobu našle su mjesta u ključnom djelu njegovog opusa je *Scienza Nuova*

(″Nova nauka/znanost″), objavljenom kao prvo izdanje (*Scienza Nuova Prima)* 1725. godine i kasnije potpuno prepravljeno 1730. i 1744. godine.

Po mišljenju Isaiaha Berlina, Vicoove ideje označile su prekretnicu u razvoju zapadnog historijskog mišljenja:

> *"This marks the beginning of comparative cultural history, indeed, of a cluster of new historical disciplines: comparative anthropology and sociology, comparative law, linguistics, ethnology, religion, literature, the history of art, of ideas, of institutions, of civilizations – indeed, the entire field of knowledge of what came to be called the social sciences in the widest sense..."*
>
> *(To označava početak komparativne kulturne historije, doista, mnoštva novih historijskih disciplina: komparativne antropologije i sociologije, komparativnog prava, lingvistike, etnologije, religije, književnosti, historije umjetnosti, ideja, institucija, civilizacija – doista, čitavog polja znanja koje se označava imenom društvenih nauka u najširem smislu riječi..."*) (Berlin 1980: XIX)

Ovim kapitalnim djelom Vico je, doista, utemeljio evropsku filozofiju historije u užem smislu riječi. Koliko je god njegovo djelo do druge polovice 20. stoljeća bilo zanimljivo istraživačima italijanske filozofijske baštine; dakle, na svjetskom planu je bilo ponešto zanemareno i mahom nepoznato (iako su na njegovu relevantnost upozoravali njemački mislioci Herder (1744-1803), Hegel (1770–1831) i Marx (1818–1883), danas vlada relativna saglasnost o značaju i utemeljujućem karakteru *Nove znanosti* s obzirom na disciplinarno pojmljenu filozofiju historije. Postepeno je njegovo djelo postajalo poznato i priznato, prije svega u Italiji, gdje su ga popularizirali njegovi učenici Antonio Genovesi, Ferdinando Galiani, te Gaetano Filangieri U Francuskoj su neke njegove misli bile dostupne širem spektru tamošnjih erudita i mislilaca, kao što su bili Charles de Secondat, baron de Montesquieu [baron Monteskje], ili Jean-Jacques Rousseau, a mogu se naslutiti i u nekim radovima Denisa Diderota, Etienne Bonnota, abbé de Condillaca, te Joseph Marie, comte de Maistrea.

U Njemačkoj su Vicoove ideje bile poznate uglednim znanstvenicima s kraja 18. stoljeća, kao što su Johann-George Hamman, a, preko njegovog učenika J. G. von Herdera i čuvenom književniku Johann Wolfgang von Goetheu, te i Friedrichu Heinrichu Jacobiju. U Velikoj Britaniji je jedan od prvih promotora Vicoovih ideja bio romantičarski pjesnik Samuel Taylor Coleridge. Jedan od bitnih zagovornika utemeljenja filologije kao savremene discipline u Njemačkoj Friedrich August Wolf je, baš na osnovu Vicoovih

ideja, napisao zapaženi rad "Giambattista *Vico* über den *Homer*" ("G.B. Vico o Homeru").[11] Upravo je Wolf, na najbolji mogući način, ostvario neke Vicoove zamisli i u teorijskom i u praktičnom smislu.

Wolf kao prvi upisani *PHILOLOGIAE STUDIOSUS*

Stvarni začetnik ideje filologije kao nove nove discipline bio je njemački znanstvenik Friedrich August Wolf (1759 - 1824), iako se ta ideja već kojih stotinjak godina ranije postepeno uobličavala u njemačkim univerzitetskim krugovima. Tačnije rečeno, ona se na osobit način već događala tokom 17. stoljeća, iako posve odvojeno, i među znanstvenicima u Kini (Yuan Raoju), Indiji (Melpputtur Narayana Bhattatiri) i zapadnoj Evropi (Benedict de Spinoza). Kada je Wolf odlučio da studira na Univerzitetu u Göttingenu 1777. godine, zatražio je, ponešto mladalački drsko, da ga upišu na tada nepostojeći Filološki fakultet u svojstvu *philologiae studiosus* (studenta filologije). Uprkos konzervativnim univerzitetskim vlastima, njegovoj molbi je na poslijetku udovoljeno. Izvanredni poznavalac klasičnog grčkog i latinskog, ali i engleskog, francuskog i španskog jezika, Wolf je ubrzo došao u sukob sa prof. Christianom Gottlobom Heyneom, uz njegovog prethodnika profesora J.M. Gesnera, tada vodećim stručnjakom u Göttingenu, a koji je osporavao njegove stavove o Homeru. Tek kada je Wolf otišao na Univerzitet u Halleu, gdje je marljivo predavao generacijama novih zaljubljenika u klasičnu prošlost, od 1783. sve do 1807. godine, stalno unapređujući tu novu univerzitetsku disciplinu, mogao je u potpunosti razviti svoje ideje. Wolf je definirao filologiju kao 'znanje o ljudskoj prirodi kako se shvatalo u antičko doba'. Predmet takve nove discipline je morao biti usko povezan sa periodom u kojem su se dogodila najveća dostignuća nekog visoko kultiviranog i civiliziranog naroda. Iz tog razloga je trebalo pomno proučavati sve dostupne pisane tragove materijalne kulture, prije svega iz historije, jezika i književnosti, odnosno, umjetnosti uopće. U tim se pisanim dokazima određenog historijskog razloga mogla prepoznati veličina posvemašnje duhovnosti i umjetničke proizvodnje antičkih Helena. Wolf je svoju aktivnost usmjerio upravo na pročavanje historije i jezika, ali je neminovno morao unijeti u tu novu disciplinu i bitan element tumačenja historijskih i jezičkih činjenica, koje čine jednu, organsku tvorevinu kao osnovu

11 Wolf je objavio ovaj rad 1807. godine u *Museum der Alterthumswissenschaft I:* 566- 570. Dostupno u elektronskom obliku: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/museum-alterthumswissenschaft1807. Posljednji put posjećeno 27.2. 2017.

budućih proučavanja u vidu cjelovite *Filološke enciklopedije*, koja se pojavila sedam godina nakon njegove smrti.[12]

Na tim temeljnim pretpostavkama o karakteru fioloških proučavanja je osnovao Wolf svoj filološki seminar (*seminarium*) u Halleu, gdje se 1803. godine pojavio kao student Philipp August Boeckh. Prvobitni studij teologije Boeckh je zamijenio filologijom i ubrzo se razvio u jednog od najdarovitijih i najvrednijih Wolfovih učenika. Pohađao je i nastavu filozofije kod profesora Schleiermachera, te su oba ova profesora ostavila dubok dojam na njega i odredila njegovu buduću naučnu i nastavničku aktivnost. Nakon kraćeg boravaka na Univerzitetu u Heidelbergu, gdje je počeo kao privatni docent (*privatdozent*) 1807., a uskoro postao vanredni profesor (*professor extraordinarius*), da bi već dvije godine kasnije već postao profesor, ili ono što bismo danas nazvali 'redovnim profesorom' (*professor ordinarius*), Boeckh je 1811. bio među grupom akademičara koja je osnovala novi Humboldtov univerzitet u Berlinu. Tamo je izabran da predaje retoriku i klasičnu književnost. U narednim decenijama, punih 56 godina, Boeckh je održao neprekidnih 120 akademskih kolegija iz raznovrsnih oblasti kojima se bavio, objavio mnogobrojne značajne radove, šest puta bio biran za dekana, a pet puta je obavljao dužnost rektora na svojoj *alma mater*. Godine 1814. osnovao je Filološki seminar na Univerzitetu u Berlinu i postao je član Akademije nauka u Berlinu, gdje je dugi niz godina ustrajno radio kao njen sekretar.

Boeckh je objavljivao djela u okviru različitih disciplina. Njegov najznačajniji rad je o helenskim natpisima, ali je imao utjecajna mišljenja i o metodologiji i filozofiji historije. Godine 1811. je objavio izdanje Pindara sa komentarima, latinskim prijevodom i raspravom o antičkoj grčkoj poeziji. Godine 1817. je objavio djelo *Die Staatshaushaltung der Athener* (*Politička ekonomija Atenjana*), koje je na najbolji način pokazalo njegovo temeljito poznavanje materije i sveobuhvatno istraživanje. Također je objavio i "Mjeriteljsko istraživanje težine, kovanica i mjera u antičkom dobu" 1838., "Raspravu o srebrnim rudnicima u Lauriumu u Attici", i druge rasprave. Počeo je pisati i "*Corpus Inscriptionum Graecarum*" (*Korpus grčkih natpisa*), koji je nastavio njegov učenik Johannes Franz, ali to djelo je, ipak, ostalo nedovršeno. Njegovo djelo *Graecae Tragoediae Principum Aeschyli, Sophoclis, Euripidis, num ea, quae supersunt et genuine omnia sint et forma primitive servata, an eorum familiis aliquid debeat ex iis tribui* (*Principi grčke tragedije po Eshilu, Sofoklu i Euripidu*, Heidelberg, 1808) je bitno za shvatanje nekih bitnih osobenosti an-

12 Friedrich August Wolf, *Encyclopädie der Philologie. Nach dessen Vorlesungen im Winterhalbjahre von 1798-1799*, Ed. S. M. Stockmann, Leipzig, 1831.

tičke grčke tragedije. Objavio je i izdanje Sofoklove tragedije *Antigona* 1843. godine sa prijevodom i esejima, te i nekoliko zapaženih djela iz oblasti proučavanja antičke hronologije i filozofije.[13]

Svoje ideje o filologiji u novom tumačenju Boeckh je iznio prvi put u cjelovitom obliku u predavanju na latinskom jeziku 1822. godine, kasnije objavljenom pod nazivom *Gesammelte kleine Schriften*, *I* (*Sabrana djela*, I dio). U nastupnom govoru na kongresu njemačkih filologa 1850. godine iznio je tezu da je filologija historijski konstrukt cjelokupnog života i da obuhvata sve vidove kulturne produkcije, ali i svakoliku ljudsku djelatnost, kako i u onom neposrednom, praktičnim, tako i u svim razvijenim duhovnim vidovima. On je morao priznati da je to prevelik zalogaj za pojedinca, ma kakve sposobnosti i marljivost taj idealni znanstvenik posjedovao, ali upravo golemi izazov i neizmjernost materije koju treba izučavati mogu predstavljati stimulans za traganjem za istinom, a to i jeste cilj kojem treba da teže pravi znanstvenici. Umjesto da uzme grčku prošlost kao normativ, Boeckh je uveo novi pristup klasičnoj filologiji. Po njegovom mišljenju, klasična filologija obuhvatala je "cjelokupnu historijsku manifestaciju grčke i u manjem dijelu rimske prošlosti". (Benes, 2011: 173). Boeckh je dosljedno razradio ideje Friedricha Augusta Wolfa, koji mu je kao profesor dao temeljne upute o filologiji. Slijedio je Wolfov pristup tako što je u filologiju uključio i dotad neistražene dijelove helenskog života. Boeckh je smatrao da filologija predstavlja potpuno poznavanje antike (*totius antiquitatis cognitio*), kako historijski, tako i filozofski. Boeckh je, također, smatrao da se filologija ne smije proučavati površno i da se pri proučavanju filologije moraju proučavati i ostale discipline budući da su sve discipline povezane. Basil Gildersleeve, američki klasični znanstvenik i osnivač *Američkog časopisa o filologiji*, je usvojio ovaj induktivni pristup učenju, te je jednom prilikom zapisao: "Not to see a thing in its connections is not to see it all." (Ako ne vidiš vezu između pojmova, onda ne vidiš sve

13 U tim djelima se bavio i staroegipatskim astronomima: *Manetho und die Hundsternperiode* (*Maneton i razdoblje Siriusa*, 1845), proučavanju kalendara u helensko doba *Zur Geschichte der Mondcyclen der Hellenen* (*O historiji kalendara kod Helena*, 1855); *Epigraphisch-chronologische Studien* (*Epigrafsko-hronološke studije*, 1856); kao i *Uber die vierjährigen Sonnenkreise der Alten* (*O četverogodišnjim sunčevim ciklusima u antici*, 1863). U okviru filozofije objavio je nekoliko eseja i studija o platonovskom viđenju svijeta; *Commentatio in Platonis qui vulgo fertur Minoem* (1806), *De Platonica corporis mundani fabrica et de vera Indole, Astronomiae Philolaice* (1810), *Untersuchungen uber das kosmische System des* Platon (*Istraživanje o Platonovom kosmičkom sistemu*, 1852), "Commentatio Academica de simultate quae Platonicum Xenophonic intercessisse fertur" (1811), te i *Philolaos des Pythagoreers Lehren nebst den Bruchstücken* (*Philolaus o Pitagorinom učenju zajedno sa fragmentima*, 1819).

što bi trebao vidjeti.) (Dirda, 2009). Gildersleeve je smatrao da sve njemačke učenjake odlikuje temeljitost u njihovim izučavanjima, te je posebno istaknuo svoje divljenje Boeckhu nazvavši ga "najvećim živućim helenistom" (Benes, 2011: 173).

Boeckh je isticao blisku povezanost između filologije i historije budući da obje discipline zavise od pisanih izvora. Smatrao je da je jedina razlika između ove dvije discipline u dosegu, odnosno polju rada. Dok je za historiju najznačajniji politički život, za filologiju je značajan ostatak kulturnog života, koji je vezan za državu. Kritičke tehnike razvijene unutar klasične filologije (koje je kasnije usvojio danski historičar Barthold Georg Niehbuhr (1776-1831) su bile važne za nastanak tradicije idealističke historiografije u Njemačkoj, a sâm August Boeckh je, uz pomoć svog učenika Johanna Gustava Droysena (1808-1884), odigrao ključnu ulogu u nastanku njemačkog historicizma. Niebuhr i njegovo monumentalno djelo *Römische Geschichte* (*Historija Rima*, 1812) utrli su put historiografiji i njenom zasnivanju kao zasebne znanstvene discipline, iako je on smatrao da je historija antike samo grana filologije. Svoje oduševljenje rimskom prošlošću i filologijom uopće Niebuhr nije krio ni kada je napisao 1812. grofu Adamu von Moltkeu:

> *"Oh how would philology be cherished, if people knew the magical delight of living and moving amidst the most beautiful scenes of the past! The mere reading is the smallest part of it; the great thing is to feel familiar with Greece and Rome during their most widely different periods!*
>
> *(Oh kako bi se cijenila filologija kada bi ljudi upoznali magično uživanje u životu i kretanju kroz najljepše prizore iz prošlosti! Puko čitanje je najmanje što se može učiniti; prava stvar je da se pobliže upoznamo sa Grčkom i Rimom u razdobljima kada se oni ponajviše razlikuju!)"* (Bunsen, 1852: 240)

On je htio da napiše realnu, ali ujedno i živopisnu historiju antičke Grčke i Rima, koja bi zamijenila ranije nejasne i konfuzne predstave o tom vremenu dobro postavljenim mentalnim slikama, utemeljenim na svim najboljim postignućima tekstualne filologije antičkog doba. Upravo na tom planu je došlo do oštrog razilaženja u mišljenju o stvarnom predmetu filologije. Nasuprot širem pristupu kako Boeckha, tako i njegovih učenika i pristaša (Karl Otfried Müller,1797-1840), da je potrebno sveobuhvatno izučavanje svih mogućih materijalnih predmeta i natpisa na njima (*Sachphilologen*), Johann Gottfried Jakob Hermann (1771-1848) i njegovi istomišljenici su se zalagali za precizno poznavanje klasičnog grčkog i latinskog jezika (*Wortphilologen*) kao isprav-

nog metoda (puta) za potpuno poimanje inelektualnog bića antičkog svijeta. (Turner, 2015: 169-178).

Boeckh je, također, davao veliki značaj hermeneutici, nauci o načinu tumačenja značenja i poruke tekstualnog zapisa, govornog iskaza, umjetničke tvorevine ili obrasca ponašanja. Smatrao je da ona predstavlja dobru osnovu za raznovrsna proučavanja u filologiji. Böckh se zalagao za hermeneutiku koja bi pružila sveobuhvatnu teoriju poimanja umjesto za hermeneutiku koja se sastoji od praktičnih pravila i propisa. Boeckhova hermeneutika se bavi proučavanjem umjetnosti razumijevanja i interpretacije koju izučavaju filolozi. Böckh je smatrao da je takva hermeneutika neophodna jer sami filolozi nisu svjesni hermeneutičkih principa koji su primijenjeni u njihovim filološkim djelima.

Boeckh je značajno proširio područje interesa za filologiju. Do njegovog uobličavanja ovog pojma, filologija je obuhvatala različite oblike biblijske kritike, historije umjetnosti, arheologije, te književne, kulturne i historijske analize, kao i formalno proučavanje antičkih jezika i gramatike. Filolozi tog perioda su kritičko-historijski izučavali tekstove metodama koje su razvili italijanski humanisti iz razdoblja ranog Novog doba. Za proučavanje filologije bilo je ključno poznavanje klasičnih jezika, a posebno gramatike i etimologije. Predavanja o jeziku su u tom periodu privlačila veliku publiku, a posebno u većim gradovima poput Londona. Boeckh je odbacio nekadašnju videnja da se filologija treba baviti samo preciznim izučavanjem riječi i jezika, odnosno da se posmatra kao umijeće kritičkog tumačenja. On je prihvatio i proširio Reichhardtovu definiciju da je filologija:

> "*Die Alterthurmswissenschaft is weder eine Geschichte der Literatur, noch der Kunst, noch der Religion u.s.w. – solche Geschichten hat man schon ohne dieselbe -- ‖sondern eine Geschichtedes Volklebens das aus dem Ineinandersein und Zusamenwirken aller dieser Momente bestecht".*
>
> *(Znanost o starinama/antici nije ni historija književnosti niti umjetnosti niti religije – takve historije već postoje i bez antike - nego izučavanje jedne historije narodnog života koji se ogleda u povezanosti i zajedničkom djelovanju svih ovih momenata*.) (Rhodes. 1997: 2)

Smatrao je da je jezik najadekvatniji način za izražavanje, te da je filologija, koja se bavi proučavanjem pisane i izgovorene riječi, osnova za sve nauke o čovjeku, budući je to, po njgovom mišljenju, jedan od najbitnijih uvjeta za civilizirani život. (Turner, 2015: 169-178). Boeckh je podijelio filologiju u pet dijelova:

1. ispitivanje javnih dokumenata, građanskih institucija i zakona

2. ispitivanje privatnih osoba
3. prikaz religija i umjetnosti starih naroda
4. historija svih moralnih i fizičkih pretpostavki i vjerovanja starih naroda, kao i njihove književnosti
5. sveobuhvatno objašnjenje jezika.

Njega je posebno zanimalo istraživanje javnog života, dokumenata koji mogu da posvjedoče o državnim i pravnim institucijama. Jednako ga je interesirao i privatni život ljudi u datom vremenu i prostoru. Treća oblast izučavanja filologije bile su mnogobrojne religije i umjetnička ostvarenja drevnih naroda. U četvrti dio spadaju njihova vjerovanja, te moralna određenja, kao i njihova književnost; te je, napokon, peti dio obuhvatio cjelovito objašnjenje jezika. Boeckhova predavanja naknadno je sakupio Ernst Bratuschek i objavio pod nazivom *Encyklopädie und Methodologie der Philologischen Wissenschaften* kod izdavača Teubnera u Leipzigu 1877. godine. U prigodnom uvodu u *Enzyklopaedie und Methodenlehre der philologischen Wissenschaften* Bratuschek navodi da je Boeckh od 1809. do 1865. godine predavao u 26 semestara o enciklopediji filologije, za koja se prijavilo ukupno 1.696 studenata (Sylvain, 2001: 1173). Drugo izdanje je objavljeno devet godina kasnije (izdavač Klussman, 1886). Danas je to izdanje dostupno na Internetu, gdje ga je priredio prof. W. J. Alexander sa University of Toronto u Kanadi.[14]

U naše vrijeme je, uglavnom, zadržana svojevrsna struktura ili unutrašnja podjela ove ogromne cjeline koja se smatra klasičnom filologijom i bronim međusobno povezanim disciplinama razvijenim u njenom širokom okviru. Milivoj Šrepel je to pregledno prikazao kao niz povezanih "struka" u okviru četiri veće skupine:

A. Pomoćne struke
   1. Bibliografija (rukopisi, paleografija, štampana izdanja)
   2. Hermeneutika i kritika

B. Temeljne struke:
   1. Gramatika
   2. Stilistika
   3. Metrika
   4. Retorika

14 Cijeli tekst ove knjige u pdf ili nekom drugom formatu je dostupan na: http://archive.org/details/encyklopdieund00bcuoft . (Posljednji put posjećeno 12. 10. 2016.).

5. Pojetika
6. Povjest jezika.

C. Bitne struke.
1. Povjest književnosti
2. Politička povjest
3. Geografija i topografija
4. Starine
5. Mitologija i religija

D. Sporedne struke:
1. Arheologija
2. Epigrafika
3. Metrologija
4. Numizmatika
5. Kronologija
6. Povjest filologije (Šrepel 1899: 26)[15]

Šrepel je svakoj od ovih "struka" dao u ostatku svoje pregledne knjige ne samo dovoljno prostora nego i, krajnje korektno i akribično, istakao ako njihove prednosti i nedostatke, tako i brojne vrijedne znanstvenike, koji su se istakli na svakom od navedenih polja. Među njima prevladavaju njemački autori, jer su oni, svakako dali, najveći broj radova iz ove oblasti, o čemu svjedoče i stavovi britanskog mislioca Georgea Sainsburyja (1845-1933), te brojnih francuskih poštovalaca nemačkih zasluga na polju filologije kao organizirane nauke Gustavea Lansona (1857-1934), Victora Duruxa (1811-1894) a naročito francuskog filozofa, historičara umjetnosti i pisca Ernesta Josepha Renana (1823-1892) koji je ustvrdio da su njemački istraživači obavili gotovo sav značajan rad na tom planu i dali filologiji uzvišeniji, filozofski značaj istraživanju za koje se nekad vjerovalo da se vrši samo iz radoznalosti. Na njemačkom i engleskom jeziku je pokrenuto i najviše časopisa u kojima je obrađen ogroman broj različitih tema iz svih dijelova klasične filologije. Među njima treba pomenuti: *Neuephilologische Mitteilungen, Zeitschrift für deutsche Philologie, Anglia: Zeitschrift für englische Philologie, Zeitschrift für romanische Philologie, Zeitschrift für klassische Philologie, Wiener Studien, Zeitschrift für klassische Philologie und Patristik, Philologus, Eranos, Acta philologica Suecana, Hermes, American Journal of Philology, Classical Philology, Harvard*

15 Termini su dosljedno preneseni onako kako ih je napisao sâm Šrepel. – S.D.

Studies in Clasical Philology, Modern, Philology, te mnoge druge n manje važne. Ovdje treba spomenuti da su u romanskoj, pa i svjetskoj, filologiji prve polovine 20. stoljeća značajni mjesto odigrali neki značajni njemački autori, poput Ericha Auerbacha (1892-1957), Lea Spitzera (1887-1960), Karla Vosslera (1872-1949) i Ernsta Roberta Curtiusa (1886-1956).

Svako poglavlje Šrepelove Filologije opremeljeno je i iscrpnim spiskom konsultirane literature, što je poduhvat vrijedan poštovanja, naročito kad se uzme u obzir da se Šrepel doista potrudio da pomno iščita i obavijesti i o dostignućima na njemačkom, engleskom i francuskom jeziku, te onim koja su nastala u slavenskim zemljama. Tu je on posve dosljedno na tragu Boeckhovih ideja, kome je i inače dao jako puno prostora u svojoj knjizi. Za Boeckha je filologija predstavljala samo dio proučavanja u okviru ukupne nauke o civilizaciji, a posebno one vrste znanja ili nauke o onome što su njemački romantičari nazvali "nacionalnim duhom" (*volksgeist*). Po nekim mišljenjima, današnja filologija se uglavnom bavi proučavanjem i dešifriranjem tekstova i razumijevanjem jezika pomoću tekstualne analize. Savremeni filolog se češće bavi proučavanjem jezika koji su ili u potpunosti nestali (kao etrušćanski, npr.), ali su iza njih ostali pisani tragovi koje treba odgonetnuti, ili pokušava da sačuva od izumiranja jezike manjih grupa ili naroda, koji suobično nepoznati čak i dobrim poznavaocima različitih jezičkih sistema.

Filologija kao (ob)nov(ljen)a disciplina naspram proučavanja književnosti

Otkako se, na taj način, definitivno konstituirala na novim pretpostavkama u Njemačkoj potkraj 18. i početkom 19. stoljeća kao veoma propulzivna disciplina, filologija je u protekla dva stoljeća prešla dugačak put. Na njemu je u narednih prvih stotinjak godina postigla neke bitne i veoma blistave rezultate, ali je od sredine 20. stoljeća bila u svojevrsnom uzmicanju naspram sve dinamičnijih disciplina u proučavanju fenomena jezika – lingvistike, s jedne strane, shvaćene ovdje u najširem smislu kao 'znanosti'/nauke o jeziku' ili 'jezikoslovlja' (*Sprachwissenschaft*, Языкознание); a, s druge strane, i u obzorjima onoga što se ponekad naziva 'umjetnosti riječi' ili književnosti, odnosno, pod okriljima akademskog izučavanja književnog stvaralaštva na nekim drugim osnovama. Već tu počinjemo da se suočavamo s brojnim nedoumicama oko imenovanja i tačnog određivanja onoga što se odnosi na 'knjigoslovlje'/'literateristiku' ili, čak, na 'literaturologiju', ili 'literaturoznanstwo', kako se poneg-

dje, najčešće u zemljama bivšeg Sovjetskog saveza ili u centralnoj Evropi, i danas označava akademsko proučavanje književnosti.

Sam naziv je nastao gotovo slučajno, usput. Njegov tvorac je dr. Karl Rosenkranz, gorljivi hegelijanac, koji je 1842. godine prvi upotrijebio tu čudnu njemačku kovanicu *literaturwissenschaft*. O tome govori Rene Wellek kada spominje da se princip 'naučnog' uvukao potkraj 19. stoljeća u terminologiju proučavanje književnosti u srednjoj Evropi, premda su izrazi poput *'science de la literature'* ili '*science of literature*' neslavno propali u drugim sredinama. Rosenkranzova kovanica se, potom, postepeno situirala i u radovima i promišljanjima nekih drugih autora. Termin se ponovo javlja u nekom časopisu 1865., a 1887. je Ernest Grosse održao predavanje na temu: *"Die Literaturwissenschaft , ihr Ziel und ihr Weg" (Nauka o književnosti, njen cilj i put/način*). Ernest Elster je napisao pomno razrađeni traktat u dva dijela pod nazivom *Prinzipien der Literaturwissenschaft* (*Principi nauke o književnosti*, volume I, Halle, 1897., volume II, 1911), u kojem je primjenio principe i terminologiju pruzetu iz psihologije Wilhelma Wundta. Potkraj 19. stoljeća je Nizozemac Henrik Clemens Muller održao '*Lectures of the Science of Literature*' u Edinburghu 1898. godine, a mogu se još pomenuti djela kao što su *La Science de la littérature* (1928-1929), koju je napisao Rumun Michel Dragomirescou, te knjiga *Introduction à une science de la littérature*, čiji je autor Guy Michaud, a koja je objavljena u Istanbulu in 1950. godine.

Nasuprot tome, pretežno u angloameričkim akademskim krugovima, se izučavanje književnosti vjerovatno najkorektnije, označava sa '*literary studies'*, odnosno '*literary scholarship'*, dakle, kao 'studij književnosti', odnosno 'proučavanje književnosti'. Tome odgovaraju i francuske inačice *'etudes de littérature'* ili *'études littéraires'/'études de lettres'*, ili *'los estudios literarios'* na španjolskom jeziku. Gotovo u jednakom ako ne i većem broju, se susreće i nama ponešto zbunjujući termin *'literary criticism'*, što se nipošto ne smije shvatiti, a još manje koristiti u značenju tekućeg prosuđivanja jednog ili mnoštva književnih djelâ, ili kritike književnosti/književne kritike u uobičajenom poimanju tog termina u nas! Upravo sva tri pomenuta engleska izraza se dovode u direktnu vezu sa mogućim njemačkim izvorom, od Rosenkranza na ovamo. I tu je nerijetko dolazilo do prevelikih zabuna, pa i očiglednih pogrešnih poimanja tog termina, kada bi se on pokušao prenijeti kroz prevod u našu akadmsku praksu. Ponešto doslovni pokušaj prenošenjau naš jezik njemačkog termina '*Literaturwissenschaft*', kako što je to svojevremeno definirao njemački teoretičar Wolfgang Kayser u svom djelu *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft* (1948), može se zorno vidjeti u

prevodu ove novokovanice u njegovoj knjizi objavljenoj kao *Jezičkoumetničko delo* (SKZ, Beograd, 1973) kao nekakve 'znanosti/nauke o književnosti' ili čak **književnoznanstva**. Možda je prevodilac Zoran Konstantinović pokušao da spoji doista rjeđe korišten izraz 'znánstvo' – ono što se zna, sa nekom vrstom specijaliziranog znanja, kao što je to nešto ranije pokušao i izvjesni Jugoslav Rajković. On je, prevodeći knjigu Genadija M. Dobrova *Nauka o nauke: Vvedenie v obščee naukoznanie* (Kiev, 1966), za ruski termin '*naukoznanie*' upotrijebio svoju kovanicu 'naukoznanost', te time, valjda, pokušao pomiriti i jednu i drugu riječ i sklopiti je u jednu, premda je, u konačnici, naslov knjige ponuđen kao: *Nauka o naukama: Uvod u opšte poznavanje naučnih delatnosti* (Dobrov, 1970: 4).

Prevodilac Kayserove knjige je dublje razmišljao o potrebi da se književnost posmatra u dva međusobno isprepletena vida, kako su to svojevremeno jasno iskazali Wellek i Warren u I. poglavlju svoje knjige *Theory of Literature* (*Teorija književnosti*, 1948), naslovljenom kao "Literature and Literary Study" (Književnost i proučavanje književnosti). Prvi je, svakako, sama **'književnost'** u užem smislu, koja je stvaralaštvo, **umjetnost riječi**; a drugi se odnosi na sve ono što taj ogromni **korpus djela** proučava ili tumači. Riječ je o odvojenim skupovima/cjelinama ili korpusima saznanja o tumačenjima takve vrste osobene vrste umjetničkog stvaralaštva, što se, prema analogiji sa sve dinamičnijim razvojem prirodnih, 'egzaktnih' disciplina, počelo posmatrati kao dio neke buduće cjelovite djelatnosti, označene kao **'nauka/znanost o književnosti**. Dakle, ako na jednoj strani imamo književnost kao umjetnost (*ars lteraria*), njeno tumačenje (*studia literaria*) mora se zasnivati na pretpostavkama, principima, metodama ili zasebnoj metodologiji, koja mora neminovno da iskaže te posebnosti ili specifičnosti. Kako to kažu Wellek i Warren: "literary study should be specifically literary" ("proučavanje književnosti treba da bude specifično književno") (Wellek-Warren, 1949., p. VI). Istina, oni su svoja razmatranja podveli pod naziv "Teorija književnosti", kao neku sredinu između "njemačkog eklekticizma i ruske doktrinarnosti", budući da im se željeni naslov *Theory of Literature and Methodology of Literary Study* (Teorija književnosti i metodologija proučavanja književnosti) učinio odveć nezgrapnim. Ponešto pretenciozno oni tvrde da njihov spoj "poetike" (ili "književne teorije") sa "kritikom" (evaluacijom književnosti) sa "(akademskim) proučavanjem ("istraživanje") i "književne historije" (dinamike" književnosti) naspram "statike" teorije i kritike nema premca u dotadašnjim raspravama o književnosti, koje traju od Aristolelesove *Poetike* i *Retorike* do ranije pomenutih britanskih (škotskih!) retoričara Blaira, Campbella i Karnesa:

> *But we have sought to unite "poetics" (or literary theory) and "criticism" (evaluation of literature) with "scholarship" ("research") and "literary history" (the "dynamics" of literature,in contrast to the "statics" of theory and criticism).*
>
> *(Ali mi smo težili da spojimo "poetiku" (ili književnu teoriju") i "kritiku" (prosuđivanje, vrednovanje, ocjenjivanje književnosti) sa "proučavanjem" ("istraživanjem") i "književnom historijom" ("dinamikom" književnosti naspram "statičnosti" teorije i kritike).* (Wellek-Warren, 1948: VI)

Čini se, u najmanju ruku, upitnim, ne samo u pogledu očigledne analogije prema prirodnim znanostima, prema kojima je i nastao; nego i dubine i širine predmeta kojim se bavi, te niza problema koji se javljaju s tim u vezi. Na to je ukazao i poljski teoretičar Henryk Markiewicz [Henrik Markjevič], koji je svoje mišljenje objavio u knjizi pod izvornim naslovom *Głovny problemy wiedzy o literaturze*, Krakow, 1970.[16]

Na našim prostorima su se pokušaji nominiranja, odnosno bližeg određivanja smislenog izučavanja književnog stvaralaštva javljali u različitim vremenima i na različite načine. Još od sredine 19. stoljeća, prije svega za potrebe nastave u srednjim školama općeg tipa (gimnazijama) se pojavljuju udžbenici nalik na postojeće uzore iz pretežno ruskih ili centralnoevropskih obrazovnih sredina. Uglavnom su nosili naslove "Teorija" (poezije, proze, a potom, sve češće književnosti kao generičkog pojma), ili "(H)istorije književnosti". Na sličan način su se pojedini umni ljudi, pretežno široke humanističke erudicije, ili profesori u školama počeli baviti pisanjem udžbenika koji su skoro odreda imali "Gramatiku jezika" u svojim naslovima, dok su tokom vremena, nastajala i uže specijalizirana djela u kojima je obrađivan neki posebni vid jezikoslovlja ili "znanosti/nauke o jeziku" (fonetika, morfologija, sintaksa..), premda nije bilo primjera za šira teorijska razmatranja ovih pitanja. Dijelom se to može objasniti i nedovoljnom uključenosti u izuzetno propulzivne aktivnosti na tom planu u zapadnoj Evropi tog vremena (prije svega u njemačkim zemljama, Francuskoj i Velikoj Britaniji), te postepeno u Rusiji i Skandinaviji, kao vrlo malom broju visokoobrazovanih osoba. Tek neki među njima su imali mogućost da dobiju i čitaju ta djela u izvorniku, a o prevođenju na domaće jezike nije bilo i govora!

16 Knjiga je objavljena kao: Henrik Markjevič, *Nauka o književnosti*, preveo Jovan Subotin, Nolit, Beograd, 1974.

Situacija će se poboljšavati od početka 20. stoljeća, iako će se, pod raznim ideološkim, a time i akademsko-znanstvenim, uticajima i u posve određenom društveno-političkom kontekstu promjena koje su u nekoliko perioda zahvatale i južnoslavenske prostore od 1918. do 1990. mijenjati i pristup materiji. Dotadašnje "teorije književnosti" su u ozračju marksističkog pogleda na svijet opstajale u okviru književno-historijskog tumačenja pojava u književnosti i umjetnosti uopće, dok se u datom trenutku nisu počele uobličavati kao "nauka o književnosti" ili "znanost o književnosti". Tome je, svakako, doprinijela kako sveobuhvatnija izloženost teorijskim strujanjima od sredine 20. stoljeća na ovamo, ali i upoznavanje "iz prve ruke" sa trendovima u pretežno zapadnoevropskim i angloameričkim akademskim krugovima, iako ne treba odbaciti u potpunosti ni neka postignuća sovjetske intelektualne misli, čija su djela, bar još neko vrijeme, dolazila u izvorniku, ali i u prevodima, do mislećih ljudi tadašnje zajedničke države.

Čini se da je istinski zamah na tom planu nastupio sredinom 1960-tih godina, te je bio osobito dinamičan u narednih 25 godina, kada su prevedena neka kapitalna djela iz te oblasti u Zagrebu, Beogradu, Ljubljani, Sarajevu, ili Novom Sadu. Među njima se nalaze i brojna izdanja domaćih autora u vidu srednjoškolskih udžbenika kao što su "Čitanke", ili djela uže posvećena "Teoriji književnosti" ili "Istoriji književnosti" (Ivo Frangeš - Miroslav Šicel -Dragutin Rosandić: *Pristup književnom djelu: čitanka za I. razred gimnazije*, Školska knjiga Zagreb,1962.; Dragiša Živković: *Teorija književnosti s teorijom pismenosti*, Naučna knjiga–Svjetlost, Beograd-Sarajevo, 1967; Ivo Tartalja: *Teorija književnosti za gimnazije i stručne škole I-IV razred*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1979; Salko Nazečić, Ivo Frangeš: *Povijest hrvatske književnosti*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1987). Ujedno su objavljeni neki ključni radovi i monografska izdanja istaknutih umnih ljudi s naših prostora – od *Uvoda u književnost* Stamaća i Škreba (prvo izdanje 1961) do vrijednih studija Milivoja Solara, Aleksandra Flakera, Svetozara Petrovića, Nikole Miloševića, Zdenka Lešića, Vladimira Bitija, te brojnih profesora s Filozofskog fakulteta u Sarajevu, koji su svojim lucidnim tekstovima i prenošenjem svojih stavova kako studentima tako i intelektualno-akademskoj zajednici tih vremena upotpunili praznine i nadoknadili zaostajanje za svjetskom izdavačkom produkcijom na tom planu.

Pažljivijim uvidom i konsultiranjem tih djela, kako kod nas, a još više u okvirima svjetske akademske zajednice, može se primjetiti postepeni odmak od rigidno postavljenih postavki o predmetu, obimu i načinu proučavanja i tumačenja književnosti. Treba spomenuti da su se u nastojanjima da se dođe

do adekvatnijeg ekvivalenta ove sintagme, koja ni po čemu izvorno ne pripada ni humanističkim ni društvenim naukama, nego, prema preuzetoj analogiji sa prirodnim ili egzaktnim disciplinama nauke, dolazilo do čudnih situacija, pa i teških konfuzija. Naravno, zabuna se treba bojati, prije svega, u svom dvorištu, jer se u prevodima pojedinih termina kojima se koriste Wellek i Warren potkralo niz ozbiljnih grešaka. Naime, odmah nakon prevoda *Teorije književnosti*, izašla je i Wellekova knjiga *Concepts of Criticism* kao *Kritički pojmovi* ("Vuk Karadžić", Beograd, 1966), koji su uradili isti prevodioci Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević, a koji su termin *literary scholarship* preveli kao "književno znalstvo" (Velek, 1966: 186).

Moguće je da prevodilac Kayserovog termina kao **književnoznanstva** Zoran Konstantinović imao na umu rusku riječ '*literaturovedenie*', koja u sebi sadrži stari indoevropski/sanskritski korijen '*veda*', što se prevodi kao 'znanje', te odgovara onome što se u helensko doba označavalo sa '*episteme*' (ἐπιστήμη), dok je u latinskom riječ istog značenja izvedena iz korijena '*sciens, -scientis'*, a još dalje je nalazimo u glagolu '*scire*' – 'znati'. Zanimljivo je pomenuti da je sanskrtski korijen sačuvan u poljskom ('*wiedza*') i slovenačkom jeziku (*družbene vede = društvene znanosti*), premda se u poljskom koristi i izraz '*naúka*', koji se susreće i u ruskom, češkom, poljskom, bugarskom, makedonskom, srpskom i bosanskom jeziku, dok u hrvatskom prevladava 'znanost' prema latinskom izrazu '*scientia*'. Taj izraz nalazimo u većini romanskih jezika (*science*, *cienzia*), ali i u engleskom, dok u germanskim jezicima nailazimo na '*wetenschap*' (nizozemski), ili '*vetenscap*' (švedski).

Istine radi, bilo je na našim prostorima nekih pokušaju bližeg razlikovanja ili prave distinkcije između termina 'nauka' i 'znanost'. Početkom 1960-tih godina profesor Vladimir Filipović iz Zagreba je pokušao dati terminu 'nauka' ono najšire značenje, koje smo već pominjali - '*scientia, epistēme'*, dok je 'znanost' definirao kao njenu manju, užu disciplinu.

> *"Nauka (njem. Wissenschaft, engl. Science) nije isto što i znanost (v.) iako mnogi upotrebljavaju pojam u tom smislu. Naukom nazivamo – za razliku od pojedinačnih znanosti – zajedničkim ciljem ili svrhom povezane rezultate pojedinih znanosti, koji služe istoj praktičnoj primjeni*". (Filipović1964: 223)

Valja reći da se u izdanju *Enciklopedije JLZ* iz 1969. godine, na čijem čelu je tada bio znameniti pisac, erudita i leksikograf Miroslav Krleža, koristi samo riječ 'nauka', a ne i 'znanost'.

Zanimljivo je da u mnogobrojnim, doista maštovitim pokušajima da se ponudi odgovarajući ekvivalent onome što je podvođeno pod *Literaturwissenschaft* nikome nije palo na pamet da sačini složenicu KNJIGOZNANSTVO, ili KNJIGOZNANOST, nalik na ZVJEZDOZNANSTVO, koju mi danas najčešće koristimo posuđenicom 'ASTROLOGIJA'. U zemljama centralne i istočne Evrope se danas koristi izraz LITERATUROZNANSTVO (poljski) i LITERATUROLOGIJA (litvanski), ali se čini da još ima prostora i umnih ljudi koji bi moglo doći do nečega što bi se moglo, vrlo uslovno, nazvati LITERATERISTIKA. Ma koliko svaki od ovih izraza zvuči rogobatno, može se lako uočiti analogiji prema jednako važnoj oblasti proučavanja jezika, koja se uglavnom danas naziva LINGVISTIKA.

Nastanak i razvoj lingvistike u odnosu na filologiju

Nakon što smo se upoznali sa nastankom i potonjim izuzetno aktivnim doprinosom filologije kao naučne discipline, te njenog grananja ka onome što se može nazvati u najširem smislu izučavanjem književnosti (*studia literaria*), sada ćemo se pozabaviti nastankom lingvistike, kao i ukazivanjem na bliske veze koje postoje između lingvistike i filologije. Lingvistika kakvu danas poznajemo je nastajala tokom devetnaestog vijeka. Iako su mnogi udžbenici koji se bave istorijom lingvistike to pokušali, tačan datum nastanka lingvistike kao nauke nije moguće odretiti. Međutim, postoji određeni broj stručnih termina, a i ključnih imena, pomoću kojih možemo lakše da pratimo razvoj lingvistike.

Godine 1803. August Wilhelm von Schlegel (1772-1829) se zainteresirao za izučavanje sanskrta, te je koristio termin *vergleichende Grammatik*, što u prevodu znači 'komparativna gramatika', vjerovatno po uzoru na komparativnu anatomiju. On ga, opet, pominje u svom neobično važnom djelu *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (*O jeziku i mudrosti Indije*, 1808), gdje u Knjizi I, *Von der Sprache* (*Iz jezika*), u 3. poglavlju "Von der grammatischen Structur" ("O gramatičkoj strukturi"), nakon što je uspostavio vezu između starogrčkog, latinskog, perzijskog jezika sa sanskritom, on govori o unutrašnjoj strukturi gramatike ili komparativne gramatike. To će kasnije postati osnov za teoriju o indoevropskim jezicima, koju je razvio Franz Bopp (1791-1867). Iako je u djelima nove generacije filologa, a osim Boppa, tu se, svakako, moraju pomenuti i imena Danca Rasmusa Christiana Raska (1787-1832) i još dva Nijemca: Jakoba Grimma (1785-1863) i Alexandera von Humboldta (1767-1835), uočljiv drukčiji pristup izučavanju jezika, koji se razlikovao od

dotadašnje filološke tradicije zasnovane isključivo na izučavanju književnih tekstova; oni su sebe još uvijek nazivali filolozima i nisu nastojali da povuku jasnu granicu između svog rada i rada ostalih filologa. Jedini među njima, Jakob Grimm, je svoj rad nazvao "nova filologija", odnosno *neue Philologie*. Godine 1808. se po prvi put pojavljuje termin *'Linguistik'* u jednom stručnom časopisu, koji je kratko izlazio. Iako se smatra da je i prije toga bio u upotrebi, danas ne raspolažemo pisanim tragovima koji bi to mogli da potvrde. Sâm nastanak ovih neologizama nagovještava želju i potrebu za pokretanjem nove naučne discipline, što, naravno, ne znači da je nastankom novih kovanica i stvorena nova autonomna disciplina.

Tu dolazimo do sredine 19. vijeka i vrijednog doprinosa svestranog njemačkog filologa Augusta Schleichera (1821-1868). Poznata je činjenica da je August Schleicher bio najuticajniji teoretičar jezika polovinom 19. vijeka. Prema Schleicheru, filologija, njem. *Philologie*, predstavljala je historijsku disciplinu koja se bavi proučavanjem jezika kao medija pomoću koga ljudi istražuju misli i kulturu, nasuprot koje stoji lingvistika, njem. *Linguistik*, koja se bavi historijom čovjeka. Iz ovog slijedi, prema Schleicheru, da lingvistika predstavlja prirodnu nauku zbog toga što je oblast koju ona istražuje uređena prirodnim zakonima, a nije prepuštena čovjekovoj slobodnoj volji. Za Schleihera je neobično važno da se odredi jasna razlika između onoga što je ranije označio kao *'Sprachvergleichung'* ('Poređenje jezika') u golemoj, dvotomnoj knjizi *Sprachvergleichende Untersuchungen./Zur vergleichenden Sprachgeschichte* (*Komparativne studije jezika/O komparativnoj historiji jezika*), objavljenoj u Bonnu 1848.; te jasno iskazanom opozicijom između pojmova *'Philologie'* i *'Linguistik'*, o čemu je svoje mišljenje iznio u djelu *Linguistische Untersuchungen. Part 2: Die Sprachen Europas in systematischer Uebersicht* (*Lingvistička istraživanja. Drugi dio: Jezici Evrope u sistematičnom pregledu*, 1850. godine (E.F.K. Koerner, 1989: 350).

Schleicher, također, smatra da je ono što on naziva *Philologie* u uskoj vezi sa drugom naučnom disciplinom, kritikom, *Kritik*, koja se bavi izučavanjem historijskih spisa, dok se lingvistika bavi svjetskim jezicima, naročito onim koji nemaju pisanu tradiciju. Schleicher se slaže sa stajalištem da svaki lingvista, naročito onaj koji se bavi izučavanjem klasičnih jezika koji se više ne govore, treba filologiju kao pomoćnu disciplinu, kao što je i filolozima s vremena na vrijeme potreban i lingvistički pristup. Za razliku od filologa čiji se rad zasniva na samo jednom jeziku, npr. grčkom, Schleicher iznosi stav da je za jednog lingvistu neophodno da barata sa nekoliko jezika. Vidljivo je da se Schleicher zalagao za uvođenje lingvistike kao nove i nezavisne discipline, a ne

samo kao pomoćne grane filologije. Jedan od najvažnijih doprinosa Schleicherovog rada upravo i jeste jasna distinkcija između filologije i lingvistike.

Ovako jasna orijentacija potakla je brojne druge proučavatelje jezika da ponude i svoja viđenja. Njemački filolog i orijentalist Friedrich Max Müller (1823-1900) je u proljeće 1861. godine održao s velikim uspjehom u Londonu niz predavanja o 'Nauci o jeziku' pred kremom tadašnje britanske intelektualne zajednice. U publici su bili neki od najpoznatijih britanskih mislilaca tog vremena - John Stuart Mill, Arthur Stanley, kao i vojvoda od Argylla, te mnogi drugi, na čiji je poticaj uskoro objavljena zbirka tih predavanja. Naišla je na opće odobravanje kako stručne kritike, tako i široke čitalačke publike. Samo u prvoj godini objavljivanja doživjela je tri izdanja, a riječi pohvale njenom autoru stizale su sa svih strana. Ne treba da čudi što je Kraljevsko društvo (The Royal Institution) u Londonu pozvalo Müllera da održi i novu seriju predavanja na tu temu tokom 1863. godine. Već naredne godine izašla je iz štampe njegova knjiga u dva toma *Lectures on the Science of Language* (*Predavanja o nauci o jeziku*, 1864) i ubrzo prevedena na mnoge evropske jezike – francuski, njemački, ruski, talijanski, švedski i nizozemski. Do kraja života Müller je nastavio s objavljivanjem svojih nerijetko kontroverznih stavova o lingvistici, izazivajući brojne i često suprotstavljene reakcije drugih filologa tog vremena. Među ostalima treba posebno spomenuti američkog proučavatelja jezika i jednog od najboljih znanstvenika o sanskritu Williama Dwighta Whitneyja (1827-1894), koji je, na poticaj ključnog znanstvenog središta u SAD Smithsonian Institution u Washingtonu, D.C., uzvratio Mülleru punom mjerom svojim predavanjima "The Principles of Linguistic Science" ("Principi lingvističke nauke"), održanim u Washingtonu (1864), koja su kasnije dopunjena predavanjima u Bostonu (1865). Donekle revidirana i proširena Whitneyjeva izlaganja, priređena su kao knjiga pod naslovom *Language and the Study of Language* (*Jezik i izučavanje jezika*, 1867), a potom su objavljena njegova još dva kapitalna djela: *The Life and Growth of Language* (Život i rast jezika, 1875), te i kao kritička studija *Max Müller and the Science of Linguistics: A Criticism* (*Max Müller i Nauka o lingvistici: kritika*, 1892). Whitney je ostatak života dosljedno posvetio promoviranju svojih ideja u akademskim krugovima SAD (Turner, 2015: 244). Bio je i prvi predsjednik Američkog filološkog društva (American Philological Society), osnovanog 1869. Iste godine postao je profesor komparativne filologije na univerzitetu Yale, gdje je snažno uticao na buduće generacije marljivih istraživača jezika:

> *"The former [comparative philology], deals primarily with the individual facts of a certain body of languages, classifying them, tracing out*

their relations," while linguistic science "makes the laws and general principles of speech its main subject, and uses particular facts rather as illustrations"

("Ranija [komparativna filologija] bavi se prvenstveno pojedinačnim činjenicama iz izvjesnog korpusa jezika, klasificirajući ih i tragajući za odnosima među njima", dok lingvistička nauka "uzima zakone i opće principe govora za svoj glavni predmet, te više koristi pojedine činjenice kao ilustracije") (Whitney, 1887: 315).

Müller i Whitney su, svaki na svoj način, dali ogroman doprinos formiranju lingvistike kao zasebne discipline, koja je našla odgovarajuće mjesto u humanističkim znanostima na vodećim univerzitetima u svijetu. Müllerovi stavovi su nastali u nekoj vrsti romantičarske predodžbe o filologiji, ali ih je on vidio više u ozračju tada sve propulzivnijih prirodnih znanosti, a ne humanistike, dok je Whitney uobličavao svoja shvatanja lingvistike s nešto više teorijskih utemeljenja, s jedne, i jačanjem njenih tehničko-strukovnih osobenosti, što ga je činilo bližim stavovima savremenih njemačkih filologa od samog Müllera. S pravom se može reći da je nastupalo "zlatno doba lingvistike", naročito kada su se njena proučavanja počela više okretati sinhronijskim fenomenima i postepeno se odmicati od tradicionalnog kontekstualnog, dijahronijskog pristupa, koji je zagovarala klasična filologija. Whitneyjeve stavove i prebacivanje fokusa na 'živi jezik' su, na svoj način, prihvatili njemački 'mladogramatičari' (*Junggramatiker*), škola njemačkih lingvista sa Univerziteta u Leipzigu potkraj 19. stoljeća, među kojima pominjemo Karla Brugmanna, Hermanna Osthofa, Hermanna Paula, Bertolda Delbrücka, Eduarda Sieversa, Wilhelma Brauna, Otta Behaghela i Augusta Leskiena. Oni su obraćali posebnu pažnju na jezične oblike, prije svega na glasove, te su glasovne zakone izjednačavali sa prirodnim zakonima. Iako su bili prvenstveno usmjereni na historiju i razvoj jezika, sa njima završava razdoblje jezične filozofije kao ključne osnove razmatranja o jeziku. Bio je to jasan znak da dolazi do skorog napuštanja filološke opsjednutošću historijom, što dobrim dijelom i jeste bila **komparativna filologija/lingvistika**, te sve većim uklonom ka onome što jezik jeste u datom trenutku svog postojanja i razvoja.

Bilo bi ponešto nepravedno izostaviti bilo koje od mnogih imena koja su, u tom razdoblju, u angloameričkim znanstvenim krugovima proširivala i produbljivala sve manje filološka, a sve više lingvistička postignuća. Umjesto višestoljetne 'ljubavi prema učenosti i književnosti' ili 'filologiji' postepeno se

potkraj 19. stoljeća značenje ovog termina sve više sužavalo ka proučavanju historijskog razvoja jezika, ili 'historijske lingvistike'. Bilo je to vrlo dinamično doba proučavanja raznovrsnih fonetskih zakonitosti i drugih osobenosti jezika, a naročito promjena koje se u njima neprestano događaju. To pokazuje i veoma precizno mišljenje britanskog lingviste Henry Sweeta (1845–1912) u tekstu pod nazivom "Words, Logic and Grammar" ("Riječi, logika i gramatika), koje je obavilo britansko Philological Society 1876.:

> *"Philologists have hitherto chiefly confined their attention to the most ancient dead languages, valuing modern languages only in as far as they retain remnants of older linguistic formations — much as if zoology were to identify itself with palaeontology, and refuse to trouble itself with the investigation of living species, except when it promised to throw light on the structure of extinct ones.*
> *We must learn to observe things as they are, without regard to their origin, just as a zoologist must learn to describe accurately a horse, or any other animal.*
> *We must learn to regard language solely as consisting of groups of sounds, independently of the written symbols, which are always associated with all kinds of disturbing associations, chiefly historical. We must then consider language in its relation to thought, which necessitates some study of the relation of language to logic and psychology."*
>
> *(Filolozi su dosad najveću pažnju posvećivali najstarijim, mrtvim jezicima, vrednujući moderne jezike samo u onoj mjeri u kojoj su oni zadržali ostatke starijih jezičkih formacija - slično kao kad bi se zoologija poistovetila sa paleontologijom i odbijala da se bavi istraživanjem živih vrsta, osim ako bi im to moglo pomoći da rasvjetle strukturu izumrlih organizama. Moramo naučiti da stvari posmatramo onakve kakve jesu, bez obzira na njihovo porijeklo, baš kao što i zoolog mora naučiti da tačno opiše konja, ili bilo koju drugu životinju.*
> *Moramo nau*čiti da isključivo posmatamo jezik koji se sastoji od skupina glasova, nezavisno od njihovih pisanih simbola, koji nam uvijek proizvode razne vrste *uznemirujućih asocijacija, prvenstveno historijskih. Moramo, stoga, posmatrati jezik u odnosu na misao, što ukazuje na potrebu proučavanja jezika prema logici i psihologiji)* (Wyld 1913: 2-3).

U tom smislu je i filolog sve više postajao lingvist, dakle, osoba koja se posve okretala pitanjima jezika u užem smislu.Istaknuti njemački sinolog Georg von der Gabelentz (1840-1893), kao prethodnik utemeljitelja Ženevske

škole i, općenito, savremene lingvistike Švicarca Ferdinanda de Saussurea (1857- 1913), napravio je razliku između govora i jezika. Gabelentz je smatrao da je jezik cjeloviti sistem, a svi njegovi dijelovi stoje u određenom odnosu jedan prema drugom:

> "(...) Die Sprache ist ebensowenig eine Sammlung von Wiirtern und Formen, wie der organische Kiirper eine Sammlung von Gliedern und Organen ist. Beide sind in jeder Phase ihres Lebens (relative vollkommene Systeme, nur von sich selbst abhangig (...).
>
> (Kao što organsko tijelo nije zbir udova i organa, tako ni jezik nije skup riječi i oblika. Oba su u svakoj fazi života (relativno) savršeni sistemi,ovisni sami o sebi.) (Georg von der Gabelentz 1891: 128)

Ferdinand de Saussure je, pak, u svojim predavanjima (kasnije sakupljenim kao *Cours de linguistique generale*, 1916), već u sâmom Uvodu Prvog poglavlja (”Introduction: Chapitre premier - Coup d’oeil sur l’histoire de la linguistique” – Pogled na historiju lingvistike), jasno razdvojio četiri oblasti:

1. Tradicionalna gramatika od antičkih Helena do kraja 18. stoljeća);
2. Klasična filologija;
3. Komparativna filologija;
4. Prava, ‘istinska’ lingvistika (*la linquistique proprement dite*) (de Saussure 1916: 13-19)

Iz ovakvog nedvojbeno dobro posloženog i veoma preciznog de Saussureovog pristupa o razvoju proučavanja jezika od najstarijih vremena do početka 20. stoljeća vidljivo je da se i u nekim knjigama o filologiji tog vremena sve više govorilo kao o lingvistici, ili se barem tada počinje praviti jasna razlika između ‘klasične filologije’ u širokom kontekstu narastanja i razvoja humanističkih znanosti, s jedne, te lingvistike kao eminentno uže shvaćene ‘nauke o jeziku’, s druge strane. Dakle, tačno stotinu godina nakon što se pojavilo djelo *Über das Conjugationssystem der Sanskritsprache* (*O sistemu konjugacije sanskrita*) Franza Boppa (1816) i ovakve de Sauusureove klasifikacije iz 1916. godine, nastala je i razvila se disciplina komparativno-historijske lingvistike ili 'komparativne filologije'. U središtu njenog proučavanja našle su se indoevropske studije, ali je time bio otvoren najširi prostor za uspostavljanje lingvistike kao zasebne, autonomne akademsko-istraživačke discipline s ciljem otkrivanja sinhronijskog lingvističkog sistema.

U raznim akademskim sredinama diljem svijeta se potpuna razlika između ove dvije discipline nije nikad dovela do potpunog kraja. U novije vrijeme je u britanskim akademskim krugovima 'filologija' uglavnom ostala sinonimom za 'historijsku lingvistiku', dok u SAD značenje termina uglavnom uključuje proučavanje gramatike nekog jezika, njegov razvoj i karakteristike kroz historiju, te stanovitu književnu tradiciju.Vjerovatno su već pominjani Wellek i Warren bili posve u pravu kada su sredinom 20. stoljeća izrekli slijedeći sud:

> "Danas, s obzirom na njenu etimolologiju i velik deo stvarnog rada stručnjaka, filologija se često shvata kao lingvistika, naročito kao istorijska gramatika i proučavanje predašnjih formi jezikâ. Pošto taj izraz ima tako mnoga i divergentna značenja, najbolje je da ga odbacimo". (Wellek-Warren 1965: 59)

Vrijedi ovdje navesti stav jednog od najpoznatijih lingvista s naših prostora Ranka Bugarskog:

> *Po predmetu i ciljevima lingvistika se razlikuje od filologije, sa kojom se metodološki ponegde prožima. U širem i starijem smislu, filologijom se naziva istorijski usmereno proučavanje jezika, usmene i pisane književnosti i duhovne kulture pojedinih naroda. U užem i novijem smislu, filologija je studij vrednih starijih pisanih tekstova u kulturnoistorijske svrhe. U oba smisla ona se razlikuje od lingvistike. Upućena na odabrane pojedinačne kulture, filologija nema onog opšteg dela koji čini središnju oblast lingvistike u značenju opšte nauke o jeziku, u principu zainteresovane za sve jezike sveta - stare i savremene, pisane i nepisane; a u primeni na pojedine jezike ili grupe jezika, filologija je u prvom značenju šira a u drugom uža od lingvistike. Uz to su ovi jezici za filologiju samo sredstvo za rasvetljavanje istorijskih i kulturnih, dakle vanjezičkih podataka, dok za lingvistiku mogu da predstavljaju samostalan i dovoljan predmet naučnog istraživanja. Najzad, ove dve nauke služe se delimično drukčijim metodama i oslanjaju se na druge susedne discipline. Otuda ih je najbolje sagledati kao zasebne iako srodne široke oblasti, koje se mestimično prepliću ali se na drugim stranama potpuno razilaze.* (Bugarski 2007: 14)

Na početku 21. stoljeća: Quo vadis Philologiae?

Činjenica je da su i filološka proučavanja jezika i proučavanja književnosti tokom 20. stoljeća doživjela i blistave trenutke, ali i neobično žive intelektualne rasprave na obje strane, te da su, svaka ponaosob, prošla kroz nekoliko veoma plodnih razdoblja, kao i neprekidno razvijala brojne nove poddiscipline u skladu sa sve dinamičnijim razvojem humanistike. Sigurno je da je dolazilo i do međusobnih uticaja, te i preklapanja u pogledu razmatranja pojedinih fenomena koje su jednako zanimale i 'nauku o jeziku' i 'nauku o književnosti'. Negdje od sredine stoljeća, tačnije nakon završetka II svjetskog rata 1945., kada je bilo posve jasno da su jedna i druga grana nekadašnje filologije krenule samostalnim putevima proučavanja fenomena koji su zaokupljali pažnju novih generacija istraživača, činilo se da će se filološkim proučavanjima baviti samo oni najposvećeniji i najpredaniji zaljubljenici u antičko evropsko kulturno nasljeđe. Međutim, postepenim uključivanjem zemalja tzv. Trećeg svijeta – iz nekadašnjih evropskih kolonija – u svjetske naučne tokove, kao i zemalja poput Kine i Indije, te povijesnog islamskog civilizacijskog prostora, koje su ostavile jednako vrijedno nasljeđe u raznim filološkim disciplinama kao što je i ono 'klasično' evropsko, učinjeni su prvi koraci ka većem povezivanju u cjelovitu svjetsku akademsko-istraživačku zajednicu. Osim snažnih procesa dekolonizacije, koji je, između ostalog, stavio u prvi plan i jezičku politiku i jezičko planiranje, teorijske postavke Noama Chomskog su ukazale na povezanost lingvistike sa psihologijom i biologijom, te nizom drugih disciplina koje su se uključivale u tako pretpostavljeni okvir. Po nekim mišljenjima, to je dovelo do marginaliziranja jezika kao društvene institucije, te proučavanje onoga što se smatralo da predstavlja temeljno "svojstvo jezika" ("language faculty") kao datost u uspostavljanju samosvojnog i sistematskog predmeta proučavanja. U takvom ozračju je savremena sociolingvistika u svom potonjem dinamičkom razvoju ostala nekako između opredjeljena da dosegne svojstva "tvrde" kvantitativne naučne discipline i antropoloških istraživanja zajednice, identiteta i društvenih uloga. S takvim pretpostavkama je sazvana međunarodna konferencija u Hong Kongu 2010. godine o prirodi lingvistike i njenom pozicioniranju između egzaktnih i društvenih, te humanističkih znanosti. Organizatori iz International Association for the Inegrational Study of Language and Communication (IAISLC) su s pravom ukazali na to da je neophodno preispitati teme, ciljeve, metode i temeljne teorijske odrednice savremene lingvistike u odnosu na moguće pravce njenog razvoja u 21. stoljeću. Takav pristup zagovaraju pristalice tzv. integracionističkih proučavanja jezika (Linguistic

Theory in 21st century 2010). Naravno, ima i drugih mišljenja, jednako legitimnih, koja se javljaju u drugim sredinama, kao i zagovornika novih pristupa oživljavanju filologije iz vizure transformiranih lingvističkih proučavanja. Na drugoj strani spektra, dodatni poticaj dali su i određeni pokušaji uključivanja u teorijski diskurs o proučavanju književnosti i drugih dotad zapostavljenih ili nedovoljno prisutnih 'manjinskih' skupina u široko spektru od feminističkih gibanja do postkolonijalnih kretanja u drugoj polovini 20. stoljeća. Donekle su ta uporedna događanja ukazivala i na određeni zamor koji se pojavio u okviru žestokih teorijskih debata u okviru strukturalizma, dekonstrukcije, postrukturalizma i Novog Historizma, te se stvarni preokret desio u nagovještaju globalizacije zasnovane na sveobuhvatnom prodoru i prihvatanju informacijskih tehnologija u posljednje dvije decenije 20. stoljeća.

Nakon početnog nesnalaženja i s pojavom pogodnih alata koji su u znatnoj mjeri unaprijedili i proširili mogućnosti pristupa izvorima znanja i u najboljim i najprestižnijim akademskim i naučnim sredinama, te, osobito, i razmjene informacije i njihove trenutne diseminacije, došlo je i do prvih pokušaja redefiniranja humanističkih znanosti u novom, globalnom okruženju. U tom dinamičkom procesu značajnu ulogu su odigrali upravo oni istraživači sa nekadašnje 'periferije' ili margine, budući je isključivi evropocentrični pristup morao ustuknuti pred novom, globalizacijskom paradigmom. Dodatni poticaj se desio s pojavom **'digitalne humanistike'** (*digital humanities*), te ponovnim uvođenjem termina 'filologija' kako nekakvog zajedničkog izvorišta ili uporišta na čijem se prebogatom naslijeđu može (po)tražiti odgovor na ključno pitanje:Ima li i kakva bi bila moguća budućnost nekakve **'digitalne filologije'** (*digital philology*, *ePhilology*) i u okvirima akademskih proučavanja i u njenoj 'praktičnoj' primjeni u globalnom obrazovnom sistemu, koji se uvelike mijenja u posljednjih 30-tak godina? U tom smislu je bilo neophodno redefinirati kako sam predmet humanističkih proučavanja u oblasti jezika i književnosti, tako i sve njegove sastavne dijelove. A upravo tu su se pojavili brojni problemi, izazvani pojavom novih disciplina i njihovim prelivanjem u druge oblasti, ne neophodno samo one susjedne u okviru humanistike ili srodnih društvenih nauka, nego, doslovno, u sveukupnost naučnih kretanja kao nekog budućeg globalnog sistema. Iz tog razloga je potrebno ukazati na sadašnji pristup nalaženju odovora na ključno pitanje:

Šta sve uključuje današnju 'znanost o književnosti' naspram 'znanosti o jeziku'?

To nipošto ne znači samo puku primjenu sve složenijih tehnoloških elektronsko-informatičkih alata u doba globalne internetizacije i sve većeg

uranjanja u 'virtuelni' beskraj metapodataka. Takav stav nastoji da zadrži utabane metodologije i načine istraživanja, kao i dosegnute rezultate u ponešto transformiranom obliku. Međutim, to nije dovoljno. Prije će biti da se, s jedne strane, mora jasnije odrediti i 'znanost o jeziku' sa svim svojim sastavnicama naspram 'znanosti o književnosti', koja, već sada, uključuje slijedeće međusobno isprepletene dijelove: književna kritika, historija književnosti, teorija književnosti i književna metodologija. Postoji još nešto što se dotiče ovih oblasti, a to je "Metanauka o književnosti", ili disciplina koja proučava 'književnost o književnosti'.U okviru ove oblasti razvile su se brojne poddiscipline: historija i teorija književne kritike, historija i teorija historije književnosti, metodologija, komparativistika, tekstologija, genologija …

Na sličan način se mogu posmatrati i cjelina naspram dijelova ili sastavnica nauke o jeziku. S jedne strane su discipline okrenute pretežno teorijskim vidovima istraživanja i pojašnjavanja jezika, dok, s druge strane, imamo niz disciplina koje su više okrenute praktičnim, aplikativnim vidovima lingvističkih istraživanja "u učenju i nastavi jezika, jezičkom planiranju, proučavanju masovnih komunikacija, lečenju poremećaja govora i sluha itd." (Bugarski 2003: 14). Budući se lingvistika bavi problemima same strukture jezika, ali i pitanjima njegovog funkcioniranja na društvenom i individualnom planu, ona se može posmatrati iz bilo kojeg od tih uglova proučavanja. To zavisi da li su to istraživanja koja se obrađuju u okviru temeljnih disciplina u koje spadaju: opća lingvistika, fonetika i fonologija, morfologija, sintaksa, pragmatika, semantika, ili se to radi u vidu nekih međudisciplina kakve su sociolingvistika, psiholingvistika, koje proučavaju veze između jezičkih i društvenih, odnosno psihičkih pojava, te i korpusna lingvistika, usvajanje jezika, itd. Mogu se, naravno, te klasifikacije ili dalje podjele vršiti i u okviru onoga što se naziva deskriptivna ili sinhronijska lingvistika, historijska ili dijahronijska lingvistika, te i uporedna ili komparativna lingvistika, itd. Nerijetko se "u jezičkim istraživanjima kombinuju dve perspektive: **mikrolingvistička**, usredsređena na jezičke podatke u užem smislu, dakle na strukturu samih jezičkih sistema, i **makrolingvistička**, koja ove podatke posmatra u širem sociološkom, psihološkom, komunikacijskom i kulturnom kontekstu" (Bugarski 2003: 14).

U tom širem kontekstu se moraju posmatrati odrednice i sastavnice nekakve buduće filologije. Ona bi se mogla uspostavi kao nekakva "Svjetska filologija/filologije" (World Philology/Philologies), ali i kao Metafilologija (Metaphilology), Globalna filologija ili Globofilologija (Global Philology), eFilologija (ePhilology), ili, pak, kao digitalna filologija (Digital Philology). U svakom od ovih naziva nazire se prisustvo svih dijelova svijeta, upravo onako

kako se danas i upotrebljava oznaka "globalno" za cjelovitost procesa našeg doba. U tom smislu bi takva globalna i digitalna filologija morala, svakako, uključiti sve ono što čini sveukupnu baštinu materijalnih i tekstovnih zapisa od najstarijih sačuvanih i (zasad) pronađenih artefakata svih svjetskih civilizacija i kultura – Kine, Japana, Indije, Asirije/Babilona, Egipta, antičke Grčke i Rima, islamske civilizacije i kulture u rasponu od Španije do Filipina, civilizacije pred-kolumbovske Amerike (Acteki, Inke, Maje), te i drugih manje dostupnih ili poznatih kultura

Njena bitna sastavnica su različite, ali komplementarno posmatrane filologije u vremenu i prostoru– od one klasične, evropocentrične, do svih drugih koji se moraju uzeti u obzir, te i brojni drugi vidovi iz najšireg mogućeg kulturološkog načina proučavanja jezika i književnosti:

1. evropska (Grčka i Rim, Bizant i latinsko srednjovjekovlje, humanizam i renesansa, prosvjetiteljstvo, 19. stoljeće)
2. azijska (Bliski istok, Perzija, Indija, Kina, Japan)
3. američka (sjeverna, srednja i južna Amerika i pretkolumbovska i postkolumbovska)
4. afrička, australijska i polinezijska komponenta
5. Goetheova ideja svjetske književnosti (*Weltliteratur*) i njene novije geografske kontinentalne inačice (afrička, američka, evropska ...); regionalne (zapadnoevropska, karipska, južnoazijska ...) ili supranacionalne (sovjetska, britanska, južnoslavenska ...)
6. "Nacionalne" ili književnosti zasnovane na etničko-jezičkom načelu širom svijeta (njemačka, francuska, engleska ...)
7. Lingvistička proučavanja na tragu etno-jezičkog pristupa (anglistička, romanska, slavenska lingvistika ...)
8. Komparativna književnost naspram komparativne filologije/lingvistike
9. Znanost o književnosti (literatistika?) sa svojim pravcima, školama, stilskim periodima, teorijskim postignućima i najnovijim interdsiciplinarnim i multidisciplinarnim poljima istraživanja
10. Znanost o jeziku = lingvistika sa svojim pravcima, školama, periodima, teorijskim dostignućima i najnovijim interdsiciplinarnim i multidisciplinarnim poljima istraživanja.

Naravno, mogle bi se ovom popisu dodati i mnoge druge komplementarne discipline u nekoj vrsti premrežene strukture u kojoj bi se, svakako,

morale naći: kulturološke studije, neke discipline iz šire posmatranih oblasti društvenih znanosti (sociologija, antropologija, psihoanaliza...), komunikološko-medijske studiji, interdisciplinarne znanosti i "hibridne" istraživačke, akademske i aplikativne aktivnosti u kojima se isprepliću barem dvije ili više disciplina (kompjuterska, forenzička lingvistika, lingvistička kritika...), "visoke" i "niske" umjetničke forme i žanrovi, novi oblici digitalnog i elektronski generiranog književnog stvaralaštva (SMS poezija, SMS roman, *podcast* i druge digitalne forme ...), koji uključuje ne samo tekst nego i sve druge multimedijalne iskaze i forme.

Ne treba da čudi što se ta buduća filologija definira kao nedovoljno stabilno područje transformiranih humanističkih disciplina 21. stoljeća. I tu bi se mogla navesti dva karakteristična mišljenja:

> *What I offer instead as a rough-and-ready working definition at the same time embodies a kind of program, even a challenge:* ***philology is, or should be, the discipline of making sense of texts.*** *It is not the theory of language — that's linguistics — or the theory of meaning or truth — that's philosophy — but* ***the theory of textuality as well as the history of textualized meaning****. If philosophy is thought critically reflecting upon itself, as Kant put it, then philology may be seen as the critical self-reflection of language. Or to put this in a Vichean idiom: if mathematics is the language of the book of nature, as Galileo taught, philology is the language of the book of humanity.*
>
> *(Ono što ja nudim kao neku grubu i gotovu definiciju istovremeno ukazuje i na neku vrstu programa, čak i izazova filologija je, ili bi trebalo da bude disciplina koja daje smisao tekstovima. To nije teorija jezika – to je lingvistika – ili teorija o značenju ili istini – to je filozofija – nego teorija tekstualnosti, kao i historija tekstualiziranog značenja. Ako se za filozofiju smatra da se kritički odnosi prema sebi samoj, kako je to rekao Kant, onda bi se filologija mogla sagledati kao kritička samorefleksija o jeziku. Ili bi se to moglo navesti kao neki Vicov idiom: ako je matematika jezik knjige prirode, kao što je mislio Galileo, onda je filologija jezik knjige čovječanstva.* (Pollock 2009: 934)

Iako bi se u ovom pristupu mogla naslutiti i ona vječita želja da se filologija izdigne na pijedestal najbitnije među svim disciplinama koje ne pripadaju egzaktnim naukama, da bude "matematika" društvenih i humanističkih disciplina kao sveobuhvatni, univerzalni, filozofski sistem, upravo je njen protejski karakter, mekan ('*soft*') poput praživotinjica kao što su amebe, čini "mekom" a

ne "tvrdom" naukom, te je dodatno oslabljuje novim, virtuelnim oblcima, koji postepeno preuzimaju primat nad svim drugim dosadašnjim oblicima:

> *"As a result of the movement away from the text, philology lacks a uniform set of methods or a clearly delineated scope of research. (...) philology's ancestral domain of written literacy appears increasingly hazy as new forms of media proliferate and the insight that "philological material is by definition unstable" becomes more and more evident.*"
>
> *(Kao rezultat kretanja što dalje od teksta, filologija ne posjeduje jedinstveni skup metoda ili jasno određeni obim istraživanja. (...) Pradavno filološko područje pisane pismenosti postaje sve zamagljenije kako se množe novi medijski oblici a stanovište da je " filološki materijal po definiciji nestabilan" postaje sve očigledniji).* (Hannes Bajohr, Benjamin Dorvel, Vincent Hessling, and Tabea Weitz 2014: 7)

Kao predmet proučavanja "Filologija budućnosti" mora neizostavno uzeti u obzir i nadolazeće multimedijalne, kako isključivo one tekstovne, tako i sve druge hibridne vrste elektronski generiranih metadokumenata i prilagođavati svoje dosadašnje metode proučavanja mogućnostima koje neprestano nude nove tehnološko-informatičke platforme širom svijeta. U virtuelnoj budućnosti filologija mora temeljito re-definirati mnogo štošta ako želi ne samo da očuva dosadašnja postignuća i ponudi nova tumačenja, dâ novi smisao i svemu što je do sada bilo istraženo i ušlo u ogromni korpus svjetske kulturne (pisane) baštine, nego i digitalnim zapisima koji nastaju svakog trenutka i čekaju da se u budućem vremenu nađu u fokusu istraživača i tumača sadašnjeg vremena!!!

Nadajmo se da će ih uvijek biti dovoljno da ponude neke nove pristupe ovim pitanjima.

Literatura

Adamson, Sylvia and Wendy Ayres-Bennett, eds. (2011), "Linguistics and philology in the twenty-first century", *Transactions of the Philological Society*, 109, 3,201-206.

Auroux, Sylvain (2001), *Geschichte der Sprachwissenschaften. Ein internationales Handbuch zur Entwicklung der Sprachforschung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin, Walter de Gruyter.

Bajohr, Hannes, Benjamin R. Dorvel, Vincent Hessling, Tabea Weitz, eds. (2014), *The Future of Philology. Proceedings of the 11th Annual Columbia University*

German Graduate Students Conference, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.

Bamman, David. Crane, Gregory. Jones, Alison (2008), "ePhilology: When the Books Talk to Their Readers", u: Siemens, Ray and Suzanne Screibman, eds., *A Companion to Digital Literary Studies*, Oxford, Blackwell.

Benes, Tuska (2008), *In Babel's shadow: language, philology, and the nation in nineteenth-century Germany*. Detroit, Michigan, Wayne State University Press.

Berlin, Isaiah (1980), *Vico and Herder: Two Studies in the History of Ideas*, London, Chatto and Windus.

Bratuschek, Ernst (1877), *Encyklopädie und Methodologie der Philologischen Wissenschaften*, Leipzig, Teubner.

Bugarski, Ranko (2003), *Uvod u opštu lingvistiku*, Beograd, Čigoja štampa.

Bugarski, Ranko (2007), *Lingvistika u primeni*, Beograd, Čigoja štampa.

Bunsen, Chevalier and Professors Brandis and Lorbell (1852), *The life and letters of Barthold Georg Niebuhr. With essays on his character and influence,* New York, Harper & Brothers, Publishers.

Campbell, Lyle (2002), "The History of the Linguistics", u: Aronoff, Mark-Janie Reese-Miller, eds., *The Handbook in Linguistics*, London, Blackwell, 81-104.

de Man, Paul (1986), "The Retun to Philology", u: de Man, Paul, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 21-26.

Dirda, Michael (2009), "What We Can Still Learn from Basil Gildersleeve". Dostupno na: http://archive.magazine.jhu.edu/2009/08/to-understand-ourselves/.

Dobrov, Genadij M. (1966), *Nauka o naukama. Uvod u opšte poznavanje naučnih delatnosti*, Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika.

Duraković, Esad (2007), *Orijentologija. Univerzum sakralnog teksta*, Sarajevo, Tugra.

Eisner, Martin G. (2011), "The Return to Philology and the Future of Literary Criticism: Reading the Temporality of Literature in Auerbach, Benjamin, and Dante", *California Italian Studies Journal*, 2, 1, 1-18.

Filipović, Vladimir ur. /sa grupom autora/ (1964), *Filozofijski rječnik*, Drugo dopunjeno izdanje, Biblioteka Rječnici, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske.

Glovacki-Bernardi, Zrinjka August Kovačec, Milan Mihaljević, Dieter W. Halwachs, Karl Sornig, Christine Penzinger, Richard Schrodt (2001), *Uvod u lingvistiku*, Zagreb, Školska knjiga.

Gurd, Sean Alexander (2005), *Iphigenias at Aulis: Textual Multiplicity, Radical Philology*, Ithaca and London, Cornell University Press.

Holquist, Michael (2002), "Why We Should Remember Philology", *Profession*, 72-79.

Holquist, Michael (2011), "The place of philology in an age of world literature", *Neohelicon*, 38, 267-287.

Ingham, Patricia Clare, and Michelle R. Warren, eds. (2003), *Postcolonial Moves. Medieval through Modern*, London, Palgrave Macmillan.

Jakobson, Roman (1966), *Selected Writing. IV. Slavic Epic Studies*, The Hague-Paris, Mouton & Co.

Kajzer, Volfgang (1973), *Jezičkoumetničko delo*, Beograd, SKZ.

Koerner, E.F.K. (1989), *Practicing Linguistic Historiography. Selected Papers*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamin Publishing Company.

Linguistic Theory in 21st century (2010), Dostupno na: http://www.english.hku.hk/events/2010%20May%206-8%20linguistic_theory/Programme%20content.pdf).

Markjevič, Henrik (1974), *Nauka o književnosti*, preveo Jovan Subotin, Beograd, Nolit.

McGann, Jerome (2013), "Philology in a New Key," *Critical Inquiry*, 39, 2, 327-346.

Momma, Haruko (2012), *From Philology to English Studies Language and Culture in the Nineteenth Centur*y, Cambridge, Cambridge University Press.

Mueller-Vollmer, Kurt (1985), *The Hermeneutics Reader*, New York, The Continuum Publishing Company.

Nietzsche, Friedrich (2015), *The Dawn of Day. Delphi Complete Works of Friedrich Nietzsche*, Translated by J.M. Kennedy, Hastings, Delphi Publishing.

Pollock, Sheldon (2009), "Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World", *Critical Inquiry*, 35, 4, 931-961.

Pritchard, John Paul (1968), *August Boeckh*. *On Interpretation and Criticism*, Norman, OK, University of Oklahoma Press.

Rhodes, P.J., ed. (1997), *Selected Papers in Greek and Near Eastern History by David M. Lewis*, Cambridge, Cambridge University Press.

Said, Edward M. (2004), "The Return to Philology", u: Said, Edward M, *Humanism and Democratic Criticism,* New York, Columbia University Press, 57-83.

Subotić, Ljiljana (2002), *Istorijska lingvistika*, Filozofski fakultet u Novom Sadu, Novi Sad.

Sweet, Henry (1913), "Words, Logic and Grammar", u: Wyld, C.H., ed., *The Collected Papers of Henry Sweet*, London, Clarendon Press.

Šrepel, Milivoj (1899), *Klasična filologija. uputa u pojedine nauke klasične filologije*, Zagreb, Naklada matice hrvatske.

Teeuwen, Mariken (2005), "The vocabulary of Martianus Capella commentators. Some observations", ALMA (Archivum Latinitatis Medii Aevi), 63, 71-81.

Turner, James (2015), *Philology. The Forgotten Origins of the Modern Humanities* (The William G. Bowen Memorial Series in Higher Education), Princeton, Princeton University Press.

Velek, Rene – Voren, Ostin (1965), *Teorija književnosti*, Beograd, Nolit.

Velek, Rene (1966), *Kritički pojmovi*, Beograd, Vuk Karadžić.

Vico, Giambattista (1982), *Načela Nove znanosti. O zajedničkoj prirodi nacija*, Zagreb, Naprijed.

von der Gabelentz, Georg (1891), *Die Sprachwissenschaft. Ihre Aufgaben, Methoden und bisherigen Ergebniss*, Leipzig, T.O. Weigel Nachfolger.

Warren, Michelle R., "Post-Philology", u: Ingham, Patricia Clare, and Michelle R. Warren, eds. (2003), *Postcolonial Moves. Medieval through Modern*, London, Palgrave Macmillan, 19-45.

Wellek, René -- Austin Warren (1948), *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace and Company.

Wellek, René (1963), *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press.

Whitney, William Dwight (1887), *The Life and Growth of Language. An Outline of Linguistic Science*, New York, Appleton and Company.

Wittkower, Rudolf (1938), "'Grammatica': From Martianus Capella to Hogarth", *Journal of the Warburg Institute*, 2, 1, 82-88.

Ziolkowski, Jan M. (2005), "Metaphilology". *The Powers of Philology: Dynamics of Textual Scholarship* by Hans Ulrich Gumbrecht; *Error and the Academic Self: The Scholarly Imagination, Medieval to Modern* by Seth Lerer", *The Journal of English and Germanic Philology*, 104, 2, 239-272.

Philology between Language Studies and Literary Scholarship

Summary

Since it had been established on new assumptions towards and as a specific yet discipline at the end of 18th in early 19th century in Germany, philology has passed a long way in the past two centuries. As a rather dynamic area of research it achieved, at first, some tremendous results, but it was gradually losing ground to ever more vigorous disciplines dedicated to study of Language and Literature – Linguistics and Literary Scholarship. The paper discusses some historical foundations and the depths of use of the very term "philology." It follows the views as expressed by the real founder of modern philology as the new area of academic expertise Friedrich August Wolf and his best student and follower Philipp August Boeckh, who has defined philology as the comprehensive knowledge of Antiquity (*totius antiquitatis cognitio*), or, as "the knowledge of the known, and, thus, as the study of language and literature, fine arts and politics, religion and social customs." The paper continues with the views of Rene Wellek and Austin Warren, who, in their critical works in 1940s and 1950s, somewhat re-defined it, and it deals with the attitudes in our time, when philology re-affirms itself as a much broader counterpart to "the science of language – linguistics." To some extent, the paper will also deal with the contribution of philology to more recent views on the scholarship of literature through a critical lense towards the term "science of literature." It will also offer some views on the future of philology in digital environment – the future that has already come into being.

UDK: 821.131.1.09-31

Ivana MORIĆ

Između fikcije i stvarnosti: književnost u egzilu

KLJUČNE RIJEČI: *zbilja, fikcija, egzil, identitet, rat*

Rad se bavi pitanjem odnosa fikcije i zbilje u književnom djelu, s posebnim naglaskom na topos egzila. U svrhu toga rad se dotiče dvojice autora talijanske književne tradicije 20.st., Alberta Moravije i Carla Levija. Moravija je u romanu *Čočara* vješto ukomponirao autobiografske momente vlastitog iskustva rata i egzila kroz fikcionalnu priču koju je upotpunio i vlastitom toponomastikom i spacijalnošću. S druge strane, Levijev status političkog progona prikazan je "stvarnije" u njegovom djelu *Krist se zaustavio u Eboliju* koji zapravo postaje dnevnik putovanja i antropološki esej.

Uvodna razmatranja o odnosu *fikcije* i *zbilje*

"Što je to poezija? Je li to zbiljska stvar?"[1] (Lotman 2001:7) pitanje je koje postavlja u duhu uobičajenog shakespearovskog "ili – ili" pitanja lik seljanke Audrey, istoimenog autora u jednoj od njegovih komedija. Složit ćemo se da je pitanje, koje postavlja književni lik slavnog engleskog autora, djelomično sveden na ornamentalizaciju diskurza komedije, ali smještajući ga u znanstvene parametre suvremene logike i filozofije, u okvire promišljanja o pojmu fikcionalnosti[2], ono poprima puno kompleksniju strukturu. Tragom toga, postavlja se pitanje razgraničenja književnosti i njezinog položaja između fikcije i zbilje.[3] Prožimajući književni tekst kao čitatelji ulazimo u svijet toga teksta ili kako navodi Zlatar u svijet koji se sastoji od onog što je ispripo-

1 Lotman ističe da se spomenuti citat navodi kod Puškina, A.S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, t. XII., M. – L., 1949., str. 178.

2 Pojam fikcionalnosti se nameće kao tema od posebnog značaja u suvremenoj logici i filozofiji (Doležel 2008: 13).

3 Baveći se pitanjem odnosa fikcije i zbilje Zlatar postavlja pitanje koliko je dopušteno banalizirati to razgraničenje i jednostavno reći da je "fikcija fikcija", a "zbilja zbilja" (Zlatar 1989:28).

vijedano, stvarajući pritom dojam njegove zgotovljenosti, cjelovitosti i dovršenosti (Zlatar 1989: 28, 91).

Renomirani književni teoretičar Zdenko Škreb,govoreći o književnosti sa aspekta povijesnog i društvenog konteksta, pridaje joj status antropološke konstante, odnosno "kolektivne duhovne potrebe ljudske zajednice" (Car 2009: 154). Tražeći spoznajna načela i kriterije razlikovanja književnih od neknjiževnih tekstova, Škreb ističe svojstvo fikcionalnosti kao jedno od najvažnijih distinktivnih kriterija među spomenutim tekstovima:

> *"[...] svako književno djelo, eksplicitno ili implicitno, sadrži u sebi određen fiktivni model svijeta koji karakteriziraju određeni tipovi ljudi, veze među njima, oblik društva u kojem živi i snage koje tim društvom pokreću."* (Škreb 1981: 15).

Odnos fikcije i stvarnosti (istine), pitanje je koje je bilo u središtu velikog zanimanja još u samim začetcima filozofskog mišljenja (Mirčev 2008). Polemiziranje oko smještaja ili položaja književnosti u dotičnom binarnom poretku pretpostavlja uvođenje pojma *mimesis* za kojeg će Aristotel reći da predstavlja *conditio sine qua non* svih umjetničkih djela (Mirčev 2008). Aristotel ističe da su sve umjetnosti definirane time što u "cjelini prikazuju imitirajući" ili suvremenim rječnikom rečeno, umjetnost je smještena unutar polja reprezentacije, a istina i stvarnost predstavljaju modele koje umjetnik treba oponašati. Iz navedene tvrdnje iščitava se ambigvitet umjetničkog djela, ono se očituje kao *udvojena stvarnost* (Mirčev 2008).

O međusobnoj isprepletenosti fikcije i zbilje u književnom djelu, potvrđuju i Peleševi navodi u *Tumačenju romana,* da stvaranje izmišljenog (*fiktivnog*) univerzuma predstavlja težnju za formiranjem svijeta usporedivog s onim u kojem živimo. Taj fiktivni svijet je pretpostavljen te ima vrijednost hipoteze, dok čitatelj kao posrednik identificira vlastitu realnost s mogućim svijetom ili s druge strane taj svijet povezuje sa stanjem u svijetu u kojem je priča/djelo nastalo (Peleš 1999: 15). Temeljem kategorija mogućnosti i pretpostavke, dodaje Peleš, u mogućnosti smo pojmiti izmišljeni svijet predočen u književnoj priči kao u izvjesnoj mjeri autonomnu cjelinu. Književna priča time poprima ontološki status te ima veliki značaj u našoj svakodnevici (Peleš 1999: 16). Peleševo teoriziranje oko izgradnje fiktivnog univerzuma književnog djela pruža stabilan oslonac za razumijevanje književnih djela koja su rezultat iskustva vremena obilježenog društveno – političkom konstelacijom pretočenog u *umjetnost riječi* i koja svojom fabulom predstavljaju izgradnju

fiktivnog svijeta kao bijega od stvarnosti, stavljajući pritom osobiti naglasak na topos egzila[4] i progonstva.

Temeljem gore navedenog središnja tema ovog rada vezana je uz pitanje *drugosti* i *nepripadanja* s posebnim osvrtom na dva značajna autora talijanske književne tradicije: Alberta Moraviju i Carla Levija. Obojica pripadaju turbulentnom povijesno - političkom razdoblju 20. stoljeća, obilježenog ratovima u kojima je Italija imala krucijalnu ulogu. S obzirom na povijesni kontekst u kojem su djelovali svojim pisanjem su upravo postali "vječno treptanje u svijetu" neprihvaćajući okrutnost društveno – političke svakodnevice i pružajući otpor aktualnom režimu. Promatranje toposa egzila u okvirima fikcije i stvarnosti jest njegovo koreliranje s formalističkim razumijevanjem književnosti kao *očuđenja* što je detaljno elaborirao Šklovski (Lukšić 2002: 8)[5]. Za formaliste funkcija književnosti sadržana je u *očuđivanju* automatizirane slike svijeta, u obnavljanju umjetničkog jezika i viđenja. Ostvarivanje tog postupka postiže se odvajanjem umjetnosti od svakodnevice što je nalik na iskustvo koje ima emigrant (Lukšić 2002: 8).

Pristupajući analizi književnog stvaralaštva u egzilu važno je istaknuti i da analiza ove vrste književnosti zahtjeva i poseban kritički aparat koji oslonac traži u raznim teorijama, počevši od postokonijalne kritike te u raznim pristupima kao što su etiološki, demiotički, itd.[6]

Egzil i identitet

Topos egzila pronašao je svoj izraz kroz književno stvaralaštvo još od samih početaka o čemu svjedoči i razmjerno velik broj sačuvanih primjera, počevši od Ovidijeva egzila za vrijeme Augusta[7], progonstva pjesnika iz Platonove Republike (Lukšić 2003: 7), Danteov progon iz Firenze, ili Joyce čije progonstvo daje snagu i poseban doprinos njegov umjetničkoj vokaciji[8] (Said

4 Egzil (lat. exilium) označava stanje progonstva ili izgnanstva osobe ili određene skupine ljudi, pa je sukladno takvom objašnjenju, sam termin nerijetko promatran prvenstveno kao povijesnifenomen.

5 Spomenutu korelaciju sa formalističkom koncepcijom Lukšić navodi kao ideju Olge Matich.

6 Demiotičkim pristupom proučavatelj nastoji utvrditi koje je primaoce autor imao u vidu te istražiti autorovu nacionalnu, socijalnu, ekonomsku političku i kulturnu sredinu. S druge strane etiološkim pristupom se nastoji utvrditi uzrok nastanka književnog djela (vid: Slamnig 1986: 9).

7 Za vrijeme progonstva Ovidije je napisao djelo Tužaljke (Tristia) i *Poslanice iz Ponta* (*Epistulae ex Ponto*). U *Poslanicama* govori o svojoj čežnji za domovinom.

8 Joyceova fikcija može se definirati riječima koje je sam naveo u jednom pismu kao stanje u kojem egzistira "sam i bez prijatelja" (Said 2005).

2005). Navedeni primjeri mogu poslužiti kao najbolja potvrda Saidovom postuliranju egzila kao poprilično zanimljive i privlačne teme za promišljanje koju je ipak u književnosti moguće promatrati kroz određenu dihotomiju privlačnosti i tuge za onog tko ga proživljava. Egzilant nema osjećaj pripadnosti te je lišen mogućnosti identifikacije s *Drugim*. Rezultat toga je zaposjedanje osjećaja egzistencijale krize, koja ispoljava pitanje identiteta.

Pojam identiteta se kroz povijest različito poimao, počevši od Platona preko kasnijih kršćanskih teologa moguće ga je promatrati kroz dualističku percepciju nematerijalne duše i tijela kao njezinog privremenog spremnika, a s pojavom racionalista implicira mu se i umna sposobnost. *Summa summarum* takvih učenja je razumijevanje pojedinačnih identiteta kao *nutarnjeg sebstva*[9] koje je istovjetno s određenim esencijalnim značajkama kao izvora njegovog integriteta i koherntnosti. Poseban doprinos proučavanju identiteta dati će i razvoj sociološkog aspekta tijekom 19. i 20. stoljeća.

Prošev - Oliver navodi da se pitanje egzila u književnosti javlja na temelju "jedinstva i drugosti neke zajednice" u odnosu na većinsku zajednicu. Stoga, govoreći o društvenim identitetima kao ključna dimenzija nameće se prostornost ili jednostavnije rečeno identiteti proizlaze iz povezanosti sa osobitim teritorijalnim i društvenim mjestima (Keith i Pile 1993). Uzimajući u obzir element spacijalnosti ili prostornosti sasvim jasna postaje sintagma Josifa Brodskog koji za sebe (prognanika) kaže da je ništa drugo nego žrtva zemljopisa*10* (Lukšić 2002:7), za koju možemo reći da konstantno stremi za potpunošću uzrokovanu Derridinim rječnikom rečeno dislociranošću.

Povijesno – politički okvir

Neovisno o tome koliko smo iskusni poznavatelji povijesnih činjenica možemo si predočiti sliku promjena koje su obilježile povijest prošloga stoljeća. Italija kao krucijalni akter nekadašnjih zbivanja na svjetskoj razini bila je *dvadesetljeće* obilježena ideološkim aparatom jednog režima. To je naravno ostavilo traga na društvene i kulturno – umjetničke promjene. Ako bi govorili o nekim općim značajkama književnosti u razdoblju *dvadesetljeća fašizma* tada bi zasigurno izdvojili povratak na red i suprotstavljanje avanguardi što

9 Pri korištenju termina sebstvo, identitet i ličnost treba znati da postoji i određena distinkcija među njima. Sebstvo je u središtu psihoanalitičke teorije, dok *ličnost* i *identitet,* kako navodi Kohut pripadaju *drugom teorijskom okviru* više povezanom s društvenim ponašanjima te se manje otkriva percepcijom dubinske psihologije (Kohut 1990: X; premaDurić 2011: 102).

10 "Nisam ni povjesničar ni novinar ni etnograf. Ja sam, u najboljem slučaju, žrtva zemljopisa." (Brodski 1992: 13- 26; prema Lukšić 2002: 7).

potvrđuje i činjenica da u Italiji nije došlo do razvoja pravaca poput surealizma (prisutnog u Francuskoj) i ekspresionizma (Piromalli 2007). Avangarda je općenito promicala inovativnost, eksperimentalnost, suprotstavljanje tradiciji, modernizaciju, pa samim time nije bila u harmonijskom skladu s prisutnim režimom koji je isticao povratak tradiciji. Od 1919. – 1923. sa časopisom *Ronda*[11] javlja se program prema kojem umjetnost treba biti neovisna i autonomna pozivajući se na glatkoću Manzonijeva stila, jezik i klasicizam Leopardija. Naglašava se nostalgija za vremenima kada je Italija bila politički podjeljena i rascjepkana na brojne državice, a pisac je mogao biti s geografskog i kulturno – političkog aspekta primarno definiran kao *europski* pisac (Piromalli 2007). Časopis "900" (1926 - 1929) na čelu s Massimom Bontempellijem uzdiže se s ciljem deprovincijalizacije talijanske kulture, podupirući vrijednosti dvadesetog stoljeća. Kao istaknuti Bontempellijevi suradnici ističu se Joyce, Lawrence, Malraux, Soupault, Erenburg, V. Woolf, Antonio Aniante, Marcello Gallian, Corrado Alvaro i drugi. Časopis je Bontempeliju poslužio i za teoriziranje o njegovom magičnom realizmu (*realismo magico*), kojim se nastoji evocirati čudesno u svakodnevici i "pripovijedati o snu kao da je riječ o stvarnosti, a o stvarnosti kao da je san". S druge strane pojavom neorealizma u književnosti težilo se što realističnijom prikazu svakodnevice i društveno – političkih aktualnosti. Budući da neorealizam nije nikad razvio svoj manifest ili program, pa se o njemu ne može govoriti kao o školi ili umjetničkom pravcu u klasičnom obliku, samim time teško je izdvojiti konkretne predstavnike tog umjetničkog razdoblja.[12]

U ovom su radu ipak izdvojena dvojica autora kao i primjeri njihovih djela koji bi barem nekim elementima dotaknuli granicu realističkog prikaza svijeta, kreirajući ujedno granicu imaginarnog i fiktivnog.

Moravia i roman Čočara

Ukoliko se prihvati maksima o *prognaniku kao putniku između dvije stvarnosti* tada Moravijin literarni izraz u romanu *La Ciociara* potvrđuje to prelaženje "granica stvarnosti". Iako je riječ o autobiografskom[13] djelu koje

11 Tal. ronda: obilazak, ophodnja, patrola.

12 Iako se u same početke neorealističke književnosti ubraja Moravijin roman *Ravnodušni* (*Gli indifferenti*), neorealistička književnost je ipak svoj vrhunac doživjela u razdoblju 1945. – 1955. godine.

13 Prema De Manovu objašnjenju *autobigrafijanije žanr ili modus, nego figura čitanja ili razumijevanja koja se pojavljuje, u određenom stupnju, u svim tekstovima* (Zlatar 1998: 8).

obuhvaća dokumentiranje piščevih doživljaja za vrijeme bijega u Fondi[14] te unatoč tome što je pisan u prvom licu (*io narrante*) ono ne označava samog pisca. Kritičar Tessari navodi kako djelo podrazumijeva određeno idealističko i relativističko nepovjerenje ili klonulost u stvarnost. Zbog toga "ja" kod Moravije nije isto što i "ja" kod nekih drugih književnika poput Prousta, ono nije autor, već njegov lik[15] (Tessari 1977; 166).Teme njegovih romana čine ga na poseban način pretečom svih kulturnih paradigmi koje čine okosnicu uznemirujućeg dvadesetog stoljeća, od psihoanalize (primjer je roman *Agostino*), egzistencijalizma zastupljenog u romanu *La noia* (*Dosada*), pa do ideologije marksizma. Sve te teme omogućile su Moraviji da postane značajan akter i ogledalo vlastitog vremena (Sossella 2005).

Roman Čočara je "kronika rata, knjiga o strahotama", kako je i sam autor naglasio 1956. godine u jednom pismu svojem izdavaču Valentinu Bompianiju (Debenedetti 2002). Obilježen svojim podrijetlom i zaustavljen u naumu da pobjegne i pridruži se saveznicima prisilno ostaje zaglavljen u neprohodnom kutu Italije, podnoseći i dijeleći sa zatečenim stanovništvom sve materijalne poteškoće, ratne opasnosti kao i bešćutnost i oporost prirode (Debenedetti 2002), tvoreći ujedno vlastitu toponomastiku i geografski prostor kao pozadinu događaja. Upravo će se taj svijet i te okolnosti vratiti, ovaj put djelomično prerušene maštom i fikcijom, kao kulisa, tvoreći pozadinu najznačajnijih poglavlja u romanu *Čočara* (Debenedetti 2002). O samoj formaciji romana Moravia je istaknuo:

> "*Napisah na brzinu, vjerujem oko osamdesetak stranica, ali potom se zaustavih zato jer mi se činilo da sam bio poprilično udaljen od događaja o kojima sam želio pripovijedati. Stoga, tih osamdesetak stranica stavih u ladicu i umjesto toga napisah Neposluh (La disubbidienza), Prezir (Il disprezzo), Konformistu (Il conformista) i druge priče... Konformista – nastavlja Moravia – me je potaknuo na pisanje romana koji, također izmišljen po likovima i situacijama, se temeljio na mojem općenitom i osobnom iskustvu. Nanovo uzeh osamdeset stranica i završih knjigu koju sam nazvao Čočara"* (Debenedetti 2002).

14 Objavom romana *Rimljanka* (*La romana*)1947.g. Moravija je istaknuo potrebu ponovnog oživljavanja i obnove iskustava stečenih tijekom devetomjesečnog boravka u unutrašnjosti Fondija, gdje je pronašao zaklon zajedno sa suprugom Elsom Morante bježeći naslijepo iz Rima 8. rujna 1943.g.

15 U analizi autobiografije Zlatar navodi mišljenje književne teoretičarke Mirne Velčić o identitetima koji nastaju u tekstu kao rezultat društvene instancije, koristeći Bourdieovu sintagmu "model za javnost" (Zlatar1998: 10).

I dok realistički detalji koje Moravia uzima iz materijalnih činjenica približavaju roman stvarnosti, stvarajući aluziju povijesnog romana, slika tijeka rata kao dijela čovječanstva nije primarni topos ovog književnog djela. Štoviše, pozadina rata u službi je razotkrivanja kompleksnosti ljudske osobnosti, kušnje njegova identiteta (individualnog jedinstva nasuprot kolektivnom)[16]. U mnoštvu "strahota rata" koje roman problematizira izdvaja se upravo na poseban način ideja egzila i potraga za identitetom kao sastavni dio temeljne okosnice romana. Pitanje *drugosti* i *nepripadanja* manifestira se na različite načine kod sva tri Moravijina lika: Cesire, koju je u književnom tekstu moguće razumjeti kao metonimiju utilitarističkog koncepta društva, Michelea, mladog intelektualca koji postaje gotovo ničeovski "novi čovjek" ili koji poput *prosvjetiteljskog subjekta* izražava sposobnost vlastitog mišljenja koje ga čini dugačijim od zajednice te tu cijenu *drugosti* naposljetku plaća smrću i ubojstvom od strane nacističke vojske. Sukus Micheleove potrage za vlastitim identitetom kao i osjećaj nepripadanja zajednici kojom biva okružen definirala je najpreciznije Cesira:

> "*Njega su fašisti bili odgojili, da bi postao fašista: ali upravo zbog toga, što je osjećao da živi i što je htio da ima svoj vlastiti život, postao je antifašista"* (Moravia 1960: 132).

Osvrćući se još jednom na identitet[17] u okviru egzilantske književnosti, prema Frommu osjećaj identiteta, iako individualan, podrazumijeva osjećaj pripadnosti kolektivu i treba ga shvatiti kao imperativ ljudske potrebe (Grbić 1994: 119). Međutim, u slučaju Michelea ne samo da se iščitava želja za nepripadanjem kolektivu, nego štoviše ona kao da je izostala i ne postoji:

> *"... njegov karakter bio je neobičan, drugačiji od karaktera drugih izbjeglica i druge čeljadi, što sam ja dotada bila upoznala. Kako sam rekla, izražavao se s apsolutnom sigurnošću, kao čovjek, koji je uvjeren, da jedino on poznaje i govori istinu. Iz tog uvjerenja, po mom mišljenju, proisticala je i neobična činjenica, koju sam zapazila: govoreći o grubostima i nasiljima, on se nije raspaljivao, čak je govorio razlož-*

16 Richard Jenkins tvrdi da identiteti sadrže elemente "individualnog jedinstva" i "kolektivnog zajedničkoga", odnosno unatoč osobnom identitetu svakog pojedinca, taj se identitet formira putem članstva u društvenim skupinama (Haralambos 2002: 926).

17 Identitet kao riječ latinskog porijekla, znači istovjetnost, podudaranje, izjednačavanje, potpunu jednakost, priznanje da netko ili nešto zaista jest ono čime se prikazuje (Klaić 1988: 565). Stoga, kako navodi Grbić identificirati bi značilo utvrđivati istovjetnost osobina ljudi)/zajednica (Grbić 1994: 119).

nim i mirnim tonom, takoreći, gotovo uzgred, kao da govori o nevažnim stvarima, o kojima odavna nema spora" (Moravia 1960: 129).

Proces utvrđivanja istovjetnosti ovisan je o različitim instrumentima ili mehanizmima, pri čemu posebno mislim na Andersonovu tezu o velikom utjecaju imaginarnog koje se pojačava kolektivnim sjećanima. Već u samom naslovu romana prisutan je taj element imaginarnog gdje riječ čočara[18] postaje simbol geografske i etničke pripadnosti nekoj zajednici te se time nastoji u samom kraju i prirodi naglasiti mitske karakteristike.[19]

Naposlijetku ostaje Rosetta i njezin najupečatljiviji i najpotresniji duhovni egzil zbog proživljene traume koja je vodi prema potpunoj "nijemosti tijela u njegovoj bespomoćnoj ranjivosti"[20] i egzilantstva na društvene margine. Bijeg od stvarnosti i povlačenje u vlastitu unutrašnjost manifestira se kroz konfrontiranje lanca epiteta koji su u službi izražavanja osobnosti, primjerice *savršenost svetice, sušta pobožnost, dobrota, nevinost, nježnost* nasuprot pojmu *prostitutka* (Moravia 1960: 380). Stavljajući u središte fabule likove Michelea i Rosette talijanski autor je potvrdio uobičajenu i omiljenu primjenu sudbine mladog intelektualca, kao i motiva seksualnosti i erotizma predstavljenog kroz lik mlade djevojke. Uzimajući u obzir širi društveno – politički kontekst pripovijednog teksta jasna je potreba za stavljanjem u centar fabule lik intelektualca koji je jedini u stanju promišljati o vlastitom stanju te razviti visoki stupanj samosvijesti. Upravo na tragu toga susrećemo Michelea koji jedini glasno govori protiv stanja u kojem se nalazi društvo (crna burza, rat, ljudska stradanja, itd.). U tom pogledu u ulozi intelektualca ujedinjuje ideju prisilnog izgnanstva (konačni ishod je smrt), ali i samonametnuti egzil kao simbol prosvjeda protiv prisutne ideologije u vlastitom moralnom *svijetu bivstvovanja*.

Iskustvo političkog egzila u Lijevijevom

Književnost dvadesetog stoljeća obilježena je raznolikošću autobiografskih formi i autobiografskih romana (Zlatar 1998:14), a unatoč njihovoj nerijetkoj marginalizaciji neosporno je da autobiografski diskurs[21] ima svo-

18 Čočara je seljanka iz južnog dijela Lacija, a naziv dolazi od vrste opanaka koje nose stanovnici (Moravia 1960: 5).

19 Primjer mitskog istaknuto je u nazivu planine Monte delle Fate ili Vilinje brdo (Moravia 1960: 84).

20 Sintagmu *nijemost tijela* preuzimam od Shoshane Felman i njezine analize kolektivne traume Prvog svjetskog rata.

21 Paul de Man ističe da je teorija autobiografije obilježena nizom pitanja i pristupa koje ne treba smatrati pogrešnima, već ograničavajućima. Jedan od osnovnih problema prema de

ju umjetničku težinu i vrijednost. Prema mišljenju L. Hutcheon romaneskno kombiniranje fikcionalnog i dokumentarnog, autobiografskog i historiografskog, sastavna je karakteristika postmodernističke historiografske fikcije (Kirin 2001: 184). Paul De Man ističe da se generičkom klasifikacijom suočavamo s pitanjem distinkcije autobiografije i fikcije, pri čemu se autobiografija na manje ambivalentan način oslanja na stvarna i potencijalno provjerljiva zbivanja.[22] Iako sadrži mnoštvo fantazmi i snova, njeno odstupanje od stvarnosti ipak je učvršćeno u jednom subjektu čiji je "identitet određen neospornom čitljivošću njegovog vlastitog imena" (de Man 1988: 120). Kombinatorika fikcije i stvarnosti u jednom subjektu u autobiografskom romanu do izražaja je došla u književnom djelu Carla Levija *Krist se zaustavio u Eboliju*.[23]

Roman se može opisati kao dnevnik putovanja, koji se temelji na lukanskoj[24] narodnoj poslovici prema kojoj je to mjesto zakinuto i za čovjekoljublje i za samilost i živi u potpunoj marginalizaciji i zatočeništvu običaja ili navika predaka te daleko od svijeta dvadesetog stoljeća. Osim kao osobni dnevnik, Bardi smatra da se roman može razumjeti kao socio – antrolopoški esej gdje se spomenutom prostoru pridodaje sadržaj mitske i fantazmatske strane spacijalnosti. Levi uspoređuje Eboli s Jeruzalemom, gdje jedino razboritost i logika vrijede unutar njegovih zidina, a sve izvan tih granica je glupo i maglovito (Bardi 2015). Levijeva književna, povijesno – biografska priča zbiva se između kaotičnih granica marginalizacije i egzila. Marginalizacija stanovništa koje pati i plače zbog povijesno – društvenog trpljenja i razočaranja (Bardi 2015) kao i nedostatka egalitarizma.

Manu je tretiranje autobiografije kao književnog žanra, čime se ona izdiže iznad književnog statusa (de Man 1988: 119).

22 Ona pripada jednostavnijem modusu referencijalnosti, reprezentacije i deiegeze (de Man 1988: 120).

23 Carlo Levi potječe iz bogate židovske obitelji, rođen je u Torinu 1902. Godine. Unatoč završenom studiju medicine, liječničkom praksom se nije bavio, već se posvetio isključivo slikarstvu i novinarstvu s kojim je u doticaj došao zahvaljujući Pieru Gobettiju koji ga je pozvao na suradnju u njegovom časopisu *Liberalna revolucija* (*La Revoluzione liberale*). 1931. godine postaje član antifašističkog pokreta *Pravda i Sloboda,* tal. *Giustizia e Libertà* (Bardi 2015).
Levijev roman predstavlja autobiografsku priču, rezultat je otpora Mussolinijevom režimu i progona u Lucaniju. Roman je nastao u razdoblju između prosinca 1943. do srpnja 1944., tijekom njemačke okupacije u Firenzi, kada se Levi morao skrivati pred policijom koja ga je lovila iz političkih razloga te se radnja odnosi na razdoblje zatočeništva samog pisca u Lucaniji (Miccinesi 1973: 57).

24 Lucania je područje koje se prostiralo od Tirenskog mora do Tarantskog zaljeva, danas je to najvećim dijelom prostor regije Basilicata.

> *"Kao u Grassanu i u čitavoj Lukaniji, tako i ovdje ima one sitne gospode, kojoj – zbog nesposobnosti, siromaštva, preuranjene ženidbe, zbog nekog drugog posebnog motiva, ili bilo kakvog drugog sudbinskog razloga – nije pošlo za rukom da se dočepa Rima ili Napulja, tog njihovog žuđenog raja. Takvi ostaju ovdje, te se iz razočaranja i smrtne dosade u svima njima rađa bijes, raste mržnja bez predaha..."* (Levi 1951: 11).

Unutar marginalizacije domicilnog stanovništa zbiva se priča o egzilu intelektualca kojemu strana spacijalnost utiskuje beskonačnu iracionalnost, gdje sitna buržoazija biva glavna kočnica i neprijatelj za postizanje stupnja slobode. Nasuprot apolitičnosti koja se odražava u Moravijinom romanu, Levi se ne ustručava u iznošenju stava i "netrpeljivosti" prema vlasti.[25]

> *"Sitna buržoazija nema dovoljno materijalnih sredstava za nužno potreban životni dekor, koji bi im omogućio da žive kako priliči gospodi. Sve što je mlado i sposobno bježi iz Lukanije. Kome se sreća najviše osmijehne, taj bježi kao nadničar u Ameriku, ostali se hvataju Napulja ili Rima. U mjestu ostaje ono, što ne vrijedi ništa, oni koji ne znaju ništa raditi, defektni, nesposobni i lijenčine. Da bi uzmogla živjeti ova degradirana klasa mora da se domogne vlasti nad seljacima i da osigura za sebe relativno unosna mjesta učitelja, ljekarnika, župnika..."* (Levi 1951: 35).

Unatoč egzilu i progonu koji najblaže rečeno izaziva osjećaj poniženosti pojedinca, Levi konfontira postojećem stanju paradoksalnu sliku lokanog groblja kao simbola individualne nadmoći, gdje on (pojedinac) ostvaruje svoju težnju za slobodom ili pobunu protiv vlastite zbilje. Dakle, morfem *groblje* stvara dvostruku percepciju kod čitatelja. Ono subjektu (piscu) omogućuje kontakt s prirodom i bavljem slikarstvom, ali njegova konotacija (mjesto gdje ovozemaljski život prestaje) je ujedno antiteza osjećaju sloboda koju subjekt ima.

> *"Onih sam strašnih ljetnih dana bio navikao, došetavši se ovako do groblja, da siđem u jamu i da se lijepo dolje ispružim na dnu.... Nikakav* šum *i nikakav glas nisu dopirali do mojih ušiju. Tako sam prolazio sate i sate u onoj osami, u onoj slobodi.... Karabinijer je ostao dva koraka iza*

25 "S fašizmom se nije ništa izmijenilo. Dapače, prije, kad su postojale različite stranke, pošteni se je i fini svijet mogao okupljati pod svojim barjakom, pod svojom političkom firmom i boriti se protiv svojih neprijatelja. Danas su u fašizmu svi skupa, i ne preostaje ništa drugo već višim upravnim vlastima pisati anonimna pisma, odlaziti lično u prefekturu u Materu i ondje se služiti mitom i sredstvima svake vrste (Levi 1951: 32).

mene, ukopan kao na straži, i promatrao moj rad, od prvog do posljednjeg poteza kista." (Levi 1951: 76 – 82).

Čitajući Levijev roman, ali uzimajući u obzir i poznate crtice iz Moravijinog života vidljiva je pristunost autobiografije u kreaciji literarnog dijela, što potvrđuje činjenicu da ako se govori o pisanju u/o egzilu miješanje fikcije i zbilje postaje neizostavni moment stvaralaštva. Prema Guillénu u književnosti su uočljivi kontinuiteti struktura povezanih s egzilom te ih sukladno tome dijeli na dva pola: pol A koji se sastoji od autobiografskog prijenosa iskustava egzila samog i pola B kojeg čine prezentacija fikcionalnih tema, mitova ideja koja proizlaze iz piščeva iskustva egzila (Šakić 2014: 227). Takvom konstatacijom postaje nam jasnije zašto je granica biografskog (zbiljskog) i fiktivnog neizbrisiva. Kao čitatelji naravno da ćemo u receprciji književnog dijela koje je bilo stvarano u egzilu ili koje govori o egzilu biti "opterećeni" autobiografskim značajkama dotičnog autora, a sukladno tome treba imati na umu i piščevu kombinatoriku fikcije i zbilje.

Literatura

Bardi, Stefano (2015), "Una letteratura difficile: il caso letterario di Carlo Levi" (http://ilsudest.it/archivio-articoli/7242-una-letteratura-difficile-il-caso-letterario-di-carlo-levi.html).

Debenedetti, Antonio (2002), "La ciociara. Prefazione di Antonio Debenedetti, *I grandi romanzi numero 4*, Milano, Corriere della sera. (http://profgraziano.hostinggratis.it/cineforum/CinemaeLetteratura/ebook/Alberto%20Moravia%20-%20La%20Ciociara.pdf)

Car, Milka (2009), "Književnost i povijesni svijet Zdenka Škreba i teorija fikcionalnosti", *Umjetnost riječi LIII*, 3 – 4, 153 – 167.

De Man, Paul (1988), "Autobiografija kao raz-obličenje", *Književna kritika*, 2, 119 -127.

Doležel, Lubomir (2008), *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, Beograd, Službeni glasnik.

Durić, Dejan (2013), *Uvod u psihoanalizu – od edipske do narcističke kulture*, Zagreb, Leykam international d.o.o.

Grbić, Jadranka (1994), "Mnogostruki identitet: primjer Hrvata u Mađarskoj", *Studia ethnologica Croatica*, 6, 119 -126.

Haralambos, M., Holborn, M. (2002), *Sociologija: teme i perspektive,* Zagreb, Golden marketing.

Jambrešić Kirin, Renata (2001), "Egzil i hrvatska ženska autobiografska književnost 90 -ih", *Reč: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja,* 61 (7), 175 – 197.

Keith, Michael, Pile, Stive (1993), *Place and the politics of Identity*, London, Routledge.

Levi, Carlo (1951), *Krist se zaustavio u Eboliju*, Zagreb, Zora.

Lotman, Jurij Mihajlovič (2001), Struktura umjetničkog teksta, Zagreb, Alfa.

Lukšić, Irena (2002), *Egzil, emigracija: novi kontekst*. Zagreb, Hrvatsko filološko društvo.

Mirčev, Andrej (2008), "Genološke kušnje", *Kolo 3*, Zagreb, Matica hrvatska, (http://www.matica.hr/kolo/309/Genolo%C5%A1ke%20ku%C5%A1nje/).

Moravia, Alberto (1960), Čočara*,* Rijeka, Otokar Keršovani.

Peleš, Gajo (1999), *Tumačenje romana*, Zagreb, Artresor naklada.

Piromalli, Antonio (2007), Storia della letteratura italiana, (http://www.storiadellaletteratura.it/main.php?cap=0)

Said, Edward (2005), "Razmišljanja o egzilu",*Zarez*, br. 440, s engleskoga prevela Lovorka Kozole, (http://www.zarez.hr/clanci/razmisljanja-o-egzilu)

Slamnig, Ivan (1986), *Sedam pristupa pjesmi*, Rijeka, Izdavački centar Rijeka.

Šakić, Sanja (2014), "Smrt u izgnanstvu. Pisanje kao pisanje – postajanje", *Umjetnost riječiLVIII*, 2, Zagreb.

Škreb, Zdenko (1981), *Književnost i povijesni svijet*, Zagreb, Školska knjiga.

Tessari, Roberto (1977), *Alberto Moravia: introduzione e guida allo studio dell'opera moraviana: storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier.

Zlatar, Andrea (1989), *Istinito, lažno, izmišljeno: ogledi o fikcionalnosti,* Zagreb, Hrvatsko filozofsko društvo.

Zlatar, Andrea (1998), *Autobiografija u Hrvatskoj: nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika,* Zagreb, Matica hrvatska.

TRA FINZIONE E REALTÀ: LETTERATURA IN/DI ESILIO

Riassunto

Il testo si occupa della questione del rapporto della finzione e realtà in un lavoro letterario, con particolare attenzione sul tema di esilio. Per questo scopo il testoaffronta i due autori della tradizione letteraria italiana del Novecento: Alberto Moravia e Carlo Levi. Nel romanzo *La ciociara* Moravia abilmente incorpora momenti autobiografici della sua esperienza della guerra e dell'esilio in una storia immaginaria ornamentata con una sua propria toponomastica e spazialità. D'altra parte, la condizione di Levi dipersecuzione politica è mostrata "più reale" nella sua opera *Cristo si è fermato a Eboli* che diventa in realtà un diario di viaggioe un saggio antropologico.

PAROLE CHIAVI: *realtà*, *finzione, esilio, identità, guerra*

UDK: 821.163.4(497.6):821.163.42:050]:004.9 “18/19”

Sanjin KODRIĆ, Lejla KODRIĆ ZAIMOVIĆ

Književna periodika i književno-kulturne veze i odnosi i mogućnosti njihove reprezentacije u kontekstu digitalne humanistike (S posebnim osvrtom na časopis *Behar* i bošnjačko-hrvatske književno-kulturne veze i odnose krajem 19. i početkom 20. stoljeća)

KLJUČNE RIJEČI: *bošnjačko-hrvatske kulturne veze i odnosi, kraj 19. i početak 20. st., književni i kulturni časopisi,* Behar *(1900–1911), digitalna humanistika*

Bošnjačka i hrvatska kultura višestruko su povezane u različitim oblastima, pa tako i u oblasti kulturne baštine, pri čemu su u pojedinim razdobljima ove veze i odnosi bili od presudne važnosti za obje ove kulture. To je slučaj naročito nakon austrougarske okupacije Bosne 1878. godine, kad se Bosna, nakon više od četiri stoljeća osmanske uprave, iznova uključuje u modernu zapadno-evropsku kulturu i civilizaciju, ostavljajući za sobom svoj dotadašnji orijentalno-islamski kontekst kao primarni i ključno određujući kulturalno-civilizacijski okvir. Cilj rada jeste osvijetliti procese proevropske kulturalizacije Bosne, a u kojima je jednu od ključnih uloga imala upravo i hrvatska kultura kao prva Bosni susjedna kultura zapadno-evropskog tipa. Izrazito važni tragovi ovih kulturnih veza i odnosa sačuvani su i u bošnjačkoj časopisnoj produkciji s kraja 19. i početka 20. st., pa tako i u najznačajnijem bošnjačkom književnom i kulturnom časopisu ovog doba kakav je *Behar* (1900–1911), a u kojem su štampani i tekstovi hrvatskih autora ovog vremena. Uz ostalo, sadržaj rada donosi konkretne primjere uloge hrvatskih autora u poeziji, prozi i u prevodilaštvu *Behara*, osvjetljujući bošnjačko-hrvatske veze i odnose krajem 19. i početkom 20. st., sve to u kontekstu epistemološkog okvira digitalne humanistike, ukazujući istovremeno i na neke nove mogućnosti izučavanja kako povijesti pismenosti, tako i povijesti književnosti, odnosno književne periodike kao dijela (inter)kulturne baštine.

Uvod

Bošnjačka i hrvatska kultura višestruko su povezane u različitim oblastima, pa tako i u oblasti književne te uopće kulturne baštine. Ove veze i odnosi u osnovi su interkulturnog karaktera, s uzajamnim koristima za obje kulture, pri čemu su u pojedinim razdobljima ove veze i odnosi bili od presudne važnosti za kulture o kojima je riječ. Između ostalog, to je slučaj naročito nakon austrougarske okupacije Bosne 1878. godine, kad se Bosna, nakon četiri stoljeća osmanske uprave, iznova uključuje u modernu zapadno-evropsku kulturu i civilizaciju, ostavljajući za sobom svoj dotadašnji orijentalno-islamski kontekst kao primarni i ključno određujući kulturalno-civilizacijski okvir. U ovim procesima proevropske kulturalizacije Bosne jednu od ključnih uloga imala je upravo i hrvatska kultura kao prva Bosni susjedna kultura zapadno-evropskog tipa, odnosno hrvatska kultura bila je jedan od prvih, neposrednih izvora "evropejstva" u postosmanskoj Bosni. Izrazito važni tragovi ovih kulturalnih veza i odnosa sačuvani su i u bošnjačkoj periodici s kraja 19. i početka 20. st., pa tako i u najznačajnijim bošnjačkim književnim i kulturnim časopisima ovog doba, a kakav je prije svih časopis *Behar* (1900–1911), u kojem su štampani i tekstovi brojnih hrvatskih autora ovog vremena.

Tradicionalni pristup kulturnoj baštini, pa tako i književnoj povijesti nije u dovoljnoj mjeri omogućavao uvid u ove važne kulturne veze i odnose. Nasuprot ovom, interdisciplinarni pristupi kulturnoj baštini, a posebno oni kakve omogućuje digitalna humanistika, i u slučaju književno-kulturne periodike kao osobenog vida kulturne baštine, kao i u drugim slučajevima, otvaraju nove uvide u ova važna pitanja, a posebno pitanja razumijevanja i prezentiranja kulturnog razvoja te kulturnih veza i odnosa Bošnjaka i Hrvata krajem 19. i početkom 20. st. U tradicionalnoj paradigmi ova pitanja nisu bila dovoljno vidljiva prije svega usljed onog što su epistemološka ograničenja tradicionalnih humanističkih proučavanja, odnosno između ostalog i zato što su bila zatvorena u okvire prije svega tradicionalne historije književnosti, a onda i u okvire užih tradicionalnih književnohistorijskih disciplina kakve su i bosnistika i kroatistika, kao i druge južnoslavenske književne historiografije. Njihov vidik podrazumijevao je, naime, odsustvo širih interdisciplinarnih istraživanja i prezentacije istraživačkih rezultata, a prije svega zasebna proučavanja bošnjačke, odnosno hrvatske književne prošlosti. To se naročito odnosi na stanje u književnohistorijskim proučavanjima nakon raspada bivše Jugoslavije, kad su granice između bosnistike i kroatistike, odnosno drugih

južnoslavističkih disciplina postale još veće, pa su, posljedično, i mogućnosti interdisciplinarnih proučavanja postale još manje.

Sve ovo bitno se mijenja u perspektivi savremene digitalne humanistike. Tu i granice između književnohistorijskih disciplina kakve su bosnistika i kroatistika, odnosno druge južnoslavističke discipline, postaju manje izražene, ali se smanjuju i granice između historije književnosti i drugih srodnih oblasti, uključujući i informacijske nauke. Štaviše, u perspektivi digitalne humanistike stvaraju se i pretpostavke za novo, novom vremenu primjereno obnavljanje cjelovite južne slavistike, i to npr. u obliku komparativno-kulturalne južne slavistike, a u skladu s prirodom književnih i kulturnih veza i odnosa na širem južnoslavenskom području, s jedne strane, kao što se, s druge strane, književnohistorijska proučavanja na nov način vezuju s drugim srodnim proučavanjima, opet u skladu s onim što je priroda same književne i kulturne prakse o kojoj je ovdje riječ (usp. npr. Kodrić, S. 2018a:9-19). A upravo s ovim u vezi, nasuprot tradicionalnoj humanističkoj paradigmi, digitalna humanistika stvara neke od temeljnih pretpostavki za napokon cjelovito naučno rekreiranje kako kulturne, tako i književne prošlosti, i to na znatno višoj razini negoli je to slučaj s tradicionalnom humanistikom. To je slučaj, između ostalog, i u smislu prezentiranja *cjelovitosti* književno-kulturnih procesa i pojava, bez strogih disciplinarnih i drugih tradicionalnih granica, odnosno bez zatvaranje posmatrane građe u ove, u osnovi isključive okvire (usp. npr. Kodrić, L. 2010). A tako i književno-kulturna prošlost dobiva mogućnost novog života, odnosno javlja se mogućnost novog reprezentiranja svih složenih književno-kulturnih procesa i pojava iz prošlosti u njihovoj ukupnosti, a što na kraju vodi i cjelovitijim uvidima u samu povijest, a otud i mogućnostima proizvodnje novih humanističkih znanja, onih koja su bila nevidljiva tradicionalnoj humanistici.

Ponovo u prošlosti: Bošnjačko-hrvatske veze i odnosi u književnosti i kulturi

Iako je tema Bosne u hrvatskoj kulturi i književnosti prisutna i znatno prije, dakle i u starijoj hrvatskoj kulturnoj i književnoj praksi, a u novijoj hrvatskoj kulturi i književnosti posebno od glasovitog putopisa *Pogled u Bosnu* (1842) Matije Mažuranića i još slavnijeg epskog spjeva *Smrt Smail-age Čengića* (1846) Ivana Mažuranića, intenzivniji odnosi i veze između bošnjačke i hrvatske kulture i književnosti počinju se uspostavljati tek u drugoj polovini 19. st. S hrvatske strane, to je slučaj već u vremenu ilirskog pokreta i hrvatskog narodnog preporoda, kad se pod utjecajem upravo i ovih ideja javlja između

ostalog i prvi bosanskohercegovački književni časopis – glasoviti *Bosanski prijatelj* (1850) fra Ivana Franje Jukića, a u kojem su se uz druge njegove sadržaje našli i primjeri bošnjačkog usmenog književnog stvaranja te koji je uopće bio jedan od prvih vjesnika moderne Evrope u Bosni u drugoj polovini 19. st. Ilirski pokret i hrvatski narodni preporod u svojem vremenu posebno će odjeknuti ondje gdje je to i najviše očekivano – u katoličko-hrvatskom književnom stvaranju i kulturnom radu u Bosni i Hercegovini, ali nije isključena ni pretpostavka da se ovakvo što barem u izvjesnoj mjeri reflektiralo i na književni rad Bošnjaka ovog vremena, npr. u njihovu arebičko-alhamijado književnom stvaranju i drugim kulturnim praksama ovog vremena, gdje se također javljaju nove, u osnovi isto tako preporodne ideje, posebno onda kad je riječ o širem afirmiraju književnog i uopće kulturnog stvaranja na narodnom, bosanskom jeziku (usp. npr. Kodrić, S. 2018b:111-148).

Međutim, prekretni trenutak u bošnjačko-hrvatskim književno-kulturalnim odnosima i vezama jeste smjena osmanske austrougarskom vlašću u Bosni 1878. godine, kad Bosna nakon nešto više od četiri stoljeća izlazi iz osmanskog državnog poretka, ali i iz neposrednog konteksta orijentalno-islamske kulture i civilizacije i suočava se na najdirektniji način sa zapadno-evropskim svijetom kao svojim novim kulturalno-civilizacijskim okvirom (usp. npr. Imamović 1997; Balić 1994 i sl.). Tad u odnosu spram Bosne Hrvatska prestaje biti onaj višestoljetni "antemurale Christianitatis" i postaje prvo i najneposrednije polazište za austrougarsku tzv. "civilizatorsku misiju" u Bosni, a što je, inače, bio i jedan od zvaničnih razloga na temelju kojeg je Austro-Ugarska monarhija na Berlinskom kongresu dala sebi za pravo da okupira osmansku Bosnu. Na ovaj način u austrougarskoj Bosni i Hercegovini krajem 19. i početkom 20. st. upravo hrvatska književnost i kultura postaju jedan od najdirektnijih modela za evropeizaciju Bosne, pa tako i bošnjačkog književnog i kulturnog stvaranja, a u skladu s imperijalnom politikom Austro-Ugarske monarhije. Time je hrvatski književno-kulturalni sistem dobio vrlo značajnu ne samo književno-kulturalnu već i širu, društvenu ulogu, što će ići u prilog ne samo zvaničnom Beču već i cjelini hrvatske književnosti i kulture ovog vremena, a posebno s obzirom na njezine vlastite težnje iz vremena ilirskog pokreta i hrvatskog narodnog preporoda. Govoreći jezikom postkolonijalne teorije i kritike, riječ je, između svega ostalog, i o austrougarskoj "tekstualnoj kolonizaciji" Bosne, a koja se ostvarivala i direktno preko hrvatske književnosti i kulture, mada je i ona u drugom kontekstu i sama prethodno bila na sličan način kolonizirana od strane vladajućeg austrougarskog književno-kulturalnog modela (usp. npr. Kodrić 2012). A to, nesumnjivo, na drugačiji način

osvjetljava i ukupnu hrvatsku književnost i kulturu te njezin karakter i ulogu krajem 19. i početkom 20. st. i u kontekstu same kroatistike, ali i u kontekstu, naravno, bosnistike.

Tzv. hrvatski kurs u Bosni bio je posebno izražen u prvo vrijeme po austrougarskoj okupaciji Bosne, odnosno za vrijeme uprave generala barona Josipa Filipovića, komandanta austrougarskih vojnih snaga pri samom činu okupacije (usp. npr. Ovčina 2004), i to je upravo onaj trenutak kad se hrvatska kultura, a tako i književnost ostvaruje kao dominantni evropeizacijski model u Bosni, uključujući i bošnjačku književnost i kulturu. Tad se, i to odmah po okupaciji Bosne, npr. pokreću i *Bosansko-hercegovačke novine* (1878–1881), u kojima se preštampavaju i tekstovi iz hrvatske periodike ovog vremena, odnosno u kojima sarađuju i hrvatski autori, pri čemu je jedan od ciljeva ovih novina bilo i približavanje bosanskomuslimanskom stanovništvu te njihovo pridobijanje za cjelovitije prihvatanje "novog vremena" u trenucima kad su Bošnjaci još uvijek dominantno žalovali za "turskim vaktom", a sve to kako bi se oni što brže i što lakše involvirali u novi, zapadno-evropski kulturalni poredak, uključujući i novu zapadno-evropsku pismenost i književnost, a naspram bošnjačke višestoljetne tradicije pisanja i književnog stvaranja na orijentalno-islamskim jezicima, prije svega na osmanskom turskom, a potom i arapskom te perzijskom jeziku (slično, dakle, latinitetu u starijoj hrvatskoj književnosti). U ovakvim okolnostima, manje od pola godine nakon austrougarske okupacije Bosne, upravo u *Bosansko-hercegovačkim novinama* javlja se i prvi književni tekst jednog Bošnjaka objavljen na bosanskom jeziku i zapadnoj pismenosti u austrougarskoj Bosni i Hercegovini – pjesma *Pjesna* (1878) izvjesnog Hadži Hasana, tekst koji već sasvim jasno pokazuje ulogu hrvatske književnosti i kulture u bošnjačkom književnom stvaranju ovog trenutka. Počev od njezina naslova pa nadalje, Hadži Hasanova *Pjesna*, koja inače "nosi 'od slavjana pozdravljenje' austrijskoj vojsci, njenim komandantima i generalu Filipoviću", dio je nove književno-kulturalne situacije u bošnjačkoj književnosti ovog vremena. Njezin jezik dokraja je evropski, lišen orijentalizama i drugih osobenih obilježja bosanske jezičke prakse do ovog trenutka, naspram čega javlja se vidno kroatizirani jezički izraz te stih karakterističan za onovremenu južnoslavensku romaničarsku poeziju, u čijem je duhu cijela pjesma i spjevana (usp. Rizvić 1973). Ovdje posebno treba istaći ono što se u pjesmi javlja kao "od slavjana pozdravljenje" novoj, okupacionoj vojnoj vlasti, pa i ova, prva bošnjačka pjesma na bosanskom jeziku i zapadnoj pismenosti u austrougarskoj Bosni i Hercegovini zastupa ideju obnove slavenske pripadnosti kod bosanskomuslimanskog življa, vrlo blisko ranijim idejama ilirskog pokreta i hrvatskog na-

rodnog preporoda, čak i s naznakama inklinacije prema hrvatskoj nacionalnoj ideji.

Bošnjaci su se, istina, modernoj Evropi u književno-kulturalnom smislu počeli približavati još u posljednjim godinama osmanske vlasti u Bosni, počev od uvođenja štampe u Bosanski vilajet 1866. godine, kad je u prvom broju zvaničnog vilajetskog lista *Bosna* objavljena i pjesma *Pozdrav* autora koji je upravo proevropski potpisan etiketom "gospodin hodža Mehmed-Emin-efendija" (usp. Kodrić, S. 2018b:111-148). Za razliku od višestoljetnog književnog stvaranja Bošnjaka na orijentalno-islamskim jezicima te u okvirima arebičke, alhamijado pismenosti, ova pjesma uopće je prvi bošnjački književni tekst štampan na bosanskom jeziku i zapadnom pismu, ali je to u ovom slučaju bila Vukova ćirilica (i to dvije godine prije njezina zvaničnog priznavanja u samoj Srbiji 1868. godine), dok je u slučaju Hadži Hasanove *Pjesne* to latinica uz istaknuti kroatizirani jezički izraz. Otud, iako je začeta još pjesmom *Pozdrav*" gospodina hodže Mehmed-Emin-efendije" nešto više od desetljeća ranije, novija bošnjačka književnost stvarno se, u punom kapacitetu počinje razvijati tek nakon pjesme *Pjesna* Hadži Hasana kao očitog primjera "tekstualne kolonizacije" Bosne. A ovakvo što može navesti i na sasvim opravdanu tezu da su počeci novije bošnjačke književnosti zapravo na neki način kolonijalni i da je u tim procesima ulogu neke vrste "kolonijalnog posrednika" imala upravo hrvatska književnost i kultura, posebno u onom razvojnom trenutku koji bi se tragom postkolonijalnih ideja Frantza Fanona mogao nazvati *adoptivnom povijesnorazvojnom fazom*, a s obzirom na izraženo preuzimanje tuđeg, stranog, kolonijalnog književno-kulturalnog obrasca (usp. Kodrić, S. 2012).

No, kao i tzv. hrvatski kurs, i ova dominantno kolonijalna, adoptivna faza u razvoju novije bošnjačke književnosti neće dugo trajati, pa će se u međuvremenu javiti i prve naznake postkolonijalnog razvoja novije bošnjačke književne prakse, tj. njezina naredna – *adaptivna povijesnorazvojna faza*. Tad bošnjačka književnost i kultura ne preuzimaju doslovno tuđe i strane, kolonijalne književno-kulturalne obrasce, već ih prihvataju tek selektivno, adaptirajući ih prema svojoj vlastitoj književno-kulturalnoj matrici, pa čak i ulazeći u polemiku s kolonijalnom književno-kulturalnom normom, u ovom slučaju i s hrvatskom. To će ostvariti već kod prvog velikog proevropskog bošnjačkog književno-kulturnog reformatora u austrougarskom vremenu Mehmed-bega Kapetanovića Ljubušaka, koji će u svojim brošurama, prvima takve vrste kod Bošnjaka, *Što misle muhamedanci u Bosni* (1886) i *Budućnost ili napredak muhamedovaca u Bosni i Hercegovini* (1893), ući u dijalog i s konzervativnim elementom među svojim sunarodnicima, ali i sa stereotipnim predstavama o

njima u austrougarskoj, a prije svega hrvatskoj književnosti i kulturi. Zanimljivo je da u ovom tekstovima Ljubušak polemički ukazuje na ono što bi se danas odredilo kao tipični evropocentrički i orijentalistički pogled na Bosnu i njezin svijet, posebno na bosanske muslimane, a koji je još odranije bio posebno karakterističan za hrvatski romantičarski putopis, mada istovremeno i dalje zagovara prihvatanje niza potrebnih elemenata zapadno-evropske kulture kod Bošnjaka, pri čemu je Ljubušaku u ovom smislu i dalje zasigurno relevantan model susjedne, hrvatske kulture kao najbližeg evropskog kulturalnog obrasca (usp. Kodrić, S. 2012).

Na ovim i ovakvim osnovama zasnovat će se i prva, proevropska generacija autora novije bošnjačke književnosti, odnosno tzv. književnost preporodnog doba (kako se kraj 19. i početak 20. st. u bošnjačkoj književnoj praksi najčešće naziva [usp. Rizvić 1973]), s tim što će se u međuvremenu, s jačanjem nezavisne Kneževine Srbije i srpske nacionalne ideje, u Bosni javiti i književno-kulturalna strujanja, pa čak i očigledni ideološki projekti pristigli sa strane istočnog bosanskohercegovačkog susjedstva. To je i trenutak tzv. "nacionaliziranja muslimana", odnosno njihova privlačenja ili na hrvatsku ili na srpsku nacionalnu stranu (usp. Hadžijahić 1974; Isaković 1974 i sl.), pri čemu će hrvatska linija biti nešto bliža bosanskim muslimanima, između ostalog i zbog radikalne velikodržavne srpske ideologije ovog vremena, pa će se upravo i zbog ovog, ali i tragom u Bosni vremenom sve prisutnijih poznatih ideja Ante Starčevića bliže hrvatskoj strani u jednom trenutku naći i zasigurno najznačajniji predstavnik bošnjačke književnosti ovog vremena Safvet-beg Bašagić, pjesnik, dramski pisac, prevodilac s orijentalno-islamskih jezika, esejist i prvi bošnjački historičar književnosti, a potom i istaknuti prozni pisci i romansijeri Osman Nuri Hadžić i Edhem Mulabdić, kao i jedan broj drugih, manje važnih autora. Oni će svoja djela štampati i u Zagrebu, najčešće kao izdanja Matice hrvatske, što će biti slučaj i s prvim bošnjačkim romanom *Zeleno busenje* (1898) Edhema Mulabdića, a Mostarac Osman Nuri Hadžić zajedno sa svojim sugrađaninom Ivanom Milićevićem napisat će i prvi bosanskohercegovački roman *Bez nade* (1895), upravo osnovom starčevićevskih ideja o bosanskim muslimanima kao "hrvatskom cvijeću" i rasno najčišćem dijelu hrvatskog naroda. Uz pojavu lista *Bošnjak* (1891), ovakvo što traje posebno do vremena pokretanja bošnjačko-muslimanskog časopisa *Behar* (1900), u kojem će se napokon sve glasnije profilirati i sama bošnjačka nacionalna ideja, i to nerijetko i u direktnom kritičkom dijalogu kako s hrvatskom, tako i sa srpskom nacionalnom idejom i njezinim odnosom prema bosanskim muslimanima. Pritom, sve ovo vrijeme, čak i onda kad zbunjen "novim vremenom" pristaje uz neku

drugu nacionalnu stranu, ili gotovo istovremeno slavi svoje muslimanstvo i bošnjaštvo, ali i hrvatstvo i srpstvo, bošnjačko-muslimanski pisac vlastiti identitet pronalazi prije svega u nastojanju i težnji naročitog spajanja tradicija muslimanskog Istoka i evropskog Zapada kako u samom sebi i svojoj zajednici, tako i u samoj književnosti i kulturi, a što je širi identitetski ideal koji vjerno može posvjedočiti i tipična romantičarska pohvala narodnom jeziku u pjesmi *Čarobna kćeri*! Safvet-bega Bašagića, u kojoj pjesnik za jezik, a koji u ovom slučaju imenuje kao hrvatski, između ostalog kazuje da on

> Može da goji
> Može da spoji
> Istok i zapad, pjesmu i um. (Bašagić 1896:80)

Kako je to započelo još kod Mehmed-bega Kapetanovića Ljubušaka, riječ je, očito, o karakterističnoj adaptivnoj fazi u post/kolonijalnom razvoju novije bošnjačke književnosti u njezinim preporodnim počecima, o dakle istovremenom i preuzimanju, ali i modificiranju do određene mjere stranog, kolonijalnog obrasca, s tim da će u istom ovom, preporodnom vremenu s kraja 19. i početka 20. st. novija bošnjačka književnost ući i u *adeptivnu povijesnorazvojnu fazu*, fazu majstorstva, kako je označava FrantzFanon, tj. fazu oslobađanja od kolonijalne norme i njezinih književno-kulturalnih obrazaca te cjelovitijeg osvještenja vlastitog književno-kulturalnog identiteta (usp. Kodrić, S. 2012).

Ovakvo što desit će se već u pjesničkom djelu Muse Ćazima Ćatića, jednog od najznačajnijih bošnjačkih pjesnika uopće, koji će se nakon kratke bašagićevske romantičarske faze, i to upravo u Zagrebu, priključiti tzv. Matoševu književnom krugu, gdje će se upoznati i s evropskom modernom ovog vremena, s tim da se Ćatić moderni učio istovremeno i iz tad savremene turske književnosti, a koja se u međuvremenu evropeizirala prije svega u direktnim odnosima i vezama s francuskom književnošću. Kao i Bašagić, i Ćatić je bio poznavalac orijentalno-islamskih jezika te orijentalno-islamske književne tradicije čiji je dio starija bošnjačka književnost bila stoljećima, ali upravo tek Ćatiću uspijeva dokraja ono čemu je Bašagić tek težio – to da napokon spoji "Istok i Zapad, pjesmu i um", kako bi rekao Bašagić, odnosno vlastitu književno-kulturalnu tradicijsku baštinu i izazove evropske modernosti. U tom smislu, između niza drugih primjera posebno je zanimljiva Ćatićeva autopoetička, programska pjesma *Ja sam vjerni rob ljepote* (1909), koju Ćatić nimalo slučajno objavljuje u mjestu svojeg nekadašnjeg "modernog naukovanja", u Zagrebu, u izrazito modernom časopisu *Mlada hrvatska*, koji je podržavao

i sam Matoš. Već svojim naslovom pjesma jasno sugerira evropski moderni larpurlartizam, odnosno suštinu estetske utopije evropske moderne, ali i u naslovu, a još više u samoj pjesmi prisutno je i nešto drugo, onaj osobeni "višak" koji Ćatić nikako nije mogao naučiti od velikog Matoša, pa ni od turskih modernista u ovom obliku – to je sveti nauk islamskog misticizma, odnosno sufijski doživljaj svijeta i života koji prožima glavninu orijentalno-islamske pjesničke tradicije, pa tako i starije bošnjačko pjesništvo na orijentalno-islamskim jezicima. Jednostavno, kao "vjerni rob ljepote", pjesnik, ili lirski subjekt, podanik je larpurlartističkog estetskog ideala, ali i Božanskog Apsoluta, Koji je prema islamskom misticizmu, odnosno sufizmu upravo sama Ljepota jer "Bog je Lijep i voli ljepotu", kaže Poslanik islama. Ovakvu pjesmu, koja je istovremeno i dokraja moderno-evropska, ali i dokraja islamsko-mistička, Ćatić objavljuje u časopisu koji je dio hrvatskog književnog i kulturnog života i tako se upravo majstorski legitimira i kao karakteristični, istinski moderni pjesnik, ali i kao u svemu ovom *svoj*. Zato i ne čudi da će se kasnije pojedini ćatićevski elementi naći i u poeziji Ćatićeva učitelja Matoša, kako to npr. pokazuje glasovita Matoševa pjesma *Srodnost* (1910), objavljena tri godine nakon njoj vrlo bliske Ćatićeve također važne pjesme *Zambak* (1907).

Kako to barem donekle može sugerirati i cijela ova bošnjačko-hrvatska književno-kulturalna paralela s kraja 19. i početka 20. st., u pitanju su, dakle,vrlo složeni književno-kulturalni odnosi, ali i odnosi koji su u pravilu dosta slabo poznati, a nekad i sasvim nepoznati kako u tradicionalnim okvirima bosnistike, tako i u tradicionalnim okvirima kroatistike, mada su nesumnjivo izrazito važni i za bosnistička i za kroatistička, kao i za šira južnoslavistička književno-kulturalna proučavanja. Neodgovarajući uvidi u ova i ovakva pitanja nisu samo rezultat specifičnih interesa pojedinih disciplina, već su, naprotiv, i direkta posljedica epistemoloških ograničenja tradicionalne humanistike. Otud, ova i ovakva pitanja zorno svjedoče upravo o onom što su prednosti novog i drugačijeg pogleda koji podrazumijeva savremena paradigma digitalne humanistike.

(Ne)poznate stranice: *Behar* i bošnjačko-hrvatsko književno i kulturno susretanje

O nesumnjivim prednostima i novim mogućnostima koje u proučavanje kulturne baštine može uvesti digitalna humanistika vrlo egzemplarno svjedoči i slučaj časopisa *Behar*, naročito važan upravo u kontekstu pitanja (ne)vidljivosti bošnjačko-hrvatskih kulturnih veza i odnosa krajem 19. i po-

četkom 20. st. Položaj i ulogu *Behara* u književnom i kulturnom životu Bosne i Hercegovine, a posebno kod Bošnjaka, u značajnoj mjeri već je osvijetlila bosanskohercegovačka književna historiografija, a najznačajniji prilog u tom smislu dao je Muhsin Rizvić, višestruko zaslužni historičar bošnjačke i bosanskohercegovačke književnosti (usp. Rizvić 2000). Istražujući pojavu i povijest *Behara*, Rizvić se po prirodi stvari dotakao i pitanja učešća nebošnjačkih autora u ovom časopisu, a tako je naznačio i problem različitih interkulturalnih te interliterarnih odnosa i veza, ali tek digitalna humanistika ovu vrstu istraživanja i prezentacije istraživačkih rezultata može podići na još viši, današnjem epistemološkom trenutku primjereniji nivo.

Časopis *Behar* bio je bošnjački "list za pouku i zabavu", a izlazio je petnaestodnevno od 1. maja 1900. do 1. februara 1911. godine u Sarajevu. Urednici *Behara* bili su uglavnom posebno ugledne ličnosti ovog vremena među Bošnjacima, a to su (u hronološkom slijedu) Safvet-beg Bašagić, Edhem Mulabdić, Mehmed Džemaludin Čaušević i Šemsi-beg Salihbegović, da bi potom urednik *Behara* postao i jedan nebošnjak – Ljudevit Dvorniković te, na kraju, Hamid Šahinović, koji je uredio posljednja tri broja *Behara*, u njegovu posljednjem, jedanaestom godištu. Kao prvi bošnjački časopis specijaliziran za književno-kulturne sadržaje, u književnosti i kulturi Bošnjaka *Behar* otvara razdoblje snažnog te žanrovski raznovrsnog književnog stvaranja, odražavajući težnje i stajališta u sveukupnom književnom, kulturnom, prosvjetnom, političkom i nacionalnom životu Bošnjaka u vrijeme austrougarske uprave u Bosni i Hercegovini, sve do pojave kasnijih bošnjačkih časopisa *Gajret* (1907–1914; 1921–1941) i *Biser* (1912–1913, 1913–1914 i 1918.) s ipak nešto drugačijom programskom i ideološkom orijentacijom. Pokretači *Behara* bili su Safvet-beg Bašagić, Edhem Mulabdić i Osman Nuri Hadžić, a koji su tad već afirmirani književnici koji aktivno sarađuju u tadašnjim bosanskohercegovačkim, ali i hrvatskim listovima, pri čemu su, nasuprot dotadašnjoj tradiciji, svojim književnim radom u različitim žanrovima, ali i svojim općedruštvenim djelovanjem među bošnjačkim stanovništvom insistirali na prihvatanju zapadnjačke prosvijećenosti, pa tako i na književnom stvaranju na maternjem, bosanskom jeziku i zapadnjačkoj pismenosti, tj. pismenosti na latinici i ćirilici, za razliku od dotadašnje dominacije pisanja na turskom ili nekom drugom orijentalno-islamskom jeziku. Iako propagiranje kulture i obrazovanja na narodnom jeziku i zapadnjačkom pismu u to vrijeme predstavlja krajnje osjetljiv poduhvat, uz temeljni programski cilj razbijanja književne i kulturne letargije među Bošnjacima s kraja 19. te početka 20. st., pokretači *Behara* koncepcijom te sadržajem lista postepeno osporavaju šire dotadašnje uvjerenje među Bošnjacima

da se na narodnom, bosanskom jeziku te u zapadnjačkom, latiničnom ili ćiriličkom pismu ne može pisati za muslimane niti u islamskom uvjerenju (usp. npr. Kodrić, S. 2016:149-181). A upravo tako *Behar* je odigrao ključnu ulogu u konstituiranju i ranom profiliranju moderne bošnjačke kulture, a posebno, naravno, novije bošnjačke književnosti, čiji autori kao svoje ključno glasilo u prvim desetljećima nakon austrougarske okupacije Bosne na raspolaganju imaju prije svega upravo *Behar*.

Uz primarnu književnu i kulturnu ulogu, *Behar* je imao i važnu ulogu u oblikovanju šireg društvenog života Bošnjaka u skladu s potrebama, novog, postosmanskog vremena u Bosni, pa tako i u oblikovanju nacionalnog identiteta Bošnjaka, baš kao što su npr. među Hrvatima tu ulogu imali neki drugi časopisi u Hrvatskoj (usp. npr. Protrka 2008). Štaviše, jedna od početnih ideja pokretača *Behara* bilo je upravo njegovanje bošnjačkog identiteta, uz naglašavanje njegovih specifičnosti u odnosu na druge zajednice u Bosni, tim prije što su se identiteti ovih drugih zajednica u značajnoj mjeri oblikovali i izvan Bosne i Hercegovine, odnosno prije svega u Hrvatskoj i Srbiji. Međutim, ova, probošnjačka orijentacija nije bila i jedina u *Beharu*, pa je od samog njegova početka u ovom časopisu bila prisutna i prohrvatska ideja, a koja će vremenom postajati sve izraženija u skladu s vrlo jakim procesima tzv. "nacionaliziranja muslimana", i to u ovom slučaju upravo na hrvatsku nacionalnu stranu. Na toj osnovi, prohrvatska orijentacija u *Beharu* postaje vremenom posve dominantna, i to naročito u vremenu kad kao urednik *Behar* vodi Ljudevit Dvorniković (1861–1933), hrvatski filozof i pedagog, tj. počev od devetog (1908–1909) pa sve do kraja desetog godišta (1909–1910). A takvo što bošnjačko-hrvatskim odnosima daje jednu posve novu dimenziju uopće, a posebno u književnosti i kulturi.

U konkretnom slučaju *Behara*, dominacija prohrvatske orijentacije dovodi i do kvalitativnog preobražaja dotadašnjeg programa te smjera ovog časopisa, koji sad od bošnjačkog postaje praktično hrvatski časopis, odnosno, preciznije, časopis bosanskih muslimana koji se u uvjetima "nacionaliziranja muslimana" nacionalno identificiraju ne više kao Bošnjaci nego kao Hrvati. To se odražava i na saradnike časopisa, pa *Behar* prestaje biti časopis s prije svega bošnjačkim saradnicima, a u njemu se sve više javljaju upravo Hrvati-katolici, i to kako Hrvati iz Bosne i Hercegovine, tako i Hrvati iz same Hrvatske, a što je slučaj i sa samim Dvornikovićem, rođenim Zagrepčaninom, koji u Sarajevo dolazi 1900. godine. Pored općedruštvene te kulturne situacije u Bosni i Hercegovini krajem 19. te početkom 20. st., ovim pojavama svakako pogoduje i prestanak izlaženja *Nade* (1895–1903) kao najznačajnijeg

hrvatskog časopisa u Bosni i Hercegovini (usp. npr. Ćorić 1971), a zbog čega dio bosanskohercegovačkih hrvatskih autora još od 1903. godine gubi domaću književnu publikaciju te, nakon svojevrsnog prekida njihova učešća u bosanskohercegovačkoj periodici, prelazi upravo u *Behar* pod uredništvom Ljudevita Dvornikovića. Istovremeno, na drugoj strani, među Bošnjacima, dešava se i suprotan proces, tj. proces napuštanja *Behara* od strane bošnjačkih autora, a koji u novoj programskoj, a prije svega nacionalnoidejnoj koncepciji lista ne pronalaze prostor za vlastito književno te kulturno izražavanje, zbog čega se jedan dio bošnjačkih autora priklanja najprije novoosnovanom časopisu *Gajret*, a potom i kasnijem časopisu *Biser.* Pritom, u uvjetima sve intenzivnijeg "nacionaliziranja muslimana" na hrvatsku ili srpsku nacionalnu stranu, *Gajret* će u međuvremenu poprimiti prosrpsku orijentaciju, pri čemu je upravo i reformirani, prohrvatski *Behar* jedan od rezultata nacionalnog i političkog razmimoilaženja Bošnjaka između hrvatske i srpske nacionalne ideje u ovom vremenu, a posebno pred austrougarsku aneksiju Bosne i Hercegovine 1908. godine. U ovim promjenama *Behar*, uz vlastitu nacionalnu orijentaciju, gubi i svoju dotadašnju naglašenu vjersko-muslimansku programsku komponentu, jer "dotadašnji Behar koji je bio više vjerske, nego svjetske naravi" treba da se preokrene u "narodni zabavno-poučni list". Kao posljedica ove promjene dešava se još veće osipanje bošnjačkih autora u *Beharu*, odnosno pojava sve više hrvatskih autora, naročito iz Bosne i Hercegovine, a koji u nedostatku vlastite publikacije zasipaju *Behar* svojim prilozima. Odnos između bošnjačkih i nebošnjačkih autora u ovom periodu može se prikazati omjerom njihovih objavljenih priloga prema sljedećoj tabeli (Rizvić 2000:384):

	IX godište (1908–1909)	
	Bošnjački saradnici	Ostali saradnici
Broj priloga	43	102 + 102 ("Listak")
Odnos	1	5
	X godište (1900–1910)	
	Bošnjački saradnici	Ostali saradnici
Broj priloga	75	74 + 57 ("Listak")
Odnos	1	2

U ovakvoj situaciji, broj priloga bošnjačkih književnika u devetom godištu *Behara* daleko zaostaje za brojem priloga ostalih saradnika, dok se u desetom godištu, koje je vidno siromašnije od prethodnog, omjer popravlja u

korist saradnje Bošnjaka, iako se sam broj bošnjačkih književnih autor smanjio u odnosu na prethodna godišta. Očito je, stoga, da prohrvatsko opredjeljenje predstavlja temeljit zaokret u programskoj orijentaciji lista, a koji "nema više ni razloga ni potrebe da kao nekad pravi programske kompromise između književnosti i pouke, između svjetovnog i religioznog prosvjećivanja, da bi osvojio publiku jedinstvene etničko-mentalne strukture i poslužio njenom općem kulturnom uzdizanju" (Rizvić 2000:386). Za razliku od prethodnog perioda, *Behar* sad postaje gotovo sasvim zapadnjački časopis, a veza s muslimanskom tradicijom jeste u znaku prije svega insistiranja na susretanju muslimanskog Orijenta i evropskog Zapada, a što na naročit način karakterizira *Behar* upravo u ovoj njegovoj razvojnoj fazi, tj. u vrijeme urednikovanja Ljudevita Dvornikovića. *Behar* tako postaje sve više sličan književnim listovima iz Hrvatske, iako i dalje zadržava izvjesnu svoju bosanskohercegovačku specifičnost, naročito upravo u vezi s muslimanskom komponentom, pri čemu, međutim, ne dostiže najuglednije od hrvatskih časopisa, pa i pored aktivne podrške te učešća hrvatskih književnika iz Bosne i Hercegovine i Hrvatske, ostaje list književnog prosjeka, provincijalan te dalek savremenim tokovima moderne hrvatske književnosti. To se odnosi i na hrvatske saradnike *Behara*, koji su uglavnom nekadašnji saradnici *Nade*, a koji ne prevazilaze prosjek savremene hrvatske književnosti. Izuzetak jeste jedino Silvije Strahimir Kranjčević, istinski veliki pjesnik, a čiji je raniji doprinos *Nadi* bio također od suštinskog značaja.

Kako je spomenuto, položaj i ulogu *Behara* u književnom i kulturnom životu Bosne i Hercegovine, a posebno Bošnjaka, u značajnoj mjeri već je osvijetlila bosanskohercegovačka književna historiografija, no upravo digitalna humanistika daje mogućnost za još cjelovitije razumijevanje pojave ovog časopisa, a naročito za razumijevanje njegove uloge u interkulturnim i interliterarnim odnosima i vezama Bošnjaka i Hrvata krajem 19. i početkom 20. st. Iz ove perspektive moguće je i sasvim egzaktno prepoznati doprinos hrvatskih autora bošnjačkom časopisu kakav je bio *Behar*, a preko ovog moguće je i još cjelovitije razumjeti složene su odnose i veze dviju kultura – bošnjačke i hrvatske. U tom smislu, zanimljivo je pratiti i fenomen žanrovske orijentiranost hrvatskih saradnika u *Beharu*, a što su samo neka pitanja koja su ostala nedovoljno vidljiva ranijim istraživačima *Behara*.

U oblasti poezije *Behar* su ispunjavali: Silvije Strahimir Kranjčević, Nikola Ostojić, Tugomir Alaupović, Mihovil Nikolić, Mirko Jurkić, Rikard Katalinić Jeretov, Stjepan Ilijić, Josip Milaković, Ivan K. Ostojić, Adolf Makale, Rudolf Fr. Mađer, Anka Topić, A. Jukić, K. Häussler, Andro Frank te

pjesnički saradnici pod pseudonimima: Uvelak (Ljuboje Dlustuš), Dobroslava (Josipa Gazivoda Radošević), Miljenko Ljubinac, Narcis, Budački te Arijadna. Zanimljiva je književna vrijednost ovih autora te dinamika njihovih javljanja u *Beharu*, odnosno njihova pojava po godištima časopisa i broj priloga koje objavljuju. Naime, nameće se zaključak da, izuzev Kranjčevića i još eventualno nekolika izuzetka poput Tugomira Alaupovića, Mirka Jurkića, Rikarda Katalinića Jeretova ili Josipa Milakovića, u *Beharu* sarađuju uglavnom potpuno marginalni hrvatski autori, odnosni autori koji ni u svoje vrijeme, a posebno ne danas nisu imali i nemaju značajniju ulogu u povijesti hrvatske književnosti. Riječ je o sveukupno 21 hrvatskom autoru-pjesniku, s tim da se u osnovi autori od periferne važnosti javljaju u više godišta *Behara*, pa se danas posve nepoznata autorica Josipa Gazivoda Radošević (Dobroslava) javlja s čak 40 pjesničkih priloga od 1908. do 1910. godine, dok Kranjčević kao jedini veliki hrvatski pjesnik koji sarađuje u *Beharu* u ovom časopisu objavljuje samo dva pjesnička priloga, i to 1908. i 1909. godine, dakle jedan u počecima, a drugu sredinom uredništva Ljudevita Dvornikovića, a kasnije odustaje od objavljivanja u *Beharu*. Ove pojedinosti precizno pokazuje bibliografski niz *autor – volumen / godište – broj autorskih pjesničkih priloga*:

Autor	Volumen / godište	Broj autorskih pjesničkih priloga
Alaupović, Tugomir	1908/1909	4
Arijadna	1909/1910	1
Budački	1908/1909, 1909/1910	8
Dlustuš, Ljuboje (Uvelak)	1908/1909, 1909/1910	5
Frank, Andro	1909/1910	4
Gazivoda Radošević, Josipa (Dobroslava)	1908/1909, 1909/1910	40
Häussler, K.	1909/1910	1
Ilijić, Stj. (Stjepan)	1908/1909, 1909/1910	6
Jukić, A.	1909/1910	1
Jurkić, M. (Mirko)	1908/1909, 1909/1910	3
Katalinić-Jeretov, Rikard	1908/1909, 1909/1910	4
Kranjčević, Silvije St. (Str.)	1908/1909	2
Ljubinac, Miljenko	1909/1910	1

Mađer, Rudolf Fr. (Rudolf Franjin)	1908/1909, 1909/1910	3
Makale, Adolf	1908/1909	1
Milaković, J. (Josip)	1908/1909, 1909/1910	9
Narcis (N.)	1908/1909, 1909/1910	2
Nikolić, Mihovil	1908/1909	1
Ostojić, I. K. (Ivan K.)	1908/1909, 1909/1910	5
Ostojić, Nikola	1908/1909	1
Topić, Anka (Topićeva Anka)	1908/1909, 1909/1910	6

U oblasti proze među hrvatskim autorima u *Beharu* javljaju se: A. Kuzmanović, Ivan Klarić, Rikard Katalinić Jeretov, Andro-Frank Petranović, Rudolf Franjin Mađer, Ivan Trtanj, Vladimir Odić, Mijo Radošević, Ferid Maglajlić (Ferdo Vrbančić), Ivan Pavličević, Budački, Milan Bešlić, Marija Dragutin, Anka Topićeva te F. Zippra. Među ovih 16 *Beharovih* prozaista nema, dakle, nijednog iole značajnijeg hrvatskog pisca, a što pokazuje da hrvatskim prozaistima *Behar* nije bio privlačan osim piscima-početnicima, odnosno autorima koji su na stranicama *Behara* vjerovatno pokušavali izgraditi svoju spisateljsku pojavu i tako se preporučiti drugim, značajnijim hrvatskim časopisima, u samoj Hrvatskoj. Inače, i među prisutnim hrvatskim autorima rijetki su oni koji su objavili više proznih priloga, a samu dinamiku njihova pojavljivanja u *Beharu* pokazuje bibliografski niz *autor – volumen / godište – broj autorskih proznih priloga*:

Autor	Volumen / godište	Broj autorskih proznih priloga
Bešlić, Milan	1908/1909	1
Budački	1908/1909, 1909/1910	5
Dragutin, Marija	1909/1910	1
Frank-Petranović, Andro	1908/1909	1
Katalinić Jeretov, Rikard	1908/1909, 1909/1910	4
Klarić, Ivan	1908/1909, 1909/1910	3
Kuzmanović, A.	1908/1909	1
Mađer, Rudolf Fr. (Franjin)	1908/1909	2

Odić, Vladimir	1908/1909	1
Pavličević, Iv. (Ivan)	1908/1909	1
Radošević, Mijo	1908/1909	1
Topićeva, Anka	1909/1910	2
Trtanj, Iv. (Ivan)	1908/1909	1
Vrbančić, Ferdo (Ferid Maglajlić)	1908/1909, 1909/1910	3
Zippra, F.	1909/1910	2

Pojava originalnih autorskih tekstova hrvatskih autora u *Beharu* pod uredništvom Ljudevita Dvornikovića ni na koji način po svojem kvalitetu nije bitno mogla doprinijeti razvoju novije bošnjačke, pa ni ukupne bosanskohercegovačke književnosti u ovo vrijeme jer u ovom trenutku bošnjačka i bosanskohercegovačka književnost već su imale niz vrsnih pripovjedača poput npr. Osmana Nurija Hadžića ili Edhema Mulabdića, autora prvog bosanskohercegovačkog, odnosno prvog bošnjačkog romana. Isto tako, s druge, tj. hrvatske strane, *Behar* nije uspio iznjedriti značajnije hrvatske autore u Bosni i Hercegovini, a posebno ne u širem kontekstu hrvatske književnosti, bez obzira na prohrvatski kurs uredništva Ljudevita Dvornikovića. Također, zanimljivo je da među hrvatskim autorima koji sarađuju u *Beharu* nema nijednog pisca dramskih tekstova.

No, za razliku od originalnog književnog stvaranja, nešto je zanimljivija pojava prevodilačke djelatnosti u *Beharu* tokom Dvornikovićeva urednikovanja jer se, umjesto ranijih prijevoda s orijentalno-islamskih jezika i prevodilaca Bošnjaka, sad upadljivo javljaju prijevodi sa zapadnjačkih jezika, odnosno prevodioci Hrvati.U *Beharu* se sad prevodi s njemačkog, francuskog, talijanskog, ruskog i češkog, a prevodi se i poezija i proza, dok nisu ostvareni prijevodi dramskih tekstova. Kao prevodioci u oblasti poezije među hrvatskim autorima u *Beharu* sarađuju: Kranjčević za njemački jezik, Nikola Ostojić i Stjepan Ilijić za talijanski te Josip Milakovićza češki jezik, dok u oblasti proze u prijevodima s francuskog sarađuje Ela Kranjčević, supruga Silvija Strahimira Kranjčevića, s ruskog prevodi Pavao M. Rakoš pod muslimanskim pseudonimom Selim Rakošev, a s češkog također Pavao M. Rakoš i Milan Prelog, inače kasnije znameniti historičar. Zanimljivo je da je broj pjesničkih priloga znatno manji u odnosu na prozu i da se javljaju samo tokom 1908. i 1909. godine, s tim što je važno da je riječ i o prijevodima s jezika s kojih se u bošnjačkoj sredini u pravilu prije nije ranije prevodilo, kako je to slučaj s prijevodima s

talijanskog ili češkog, kako se to vidi iz bibliografskog niza *autor / naslov (poezija) – prevodilac – volumen / godište*:

Autor / naslov (poezija)	Prevodilac	Volumen / godište
Campanini, Naborre: *Pšenica*	Ostojić, Nikola	1908/1909
Carducci: *Ruit hora*	Ilijić, Stj.	1908/1909
D'Anunzio, G: *Prezreni*	Ostojić, Nik	1908/1909
Heine, H.: *Iz "Knjige pjesama" od H. Heinea*	Kranjčević, Silvije St.	1908/1909
Hvezdoslav (Pavel Orszag): *Da očajaš mi?*	Milaković, Josip	1908/1909
Vrhlicky, Jaroslav: *Pjesme*	Milaković, Josip	1908/1909

U odnosu na poeziju, znatno je veći broj prevedenih proznih tekstova, s tim što je manji broj jezika s kojih su tekstovi prevedeni jer to su sad samo ruski i češki, kao i prevodilaca, a to su sad također samo dva – Pavao M. Rakoš (Selim Rakošev) i Milan Prelog. Pritom, više nego očita je dominacija prijevoda s ruskog, za koje je zaslužan upravo Pavao M. Rakoš, a koji čitaoce *Behara* upoznaje i s ruskim klasicima kakvi su Leonid Andrejev, Antun Pavlovič Čehov ili Maksim Gorki, a što je bilo vrlo važno za bošnjačku publiku, koja u pravilu nije imala priliku ranije čitati rusku književnost u vlastitoj periodici. Pavao M. Rakoš prevodi i Adama Mickiewicza, ali nije izvjesno da li je u pitanju prijevod s poljskog originala ili, pak, posredni prijevod s ruskog, mada se ovo drugo čini izvjesnijim. No, bez obzira na to s kojeg je jezika Rakoš preveo Mickiewicza, i dalje je vrlo važna pojava autora kakav je Mickiewicz u časopisu poput *Behara*. Pojedinosti o pojavi prijevoda proznih tekstova sa stranih jezika vidljivi su iz bibliografskog niza *autor / naslov (proza) – prevodilac – volumen / godište*:

Autor / naslov	Prevodilac	Volumen / godište
Anonim: Żywila. (Litavska priča)	Rakošev, Selim (Pavao M. Rakoš)	1909/1910
Andrejev, Leonid: *Div*	Rakošev, Selim (Pavao M. Rakoš)	1908/1909
Andrejev, Leonid: *Laž*	Rakošev, Selim (Pavao M. Rakoš)	1909/1910
Čehov, A. P.: *Istražni sudac*	Rakošev, Selim (Pavao M. Rakoš)	1908/1909
Čirikov, Ev.: *Nagrade*	Rakošev, Selim (Pavao M. Rakoš)	1908/1909

Dorošević, V. D.: *Savjest. Kitajska bajka*	Rakošev, Selim (Pavao M. Rakoš)	1909/1910
Gorki, Maksim: *Mudrac*	Rakošev, Selim (Pavao M. Rakoš)	1908/1909
Harry, Myriam: *Pod Galaadskim balzamima*	Kranjčević, Ela	1908/1909
Korolenko, Vladimir: Šuma šušti	Rakošev, Selim (Pavao M. Rakoš)	1908/1909
Kosmak, Vaclav: *Dimnjačari i lopovi*	Rakošev, Selim (Pavao M. Rakoš)	1908/1909
Mendès, Catulle: *Lèa. Crtica*	Kranjčević, Ela	1908/1909
Mickiewicz, Adam: *Ko je bolji*	Rakoš, Pavao M.	1908/1909
Niemojevski: *Na željezničkom stroju*	Rakošev, Selim (Pavao M. Rakoš)	1908/1909
Rehakova, Ana: *Nađeni zapisnik*	Rakoš, Pavao M.	1909/1910
Telešov, R.: *Poštena riječ*	Rakošev, Selim (Pavao M. Rakoš)	1909/1910
Vika, Karel: *Ljubavna legenda*	Prelog, Milan	1908/1909
Vrhlicky, Jar: Šareno crjepovlje	Rakošev, Selim (Pavao M. Rakoš)	1908/1909
Vrhlicky, Jar: *Abisaga*	Rakošev, Selim (Pavao M. Rakoš)	1909/1910

Pitanja bošnjačko-hrvatskih kulturnih veza i odnosa ostvarenih kroz *Behar* ovim se, naravno, ne iscrpljuju, pa bi bilo moguće razmatrati i poetičke karakteristike tekstova koje u *Beharu* objavljuju ili prevode hrvatski autori. Također, u *Beharu* se odvijala i intenzivna folkloristička, odnosno usmeno-književna sakupljačka djelatnost, a prisutan je i nemali broj književnokritičkih tekstova itd., pa bi i u ovim slučajevima vrijedilo ispitati pojavu bošnjačko-hrvatskih veza i odnosa ostvarenih u *Beharu*. A i u ovim slučajevima upravo pristup digitalne humanistike ponudio bi znatno veće istraživačke mogućnosti, a posebno mogućnosti predstavljanja relevantne građe.

Digitalni novi život: Bošnjačko-hrvatske kulturne veze i odnosi i humanistika danas

Danas, list *Behar* pohranjen je u važnim bosanskohercegovačkim baštinskim institucijama, i to u Gazi Husrev-begovoj biblioteci u Sarajevu, gdje je sačuvan cjelovito, a djelimično i u drugim institucijama, poput npr. Nacionalne i univerzitetske biblioteke Bosne i Hercegovine, Bošnjačkog instituta – Fondacije Adila Zulfikarpašića, Biblioteke Sarajeva, Biblioteke Bošnjačke zajednice kulture "Preporod", ali, sigurno je, s manjim, ograničenim brojem primjeraka, *Behar* sačuvan i drugdje u Bosni i Hercegovini, pa i inostranstvu, posebno u Hrvatskoj, Srbiji i Crnoj Gori, kao i u privatnim bibliofilskim kolekcijama. Poučena iskustvom stradanja Nacionalne i univerzitetske biblioteke Bosne i Hercegovine iz augusta 1992. godine, a tokom agresije na državu Bosnu i Hercegovinu (1992–1995), ali i stradanja Orijentalnog instituta u Sarajevu te vrijedne Biblioteke Orijentalnog instituta iz maja 1992. godine, Gazi Husrev-begova biblioteka najprije je mikrofilmirala, a potom hibridnom konverzijom i digitalizirala cjelinu svojih rukopisnih kodeksa, ali i staru periodiku, počev od osmanskog, preko austrougarskog perioda, sve do savremenosti (usp. http://digital.ghb.ba/ghb/login.xhtml).

Ovaj korpus u okviru Digitalne biblioteke Gazi Husrev-begove biblioteke u Sarajevu uključuje, naravno, i sve brojeve, odnosno sva godišta *Behara*, a koji, sasvim očito, svojim digitaliziranim kopijama doprinose vidljivosti bosanskohercegovačke baštinske građe, ali, posredno, i vidljivosti bošnjačko-hrvatskih kulturnih i književnih veza i odnosa. Isto se odnosi i na projekte digitalizacije stare bosanskohercegovačke periodike realizirane unutar više drugih baštinskih ustanova, mada su digitalizacijski projekti Gazi Husrev-begove biblioteke u Sarajevu zasigurno najreprezentativniji projekti ove vrste u Bosni i Hercegovini. Pa ipak, sve ovo nije dovoljno ni da bi se cjelovito predstavila bosanskohercegovačka baštinska građa (usp. npr. Kodrić, L. 2010), a posebno nije dovoljno onda kad je riječ o izučavanju i predstavljanju jednog važnog a složenog pitanja kakvo je upravo pitanje bošnjačko-hrvatskih kulturnih veza i odnosa, naročito krajem 19. i početkom 20. st. Zato bi bilo potrebno da se, između svega ostalog, uspostavljaju i zajedničke zbirke digitalizirane građe iz obiju država, dakle i iz Bosne i Hercegovine i iz Hrvatske, i to takve zbirke koje bi uključivale i periodiku, ali i više od toga. Uz periodiku, posebno bi bilo važno digitalizirati i štampana izdanja bošnjačkih autora objavljenih u Hrvatskoj, naročito izdanja Matice hrvatske, te obratno – izdanja hrvatskih autora objavljena u Bosni i Hercegovini. Iznad svega, izrazito bi bilo potrebno

digitalizirati rukopisnu građu pohranjenu u baštinskim ustanovama u obje zemlje, tim prije što je riječ, u pravilu, o građi gotovo u potpunosti nedostupnoj široj javnosti, pa i samim istraživačima. Istovremeno, ovakvi projekti mogli bi biti i poticaj te osnova i za druge slične projekte još šireg karaktera, uključujući i cjelinu južnoslavenskog prostora, a posebno prostor bosanskog, crnogorskog, hrvatskog i srpskog jezika. Tek tad, cjelovito bi se mogli ocijeniti dometi bošnjačko-hrvatskih veza i odnosa, ali i otvoriti uvidi i u nove, još složeniji odnose, pri čemu bi se na ovaj način mogla ustanoviti i nova, drugačija komparativno-kulturalna južna slavistika, bez neprelazivih granica unutar pojedinih svojih književnohistorijskih disciplina, ali i bez strogih granica u odnosu na druge, srodne neknjiževnohistorijske discipline i istraživačke perspektive, uključujući i informacijske nauke, dakle na način primjeren epistemološkim mogućnostima digitalnog doba u kojem živimo, a što je teško ostvarljivo bez mogućnosti koje danas podrazumijeva digitalna humanistika.

Literatura

Balić, Smail (1994), *Kultura Bošnjaka: Muslimanska komponenta*, R & R, Zagreb / Tuzla

Bašagić, Safvet-beg (1896), *Trofanda iz hercegovačke dubrave (1890–1894)*, Vlastitom nakladom pisca, Zagreb

Ćorić, Boris (1971), *Nada: 1895–1903*, knj. I-II, Kulturno nasljeđe Bosne i Hercegovine, Svjetlost, Sarajevo

Hadžijahić, Muhamed (1974), *Od tradicije do identiteta: Geneza nacionalnog pitanja bosanskih Muslimana*, Svjetlost, Sarajevo

Imamović, Mustafa (1997), *Historija Bošnjaka*, Preporod, Sarajevo

Isaković, Alija, prir. (1990), *O "nacionaliziranju" Muslimana: 101 godina afirmiranja i negiranja nacionalnog identiteta Muslimana*, Globus, Zagreb

Kodrić, Lejla (2010), *Digitalne informacijske usluge u baštinskim ustanovama*, Biblioteka Sarajeva, Sarajevo

Kodrić, Sanjin (2012), *Književnost sjećanja: Kulturalno pamćenje i reprezentacija prošlosti u novijoj bošnjačkoj književnosti*, Slavistički komitet, Sarajevo

Kodrić, Sanjin (2016), "Preporađanje jezika: Odnos prema maternjem jeziku u bošnjačkoj književnosti kraja 19. i početka 20. stoljeća", *Drugi simpozij o bosanskom jeziku: Istraživanje, normiranje i učenje bosanskoga jezika – dosadašnji rezultati, potrebe i perspektive: Zbornik radova*, 149-181, ur. Alen Kalajdžija, Institut za jezik, Sarajevo

Kodrić, Sanjin (2018a), "Uvodne napomene: Prema kulturalnoj bosnistici", *Studije iz kulturalne bosnistike (Književnoteorijske i književnohistorijske teme)*, 9-19, Slavistički komitet, Sarajevo

Kodrić, Sanjin (2018b), "Preporod prije preporoda? (Pjesma *Pozdrav* "gospodina hodže Mehmed-Emin-efendije" i počeci novije bošnjačke književnosti)", *Studije iz kulturalne bosnistike (Književnoteorijske i književnohistorijske teme)*, 111-148, Slavistički komitet, Sarajevo

Ovčina, Ismet(2004), *Bosna i Bošnjaci u hrvatskoj politici (1878.–1914.)*, Des, Sarajevo

Protrka, Marina (2008), *Stvaranje književne nacije: Oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. stoljeća*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

Rizvić, Muhsin (1973), *Književno stvaranje muslimanskih pisaca u Bosni i Hercegovini u doba austrougarske vladavine*, knj. I-II, *Djela*, knj. XLVI, Odjeljenje za književnost i umjetnost, Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, Sarajevo

Rizvić, Muhsin (2000), *Behar: književnohistorijska monografija*, Svjetlost, Sarajevo

http://digital.ghb.ba/ghb/login.xhtml

Literary Periodicals and Literary-Cultural Ties and Relations and the Possibility of Their Representation in the Context of Digital Humanities

(Special Reference to the Journal *Behar* and the Bosniak – Croatian Cultural Ties and Relationsin the Late 19th and the Early 20thCentury)

Summary

Bosniak and Croatian culture are multiply interconnected in different areas, including the area of cultural heritage, and, consequentially, in certain periods of time these ties and relations have been of crucial importance for both of these cultures. This was the instance especially after the Austro-Hungarian occupation of Bosnia in 1878 when Bosnia, after over four centuries of Ottoman administration, has been reinstalled in the modern Western European culture and civilization, leaving behind its previous Oriental-Islamic context as its primary and crucially setting cultural and historical framework.

The aim of the paper is to shed light on the processes of the pro-European acculturalization of Bosnia in which one of the key roles was assigned precisely to the Croatian culture as the first neighboring culture to Bosnia of the Western-European type. Exceptionally important traces of these cultural ties and relations have been preserves in the Bosniak journal production in the late 19th and the early 20th century, including the most significant Bosniak literary and cultural journal of the age entitled *Behar* (1900–1911), which also included texts of Croatian authors of the age. Among other things, the content of the paper provides concrete examples of the role of Croatian authors in poetry, prose and translation in *Behar*, shedding light on the Bosniak – Croatian ties and relations in the late 19th and the early 20th century, all in the context of the epistemological framework of digital humanities, pointing simultaneously to new possibilities of studying both the history of literacy and the history of literature, i.e. the literary journals as a part of the (inter)cultural heritage.

KEY WORDS: Bosniak – Croatian cultural ties and relations, late 19th and early 20th century, literary and cultural journals, *Behar* (1900–1911), digital humanities

UDK:821.163.4(497.6).09”18/19”

Vildana PEČENKOVIĆ

Konstrukcija identiteta krajem XIX i početkom XX stoljeća u narativima bosanskohercegovačkih autora

KLJUČNE RIJEČI: *identitet, Austro-Ugaraska, naracija, konstrukcija, identifikacija*

Naracijama uspostavljamo odnos s prošlošću i tradicijom a povezivanje naracije s pitanjem identiteta i njegovom konstrukcijom omogućava bolji uvid i razumijevanje promjena koje su se dogodile u vrijeme dolaska Austro-Ugarske, ali i za vrijeme njenog boravka u Bosni i Hercegovini. U tom pogledu i umjetničko djelo kao kulturalni proizvod koji zastupa realizirane ili potencijalne individualne ili društvene identitifikacije, sudjeluje u konstituiranju identiteta. Ako se identitet prihvaća kao predstava/predodžba, uloga književnosti kao jednog od faktora u formiranju te predstave je multidimenzionalna. S jedne strane ona pokreće kolektiv i ima prosvjetiteljski karakter, dok s druge strane stremi ujedinjenju tog kolektiva, te procesima njegovog nacionalnog i identitarnog osvješćenja.
U radu se propituje ova relaciona dimenzija književnosti čiji značaj se određuje ne samo unutar svijeta fikcije, nego i izvan njega, usmjeren prema aktuelnom društvenom momentu.

1. Ideološki diskurs i pozicija (ne)pripadanja

Dolazak Austro-Ugarske krajem XIX stoljeća, zasigurno je najdramatičniji događaj koji je sve etničke skupine u Bosni i Hercegovini stavio na raskrsnicu budućnosti zajednice. Privid jedinstva koji je trajao u vrijeme osmanske vladavine bio je narušen i otvoreni su prostori opredjeljenja sa različitim etničkim, nacionalnim ali i individualnim očekivanjima od nove vlasti. Zauzimajući različit teritorij širom Bosne i Hercegovine, niti jedna od pojedinih vjerskih i etničkih grupacija, u ovom razdoblju nije stekla apsolutnu

većinu, niti je živjela na kompaktno naseljenom teritoriju. Pripadnici svih religija i nacija živjeli su na cijeloj teritoriji zemlje, jedni pored drugih, njegujući vlastitu i poštujući tradiciju svojih susjeda.

Bošnjaci, kao najbrojnija etnička skupina, su posredstvom religije do tada bili ujedinjeni u jedinstveni islamski kulturni krug, integrirani u specifično osmansko društvo koje je obuhvatalo svo muslimansko stanovništvo širom Carevine. Za razliku od nemuslimanskog stanovništva, koje je činilo zasebne zajednice, muslimani su bili klasno strukturirani te činili sve srednjovjekovne staleže: spahije, ulemu, trgovce, zanatlije, slobodne i zavisne seljake. Okupacijom je za Bošnjake, kako smatra Mustafa Imamović, prekinuto jedinstvo između religije i društvene egzistencije. Oni su se u tim okolnostima našli pred više velikih izazova među kojima su na prvom mjestu bila pitanja nacionalnog samoodređenja, odnosa prema islamu i političkog i kulturnog priključivanja Evropi (Imamović 2003: 322). Nemirenje Bošnjaka sa austrougarskom vlašću i agitacija protiv okupacije kao političkog akta iskazala se u obliku vojno-političke akcije. Iako su s početka pružali snažan otpor okupatorima u skoro svim krajevima Bosne, glavnina otpora ugašena je u ljeto 1878. godine, ulaskom austrougarske vojske u Sarajevo. Kao alternativu traumatičnoj stvarnosti, jedna grupa Bošnjaka je prihvatila iseljavanje u Tursku. U početku je Austro-Ugarska podsticala iseljavanje Bošnjaka, ali kasnije je pokušavala zaustaviti taj proces (jer je bošnjačka komponenta predstavljala balans u zemlji) i nastojala je da zadobije povjerenje domaćeg bošnjačkog stanovništva. Bošnjaci su se povinovali Evropi i integraciji u evropske tokove a njihova posrednička uloga između Orijenta i Okcidenta postala je temelj kulturnog preporoda koji se dogodio krajem XIX i početkom XX stoljeća.

Socijalno u kmetskom statusu (preko 80 procenata) i definirani vjerskom pripadnošću srpskom pravoslavlju, Srbi su u Bosni i Hercegovini imali najsnažnije razvijenu nacionalnu svijest. Vjerska dimenzija, kao temelj modernog, nacionalnog identiteta, određivala se u odnosu prema Drugom: "Za pravoslavnog Srbina odreći se svoje vjere značilo bi (...) odreći se svoje narodnosti (...). Pravoslavni Srbin, ma gdje on živio (...) ima, sem crkve, jednu veliku domovinu, srpsku zemlju" (Giljferding 1972). Iako su kao konačan cilj imali sjedinjenje Bosne sa Srbijom, Srbi su u Bosni i Hercegovini (a za što su imali i podršku iz Srbije) pružali otpor sistemu koji je zaveden okupacijom te isticali sultanov suverenitet nad Bosnom (Hadžijahić 1990: 161).

Za razliku od Srba koji su imali čvrsto konstituiran nacionalnovjerski identitet, Hrvati kao treća po veličini etnička skupina u Bosni i Hercegovini, vlastitu nacionalnu integraciju sprovodili su spajanjem državnog prava te za-

jedničkog vjerskog određenja, kao osnovnih odrednica pripadnosti vlastitom etnosu. Za razliku od Bošnjaka, koji su se zajedno sa Srbima opirali novim vlastima, među Hrvatima su se širile nade da je okupacija samo uvod u pripajanje okupiranih provincija Monarhiji i to uključivanjem u sastav Hrvatske-Slavonije. Dok su Srbi i Hrvati, kao nacionalni subjekti izašli na scenu u Bosni tokom druge polovine XIX stoljeća, te za glavne ciljeve svoje političke akcije imali integraciju sa svojim navodnim "matičnim zemljama" (sa kojima nisu nikad imali nikakve supstancijalne državne ili duhovno-kulturne veze) "dotle su Bošnjani muslimanske vjere ostajali uporno kod ideje zajedničke države Bosne" (Filipović 2009: 11). Stoga i osjećaj 'bosanskog' kulturalnog jedinstva kako ga naziva Krešimir Nemec (2006: 265) kao "objedinjujućeg 'zajedničkog nazivnika' za sve etnokonfesionalne skupine ne postoji; oči svakog kolektiviteta uperene su izvan granica Bosne gdje u svojoj široj kulturnoj zajednici traže potvrdu i dokaz 'pravog' identiteta".

Pozicija u kojoj su se našli pripadnici svih etnokonfesionalnih skupina u BiH, pozicija (ne)pripadanja jasno definiranom kulturnom prostoru, na granici kulturno-civilizacijskih svjetova, koja postaje prostor interkulturnih prožimanja ali i etnokulturne homogenizacije, zahtijevala je opredjeljenje i osjećaj pripadanja, te uvjetovala prisustvo identitetske teme u književnosti tog vremena. Ta pozicija koja ne pruža ni potpunu integraciju sa Evropom, niti ostanak pod "turskom kapom", u naracijama drugih se prepoznaje "kao jedan svet još nesituiran u aktuelnosti po kriterijima nove Evrope i nekontekstualizovan u globalnoj distribuciji društvenih, kulturnih ili umetničkih identiteta" (Šuvaković 2006: 55).

A upravo taj period uključivanja u moderne evropske tokove, bio je ključni period u konfiguriranju kolektivnih ali i individualnih identiteta u Bosni i Hercegovini. Ako identitet shvatamo kao proces uvjetovan kako unutarnjim, tako i vanjskim faktorima, onda će isti u vremenu značajnih društvenih promjena i sam doživjeti slične transformacije. U dinamičnoj i promjenljivoj društvenoj stvarnosti književni su tekstovi osobito u početnom periodu konstituiranja austrougarske vlasti značajno zaposjednuti snažnim ideologijskim diskursom koji je otvarao nove prostore samo(re)prezentacije a kao prioritetni zadatak imao razrješavanje pitanja stvorene identitetske krize.

Sve etno-konfesionalne skupine u Bosni i Hercegovini suočile su sa istim pitanjima, koja je u sličnom kontekstu postavio i Amin Maalouf (2002: 74): "'Kako se modernizirati a ne izgubiti svoj identitet?' 'Kako asimilirati zapadnu kulturu a ne odreći se vlastite?'" U sličnim okolnostima pitanja o identitetu ali u makedonskoj književnosti postavio je i Zlatko Kramarić (2009:

70): "Kako stvoriti osjećaj zajedničkog kolektivnog identiteta u populacijama koje iz historijskih razloga mogu jasnije sagledati svoje međusobne razlike nego sličnosti (...). Kako stvoriti nov identitet od više starih čija je autentičnost osviještena zajedničkom historijom i zajedničkim realnostima suprotstavljena u zajedničkom životu?"

Mnogostrukost i kompleksnost ovako višestruko isprepletenih faktora izgradnje identiteta te njihova promjenljivost, dovedena je na razmeđu stoljeća, u bosanskohercegovačkim okolnostima do krajnosti. Multikulturalni utjecaj imao je višestruk učinak u konstituiranju vlastitog identiteta kroz prihvatanje i priznavanje etničke/kulturne razlike.

Ako identitet prihvatimo kao predodžbu uloga književnosti kao jednog od faktora u formiranju te slike je multidimenzionalna. Pripovijesti nastale u tom periodu smještaju se u složene okvire društvenih struktura, te su iz tog razloga i relacije identitet – kolektiv najznačajnije u oblasti narativnog identiteta. Stoga je i Vladimir Biti (2000: 191) istakao da "identitet kojem pripovijest teži nije toliko spoznajni koliko društveni, a to znači usmjeren prema kulturalnom, spolnom, rasnom, klasnom (samo)prepoznavanju autora i njegova/njezina čitateljstva".

Kako do danas ne postoji jedinstven pristup ovoj temi, niti jedna teorija koja integrira sve principe na kojima se temelji narativni identitet, čini se najprihvatljivije Ricoerovo stajalište da je sopstvo istovremeno i pripovjedač i dio priče koju je ispričao a priča je socijalna pojava i postoji samo u društvenim okvirima. Ricoeur, ističe da naracija o "ja" nije pitanje fikcije, već pretapanje realnog svijeta u svijet priče, povezivanje niti događaja koje ih čine čitljivima. U djelu *Vrijeme i priča*, Ricoeur je narativni identitet opisao kao identitet koji čitatelji grade u susretu s tekstovima koje tumače, a u djelu *Sopstvo kao drugi* kao lični identitet koji nastaje u procesu samotumačenja. Ricoeurov koncept narativnog identiteta podrazumijeva da se pojedinac ili kolektiv konstituiraju uz pomoć priče – čovjek spoznaje vrijeme, svijet i sebe pripovijedajući i tumačeći ispripovijedano. Narativni identitet je i poveznica između prošlosti i budućnosti, time što omogućava integriranje različitih stanja i iskustava u vremensku strukturu kako bi se ona učinila funkcionalnom za budućnost. Priroda narativnog identiteta po tome se može očitovati samo kroz dijalektiku "istosti i ipseiteta" (Riker 2004: 174) koja omogućava da se individua kontinuirano mijenja tokom života a da ipak uvijek ostaje isti, odnosno identičan. S jedne strane on identitet promatra kao "istost, jednakost" (*emeté*, lat. *idem*) a s druge strane kao "istovjetnost, raznovrsnost" (*ipséité,* lat. *ipsé*), pri čemu "istovjetnost nije isto što istost". Upravo u tome je i apstraktnost pojma identitet, jer

osobine koje se u prirodi suprotstavljaju i ne mogu da budu komplementarne, u identitetu se sažimaju i postoje istovremeno. Narativni postupak, smatra Ricoeur (2004: 155), razvija pojam dinamičnog identiteta, prema kojem "priča konstruiše identitet lika, koji se može nazvati njegovim narativnim identitetom, tako što konstruiše identitet ispričane istorije. Identitet istorije je ono što tvori identitet lika." Na taj način, subjekt se može spoznati jedino putem interpretacije, tvoreći pritom narativni identitet.

Vantekstualne okolnosti po svemu navedenom, bitno su utjecale na kreiranje svijeta fikcije koji je opet stvaran sa intencijom preobražaja slike svijeta čitatelja. Književni tekst stvaran je kako bi svojim angažiranim karakterom pokrenuo kolektiv, dok s druge strane stremi procesima njegovog nacionalnog, kulturnog i identitarnog osvješćenja.

2. (Re)konstrukcija identiteta

Iskustvo susreta vlastitoga sa stranim/drugim u tijesnoj je vezi sa problemima samoodređenja, pitanjima potrage za identitetom, odnosno pitanjima samointerpretacije. U "liminalno-hibridnom književno-kulturalnom prostoru" (Kodrić 2012: 387) između Istoka i Zapada, bosanskohercegovačka književnost ispostavlja se kao mjesto "povijesne razdjelnice ili raskršća koje i u sadržinskom smislu čini njezin temeljni okvir i suštinu, pa historijska traumatiziranost i stanje kulturalne tranzicije i kulturalnog prekodiranja (...) jesu i stvarne okolnosti književne produkcije te prilike ukupne književno-kulturalne komunikacije unutar koje se ova tema konstituira" (Kodrić 2012: 415).

Suočavajući se sa jednakim promjenama historijske i društvene naravi, u narativima bosanskohercegovačkih autora konstituiraju se dvije oprečne intencije: zagovaranje zapadnjačke kulture i modernizacije s jedne i retradicionalizacija s druge strane. S jedne strane stvara se novi identitet u kojem se oslikava hibridnost, dok s druge strane, poslužićemo se terminom Mauela Castellsa (2002) pronalazimo i *identitete otpora*[1] koji se temelje na načelima suprotnim onima koja prožimaju legitimne društvene institucije.

Prvi su pisci u svojim djelima reprezentirali novi poredak kao jedini napredak zemlje i posredstvom prosvetiteljskog narativa stvorili priču o zao-

1 Manuel Castells u knjizi *Moć identiteta* (2002) razlikuje tri oblika izgradnje identiteta: legitimirajući identitet, projektni i identitet otpora. Castellsov teorijski koncept kolektivnih identiteta pored kulturnih temelji se i na odnosima moći u društvu, koji konstruiraju ali i razaraju kolektivne obrasce. Nosioci društvene moći obrazuju društveni život u skladu sa vlastitim potrebama, a na taj način i kolektivni identiteti postaju relativno trajne i izrazito relacione kategorije.

stalosti vlastite zamišljene zajednice. Kako bi definirao suštinu nacionalnog identiteta u savremenom društvu, pojam zamišljene ili fiktivne zajednice (*Imagined community*) promovirao je Benedikt Anderson (1993), smatrajući da iste doprinose stvaranju jedinstva unutar zajednice ali i udaljavanju od drugih i stvaranju nepremostivih razlika.

Prema Andersonu, nacionalnost nije geografski spojena sa nacionalnom državom, ali je narativ i proizvod načina kako određena zajednica zamišlja sopstvenu pripadnost zajednici koju smatra svojom. Fiktivna zajednica po tome je najadekvatniji termin funkcioniranja etničkih skupina u Bosni i Hercegovini, u kojoj je svaka etnička skupina potvrdu svog življenja, svoje korijene i tradiciju pronalazila van granica zajedničke države: pravoslavci u Srbiji, katolici u Hrvatskoj a Bošnjaci u Turskoj. Tematikom i načinom pripovijedanja pojedini narativni tekstovi nastali u doba austrougarske uprave u Bosni i Hercegovini, odgovaraju ulozi koju je Benedict Anderson dodijelio književnosti u procesima zamišljanja nacionalnog identiteta.

Druga grupa autora je novi društveni poredak doživljavala kao ugrožavanje vlastitog individualnog, kulturnog i nacionalnog identiteta. Oni su isticali duhovne vrijednosti domaćeg stanovništva i dobra dotadašnjeg načina života, koji su bili u suprotnosti sa novim okolnostima i modernizacijom.

Ukoliko u navedeni teorijski okvir pokušamo smjestiti reprezentativna djela bosanskohercegovačkih pisaca poput Mulabdića, Osman-Aziza, Bjelevca, Kočića, Klarića ili Ćorovića, nastala u periodu austrougarske vladavine, otvorit će se čitav mozaik različitih reakcija i kriterija koji sudjeluju u konstituiranju identiteta. Kako je pitanje načina na koji se identiteti prikazuju u književnim djelima od izuzetne važnosti za autore kao njihova glavna tematska preokupacija, uočavaju se dva različita tretiranja pojma identiteta: esencijalističko shvatanje identiteta, koje zagovara trajnost i stabilnost ove kategorije, čiji su osnovni konstitutivni elementi, prije svega religija i tradicija, i nasuprot njemu, konstruktivistički koncept identiteta koji identitet promatra kao heterogenu strukturu koja se mijenja zajedno sa promjenama koje se dešavaju u društvu (vanjski faktor).

Esencijalistički koncept identiteta sugerira da projekcija identiteta nije stvar izbora već naslijeđa kao trajne kategorije. Ovakvo poimanje identiteta, upućuje na stalan i suštinski kvalitet koji je nepromjenljiv i nepodložan vanjskim uticajima a takve koncepte identiteta susrećemo i u prozama bosanskohercegovačkih pisaca.

Otpor i odsutnost moći su najizraženiji u stvaralaštvu Petra Kočića, a osnovni unutarnji sukob ovog modela je otpor prema svemu što nosi strana

kultura a čiji je životni stil nametnut kao dominantan. Likovi u njegovim prozama su determinirani porijeklom i prirodom, neodvojivi od zemlje kojoj pripadaju. Ovaj monološki koncept identiteta, konstituiran na granici sa Drugim i razlici prema njemu, zasnovan je na kolonizatorskom konceptu moći i pogledu na Drugog i svaku vrstu drugosti, a mehanizmi koji utiču na procese njegove konstrukcije zagovaraju razgraničenje i razlike – jer u susretu sa Drugim, identitet mora biti reprezentiran i odbranjen.

Prostor i traumatična dešavanja koja zahvataju taj isti prostor, glavni su motivacijski elementi i u prvom bošnjačkom romanu *Zeleno busenje*. No, za razliku od Kočića koji ustrajava na održivosti esencijalistički oblikovanih identiteta, Mulabdić u *Zelenom busenju* sugerira na potrebu redefiniranja identitetskih obrazaca. Zauzimajući različite perspektive Mulabdić propituje ukupnost identitarnih koncepata najznačajnijih reprezentacijskih modela koji u romanu zastupaju suprotne ideologije. Prvi je lik Ahmeda koji promovira potrebu zajedništva i ideju kolektivnog jedinstva, a drugi je lik Muharemage, patrijarhalna figura u kojoj se premrežavaju tradicionalni, konzervativni, antiaustrijski ali i antiosmanlijski nazori (Pečenković 2016). I kod Mulabdića i kod Kočića književnost nije samo priča, već svjesna politička akcija i u tom smislu predstavlja pretvaranje ideologije u identifikaciju, a identifikacije u konstrukciju identiteta.

Kolektivne traume i društveni prevrati uzrokuju diskontinuitet koji se očituje na dva plana: otuđenje od prošlosti i tradicije i pronalazak novih vrijednosti ili povratak iskonu i snažnije vezivanje za prošlost. U zbirci Ivana Klarića *Iz doba buna i zauzeća* je prisutan drugi plan, na kojem likovi vlastiti narativni identitet ostvaruju u granicama pojmovne trijade kršćanstvo, Bog i Hrvati. Klarić daje model tumačenja društvenih odnosa a samim tim i model konstituiranja narativnih identiteta putem mitskih matrica. U njegovim pripovijestima mističnost i religioznost istaknute su u svim porama društva i u svim situacijama u kojima čovjek traži izlaz i spas, a što samo dokazuje da se njegovi likovi nisu spremni odreći tradicije nego im je ona potrebna da bi shvatili smisao vlastitog postojanja.

Mitsko se uspostavlja i kao važan aspekt u sferi auto i heteropredodžbi u okviru kojeg se konstituiraju identiteti utemeljeni u mitološkim predanjima, pričama iz domena kulturnog pamćenja, ali i pričama inspiriranim savremenim dešavanjima. Elementi stvarnog (sukobi sa austrijskom vojskom, smjena vlasti, nagovještaj novog vremena) za protagoniste u njegovim pripovijetkama su nedokučiviji od mitskih elemenata (povratak iskonu, vjera u Boga), te se

mit ispostavlja i kao opozicija stvarnosti, podtekst upisan u najdublje sfere mišljenja i vjerovanja.

U prvom bosanskohercegovačkom romanu *Bez nade,* mehanizmi razlike čitaju se u okvirima pripadnika iste kulture, kroz uspostavljene oblike patrijarhata, ali i u procesima formiranja nacija i građanskog društva. Tematska okosnica romana, zasnovana je upravo na suprotstavljanju osnovnih ideoloških stavova prema austrougarskoj stvarnosti, ovaploćenih u glavne likove. Postojanje Drugog u ovom je romanu neodvojivo od uspostavljanja granice kako bi se naglasile razlike između vlastitog i tuđeg identiteta jer one ne samo da određuju neposredne kontakte, već i načine na koje opažamo i vrednujemo druge.

Postojanje Drugog, iznimno je važno i u konstituiranju identiteta likova u prozi Svetozara Ćorovića. Statičnost identiteta njegovih likova razbijena je dinamikom aktuelnih dešavanja i neminovnih promjena koje odnose staro i donose novo vrijeme. U njegovom romanu, naslovni junak Stojan Mutikaša, elemente vlastite identifikacije pronalazi u Drugom – u vanjskoj uporišnoj tački u kojoj su skupljene silnice žudnje i strasti, ljubavi i mržnje. Njegov identitet poprima osobine privremene pozicije koja se premrežava u reprezentaciji i konstituiranju subjekta. Priča o usponu siromašnog seoskog mladića, koji odlazi u varoš i postaje najbogatiji gazda u čaršiji, otkriva najintimnije detalje i unutarnje sukobe projekcije i reprezentacije narativnog identiteta u vremenu turbulentnih društvenih dešavanja.

A nagle društvene promjene u vremenu u kojem je situirana proza nastala krajem XIX i početkom XX stoljeća, uzrokovale su i promjenu u književnom oblikovanju žene i otvorile pitanja njene literarne prezentacije. O tome su, u ovo vrijeme, među prvima progovorili Šemsudin Sarajlić i Abdurezak Hivzi Bjelevac. Zahtjev za priznavanjem marginaliziranih identiteta označava neophodnost socijalne pravde, te se referira na društveno-politički kontekst, u kojem su muškarci subjekti i akteri dešavanja a žene objekti i dekori u zamrznutoj slici tradicionalne i patrijarhalne porodice.

Uvidjevši da su nacionalnom diskursu potrebne žene, a u namjeri da redefinira književnu tradiciju kako bi ista bila u stanju da odgovori izazovu vremena i konteksta, Sarajlić pristupa dekonstruiranju patrijarhalnih obrazaca i normi, ali u dominantno muškoj interpretaciji.

Bjelevac je u tom smislu otišao korak dalje te prikazao traumatičnu potragu za identitetom koju poduzima bošnjačka žena. Ni njegovi romani se ne opiru ideji narušavanja patrijarhalnih odnosa, ali ipak implicitno sugeriraju na očuvanju tradicije. Oni su reprezentativna verzija muškarčevog shvatanja

svijeta sa naglašenim konceptom razlika, u kojem je muškarac povijesni i politički Subjekt (Muris, Bešćet –beg, Sahur-bey, Bahri-bey) dok žene zauzimaju sporedno mjesto. Svaki iskorak i narušavanje takve slike rezultirao je društvenom osudom i ličnom tragedijom (Fadila, Sabrina, Minka).

3. Zaključak

Uz sve navedene karakteristike koje identitete u književnosti austrougarskog perioda čine razlikujućim otkriva se jednaka unutarnja dinamika. Ta dinamika se očituje u diferencijaciji i različitoj distribuciji istih identifikacijskih obilježja koji učestvuju u kreiranju identiteta, a to su: prevrednovanje tradicije, refiguracija zbilje, usvajanje novih vrijednosti i religijske i prostorne konstante.

Ukoliko navedena djela smjestimo u okvire nacionalnih književnih tradicija u Bosni i Hercegovini, ispostavlja se da u identitetskom određenju kod bošnjačkih pisaca, preovlađujuću ulogu ima ideja za napretkom, koja se kod Mulabdića, Sarajlića ili Osman-Aziza čita na utemeljenju tradicijskog u zapadni sistem vrijednosti, dok se kod Bjelevca harmonija patrijarhalne kulture razbija refleksijom savremenih kretanja u svijetu. Sa druge strane, u pripovijetkama Svetozara Ćorovića, kohezija se zasniva na kolektivnim vrijednostima zajedničke kulture i prošlosti, dok je u slučaju Petra Kočića i Ivana Klarića vjerski identitet esencija koja emanira i sve ostale identifikacijske elemente.

Kult porodice i duh zavičaja, elementi karakteristični za prosvjetiteljski model književnosti, su oni koji Ćorovićeve pripovijetke približavaju Mulabdićevim narativnim tekstovima a artikulacija identiteta u tom kontekstu je ono je što ovog autora udaljava od Kočića.

Jedna od osnovnih zajedničkih strategija svih autora jeste korištenje stvarnosti kao izvantekstualnog referentnog okvira te rekonstrukcija svih njenih (stvarnosnih) elemenata. No, nije samo izvantekstualna stvarnost uticala na književnost, nego je ta ista književnost i njena fikcionalna stvarnost refleksivno djelovala i na realan svijet.

Saznanje o konfesionalnim razlikama i nepomirljivim religijskim kodovima, ponegdje otvoreno i lucidno, na drugom mjestu pritajeno, snažno je utisnuto u svaku strukturu kolektivnih identiteta. Ono je u isto vrijeme i okosnica naracije autora austrougarskog perioda oko koje se grade priče i identiteti, i na osnovu koje se ispisuje vizija budućnosti vlastite zajednice.

Na kraju, svi autori dijele i zajednički kontekst zajednice u kojoj se prepliću, sukobljavaju i asimiliraju različite tradicije i kulture, te se kod svih

prepoznaju (istina raznolike) strategije koje upućuju na složenost procesa konstituiranja identiteta, kao i njegovog razgraničavanja u odnosu prema Drugom i drugačijem.

Izvori

Bjelevac, Abdurezak Hifzi (1991): *Minka*, Svjetlost, Sarajevo

Bjelevac, Abdurezak Hifzi (1996): *Pod drugim suncem*, Preporod, Zagreb

Ćorović, Svetozar (1966): *Stojan Mutikaša*, Svjetlost, Sarajevo

Klarić, Ivan (1906): *Iz doba buna i zauzeća. Crtice iz hrvatske Herceg-Bosne*, Društvo sv. Jeronima, Zagreb

Kočić, Petar (1986): *Sudanije, Kroz maglu, Ka svjetlosti*, Sabrana djela Petra Kočića, Knjiga II, Glas, Banja Luka; Svjetlost, Sarajevo

Kočić, Petar (1986): *Pripovijetke,* Sabrana djela Petra Kočića, Knjiga I, Glas, Banja Luka; Svjetlost, Sarajevo

Mulabdić, Edhem (2010): *Zeleno busenje; Pripovijetke*, Novi Pazar

Osman – Aziz (1999): *Bez nade*, *Pripovijest iz mostarskog života,* BH Most, Sarajevo

Sarajlić, Šemsudin (1997): *Iz Bosanske romantike,* Preporod, Sarajevo

Literatura

Anderson, Benedict (1993), *Imagined Communities,* London, Verso

Biti, Vladimir (2000): *Strano tijelo pri/povijesti: Etičko-politička granica identiteta*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb

Castells, Manuel (2002): *Moć identiteta,* Golden marketing, Zagreb

Filipović, Muhamed (2009): "Ko smo mi Bošnjaci?",Međunarodni, interdisciplinarni,

dvojezični online časopis *Duh Bosne*, Sv. 4, br. 2.

Giljferding, Aleksandar (1972): *Putovanje po Hercegovini, Bosni i Staroj Srbiji,* Veselin Masleša, Sarajevo

Hadžijahić, Muhamed (1990): *Od tradicije do identiteta (Geneza nacionalnog pitanja bosanskih Muslimana)*, Islamska zajednica, Zagreb

Imamović, Mustafa (2003): "Bošnjački etnos: identitet i ime", *Prilozi,* 32, Sarajevo, str. 315-329.

Kodrić, Sanjin (2012): *Književnost sjećanja: Kulturalno pamćenje i reprezentacija prošlosti u novijoj bošnjačkoj književnosti,* Slavistički komitet, Sarajevo

Kramarić, Zlatko (2009): *Identitet, tekst, nacija,* Naklada Ljevak, Zagreb

Maalouf, Amin (2002): *U ime identiteta; Nasilje i potreba za pripadnošću*, prev. Živan Filipini, Prometej, Zagreb

Nemec, Krešimir (2006): *Putovi pored znakova, Portreti, poetike, identiteti,* Biblioteka Razotkrivanja, Zagreb

Pečenković, Vildana (2016): "Identitarni lom i trauma nepripadanja u romanu Zeleno busenje", *Sarajevski filološki susreti III: Zbornik radova (knjiga II)*, Bosansko filološko društvo, Sarajevo, str. 128-141.

Ricoeur, Paul (1990): "Osobni i narativni identitet", prev. Jadranka Brnčić, u: *Autor, pripovjedač, lik,* (ur. Cvjetko Milanja), Osijek

Riker, Pol (2004): *Sopstvo kao drugi,* (prev. S. Ćuzulan), Filosofska biblioteka Aletheia Jasen, Beograd

Šuvaković, Miško (2006): "Biopolitičko tumačenje otvorene potencijalnosti balkanske umetnosti", *Zeničke sveske*, br. 3, Zenica, str. 55 – 63.

The construction of identity in late nineteenth and early twentieth centuries in the narratives of Bosnian-Herzegovinian authors

Summary

Through narrations, we establish a relationship with the past and tradition. Linking narration with the question of identity and its construction enables better insight and understanding of the changes that have occurred at the time of the Austro-Hungarian Empire, as well as during its reign in Bosnia and Herzegovina. In this regard, the work of art as a cultural product that represents a realized or potential individual or social identifications also participates in the constitution of identity. If the identity is accepted as a performance/image, the role of literature as one of the factors in the formation of this performance is multidimensional. On the one hand, it stimulates the collective and has an enlightening character; while on the other hand, it aims at uniting the collective, and the process of its national and identity awareness. The paper examines the relational dimension of literature, whose importance is determined not only within the world of fiction, but outside it, directed towards current social moment.

KEY WORDS: *identity, Austria-Hungary, narration, construction, identification*

UDK: 821.163.42.09-32 Periš Ž.

Adrijana VIDIĆ

Posve (ne)obični životi: rekonceptualizacija ženskog mučeništva u suvremenoj hrvatskoj prozi

KLJUČNE RIJEČI: Želimir Periš, Mučenice*, mučeništvo, hagiografija, uzoritost, pripovijedanje*

Ovaj rad bavi se rekonceptualizacijom mučeništva u zbirci kratkih priča *Mučenice* (2013) Želimira Periša. Kroz pomno čitanje se pokazuje povezanost tekstova s hagiografskim elementima poput celibata, askeze i vizija. Posebna pozornost posvećuje se aspektu uzoritosti, koji naslovi se zbog niza ponavljanja naglašavaju, te se ispituju implikacije ciklične kompozicije zbirke. Rad zatvara analiza uloga priče i pripovijedanja. Dolazi se do zaključka da je izbor zajednička motivacija ovih priča i srž mučeništva kakvim se ovdje prikazuje.

Prezirem tu našu slabost. Ne želim je prihvatiti. Da li smo potlačene zato što smo slabe, ili smo slabe zato što smo potlačene? To je začarani krug. Moramo ga razbiti.
(Periš 2013: 81)

Možeš se samo predati i prepustiti, i gledati kako neka druga hoda stazama koje nisi izabrala, čini stvari koje si ti trebala, spava s muškarcem kojeg si ti željela. Neka druga će se upisati na fakultet koji si ti htjela i dobit će posao koji si sebi odredila, pa će se jednog dana ta – neka druga – baciti kroz prozor na kojem si ti sjedila.
(Periš 2013: 124)

U zbirci kratkih priča *Mučenice* (2013) Želimira Periša naslovna riječ se na uvodnim stranicama ponavlja čak tri puta.[1] Osim na omotu knjige, u

1 Rad je na engleskom jeziku u ponešto izmijenjenom obliku i pod naslovom "Tender Fictions, Exemplary Choices: Circling the Storyin 'Martyrs' by Želimir Periš" objavljen u časopisu *Transcultural Studies* 2015. godine.

posveti se javlja u dativu množine ("mučenicama"), a zatim u najavi sadržaja oblikom "Mučenice su", što pomalo podsjeća na predstavljanje neke glazbene grupe ili kakvog tima. U pričama se riječ u tom obliku više ne spominje, a na kraju zbirke se javlja u zahvalama vezanim uz nastanak teksta i u nekoj vrsti autorskog pogovora naslovljenog "Mučenice izvan korica". Priče o mučenicama, pokazat će se, nisu upućene mučenicama isključivo retorički već i aktivistički, jer mučenicama se u pogovoru nazivaju i štićenice skloništa za žrtve obiteljskog nasilja iz Periševa matičnog Zadra, kojima je donirao autorski prihod knjige, te radnice uništene zagrebačke tekstilne tvornice *Kamensko*, koje su izradile majice s motivima knjige i dobile prihod od njihove prodaje. Sadržaj zbirke će uputiti na petnaest naslovnih ženskih imena, od kojih prva tri ("Eva", "Penelopa", "Marija") prepoznatljivošću navode na trag "dokumentarnosti" i kronologije. Tekstovi su neujednačene dužine i grafički su podijeljeni u naizgled uniformne fragmente označene rimskim brojkama. Međutim, ti fragmenti posjeduju sposobnost distribucije različitih žanrova, poput pisma ili neredovito vođenog dnevnika, te nerijetko postaju i kolaži citata. Naposljetku, svi se koncentriraju na "ženske" živote pripovijedanjem koje simulira autobiografsko.[2]

Kod Periša se riječ "mučenica" nigdje ne pojavljuje u jednini (u množini je čak i relativni sinonim "paćenica" koji se pojavljuje jedanput u stvarnom ili tobožnjemu citatu na stranici 105), niti kao imenica u muškom rodu. Prisutna je, međutim, "muka" iz korijena naslova zbirke, posvete i zajedničkog nazivnika protagonistica. U tom se obliku prvi put pojavljuje kao trudnička i porođajna muka u trećoj priči, "Mariji". Predstavljena je božjom kaznom zbog Evina grijeha, što je pak motiv prvog naslova ("Eva"). Nastavnici Lidiji je muka obavještavati roditelje o tome da su im djeca zastranila, a pripovijedanjem izvedenim kao kolaž različitih tekstova osvještava uzroke neuobičajenog ponašanja vlastitih sinova. Zlostavljanoj Silvijani kolegica s posla savjetuje da se molitvom obrati Gospi koja će joj "sve muke ublažiti, ja se svaki dan molim i svaki dan mi Gospa pomogne, blažena djevica Marija, baš ona" (Periš 2013: 182), čime upućuje na već navedeni treći naslov i na apokrifnu junakinju koja je kod Periša također žrtva obiteljskoga nasilja. Pojavljuje se i u izvedenim oblicima Marijine i Baubine fizičke mučnine, kao "mučila [sam se] za svoj

2 Upotreba prvog lica zaobilazi se jedino u sedmom naslovu, "Kudravki", koja je u cijelosti ispripovijedana kao obraćanje neimenovanog subjekta kujici nizom retoričkih pitanja. Pomnije čitanje otkriva da se kujici obraća druga kujica ili netko tko se s kujicom identificira, ali nije jasno obraća li se druga kujica Kudravki, Kudravka drugoj kujici ili čak možda sama sebi. Koncept zbirke, u kojoj su naslovi ujedno i imena pripovjedačica, navodi na zaključak da je ipak Kudravka ta koja postavlja pitanja, premda nije jasno kome točno.

san" (Periš 2013: 74)i "znam da ću te s tim mučiti" (Periš 2013: 77) iz "Marie", u obliku fizičkog i psihičkog "mučenja" (Periš 2013: 88) u "Kudravki", kao "mučili su" (Periš 2013: 99) serijskim silovanjem u "Ireni", kao lažna i stvarna trudnička mučnina, ali i psihološko mučenje u "Mili", te kao roditeljska procjena mučenja učenika u "Lidiji".

Sami termini "mučenik" i "mučenica" podložni su relativnosti u svakodnevnome govoru u kojem razmjere nečijeg stradanja procjenjuju različiti pojedinci, ali su i suštinski subjektivni jer "mučenik/mučenica jednog pokreta za drugi je obično kriminalac, samoubojica, heretik ili nevjernik" (Shepardson 2007: 14).[3] Radom koji slijedi pokušat će se ukazati na postupak rekonceptualizacije mučeništva u ovoj zbirci kratkih priča. Učinit će se to putem isticanja poveznica s nekim dijakronijski izdvojenim karakteristikama mučeništva te kroz tumačenje različitih ponavljanja unutar zbirke i kroz tumačenje njezine kompozicijske uokvirenosti. Posebno pažnja će se posvetiti značaju same priče, što se u nekim naslovima jasno ističe, i na što, kako će se u konačnici pokazati, ukazuje i sam pojam mučeništva. Naposljetku, pokušat će se zaključiti kakva "muka" predstavlja motivaciju da ove priče budu ispričane.

1. Mučeništvo

Složenu i nimalo statičnu povijest mučeništva ovdje će se nužno tek skicirati kako bi se pokazalo da zbirka ima određene doticaje s mučeništvom kao pozadinom nasuprot koje se aktualizira.

Za mučeništvo karakterističan koncept plemenite dobrovoljne smrti vuče korijene još iz helenističke filozofije i rasprava o opravdanim uvjetima njezina izbora, ali tu nema dodira s eshatološkim, didaktičnim ili uzoritim, koji će se razviti tek u tradiciji judaizma (Shepardson 2007: 14-15). Rani kršćani okreću se misionarskom mučeništvu za spas čovječanstva, a značenju grčkog glagola *marturein* (svjedočiti) sredinom 2. stoljeća pridodaje se i imitacija Kristove žrtve. Retorika tekstova iz tog razdoblja jasno je razdvajala tijelo, koje prolazi kroz progon i patnju, te duh, koji se raduje i kojeg očekuje nagrada (Shepardson 2007: 16). Prvi kršćanski tekstovi o mučenicima bili su neke vrste "kalendara smrti" regionalnog karaktera sve do pojave Euzebijeve *Povijesti crkve* početkom 4. stoljeća. Kod njega slabiji vlastitom ustrajnošću poražavaju objektivno neupitan autoritet progonitelja, što je osobito izraženo

3 Prijevodi svih citata s engleskog jezika su vlastiti. Zbog konciznost se u ostatku teksta engleski termini koji se odnose na oba roda prevode oblikom muškog u značenju oba roda, osim ako nije drugačije istaknuto.

kod prikaza žena i djece (Shepardson 2007: 17). Međutim, od nekih sto dvadeset mučenika ovdje je svega petnaest žena (Head n. pag.). Hagiografija kasnije proučava živote svetaca neovisno o uzroku njihove smrti, ali i živote istaknutih članova svećenstva ili laika, što je svakako povezano s crkvenom institucionalizacijom, koja je umanjila izglede za progon i mučeništvo. Sada "pobožni životi svetaca (uključujući i one mučenika) i čuda koja su činili nude korisnije modele ponašanja od *smrti* mučenika" (Shepardson 2007: 18). Prethodno propitivanje autoriteta zbog navedene institucionalizacije postaje subverzivno pa se nude novi modeli poslušnosti preko pobožnosti i čudotvornosti uzora (Shepardson 2007: 19).Uzoritost se pojačava strategijama tipizacije junaka koji su "što je moguće sličniji 'zadanom' modelu, jer individualnost jedva da postoji u hagiografiji: identične karakteristike ili identične epizode prebacuju se s imena na ime: kombinacije grade lice i daju mu značenje" (Polgar 2008: 22).

Premda značajno manje zastupljeno, žensko mučeništvo bilo je prisutno od početka i bivalo je prožeto nijansama seksualnosti: mučenica brani svoje tijelo i svoju vjeru, nerijetko od nekog autoritetnog pojedinca (Ford 1996: 125).Ujedno je predstavljalo vjerojatno jedinu sferu izjednačenosti muških i ženskih uloga u kršćanstvu od 2. do 4. stoljeća, jer tekstovi otkrivaju da se prema ženama pri mučenju nije postupalo ništa blaže nego prema muškarcima (Marjanen 2009: 231). Međutim, Head spominje da se, s izuzetkom *Muke sv. Perpetue i Felicite*, gdje se čak pojavljuju dijelovi napisani u prvom licu, jako malo ranokršćanskih tekstova bavi ženama. Rekonstrukcije njihovih života počinju se pojavljivati tek krajem 4. stoljeća, a najistaknutiji prikazi ženskog ranokršćanskog mučeništva uopće potiču tek iz 7. stoljeća. Kada su se u ranom srednjem vijeku kriteriji mučeništva proširili i na istaknute članove svećenstva, čime je ženama izravno bio prepriječen put u hagiografije, pojavila se relativna kompenzacija u obliku "bijelog mučeništva", odnosno monaštva i askeze. U 5. stoljeću pojavljuje se novi tip vrlo popularne apokrifne svetice, čija se priča kreće od ogrezlosti u tjelesni grijeh preko obraćenja na kršćanstvo do radikalno asketske pokore. Najveći omjer svetica u odnosu na svece bio je kod onih iz 13. stoljeća, kada se pojavljuju teme karakteristične za mendikante: dobrovoljno siromaštvo, dobročinstvo i javno propovijedanje vjere, a razvija se i oblik pobožnosti usmjeren na hranu, jer je radikalni asketizam često uključivao isključivo primanje euharistije. Druga specifično ženska karakteristika ovih tekstova bili su opisi njihovih vizija. U 14. i 15. stoljeću kao svetica nastupa i udana žena koja čuva svoju krepost ili se zavjetuje na nju nakon što je rodila djecu. U kasnom srednjem vijeku siromaštvo, post i vizije bivaju lajtmotivi hagiografija, bilo da su ih pisale same svetice ili netko drugi,

a često zbog vizija bivaju progonjene i osuđivane na smrt uslijed optužbi za herezu ili tvrdnji da su vještice (Head n. pag.).

Niti jedna od Periševih naslovnih junakinja ne umire izrijekom u Kristovo ime. Krist je zastupljen utoliko jer se pojavljuje priča o Mariji i začeću, te u molitvi "Zdravo Marijo" u "Silvijani", a spominje i u nizu kurzivnih odlomaka školskih zadaćnica o Medeji u "Lidiji" ("*Stari Grci su primjer kako se društvo razvija bez Boga i zašto je Bog poslao svog sina Isusa Krista na zemlju da spasi svijet*." [Periš 2013: 175]).Vjerski progon u užem smislu moguće je prisutan upravo u slučaju Marije koju Josip fizičkom brutalnošću nastoji izolirati od Elizabete, Zaharije i njihova utjecaja. Marijin progon i njezina uloga mučenice za vjeru jasno su izraženi: "Moj me Bog treba, ali je u moga muža sjekira" (Periš 2013: 41).O nekoj vrsti smrti u ime vjere bi ipak moglo biti riječi u Benvenutinom jurodivom podvigu izbjegavanja dogovorenog braka sa Židovom. Pritom se poziva na prethodnicu te čak donekle niječe veličinu njezine žrtve: "Sveta Marijo, i tebe je otac dao za Židova, ali ti nisi morala nožem braniti svoju čestitost" (Periš 2013: 49). Nejasno je podrazumijeva li se ovdje pod čestitošću obrana djevičanstva, jer Benvenuta više nego očito nije djevica nego pripovjedačica sklona deluzijama, ili je pak riječ o obrani vjere zbog dogovorenog braka s inovjercem. Uzmemo li da brani vjeru, ostaje činjenica da se ne sprema proliti vlastitu nego tuđu krv, ali i da se zaraženom krvlju, kojom će nastojati simulirati djevičanstvo, ipak vodi u sigurnu smrt. I drugi elementi hagiografije prisutni su u manje ili u više mimetskom obliku. Navest ću samo neke i najočitije.

Eva živi u celibatu prije pojave "zvijeri" koja je ispuzala "između njegovih nogu i hipnotizirala nas" (Periš 2013: 10). Prihvatimo li da je Eva biblijska Eva, kakvom se nesumnjivo predstavlja, treba pretpostaviti da ostale priče bez dokidanja celibata ne bi mogle biti ispričane, već i zbog same činjenice da ne bi došlo do produžetka vrste, a ovako: "Priče su mogle započeti" (Periš 2013: 11).Penelopina dvadesetogodišnja samoća završava zavođenjem mladića netom prije Odisejeva povratka što predstavlja otklon od klasične priče o njezinoj vjernosti. Marija najotvorenije pripovijeda o vlastitom celibatu, ali i o njegovoj tabuiziranosti:

> *Moj čovjek ne liježe sa mnom. (...) Nikome ne govorim o tome. Ne zato što ne želim izreći, nego zato što drugi ne žele čuti. Okreću glavu pa gledaju na drugu stranu. Ili se sablazne od mojih riječi pa me ušutkaju ili mi ni ne dopuštaju da ih izgovorim. Počnu spominjati nebo i proroke, broje grla stoke što su ih pastiri dotjerali s potoka ili kunu količinu žita na bazaru. Kad otvorim usta da se izjadam miloj Elizabeti koja za svaku*

moju nevolju ima melem, ona mi nježno stavi prst na usta i kaže: o tome se ne govori. (Periš 2013: 29-30)

"Dijana" se koncentrira na tegobnu nužnost gubljenja nevinosti uslijed vršnjačkog pritiska. Međutim, isplanirani čin ipak izostaje, jer na sudbonosnom školskom izletu dobiva svoju prvu menstruaciju. Sara je u privremenom celibatu između rastanka s bivšim do pojave novog muškarca. Mila je u celibatu veći dio trajanja njezine pripovijesti, od začeća djeteta ("Nismo spavali od začeća. Kaže da se boji da nešto ne zgnječi. Ne grli me, ni ne ljubi. Kaže da me se boji stisnuti, kao da sam balon pa ću puknuti." [Periš 2013: 151]) do prihvaćanja nemoralne novčane ponude bivšega ("Rekao je da je novac velik, a da on ima želju." [Periš 2013: 155]), koji je zatim počinje ucjenjivati. Za pretpostaviti je da je u celibatu i Lidija koja je osamnaest godina u braku s mužem čiju nevjeru, ali i smrt vlastitih osjećaja, otkriva pripovijedajući uglavnom citatima.

Što se askeze tiče, na prvom bi se mjestu našla Maria: "Glad mi ne smeta, navikla sam se ne jesti. Pariški su mi obroci često bili samo komadi kruha i šalica čokolade, jaje ili voće. (…) Ipak, ti su skromni zalogaji predstavljali moju slobodu i neizmjerno sam uživala upravo u njima, tako skromnim i siromašnim" (Periš 2013: 74).Zbog svoje se misije, koja je vjerska tek po intenzitetu, ne odriče samo hrane nego i "ljubavi, obitelji i domovine", jer osjeća da joj se pruža prilika "napraviti nešto posebno" (Periš 2013: 83).Post se pojavljuje i u preokrenutom obliku, ali ponovo za viši cilj, jer Baubu prije hibernacije prejedaju i debljaju."Ne jedem, ne pijem i ne dišem (…)" (Periš 2013: 118) stanje je samonegacije u koje se zbog raskida dovodi Sara. O nekoj vrsti askeze mogla bi biti riječ kod Mile, koja sumorne činjenice neimaštine i partnerova nemara pripovijedanjem prikriva lepršavo kao u mjuziklu. Trudnički žudi za maslacem od kikirikija: "Sreća, Princ pazi na mene pa mi ga ne kupuje. Blago meni" (Periš 2013: 147).

Florina vizija bi mogao biti brat koji se bavi faunom sjevernog Vijetnama, a koji, ispostavlja se, ne postoji. Dijanin san o psihomafiji, posebno zanimljiv jer se u njemu pojavljuje Marija, također funkcionira kao neka vrsta grozomorne vizije povezane s podsviješću djevojke kojoj predstoji gubitak nevinosti. Marijina vizija je klasičnija. Krevet u kojem leži se vrti, jezik i tijelo joj otkazuju, umjesto krova vidi sve zvijezde i cijeli svijet, pa se u konačnici sve pretvara u svjetlost koja joj navještava sina. Sari se bivši partner pričinjava na drugoj strani ulice, u redu u trgovini, "na tramvajskoj stanici, tv dnevniku i reportažama iz egzotičnih zemalja. Svugdje me opsjeda tvoj duh" (Periš 2013: 118). Najimpresivniju, najgorču i posve ironično ekstatičnu viziju doživljava Silvijana nakon što je muž, imenjak Marijinog muža i zlostavljača, udari bo-

com punom rakije po glavi, ali i nakon fragmenta u kojemu je cijela molitva "Zdravo Marijo". Njezin se svijet popravlja, sve do trenutka kada shvati da je vezana za krevet u bolnici:

> *Hvala gospi Mariji što te ozdravi, oče. (...) Cure na poslu su napravile tortu. (...) Dijana je na vrh torte stavila kipić gospe Marije. Sve smo se uhvatile za ruke i izmolile Zdravo Marijo milosti puna. Onda je došao šef. Zagrlio me i rekao drago mi je da si se vratila. (...) Prvi kupac koji je ušao je nosio kiticu ljubičica. To je bio Josip. Ubrao ih je u vrtu. Obrijao se i počešljao. Obukao je odijelo u kojem smo se ženili. Stao je u njega kao po kroju, ili ga je dao proširiti ili kao da više nije imao onaj golemi trbuh. Imao je malo zemlje na cipelama. To je iz vrta, dok je brao ljubičice. Obrisala sam mu cipele. Uvijek ima zemlje na cipelama, puno je radio na terenu sve dok tvornica nije propala. Hvala gospi Mariji koja je smirila njegov bolni jal.* (Periš 2013: 197)

2. Uzoritost

Posebno je moguće raspravljati o zatvorenosti, otvorenosti ili ironiji uzoritosti, stoga što cikličnost kompozicije zbirke i naglašena distribucija lajt motiva stvaraju dojam da su junakinje međusoban uzor jedna drugoj. Time se implicira ograničen broj varijacija ženske sudbine, od Eve do nedefinirane budućnosti, bez ograničenja vrste i bez ograničenja zbirke, jer se "mučenice" protežu kako na životinje tako i izvan korica.

Prva i posljednja priča, ona o praroditeljici Evi i potencijalnoj budućoj roditeljici novog čovječanstva, Baubi, čine taj zatvoreni kompozicijski krug. Bauba je prva žena koja se podvrgava hibernaciji odlukom nekog "čiče", koji tako osigurava čovječanstvo u slučaju kataklizme ("A svi su rekli: bome. I tako sad idemo u paru. Muško i žensko. Jebote, Bau, ti si rasplodna krava." [Periš 2013: 197]). Navedeni muški partner, Adam budućnosti, nije preživio. Do Baubine hibernacije vjerojatno ne bi niti došlo da je njezina stara ljubav, Bruno, preuzeo inicijativu prije nego je postalo prekasno. Nije jasno je li se Bauba probudila 2270. godine, kako je planirano (hibernirati je trebala dvjesto pedeset godina, pa je zbivanje prije hibernacije smješteno u 2020. godinu), kao ni je li se dogodila kataklizma. Međutim, nakon buđenja u nedefiniranom trenutku u budućnosti, na nekom mjestu gdje joj projiciraju lažnu sliku livade nalik prizoru rajskog vrta, ispostavlja se da joj je maternica oštećena zbog nekog udarca. Po svoj prilici je riječ o nezgodnom udarcu Bruninog lakta pri iskakanju iz vlaka u kojem se odvija Baubin posljednji seksualni čin. Postaje

"neiskoristiva" što dovodi do njezina "isključivanja", to jest smrti, koju najavljuje glas ("Neodređenog roda, neodređene starosti i neodređene stvarnosti. Pomalo umjetan. Pomalo lažan." [Periš 2013: 196]) koji bi se, čita li se "Bauba" kao priča o izgubljenom raju, dao usporediti s božanskim. Bauba raj ne gubi zbog pada u grijeh nego muškarčeva nezgodnog pada po njoj, no pada koji ipak slijedi netom nakon seksualnog odnosa. Osim što lažna projekcija okoliša podsjeća na rajsku livadu iz "Eve", raj se eksplicitno spominje kao raj budućnosti u razgovoru s glasom ("'Svi bi željeli živjeti u budućnosti. Kao da je budućnost raj.' 'Je li raj?' 'Samo nekima.'" [Periš 2013: 204]), a u tekstu se Bauba izrijekom izjednačava s Evom:

> *Putujemo u muško-ženskim parovima, jer ako nikoga ne bude tamo gdje stignemo, možemo začeti novu civilizaciju, uzdišem i naginjem kriglu.*
> *Reci i ono o Evi, hajde, reci.*
> *Kao Adam i Eva.*
> *Ahahahaha, kučke su popadale na pod od smijeha.* (Periš 2013: 192-193)

Ako je Bauba potrebna samo zbog maternice, za pretpostaviti je da je do neke kataklizme ipak došlo te da njezina disfunkcionalna maternica može predstavljati kraj čovječanstva i – kraj priča.

Kudravkina sudbina na pola je puta između Evine i Baubine, čak i pozicijom pri sredini zbirke. Spominje se imenom Lajka u posljednjoj priči, a u oba se naslova ponavljaju riječi "kučka" i "krava" (u "Baubi": "Mislila sam da ćeš te drilati kao astronauta. Da ćeš biti kao Lajka ili kao kučke s plakata, zgodne, nabildane i s lijepom frizuricom." [Periš 2013: 191]; "Idemo na pivu, kravo, idemo slaviti, rekla je Mon. […] Vodite me prvo kući, kučke moje drage." [Periš 2013: 189]; u "Kudravki": "Znaš da ljudi vladaju svijetom. […] Ubijaju krave u tisućama klaonica i tim mesom hrane svoje mlade. Niža smo bića koja žive od njihovih mrvica." [Periš 2013: 86]; "Hoćeš li postati njihova kučka ili ćeš ostati zarobljenica slobode?" [Periš 2013: 87]). Životinje u kavezima i iznova neka vrsta imitacije rajskog u zoološkom vrtu pojavljuju se u "Ireni":

> *Ima nešto u tom zoološkom što čudno djeluje na čovjeka, zbog svih tih životinja zatvorenih u svojim malim zatvorima, ili te loše imitacije prirode i divljine. Puma što se nervozno vrti u kavezu. Tigar što nezainteresirano gleda kroz prolaznike. Ta neka kolektivna bezvolja među svim životinjama. Paraliza volje. Sjedili smo pred tigrom, pili sok i pričali. Ona je pričala, ja sam drhtala.* (Periš 2013: 100)

Sara razmišlja o ljubavi kao o slijepoj grani evolucije i smatra da je bolje biti "kučka, tjerati se tri tjedana i pustiti na sebe džukelu da mi stvori sretnu porodicu od deset malih štenaca" (Periš 2013: 118). Greška u evoluciji pojava je osjećaja kod nekog majmuna koji je "stao na ledinu i plakao. A drugi, umjesto da ga odmah zatuku kamenjem i zatru tu protuprirodnu opscenost, sjeli oko njega pa mu se čudili. I pogledaj nas sad" (Periš 2013: 123).

I Sara se poziva na prvi naslov zbirke ("Ako je onda kad si me ostavio bio smak svijeta, onda je on prvi muškarac. Onda je on Adam." [Periš 2013: 125]), a čini to i Marija:

> *"Naš je grijeh najprviji", objašnjavala mi je Elizabeta dok smo sjedile pred kolibom umotane u tople halje. "Strašno smo zgriješile pred Bogom i pred čovjekom. Žudnja će te mužu tjerati, a on će gospodariti nad tobom, rekao je tada ženi Bog. Trudnoći tvojoj muke ću umnožiti, u mukama djecu ćeš rađati, prokleo ju je. Ali nije njen grijeh taj što ju je Bog prokleo, nego što je zbog nje Bog i čovjeka prokleo."* (Periš 2013: 36)

Zbirka uokvirena s dva izgubljena raja, jednim s početka vremena i drugim iz budućnosti,postaje tako omnibus motiva krvi ("Marija", "Benvenuta", "Kudravka", "Dijana", "Sara", "Silvijana", "Bauba", u "Lidiji" kao recept za skidanje krvi s odjeće, u "Flori" kao metafora za imaginarnog brata), gubitka ili povratka nevinosti ("Marija", "Benvenuta", "Irena", "Mila", "Dijana"), ludila, samozavaravanja ili jurodivosti ("Benvenuta", "Mila", "Flora", "Sara"), noža ("Penelopa", "Benvenuta", "Sara"), žudnje ("Penelopa", "Mila", "Sara"), obiteljskog nasilja ("Marija", "Silvijana"), sjena ("Eva", "Penelopa", "Marija", "Marie"), muške šutnje ("Marija", "Johanna", "Maria", "Mila", "Sara"), modela majčinstva ("Penelopa", "Marija", "Johanna", "Maria", "Irena", "Dijana", "Mila", "Flora", "Lidija", "Silvijana", "Bauba"), gušenja ili pobune protiv svijeta u kojem se živi i njegovih zakona/tumačenja ("Eva", "Penelopa", "Marija", "Benvenuta", "Maria", "Kudravka", "Irena", "Dijana", "Sara", "Mila", "Flora", "Lidija", "Silvijana") i tako dalje. Lista lajtmotiva navedenim se nikako ne iscrpljuje i poput zajedničkog nazivnika "mučenice" briše individualnost ovih junakinja koje se čine zagledane jedna u drugu. Nataša Polgar hagiografiju prema de Certeau naziva "diskursom vrlina", pri čemu vrlina ima "moralno značenje tek sekundarno. Vrline su osnovne jedinice – njihova redukcija ili umnažanje u priči stvara dojam ponavljanja ili napretka; njihove kombinacije omogućavaju klasifikaciju hagiografije" (Polgar 2008: 22). Tako shvaćene vrline ovih junakinja ponavljaju se, stupnjuju, ali i izokreću u naizgled jednakim i tako obezličenim pripovjednim fragmentima. Njihovo postavljanje u zatvo-

renu strukturu, uokvirenu prvom pričom i njezinim futurističkim odljevom na kraju, skreće pozornost na samu priču i na njezino potencijalno cikličko dokidanje.

3. Priča

Tu kvalitetu zbirke prepoznaje i Neven Ušumović u neformalnoj kritici u kojoj ističe da je Perišu pošlo za rukom pokazati "koja je vrijednost pripovijedanja, što još znači PRIČA" (Ušumović2013: n. pag.). Pripovijedanje je nešto suptilnije sadržano u samom naslovu i zajedničkom nazivniku junakinja, jer grčko *martys* podrazumijeva svjedočenje u nekoliko aspekata: "gledati, stvoriti prizor (za gledanje ili čitanje) i govoriti" (Streete 2009: 25). Takvo svjedočenje, to jest "pričanje" u ovoj zbirci je opasno, zabranjeno, iscjeljujuće, pričati je teško, ponekad nemoguće. Imenica "priča" i glagol "pričati" sveprisutni su kao i "riječ" (ali i njezina odsutnost u obliku nijemosti ili šutnje, nerijetko muške) i"ispričavanje" (koje je nerijetko žensko).

Na priču upućuje već Evino pripovijedanje, prvo u zbirci i – u referencijalnom smislu – najstarije moguće, tim uvjerljivije jer se predočuje iz perspektive nakon kušanja ploda. "Eva" funkcionira kao prolog ili čak epigraf cijele zbirke, ponajprije zbog opetovanja fraze "pričaj mi priče, (molila sam [ga])" (Periš 2013: 9-11). Riječi "priča" i "pričati" ponavljaju se čak sedamnaest puta na svega tri stranice. Priče za koje moli "imaju kraj i (…) početak (…) imaju što mi nemamo", u stanju su "zavesti", "odvesti", predočiti "bol od koje se osjećaš živ. Priče o muškarcima i ženama i onome između njih što nema ime ni oblik, a upravlja njima, obmanjuje ih i zaluđuje, ubija i oživljava" (Periš 2013: 9). Upravo takve priče u ovoj zbirci i dobiva, ali s jednom značajnom razlikom. Naime, ne sluša kako ih netko pripovijeda nego učestvuje u njima kao tema, motiv i glas:

> *Pričaj mi priče, molila sam. Hajde, rekao je on. Hajde i živjet ćemo priče. Hajde i bit* ćemo priča. Hajde!
> *Zatvorila sam oči i zagrizla, a na licu mu je zatitrao smiješak.*
> *Priče su mogle započeti.* (Periš 2013: 11)

Penelopina sluškinja "ispričala mu je [Eurimahu] sve" (Periš 2013: 21), to jest nesmotreno je odala tajnu o pletenju i paranju pokrova. Marija predviđa: "Dogodit će mi se zlo, ako me čovjek uhvati da s tobom pričam, tjerala sam Elizabetu od sebe (…)" (Periš 2013: 32). Senzualnoj Johanni Kant priča o umnom i osjetilnom svijetu te ga, poput Eve, zaziva i moli za priče o zvijezdama i ljubavi, da bi ga odobrovoljila da se pozabavi njezinim tijelom. Maria

priča Pierreu o represivnom obrazovanju u Poljskoj, a u pismu koje piše voljenoj ženi tvrdi da "bez Pierrea ova priča nije potpuna" (Periš 2013: 77). Dijani iskusnije vršnjakinje pričaju o menstruaciji koju ova još ne poznaje ("Priča mi Hela kako je to smeće." [Periš 2013: 109]).U mislima se spori s vršnjakom s kojim je planirala izgubiti nevinost: "A zašto mi onda uvijek pričaš kako sanjaš da smo se na školskom igralištu ili na tvojoj zgradi ili usred bijela dana u parku iza fontane? Nemoj reći da ne sanjaš, kad uvijek pričaš da sanjaš" (Periš 2013: 110). Sara promatra bivšeg partnera s novom djevojkom kako sjede "i ništa ne pričate" (Periš 2013: 115).

U neke su tekstove utkani motivi ili motivacije klasičnih priča. Sari je njezin pseudolirski bivši partner, sklon aforizmima i sladunjavosti, kupio kipić Orfeja za prvu godišnjicu. Njegova rječitost očito ima sposobnost da je začara i onda kada se "vraća" po nju ("Spasi me, Zeuse, patetike koja me je onda toliko opčinjavala. Spasi me, Zeuse, sebe same i svog lika iz prošlosti." [Periš 2013: 121]). Sebe naziva biblijskom opasnošću i babilonskom prijetnjom, te prema bivšem i njegovoj partnerici "u mislima pljujem crne hostije ne bi li mi se podzemlje smilovalo pa im gromobran s katedrale zabilo u vratove" (Periš 2013: 115). Slično se reproducira i motiv Medeje u školskim zadaćnicama u "Lidiji", majci koju sinovi ponašanjem uznemiravaju i supruzi nevjernoga muža ("Moja djeca neće biti žrtve hira." [Periš 2013: 173]; "Josip [sin] se probudio u plaču. Nisam popustila. Udarila sam ga. Vikao je. Ponovo sam ga udarila." [Periš 2013: 176]). Baubin projekt hibernacije zove se Morfej, a u njemu ima ulogu mitske vulve iz naslova Georgesa Devereuxa (*Baubô, la vulve mythique*, 1983). Prijateljice joj zbog izgleda kažu da je "vilendorfska venera" (Periš 2013: 191), čime se naglasak iznova pomiče prema njezinoj plodnosti.

Jednako su funkcionalni i citati iz književnosti ili glazbe. Sarin bivši partner za vrijeme njihove veze citirao je Kunderu (izvor se kod Periša ne imenuje), a aforizam se pokazao posve primjerenim kao sižejni obrazac ("Sve što muškarac treba, jest pustiti ženu da djeluje u skladu s onime čime se ona u dubini duše zavarava." [Periš 2013: 121-122]). U "Baubi" se pojavljuje prepjev numere "Memory" iz mjuzikla *Cats*, koji se pak također temelji na književnoj građi ("Pjevajte, mačke." [Periš 2013: 197]). Dijelovi teksta koji se odnose na oproštaj s najmilijima, kroz koje se provlače ti stihovi, uistinu će postati posljednje što pamti prije nego se probudi sama u nepoznatom, pa su stoga i ironični u odnosu na ono što će nastupiti: "Sjećanjaaaa, sama na mjesečiniiii, mogu se smijati starim danimaaaa…" (Periš 2013: 198).

Važnost priče posebno je naglašena u "Ireni". Na početku naivno tvrdi: "želim upoznavati nove ljude i slušati nove priče" (Periš 2013: 95), ni ne slu-

teći kakva je priča čeka. Cjelokupno zbivanje koncentrat je bildungsromana u kojem Irenino odrastanje inicira oštra opreka između Ivaninih površnih, senzacionalističkih priča o muško-ženskim odnosima ("Nekakve iskustvene priče o muškarcima i njihovim perspektivama." [Periš 2013: 98]) i Amrine stvarne, traumatične te stoga teško izgovorive priče o ratnom serijskom silovanju ("Ona je pila andole, apaurine i pričala." [Periš 2013: 99]; "Pričala je kako su ih maltretirali i ponižavali. […] Cijelu priču mi nije uspjela ispričati. Kaže da ne može. Da bi htjela, ali da ne može." [Periš 2013: 99]; "Sjedili smo pred tigrom, pili sok i pričali. Ona je pričala, ja sam drhtala." [Periš 2013: 100]; "Pričali smo o svemu i svačemu, prvi put da sam vidjela Amru da se smije."; "Pričala mi je kako je tek u motelu počeo pravi pakao." [Periš 2013: 101]; "Kad ne bi pričala svoje priče Amra je postajala življa i veselija." [Periš 2013: 102]; "Ispričala mi je kraj priče." [Periš 2013: 106]). Amra na kraju uspijeva ispričati svoju priču i uskoro potom ostvariti kontakt s muškarcem ("A tek ona kad se vratila iz hodnika gdje je pričala s njim. Zacrvenjela se kad sam se nasmijala. Sjajila je." [Periš 2013: 107]). Međutim, na popisu mučenica u sadržaju pojavljuje se Irenino, a ne Amrino ime. Irenina muka, čini se, jest samo svjedočenje i suočavanjem s činjenicom da živi u svijetu u kojem su priče poput Amrine moguće. To je najjasnije izraženo poslije navođenja islamskog pogleda na mučeništvo, kako onog Amrine majke tako i službenog:

> *"Po Kurânu ove djevojčice i žene, koje su silovane neće snositi nikakvu krivicu. Njih bi trebali respektirati kao paćenice kojima je u ovom groznom ratu uništen život. Žene su moralno čiste. Grijeh je na ove žene gledati s prezirom, jer su strašno propatile."* Hazrat Mirza Tahir Ahmad, vrhovni poglavar Ahmadijskog islamskog pokreta u svijetu. *Stravičan je svijet u kojem se takve stvari moraju izreći. Moj dom.* (Periš 2013: 105-106)

Važnost priče podvlači i apostrofiranje. U naslovima "Sara" i "Kudravka" obraćanje postaje glavna pripovjedna strategija, a priča sredstvo kojim se premošćuju prostorna i temporalna odsutnost. Sara se odsutnom "Orfeju" obraća sve do njegova povratka. Kudravka se obraća ili sama sebi prije oduzimanja slobode – u tom slučaju s pouzdanim poznavanjem budućnosti sve do izolacije u svemiru – ili nekoj drugoj kujici koju će zadesiti ista sudbina. Pitanja koja postavlja o dva su jednako loša izbora, "kućne robinje ili ulične prosjakinje" (Periš 2013: 86). Pretpostavka da ih može unaprijed poznavati ili da se ima potrebu obratiti kujici-nasljednici upravo je njihova uzoritost, kako za kujice tako i za žene. U "Penelopi" je obraćanje izokrenuto u odnosu na

"Saru". Odisejevo propalo obraćanje njoj ("'Vjerna moja, Penelopo. […] Izgubili smo dvadeset godina, ali čeka nas još dvadeset. Najljepših dvadeset', govori mi moj muž, ali ne govori meni. Izgovara to okrenut prema mnoštvu koje se prežderava i prepija na mojim stolovima. Njima izvikuje moje riječi." [Periš 2013: 27]) izaziva njezinu prijetnju smrću ("Umrijet ćeš, Odiseju.Umrijet ćeš u snu. Od ruke za kojom si čeznuo." [Periš 2013: 28]). Parcijalna ili potpuna muška tišina česta je, a Marija je proteže sve do samog Boga, koji "ne obraća se ženama. I anđeo je Gospodnji Zahariji sretnu vijest objavio, ne Elizabeti" (Periš 2013: 35). Međutim: "Žena mora šutjeti jer joj tako zapovijeda Jahve. Kada muškarac šuti, to je čudo" (Periš 2013: 41). Može li onda reći da je čudo kada žena pripovijeda?

4. Izbor

O pripovijedanju kao o čudu koje čine ove mučenice moguće je govoriti kao o nekoj vrsti fantastike koju proizvodi tehnička strana postupka, na kakvu, primjerice, upućuje Dostoevskij kada "Krotku" podnaslovljuje "fantastičnom pripoviješću". Time Dostoevskij čitatelja-suvremenika, tada još nesvikla na tok svijesti, upozorava da pripovijetku ispisuje pod tehničkom pretpostavkom stenografa koji protagonistove misli bilježi u stvarnom vremenu (Dostojevski 1950: 203-204). Čitatelju koji bi bio Perišev suvremenik takvo autorsko pojašnjenje više nije potrebno, no čitaju li se ove pripovijetke s naglaskom na referencijalnost, odnosno na izglednost da su mogle biti ispripovijedane, tada se samo pripovijedanje može čitati kao čin čuda. U tom bi slučaju kvaliteta čuda ovisila o stupnju sporazumne fikcionalnosti mitskih, povijesnih, svakodnevnih, životinjskih, znanstveno-fantastičnih ili inih junakinja i perspektive njihova pripovijedanja. Međutim, pretpostavka takvog čuda i dalje je hagiografski uzorita, jer svim je mučenicama svojstvena i vlastita i opća priča. Eva umjesto prvobitne namjere da sluša priče u sigurnosti raja bira život i priče "s one strane blaženstva" (Periš 2013: 11). Bauba za nju jednako necjelovit svijet zamjenjuje onim budućnosti, u kojem postoji mogućnost punine. Drugim riječima, i raj iz kojega se ispada i raj u koji se uspinje jednako su izgubljeni i nesavršeni. Mučeništvo tako postaje istovremena muka izbora i muka nepostojanja izbora, na što uporno upućuje glas iz "Kudravke" koji postavlja pitanja u kojima tek naizgled postoji alternativa.

Izbor kao srž mučeništva utemeljuje Eva kada želi "plakati od stida ili ne želim plakati od stida" (Periš 2013: 10). Iz raja ispada zbog priče, odnosno raju pretpostavlja uloge pripovjedačice koja bira sam *izbor* za temu pripovijedanja i postaje *uzor* nasljednicama. "Saznat ćeš da nemaš ništa kad imaš

sve" (Periš 2013: 10-11) univerzalno je proročanstvo zvijeri, a individualne varijacije među pričama tek su varijacije podnošenja te spoznaje. Neke junakinje biraju supostojanje ili, točnije, odbijaju izbor koji ih na kraju neminovno zadesi u vidu posljedice, dok neke jasno čine odabir. Marija bira biti i blažena i omražena ("Prvo sam žena, rekla sam, a tek onda sve ostalo" [Periš 2013: 43]). Johanna zbog inzistiranja na osjetilnom gubi privremeni umni svijet koji joj nudi Kant. Penelopa se odriče kraljevstva u korist ženskosti ("Kraljica bez kralja je samo žena" [Periš 2013: 19]),a Benvenuta izborom života van zakona bira i smrt kada joj za izvršenje misije preostaje tek zaražena krv.Maria izborom povratka u Francusku gubi ljubavi, obitelj i domovinu ("Uvijek smo prisiljeni birati i svaki naš izbor stvara novu žrtvu." [Periš 2013: 71]). Irena bira Amrine umjesto Ivaninih priča i tako bira nepopularnost i isključenost iz društva poput Dijane koja odbija svijet vršnjaka i njihovih zakona ("Sad sam svoja sama, sama sebi sama […]" [Periš 2013: 114]). Sara svjesno bira povratak u lošu vezu, Mila nešto manje svjesno niz užasa u ime svog djeteta ("Što mogu? Što mi ostaje? Između čega biram?" [Periš 2013: 155]), a Flora shizofrenu alegoriju o zoologu u potrazi za rajom, o bratu koji je "pamet upogonio u bolji svijet. (…) Alibrat nema kriterije, kad se uhvati nečega on to gura do krajnosti. Preko ruba" (Periš 2013: 159). Lidija izabire spoznaju o neuspjehu vlastitoga braka i roditeljstva ("*Na primjer često se čuje kako dobitnici nagrada na lutriji završe nesretni*." [Periš 2013: 177]), a Silvijana supostojanja fizičkoga nasilja u dvama domovima i psihičkog nasilja na poslu. U Baubinom izboru, koji se temelji na: "Nisam ovdje našla nikog tko me usrećuje, prešutjela sam" (Periš 2013: 201) odražava se Evino: "Prazni su bili naši životi" (Periš 2013: 9). Izostanak Kudravkina odgovora ili odgovora druge kujice na pitanja o izboru obnažuje iluzornost ikakvog stvarnog odabira između boljeg i lošijeg, a mučeništvo životinja u kavezima i žena u zakonima podražava i *izbor* kompozicijskog okvira za ovu zbirka priča.

Izvori

Dostojevski, F. M. (1950), *Bijedni ljudi i druge pripovijetke*, Državno izdavačko poduzeće Hrvatske, Zagreb

Periš, Želimir (2013), *Mučenice*, Algoritam, Zagreb

Literatura

Ford, Caroline (1996), "Female Martyrdom and the Politics of Sainthood in Nineteenth-Century France: The Cult of Saint Philomène", u:Frank Tallett, Nicholas

Atkin, ur.,*Catholicism in Britain and France Since 1789*, 115-134, The Hambledon Press, London

Head, Thomas, "Women and Hagiography in Medieval Christianity",*The ORB: Online Reference Book for Medieval Studies.* <http://www.the-orb.net/encyclop/religion/hagiography/women1.htm> 25. 3. 2017.

Marjanen, Antti (2009), "Male Women Martyrs: The Function of the Gender-Transformation Language in Early Christian Martyrdom Accounts", u: Turid Karlsen Seim, Jorunn Økland, ur., *Metamorphoses: Resurrection, Body and Transformative Practices in Early Christianity*, 231-247, de Gruyter, Berlin

Polgar, Nataša (2008), " Joinville: A Hagiographic Story about Oneself and about the Other", *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 45.1, 21-41.

Shepardson, Nikki (2007), *The Rhetoric of Martyrdom and the Protestant Community in Reformation France, 1521-1570*, Lehigh University Press, Bethlehem, Pennsylvania

Streete, Gail Corrington (2009), *Redeemed Bodies: Women Martyrs in Early Christianity*, Westminster John Knox Press, Louisville

Ušumović, Neven (2013), "Mučenice", *Mučenice.* <http://mucenice.com/index.php/neven-usumovic/>25. 3. 2017.

Lives Quite (Extra)Ordinary: The Reconceptualization of Martyrdom in Contemporary Croatian Prose

Summary

This paper deals with reconceptualization of martyrdom in *Martyrs* (2013), a short story collection by Želimir Periš. Close reading demonstrates linkage between these texts and some hagiographic features, such as celibacy, asceticism, and visions. Special attention is given to the aspect of exemplarity, which appears to be emphasized as the result of diverse repetitions. Furthermore, the implications of the cyclic composition of this collection are examined. In conclusion, the analysis of the role of the story and the role of the storytelling indicates choice itself to be the shared motivation of these texts and the essence of the martyrdom as displayed here.

KEY WORDS: Želimir *Periš,* Martyrs*, martyrdom, hagiography, exemplarity, storytelling*

UDK. 94 (497) „1912-1913“ : 821.411.21.09

Blanka BOŠNJAK

Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza

KLJUČNE BESEDE: *sodobna slovenska kratka proza, slovenska literarna postmoderna, minimalizem, Andrej Blatnik.*

Primerjalna analiza sodobne slovenske kratke proze razkriva nekatere temeljne značilnosti: z literarnostilnega vidika prevladujoč minimalizem, ki se kaže npr. skozi dialoškost diskurza, mimetičnost govora z vsemi jezikovnimi posebnostmi, kratkimi stiki v komunikaciji med liki – ter tematizacijo krize identitete subjekta, medkulturnosti, prepletanja ruralnega z urbanim; tipologija sodobnejše slovenske kratke proze dobiva nove razsežnosti (na primer: Andrej Blatnik: *Zakon želje*, 2000).

Uvod

Na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta 20. stoletja se v sodobni slovenski kratki prozi pojavlja minimalizem (poleg drugih vidnejših smeri v obdobju slovenske literarne postmoderne, npr. neorealizma), ki je bil najprej opazen v drugih umetnostih (v likovni, scenski, glasbeni); njegovi predstavniki med pisci postanejo nekateri zagovorniki postmodernizma, npr. Andrej Blatnik. Minimalizem na tematski in pripovedni ravni odlikuje čut za atmosfero, zanimanje za intimne podrobnosti različnih odnosov, partnerskih zvez, družin, v ospredju navadno ni posebnega sporočilnega namena. Tovrstne kratke pripovedi odstopajo od postmodernističnih tako, da dajejo prednost preprostosti, neumetelnosti, odpirajo pa najširše polje pogovornosti, predvsem dialog, ki tako postaja najvidnejši znak zunanje forme minimalizma.

Za analizo je bila izbrana zbirka kratke proze *Zakon želje* Andreja Blatnika (2000), v kateri prevladuje minimalizacija v določenih pripovedih na različnih ravneh (predvsem v naslednjih analiziranih besedilih: O čem govoriva, Bližje, Ne, Uradna verzija, Pankrti igrajo ljubezenske pesmi, Še dobro). Prevladujoče tematske določnice, ki se pojavljajo v tej zbirki, pa so naslednje: problematizacija odnosa med očetom in sinom (Električna kitara, Pismo očetu,);

izpraznjenost besed, ki jo lahko nadomesti le glasba (Ko se je Martin sin vrnil, Pankrti igrajo ljubezenske pesmi); soočenje individuuma z interesi skupnosti (Tanka rdeča črta, Preblizu skupaj, Kronska priča, Dan osamovojitve); problematizacija odnosa med moškim in žensko (Bližje, O čem govoriva, Norin obraz, Še dobro, Ne, Popolni spomin, Uradna verzija, Površje). Najprej pa je treba predstaviti temeljne značilnosti slovenske literarne postmoderne, znotraj katere se je minimalizem na Slovenskem tudi razvil.

Temeljne značilnosti obdobja slovenske literarne postmoderne

Obdobje slovenske literarne postmoderne, po letu 1970 na Slovenskem, označuje literaturo po slovenski moderni (podobnost med njima je v tem, da sta obe obdobji zbirna pojma za različne sočasne smeri), kakor utemeljuje Janko Kos (2000), ki prvi to obdobje tudi tako poimenuje. To je obdobje, ki še traja, odlikuje ga razmah avtopoetik, zabavne, trivialne ali žanrske literature, ki je v tem obdobju dosegla tudi kvalitetno reven, kar je med drugim odlika postmodernizma, ene izmed tedanjih literarnih usmeritev, ki je znana po povezovanju žanrske in t. i. "visoke" literature. Po letu 1980 so se pojavile težnje po prepuščanju literature poljubnosti trga in bralnega okusa, kar je tradicionalna razmerja do literature potisnilo v ozadje (do tedaj je veljala za nacionalno-moralno, družbeno-ideološko in estetsko-avtonomno). Pojavi globalizacije, amerikanizacije in kapitalistične miselnosti so po obdobju socializma z vso silo prodrli in začeli delovati tudi na Slovenskem; ta preobrat je vplival na razumevanje knjige kot tržnega produkta, ki se mora finančno utemeljiti, kar je vplivalo na predrugačenje literarnega oblikovanja in bolj neizprosne založniške razmere pri nas.

Na začetku dvetdesetih let 20. stoletja pri nas prične upadati zanimanje za postmodernistično metafikcijo; pojavile so se t. i. marginalne književnosti, ki so do tedaj bile izločene iz narodnega kanona (npr. lezbična, gayevska literatura Suzane Tratnik, Braneta Mozetiča idr.), zanimiv je pojav metafizike in mitološko-religioznih motivov, novoromantičnega in simbolističnega panteizma (npr. Marjan Tomšič, Vlado Žabot, Feri Lainšček), zatem pojav ultramodernizma (npr. Andrej Blatik, Lidija Gačnik Gombač) ter kasneje neorealizma (npr. Jani Virk, Andrej Blatnik, Franjo Frančič, Maja Novak, Mojca Kumerdej, Drago Jančar, Vinko Möderndorfer idr.); v tem obdobju se pojavi tudi minimalistična usmeritev (npr. Andrej Blatnik, Igor Zabel, Polona Glavan); pri vseh usmeritvah pa prevladuje upovedovanje intimizma, lastne in zasebne

resničnosti. Že Sodowsky (1996) ugotavlja, da se v minimalističnih zgodbah pojavljajo nemotivirani karakterji, ki so vključeni v brezsmiselne aktivnosti, kar se prične v Ameriki z objavami v revijalnem tisku že od leta 1970 naprej (v različnih literarnih revijah, v New York Times Book Review idr.); odzivi po letu 1985, ki so sledili, so bili precej kritični; med drugim je bil minimalizem odmev popularne kulture, avtorjev, med drugimi Raymond Carver, Ann Beattie, Donald Barthelme, Bobbie Ann Mason. Mark A. R. Facknitz v Benet's Reader's Encyclopedia of American Literature (1991) je razdelil minimalistične ameriške avtorje v dve skupini: na formalne in socialne minimaliste.

Minimalistične značilnosti v Blatnikovi zbirki *Zakon želje* (2000)

Minimalistični tip sodobne slovenske kratke proze (po zgledu Raymonda Carverja) se kaže kot odklon od postmodernističnega pisanja, saj besedila niso več sama sebi zadostna, tudi fabulacija in metafikcija izginjata, prevladuje realistični način pisanja. Večinoma upoveduje človekovo intimno, zasebno usodo, problematizira odnos med moškim in žensko, ki je postavljen v sodobni čas, v glavnem v urbanem okolju, tudi ob stiku ruralnega z urbanim, in upoveduje moderni način življenja. Prisotnost erotičnih motivov je večinoma prepletena s tematizacijo vsakdanjega življenja, tako da je velikokrat zaznati tudi njihovo eksistencialno vlogo (npr. odtujenost glavne moške osebe od t. i. "svoje ženske", ki je v Blatnikovi kratki zgodbi O čem govoriva iz obravnavane zbirke Zakon želje (2000) ne zanima intimno doživljanje partnerja).

Ob koncu prejšnjega in v začetku 21. stoletja lahko zaznamo obrat k izraziti performativnosti v sodobni slovenski kratki prozi minimalističnega tipa, ki teži k dialoškosti diskurza s posnemanjem predvsem pogovornega jezika, v tem tipu se tudi zelo malo uporablja povzemalni in pripovedni diskurz, subjekt je v primerjavi s postmodernističnim tipom enovit, ni pa usmerjen v zunanjo akcijo, je pasiven in samo ugotavlja stanje, v katerem se nahaja, tako da se v teoriji poimenuje kar "subjekt pogovarjanja" (Bošnjak 2005a: 95). Prav izjavljanje je tisto dejanje, ki iz posameznikov dela subjekte, omogoča komunikacijo med njimi, vendar pa minimalistična poetika to komunikacijo problematizira tako, da "s posnemanjem oziroma mimetičnim ponazarjanjem vsakdanje komunikacije na konkretnih primerih prikazuje krizo performativne identitete" (Perić Jezernik 2011: 44). Literarni subjekti in tudi bralci so na neki način izgubljeni v diskurzu: jezik ali "pogovor" med subjekti je le navidezna reši-

tev neprijetnih situacij, saj t. i. "subjekti pogovarjanja"[1] govorijo drug mimo drugega. Dialogi med njimi so torej le navidezni, saj ne gre za konstruktivno izmenjavo mnenj in občutij, kar kaže na t. i. krizo subjektove identitete (v vseh pripovedih ima prav ta izpostavljen pomen, pravzaprav prerašča v poglavitno širšo temo odtujenosti), ki se reflektira skozi vsakdanjo in izpraznjeno medsebojno komunikacijo (ali bolje: govor, govorico), kakor izpričuje že kar antologijski odlomek o poljubljanju iz prej navedene Blatnikove kratke zgodbe O čem govoriva:

> "Lahko govoriva."
> "O čem?"
> "Lahko opoljubljanju, če hočeš."
> "To je preveč nedolžno," sem rekel.
> "Prav, pa o čem manj nedolžnem."
> "O čem?" sem se sprenevedal.
> "Prav o tem," je rekla mirno.
> "O tem se ne govori, to se počne," sem ugovarjal.
> "Si pa zastarel," je rekla.
> "Kaj pa je sodobno?" sem vprašal.
> "Da se tega ne počne, ampak se o tem samo govori." (Blatnik 2000: 19.)

Omenjena silna potreba "subjekta pogovarjanja" po govorjenju in ugotovitev, da subjekti ne zmorejo več akcije, ampak lahko še samo govorijo, se stopnjuje do te mere, da prav govorjenje postane tudi neke vrste tema zgodbe. Omenjena zgodba se v naslovu in tudi tematsko oziroma medbesedilno naslanja na delo Raymonda Carverja: What We Talk About When We Talk About Love; literarna referenca je zelo opazna, saj je vključena v samo Blatnikovo besedilo, in sicer že na začetku te zgodbe, kjer prvoosebni pripovedovalec pravi:

"Moral sem vrniti Carverjevo knjigo What We Talk About When We Talk About Love, ki sem jo prebiral dlje, kot bi smel, in šel sem nelagodno, brezvoljno, ker sem vedel, da me čaka srepi bibliotekarkin pogled in zmaje-

1 Sintagmo je izpostavil Tomo Virk v analizi kratke zgodbe Andreja Blatnika *O čem govoriva* iz zbirke *Biografije brezimenih* (1989), v kateri izstopa "*pogovor*, carverjevski nadomestek tradicionalne akcije, ki je v tem smislu posebno znamenje subjektove metafizične nemoči. Naslov zgodbe *O čem govoriva* simbolično ponazarja dejstvo, da je v obzorju tega eksistencialnega položaja po smrti subjekta akcije nastopil subjekt – *pogovarjanja*" (Virk 1998: 47).

vanje z glavo, ko bo rok za vrnitev knjige odštela od današnjega datuma." (Blatnik 2000: 19.)

Andrej Blatnik v tej in tudi drugih kratkih pripovedih iz zbirke Zakon želje (2000) vedno znova upoveduje temo odnosa med moškim in žensko, erosa in thanatosa njunega odnosa. Poleg tega so v analiziranih zgodbah te zbirke ob na videz običajnih življenjskih situacijah prisotni še dodatni kazalniki minimalizma:[2] redukcionistična težnja oziroma minimalistična eliptičnost na ravni zgodbe, dogajanja, oseb, pripovedovalca, vpogleda (epifanije); primer izrazito eliptičnih ali odprtih mest v dialogu (kratki stiki v komunikaciji) je najti npr. v zgodbi iz obravnavane zbirke z naslovom Bližje:

"Ema," ji rečem, "Ema, poslušaj me, hočem ti vendar nekaj povedati. Ne morem vendar vselej samo poslušati."

"Povej."

"Ema –" Nenadoma se zavem, da nisem pričakoval priložnosti. In da zato ne vem prav dobro, kaj hočem povedati.

"Ema – težave imam."

"Vem," reče Ema. Tudi tega nisem pričakoval.

"Kaj veš?" Pravzaprav hočem vprašati: *Kakšne težave imam?*

"Ti," reče Ema, "ti si –"

Gledam jo in čakam.

"Kaj?" pravim.

Ema se ozre naokrog. Zaokroži z žličko po skodelici. Prazna je.

"Nič," reče s spremenjenim glasom "prav nič. Hvala, da si me poslušal /.../" (Blatnik 2000: 50.)

V zgodbi Bližje je prisotna posebna minimalistična atmosfera z močnejšo ali pa vsaj enakovredno semantiko kot izgovorjene besede; pomenljiva je tišina in številni premolki; gre za tematiko vsakdanjika, na prvi pogled neproblematično, vendar je simptomatična za sodobno družbo – npr. problematičnost partnerske zveze, ki je med drugim upovedana v tej pripovedi. V njej je prisotna tudi eliptičnost začetka zgodbe (začetek "in medias res"), kar je sicer značilnost že same forme kratke zgodbe. V tej zgodbi je prisotna še tematizacija intimnih eksistencialnih občutij (pri čemer resnica v vseh Blatnikovih zgodbah izhaja iz intime literarnih oseb).

2 Določene značilnosti minimalizma so povzete po Perić Jezernik (2011).

Minimalizem v obravnavanih Blatnikovih kratkih zgodbah je prisoten na ravni oseb, dogajanja in na motivno-tematski ravni: ne dogaja se nič posebno dramatičnega, tudi če gre za temo prešuštva oziroma prevare, ki je v tradicionalni literaturi povzročala burne reakcije med vpletenimi osebami, tu pa ne prihaja do usodnih, tragičnih premikov, ampak se pojavlja le pogovor, ki je nadomestek tradicionalne akcije; pogovor je tudi posebno znamenje subjektove metafizične nemoči. Ilustrativen primer upovedovanja prevare med partnerjema iz zbirke je Blatnikova zgodba Še dobro, v kateri s tretjeosebno pripovedjo, dialogom in monologom tri osrednje osebe oblikujejo ljubezenski trikotnik: mož se vrne z dela domov in najde ženo v postelji s svojim prijateljem. Reakcija je neobičajna, najprej ju sicer hoče ustreliti s pištolo, zatem si premisli, saj ni nasilne narave, ustreli raje v televizor, zatem gredo vsi trije v gostilno na pijačo; ko se vrnejo, pojedo doma še pečenega piščanca, skupaj prenočijo, zakonca v njuni postelji, prijatelj na kavču, in življenje spet umirjeno teče naprej, čeprav je iz misli prevaranega moža ob koncu zgodbe razbrati, da je zavestno za las ušel usodnemu razpletu dogajanja, ki bi bilo bolj v skladu z ravnanjem običajnega aktivnega subjekta. Zgodba je polna zastrtega humorja in ironizira tradicionalno upovedovanje tematike prešuštva v tradicionalni literaturi, ki se je navadno zaključilo s tragičnimi konsekvencami:

"In tako gresta v spalnico, uležeta se in se kot vsak večer primeta za roke. Moški gleda rjuhe in pravi: te rožice mi niso všeč, to bova pa s čim zamenjala. Žena zamrmra nekaj nerazločnega, poboža ga po roki in takoj zaspi, utrujena od dneva, moški pa še dolgo gleda pod strop, čuti v ustih slankasti okus zapečene piščančje kože in premišljuje, ali ni morda preveč plačal za pištolo in ali bi morda našel koga, ki bi jo vzel v zameno za soliden televizor. /.../ Še dobro, da je tisti tam spodaj, ki smrči na kavču in si še čevljev ni sezul, njegov prijatelj, premišlja, ko ga polni spanec. Koga drugega bi morda res ustrelil, in potem bi bilo vse večje od njegove volje, potem ne bi bilo poti nazaj. Še dobro." (Blatnik 2000: 166–67.)

Nasprotno pa je v kratki zgodbi z naslovom Ne znotraj partnerskega odnosa nasilje moškega protagonista nad žensko izrazito izostreno, čeprav vzroka tako nasilnega moškega ravnanja ni razbrati iz besedila (eliptičnost na ravni dogajanja), doživljanje pretepene ženske pa je prikazano skozo oči tretjeosebnega pripovedovalca. Minimalistična eliptičnost je vidna že skozi odprti začetek pripovedi ("in medias res"), ki ničesar ne pojasnjuje in ne uvaja v pripoved, tako da bralec/bralka neposredno vpade v dogajanje: "V trenutku, ki je minil od tedaj, ko je dvignil roko, do takrat, ko se ji je ulegla na obraz, je

pomislila: morda pa ne bo tako hudo. Morda pa je treba misliti na kaj drugega, in vse mine samo od sebe, čisto zlahka." (Blatnik 2000: 115.)

Šele iz besedila, ki sledi, lahko ugotavljamo, da je odnos med partnerjema na skrajnem robu vzdržnega, da lahko pride do najhujšega, kar ženska protagonistka izrazi skozi t. i. vpogled (epifanijo ali minimalistični trenutek resnice (Perić Jezernik 2011: 106)), ki ji ne sledi sicer določen razplet zagatne situacije ali razrešitev, zato gre pri tem prav tako za minimalistično eliptičnost. Ženska protagonistka takopremore le bežni minimalistični vpogled v lastno podrejeno vlogo, vendar ne psihično ne fizično nima moči, da bi karkoli spremenila: "Je bila napaka? Ne bi rada umrla zaradi napake. Morda je takle položaj preprosto običajen po toliko letih, le da se večina ljudi lahko zadrži, lahko se premaga." (Blatnik 2000: 116.)

Minimalistična kratka proza je nadčasovno zastavljena, zgodbe niso rutinsko zasnovane, se abrubtno zaključijo, so brez izpostavljenega pomena; če se sprašujemo o moralnem sporočilu zgodb ali njihovem simboličnem pomenu, to v minimalistični kratki prozi ni eksplicitno podano. Minimalizem se povezuje z nihilizmom in kulturološkim relativizmom, literarni liki v tovrstnih besedilih imajo neheroični karakter, svoj čas preživljajo največkrat pred televizijo, v družbi z mediji, brezciljno nakupujejo, jedo hitro hrano, pijejo pivo, zlorabljajo alkohol in še kaj, kar kaže na pomanjkanje morale v sodobnem načinu življenja v Ameriki (Collado-Rodriguez 2006: 99). Tudi znotraj sodobne slovenske kratke proze minimalizem realistično upoveduje vsakdanje življenje na opisani način, kakor npr. v obravnavani Blatnikovi zbirki v zgodbah Bližje, O čem govoriva, Še dobro, Pankrti igrajo ljubezenske pesmi ter z izpostavljeno nemoralnostjo in nasiljem v zgodbi Ne.

Zaključek

Obdobje slovenske literarne postmoderne po letu 1970 na Slovenskem še traja, odlikuje ga razmah avtopoetik, zabavne, trivialne ali žanrske literature; po letu 1980 so se pojavile težnje po prepuščanju literature poljubnosti trga in bralnega okusa, kar je tradicionalna razmerja do nje potisnilo v ozadje. Pojavi globalizacije, amerikanizacije in kapitalistične miselnosti so po obdobju socializma z vso silo prodrli in začeli delovati tudi na Slovenskem; ta preobrat je vplival na razumevanje knjige kot tržnega produkta, kar je vplivalo na literarno oblikovanje in bolj neizprosne založniške razmere pri nas. Na začetku devetdesetih let 20. stoletja prične upadati zanimanje za postmodernistično metafikcijo; pojavile so se t. i. marginalne književnosti, ki so do tedaj bile izlo-

čene iz narodnega kanona (npr. lezbična, gayevska literatura), zanimiv je pojav metafizike in mitološko-religioznih motivov, novoromantičnega in simbolističnega panteizma, zatem pojav ultramodernizma ter kasneje neorealizma. V tem obdobju se pojavi tudi minimalistična usmeritev, ki jo utemeljujemo s podrobnejšo analizo zbirke kratke proze *Zakon želje* Andreja Blatnika (2000), v kateri prevladuje minimalizacija v določenih pripovedih na različnih ravneh (tematike, atmosfere ipd.); v izbranih minimalističnih analiziranih zgodbah te zbirke so ob na videz običajnih življenjskih situacijah prisotni še dodatni kazalniki minimalizma: redukcionistična težnja oziroma minimalistična eliptičnost na ravni zgodbe, dogajanja, oseb, pripovedovalca, vpogleda (epifanije) ter izrazito eliptičnih ali odprtih mest v dialogu, ki se kažejo kot kratki stiki v komunikaciji z značilnim t. i. subjektom pogovarjanja.

Viri in literatura

Abádi-Nagy, Zoltán (2001), "Minimalism vs. Postmodernism in Contemporary American Fiction". *Neohelicon* 28.1. 129–143.

Blatnik, Andrej (2000), *Zakon želje*. Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).

Bošnjak, Blanka(2005a), *Premiki v sodobni slovenski kratki prozi*. Maribor: Slavistično društvo (Zora, 38).

Bošnjak, Blanka (2005b), "Pregled tipologije sodobne slovenske kratke proze (osemdeseta in devetdeseta leta 20. stoletja)". *Jezik in slovstvo* 50/6. 43-61.

Collado-Rodriguez, Francisco (2006), "Minimalism, post-humanism, and the recovery of history in Bobbie Ann Mason's Zigzagging Down a Wild Trail". *The Southern Literary Journal*, XXXIX/1.98–118. Spletni vir.

Kos, Janko (2000), "Konec stoletja (slovenska literatura v letih 1970–2000)". *Literatura*12, 107/108. 170–2019.

Kustec, Aleksander (1999), "Kratka zgodba v literarni teoriji". *Slavistična revija* 47/1. 89–107.

Marshall, K. B. (1992), *Teaching the Postmodern*. New York, London.

Perić Jezernik, Andreja(2011): *Minimalizem in sodobna slovenska kratka proza*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Sodowsky, Roland (1996), "The minimalist short story: its definition, writers, and (small) heyday". *Studies in Short Fiction*. 33/4. Spletni vir.

Virk, Tomo(1998): *Premisleki o sodobni slovenski prozi*. Ljubljana: ZRSS.

Minimalism and the contemporary Slovene short prose

Summary

Comparative analysis of the of the contemporary Slovene short prose awarded by the fable for the best short story collection, reveal some fundamental characteristics: the prevailing minimalism, from the perspective of the literary style, which is revealed through e.g. the dialogue discourse, mimetic speech with all linguistic specialties, short connections in communication between the characters and theming the subject's identity crisis, interculturalism, intertwining of the rural and urban; the typology of the contemporary Slovene short prose is reaching new spheres (for example – Andrej Blatnik: *Zakon želje*, 2000).

KEY WORDS: *Slovene short prose, minimalism, Andrej Blatnik*

UDK: 821.411.21.09-1 Derviš M.

Mirza SARAJKIĆ

Dekolonizacija palestinskog subalterna u poeziji otpora Mahmuda Derviša

KLJUČNE RIJEČI: *Palestina, poezija otpora, identitet, subaltern, homo sacer, tanatopolitika*

Rad razmatra palestinsku *poezija otpora* kao dekolonizirajući diskurs koji jasno re/prezentira subalteransko iskustvo. Poetska persona je najčešće predstavljena kao *subaltern* koji nema pravo na glas, ali koji kroz poeziju materijalizira zabranjenu sliku Palestine. Većina poezije Mahmuda Derviša je potresno svjedočanstvo palestinskog *homo sacera* upretenog u mrežu izraelske *tanatopolitike*. U radu se posebno analizira dvostruka egzistencijalna subordiniranost palestinskog čovjeka, i to kroz pjesme u kojima Derviš prikazuje palestinsku potlačenosti i mitologizaciju njene tragedije u kontekstu arapskoga svijeta. Palestinska *poezija otpora* predstavlja svoj subaltern kao složen i polivalentan, a ne monolitan entitet.

Pojam *subalterna* zauzima dominantno mjesto unutar postkolonijalne teorije. Općenito, subalternom se smatra svaka zajednica koja je temeljito subordinirana određenoj hegemoniji, svedena na krajnju marginu društvenog, političkog i kulturnog života, te nema prava i/ili poziciju da govori (o sebi i svijetu). Svaki čin ili aktivnost da se silom ućutkani glas dovede u aktivnu poziciju smatra se subalternim. U književnosti se glas subalterna prepoznaje po nemogućnosti da se predstavi u "javnoj areni" ili stvarnosti, te se spram nje odredi kao zbiljski subjekt te tako ukaže na nepostojanost moći Drugosti, odnosno prisustvo brojnih simboličkih opreka te moći.

Temeljna načela subalternog pisma i djelovanja razvili su poznati teoretičari Antonio Gramsci, Ranajit Guha i Gayatri Chakravorty Spivak. Samo ime i osnovnu strukturu pojma *subalterna* promovirao je Gramsci

koji koristi navedeni pojam da označi osobu ili grupu ljudi koji pate pod dominacijom određene hegemonije, te bivaju lišeni bazičnih ljudskih prava, onemogućeni da (po)kažu sebe i svoju kulturu i historiju. Znakovito je kako je Gramsci teoriju o subalternu razvijao u doba fašističke vladavine Musolinija u Italiji, djelujući, kao istinski intelektualac, kontrarno opresivnoj strukturi koja je nametala svoj diskurs i historijski narativ kao jedini i ekskluzivan, baš kao što Derviš kreira svoju poeziju direktno suočen sa izraelskom tanatopolitikom i rezigniranišću svijeta pred palestinskom tragedijom.[1] Gramsci je, pak, s pravom ukazivao kako subalterne zajednice imaju bogatu historiju i kulturu, kao i one hegemonijalne, premda su jedino "oficijelno" priznate i legitimne ove potonje. To proizilazi iz činjenice da subalterne zajednice zbog svoje "nepodobnosti" nemaju pravo na društvene i kulturalne institucije, te tako u modernom dobu bivaju onemogućene da se predstave, već, po orijentalističkoj dogmi, moraju "biti predstavljene ili previđene". Zanimljivo je da Gramsci smatra kako su "subalterne grupe po definiciji razbijene ili neujedinjene, te da se ne mogu ujeditniti dok ne postanu država", (Gramsci 1971:89) što predstavlja, prema njemu, konačnu pobjedu koja nužno polučuje destrukciju odnosa vladara i roba, kolonizatora i koloniziranog. Prema svim karakteristikama, a posebno nemogućnosti da imaju državu, pa čak i pravo na nju, palestinski narod se može posmatrati kao specifična subalterna zajednica. Ono što je važnije u Gramscijevoj elaboraciji pojma "subaltern" jeste stav da oslobađanju subalterne zajednice mogu doprinijeti oni rijetki savjesni i daroviti pojedinci (intelektualna i književna elita) koji svojim djelanjem i pisanjem uspijevaju prvenstveno predstaviti zajednicu koja nema prava glasa, a onda, ustrajnim predstavljanjem stvarnog ili izvornog narativa, razgraditi simbolički simulakrum hegemonijalnih sila. Prema Gramschiju, umjetnost, odnosno književnost, u tom procesu imaju presudnu ulogu.

Upravo u ovom spektru postkolonijalnih/subalternih književnih re/prezentacija palestinska *poezija otpora* općenito, a pjesnički opus Mahmuda Derviša posebno, predstavljaju izuzetno važan umjetnički diskurs kojim se nastoji ukazati na pitanja subalternog pisca i njegove zajednice, te njihovo tragično stanje u XX i XXI stoljeću. Derviševe zbirke poezije, od prve do posljednje, ukazuju na težinu zahtjeva da se umjetnički iskaže glasje potlačenih Palestinca. Štaviše, njegov opus predstavlja takvu vrstu subalternog poetskog tkanja koja prevazilazi kanonizirane definicije ovog pojma unutar

1 U atmosferi, koja nalikuje Gramscijevoj, Mahmud Derviš ispisuje svoje pjesničko djelo, te jedinstvenu poetiku otpora. Sličnosti njihovih poduhvata iz tog razloga imaju mnogo dodirnih tačaka.

postkolonijalne teorije, jer je ono mnogo raznovrsnije u sferi subalternog angažmana, odnosno otpora, i usljed toga kompleksnije za razumijevanje i temeljitu interpretaciju.

Poezija otpora Mahmuda Derviša, jeste jedan izrazito bogat, kompleksan te pomalo kaleidoskopski diskurs koji predstavlja svoj narod, prostor i vrijeme, u toj mjeri da se pjesnik proglašava pjesnikom cijelog iskustva zajednice (ša*i`r al-ar*d *al-mu*h*tall*), a njegovo poetsko djelo zajedničkim narativom palestinskog naroda. Palestinska poezija u cjelini izrasta na re/akciji protiv predominantnog, tanatopolitičkog diskursa Izraela. Ona često biva jedini glas "naroda koji nema pravo govora". Teme, motivi i pjesničke slike u opusu Mahmuda Derviša na direktan i indirektan način izražavaju surovu realnost i tragediju obespravljenog palestinskog naroda. On neprestano referira na svoju historijsku situaciju i narod koji se nalazi u neprestanoj izolaciji hegemonijskih struktura Izraela u političkom, društvenom, ekonomskom, kulturnom i svakom drugom smislu. Stoga, njegova poezija ima povlašten status među Palestincima koji vjeruju da ona ima snagu izmijeniti njihovo stanje, te izbaviti ih iz potlačenosti i bezglasja. Mahmud Derviš je svojim pjesništvom palestinskom narodu zavještao izvanrednu lirsku epopeju, odnosno viziju kolektivnog identiteta i povijesti. Dervišev opus u tom smislu može se poimati i kao Lyotarov subverzivni *petits récits* koji djeluje kontrarno velikim narativima, dovodeći u fokus "zanemarene" tekstove i prećutana mjesta kulture.[2] *Poezija otpora* dokazuje kako "subaltern može kazivati" i povratiti moć izvorne prezentacije svoga ethosa. Na ovaj način palestinska poezija predstavlja jedinstven vid poetskog *uzvratnog pisanja* ili "opisivanja sopstvenog viđenja istorije i kulture kolonizovanih" (Popović 2007: 557) kojim se podriva monolitni okvir kolonizatorskog predstavljanja, te promovira koncept interkulturalne hibridnosti.

Djelo Mahmuda Derviša najčešće re/prezentira stanja subalterne zajednice, odnosno u njemu su primjetne tekstualne strategije jasnog iskazivanja subalternog iskustva. Derviševa poetska persona često biva identificirana sa subalternim narodom koji nema pravo na glas, te efektno izražava strahote njihovog življenja, premda pjesnik pokušava da u tom ništavilu pronađe i prizore ljepote. Derviševo životno iskustvo omogućuje mu da materijalizira zabranjenu sliku o Palestincima te da njihovom iskustvu podari toliko potreban glas, i to u formi upečatljivih lirskih svjedočenja. "Pritisak subalternog" primjetan je u brojnim Derviševim pjesmama. Štaviše, on se iščitava i iz naslova njegovih zbirki poezije poput: *Ptice bez krila,*

2 Opširnije o osobenostima "malih narativa" pogledati u: Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern: A History*, Routledge, New York and London, 1995., str. 121.-148.;

Dnevnik palestinske rane, Ptice umiru u Galileji, Pisanje pod odsjajem puške, Žrtve mape, *Stanje opsade* i druge. Ovaj posljednji naslov, *Stanje opsade,* mogao bi se uzeti kao najbolji opis subalternog stanja palestinskog pjesnika i njegovog naroda. Primjetno je, također, da intencija prezentacije subalternog stanja nije ograničena, recimo, samo na formativni dio Derviševog opusa, nego je konstanta njegovog poetskog tkanja.

Kada govorimo o prezentaciji pjesnika i njegovog naroda, kao marginalizirane i potlačene zajednice, potrebno je svakako izdvojiti pjesmu "O čovjeku" iz prvih zbirki Derviševe poezije:

Na usta mu metnuli okove,
Za hridi smrti vezali mu ruke,
Pa su mu kazali:
"Ti, ubica si!"

Uzeli mu hranu, odjeću i stijegove.
Bacili ga u tamnicu mrtvih,
Pa kazali:
"Ti, kradljivac si!"

Iz svih luka ga protjerali,
Njegovu djevu mlađahnu ukrali,
Pa kazali:
"Ti, izgnanik si!"

O ti, suznih očiju i dlanova!
Iščeznut će tmica!
Zatvorske ćelije, krute verige i okovi,
Neće vječno trajati!

Neron je umro, ali ne i Rim...
Još uvijek sam se bori!
I zrnevlje umire
Da bi klasja poljane ispunile..! (Dakrūb 1971: 142)

U navedenoj pjesmi, Derviš u prve tri strofe kazuje iz pozicije trećeg lica, kako bi naglasio svoju subalternu poziciju, odnosno nemogućnost da sebe predstavi drugima i svijetu. Pjesnik u prvim stihovima daje stvarnu sliku pa-

lestinske tragedije koja je satkana od svirepih ubistava, logora, nasilja i pogroma. Završnim, pak, stihom, Derviš iznosi "simboličnu stranu priče", odnosno mjesto Palestinca u izraelskom simulakrumu, prema kojoj je ubijeni ubica, poharani kradljivac, te protjerani (dobrovoljni) izgnanik. Na taj način, do vrhunca je dovedena subalterna tenzija između prava da se predstavljaju i imperativa da ih drugi predstave. Zadnje dvije strofe, pak, dovode do preokreta u komunikacijskoj matrici pjesme, jer se u njima empatično pretpostavlja palestinski sugovornik. Pjesnik i adresat u tom slučaju imaju isto iskustvo. Oba se nalaze u subalternoj poziciji. Stoga, pjesnik nema potrebe za "igrom predstavljanja". On izravno nudi utjehu, te s nadom najavljuje prestanak tmica i progona. Međutim, ma koliko utješna pjesnička slika bila o klasju izronjenom iz "umrlog" zrnevlja, sam kraj pjesme obilježen je zlosutnom činjenicom da i dalje živi Rim, simbol mjesta iz kojeg potiče Neron, odnosno metafora za Imperij.

Dokaz da je Imperij/Rim i dalje živ jesu brojni izraelski zločini među kojima i oni tokom opsade Ramalle iz 2002. godine. Kao svjedok opsade i zločina, Mahmud Derviš je napisao izvanrednu poemu u kojoj prenosi "sukob" odozdo, iz pozicije žrtve ili subalterna. Kao što sam kazao, stanje opsade moglo bi biti najprikaldnija definicija pozicije subalterne palestinske zajednice. Ono što plijeni, pak, u ovj poemi jesu izvanredne pjesničke ironije, nepokolebljivi humanizam i "nepodnošljiva" lahkoća Derviševog pisanja, odnosno prestavljanja subalternog stanja za vrijeme opsade. Tako, pjesnik u jednom djelu kaže:

(...)
Zemlja se za zoru priprema,
Mi gubimo pamet,
Jer piljimo u sahat pobjede:
Nema večeri u noćima našim osvijetljenim sa granatama.
Naši neprijatelji bdiju,
I pale nam svijetla,
U tmici naših skloništa.
(...)
Vojnici mjere razdaljinu
Između bitka i nebitka
Tenkovskim durbinima…
(...)
Mi mjerimo razdaljine između naših tijela
I granata... šestim čulom.

(...)
Naši gubici: između dva i osam šehida
Svakoga dana,
I deset ranjenika
I dvadeset razorenih kuća,
I pedeset uništenih maslina.
Pored svog strukturalnog poremećaja
Koji će utjecati i na poeziju, dramu i nezavršenu sliku.
Svoje jade pohranjujemo u tegle,
Da ih barem vide vojnici i opsadu ovu proslave
(...)
Ovdje, na uzvišenjima dima,
Na stubištima doma,
Nema vremena za vrijeme.
Činimo isto što i oni što se Bogu uspinju:
Zaboravljamo nadu.
(...)
Opsada će trajati kako bi nas uvjerili da potpuno slobodni
Moramo izabrati ropstvo koje nam ne šteti
(...) (Darwiš 2002: 76-78)

U navedenim stihovima, ali i cijeloj poemi, pjesnik na jedinstven način re/prezentira težinu stanja svoje, subalterne zajednice, gdje se "razdaljine mjere leševima", pri čemu ne propušta da obezbjedi mjesto Drugome, odnosno neprijatelju, ironirizirajući izraelske zahtjeve da Palestinci slobodno izaberu vrstu svoga ropstva, odnosno subalternog stanja. U situaciji fatalnoj po samoga pjesnika, Derviš ironično propituje izraelske vojnike o smislu njihovog nečasnog pohoda, te njihove paljbu po nezaštićenim palestinskim civilima poredi sa svjetiljkama u tamnim noćima, a gubitke ljudi, kuća i maslina naziva "strukturalnim poremećajem" koji utječe na umjetnost. Najveća ironija subalternog pjesnika i lirskog subjekta jeste da mora zaboraviti i nadu što veoma upečatljivo kazuje o njegovoj potčinjenosti i "epsitemološko-egzistencijalnoj marginalizaciji." Mustapha Marrouchi smatra da "nijednom pjesniku nije pošlo za rukom da poput Mahmuda Derviša, tako uspješno artikulira svijest o tome kako se historija može silom mijenjati i preinačavati na najrazličitije i najprljavije načine. Derviš uobičajeno saobražava iskustva gledanja palestinskih prizora sa povicima vojnika na ulicama Hebrona, Dženina, Tulkarma, Tubasa, Nablusa, Kalkilije, Jerihona, Ramalle i, naravno,

Jerusalema." (Marrouchi 2011: 10) Jezive slike ubijanja života na palestinskim ulicama daju poseban pečat palestinskom subalternom pismu kao u sljedećim stihovima:

Ubijeni i neznani. Nikakav zaborav neće ih sastaviti
I nikakvo sjećanje neće ih otjerati... oni su zaboravljeni
Na zimskoj travi javne ceste koja se pruža između
Dvije duge priče o herojstvu i patnji.
"Ja sam žrtva". Ne. Samo ja sam žrtva.
Oni nisu uspjeli kazati piscu:
"Ne može jedna žrtva ubiti drugu.
U ovoj priči postoji žrtva i ubica."
A bili su mladi, stresali snijeg sa Isaovog čempresa,
I igrali se sa melekima, jer su bili vršnjaci sa njima.
(...) (Darwiš 2008: 178)

Analizirajući ulogu subalternog pjesnika u Derviševoj poeziji općenito, a u navedenim stihovima posebno, može se zaključiti kako pjesnik ubjedljivo raskrinkava simboličko kao strategiju Imperijalne re/konstrucije odnosa subjekt/objekt, pri čemu se pjesnik, odnosno njegovo *lirsko ja*, nadaje kao *homo sacer*. *Homo sacer* je, prema Agambenu, osoba isključena i iz božanskog i iz ljudskog prava, "objekt nasilja koji prekoračuje kako sferu prava tako i žrtvovanja". To je "figura" određena strukturom dualne ekskluzije, koja označava izopćenika, još u Rimskoj imperiji, odnosno čovjeka koji nije vrijedan ritualne ("smislene") žrtve, ali jeste običnog ubijanja. *Homo sacera* zajednica nije imala pravo formalno kazniti, ali ga je s druge strane svako imao pravo ubiti, a da ne bude optužen za ubojstvo. (Agamben 2006: 75) U takvom kontekstu povijesnog beznađa, palestinski pjesnik u poeziji iznalazi glas kao dokaz stvarnog postojanja. Ona je njegovo utočište, odnosno mjesto u kojem svjedoči istinu. To je posebno primjetno u zbirkama *Kraj noći, Bejrutska kasida, Žrtve mape, Vidim što hoću* i *Trag leptira*.

Palestinac kao subaltern ili *homo sacer* predstavlja najizravniju posljedicu izraelske tanatopolitike, a to je priča, kazuje nam Derviš, u kojoj postoji "ubica i ubijeni", odnosno "zločinac i žrva", a ne "samo Izraelci kao žrtve" što je medijski stereotip. Štaviše, situacija Palestinca kao subalterna toliko je tragična da on moli, poput *homo sacera*, za smrt kao u sljedećim stihovima:

Ja sam Adem dva Edena,
Ja, koji izgubih džennet dva puta.

Zato, prognaj me polahko,
i polahko me ubij,
ispod mog maslinovog drveta
zajedno sa Lorkinim stihovima. (Darwiš: 2009: 243)

U nastojanju da što vjernije prenese osjećaj subalterna, Derviš se efektno služi mitskim ličnostima, poput prvog čovjeka, Adema, a.s. Pjesnik intenzivira opis svog stanja ukazujući na gubitak rajskog staništa dva puta, u preegzistencijalno doba, poput Adema, a.s., i ostalih ljudi, ali i za vrijeme svog života, otimanjem domovine. Drugi gubitak, toliko snažno djeluje na pjesnika, da on, u maniru poetskog antijunaka, ima jedino nadu da može umrijeti onako kako želi. Derviš je stanje subalterna, odnosno *homo sacera*, veoma efektno izrazio i u ljubavnoj pjesmi "Maska... Za Medžnuna i Lejlu" u kojoj kaže:

Ja sam prvi među gubitnicima.
Biće koje nikada bilo nije.
Ja sam misao za pjesmu
Bez zemlje ili tijela
Bez oca ili sina.
Ja sam Lejlin Kajs, ja sam
Ja sam... niko.
Ja sam Lejlin Kajs
Stranac imenu i vremenu svojemu
I ne mogu otresti odsustvo kao palmino stablo
Da bih odagnao gubitak ili povratio miris i prašinu Nedžda.

Pjesnik je u ovim stihovima izuzetno uspješno upotrijebio motiv legendarne uzritske ljubavi između Lejle i Medžnuna/Kajsa kako bi ukazao na totalnu iščašenost iz života ili epistemološko izopćenje subalterna, odnosno njegovo reduciranje na *homo sacera* ili "goli život u histeričnom iščekivanju smrti" kojeg provode "strukture suverene biopolitičke moći". (Agamben 2006: 176) Razornost dugotrajne tanatopolitike Izraela rezultira halucinativnim stanjem subalterna/Palestinca koji, kao što smo vidjeli u pjesmi, jeste "niko", "stranac imenu svojemu" "misao bez oca ili sina", te "biće koje to nikada bilo nije". Ovim posljednjim stihom Derviš direktno ukazuje na spominjanu odredbu izraelskog Ustava prema kojoj su Palestinci "prisutni koji ne postoje".

Zvuči pomalo paradoksalno da navedeni primjeri nisu vrhunac poetske re/prezentacije subalternog stanja. Naime, vrhunac marginalizacije pjesnika

i njegovog naroda predstavljen je pjesmama u kojima Derviš kazuje o izdaji "braće Arapa" u koje je i on, kao i svi Palestinci, nekada istinski vjerovao. Najbolji primjer za to jeste pjesma "Ja sam Jusuf, oče moj" u kojoj Derviš kaže:

Ja sam Jusuf, oče moj.
Oče moj, braća rođena ne vole me,
Ne žele me, oče moj.
Napadaju me i na me bacaju kamenje
Riječi mi mučne govore.
Žele da umrem pa da me pohvale.
A oni su preda mnom zatvorili kapije doma tvojega.
Oni su me otjerali sa poljana.
Grožđe su mi otrovali, oče moj.
Igračke mi polomili, oče moj.
Kad se lahor mojom kosom poigravao,
Mučki napadoše
i mene i tebe.
Pa, šta im to ja učinih, oče moj?
Onomad, kad leptiri su mi oko ramena plesali,
Kad klasje mi se smješilo,
I ptice mi se u krilu gnijezdile.
Pa, šta im to ja učinih, oče moj, i zašto baš ja?
Ti me nazva Jusufom,
A oni me u bezdan baciše,
I za to vuka okriviše;
A vuk je milostiviji od brataca mojih.
Najdraži oče moj!
Da l' šta zgriješio sam
Kada rekoh:
"Vidjeh jedanaest zvijezda,
i Sunce i Mjesec,
vidjeh ih
kako sedždu mi čine." (ʿAnānī 2001: 37)

Upečatljiva simbolika ove pjesme poznata je onima koji su upućeni u staru i noviju povijest Arapa i Bliskog Istoka. Palestinci/Subalterni su predstavljeni u liku poslanika Jusufa, a.s., koji je izdan i prodan u roblje od svoje braće/Arapa. Osim snažnih pjesničkih slika "bratske izdaje" zbog Jusufove

posebnosti koja kongruira sa posebnošću/svetošću palestinske zemlje, pjesmom dominira retoričko pitanje: "Pa, šta im to ja učinih, oče moj?!" Uistinu, ovo pitanje decenijama odjekuje srcima Palestinaca, a Derviš ga koristi kako bi prešao na složeniju prezentaciju palestinskog subalterna. Ovdje se Derviš približava Gayatri Chakravorty Spivak koja je radikalizirala problem subalterne prezentacije, potaknuta, također, pitanjem: "Može li subaltern uistinu kazivati?" Naime, Spivakova produbljuje analizu subalternog fenomena kojeg su prije nje razamtrali Gramschi i Guha. Ona polazi od važnosti "situacione datosti" subalterna, te na primjeru Sati žena preispituje definiciju subalterna u neoklonijalnom kontekstu. Njen najvažniji zaključak jeste da postoje subalterne grupacije koje su dvostruko subordinirane Centrima moći, izvana i iznutra. (Spivak 1988: 271) U našem slučaju, to je primjer palestinskog naroda izgubljenog između vanjskog neprijatelja/Izraela i "unutarnjeg" izdajnika/saučesnika, a to su Arapi koji decenijama bešćutno prate palestinsku tragediju. Naime, Derviš u svojoj poeziji, posebno nakon okupacije Bejruta, otvoreno ukazuje na palestinsku izgubljenost između dva polariteta: izraelske, odnosno zapadne ekspanzionističke hegemonij,e i arapske licemjerne rezignacije i inertnosti. Konflikti koji se dešavaju unutar diskursa ova dva polariteta pokazuju da su Palestinci kolateralna šteta, a Palestina tek prostor na kojem se dokazuje moć jednih, odnosno nemoć drugih. U takvoj situaciji, ionako potlačeni palestinski subjekt, još jednom gubi pravo na svoj glas, tako da pitanje koje pulsira u navedenoj pjesmi postaje jedina stvarnost. Pjesnik, kao izvor subalternog glasa, još više se decentrira od samostalne subjektivnosti i stvarnog podija kazivanja, te se stavlja u poziciju, prema Spivakovoj, "neprestanog odagnavanja" (Spivak 1988: 305) koje oblikuje subalterne iz trećeg svijeta kao zauvijek fluktuirajuće objekte. Spivakovu je to navelo da se zapita mogu li subalterni usitinu kazivati, a njena tvrdnja je interpretirana na različite načine. Na primjeru *poezije otpora*, evidentno je da potlačeni subjekt, subaltern, iako zapreten između dvije dominantne grupacije, može odnosno mora kazivati. Moć njegova kazivanja ogleda se u zalaganju za ugroženog čovjeka i prezentaciji njegovog stanja i izopćenosti zbog svog antikolonijalnog stava. Usložnjavanjem poetske slike koja govori o mnogostrukoj potlačenosti Palestinaca, Mahmud Derviš je doprinio razumijevanju subalternog fenomena, odnosno ukazao da se i on semantički usložnjava u skladu sa sve naprednijim tehnikama imperijalnog gospodarenja ljudima i prostorima, pri čemu se, bodrijarovski kazano, "gubi područje stvarnog i nestaje izvornosti", a samim tim i steže omča oko vrata subalterna.

Na kraju, Derviš je uvjerljivo pokazao kako se "vraća pravo na govor" obespravljenim. On otpisuje diskursima moći, potvrđujući kako su "njegovi stihovi više od poezije, oni su usto, još i povijest, mitologija i subalterni glas." (Dhillon 2010: 63) Nadasve, u toj svojevrsnoj poetskoj misiji, Derviš je prezenirajući Palestinca kao subalterna uvijek mislio na svakog potlačenog čovjeka, što potvrđuju navedeni stihovi, od onih iz *rane* pjesme "O čovjeku" do jednog od njegovih posljednih stihova u kojem nam (o)poručuje:

I kad dušu svoju gizdaš u metafore, drugih sjeti se
Onih što nemaju prava da govore.

Literatura:

Agamben, Giorgio, *Homo sacer - Suverena moć i goli život*, Multimedijalni institut Arkzin, Zagreb, 2006.

ʿAnānī, Muḥammad, ur., *al-Muḫtār min šʿir Mahmud Darwiš*, Maktaba al-'usra, al-Qāhira, 2001.

Bertens, Hans, *The Idea of the Postmodern: A History*, Routledge, New York and London, 1995.

Dakrūb, Muḥammad, ur., *Dīvān Maḥmūd Darwiš*, Dār al-ʿawda, Bayrūt, 1971.

Darwiš, Maḥmūd, *al-ʿAmāl al-kāmila al-ĝadīda*, tom II, Riyād al-ra'īs li al-kutub wa al-našr, 2009.

Darwiš, Maḥmūd, *Aṯar al-farāša*, Riyād al-ra'īs li al-kutub wa al-našr, Bayrūt, 2008.

Darwiš, Maḥmūd, *Ḥāla al-ḥiṣār*, Riyād al-ra'īs li al-kutub wa al-našr, Bayrūt, 2002.

Dhillon, Balraj, "Subaltern Voices And Perspectives: The Poetry of Mahmoud Darwish", *Illumine: Journal of the Centre for Studies in Religion and Society Graduate Students Association*, vol.9., broj 1., 2010.

Gramsci, Antonio, *Selections from the Prison Notebooks*, ur. i prev. Quintin Hoare i Geoffrey Nowell Smith, Lawrence and Wishart, London, 1971.

Marrouchi, Mustapha, "Cry No More For Me, Palestine – Mahmoud Darwish", *College Literature*, broj 38/4, jesen 2011.

Spivak, Gayatri Chakravorty, "Can the Subaltern Speak?" u: *Marxism and the Interpretation of Culture*, ur. Cary Nelson i Lawrence Grossberg, Macmillan, London, 1988.

Tanja Popović, ur., *Rečnik književnih termina*, saradnici Aleksandar Bošković, et. al., Logos Art, Beograd, 2007.

Decolonising Palestinian Subaltern in the Poetry of Mahmoud Darwish

Summary

The paper considers Palestinian poetry of resistance as a decolonizing discourse that clearly re-presents the subaltern's experience. The subject of poetry is most often represented as a subaltern who has no right to vote, but who materializes the forbidden image of Palestine through poetry. Most of the poems of Mahmoud Darwish are deep testimonies of the Palestinian *homo sacer* in the lost in the realm of Israeli thanatopolitics. The paper analyses the twofold existential subordination of the Palestinian people through the songs in which Darwish shows Palestinian oppression and mythologization of its tragedy in the context of the Arab world. Palestine poetry of resistance represents its subaltern as a complex and multivalent, not a monolithic entity.

KEY WORDS: *Palestine, Poetry of Resistance, Identity, Subaltern, Homo Sacer, Thanatopolitics*

II

UDK: 821.111.09-31 Barnes J.

Aida DŽIHO-ŠATOR

Intertekstualnost u romanu *Floberov papagaj*

KLJUČNE RIJEČI: *intertekstualnost, Flaubertov papagaj, Julian Barnes.*

Intertekstualnost u romanu *Floberov papagaj* Juliana Barnesa je veoma izražen i značajan književno-stilski segment, a njegova opsežnost ide toliko daleko da glas naratora na momente potpuno nestaje iza Flaubertovog glasa, odnosno narator postaje Flaubertov papagaj, kako i stoji u naslovu knjige. U radu ćemo sagledati sve aspekte intertekstualnosti, prije svega iz ugla Genettove teorije transtekstualnosti, te utvrditi koje intertekstualne modele Barnes koristi prema njegovoj klasifikaciji. Također ćemo primjeniti i kasifikaciju intertekstualnosti prema Oraić-Tolić i Katnić-Bakaršić u cilju što detaljnije analize intertekstualnosti i njenog mjesta unutar romana.

Intertekstualnost u romanu Flaubertov papagaj

Floberov papagaj, jedan od najvažnijh romana britanskig postmodernizma obiluje primjerima intertekstualnog dijaloga koji svojom prisutnošću izdvajaju postmodernu tehniku intertekstualnosti kao njegov značajan književno-stilski segment. Gerard Gennete unutar svoje teorije tekstualnosti ističe pet različitih tipova intertekstualnosti kojima nastoji pojasniti vrste dijaloških odnosa između tekstova, a koji su u cjelini obuhvaćeni pojmom transtekstualnosti: intertekstualnost, paratekstualnost, metatekstualnost, arhitekstualnost i hipertekstualnost. Gennete navedene tipove definira na sljedeći način: intertekstualnost "podrazumijeva doslovno i efektivno prisustvo nekog teksta u drugom (plagijat, citat, aluzija)", paratekstualnost podrazumijeva unutartekstualno spajanje heterogenih segmenata kao što su naslovi, podnaslovi, epigrafi itd., metatekstualnost je "transtekstualni odnos komentara i teksta koji se komentira", a hipertekstualnost "svojstvo tekstova nastalih transformacijom ili imitacijom cjelovitih drugih tekstova, u kojima neki hipertekst obuhvaća i prenosi neki hipotekst, ali tako da ga ne komentira" i na kraju arhitekstualnost "predstavlja odnos inkluzije, koji povezuje tekst sa tipovima diskursa iz kojih

potječe (žanrovska pripadnost) ali je i univerzalni aspekt literarnosti". (prema Bamburać-Moranjak, 2003:38)

Barnes koristi sve tipove koje Genette navodi u svojoj klasifikaciji transtekstualnosti. Prvi tip Genettove klasifikacije transtekstualnosti se u romanu *Floberov papagaj* očituje kroz mnoštvo citata i aluzija i to u tolikoj mjeri da na nekim mjestima čak graniči sa plagijarizmom kojeg Genette navodi kao jedan od oblika interteksta.

Najizraženija tehnika intertekstualnosti je citatnost. Prema tipovima citatnosti koje nalazimo kod Oraić-Tolić i Katnić-Bakaršić, Barnes koristi intrasemiotičke i transsemiotičke oblike citatnosti, jer kao prototipe koristi i tekstove iz istog umjetničkog polja, dakle književnosti, ali ujedno citira i tekstove koji ne pripadaju umjetničkom diskursu. Prema trećoj podjeli citata koju smo naveli u teoretskom dijelu rada, Barnes koristi potpune i nepotpune citate, ali ne i prazne/vakantne.

U poglavljima kao što su "Floberov bestijarij", "Pismeni ispit", i "Hronologija" preovladavaju transsemiotički citati iz Flaubertove prepiske koji čine kolaž Flaubertovih misli, a narator se samo čini kao njihov kompilator. Raspon Flaubertovih djela iz kojih Barnes citira je veoma širok, uključujući prozu, dnevnike, ali i prepisku, međutim izvori se nikada tačno ne navode, što unosi dvosmislenost u pogledu autorstva navedenih misli. Na nekim mjestima je jasno da su navodi Flaubertovi, jer su i napisani pod navodnicima, kao na primjer: "Proučio sam doktorsku disertaciju Gistavovog brata Ašila; naslov joj je: 'Neka razmatranja o pravom trenutku operacije ukleštene kile'. Bratska paralela: Ašilova disertacija je kasnije postala metafora kod Gistava. 'Osećam kako me zagušuje bujica mržnje prema gluposti mog doba. Govno mi se diže u usta kao u slučaju ukleštene kile'." (Barnes 2005:12) Iako citat obuhvata duži paragraf, ne navodi se izvor ni u tekstu, niti u fusnoti, niti se koristi interpunkcijski znak dvotačke prije samog citata, nego citat samo počinje sa navodnicima. Nekim citatima prethodi dvotačka, a navodi se i njihov izvor, ali ne i mjesto, godina i broj stranice. Barnes ne koristi neki određeni obrazac citiranja, već nastoji tuđe riječi i misli što prirodnije prilagoditi svojima da bi stvorio savršen kolaž, te da bi u pravom duhu intertekstualnosti u prvi plan došla poruka, ljepota misli, a zatim međutekstualni dijalog koji ju je iznjedrio.

> *"Smeta mi moja sklonost metaforama, svakako preterana. Izjedaju me poređenja kao što nekoga izjedaju vaši pa ne radim ništa drugo nego što ih gnječim." Flober je lako nalazio reči, ali je isto tako uvideo da se ispod površine krije nedovoljnost Reči. Prisetimo se samo njegove tužne definicije iz romana Madame Bovary: "Jezik je poput napuklog kotla*

> *u koji udaramo stvarajući melodije da medvedi plešu po njima, dok u isti mah čeznemo da razgalimo zvezde." Tako da tog pisca možemo da shvatimo na oba načina: kao istrajnog i savršenog stilistu ili kao čoveka koji je jezik smatrao tragično nedovoljnim. Sartrovci daju prednost ovom drugom shvatanju: za njih, Luluova nemoć da uradi nešto više od pukog ponavljanja izraza koje čuje predstavlja posredno priznanje romanopisca da je doživeo neuspeh. Papagaj/pisac nemoćno prihvata jezik kao nešto preuzeto, patvoreno i tromo. I sam Sartr je zamerao Floberu na pasivnosti, uverenju (ili bliskosti sa tim uverenjem) on est parle – rečeno je.* (Barnes 2005:16)

Iz navedenog paragrafa vidimo na koji način Barnes kombinuje intrasemiotičke citate i transsemiotičke parafraze[1], odnosno upotpunjuje svoje ili Braithwaiteove misli sa Flaubertovim, ali i sa Sartreovim. Paragraf tako započinje citatom bez navođenja izvora, zatim slijedi citat iz *Gospođe Bovary*, no bez navođenja mjesta i godine izdavanja ili stranice, te su najzad spomenuti sartrovci i Sartre, no bez navođenja izvora. Koliko god da forma eseja dozvoljava veću slobodu pri citiranju drugih autora u odnosu na naučni rad, pa i biografiju, esej ipak ne dopušta potpuno odsustvo pravila citiranja i navođenja tuđih riječi u vlastitom tekstu. Intertekstualnost u romanu se ogleda u impresivnom rasponu djela koja autor citira ili na koja aludira ili referira. Kada govorimo o Flaubertu tu su uključeni njegovi romani: *Gospođa Bovary* (1857), *Salambo/Salammbô* (1862), *Sentimentalni odgoj*/*L'Education Sntimentale* (1869), *Iskušenje svetoga Antona/La Tentation de Saint Antoine* (1874), nezavršeni roman *Bouvard i Pécuchet*/*Bouvard et Pécuchet* (1880), zatim priče "Jednostavno srce" (1877) i "Herodot"/"Herodias" (1877), drama *Kandidat*/*Le Candidat* (1874), te bilješke pisane tokom 1870-ih, sabrane u kratkom satiričnom djelu *Rječnik usvojenih mišljenja/Dictionarie des Idées Reçues* (1911). Barnesova intertekstualna mreža također obuhvata podulju listu drugih pisaca, pjesnika i njihovih djela: Zola, Maupassant, Louise Colet, Turgenev, George Sand, François Coppée, Theodore de Banville, Henry James, Baudelaire, braća Goncourt, Hugo, Verlaine, Mallarmé, Dumas, Marigny, La Fontaine, Du Camp, Camus, Dickens, Orwell, Hardy, Housman, Auden, Spender, Irishwood, Woolf, Wilde, Pushkin, Nabokov, Yevtushenko, Coleridge, Yeats, Browning, Tennyson i Golding, ali također i djela pisaca koji su bili i historičari, filozofi, kritičari i političari:

1 Teoretski izvori ne nude termin transsemiotičke parafraze, ali ga ovdje izvodimo i koristimo kao primjeren termin u slučaju parafraziranja neumjetničkih tekstova, a na osnovu podjele citata D. Oraić-Tolić i M. Katnić-Bakaršić.

Sartre, Voltaire, Huxley, Renan, Gautier, Lamartine, Wells, Shaw, te književnih kritičara poput Sainte-Beuvea. Barnes stvara hibridni stil teksta u kojem pomoću intrasemiotičkih i transsemiotičkih citata i parafraza evocira druge autore, kritičare i teoretičare, te putem dijaloškog diskursa svog i njihovih djela stvara novu vrstu teksta koji nije "nešto preuzeto, patvoreno i tromo" (Barnes 205:16), nego nešto sasvim novo, potpuno i živo. On svoje misli i ideje koristi kao osnovu na koju nadograđuje misli i riječi ponuđene u intertekstualnoj mreži djela onako kako mu to odgovara u određenom momentu, stvarajući tako novo, potpuno autentično djelo. Trebamo spomenuti da Barnes koristi i arhitekstualnost, ali u smislu da problematizira međužanrovski dijalog između svoga i drugih djela.[2] Naime, arhitekstualnost podrazumijeva određenost teksta prema njegovoj pripadnosti određenom žanru ili žanrovima i odlika je svakog književnog djela. Arhitekstualna priroda teksta također uključuje tematska i figurativna očekivanja od teksta. Genette ističe da je kod ovog tipa transtektualnosti jako važno očekivanje čitaoca i njihova recepcija djela (Genette, 1997:5). Budući da Barnes problematizira i propituje umjetničke i neumjetničke žanrove i njihovu povezanost kao i čitaočevo mjesto u procesu nastanka romana, njegova očekivanja i recepciju djela, možemo zaključiti da arhitekstualnost zauzima značajno mjestu u kontekstu ukupne intertekstualnosti romana.

Još jedan oblik Genettove transtekstualnosti koji Barnes koristi je paratekstualnost. Kao i Fowles, Barnes poseže za domenom periteksta i iskorištava taj granični dio knjige koji odvaja svijet romana od svijeta stvarnosti u svrhu metafiktivnog propitivanja odnosa između fikcije i stvarnosti. Naime, Barnes pored posvete romana svojoj supruzi Pat Kavanagh: "Posvećeno Pet" (Barnes 2005:6) i epigrafa: "Kada pišeš biografiju prijatelja, moraš je pisati kao da se svetiš u njegovo ime" (Ibid. 4), u peritekst romana uključuje i višepomenutu napomenu u kojoj piše da su svi prevodi u romanu djelo Geoffreya Braithwaitea, navodeći na taj način problematiziranje odnosa između fikcije i stvarnosti.

Na isti način na koji Barnes putem citata i aluzija stvara kolaž satkan od svojih riječi i riječi drugih autora, on vodi intertekstualni dijalog i sa različitim stilovima pisanja, odnosno žanrovima, dakle koristi hipertekstualne i metatekstualne odnose između teksta-izvora i teksta-cilja. Barnes transformira prototekstove u svom romanu bez dodatnih komentara putem parodije što

2 Trebamo napomenuti da Genette ističe da su svi tipovi transtekstualnih odnosa povezani i da ih je teško odvojiti, pa tako odnos koji ovdje nazivamo arhitekstualnost, sagledat ćemo i iz ugla hipertekstualnosti i metatekstualnosti.

bi bila hipertekstualnost, ali on također prototekstove upotpunjuje kritičkim komentarima, što je prema Genettu definicija metatekstualnosti.

U stvaranju veoma intrigantne intertekstualne mreže ili međužanrovskog dijaloga, Barnes poseže za žanrovima biografije, eseja, detektivskog romana, hronike, pa čak i za formom ispitnog pitanja. Žanrovska raznovrsnost *Floberovog papagaja* se spominje u dijelovima ovog rada koji govore o metafikciji i hibridnosti, jer je u tom kontekstu nezaobilazna, međutim ona i u kontekstu intertekstualnosti ima svoje posebno značenje i važnost.

Kada govorimo o žanru biografije u kontekstu *Floberovog papagaja*, bitno je istaći da je ona bila početna instanca, odnosno Barnesova ideja vodilja pri pisanju romana, odnosno pri donošenju odluke o njegovom pisanju:

> *I can identify exactly the moment at which the novel began – even if I didn't recognise it myself at the time. I had first read Madame Bovary at about 15; and felt that at some point I would want to write about him. All I knew was the sort of book I didn't want to write – any kind of biografy, for instance, or something in that charmingly illustrated Thames & Hudson series about writers and their worlds (not that I'd been asked).* (Barnes, 2005:30)

Kada je 1981. godine Barnes otišao na kratki odmor u Francusku, posjetio je tri glavna mjesta u Ruanu vezana za Flaubertov život: Flaubertov kip na centralnom trgu grada, muzej u kome se nalazi punjeni papagaj koga je Flaubert navodno držao na stolu dok je pisao kratku priču "Jednostavno srce" i mali paviljon sagrađen na ostacima autorove kuće, gdje je našao još jednog papagaja koji bi mogao biti autentični Flaubertov papagaj. To iskustvo je na Barnesa ostavilo snažan utisak, pa je poželio da napiše naučni članak, ali ta početna zamisao se pretvorila u ideju za kratku priču:

> *What if someone—clearly not me, but someone sufficiently interested in Flaubert, someone whose life might have parallels and points of bouncing contact with Flaubert's work and perhaps life—were to have the same experience? It could be the opening—or perhaps clinching—moment in a story about life and art, about France and England, about the pursuit of the writer by the reader, and that moment of contact—practical yet mystical—between the two of them.* (Barnes; 2005:2)

Ubrzo nakon što je Barnes započeo pisanje priče, uvidio je da taj proces prerasta u pisanje romana kao pogodnije forme za tematiziranje miješanja stvarnog i fikcijskog i brisanja konvencionalno zadatih granica između njih:

> *I began writing what I intended as a freestanding short story, but then felt increasingly that I was on to something with that mix of fact and fiction, something which might be elastic and capacious. So: not a story but the beginning of a novel, one in which at times attenuated fictional infrastructure would support a factual superstructure*. (Ibid.)

Iz navedenog je očito da su Barnesove žanrovske i stilske inklinacije rezultirale hibridnim romanom koji predstavlja mješavinu naučnog članka, biografije i priče, što je Barnesu otvorilo mogućnost beskrajne postmodernističke igre.

Unošenje elemenata biografije u roman i sama prisutnost naratora koji je ujedno i biograf, te njegova specifična podvojenost između te dvije uloge, omogućila je Barnesu da istražuje pitanja o vezi između života i umjetnosti tj. između čitaoca i pisca na način koji mu ne bi mogli omogućiti ni forma konvencionalne biografije, niti tradicionalna romaneskna forma, niti stroga forma naučnog članka. U eseju "Kad je Flaubert uzletio"/"When Flaubert Took Wing" (Barnes; 2005:30) Barnes piše da se s uzbuđenjem pitao do kojih granica će moći rastezati tradicionalni narativ, te do kojih granica će ga moći fragmentirati, a da i dalje pažnju čitaoca drži prikovanu za roman. Barnesov način pisanja biografije uz unošenje fikcijskih elemenata je postao pravi izazov, te vrsta zagonetke ili misterije i za samog autora. Naime, Barnes je uvidio da konvencionalna biografija ne ostavlja mnogo prostora za istraživanje nečijeg života zbog otvorenog i eksplicitno fikcionalnog pristupa, niti omogućava interakciju između čitaoca i autora. Dakle, shvatio je da, ukoliko želi napisati biografiju koja nudi drugačiji pogled na Flaubertov život, mora posegnuti za nečim novim. Kroz cijelu putanju romana, Barnesov narator Braithwaite pokušava čitaocu prikazati pregršt do tada potpuno nepoznatih ili djelimično osvijetljenih činjenica vezanih za Flaubertov život. Međutim, upravo proces razotkrivanja misterije postaje važniji i od samog razotkrivanja.

Barnes nastoji da u *Floberovom papagaju* kombinira elemente biografije i fikcije da bi dobio ono što naziva "vrstom zbrkanog romana" / "an upside-down sort of novel", jer je sasvim sigurno da on ne želi pisati klasičnu biografiju. Poput Braithwaitea koji se pita: "Zašto nas književno delo nagoni da tragamo za piscem? Zašto ne možemo da ga ostavimo na miru? Zašto nam same knjige nisu dovoljne?" (8), ističući da je Flaubert, više nego i jedan drugi pisac želio da nam njegove knjige budu dovoljne, Barnes također razmišlja o istoj temi u eseju "Ludosti piščevog obožavanja"/"The Follies of Writer's Worship" iz 1985. On piše: "We persuade ourselves that a writer's life helps illuminate his work, but I wonder if we really believe this. The life offers false

and easy explanations". (Barnes, 1985) Iako Barnesa interesuje pitanje piščeva života, kao i pisanje biografije, ali on tom zadatku želi prići iz drugačijeg, nekonvencionalnog ugla. Barnes iznosi svoja negativna razmišljanja o klasičnoj biografiji:

> *There seemed other things wrong with the biographical form, especially when applied to someone as long dead and as long famous as Flaubert. Each new biography is another layer of papier-mache applied to the funeral mask, making the features more stylized. It is another layer of holy turf added to the tumulus, burying the writer even further underground. Worse, the come-lately biographer is forever condemned to that dutiful trudge in the footsteps of his predecessors, reinterpreting here, questioning there, being a little more judicious, being fair. I wanted to write about Flaubert, though in quite what form i didn't yet know. All I new was that I didn't want to be fair or judicious; I wanted the process, and the result, to be somehow more active, more aggressive. Flaubert himself seemed to approve this stance. In a letter of 1872 to his friend Ernest Feydeau, he urged: "When you write the biography of a friend, you must do it as if you were taking revenge for him."* (Barnes; 1985)

Flaubertov citat spomenut u eseju se pojavljuje i kao epigraf u romanu, što naglašava Barnesovu namjeru da pokuša napisati drugačiju vrstu biografije. Barnesu i njegovom naratoru se ne sviđa forma tradicionalne biografije, te Barnes svojim metafiktivnim i hibridnim postupkom nastoji ispraviti ono što mu se kao studentu književnosti nije sviđalo u toj formi. Mogli bismo reći da je fikcija Barnesov način "osvete" spomenute u epigrafu romana. Nekada se čini da je roman *Floberov papagaj* zbirka činjenica vezanih za Flauberta i njegov život, a nekada opet izgleda kao da čitamo priču o samom biografu, Braithwaiteu, uslijed čega se čini da roman postaje način istraživanja interakcije između čitaoca i pisca, a time i načina na koji čitaoci posmatraju biografiju i fikciju kao moguće izvore istine i značenja u njihovim ličnim životima. Međutim, roman najviše polemizira o želji čitaoca za znanjem o piščevom životu. Putem Braithwaitea i Flaubertovih priča, Barnes, iako u svom kontradiktornom stilu, nastoji prikazati problem traganja za onim što se nalazi izvan ili iznad teksta, te načina na koji to traganje mijenja biografiju, čitaoca, pa čak i samog autora.

Kao što Barnes svoj roman naziva vrstom zbrkanog romana, tako bismo i njegov način pisanja biografije također mogli sagledati iz iste perspektive, dakle kao neku vrstu zbrkane ili hibridne biografije, u svakom slučaju vrlo netradicionalne i nekonvencionalne po svojoj prirodi. Sva poglavlja u romanu

u svojoj suštini nude drugačiju perspektivu o Flaubertovom životu i drugačije informacije od onih koje bismo dobili u tradicionalnoj biografiji. Čitaocu su ponuđene različite činjenice otvorene za višestruka tumačenja, a podsticaj za korištenje ove tehnike Barnes objašnjava na sljedeći način:

> *I had one image when I was writing it, which I did not use at all in the book, but it was the idea that a great novelist lies in a sort of unofficial burial mound—something Anglo-Saxon or Egyptian—and there is always an entrance to it, through which he was taken in, and then he was buried and the entrance sealed up. What biography tends to do, understandably, is to unseal the entrance: it goes in, it finds the body, it finds all the artifacts that the great writer has been burried with, and it is re-creating him backwards from that moment of burial. And I thought—my semi-image in my head for what I was doing was: what happens if you sink in tunnels at lots of different unexpected angles into the burial chamber? Perhaps this will result in some insight that you don't get by using the official entrance.* (Barnes; 2002: 259, 260)

Barnesova metafora govori o ograničenjima u tradicionalnom pristupu pisanja biografije. Tradicionalna biografija utemeljena na jednosmjernom ili 'jednoulaznom' istraživačkom pristupu tradicionalnog biografa metaforički postaje replika groba tj. neizbježno pruža nepotpun i restriktivan prikaz. Iz tog groba, kako piše Barnes, pokušava se rekreirati nečiji život na osnovu do tada poznatih činjenica ili, metaforički rečeno, na osnovu dostupnih artefakata. Za razliku od takvog pristupa, Barnes Braithwaitea šalje u drugačiju vrstu potrage koja omogućava prilazak 'književnom grobu' iz svih mogućih uglova, da upotrijebimo Barnesovu metaforu ulaska u grobnicu. Prvo poglavlje posvećeno Flaubertu sadrži već pregršt različitih podataka, tako da je čitaocu odmah jasno da se radi o nekonvencionalnoj biografiji. U prvom poglavlju počinje i potraga za misterioznim papagajem koja se pretvara u opsesiju, a koja Barnesu daje mogućnost jedinstvenog, hibridnog biografsko/romanesknog pristupa. Pred kraj prvog poglavlja, nakon što pronalazi dva papagaja, Braithwaite se pita: "Kako uporediti dva papagaja, od kojih je jedan već idealizovan sećanjem i metaforom, a drugi je kreštavi uljez", da bi na samom kraju poglavlja također razmišljao o "dvojnosti" papagaja: "Kada sam stigao kući, udvostručeni papagaji su mi se i dalje vrzmali po glavi: jedan od njih srdačan i neposredan, drugi kočoperan i upitan." Barnes ovim naglašava problem jednostranog biografskog pristupa i ukazuje na njegovu nedostatnost zbog podložnosti subjektivnosti pošto Braithwaite bez ikakvog logičkog utemeljenja daje prednost

papagaju kojeg pronalazi prvog. Na kraju poglavlja, Barnes jasno predočava problematiku pisanja biografije, odnosno problem subjektivnosti naspram težnje ka objektivnosti:

> *Pisao sam raznim stručnjacima koji bi mogli da znaju da li je ijedan od ovih papagaja zaista autentičan. Pisao sam francuskoj ambasadi i uredniku Mišelinovih turističkih vodiča. Pisao sam i gospodinu Hokniju. Opisao sam mu svoje putovanje i upitao ga da li je ikada bio u Ruanu; zanimalo me je da li je mislio na jednog ili drugog papagaja dok je radio portret usnule Felisite. Ako nije, onda je možda i sam pozajmio nekog papagaja iz muzeja da mu posluži kao model? Upozorio sam ga na opasnu sklonost ove životinjske vrste ka posmrtnoj partogenezi. / Nadao sam se brzim odgovorima.* (Barnes 2005:20)

Do kraja romana će se potraga za apsolutno pouzdanim odgovorima pokazati uzaludnom, a samo otkrivanje istine nemogućim ili barem teško dostižnim ciljem do kojeg se, u svakom slučaju, moraju kopati višestruki tuneli, dokazujući tako da je stvarnost, baš kao i fikcija, uvijek podložna bezbrojnim interpretacijama. U poglavlju "Hronologija" Barnes nam putem Braithwaitea nudi višestruke interpretacije jednog života, koje reflektiraju višestruke interpretacije Flaubertovih tekstova. O razlozima takvog pristupa pisanju biografije, Barnes kaže:

> *It's like my second chapter—the three biographies of Flaubert. I thought, it is your duty as a writer (any sort of writer) to establish facts for your readers, so it was my duty to give some sort of account of Flaubert's life early on so that people knew exactly who he was, what he'd done, and so forth. But it seemed to me that the conventional account of his life should be undermined in two ways: you can read almost anyone's life as a triumph—I am talking about the sort of people who get biographies written about them (ipso facto, their biographers usually see their lives as triumphs), or you can equally read most of these lives as failures, which is what they often appear to the subject him or herself (and that's "Chronology II"). And then "Chronology III" says: "But seeing someone's life as much as just seeing their lives in terms of metaphors" ... in fact, I think that maybe, of the three chronologies, the one that evokes Flaubert the best is the third...* (Barnes 2002: 260)

Naravno, teško je previdjeti Barnesov humor, kao i vidno ironiziranje cijelog postupka razotkrivanja istine, te se tako putem intertekstualne mreže

i hibridizacije različitih žanrova otvara prostor za metafiktivnu postmodernu igru.

Intertekstualne tehnike pastiša i parodiranja književno-kritičkog diskursa i klasične forme eseja su također dominantne u djelu. Moć dekonstruktivne parodije najbolje se ogleda u pomenutom dijelu romana u kojem narator napada rad dr. Enid Starkie o boji očiju Emme Bovary. Tu Barnes parodira ograničenost i krutost književne kritike koja kreativnost autora tumači kao grešku. Braithwaiteova kritika Christophera Ricksa također je primjer intertekstualne parodije:

> *Umesto toga, prisetiću se jednog drugog predavanja kome sam prisustvovao pre nekoliko godina, na književnom skupu u Čeltenhemu. Predavanje je držao profesor sa Kembridža, Kristofer Riks, i bilo je zaista sjajno. Sijala mu se ćelava glava, sijale su mu se crne cipele; a i predavanje mu se zaista sijalo. Tema je glasila: "Greške u književnosti, i da li su one važne". Jevtušenko je, na primer, napravio grdnu grešku u jednoj od svojih pesama o američkom slavuju. Puškin je sasvim pogrešno opisao vojnu uniformu kakva se nosila na balovima. Džon Vejn je pogrešio nešto u vezi sa pilotom koji je bacio bombu na Hirošimu. Nabokov je pogrešio – ovo je pravo iznenađenje – u izgovoru imena Lolita. Bio je tu i drugih primera: Kolridž, Jejts i Brauning našli su se među onima koji su uhvaćeni na delu da ne razlikuju šiju od vrata, pa čak ni da ne znaju šta je uopšte šija.* (Barnes 2005:78)

Narator očigledno parodira kritiku i kritičare koji opsesivno traže greške u djelima pisaca kako bi ih diskreditirali. Zatim navodi i Ricksovo objašnjenje zašto je bitna tačnost činjenica u djelu: "…ako je faktografska strana u književnom delu nepouzdana, tada je piscu mnogo teže da se služi elementima kao što su ironija i iluzija. Ako ne znate šta je istina, ili šta se podrazumeva pod istinom, onda se umanjuje vrednost onoga što nije istina, ili što se podrazumeva da nije istina." (79) Braithwaite se na prvi pogled ne slaže sa Ricksovom tezom, mada se slaže s njegovom tvrdnjom da je W. Golding u romanu napravio propust u sceni paljenja vatre uz pomoć Piggijevih naočala, jer je Piggy kratkovidan, pa njegove naočale nikako ne mogu proizvesti vatru. Međutim, Braithwaite se pita da li je to uopće važno:

> Što se tiče Pigijevih naočara, mislim da: a) zaista će mali broj ljudi, osim okulista, optičara i profesora engleske književnosti sa dvostrukom dioptrijom, primetiti tu grešku, i b) a kad je i primete, samo će detonirati grešku – kao što se aktivira mala bomba sa ograničenim dejstvom. I što

> je najvažnije, ta detonacija (do koje dolazi na dalekoj morskoj obali, a njen jedini svedok je neki pas) ne širi se na ostale delove romana. (Ibid.)

Jasno je da ni narator ni Barnes ne smatraju takve greše bitnim za ukupnu vrijednost nekog djela. Ovdje je bitno istaći da Barnes dobrim dijelom odbacuje već i onako razvodnjenu romanesknu strukturu, ali i biografski žanr, pa tako čitalac zaboravlja kako na Flauberta tako i na Braithwaiteovu potragu za papagajem, te daje veći prostor čistom esejističkom i književno-kritičkom stilu. Braithwaite preuzima stil i formu eseja koji je slobodniji u odnosu na stil naučnog rada i upušta se u duge književno-kritičke polemike o različitim aspektima književnosti. Trebamo istaći da ovakvi primjeri pastiša i parodije služe za stvaranje kontradiktorne kompleksnosti Braithwaitea kao lika, jer je Braithwaiteovo kritiziranje opsesivnog pretjerivanja u istraživačkom pristupu proturječno njegovim strategijama i metodama pri istraživanju Flaubertovog života. U ranijim dijelovima rada smo već spominjali rascjep u Braithwaiteovoj ličnosti, koji se ispostavlja kao proturječnost između njegove kritike pozitivističkog pristupa književnosti i njegovog neumornog i detaljnog seciranja Flaubertovog života, kao i apsurdne potrage za autentičnim Flaubertovim papagajem.

U romanu *Floberov papagaj* dolazi do punog izražaja Bahtinovska poliglotska priroda svijeta, jezika i teksta. Barnes uz pomoć svojih prethodnih čitalačkih iskustava stvara kompleksan roman protkan aluzijama i replikama na druge tekstove, autore i stilove. Roland Barthes isključuje bilo kakvu mogućnost originalnosti tekstova, te smatra da se proces međusobnog upisivanja tekstova jednog u drugi odvija ili svjesno ili podsvjesno. Za Barnesa možemo reći da on intertekstualni dijalog vodi sasvim svjesno i otvoreno u postmodernom maniru. On svoje znanje, stečeno čitanjem drugih tekstova i poznavanjem brojnih umjetničkih, filozofskih, historijskih, kritičkih i drugih djela, svjesno upisuje u svoj roman, koristi ga za razradu svojih tema i dokazivanja vlastitih tvrdnji, stvarajući tako intertekst kao poruku za čitaoca koji je njegov krajnji recipijent. Pri tome dolazi do izražaja fiktivna priroda romana, granica između fikcije i stvarnosti se relativizira, različiti žanrovi i stilovi se miješaju i isprepliću, što u svojoj konačnici doprinosi postmodernoj kompleksnosti romana.

Literatura

Barnes, Julian, *Floberov papagaj*, Biblioner, Banja Luka, 2008.
Barnes, Julian, *Flaubert's Parrot*, Alfred A. Knopf, 1985.

Barnes, Julian, *Julian Barnes in Conversation*, Cercles 4, 2002.

Barnes, Julian, "When Flaubert Took Wing", *The Guardian*, 5 March 2005.

Barnes, Julian, "The Follies of Writer Worship" http://www.nytimes.com/books/01/02/25/specials/barnes-worship.html. February 17, 1985.

Genette, Gerrard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, 1997.

Katnić-Bakaršić, Marina, *Stilističke skice*, Connectum, Sarajevo, 2006.

Mornjak-Bamburać, Nirman, Retorika intertekstualnosti, Buybook, Sarajevo, 2003

Oraić-Tolić Dubravka, "Autoreferencijalost kao metatekst i onotekst", u: Oraić-Tolić Dubravka i Žmegač Viktor, *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1993.

Intertextuality in *Flaubert's Parrot*

Summary

Flaubert's Parrot, a 1984 British postmodernist novel, written by Julian Barnes, features a very strong intertextual dialogue which is at times so extensive and elaborated that it makes the narrator's voice completely disappear behind Flaubert's, in that way, making the narrator, a true Flaubert's parrot. This paper will examine all the aspects of intertextuality. Primarily, it will use Genette's classification of intertextuality detailed within his theory of transtextuality. We will also use the intertextual models classified by Oraić-Tolić and Katnić-Bakaršić with the purpose of thorough analyses of intertextuality and its importance in the novel.

KEY WORDS: intertextuality, Flaubert's Parrot, Julian Barnes.

UDK: 821.163.4(497.6).09-32 Jergović M.
821.163.42.09-32 Jergović M.

Maja DŽAFIĆ

Intertekstualnost, metatekstualnost i intermedijalnost u zbirci *Inšallah, Madona, Inšallah* Miljenka Jergovića

KLJUČNE RIJEČI: *intertekstualnost, metatekstualnost, intermedijalnost, sevdalinka, tradicija*

Miljenko Jergović je autor koji probija granice žanrova posjedujući sposobnost da od svega napravi priču. Zbirka *Inšallah, Madona, Inšallah* je neobični, kako ga autor naziva, "remiks" narodnih pjesama u kojem upoznajemo interesantne i različite likove, proživljavamo događaje koji se čine stvarnima čak i kada su fantastični poput bajke, i ono što je najuzbudljivije, prolazimo kroz vrijeme. Kao u vremeplovu iz dječijih filmova, putujemo kroz stoljeća, šetamo i kaldrmom i ulicom, oblačimo i čakšire i farmerke, jašemo đogata i vozimo limuzinu. Većina priča iz ove zbirke je nastalo prema bosanskim sevdalinkama i nekoliko prema hrvatskim klapskim pjesmama. U većini tih priča osjetimo prisustvo narodne lirske pjesme na neobičan način "pretvorene" u prozu (intertekstualnost). Međutim, u nekima je narodna pjesma poslužila kao inspiracija za stvaranje posve novog ambijenta (metatekstualnost), a neke nas upućuju na kulturni kontekst pjevanja i sviranja narodnih pjesama (intermedijalnost). Zahvaljujući vještom dekanoniziranju, fragmentiranju, indeterminiranju, ironiji i prepoznatljivim humorom, Jergović je na jedan izuzetno moderan i primamljiv način oživio tradiciju i približio je današnjem čovjeku.

Kao autora knjige *Sarajevski Marlboro,* jednostavne kronike raspada bivšeg sistema na ovim prostorima, Miljenka Jergovića su zavoljeli čitaoci diljem svijeta. Iz godine u godinu on ih nije iznevjerio nudeći im djelo za djelom sve do danas, kiteći ih brojnim prestižnim nagradama. Kroz ta djela otkriva-

mo Jergovića kao pisca, ali i kao čovjeka koji je svjestan da je bića koja volimo i predmete do kojih nam je stalo najteže sačuvati od zaborava.

Čitajući Jergovićeva djela upoznat ćemo interesantne i različite likove, proživjet ćemo događaje koji se doimaju stvarnima čak i kad su fantastični poput bajke, ali ono što je najuzbudljivije, prošetat ćemo kroz vrijeme. Kao u "vremeplovu" iz dječijih filmova, putovat ćemo kroz stoljeća, prošetati i kaldrmom i ulicom, obući i čakšire i farmerke, pušiti nargilu i marlboro, jahati đogata i voziti limuzinu, slušati Edu Maajku i družiti se sa Ali-pašom Rizvanbegovićem. A to je ono čime nas Jergović naprosto zadivljuje. Uspjeva nas vratiti u prošlost ili, bolje rečeno, polazi mu za rukom "donijeti" nam prošlost jer mi u tim davnim vremenima nismo nikad ni bili.

Zbirka *Inšallah, Madona, inšallah* je upravo ponajbolji Jergovićev izlet u tradiciju. Naime, zbirka se sastoji od 19 priča od čega je 15 nastalo prema bosanskim sevdalinkama, 3 po dalmatinskim klapskim pjesmama, a po riječima autora, priča *Tespih* poseban je slučaj jer je nastala prema pjesmi Šehidski rastanak.

Većina priča je napisano u prvom licu, a u tom načinu pripovijedanja, Jergović se zaista na neobičan način približava čitaocu u direktnom obraćanju. Tako on ponekad prekida pripovijedanje da bi se lično obratio čitaocu: "E, ti sad misliš da je tek onako, od duga vremena, da produžim priču i tebi pokidam živce." (Jergović 2004:107) ili "Više se nisu vidjeli, ali su vazda jedno za drugo znali. Kako su znali? Joj tebe i pitanja!" (Jergović 2004:111) Čitaoci se ovako druže sa likovima kojima je Jergović dao ulogu pripovjedača, a kao pripovjedač, on je ponekad mrtav pa sa "onog svijeta" priča o sebi i svojim bližnjima (priča *Halal*), ponekad je promatrač ili sumještanin koji smatra da ima pravo "petljati se" u tuđe (priča *Alkatmer*), a ponekad je mudrac koji svašta zna, pa znanje nastoji prenijeti i drugima kao Zaim iz *Zapisa*. Na ovaj način se priče doimaju istinitima jer upravo ovakvim, uslovno rečeno, "usmenim" kazivanjem, kazivač garantuje da su se u pričama zaista zbili svi događaji, ali isto tako nam dokazuje da djelo nije djelo samo zahvaljujući piscu. Književnim teoretičarima je tek odskora "postalo jasno – i na tome se u posljednje vrijeme sve više insistira – da je taj dugo zanemarivani Čitalac u književnosti isto toliko bitan kao i Autor. Jer, ne samo da se književna djela pišu zato da bi se čitala već ona i postoje samo u činu čitanja." (Kulenović 2006:226)

Iz priče u priču Jergović luta davnim bosanskim gradovima i ponekim hrvatskim. Tu se ogleda ona poznata bosanska tragičnost, oslikana je teška realnost Bosne kroz stoljeća, ali i drevni bosanski ambijent. Gotovo neprimjetno prelazimo iz bajki i legendi u stvarnost, iz stvarnosti u historijsku fik-

ciju. A s obzirom na to da većinu motiva i emocija Jergović duguje bosanskoj tradiciji, prednost u ovoj analizi zbirke imaju priče nastale prema bosanskim sevdalinkama. U njima nas je podsjetio na neka davna vremena, na iščezle bosanske čaršije popločane kaldrmom, na njene pobožne stanovnike koji nose neka zaboravljena imena i oblače tradicionalnu nošnju, jedu jela koja se danas ne kuhaju, žive u starim kućama okruženim avlijama i đul-baščama, vjeruju u legende, a običaji su im kodeks ponašanja. Otud i potreba za intertekstualnim pristupom ovom djelu jer svaki tekst je, po mišljenju Julije Kristeve: "poprište permutacije i transformacije drugih tekstova" (Šmulja 2012:6). Stari se tekst absorbira, a zatim transformiše u novi tekst koji postaje fleksibilan zbog neprestanog podsjećanja na predtekst. To, nazovimo ga, višeglasje novog teksta rezultat je, ne samo upliva nekog drugog književnog ili čak neknjiževnog sadržaja, nego i kulturnih i tradicionalnih vrijednosti. Suština današnje, postmodernističke, proze i jeste: "citatnost, intertekstualnost, poigravanje nasleđem, stvarni ili fingirani biografizam, mozaičnost kompozicije." (Grubačić 2006:439) Ako uzmemo u obzir da je svako književno djelo rezultat povezanosti sa nekim drugim tekstom ili tekstovima, onda u tumačenju Jergovićeve zbirke *Inšallah, Madona, inšallah* na prvo mjesto moramo staviti eksplicitnu intertekstualnost. To je ona intertekstualnost u kojoj se naziru (ili pak jasno vide) odnosi između novog literarnog teksta i teksta koji mu je poslužio kao predložak. U ovoj zbirci su priče taj novorealizovani tekst, a sevdalinke podložak po kojem su nastale. Ti Jergovićevi kratki "izleti u tradiciju" potvrda su postojanja sinhronije i dijahronije kao dva osnovna ugla u proučavanju intertekstualnosti jer u "sinhroniji vidimo tekstove kao horizontalne preseke dijaloga u datom trenutku, a kroz dijahroniju pratimo po vremenskoj vertikali, kroz duži period, promene u književnosti i kulturi kao odraz ovakvih dijaloga" (Konstatinović 2002:13) Prema tome, složit ćemo se sa Novicom Petkovićem koji tvrdi da sve analize teksta, koliko god bile precizne i formalne, "one u svim slučajevima podrazumevaju i jedan poseban odnos prema književnosti kao kulturnoj instituciji, prema njenome mestu između drugih kulturnih institucija, kao i prema njenoj evoluciji tokom opšteg kulturnog i društvenog razvoja." (Petković 1988:85)

Prisustvo sevdalinke, ali i bosanske tradicije uopće, se u Jegovićevim pričama osjeti na više načina. U nekim pričama su sevdalinke, kao što je i pomenuto, eksplicitni intertekst jer likovi, događaji i ambijent ne odstupaju od onog u tekstu koji je poslužio kao podložak pa tako, primjera radi, u priči *Mejtaš* zaista put putuje Latif-aga sa jaranom Sulejmanom i razgovaraju:

> *"Je l' ti žao?, nije prestajao Latifaga. Odgovorio bi mu Sulejman, zašto da ne odgovori, ali mu se jezik svezao. (..) Ako progovori, povrijedit će prijatelja. Ili će sam zaplakati. Zato mu je bolje da šuti, sve dok Latifaga ne prestane pitati. Je li ti žao Banja Luke?, upita Latifaga, pa odmah zatim poče nabrajati sve ono čega bi mu trebalo biti žao. Ali začudo, nije se sjetio ničega što su izgubili (...), ništa više Latifagi nije na umu, nego akšamluci, ašikluci i teferiči. Ono čega usred njegove brige ionako nije bilo koliko je moglo i trebalo biti."* (Jergović 2004:329)

Eksplicitnost ide ponekad do te razine da se u fragmentima intertekst javlja kao citat jer u nekim pričama Jergović govori o kulturnom kontekstu pjevanja i sviranja sevdalinke. Kao primjer može poslužiti priča *Dert* u kojoj se dijelovi proznog teksta ekvivalentno podudaraju sa stihovima sevdalinke u trenutku kada izvjesni Hamza zapjeva: "Ima l' jada k'o kad akšam pada...". Naravno, u ovim i sličnim primjerima Jergovićeve priče postaju intermedijalne jer on spaja priču i pjesmu na načina da nekim likovima daje izuzetan muzički talenat, kakav je potreban za izvođenje veoma zahtjevnih narodnih pjesama. Tako u XX stoljeću, kada se bude novi muzički trendovi koji prijete sevdalinci, Argentinac Carlos Gardela ostaje zadivljen ljepotom sevdalinke *Sunce bi sjalo, sjati ne može* (priča *Zapis*), a Sejo iz priče *Idžtihad* pjeva Đulzulejhu da su se

> *"... tresla prozorska okna, a štokovi od vrata samo što nisu iskočili iz zidova, kažu da je grmilo kao što rijetko grmi za snježnih dana i da se zemlja tresla tako jako da su iz nje poiskakale mrtve krtice iz vremena kada grad još nije bio grad (...), govore da takva sila Sarajevom nije prošla otkako je Eugen Savojski zapalio Bosnu, kakva je tutnjala u deset dugih minuta na koliko je Sejo `razvukao Đulzulejhu`."* (Jergović 2004:202)

Osim tog očiglednog prisustva sevdalinke u vidu remiscencija, aluzija, citata, Jergovićeve priče će potkrijepiti i tezu semiotičara po kojima "tekst duguje više drugim tekstovima nego svijetu koji zastupa." (Hamzić 2009:148) Jergović nam priča legende, opisuje običaje i ljude, a što je taj intertekst manje eksplicitan, on zapravo postaje metatekst. Naime, pisac sam kreira potpuno novi sadržaj koji postaje aluzija bez tekstualnog podudaranja, ali se stilski i tematski uklapa u predloške. Poput prave usmene predaje, navodi tekst o postanku džamije Čađavuše i kaže kako se dogodi jednom da:

> *"Usred vedra dana, ama da je oblačka iz Firdusove lule bilo, puče nebo i opali munja baš kad je naš Aljo na vrh minareta bio. Od tog dana*

džamiju smo prozvali Čađavuša, jer je ispala kao da si je iz dimnjaka izvadio, a hodžu Aliju Ferizovića djeca prozvaše hadži Jaje, jer mu više nikad nije izrasla ni jedna dlaka na glavi, ni na rukama, a bit će ni tamo gdje se ne vidi." (Jergović 2004:131)

Za razliku od, primjera radi, Esme Smailbegović koja piše studiju pod nazivom *Legende o postanku džamija, njihovih naziva i obilježja u Sarajevu,* piscu takvo i slična istraživanja služe isključivo kao inspiracija za stvaranje sasvim nove, vlastite priče.

Slično je i sa običajima. Ponašanja i djelovanja pojedinca ili kolektiva utvrđena su u okviru jedne zajednice na osnovu tradicije i naslijeđenih obrazaca koji se prenose sa generacije na generaciju. Jergovićevi junaci teferiče i "narod se rasporedi između dva oraha, pod svakim sinija od ponjava načinjena, a na siniji bureka i raznih pita, sudžuke, sira travničkog i ilijaškog, ko i vazda svega više nego što treba." (Jergović 2004:254) Djevojke su se kući vraćale prije akšama, a mladići i djevojke nisu ostvarivali fizički kontakt. Alipaša i lijepa Mara iz Bišća su se nekoliko godina gledali i jedno drugom jade zadavali, a da nikad jedno drugom riječ nisu uputili.

Interesantan je i način je na koji Jergović unosi brojeve u priču. Simbolika i tumačenje brojeva sežu u daleku prošlost, njihova uloga neizostavna je u kulturi još od antičkog perioda, a u okvirima evropske književne tradicije brojevi su neizostavni u bajkama. Još od ranog djetinjstva se sjećamo da je div živio iza sedam gora i sedam mora, da je kralj imao tri sina, a na dvoru su bile tri kule. Utvrdu je čuvao troglavi zmaj, a krojač je jednim udarcem ubio sedam muha. U Jergovićevim pričama ovakav metatekst pojačava estetski doživljaj, podiže napetost, daje važnost onome uz šta stoji, te izražava određeni emocionalni stav pri čemu ima hiperboličnu ulogu. U priči *Jilduz* Hadžira je izrodila sedam kćeri, a Abdulrahman je bio siguran da će idući put biti sin, "tako su mu se posložili brojevi, u takvu vjeru." (Jergović 2004:19) Ali-paša je sedam godina svakog proljeća dolazio u Bišće i jahao sedam dana (priča *Asag*), grom je sedam puta udario u munaru džamije koju prozvaše Čađavuša (priča *Alkatmer*), a kad je Sejo zapjevao Đulzulejhu, čulo se u sedmu avliju (priča *Idžtihad*). Fra Jakov se vratio u samostan nakon što su prošle tri mirne noći i tri obična dana (priča *Zulum*). Isto toliko, tri dana i tri noći je Ahmu trebalo nagovarati da se pohrva sa Šehabom. Istog tog Ahmu vojvoda je tri puta okrenuo na mejdanu. Fata je nakon toga vojvodi tri noći pjevala, a njen glas je sedam puta odjeknuo u Novakovoj pećini (priča *Teman*). Tri dana je Amina Nisimović rađala (priča *Mekteb*), a Hamzi se u sred bijela dana učinilo da je takav mrak da ga ne bi ni tri sunca mogla obasjati (priča *Dert*).

Iz navedenog je jasno da se Jergovićeve priče temelje na narodnim pjesmama, ali u njima su sadržani i razni "popratni" tradicionalni elementi kao i pregršt spisateljskih inovacija. U zbirci *Inšallah, Madona, inšallah* je, zahvaljujući tome, moguće uočiti četiri temeljna tipa intertekstualnih odnosa koje navodi Saša Šmulja u knjizi *Poezija i proza*: "isključivanje (ili ekskluziju), uključivanje (inkluziju), presjek (intersekciju), te podudaranje (ili ekvivalenciju)." (Šmulja 2012:57)

Jergović je, čini se, ovom zbirkom htio uvjeriti Bosance da se ne trebaju stiditi onoga što jesu i čemu pripadaju, a ostale da Bosna nije crna rupa na geografskoj karti, već zemlja bogate tradicije, burne prošlosti i iznimne ljepote koja stoljećima pruže inspiraciju umjetnicima. On je naziva "remiksom bosanskih sevdalinki", a mi slobodno možemo "čuvarica od zaborava". O svojoj zbirci je jednom prilikom napisao:

> *"Inšallah, Madona, inšallah je knjiga koja je neki moj, i književni, i duhovni, i životni eksperiment. Odavno sam, valjda još kao klinac, počeo primjećivati kako u većini sevdalinki postoji onaj neispisani ili neispjevani sloj, koji se redovno tiče nekog događaja. Recimo, u pjesmi o Latifagi i njegovom jaranu Sulejmanu, kao da se cijeli jedan roman dogodio prije nego što je anonimni narodni pjesnik našao razlog za pjesmu. Čini mi se da taj roman stoji kao potka pjesme, te da je on, na neki način, ključ za njezino shvaćanje. A kako nije napisan, i kako se zapravo i ne zna što bi on bio, tako taj roman postoji u imaginaciji svakoga tko ozbiljno razmišlja o toj pjesmi i kome pada na um pitanje šta je to navelo Latifa i Sulejmana da krenu negdje iz Banje Luke. A kako su nam imaginacije različite i jedinstvene, kao što je jedinstven svačiji otisak prsta, tako nam se i romani o toj sevdalinki razlikuju. E, ono što sam htio s remiksima sevdalinki, bilo je upravo to da napišem ono što, iz moje perspektive, iz perspektive moje osobne imaginacije, kao i iz moga kulturološkog i literarnog svijeta, stoji kao priča iz svake od tih pjesama. Obično se voli reći kako je sevdalinka lirska pjesma, ali meni se nikada nije činilo da je sasvim lirska. Iza svake od tih pjesama stoji neka velika epska pozadina, koja funkcionira i kao razlog za pjesmu i kao socijalna istina o njoj.*
>
> *U duhovnome smislu bilo mi je do te knjige stalo zbog onoga što se dogodilo u ratovima početkom devedesetih. Osim što su tada bili porušeni domovi, hramovi, sela i gradovi, i osim što se iz temelja izmijenio socijalni pa i psiho-socijalni krajolik i karakter Bosne i Hercegovine,*

mijenjali su se i kulturni identiteti. A mijenjanje je vrlo često značilo-brisanje. Kao što su se mnogi od nas zatekli u nekome europskom gradu bez papira, bez pasoša i lične karte kojima bi dokazali svoj zemaljski legalitet i legitimitet, tako smo se mnogi zatekli i bez svijesti o tome što smo, a još više od toga- što zapravo znači ono što jesmo. Lako je reći da si Hrvat, Srbin, Bošnjak, ali šta to u konkretnom, individualnom smislu znači? Ili šta to znači iz tvoje bihaćke, sarajevske, goraždanske, američke ili svemirske perspektive? Inšallah, Madona, inšallah, bio je neki moj privatni pokušaj fiksiranja vlastitoga identiteta, ili barem jednoga njegovog dijela. Pokušaj da odredim što jesam ako sam ono što mislim da jesam. Učinilo mi se kako je važno da pred samim sobom to obavim nakon što je preko mojih identiteta prešla jedna kataklizma."1

Izvori i literatura

Grubačić, Slobodan (2006). *"Aleksandrijski svetionik (Tumačenja književnosti od Aleksandrijske škole do postmoderne)"*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad

Hamzić, Mirzet (2009). "*Književni leksikon"*, Dobra knjiga, Sarajevo

Jergović, Miljenko (2004). "*Inšallah, Madona, inšallah"*, Biblioteka Dani, Sarajevo

Konstatinović, Zoran (2002). *"Intertekstualna komparatistika"*, Narodna knjiga, Beograd

Kulenović, Tvrtko (1988). *"Teorija recepcije"*, u: *"Moderna tumačenja književnosti"*, Svjetlost, Sarajevo

Petković, Novica (1988). *"Tumačenja književnosti u Tartusko – moskovskoj semiotičkoj školi"*, u: *"Moderna tumačenja književnosti"*, Svjetlost, Sarajevo

Smailbegović, Esma (1986). *"Narodna predaja o Sarajevu"*, Institut za jezik i književnost, sarajevo

Šmulja, Saša (2012). *"Poezija i proza"*, Univerzitet u Banjoj Luci, Filološki fakultet, Banja Luka

1 Prilikom jednog ragovora o zbirci *Inšallah, Madona, inšallah* putem maila u martu 2008. godine, Miljenko Jegović je ovo napisao autoru teksta Maji Džafić na ličnu mail adresu majabihac@hotmail.com.

Intertextuality, metatextuality and intermediality in the book *Inšallah, Madona, Inšallah* by Miljenko Jergović

Miljenko Jergović is an author who pushes the boundaries of genres and who owns the ability to make a story out of just about anything. The author refers to the collection of stories *Inšallah, Madona, Inšallah* as an unusual ”remix” of folk songs where we get to know numerous interesting characters and experience events that are so realistic even when they seem like fairy tales. But the most exciting part is the way we travel through time. We take a journey through centuries, as if we were placed in a time machine we have all seen in children's movies. We walk down the cobblestone road and we walk down the street, we put on “čakšire” and we put on jeans, we ride a horse and we drive a limousine. Most of the stories from this book are based on Bosnian “sevdalinka” and several of them on Croatian choir songs. In most of them we sense the presence of a folk lyrical song which was unusually transformed into prose (intertextuality). However, some of them use folk songs as an inspiration to create a completely new setting (metatextuality) while others are pointing to the cultural context of singing and playing of folk songs (intermediality). Thanks to the expert decanonization, fragmentation, indetermination, irony and familiar humour, Jergović, in an extremely modern and appealing way, managed to enliven the tradition thereby bringing it closer to a modern man.

KEY WORDS: *sevdalinka, intertextuality, metatextuality, intermediality, tradition*

UDK: 821.163.4(497.6).09-32 Andrić I.
821.163.41.09-32 Andrić I.

Jelena RATKOV KVOČKA

Andrićeva "Kuća na osami" – knjiga o duši

KLJUČNE REČI: *Andrić, Kuća na osami, istorija, fikcija, duša, autopoetika*

Stvaralačka Andrićeva duša u bezvremenoj sadašnjosti, širom se poput vrata i prozora kuće na strmom sarajevskom Alifakovcu otvara, do najdubljeg studenca dušinog, do beskraja duše, da primi sve one koji bi da uđu u priču i da ukaže na svetle i čiste "kao iz raja" trenutke dušine, još više na one tamne, grešne i stidne, strašne i tragične, sada i uvek, utkane u manovski rečenu "svetkovinu priče". Igre senki i stanja duše su ove Andrićeve priče. Traganja i prepoznavanja iracionalnih pokreta dušinih, njihovih bezvremenih formi, jesu dubine i suštine, prave priče ove *Kuće na osami* (ili kako bi Tomas Man rekao: "blagoslov neba ozgo i blagoslov dubine ozdo"). Jedna od poslednjih Andrićevih knjiga, satkana od ulančanih pripovedaka, dekonstruiše naratorov stvaralački postupak i reinterpretira autorovu misao iz eseja *O priči i pričanju* – da je književni diskurs ravan istorijske istine. I istorija i fikcija su samo sredstva da se ispričaju priče o glavnom, večnom, vazdašnjem – o duši.

Sadržina fascikle mrke boje, sa daktilografisanim brojem stranica svake celine, zbirom stranica (84), sadržajem, neobjavljena, a za štampu pripremljena knjiga, pronađena u piščevoj zaostavštini, *Kuća na osami*, jeste zbirka pripovedaka, moderni roman i autopoetička knjiga. Nijedna od dvanaest celina nikada pre u ovom obliku nije bila štampana. Nauka daje podatke da su tekstovi nastajali u periodu od 1972 – 1974. godine. Svakako su to Andrićevi krajnji književni napisi, uz doterivanje rukopisa *Znakova pored puta* i njihovo pripremanje za objavljivanje, te uz stranice *Omer-paše Latasa*. Narečene tri knjige, posthumno objavljene (1976) su povezane i izukrštane. Bliske su teme i motivi, sadržine, kao i forme, te žanrovi (kraće zaokružene celine, no ipak ulančane i izukrštane te je knjiga organski čvrsta i jedinstvena struktura), lič-

nost Alipaše Rizvanbegovića Stočevića u *Kući na osami* i *Omer-paši Latasu*, dok u *Znakovima pored puta* čitamo poreklo koncepta čitave knjige *Kuća na osami*:

> *U jednom trenutku, dok sam opisivao čudne i skrivene patnje jednog lica u pripoveci, odjednom pomislih, najpre slabo i bledo, pa onda svom snagom i punom jasnošću, da bi sve to moglo da se ostvari u jednom jedinom živom čoveku koji bi došao i stao tu preda me, tražeći objašnjenje i obračun. Od te misli prođe me jeza od nožnih prsta do temena, i ja se survavam u sebe smrtonosnim padom probuđenog mesečara* (Andrić 1981b: 248).

Otvorio se pred stvaraocem dotad neviđen prolaz u druge, nepoznate i nesamerljive svetove, kad ono za šta se činilo (mislilo) da je irealno i nemoguće, najednom (novostečenim umnim viđenjem) postane moguće, te mentalna slika, strašan potres, proizvede egzistencijalni i metafizički drhtaj. U jednom pismu iz 1922. mladi Andrić je napisao: "Umetnost je jedina realnost koja vredi da čovek u njoj živi" (prema Karaulac 2006: 17). Puno značenje rečenice iz pisma i tajanstvena pomisao izrečena u *Znakovima pored puta*, obistinjuju se u *Kući na osami*. *Znakove pored puta* Andrić piše gotovo čitavog života, u njima je građa za pripovetke, eseje, romane, kao i snovi i promišljanja o životu, svetu, umetnosti, bogata autopoetika. Citirani fragment iz *Znakova pored puta* jednako je mogao biti napisan u mladosti autorovoj, kao i u starosti, a čitava knjiga nam otkriva stvaralački autorov postupak, u njoj se očituje, kako priređivači[1] kažu: "portret umetnika, njegova etika i poetika, delo i drama dela u nastajanju" (Andrić 1981b: 625). Andrićev stvaralački zazor od prvog lica (koje imamo u *Znakovima pored puta*), doveo je do poetičkog načela da se autor mislima i osećanjima upisuje u svoja lica. Taj poetički princip istaknuto je vidljiv u *Razgovoru s Gojom* (1935). Istovremeno, Goja je duh koji hoda, prototip licima iz *Kuće na osami*, a njegovo stajalište (suprotno Paolovom koji umetnika vidi kao Mesiju i govori o božanskom i satanskom poreklu i demonskom karakteru umetnosti, slično kojem je rano stvaralačko Andrićevo viđenje[2]), dakle Gojino stajalište jeste upravo ono koje imamo u citiranom fragmentu *Znakova pored puta* i u *Kući na osami*: da se u samoj stvarnosti

1 Vera Stojić, Petar Džadžić, Muharem Pervić, Radovan Vučković

2 "Idem na nova studija i nova iskušenja rimskog novicijata. Osjećam već odavno kako nastupaju nove *Lehrjahre* koje su uvod u drugu fazu života i u kojima se kuje moja nova riječ za koju se još ne zna je li kletva ili blagoslov". Andrićeva pisma Zdenki Marković. Višegrad, 13. VII 1920. (prema Karaulac 2006: 9).

manifestuju pojave nestvarnog i natprirodnog, dok vremenom autor otkriva drugačiju, dublju, istinitiju stvarnost od one koja nas okružuje. Ta dublja stvarnost (zapravo nestvarno) postaje jedina istina, prava zbilja. Uviđamo takođe da se stvaralac udvostručava i utrostručava (u *Razgovoru s Gojom*), umnogostručava (u *Kući na osami*). Prostorno-vremenske koordinate se prevazilaze, kao i što granica između ovog i onog sveta postaje propustljiva, a književna lica iz bezdane dubine i (ili) iste takve visine pohode pisca u kući na sarajevskom "strmom Alifakovcu, pri samom vrhu, malo podalje od ostalih" (Andrić 1981a: 9).

Transponovanje stvarnosti u umetničku zbilju izokrenuto je u ovoj Andrićevoj knjizi, te se umetnička zbilja ispostavlja stvarnost, čak nadstvarnost. Ono što je naizgled fiktivno, ukazuje se kao jedina istina, esencijalno, suštinsko. Polazna meditativna celina *Kuće na osami* koja nosi naziv *Uvod* i pruža autoru uporište za kompoziciju čitavog dela priziva *Predgovor* komada Šest lica traže pisca (1921) Luiđija Pirandela, u kojem autor akcentuje maštu (kao sluškinju svoje umetnosti), hirovitu i podrugljivu i za koju kaže:

> *I rado mi dovodi u kuću, kako bih od njih satkao priče, romane i komedije, najnesrećnije ljude na svetu, muškarce, žene, decu, upletene u čudnovate situacije iz kojih ne mogu da se ispetljaju, zaprečene u svojim namerama, izneverene u svojim nadanjima; ukratko svet s kojim je neretko doista mučno opštiti [...] Koji bi pisac mogao reći kako se i zašto neki lik rodio u njegovoj mašti? Tajna umetničkog stvaranja je poput tajne rođenja [...] Tako isto umetnik, živeći, sakuplja u sebi mnoge zametke života i nikada ne može biti siguran kako mu se i zašto, u izvesnom času, jedan od tih zametaka usadio u maštu kako bi i on postao živo biće, na jednom planu uzvišenijem od nepostojane svakodnevice [...]* (Pirandelo 2008: 5–6).

Pirandelo ukazuje da postoje pisci hroničari i dodaje:

> *Ali postoje i oni drugi koji, osim ovoga, imaju jednu dublju duhovnu potrebu, usled čega ne priznaju likove, događaje, predele koji nisu, da tako kažem, prožeti nekim posebnim životnim smislom koji im daje univerzalnu vrednost. To su pisci filozofI.* (Pirandelo 2008: 7)

Ivo Andrić je poznavalac Pirandelovog dela, prevodilac njegove pripovetke *Izvesne dužnosti* (1926), pisac hroničar, ali ponad istorijske ravni, pisac filozof, pisac glavnoga, univerzalija, od zanosa do tragedije, od iluzija do beznađa predstavljajući likove čiji lični udes postaje opšti i svačiji, uz udeo faka-

ta i fikcije, od dokumentarističkog, preko mašte, do umetničkog, do glavnog i nadistinitog, uobličavajući ih, dajući im formu za večni život.

Kuća na Alifakovcu – (čitamo) duša naratorova, spiritus je višeglasne priče, uvek drugačije ali uvek univerzalne. Duša je uzdignuta i osamljena. U njoj je zimi toplo, a leti hladovina. Građena na razmeđi svetova i vekova, istoka i zapada, "kod čijeg su podizanja[3] želje i planovi išli u jednom pravcu, putem nečeg novog i nepoznatog, a ruke, oči i sva čovekova unutrašnjost vukli u drugom, ka starom i uobičajnom" (Andrić 1981a: 9). To je kuća-duša uhvaćena između noći i dana, kaže narator: "još sam pun, od nožnih prsta, do temena, kao neke magle, bezobličnih i bezimenih noćnih snova"[4] (Andrić 1981a: 10). Isprekidane niti započetih priča i njihovi likovi dolaze u pohode svome tvorcu, istovremeno, gurajući se, slično kao Pirandelu šest lica, nude se, bude stvaraoca i zbunjuju ga, stavljaju ga u poziciju da mora da se brani od njih. Oni su u tvorčevoj svesti zamišljeni, pa u jednom trenutku zapostavljeni i napušteni, najpre viđeni kao živi, a ipak ostali neuobličeni, između ništavila i večnosti. Ko su tih jedanaest lica što iskušavaju pisca, što bučno i nasrtljivo udaraju na vrata kuće - duše, ili su gotovo neprimetni i beščujni, svi rešeni da dožive tvorčevu milost uobličenja? Žrtve sukoba različitih imperija, prebezi (kao besni Francuz Bonvalpaša, od kojeg ne čujemo ni jedne reči), to su "tipovi junaka" – za koje Karaulac kaže – "koji po pravilu opkoračuju dva sveta, ličnosti sa više identiteta, lica u raseljenju sa izgubljenom vlastitom osom" (Karaulac 2006: 15) – što je primenjivo na sve sablasne posetioce kuće - duše. Tu je još jedna istorijska ličnost, i on u hroničarskoj ravni, a uzdignuta do opšte razine, moćni vezir, "car od Hercegovine" i istovremeno zarobljenik, Alipaša Rizvanbegović Stočević koji strada od ruke većeg moćnika i silnijeg silnika Omerpaše Latasa, zaključujući da: "svak, pre ili posle, gine od svoje najveće strasti (Andrić 1981a: 23).Tu je i baron Dorn, još jedan stranac koji se na neko vreme obreo u Sarajevu, ogrezao u lažljivost, pobunjenik protiv činjenica i "takozvanih" istina, potpuno ih relativizujući, postavljajući ideju istine kojoj laži nisu ni toliko zazorne ni beznadežne[5]. Ovaj baron iz Štajerske je isto kao i onaj

3 (čitamo: tvoračkog postupka)

4 Nastavak teksta u *Kući na osami* glasi: "Oni su me tako ispunili pošto su prvo izeli celu moju iznutricu i popili svu krv iz mene" (Andrić 1981a: 10). Ukazuje na naređeni citat iz *Znakova pored puta* i pokazuje građu i prosede, postupak autorovog literarnog uobličavanja, kao i volšebno, htonsko, avetinjsko poreklo posetilaca kuće –duše.

5 U radu pod nazivom: *Umetnik i njegovo delo* (Žan Davil – Ivo Andrić) bavila sam se pitanjem autorovog prisustva u odnosu na književni lik, autorovom upisanošću u književni lik po pitanju odnosa umetnika i njegovog dela (Žana Davila – Ive Andrića) i napisala:

Davil, čitamo u romanu, piše epos u dvadeset četiri pevanja o Aleksandru Velikom. On je poetološki sledbenik velikog Nikole Boaloa i njegove Poetike, nastavljač strogog

prebeg, francuski feudalac koji je čitavog života vodio prepisku sa uglednim ličostima u Francuskoj, između ostalih sa Volterom[6], u Bosni naišao na razumevanje među ljudima, sarajevskim begovima, dokonim, veselim i učtivim "koji nemaju običaj da svaku priču stavljaju pod lupu istine" (Andrić 1981a: 41) i s kojima se opijao rakijom kao i izmišljanjima. Bonvalpaši će, tom čoveku svoje ćudi, svom od smeha i gneva, starešine sarajevskih janičara, s kojima se sprijateljio, čak i život spasti. Dirljive su scene ljudskosti bosanskih begova prema ovim strancima. Dornova lažljivost ima značaj stvaralačkog prosedea umetnika, sadrži autopoetiku i autoironiju, stvaralačko nadograđivanje stvarnosti imaginacijama, fakata – fikcijama. Takođe sadrži i stvaralačku bojazan da doterivanjem i ulepšavanjem istine ne pređu u poluistine ili same laži, žudnju da bar nekad neko u ispričanu priču duboko i iskreno poveruje. U kući - duši na Alifakovcu prosto se našao i uzdržani i mirni geometar P. iz S.,

klasičnog pravca, branitelj poezije od preteranog uticaja mašte, od pesničke smelosti i duhovnog nereda. Smatrao je, u svojim člancima, da je inspiracija u pesništvu neophodna ali mora da se rukovodi razumnom merom i zdravim smislom. Andrić ispisuje svoj ironični komentar kako je Davil kod čitalaca, stoga, ostavljao utisak da mu je više stalo do reda i stroge mere u poeziji nego do poezije same. Nameće se stajalište kako je Andrićeva ironija istovremeno samoironija, jer i stvaralac Andrić zazire od preteranog uticaja mašte i duhovnog nereda, zalažući se uvek za meru i zdrav smisao, pribojavajući se, kako sam kaže rimovanih istina (Ratkov-Kvočka 2014: 1060).

Dok, recimo, fon Paulić obaveštava Beč, i ne jednom, kako g. Davil ima "bujnu maštu" i "sklonost ka preterivanju" (Andrić 1981c: 509), što otvara pitanje šta je laž, šta istina,a šta nadistina?

U drugom radu: *Lepota, dobrota i učenost u Prokletoj avliji ili vizija sveta bez granica*, razlikovala sam Zaimovu sanjalačku potrebu da sebe u pričama predstavlja kao ispravnog čoveka dok suštinski "mašta, laže i opija se i zavarava lažima, polulažima i poluistinama" (Andrić1981d: 21), kao falsifikatora stvarnosti, koji među hapšenicima rastura krivotvorenu priču o svom životu, naspram drugih i drugačijih pripovedača u delu koje je i o priči i pričanju (Ratkov-Kvočka 2016). Ali, autor nam pokazuje mnogobrojne moduse i raspon od potpunih neistina do suvih istina, ironizirajući ga, no ako postupak izokrenemo, i postavimo ga tako da se kreće od najprostijih činjenica koje tvorački autorov prosede "menja i prekraja, dodaje i oduzima, ulepšava i preinačuje" (Andrić 1981a: 36), što čini baron Dorn, no to čini i književnik, pripovedač Andrić, što je imperativ umetničkog stvaranja, pri tvorenju priča u stizanju do nadistina, esencijalnosti i svevremenosti, onda, da još jednom citiramo lik Davila iz *Travničke hronike*, "na kraju se sve bojazni ostvaruju" (Andrić1981c: 437), umetnik Andrić iznosi, kroz autoironiju, autopoetiku, izrazito modernim načinom bavi se u svom opusu metafitičkim problemima, a pri kraju svog opusa (tu mislim pre svega na delo koje je u žiži ovog rada, *Kuću na osami*) dominantno nastoji izraziti dvosmislenost, tajnovitost, privid i sve čvršći umetnički stav da su laž i istina izmešane, do nerazaznavanja, i da mu umetnička perspektiva sve izrazitije i češće ukazuje kako: "i odjednom lažna para postade prava" (Andrić 1981c: 447).

6 Volter je gotovo stalna referenca u Andrićevim delima (pronalazimo je u: *Travničkoj hronici*, *Omer-paši Latasu*, *Kući na osami*).

zakovitlao vreme, preobratio sobu kroz neku svetlu maglu u vagon voza, za kojeg će narator reći nešto što smo oduvek držali za svojstvo autora Andrića: "nemiran u sebi, a nepokretan spolja" (Andrić 1981a: 45), što dokazuju njegova neprestana interesovanja za likove nepodnošljivog življenja ili kako bi Karaulac rekao: "od teškog ka nemogućem" (Karaulac 2006: 10), u vlasti jedne strasti, života satkanih od tragike i stradanja. Narastajući unutrašnji geometrov nemir će biti stepenovan: 1) on ima samo jednu čast i dužnost ženina je da je čuva, 2) uvek je on u pravu, 3) neposlušnost ženina počinje da ga ljuti i može čak da dovede do besa, 4) i najmirniji čovek zbog ovakvih stvari pobesni i iziđe iz takta, 5) udari mu krv u glavu, 6) "Šta kažem? Šta sam kazao, sunce mu nebesko!" (Andrić 1981a: 51), 7) vičući skače sa stolice, 8) boji se počiniće neko zlo jednoga dana, hoće, 9) – "Znate, nikad ja *to* ne bih učinio" (Andrić 1981a: 53). Ubistvo i samoubistvo?! Ni narator nije sasvim siguran, geometar nestaje, čudesno i tiho, ostavljajući naratora zamišljenog, zbunjenog, nezadovoljnog. No ono što zasigurno znamo i narator i mi (čitaoci *Kuće na osami*) i ono što je izazivalo tako strašan bes geometrov jeste da je njegova žena, Julka, bila zanesena, zagledana u daljini u širom otvorenu, jarko osvetljenu, cirkusku šatru, punu klovnova i cirkusanata, sa vizijom sebe kako igra u areni, na trapezu, gola, pred mnogobrojnom publikom. Razum i zanos, sukob između ovih suprotnosti, njihova uzajamna trenja, satiranja do uništenja i samouništenja, jesu ravan stvaralačkog prosedea autora o čijem delu govorimo. Cirkus je paradigma Andrićevog stvaralaštva[7] (Ćorkan i Švabica, *Razgovor s Gojom*, *Na Drini ćuprija*, pripovetka *Prvi put u cirkusu*, objavljena u knjizi *Priče iz detinjstva*[8]), sve do *Kuće na osami* i celina *Geometar i Julka* i *Cirkus*, a karika koja ih povezuje upravo je očaranost cirkusom, cirkuskom igrom u areni, igračicom na žici. Štaviše, pripovetka *Prvi put u cirkusu* je inkorporirana u celinu *Cirkus* kao njen prvi deo, kojem je pridodata "dopuna", da bi se išlo do kraja i sve osvetlilo sa svih strana. Sveobuhvatnost sagledavanja, na kojoj direktor cirkusa insistira u ovoj celini, treba retroaktivno primeniti na prethodnu celinu: *Geometar i Julka*, spoznavajući sasvim drugu i potpuno drugačiju perspektivu ukoliko bi priča bila sagledana iz Julkinog ugla, ili kako bi Pirandelo rekao: "Ne može jedan lik tako da se nametne, da potisne ostale, da skroz prisvoji scenu" (Pirandelo 2008: 105). Prvobitan stvaraočev doživljaj cirkusa

7 Na Drugom Bosansko-hercegovačkom slavističkom kongresu, na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, maja 2015. izlagala sam rad na temu: *Cirkus kao paradigma – cirkuska igra kao igra života u delima Ive Andrića i Danila Kiša*.

8 Andrić 1967: Andrić, Ivo, *Priče iz detinjstva*, Zagreb: Naša djeca. In. Lazić 2009: Lazić, Radoslav (ur.). *Teatar/cirkus klovnova*. Beograd: Biblioteka dramskih umetnosti.

iz doba detinjstva, ispričan u prvom licu, neposredno (koji je umetnički uobličen i upisan i u ličnost Salka Ćorkana), dobija svoj nastavak u *Kući na osami*, kao neko daleko i nejasno sećanje, od "mnogo tame i mnogo jarke svetlosti" (Andrić 1981a: 55), u vezi sa snom koji je sanjan minule noći. Očaranosti će se preobratiti u stradanja. Direktor cirkusa će se silno zaneti mladom igračicom, i tako sam, obnevideo za sve drugo oko sebe, baciti svoj život pod noge i nezaustavljivo krenuti putem vlastite propasti. Osvetljavanje života sa svih strana, od spektakla do debakla, ili da ponovimo u vezi sa ovim junakom ono štoje izrekao Alpaša: "svak, pre ili posle, gine od svoje najveće strasti" (Andrić 1981a: 23), pokazuje da se čoveku dogodi upravo ono što je on izravno činio drugima (jednako kako je on zanemario svoju bolesnu ženu zbog igračice, igračica će zanemariti njega). Time su ove dve celine povezane. Unakrsnu vezu prepoznajemo i između celina *Baron* i *Jakov*, *drug iz detinjstva*. Fanatizam, nerazaznavanje obmane od istine, onog što jeste od onog što nije, onog što može biti i onog što ne biva. Istina – laž, crno – belo, prijatelj – neprijatelj, pijanstvo – trezvenjaštvo kod fanatika stvara radikalizaciju misli i usmerava agresiju prema onima koji ne misle kao oni. Strah od osvete uzrokuje strah od pretpostavljenih neprijatelja kao i osjećaj krivice koji vodi do različitih oblika mazohizma i samokažnjavanja. Fanatik postaje paranoičan i traži sigurnost u fanatičnom sistemu u koji ulaže svu svoju veru i to je zatvoren, bezizlazan krug. Pogotovo ako se prenosi generacijski, kao što je to slučaj sa Jakovom, drugom iz detinjstva, koji je naivno verovao da može kontrolisati vlastiti fanatizam: "Objašeš granični zid, pijuckaš mašući nogama, i posmatraš šta se događa u oba ta sveta, s jedne i s druge strane zida [...] osećaš se nadmoćnim jer znaš više od ostalih ljudi i vidiš bolje i dalje od njih" (Andrić 1981a: 72). Oči na oba sveta, opijanje alkoholom kao i umetnički zanos, opijanje maštom, služba artistička, ostavljaju crne i teške taloge u duši onih koji imaju takvu sposobnost gledanja, odvajaju ih od drugih ljudi, tvoreći pustoš oko njih, da parafraziramo Andrićevu misao iz date celine, vezuju sve čvršće za svet "nepostojećih grehova i uobraženih odgovornosti". To su, opet, autopoetološka mesta. Sasvim je sledstvena, s preciznom kompozitivnom namerom i na pravom mestu, naredna celina knjige, s naslovom *Priča*. Kod Andrića, kao i kod Pirandela i njegovih šest lica koja se pojavljuju, tu prisutna, čekaju "svako sa svojom skrivenom patnjom i svi sjedinjeni rođenjem i nerazmrsivim nitima koje povezuju njihove sudbine, da ih uvedem u svet umetnosti, tako što ću od njihovih ličnosti, njihovih strasti i njhovih zgoda satkati roman, dramu ili makar pripovetku" (Pirandelo 2008: 7). Junak Andrićeve *Priče*, Ibrahim-efendija Škaro, je drugačiji od ostalih. Andrić kaže: "Dok drugi redovno žele da uđu u

moju priču i ponekad to neumesno i nasrtljivo traže, on bi, naprotiv, više želeo da ga nigde ne pominjem i, ako već iznesem neku od njegovih šala, da ne kazujem čija je" (Andrić 1981a: 81). Ibrahim-efendija, poput svog tvorca nalaže: ne proučavajte mene, već moje delo, odvojeno od mene. Ima u njegovim pričama sete i tuge, ali su najčešće svetle, u smeh uronjene Ibrahim-efendijine priče, izvori vitalnosti i životne vedrine u moru nedaća i tragike, oni čisti, "kao iz raja" izišli trenuci dušini. Svetao trenutak života na ovom svetu, kao i Ibrahim-efendija u kući na osami – tvoračkoj duši: "retko se javlja, a kad naiđe, ne ostaje dugo" (Andrić 1981a: 81). *Priča* je sva od kontrasta. I fakta i fikcija. I hroničarsko i pripovedačko. I strašna istorijska priča o Dželaludinpaši koji je u Travnik pozvao prvake iz cele zemlje i sve ih poklao. Hamidaga, otac Ibrahim-efendije Škara, ugledan, pravedan, neustrašiv čovek, nije hteo da ide u Travnik, ali ga je Dželaludinpašina odmazda stigla preko najmljenih ubica. Uviđamo ponavljanje istorije u rđavim aspektima u sudbinama Alipaše i oca Ibrahim-efendije Škara, isto stradanje i pogibelj, ali i razlike u karakterima: dok je "car u Mostaru" zavladao ubivši najpre brata, "hutovskog krvnika", bio oštar i lukav tiranin (iako je pokazivao smisao za unapređenje Hercegovine) i stradao na kraju od oštrijeg i lukavijeg tiranina (Omer-paše Latasa), dotle je Hamidaga bio "jedan od najuglednijih ljudi" svoga grada, njegova je reč jednako važila kod vlasti i među građanstvom i često bila presudna. Njegova sila je bila sila čovečnosti i dolazila iznutra. U tim strašnim i smutnim vremenima, kada vlast sprovodi goli teror i silu, a krvnik-vlastodržac, postavivši se iznad zakona, provodi bezakonje – "O tom se ogorčenim šapatom pričalo po Bosni, a uz to se, kao čudo i strašan primer, pominjala velika ljubav mlade žene koja je pogazila sve propise i obzire i nepokrivena istrčala na ulicu, među svet" (Andrić 1981a: 83). To je bila Hamidagina majka, lepotica na glasu, neponovljiv primer samosvojnosti. Dirljiva je ova ljubavna priča o uzorima čovečnosti i dostojanstva, lepote i hrabrosti, o dvoje stradalnika koji kao da i nisu bili od ovog sveta, već da su pali, bačeni u ovaj bezdan, u ovo "dno stvarnosti" (izraz Miloša Bandića), da kratko prožive svoje tragične sudbine na zemlji i da gotovo zajedno odu iz ovog sveta bez dobrote i lepote, vrate se uzvišenim visinama kojima su oduvek pripadali. Iz te ljubavi i njene tragike rodiće se Ibrahim Škaro[9] koji je

9 Nameće se poređenje junaka ove price sa ličnostima iz *Proklete avlije*, sa čovečnošću i dostojanstvom Tahir-pašinim, naročitošću samosvojnošću lepe Grkinje, njihovim brakom i njihovom tragikom, sa njihovim izuzetnostima, roditelja Ćamil-efendije, čija nezlobivost i krhka sudbina, kao i Ibrahim-efendijina, u ovom svetu punom gada (andrićevski rečeno), deluje nestvano.

tako lepo umeo da priča[10].Njegove priče su ona zlatna i sjajna strana života. "Slušajući njegova pričnja" – autor kaže – "izgleda vam da to život, bogati i raznoliki život, priča sam o sebi" (Andrić 1981a: 85). Pričanja iako ublažavaju, ulepšavaju, povisuju, jednako kao Dornova, a opet su drugačija ili sasvim drugačije primana od strane slušalaca. Bude da neki slušaoci i negoduju, iskazujući nepoverenje, sumnju u istinitost priče, ili ukazuju da je smehotvornost njegovih priča razorna, ravna pobuni, dok im Ibrahim-efendija mirno odgovara da oni to ružno gledaju. Dornove priče su slušali njegovi malobrojni prijatelji sarajevski begovi. Ibrahimove priče su išle iz malo rakije i puno vedrine i nezlobivosti, a baronove uz sve više i više alkoholizma i mnogo ozlojeđenosti i gorčine. Ibrahim-efendija je čitavog sebe utkivao upriče, srce i dušu, misli i snagu, bez ostatka, tvoreći nadstvarnost, istinitiji i lepši svet u kojem čoveku ne bi bilo uvredljivo živeti. Odnos pripovedača i publike (slušalačke i čitalačke), koliko je pripovedaču stalo da mu publika veruje (kao što je bilo važno Dornu), odnosno koliko se pripovedač koji se svojom celokupnošću prenosi u pričanje ne obazire na publiku (kao Ibrahim-efedija), posredno iskazuje autopoetički stav. Pitanje umetničke istine i umetničke neistine jeste jedno od prioritetnih Andrićeve poetike i autopoetike. Jednako pitanje slobode koja je van domašaja čoveka, ili, ako je ropstvo stvarno stanje ljudskog življenja, pitanje osvajanja slobode, životne i umetničke.

> *Rob je čovek, robovi su žena i dete, jer od rođenja do smrti robuju ponekom i ponečem [...] Ropstvo je život vaskoliki [...] Rob je san čovekov, roblje su uzdah, zalogaj, suza i misao* (Andrić 1981: 92).

Ovo će osvešćavati piscu sama priroda, teško i jednolično talasanje južnog mora. Sam duh će se pobuniti protiv materije usled prepoznavanja životinjskog u čoveku i otkrivanja zverskih nagona među ljudima. Postavlja se pitanje kakvog opravdanja ima da postoji ovakav svet? Budući da nijednog zdravorazumskog argumentane može biti, neka nema ni sveta:

> *Tako je, da nestane sveta, svega što živi i diše, što je stvarno i opipljivo i što ima veze sa ljudima, sa ognjem, bitkom, pomorom ili ropstvom. Da nestane sveta! Ili da ga uopšte nije ni bilo? Da, nikad, nikad! To je bolje. To bi značilo da nije bilo, i da ne može biti ni krvi ni paljevine ni zarobljavanja, ni tuge ni rastanka sa onima koje volimo. Ničeg!* (Andrić 1981: 94)

10 Onako kako je lepo umeo da priča fra Petar u *Prokletoj avliji* i jednako kao mladi fratar što nakon fra Petrove smrti razmišlja o lepoti njegovih pričanja i neizrecivosti te lepote pisac u tišini svoje sobe, po odlasku Ibrahim-efendije nastavlja da sluša njegova pričanja koja ostaju živa (kao i fra Petrova) posle njegove smrti.

More suza je čovekov život na zemlji, muka življenja. Napisana stvarnost ove priče je surova, no ne surovija od učinjenog zla, od užasa istorije, od strahota koje ljudi čine jedni drugima. Dostojanstvo, čednost, čista i uzvišena osećanja, preobraćaju se uvek i samo u stid i sramotu u ovom svetu – "carstvu srama" (Pirandelov izraz)."Šta može za mene biti fantastičnije od stvarnosti?", pitao se Dostojevski, koji je jednako Andriću, slikao "svu sudbinu čovekove duše" (u zapisima iz beležnica F.M. Dostojevskog), i jednako Andriću u priči *Robinja*, bio realista u višem smislu reči. Pirandelo bi rekao da je "život prepun raznoraznih apsurda, koji nemaju ama baš nikakvu potrebu da deluju verovatno; jer su istiniti" (Pirandelo 2008: 39). Moralni pritisak neba reaguje, buni se, protiv ovakvog sveta materije i Tomas Man se pita: "da li je on (duh) stvarno poslat da uništi materijalni svet oslobađanjem duše iz njega i njenim povratkom u zavičajni dom" (Man 1990: 47), onako kako, kao jedini izlaz, vidi u bezizlazu Andrićeva robinja. Strašno se zlo dogodilo na planu istorije na kojem se neprestano ponavljaju isti užasi, te nam Andrić uvek nanovo potvrđuje tragično razumevanje sveta. Iz pesimizmom natopljene prošlosti pripovedač Andrić izdvaja pojedinačne sudbine, verujući da je poziv književnika "da govori u ime svih onih koji nisu umeli, ili oboreni pre vremena od životakrvnika, nisu stigli da se izraze (Andrić 1981e: 70), kao znakovi iz prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Autopoetički, u eseju *O priči i pričanju* (što je važeće za sva njegova dela i *Kuću na osami*) Andrić priznaje i da "pripovedač možda priča samom sebi svoju priču, kao dete koje peva u mraku da bi zavaralo svoj strah" (Andrić 1981e: 70).

Životi, a ne život je u svakom od nas. Mnoštvo, a ne jedan uvek isti život. Ponekad čovek svesno i potpuno izađe iz vlastite egzistencije koja bi se imala dogoditi, poput pisca koji podredi vlastitu egzistenciju pričama o drugim ljudima, upisujući se duhom u njih, poput profesora iz celine Životi u *Kući na osami*, sopstvenika naročitog muzeja starina. Opet more koje će jutrom doći, naplaviti do stvaraočeve sarajevske kuće - duše i doneti jedno davno sećanje o kući na osami u kući na osami. Usamljenik, čudak, "čovek čistih računa i dobrih namera", a ljudi iako ga poštuju, zaziru od njega. Dogodiće se potpuno prepoznavanje i razumevanje između naratora i ovog čoveka, viđenje ispod maske i jednog i drugog, "prijateljski razgovor bez reči" dvojice ljudi koji to što žive, njihov život: "postoji samo umesto drugog i drugačijeg života" (Andrić 1981a: 101) koji su odbacili pre nego što su ga stvarno počeli živeti, zamenivši ga za neki drugi vid postojanja, spasavajući se, oslobađajući se tako užasa življenja. Spoznaja i priznanje se događa u trenucima razilaženja stvarnosti i propuštanja nadstvarnog i neprirodnog u prvi plan: "More ispod

nas neprestano se odliva i prazni, dok sjajno nebo nečujno klizi, kao ogromna pokretna kupola nad nama" (Andrić 1981a: 100–101), predstavljajući viziju životnog nadsmisla, univerzalnog značenja, fantastičnog u realnom.

Ljubavi, kao i Životi označavaju, budući u množini, pojave koje su nemerljive i koje se ne mogu videti golim okom, najčešće u domenu misli i apstrakcije.To su imena nematerijalnih, neopipljivih fenomena, nešto što se samo oseća ili zamišlja, kao: ideje, lepote, radosti, sreće,tuge, čežnje, boli, mladosti, snage, ljubavi ... životi. Celina *Ljubavi*, kao i Životi, i njihove suštine, se sagledavaju jedinoumnim okom, ispod maske su skrivene i vidljive su jedino iza sklopljenih očnih kapaka:

> *Tako gradovi, ulice i kuće, ili samo delovi ulica i kuća, iskrsavaju u mojoj svesti i postavljaju mi nova pitanja ili traže od mene, kao neplaćen dug, odgovor na stara na koja nekad nisam umeo da odgovorim. Zaklanjaju mi svet, tako da odjednom ne vidim ništa od onog što je tu oko mene, živo i stvarno, nego samo ono što se diglo odnekud iz mene i neće da mi se skloni s puta ni makne s vidika. I ja napuštam sve svoje misli i brige, zanemarujem poslove i propuštam prilike, a objašnjavam se sa maglom i fatamorganom dalekih predela i tuđih sudbina* (Andrić 1981a: 106).

Scenografija "magle i fatamorgane" u ovoj priči je slična onoj u *Razgovoru s Gojom*, francuski primorski, vinarski gradić, predgrađe, predveče, uoči praznika ili cirkuske predstave. I kao što život nije život nego imaginacija, ljubav nije ljubav nego psihičko zlostavljanje i fizičko mučenje, patologija,sadizam i mazohizam, ropstvo, poslušnost, ispunjavanje nečijih, tuđih želja, i kažnjavanje svake vrste, dok je uzajamna samo bol, do ubistva i samoubistva (jednako kao u priči *Geometar i Julka* ili *Cirkus*)!? Ironija kao autopoetička istina.

Provala životinjskih nagona u ljudima, nasilno uzimanje mlade žene, gotovo devojčice, koja se umela strašno zaneti nemirnim šarama i igrom svetlosti i senki na vodenom platnu iščekujući "šta će biti dalje, šta iza ovog dolazi"(Andrić 1981a: 117), od strane čoveka koji je naišao tuda, iz šume, zamračio vidik, sledio dušu, upropastio i produžio dalje, u teškim ratnim vremenima i pokoljima "koji su upravo u tim krajevima bili najžešći i najkrvaviji" (Andrić 1981a: 114) sadržaj je poslednje celine ove knjige pod naslovom *Zuja*. Evociranje ratnih strahota, životna priča mlade žene, žrtve životinjskih poriva u muškarcu u ratnim vremenima budući naišavši na nemoćno, nezaštićeno, nepoznato žensko, ukazuje na pojedinačno u opštem, umetnički Andrićev pro-

sede, na "beščašće istorije" (Borhesov izraz) koje se ponavlja – Andrićev postupak prepoznavanja tragova prošlosti u sadašnjosti i budućnosti, zuj u sutra.

Pisac je lica ove knjige u jednom trenutku vlastitog tvoraštva video žive, pa ih nedovršene ostavio da lelujaju između svetova. No, ona mu ne daju mira. Opsedaju ga. Čitalac prisustvuje čudu stvaranja. Autor pušta čitaoca da zađe sa njim iza kulisa, u mračna prostranstva, u tamni rudnik, kako bi prisustvovao rađanju jedne stvarnosti, daleko istinitije od ove koja nas okružuje i u kojoj: ono što se događa – događa se uvek. Svaka je priča knjige *Kuća na osami* trenutak večnosti. Ujedno savršena iluzija stvarnosti, koja je licima ove knjige, kao i umetniku, jedina stvarnost. Pripovedač je potpuno izložio strašne i teške stvaralačke muke, otkrio proces stvaranja, predstavio lica koja su tu, odista živa pred svojim piscem a nisu zaokružena "milošću uobličenja" (Kišov izraz) i koja, na naše oči, naseljavaju svet književnog dela. Luiđi Pirandelo kaže: "Kada su likovi živi, doista živi pred svojim piscem, on može samo da osluškuje njihove reči, njihove postupke koje mu oni sami nude; i potrebno je da ih želi onakve kakve oni sami sebe žele; zlo i naopako ako se na to ogluši (Pirandelo 2008: 118)! Tako su, uz prisustvo čitalaca, nastajale priče čiji su nosioci lica priča, jednom već rođena u mašti stvaraoca, kojima je autor pokušao da ospori pravo na život, što "živi" likovi *Kuće na osami* nisu dopustili, nego su piscu krenuli u pohode ne bi li ga podstakli i ubedili. Najednom, na prelazu noći i dana, zgušnjava se magla i naseljava likovima, življim od onih koji dišu i hodaju. Istinitijim. Nastaje priča. Čitalac biva podstaknut na sumnju u vlastitu stvarnost i stiče sposobnost njenog rastakanja, te otkrivanja u kosmičkim prostranstvima, u metafizičkom, u konačnom i večnom. Sama lica su nosioci teksta priča podsmevajući se čak i smrti. I kako Pirandelo reče: "Umire čovek, pisac, stvaralačko oruđe; ali stvoreni lik nikad ne umire" (Pirandelo 2008: 42)! *Kućom na osami* – knjigom o duši, jednom od krajnjih svojih knjiga, pisac vraća svoje neplaćene stvaralačke dugove, sravnava umetničke račune, izvodi književni bilans: ništavilo ništavilu, večnost – večnosti.

P.S.

U zaostavštini Danila Kiša, velikog poštovaoca i pisca koji Andrića drži za jednog od svojih najvećih učitelja, nađen je tekst na ukupno sedamnaest daktilopisnih stranica. Priređivač[11] je u *Skladištu* objavio potpun rukopis verzije koja je sadržala dvanaest paginiranih listova, na sredini prvog je bio iskucan naslov *Dug*. Još četiri stranice, po priređivaču, bile su druga po

11 Mirjana Miočinović

redu verzija početka priče (bez označenog naslova), a na još jednom zasebnom listu, na kojem je ponovljen naslov *Dug*, bilo je otkucano svega pet redova koji su po mišljenju priređivača varijanta početka priče. Više verzija početka i ispravke u dva navrata svedoče o kolebanju i nedorađenosti pogotovo nekoliko prvih stranica teksta, potonji deo rukopisa je gotovo bez ispravki, a taj deo sadrži osnovnu zamisao priče: svođenje računa sa životom, književno oblikovan postupkom katalogizacije, nabrajanja, tako svojstvenom Danilu Kišu. Priređivač nam skreće i pažnju da: "sudeći po velikom broju rečenica koje započinju na jednoj, a završavaju se na narednoj stranici, rekli bismo da je priča napisana u jednom dahu" (Miočinović 2003: 361–362). Lice priče *Dug* je Ivo Andrić, u bolnici, u predsmrtnim časovima, kod kojeg je, nakon teških kriza i borbe svim silama protiv smrti, "posle nekoliko strašnih dana jutros nastupilo smirenje" (Kiš 2003: 250). Odličan poznavalac Andrićevog dela, literature o tom delu i sam vrhunski pisac, majstor pripovedanja, koji je kao i njegovo lice voleo dokumentarnu građu, nadograđivanje fakata fikcijom, Danilo Kiš će predočavati i tumačiti lice pisca iza kojeg ostaju sabrana dela – garant besmrtnosti i među čijim se hartijama nalazilo još nekoliko knjiga "brižljivo odabranih i složenih u fascikle" (Kiš 2003: 252)[12], da je proživeo ceo svoj vek "u svetu fikcije, u svetu platonskih ideala"(Kiš 2003: 252), a stvarni život da mu je bio "muka i nevolja, nesnalaženje i dosada"(Kiš 2003: 252), na kraju praveći bilans svog života, kao strujni udar prože ga misao prodirući do srca kako nije vratio svoje dugove i to ne duhovne, već ovozemaljske. Registar poverilaca je iz Andrićevog detinjstva i mladosti o kojima Kiš saznaje iz Karaulčevog *Ranog Andrića* (Prosveta – Svjetlost, 1980), a dužnik namiruje dugovanja od svoje skromne stipendije od dvesta kruna, koju dobija od hrvatskog društva "Napredak", institucije*k und k* države, nastojeći da novac rasporedi pametno: "da svima dostigne i da nikome ne zafali" (Kiš 2003: 253).Dužnik je bio mnogima koji su ga nečem važnom naučili, dobrotom zadužili, pametno tumačili, a nikom nije želeo ostati dužan. Zafalilo mu je u namirivanju dve krune koje će pozajmiti od bolničarke (biće to dva dinara, a ne krune), njima će Haronu platiti putovanje. Kišov *hommage* Andriću priređivač datuje u 1986. godinu, u vreme kada piše predgovor za francusko izdanje *Gospođice*, dakle u vreme izrazite Kišove usredsređenosti na Andrića (koja ni tokom čitavog Kišovog stvaralačkog veka nije bila mala). "Pripovetka, međutim" – kaže Mirjana Miočinović – "funkcioniše kao dvostruki portret (portret/vaza), jer Kiš pravi i svoj lični moralni bilans" (Miočinović 2003: 362). Tako je *Kuća na osami* upisana

12 Mi naročito upućujemo na sadržaj mrke fascikle i rukopis knjige *Kuća na osami.*

u Kišovu priču *Dug*, kroz izmirivanje umetničkih i životnih potraživanja, a pisac Danilo Kiš,kojeg je jednako boleo život, upisan je u stvaraoca Ivu Andrića u trenucima kada njihova književna dela, završena, pohranjena, uskladištena, "umiru za pisca" (Andrićev izraz) postajući knjige, u trenucima kada stvaraoci polako ali sigurno napuštaju ovaj svet kojem su dali dušu u raskošnoj svetkovini priče.

Izvori

Andrić, Ivo (1981a), *Kuća na osami*. Sabrana dela Ive Andrića. Udruženi izdavači.

Andrić, Ivo (1981b), *Znakovi pored put*a. Sabrana dela Ive Andrića. Udruženi izdavači.

Andrić, Ivo (1981c), *Travnička hronka*. Sabrana dela Ive Andrića. Udruženi izdavači.

Andrić, Ivo (1981d), *Prokleta avlija*. Sabrana dela Ive Andrića. Udruženi izdavači.

Andrić, Ivo (1981e), O priči i pričanju, In. *Istorija i legenda*. Udruženi izdavači.

Andrić, Ivo. (1967), Priče iz detinjstva.Zagreb, In. Naša djeca. In. Lazić,Radoslav (2009) (ur.). *Teatar/cirkus klovnova*, Beograd, Biblioteka dramskih umetnosti.

Kiš,Danilo (2003), Dug. In. *Skladište*, Beograd, BIGZ.

Man,Tomas (1990), *Josif i njegova braća I*, Novi Sad, Matica srpska.

Pirandelo,Luiđi (2008), Šest lica traže pisca, Beograd, Paideia.

Literatura

Karaulac, Miroslav (2006), *Andrićeve kule i gradovi*, Novi Sad, Matica srpska.

Miočinović, Mirjana (2003), Uvodne napomene, In. Kiš, Danilo. *Skladište*. Beograd, BIGZ.

Ratkov-Kvočka, Jelena (2014), Umetnik i njegovo delo (Žan Davil – Ivo Andrić), In. Tošović, Branko (Hg./ur), *Andrićeva Hronika*, Andrićs Chronik, Grac – Beograd – Banjaluka, Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz – Beogradska knjiga – Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske – Svet knjige.

Ratkov-Kvočka, Jelena (2016), *Lepota, dobrota i učenost u Prokletoj avliji ili vizija sveta bez granica*, In. "Druga međunarodna znanstvena konferencija u oblasti književnosti i jezika – Zbornik radova",Travnik, Edukacijski fakultet.

THE HOUSE ON ITS OWN BY IVO ANDRIĆ – A BOOK ABOUT THE SOUL

Summary

Andrić's creative soul in the timeless present, opens wide like the doors and windows on a house on the steep Alifakovac in Sarajevo, all the way to the deepest well in the soul, to the soul's endlessness, so that it could accept all of those who would like to enter the story and to point to the bright and pristine ”heavenly” moments of the soul, and even more to the dark ones, sinful and shameful, horrifying and tragic, now and forever intervowen into the Mann's “festivity of the story”. These stories by Andrić are but walking shadows and states of the soul. Searching for and recognizing the irrational moves of the soul and its timeless forms, the genuine stories of this *The House on Its Own* are the depths and the essence, or as Mann put it: ”the blessing of the sky above and of the depths below”. One of the last books by Andrić, consisting of interconnected short stories, deconstructs the narrator's creative technique and reinterprets the author's idea from the essay *Of stories and story telling* – that literary discourse is equal to historical truth. Both history and fiction are but means of telling stories about the central, eternal and timeless – about the human soul.

KEY WORDS: *Andrić, The House on Its Own, history, fiction, soul, autopoetics*

UDK: 821.112.2.09-31 Süskind P.

Božena PANDŽA-MANDURIĆ

Psihološka analiza glavnog lika u romanu Parfem autora Patricka Süskinda

KLJUČNE RIJEČI: *postmodernizam, psihološka karakterizacija, struktura psihe, ličnosti, Sigmud Freud, Parfem.*

Rad se bavi psihološkom karakterizacijom lika iz romana *Parfem* autora Patricka Süskinda (1985). Roman je postmodernistički hibridni romaneskni tekst te osim osebujne analize glavnog lika pruža mogućnost za analizu žanrova koji se kroz intertekstualnost isprepliću povezujući beletristiku s trivijalnom literaturom. Rad upoznaje s psihemima kao sememskim sastavnicama koji su kombinirani s psihološkom teorijom i radom Sigmunda Freuda, Carl Gustav Junga te Erica Ericcsona. Data je stoga i psihološka karakterizacija lika obzirom na spomenute psihologe, a uključena je i Maslowljeva i Glaserova hijerarhija životnih potreba. Rad kroz psihološku analizu književnog lika ukazuje na složenost ljudske psihe uopće i na važnost analize postmodernističkih tekstova kojima se u konačnici dobiva patološki karakter s izraženom strukturom ida koji se kao takav odražava u poremećajima ličnosti.

1. Patrick Süskind kao autor bez biografije u kontekstu postmoderne i postmodernistički elementi u romanu *Parfem*

Kada se 1985.godine u prodaji pojavio Süskindov roman *Parfem – Povijest jednog ubojice,* izazvao je oduševljenje kod publike, a i kod kritičara je dobio pozitivne kritike. Marcel Reich-Ranicki piše u FAZ-u:

> *Dakle postoji još njemačkih pisaca koji su moćni u njemačkom jeziku; suvremeni pripovjedač koji još može pripovjedati, a da pri tome ne izaziva dosadu. Süskind uistinu piše kao da Kafku nikada nije pročitao, a ni za Joycea čuo. Jedino je volio učiti od Marcela Prousta, svjesno ili nesvjesno. Autor ustraje u unutrašnjem monologu kojega je Arthur*

Schnitzler uveo već 1900. godine. Mijenjanje perspektive koju je Tolsoj poznavao Süskind ne treba. Ono što mu se predbacuje, igranje je sveznajućeg pripovjedača pri čemu ostaje zastarjeli vražić. [1]

Süskind je uspio stvoriti najprodavanija njemačka djela, a da pritom ostane anoniman novinarima. Iako pripada najpoznatijim njemačkim međunarodnim piscima, uspjelo mu je odbraniti svoj inkognito. Novinari uopće nemaju pristup njegovu privatnome životu jer ne održava čitanja svojih radova, ne daje intervjue i ne pojavljuje se na javnim zbivanjima. Samo tri fotografije stare više od 20 godina ono su što mediji imaju od Süskinda koji ulicama i dalje šeta nepoznat.[2] Süskind je dobitnik Gutenbergove, Tukanove i FAZ-ove nagrade za književnost, a kao veliki uzor služio mu je otac koji je napisao knjigu *Vom ABC zum Sprachkunstwerk* i koja mu je postala inspiracijom za knjigu *Parfem*. Među poznatijim Süskindovim djelima spominju se *Der Kontrabass, Die Physiker*, *Die Taube*, a prema romanu *Parfem – Povijest jednog ubojice* snimljen je i istoimeni film koji se pod vodstvom producenta Bernda Eichingera pojavio u kinima 2006. godine.[3]

Govoreći o povezanosti romana s autorovim životom književni kritičar Wolfram Schütte piše: "Mislim da je autor *Parfema* zario svoj nos u književna područja, onjušio kulturu i duh 18. stoljeća isto kao što je Grenouille zario nosnice u mirisni univerzum svijeta."[4] Što je uistinu točno jer Peter Cersowsky (usp. 2005: 128) navodi da se Süskind bavio lektirama *Kunst des Parfums* (hrv. *Povijest parfema*) Edmond Roudnitskasa i *Klassische Geschichte des Parfums* (hrv. *Klasična povijest parfema*) autora Eugena Rimmelsa. Süskind ne samo da daje kriminalističku priču protkanu umjetničkim elementima nego dovodi

1 Reich-Ranicki, Marcel (1985): *Des Mörders betörender Duft*. Frankfurter Allgemeine Zeitung. 2. März. Prema Pfister, Andreas (2005): *Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patric kSüskind.* Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Philosphischen Fakultät der Universität Freiburg. S njemačkog prevela autorica rada.

2 Usp. Matzkowski, Bernd (2007): *ErläuterungenzuPatrickSüskind. DasParfum*. Königs Erläuterungen und Materialien. Band 386. 5. aktual. Aufl. Hollafeld: C. Bange. Str. 8-9. S njemačkog prevela autorica rada.

3 Usp. Knorr, Wolfram: *Duft-Action*. DieWeltwoche (Ausgabe 36/06). Dostupno na: http://www.weltwoche.ch/artikel/default.asp?AssetID=14839&CategoryID=80 (posjećeno 25.lipnja 2016).

4 Schütte, Wolfram (1985): *Parabel und Gedankenspiel. Patrick Süskinds erster Roman "Das Parfum".*
Frankfurter Rundschau . str. 17. Prema Drobez, Susanne (2008): *Patrick Suskind "Das Parfum": Faktoren, die den Roman zum Bestseller werden ließen.* Dostupno na: http://othes.univie.ac.at/2946/1/2008-11-20_0304586.pdf (posjećeno 26. lipnja 2016). S njemačkog prevela autorica rada.

u pitanje kulturološka zbivanja, higijenu i socijalni status građana Francuske u 18. stoljeću. *Parfem* je više od kriminalističkog romana; *Parfem* pruža uvid u povijesne, političke i kulturne poveznice dajući istovremeno glavne značajke postmodernističkog žanrovskog romana.

Kao autor koji pripada vremenu postmoderne Patrick Süskind nalazi se u području "konflikta" između antimoderne i nastavka moderne. Süskindov roman povezuje trivijalnu književnost s "visokom" književnošću što je karakteristika postmodernističkog romana. Za razliku od modernističkog romana u kojem naglasak nije na pojedincu, već na njegovoj okolini, roman postmoderne stavlja protagonista u prvi plan te vodi čitatelja kroz njegov unutarnji svijet kao što je slučaj s, primjerice, Eccovim romanom *Ime ruže.* Süskind u prvi plan stavlja glavnog lika Jean-Baptiste Grenouillea i u samom početku romana navodi da je riječ o njegovoj biografiji, uzima čitatelja za ruku, vodi ga kroz Grenoilleovu prošlost bez ostavljanja čitatelju prostora za razmišljanje o tome što će se u stvarnosti dogoditi.

Postmodernistički pisac trudi se na sve moguće načine povezati sofisticirane elemente s trivijalnima. U usporedbi s modernističkom književnošću, autor postmoderne ne raspolaže nekim određenim stilom jer njegov tekst nema originalan jezik te se više koristi starijim i više upotrebljivanim izrazima. Kao glavnu značajku postmodernizma Wolfram Schütte (1985a :17) navodi "intertekstualnost[5], pastiš te aludiranje na književne primjere" opisujući *Parfem* "kao povijesni roman i paraboličnu igru uma." A kada govori o intertekstualnosti, Schütte (usp. 1985: 17) konstatira da se knjiga sastoji od mnoštva djela umrlih pisaca, kao što se Grenouilleov parfem sastoji od mirisa ubijenih žena. Očito je da je Süskind preuzeo podosta elemenata od svojih prethodnika, a jedan je od primjera Grenouilleov povratak u planinu što se povezuje s Nitzscheovim Zaratustrom koji se također vraćao u planinu, a jako mu je dobro poznat i Kafkin Gregor Samsa koji je bio otuđen i odbačen baš kao Grenouille. Angelika Buβ (2006: 136) objašnjava da se "povezivanje s Nitzscheovim djelom *Tako je govorio Zaratustra* ne zbiva na sadržajnoj, nego pak na govornoj razini ako se rečenica uspoređuje sa Sükindovom rečenicom *Tako je govorio veliki Grenouille*."[6] Süskindovo djelo ne odlikuje samo Nitzscheovim i Rousseovim teorijama prožeto mislima povratku prirodi nego uistinu sadrži romantičarske odlike Sturm und Dranga i romantizma. Drobez Susane (usp. 2008:79)

5 Gajo Peleš (1989: 278) objašnjava da se " intertekstualnost temelji na semantičkoj razini kojom rekonstruiramo ono o čemu se u drugom iskazu govori."

6 Süskind, Patrick (1985): *Parfem*. Zagreb. Znanje. Str. 163.

objašnjavajući romantičarske citate "Njegovo srce bilo je purpurni dvorac"[7] ili "Njegov duh je prekrasno lebdio"[8] zaključuje da je upravo to odlika postmodernističkih djela, što je sam ton djela smiješan i parodirajući. Umjetnost postmodernističkih djela sačinjava namjerna upotreba citata koji ukazuju na parodirajući karakter djela.

Povratak prirodi, odnos čovjeka prema prirodi, Grenouilleova osamljenost i zimski san u jednoj pećini čine povratak onom romantičarskom u književnosti. Djelo u pojedinim dijelovima ima karakteristike bajke jer Grenouille na neobjašnjiv i nadnaravan način upija mirise žive i nežive prirode, a ubijanje djevojaka i oduzimanje mirisa sadržava đavolski magični dio djela koji je osjetio otac Terrier kada je prvi put primio Grenouillea sebi, ali ga nije želio zadržati jer je osjetio neku silu u djetetu koju je nazvao sotonskom. Drobez (usp. 2008: 80) navodi dalje da sljedeći ulomak iz *Parfema* podsjeća na Faustov monolog J.W. Goethea: "Otac Terrier bio je obrazovan čovjek. Nije studirao samo teologiju nego je čitao filozofe te se bavio botanikom i alkemijom."[9] Pojavljuju se znanstveni i religijski elementi karakteristični za Goetheova Fausta, dok Uwe Wittstock (1985:149) piše da "poznavatelji lirike u Süskindovu djelu mogu prepoznati odmak od Goetheovih, Baudelaireovih, Eichendorfovih i Rilkeovih pjesama iako je Baudelaire među prvima opjevao parfem pjesmom *Parfum exotique,* a sama zbirka pjesama *Cvjetovi zla* opjevava ono što je Süskind prozom opisao, ružnoća, smrad, ljepota, nevinost i zlo." Tematika i značaj *Parfema* i Grenouillea kao čovjeka bez mirisa može se poistovjetiti s Musilovim Čovjekom bez svojstava, ali i Ženom bez sjene E.A.Hoffmann. Može se primijetiti da Süskind piše na sličan način kao što njegovi prethodnici pisali što djelo uistinu čini postmodernističkim žanrovskim romanom.

Süskindov *Parfem* ostvaruje vrstu hibridnog romanesknog teksta uzimajući u obzir žanrove koji se provlače kao dominantno obilježje postmodernističke paradigme. Podnaslov djela *Povijest jednog ubojice* navodi da je riječ o kriminalističkom romanu te se kroz razvoj fabule otkriva da je ubojica počinio 26 ubojstava. Süskind stvara atmosferu napetosti i iščekivanja, a u pojedinim dijelovima roman izgleda poput detektivske priče. Kriminalistički žanr samo je jedan u nizu od žanrova koji se pojavljuju. Süskind ne raskida pritom s umjetničkom tradicijom moderne, ali uvodi trivijalnost erotskim elementima, seksualnošću koja je nerijetko povezana s agresivnošću, mirisom koji se smatra životinjskim nagonom u čovjeku.

7 Cf. ibid., str. 166.
8 Op.cit., str. 163.
9 Op.cit., str. 18.

Parfem pripada i razvojno-odgojnom tipu romana s obzirom na to da Grenouille prolazi kroz razne stadije odrastanja u kojima pokušava postati najbolji parfimer; od djetinjstva, adolescencije, godina lutanja i samopronalaska pa do godina kada se potpuno izgradio kao ličnost. Ono što *Parfem* razlikuje od tradicionalnog razvojnog romana jest činjenica da protagonist odbija integraciju u društvu u kojemu radije želi doći do moći. Njegova je integracija u društvu nemoguća jer je fantastična figura najsličnija onima u bajkama te se zbog toga ne može uklopiti u svijet koji ga okružuje.

Parfem odlikuju i elementima fantastičnog i fantastike jer protagonist posjeduje svojstva specifična samo nadnaravnim bićima, a to je Grenouilleov nos koji može svaki miris otkriti i upiti kao i sposobnost sijanja smrti. Svako mjesto koje je napustio ostavilo je određenu žrtvu za njim, pa se postavlja pitanje je li Grenouille uopće čovjek ili neko nadnaravno robotizirano biće zbog neobjašnjive moći upijanja mirisa. Budući da Grenouille ne nosi samo karakteristike nadnaravnog nego i monstruoznog bića, roman se može poistovjetiti s horor-romanom. Figura Grenouillea posjeduje "đavolske" odlike jer mu je jedna noga kraća zbog čega šepa, a dolija koja se brinula o njemu nakon određenog vremena izjavljuje da ga je opsjeo đavao.

Drobez (usp. 2008: 65) naziva *Parfem* i umjetničkim romanom jer Süskind opisuje sudbinu jednog "umjetnika" kojega i sam u više navrata naziva genijem. Grenouille je prema njezinu stavu stereotip umjetnika koji se u radu pokazuje kao genije. Grenouille želi postati bog mirisa te kako Wittstock (1995: 141) opisuje "najveća poveznica s umjetničkim romanom prema Prometejevu mitu jest želja umjetnika da postane bogom."

Suskindov je roman i olifaktorski jer je glavni problem izražavanje utisaka mirisa što je uistinu kompliciranо i teško za objasniti jer svijet mirisa nema određeni vokabular. Vlastita ograničenost osjetilnih organa postaje recipijentom nadnaravnih sposobnosti protagonista koji se prikazuje kao strastveni lovac i skupljač mirisa (Petrović-Ziemer, 2011:168). *Parfemom* nije opisana samo kulturna povijest parfema, nastanak, vrste, podrijetlo raznih vrsta mirisa nego i miris Francuske i društvo Francuske 18.stoljeća. Süskind uvodi čitatelja u grad i prikazuje ga točno onakvim kakvim je izgledao. Prezentira mu Grenouilleovu povijest, ali i povijest Pariza. Tim *Parfem* automatski poprima obilježje povijesnog romana.

2. Analiza ličnosti prema Freudovoj teoriji

Psihologija je kao relativno mlada znanost iznjedrila velik broj poznatih imena, ali se u književnoznanstvenoj teoriji najviše spominje Sigmund Freud, koji se bavio nesvjesnim impulsima koji upravljaju čovjekom, a koji su ujedno zastupljeni kod Jeana-Baptiste Grenouillea. Impulsi ida[10] oni su koji često nisu u balansu s ostalim dijelovima psihe te se ponašanje otima kontroli kao što događalo i Grenouilleu. "Kao što u društvu manjina upravlja većinom, tako i psihom treba upravljati uz pomoć ega i superega"[11] (Fromm, 1984: 14). Kada bi ličnošću upravljala ta dva entiteta, onda bi psiha "savršeno" funkcionirala jer ne bi bilo odstupanja u ponašanju. "Ego treba postići najbolji mogući kompromis između vanjskog svijeta te nesvjesnih impulsa ida i superega kako bi jedinka mogla stabilno funkcionirati" (Durić, 2013:16). Budući da je Grenouille patološka ličnost, njime upravljaju predsvjesni i nesvjesni impulsi te se u njegovu karakteru ogleda veličina Freudova otkrića, a to je "da ono što mislimo ne mora biti nužno identično s onim što jesmo; ono što netko o sebi misli može biti, a često i jest, sasvim različito te katkad potpuno suprotno od onoga što stvarno jest" (Fromm, 1984:14). Grenouilleovi postupci potpuno su drukčiji od onoga što on misli i što u stvari jest te se u njegovoj ličnosti očituje diskrepancija između "mišljenja i bivstvovanja" (Ibid., istknula B.P.M.). Za shvaćanje karaktera Grenouillea nužno je uključiti semantiku pripovjednog teksta kojoj je, kako Peleš (1989: 271) ističe, "cilj uspostavljanje značenjskog sustava u kojemu su pojedine jedinice u međuzavisnom odnosu ili su komposibilne." Značenjski sustav zasniva se na hijerarhijskom odnosu pojedinih nizova (psihemskog, ontemskog i sociemskog). Za psihološku analizu Grenouilleove ličnosti važni su psihemski nizovi, ali i druga dva niza, jer, kako je već spomenuto, jedinice se nalaze u međusobnom odnosu, "dok hijerarhijski slijed ide", kako Peleš (1989a: 273) naglašava, "od psihemskog, preko soci-

10 Fulgosi (usp. 1987: 35) se vodi Freudovim definicijama ida, pa konstatira da je id prisutan pri rođenju, da se u njemu nalaze svi instinkti i nagoni. Id je središte animalnog u čovjeku, ne poznaje zakone i pravila te djeluje na impulzivan, iracionalistički i narcistički način slijedeći načelo ugode. Id u Grenouillea počinje djelovati pri rođenju, od dojenja mlijeka i nastavlja s djelovanjem u svim fazama života do vrhunca njegova stvaralačkog ostvarenja.

11 Ego se, kako objašnjava Durić (2013: 17), razvio iz ida, koji "teži bezgraničnom zadovoljenju instinktivnih nagona i temeljnih tjelesnih potreba, a superego je jednako proizašao iz ida i ega, kao predstavnik društvenih autoriteta." "Id nastoji postići zadovoljenje ugode i nesvjesnih želja bez obzira na to je li to u suglasju s vanjskim svijetom, a ego služi kao posrednik spomenutih procesa te nastoji odgoditi neposredno zadovoljenje koje bi moglo proizvesti sankcije superega" (Durić, 2013: 19). Roman okriva da Grenouille ima slabo razvijen ego te se zbog toga aparat superega ne uključuje nikako što omogućuje idu prevlast nad ta dva entiteta ličnosti.

emskog do ontemskog niza." Narativna figura Grenouille obuhvaća najviše *psihemskih snopova*, ali uz sebe veže i ostale snopove jer je riječ o ličnosti čija psiha ovisi i o ostalim jedinicama *ontemskog i sociemskog snopa*.

2.1. Grenouille već u djetinjstvu nema naznaka superega jer su prve izgovorene riječi bile "pelargonija", "kozara", "kelj" (Süskind, 1985:20), a apstraktne riječi kao što su Bog, pravo, svijest i odgovornost bile su mu nepoznate te ih nije upotrebljavao. Grenouille već u djetinjstvu otkriva nagon za mirisima i pokazuje upravljačku moć ida koji teži zadovoljenju njegovih osnovnih bioloških potreba. Prave biološke potrebe izostaju jer na prvo mjesto dolazi skupljanje mirisa koje za njega predstavlja zadovoljenje potreba. Primarna potreba hranjenja zamijenjena je skupljanjem mirisa što postaje ujedno motivom u njegovu životu. "Kućni zatvor, uskraćivanje jela, rad za kaznu, nisu mogli promijeniti njegovo ponašanje" (Süskind, 1985: 27). Kako je odrastao, tako je njime sve više upravljao id[12] koji ga je tjerao u potragu za novim mirisima. "Nanjušio je nastup novog doba. Stade ga obuzimati strast za lovom. Najveće lovište mirisa bijaše mu otvoreno: grad Pariz" (Ibid). Grenouilleom nije upravljala intrizična motivacija nego pohlepa za mirisima vođena idom. "Nije razlikovao ono što se nazivalo dobrim ili lošim mirisom, još nije. Bijaše pohlepan. Svrha njegova lova bijaše da osvoji sve mirise koje mu svijet nudi" (Cf. ibid., str. 30). Znao je da mora dobiti miris za kojim je tragao radi umirenja ida i divljajućih instinkata. Süskind pritom upotrebljava *semem*[13] "pohlepan" koji spada u *ontem*[14] te se veže za druge sememe koji su pridodani njegovoj ličnosti jer su u međusobnoj ovisnosti. "Morao ga je dobiti, ne iz puke želje za posjedovanjem, nego radi umirenja vlastitog srca. Zamalo mu je pozlilo od uzbuđenja" (Cf. ibid., str. 33). Prvo ubojstvo jasno ukazuje djelovanje impulsa thantosa[15], ali i ida koji se miješa sa seksualno-agresivnim instinktima.

12 Kako je već rečeno, id je sjedište nagona, a Grenouilleov najveći nagon jest konstantna potraga za mirisima.

13 Sememi smisaone razine interpretacijskog diskursa sastavnice su koje proizlaze iz kakvog teoretskog sustava, episteme, pa imaju izraženu ideologijsku značajku. Tri osnovne semantičke sastavnice kojima se obuhvaćaju temeljne značajke književnog predočavanja svijeta nazivaju se psihem (osobnost), sociem (skupnost) i ontem (opstojanje) te dokučuju književni svijet da se njima označi životni prostor tumača književnog teksta (Peleš, 1989: 253–254).

14 Ontem kao značenjska jedinica izdvaja se u književnom svijetu kao sve ono što obilježava karakterovo osnovno obilježje, poput prostora, vremena, načina, ponašanja, ophođenja, poimanja i sl. (Peleš 261).

15 *Thanatos* je prisutan već pri samom rođenju i to je onaj agresivni, destruktivni instinkt u svakom čovjeku koji se nerijetko miješa sa seksualnim instinktom (Ewen 2003: 15). Durić (usp. 2013: 17) objašnjava kako je Freud u radu *S onu stranu načela ugode* izvršio reviziju svoje nagonske teorije pa je libidne nagone sveo pod zajednički nazivnik Erosa, a ove druge Thanatosa. Prvome je cilj očuvanje života i povezivanje pojedinca u veće skladne

Greouillea ništa nije moglo fascinirati, a i ono što jest, skrivao je od drugih. Iz toga se može zaključiti da njegov ego daje jako slabu sliku o sebi pri čemu se ponašanje odvija po principu ida. Grenouilleov superiorni id ima kontrolu nad egom i superegom koji se nije mogao razviti jer se razvija iz odnosa prema ocu. Fromm konstatira da je ipak "takav odnos društveno posredovan" (Durić, 2013a: 119). Grenouilleov otac uopće se ne spominje te je izostao odnos otac – sin kao ključan, a što je dovelo do toga da se superego i ne razvija. Nitko nije imao pravu predodžbu o njemu, a ono što je zapravo bio, nosio je u sebi. "Htio se osloboditi onoga što je nosio u sebi, ništa drugo nije htio, onoga što je smatrao vrednijim od svega što je nudio vanjski svijet" (Süskind, 1985: 92). Iz citata se očituje da Grenouilleom upravljaju divlji instinti te id koji oslobađa svoje impulse kada Grenouille nije u društvu ljudi. "Oborio bi se poput oluje na mirise koji su se usudili vrijeđati njegov presvijetli nos! Tako pravedan bijaše njegov gnjev" (Cf. ibid., str. 106). U trenucima "ludovanja" Grenouilleova ida do izražaja dolazi njegova narcisoidnost, ljubav prema nosu i onome što je nosio u sebi. Budući da više nije u društvu ljudi, njegov id sada proizvodi slike, maštanja i fantaziranja za koje je Grenouille oduvijek želio da se ispune, koja su bila duboko u njemu i koja dolaze do izražaja onda kada je sam. Peleš (1989a: 276) pridaje posebnu važnost "narativnim figurama čije su tri sastavnice psihemska, ontemska i sociemska međuovisne" te u ovom slučaju sačinjavaju "narativnu figuru" Grenouille kojoj se pridodaje psihem narcisoidan čineći tako važnu poveznicu s ostalim sastavnicama. "Semantičke jedinice", kako Peleš (Cf. ibid., str. 277) navodi, "iščitavaju se postupno i ekvivalentno njihovim značenjskim nizovima." U citatu: "Htio je biti svemogući Bog! Tko vlada mirisima, vlada ljudskom srcima" (Süskind, 1983: 131) ne samo da se opisuje Grenouillov id koji upravlja njegovim fantaziranjem i stvara slike koje nikada nije stvarao nego se pridodaje psihem licemjeran koji se iščitava iz citata. Ova osobina dolazi od želje za vladanjem i za upravljanjem kao dio ida, principa koji traži zadovoljenje potreba i predstavlja čistu nelogičnost, kao što je i Grenouilleova želja vladanja ljudskim srcima. Strast za mirisima nežive prirode nije bila dovoljna, pa je prešao na živa bića u čemu se očituje njegova genijalnost, ali i poremećenost, id koji se više nije zadovoljavao malim stvarima i koji je zahtijevao od njega nove pothvate. Osjećao se kao pobjednik

zajednice, a drugome vraćanje u anorgansko stanje, odnosno stanje potpunog mirovanja. Grenouilleov Eros djeluje u kombinaciji s Thanatosom te je isključivo seksualno-agresivne prirode. "Za Freuda je seksualnost prisutna još od rođenja pa i sisanje majčinih dojki uključuje erotske komponente" (Durić, 2013:74). Grenouilleom upravlja jak seksualni nagon jer Süskind opisuje kako je pokušao iscrpsti život iz dojilja sišući mlijeko.

kada je napravio pasji miris. Cjevčicu je "stavio u džep i dugo je nosio u znak sjećanja na znak pobjede kada mu je prvi put pošlo za rukom da odijeli mirisnu dušu od živog bića" (Cf., ibid., str. 158). To je bila pobjeda Grenouilleova ida koji je pobjedonosno slavio i tjerao ga praviti nove mirise. To mu je bilo dovoljno u tom trenutku te "je odustao od nakane da se dokopa živa čovjeka u cjelini i preradi ga u parfem" (Cf. ibid., str. 159). Iz navedenog se očituje da Grenouille ima jako slab razvijen ego i superego te da je većina djelovanja nesvjesna. Superego kao moralni entitet ne djeluje ni u trenutku kada treba biti pogubljen. Njegovo bivstvovanje je bilo potpuno drukčije od njegova mišljenja i njegove prave strane kao i onoga čime se predstavljao i što je uistinu bio. "U tom se i očituje konflikt između te dvije paradigme jer je Freud smatrao da se pravi uzrok konflikta nalazi u potisnutim težnjama koje su bile i psihičke i fiziološke" (Fromm, 1984:32). "Nitko nije mogao shvatiti da bi taj mali, nesigurni, pogrbljeni čovjek tamo gore na prozoru, taj jadnik, ta hrpica bijede, ta ništica, mogao počiniti više od dva tuceta ubojstava" (Süskind, 1983: 193). Iz navedenih opisa koji se pridodaju Grenouilleovoj ličnosti dekodiraju se ontemske sastavnice "malen", "neiguran", "pogrbljen" koje su komposibilne s psihemskim značenjskim jedinicama. U tom se ogleda Greouilleovo bivstvovanje pod utjecajem ega koje je bilo potpuno drukčije od mišljenja, od onoga što on uistinu jest. Potonji citat ne opisuje samo Grenouilleovu ličnost nego se i narativnoj figuri Grenouille dodaje psihemska narativna figura "ubojica" koja je "jedinica značenjske razine analitičkog diskursa na kojoj se uspostavlja značenjski sustav romanesknog teksta" (Peleš, 1989: 280). Kako Peleš (1989a: 280) dalje navodi, "ona je ekvivalentna semantičkoj jedinici romanesknog teksta i ima intersubjektivnu vrijednost. S obzirom na intersubjektivnu vrijednost[16] moguće je govoriti o psihemskoj narativnoj figuri "ubojica" ili "psihopat", na što njegove crte ličnosti upućuju, "kao o relativno neutralnoj, logički utemeljenoj veličini."

2.2. Grenouillea odbacuje okolina već u samom djetinjstvu, ali se on ne pokušava prilagoditi već se ego brani obrambenim mehanizmom povlačenja i osamljenosti[17], pri čemu on odustaje od bilo kakvog suočavanja sa svijetom. "Živio je u svojoj čahuri i čekao je bolja vremena. Svijetu je davao samo svoj izmet; ni smiješka, ni krika, ni sjaja u očima, pa ni vlastita mirisa" (Süskind,

16 Peleš (1989:280) objašnjava da "intersubjektivna značajka značenjskih jedinica pokazuje da je uspostavljeni značenjski sustav ona semantička veličina kojom analitičar otkriva model pojedinog ili skupine pripovjednih tekstova."

17 Obrambeni mehanizmi povlačenja i osamljenosti javljaju se, objašnjava kada se pojedinac odbija suočiti s konfliktnom situacijom, povlači se, ali mu problem i dalje izaziva frustraciju (Ewen, 2003:22).

1983: 18). Süskind (Ibid) piše da je "prema vanjskom svijetu bio sve zatvoreniji….učitelj ga je smatrao slaboumnim." Slijedeći Pelešovo tumačenje *značenjske jedinice pripovjednog* teksta očito je da je osobnost ili narativna figura sučeljena s drugom pojedinačnosti, to može biti ili druga osobnost ili druga jedinica skupnosti. Tako iz toga vidimo da psihemska narativna figura Greouille uz psihem "slabouman" veže na sebe i semem "zatvoren" što se može smatrati i sociemom i psihemom (usp. Peleš 1989:254).

Odnos u okolini u kojoj se Grenouille pojavljuje kao "otporan, skroman, neupadljiv" upućuje na prve crte shizoidnog poremećaja ličnosti[18], što znači da je potpuno nezainteresiran za socijalne odnose. Sva njegova snaga i želje usmjerene su prema onome što je svijetu nevidljivo, to je njegovo lovište, svijet mirisa. Süskind navodi da je Grenouille "očajnički nastojao nanjušiti smjer iz kojeg je mogao naići prijeteći ljudski miris i odrediti suprotni smjer obaveznog nastavka bijega. Bojao se da će još ipak otkriti skriveni tračak ljudskog vonja" (Süskind, 1983: 103). Navedeni citat jasno ukazuje na shizoidni poremećaj prema kojemu se karakter okružen ljudima, odnosno okružen ljudskim mirisom, ne osjeća nikako dobro. Grenouille se najviše koristio obrambenim mehanizmom reaktivne formacije[19] dok se kretao među ljudima, prikrivajući svoje stvarne impulse i nagone. S obzirom na njegovu osobnu povijest, djetinjstvo i majku, može se reći da se Grenouille brani pomaknutom agresijom[20] i da je stvarni uzrok konflikta s ljudima i odbojnosti njegova majka. Süskind naglašava Grenouilleovu shizoidnost, nezainteresiranost za socijalne odnose te biranje samotnjačkih aktivnosti na što ukazuje i miris neupadljivosti koji je napravio kako ga ljudi ne bi primjećivali, ali i miris sućuti kojim se koristio kada bi išao na tržnicu izazvati sućut starijih žena. Njegovo ponašanje odstupa

18 William Martens (2010:38) navodi da je shizoidni poremećaj ličnosti prožimajući model odvajanja od društvenih odnosa te ograničen izbor emocija u interpersonalnim vezama. Osobe koje imaju shizoidni poremećaj osjećaju strah prožet s snažim osjećajem usamljenosti. Na svijet gledaju s pasivnošću te jedino vrednuju sebe i uzdižu. S engleskog prevela autorica rada.

Tako ponašanje tipično je za Grenouillea koji odbija interpresonalne odnose i koji jedino zadovoljstvo vidi u svojoj ličnosti i skupljanju mirisa. Sememi "skroman, otporan, neupadljiv" svrstavaju se pak u socieme jer se u njima ogleda Grenouilleov odnos prema okolini. Iz toga se može izvući sociemska narativna figura "introvertna ličnost" čime se također uspostavlja potencijalna semantička jedinica skupnosti romanesknog teksta.

19 Kako je već prije objašnjeno, Grenouille se u dosta navrata koristio obrambenim mehanizmima i to mehanizmom reakcijske formacije pri čemu stvarne destruktivne impulse zamjenjuje onim suprotnima.

20 Pomaknuta agresija (engl. *displacement*) je usmjeravanje agresije na neki drugi objekt ili osobu umjesto na stvarni izvor frustracije (Ewen 2003:23). Grenouilleov stvarni izvor frustracije njegova je majka, a on agresiju usmjerava prema nevinim djevojkama.

od granica normalnog ponašanja uključujući karakteristike shizotipnog poremećaja[21] te se iz dana u dan približava ekstremnom. Grenouilleovi su se mirisi miješali pri čemu su nastajale određene vrste parfema.

Grenouille je običavao odlaziti na mjesta gdje je mogao skupiti što više mirisa, pa tako nije izbjegavao ni tržnicu ni mjesto gdje su mu pogubili majku. U nedostatku emocija naziru se prve crte psihopatije[22] te antisocijalnog životnog stila što je opisano u citatu: "naslađivaše se ogavnošću i mržnjom i sav bi se nakostriješio od slatke grozote" (Cf. ibid., str. 106). Citat pokazuje njegovu mržnju prema ljudima te dovodi u pitanje granice normalnog ponašanja. Grenouilleovo igranje s mirisima izgleda poput dječjih igrarija, poput imaginarnog kazališta fantazije koje otpočinje predstavu svaki put kada je Grenouille sam. "I tako govoraše Grenouille Veliki, dok je ispod njega obični puk mirisa veselo plesao i slavio" (Cf. ibid., str. 108). Uzrok fantaziranja djetinjstvo je koje nikada nije imao, a ono je obrambeni mehanizam ega koji u tim trenutcima zamišlja da su neispunjene želje iz prošlosti ispunjene (Ewen 2003: 22). Sasvim obično dječje igranje, ples i smijeh ono je što je nedostajalo u Grenouilleovu djetinjstvu te se on sada prepušta tim trenutcima. Ili dok je uživao u svom "carstvu" "ispijajući mirise" što se iščitava iz citata: "pošto je iskapio drugu čašu oslobodi se nervoze, sumnje i nesigurnosti pa se ispuni veličanstvenim mirom. Mali Grenouille je pio najprofinjeniji miris iz podruma svoga srca, čašu za čašom" (Cf. ibid., str. 111). Ne samo da je popio miris koji ga ispunio sretnim već je popio i one koji mu ne bijahu najdraži. Grenouille se na taj način koristi izolacijom[23], rješava se mirisa i odbacuje emocije pripremajući se za prikupljanje novih mirisa i emocija. Traženje mirisa u svemu što je postojalo dio je represije[24] i sadržaja koje je potisnuo kako ne bi došao do spoznaje da nema vlastiti miris. Sad se napokon suočava s egom i realnošću da

21 Chemerinski, Triebwasser, Roussos i Siever (2013: 652) objašnjavaju da je shizotipni poremećaj ličnosti karakteriziran idiosinkratičnim vjerovanjem pri čemu pojedinac posjeduje "magična vjerovanja" da um može promijeniti svijet. Pritom shizoidna ličnost pokazuje sumnju i iluzije prema okolini koja ju okružuje. S engleskog prevela autorica rada.

22 Čolović i Dujmović (2012:360) podrazumijevaju pod psihopatskim profilom visoke rezultate na ljestvici ekstraverzije, a niske na ljestvici neuroticizma, otvorenosti iskustvu, prijatnosti i savjesnosti. Ewen (2003:34) se oslanja na Freudove postulate tvrdeći da je kod psihopatskog ponašanja izraženo djelovanje ida, a potisnuto superega i ega. Karakterizira ga ponašanje koje je na granici s normalnim, koje je ekstremno ili bizarno.

23 Izolacija ili *intellectualization* je nesvjesno razdvajanje prijetećih emocija iz povezanih misli i događaja reagirajući na intelektualnoj razini (Ewen, 2003:23).

24 Represija je eliminiranje neželjenog materijala iz svjesnog dijela te nemogućnog ponovnog doziva. Budući da je Grenouille određeni materijal potisnuo taj isti se javlja u snu kada dolaze do izražaja sve želje i strahovi (Ibid).

nema miris. "Ne bijaše to onaj strah što ga je osjetio u snu, onaj grozni strah da sam sebe guši, kojega se pošto-poto morao otresti i od kojega je uspio pobjeći. Sad to bijaše strah da sebe ne poznaje dobro" (Cf. ibid., str. 116). Uzrokom je Grenouilleove frustracije i miris kojega nikad nije imao. Cijeli život traga za mirisima, a da nije bio svjestan da ni sam nema mirisa. "Na prsima nije njušio nikakav miris. Okrenuo je ruku i onjušio nadlanicu. Ćutio je toplinu ruke, ali nije osjetio nikakav miris. […] Nije istina da nemam miris, jer sve ima miris. […] Napravio je sve što je mogao da bi iz odjeće izmamio vlastiti miris. No, nije ga bilo" (Cf. ibid., str. 115–116). Suočava se s činjenicom da nema mirisa. "Htio je usvojiti miris čovjeka što ga sam nije imao" (Cf. ibid., str. 126). U tome se očituje Grenouilleova potreba za rješavanjem problema kao i racionalizacija[25]; da bi opravdao potragu za mirisima i vlastitim mirisom, izvor problema rješava ubijanjem mladih djevojaka. Grenouille dolazi do mirisa čovječnosti te se identificira s naličjem čovjeka, maskom čovjeka koju nikad nije imao i koju bi ljudi mogli cijeniti i zavoljeti. Takav obrambeni mehanizam Freud naziva introjekcijom[26] koja je karakteristična za Grenouilleovo kasnije razdoblje života.

Süskind Grenouillea prikazuje kao egocentričnu ličnost koja ima sve karakteristike psihopatije. "Grenouilleu je srce poskakivalo od radosti […] znao je spustivši se s podija da su te ovacije namijenjene samo njemu, Jean Baptiste- Grenouilleu" (Cf. ibid., str. 135). Citat naglašava Grenouilleovu narcisoidnost koja je nerijetko u vezi s psihopatijom i to prema crtama egocentričnosti i manipulativnosti. Bešćutnost i siromaštvo emocija također su dio psihopatskih karakteristika. "Nije se ni potrudio da pokrije leš na krevetu. Njezin ga lik nije zanimao. Za njega više nije postojala kao tijelo, već samo kao bestjelesni miris" (Cf. ibid., str. 186). Grenouilleova narcisoidnost očituje se u romanu u nekoliko navrata. Bio je toliko narcisoidan da je umislio da je neka vrsta božanstva. "Bio je dovoljan jedan njegov mig, i svi bi se odrekli svoga Boga i štovali njega, Grenouillea Velikoga. Što ih je više mrzio, više su ga štovali" (Cf. ibid., str. 202). Narcisoidnost je kod Grenouillea nerijetko popraćena fantaziranjem što se vidi iz citata: "Sebi u čast, proslavlja pobjednički praznik mirisa, beskrajno orgijanje[27] uz dim tamjana i pare izmirne"

25 Racionalizacija je upotreba i vjerovanje u nemoguća objašnjenja kako bi se opravdalo postojeće ponašanje ili smanjio osjećaj krivnje (Ibid).

26 Jedan od obrambenih mehanizama kada osoba pripisuje osobine drugih osoba kako bih ih okolina kao takve zavoljela (Ibid).

27 Uz imenicu "orgijanje" vežu se Grenouilleovi porivi kojima se on prepušta svaki put kada se prepusti nagonima ida. "Poriv" kao semem koji veže se uz narativnu figuru Grenouille te pripada ontemu stvarajući istovremeno ontemsku figuru "nagonsko biće Grenouille" te

(Cf. ibid., str. 74). Osim narcisoidnosti citat jasno pokazuje i seksualni instinkt – libido[28]. Durić (2013:131) smatra da "narcizam predstavlja fantazijsku, libidno investiranu predodžbu sebe koja ne odgovara stvarnom stanju stvari." "Predstave u unutarnjem kazalištu" Grenouilleove duše također ukazuju na narcisoidne karakteristike. "Da! To je njegovo carstvo! Jedinstveno Grenouilleovo carstvo! Carstvo jedinstvenog Grenouillea što ga je on stvorio, kojim on vlada" (Süskind, 1985: 170). Toliko je sebe ljubio da si je zahvaljivao za zlo što je učinio, što opisuje i citat: "Hvala ti - reče tiho. - Hvala ti Jean-Baptiste Grenouille, što si takav kakav jesi! - Toliko bijaše obuzet sam sobom" (Cf. ibid., str. 185). Grenouille ima znakove i primarnog i sekundarnog narcizma. Durić (2013a: 37) navodi da je "primarni narcizam normalna razvojna faza u kojoj je djetetov libido usmjeren na njega samoga kao na ljubavni objekt." Kako je iz citata očito Grenouille je prošao tu fazu, ali ne izlazi iz "faze sekundarnog narcizma za koju je karakterističan povratak libidnog objekta u Ja te je subjekt libido usmjeren na sebe i svoju osobu pa može voljeti ono što sama jest" (Durić, 2013: 37).

Grenouille traga za mirisima najnevinijih djevojaka što jednim dijelom spada u obrambeni mehanizam i reakcijsku formaciju[29] koja je seksualne naravi. Budući da je svjestan problema s vlastitim mirisom i da s tim djevojkama ne može ostvariti ni ljubav ni seksualne odnose, skupljao je njihove mirise kao zamjenu za to. Djevojka iza zidina bila je njegov najveći plijen te se pripremao godinama na tu "žetvu" i sama pomisao na posjedovanje njezina mirisa bila je prekrasna. "Utonuo je u njega, milovao ga i dao se od njega milovati, tijesno se pripio uz njega, čudesno prisno, kao da ga već posjeduje, svoj miris, osobni miris, ljubio ga je na sebi" (Süskind, 1985: 162). Želja za posjedovanjem mirisa bila je toliko jaka da ga je bilo strah da ga ne izgubi jer nije imao metode kojim bi ga zadržao."Neizmjerno se uplašio, da će miris koji još nije posjedovao, nepovratno izgubiti kad ga zaposjedne. Naježio se" (Cf. ibid., str. 163). Misao na taj miris progoni ga otkad ga je osjetio te je postao njegovom opsesijom što jasno pokazuje znakove opsesivno-kompulzivnog poremećaja

je kompatibilna s psihemskom figurom "ubojica", jer kako Peleš (1989: 262) objašnjava, "ontemska figura način je na koji mi sebi uspostavljamo jednu od konstitutivnih značajki što ujedno pokazuje povezanost semantičkog i sintaktičkog diskursa."

28 Libido se objašnjava kao seksualni instinkt te kao varijanta između seksualnog i destruktivnog instinkta jer destruktivni instinkt sam po sebi nema određeno ime, a i cjelokupno čovjekovo ponašanje uključuje fuziju (usp. Ewen 2003: 16).

29 Reakcijska formacija definira se kao potiskivanje vjerovanja, emocija i impulsa koji nam stvaraju frustraciju te mijenjanje sa suprotnima(cf. ibid., str. 23) .

ličnosti.[30] Opsesivno-kompulzivni poremećaj najočitiji je u trenucima kada je svjestan da možda neće doći do mirisa koji toliko želi. "Nije uspio kriknuti, jer bijaše previše potresen, ali je zato proplakao. Suze su navirale u kutove njegovih očiju i odjednom stale kliziti s obje strane nosa" (Cf. ibid., str. 179). Izvor njegove neuroze bio je miris i zato je neumorno tragao za jednim posebnim, a sama spoznaja da možda neće doći do tog mirisa, dovodi ga do plača kao obrambenog mehanizma u trenutcima panike i anksioznosti. Nemogućnost pronalaska mirisa te udovoljenja i opsesiji i kompulziji uzrokuje opsesijsku neurozu[31] koju ne može riješiti na normalan način. Rad i umijeće skupljanja mirisa prikazuju ličnost kroz opsesivno-kompulzivni poremećaj popraćen narcisoidnošću. "Dao je sve od sebe. Upotrijebio sve svoje umijeće. Nije mu se potkrala nijedna greška… Djelo bijaše jedinstveno" (Cf. ibid., str. 184). Grenouilleov karakter ima mnogo poremećaja jer je riječ o patološkoj ličnosti s jako slabim entitetom ega.

2.3. Teoretičar Frankfurtske škole Robert Briffault postulira termin majčinski instinkt koji nadilazi majčinske osjećaje prema djetetu te postaje općeljudska ljubav koja je presudna za razvoj suvremenog društva (Durić, 2013:116). Majčinska ljubav utječe na razvoj pojedinca koji pridonosi razvoju zdravog društva. Ljubav kao glavni čimbenik izostaje u Grenouilleovu djetinjstvu te se ličnost ne razvija u zdravu nego pak psihopatsku. Identitet ega koji je također slab "prinuđen" je koristiti se obrambenim mehanizmima kako bi stekao određenu individualnost koja je oštećena kako majkom, tako društvom i prirodom. "Fromm navodi i potrebu osjećaja identiteta čime se suprotstavlja individualnost nasuprot konformizmu horde. Pojedinac tijekom sazrijevanja mora shvatiti da je odvojen od majke i prirode" (Ibid). Grenouilleov ego ne razvija se u pravom smjeru te ga od unutarnjih konflikata štite obrambeni me-

30 Opsesivno-kompulzivni poremećaj ličnosti, kako navode JosepPena-Garijo, Silvia Edo Villamón, AmandaMeliá de Alba i M. Ángeles Ruipérez (2013), "stalno je vraćanje istih misli, ideja ili slika čiji je sadržaj uglavnom nepoželjan i uzrokuje nervozu, a popraćeno je potrebom da se izvodi određena radnja nakon koje se stres smanjuje, ali opsesije i kompulzije i dalje postoje".
Dostupno na: http://www.hindawi.com/journals/tswj/2013/856846/ (posjećeno 5. svibnja 2016)
Vulić-Prtorić (2003: 2) konstatira da je "osnovna ideja opsesivno-kompulzivnog poremećaja da osoba gubi kontrolu nad nekim događajem ili ponašanjem uz osjećaje bespomoćnosti i anksioznosti koji se pritom javljaju".

31 Freud (2000: 364) objašnjava da neurotski obole ljudi ako im je oduzeta mogućnost da zadovolje svoj libido, a ako je osoba kao Grenouille opsjednuta nekim radnjama, onda dolazi do opsesijske neuroze jer mu je na neki način uskraćena mogućnost da dođe do novih mirisa i zadovolji libido.

hanizmi ega od kojih je najučestaliji pomaknuta agresija. Uzrok agresije jest majka i djetinjstvo koje nikada nije imao te sav gnjev i frustraciju usmjerava na nevine mlade djevojke. Te djevojke predstavljaju sve što njegova majka nikada nije bila. "Ništa se ne događa slučajno, za sve ponašanje postoji prijašnji uzrok" (Ewen, 2003: 16), a neuroza koju Grenouille jasno pokazuje počinje u ranom djetinjstvu tijekom psihoseksualne faze.

"Freud je pokazao kako mnogo toga dijete zna, kako je osjećajno, kako doživljaji koji odraslome izgledaju trivijalni imaju dubok utjecaj na razvoj djeteta i na kasniju pojavu neurotskih simptoma. Prvi put se počelo na dijete i na ono što mu se događa gledati ozbiljno, tako ozbiljno da se povjerovalo da u ranom djetinjstvu leži ključ za razumijevanje kasnijeg razvoja" (Fromm, 1984: 69).

Autor opisuje Grenouilleovu majku kao mladu ženu čije se tijelo već raspadalo jer je bilo uništeno seksualnim bolestima (usp. Süskind, 1985: 4-5), a Grenouillove žrtve "bijahu uvijek djevice koje su se tek počele razvijati u žene, uvijek najljepše i primamljive i uglavnom tamnokose" (Cf. ibid., str. 167). Ubijanje žena tumači se s tri aspekta koja su moguća prema Freudovim teorijama. Ubijanjem djevojaka koje su tek izrasle u žene rješava se mržnje koju osjeća prema majci i to je primjer već unaprijed opisane pomaknute agresije.

Druga je mogućnost želja identifikacije s žrtvama. "Htio je usvojiti miris čovjeka što ga sam nije imao" (Cf. ibid., str. 126). Izvor Grenouilleovih frustracija i stalne potrage za mirisima bila je potreba za mirisom koji nije imao, što Freud objašnjava kao identifikaciju[32]; izvor problema pokušava riješiti ubijanjem mladih djevojaka čiji miris uzima kako bi postao poput njih, "nevin i čist" kakav nikada nije bio. A onda kad dobije miris, "postaje samosvjesniji i smioniji[33] zbog djelovanja nove aure" (Cf. ibid., str. 130). Primjećuje da ga ljudi počinju doživljavati kao čovjeka te napokon dobiva osobnost koju prije nije imao.

Kako je prema Freudu svako ponašanje seksualne naravi, ne može se zanemariti seksualnost kao treći uzrok Grenouilleova ponašanja. Budući da je Grenouille svjestan da je čudovište i da s žrtvama ne može ostvariti ni ljubav ni seksualne odnose, skuplja njihove mirise kao zamjenu za to. Već spomenuti citat: "utonuo je u njega, milovao ga i dao se od njega milovati, tijesno se pripio uz njega, čudesno prisno, kao da ga već posjeduje, svoj miris, osobni

32 "Identifikacija je smanjivanje samoprezira postajanjem poput uzora koji se najviše cijene i poštuju. To je također obrambeni mehanizam koji je djelomično ili potpuno nesvjestan" (Ewen, 2003:23).

33 Kada je u pitanju psihemska narativna figura Grenouille, onda mu se psihemi *smion* i *samosvjestan* ne mogu dodati jer ne pripadaju njegovoj stvarnoj ličnosti nego prividu koji je on stvorio umjetnim putem.

miris, ljubio ga je na sebi" (Cf. ibid., str. 162), opisuje Grenouilleovu ljubav prema mirisu, ali i za njega jedini mogući način "seksualnog čina." Grenouille na taj način ne ostvaruje jednu vrstu odnosa s djevojka nego i sebe obljubljuje. Navedeno upućuje na seksualni instinkt eros[34] koji upravlja Grenouilleom koji se, kako je vidljivo iz romana, miješa s thanatosom naglašavajući istovremeno i seksualno i destruktivno ponašanje.

Rano djetinjstvo te slika roditelja su, kako je već objašnjeno, važni za stvaranje kasnijih događaja, ali nas "otkriće o značenju doživljaja iz ranog djetinjstva za razvoj ličnosti lako može zavesti da potcjenjimo važnost kasnijih događaja" (Fromm 1984:71). To znači da su promjene koje se zbivaju do 7. ili 8. godine života presudne za razvoj ličnosti prema čemu ona ostaje nepromijenjena. U tome se ogleda kritika Freudove teorije jer empirijski može doći do toga da dođe do promjena u kasnijim fazama koje su bitne za čovjekovo ponašanje. Fromm (1984: 72) naglašava da "prva sjećanja ne sežu od prve tri ili dvije godine te da tu leži jedna od presudnih teškoća Freudove hipoteze o važnosti ranog djetinjstva." Iako Fromm frojdističku školu naziva "nepouzdanom i nategnutom" u slučaju Jean-Baptiste Grenouille, njegova teorija o važnosti ranog djetinjstva i te kako je bitna te su se upravo u ranom djetinjstvu ogledale konstrukcije daljnjeg razvoja ličnosti.

3. Grenouilleovo ponašanje prema analitičkoj psihologiji

Carl Gustav Jung ističe kako ponašanje mora biti shvaćeno uz uvjet naših planova i ciljeva za budućnost dok je Freudov rad naglašavao kako je čovjekovo cjelokupno ponašanje determinirano prošlošću. Osobnost se oblikuje prošlošću, ali i budućim namjerama (Ewen, 2003: 63). "Upravo roditeljski kompleksi kako ih Jung naziva, odnosno skup ideja koje pojedinac ima o roditeljima te utjecaj samih roditelja na djecu, igraju ključnu ulogu u nastanku

34 "Erosom se označava cjelokupno seksualno iskustvo koje je povezano s narcizmom" (Ewen, 2003:15). Iz romana se očituje djelovanje oba instinkta, i erosa i thanatosa, koja su popraćena Grenouilleovom narcisoidnošću. "Eros i thanatos prisutni su pri rođenju te se miješaju iako ne istim dijelom pri čemu je ubojstvo ne samo pod djelovanjem destruktivnog instinkta nego i erosa" (Ibid). Grenouillova su ubojstva prema tome vođena instinktom i erosa i thanatosa. Thanatos djeluje u snu kada Grenouille sanja da ga guši vlastiti miris. "Magla je bila njegov miris. Njegov, Grenouilleov osobni miris. Najstrašnije bijaše to što ga nije mogao udisati […] gušio se u sebi, u njemu!" (Süskind 1958:114) U tim trenutcima djeluje thanatos kao i na kraju romana. Njegov kraj i smrt tumače se kao vrhunac thanatosa i pobjeda nad ionako destruktivnom ličnošću. "Nije mu se uopće više živjelo. Htio je otići u Pariz i umrijeti. Eto, to je htio" (Ibid., str. 211).

introverzije" (Durić, 2013: 75). Kako tekst prikazuje, Grenouille je izrazito introvertna ličnost čije je ponašanje i karakter uvjetovano predodžbom roditelja. Grenouilleovo djetinjstvo i majka koja ga je pokušala ubiti pri samom rođenju utjecali su na oblikovanje njegove persone[35] i nadasve slabog ega, te je njegovim mislima i osjećajima upravljala sjena.[36] "U Grenoilleovim neskromnim mislima nije se rađala nada nego odluka" (Süskind, 1985: 59). Grenouille je odlučio ubiti kako bi stvorio parfem te su njime upravljali životinjski instinkti koje Jung ističe pri opisu persone i sjene.

Arhetip[37] majke javlja se kroz roman u više navrata, pa se i Grenouillov povratak u pećinu tumači s obzirom na spomenuti arhetip. "Planina bijaše golemi stožac od olovnosivih stijena… iz nje su tu i tamo poput trulih zubi stršali stjenoviti vrhovi" (Cf. ibid., str. 102). Planina i pećina označavaju Grenouilleov povratak u majčinu utrobu, a usporedba "truli zubi" označava trule zube njegove majke čije se tijelo iako mlado raspadalo dok je rađala Grenouillea. Budući da se u majčinoj utrobi osjećao najsigurniji, tako i povratak u planinu daleko od ljudi simbolizira povratak u sigurnost. "Jung roditeljske komplekse odmiče od seksualne baze te ih primiče utjecajima kulture konstatirajući da više nije posrijedi vanjski, nesretan događaj koji uzrokuje patološki učinak, nego psihološki učinak koji nastaje iz poteškoća pojedinca da se prilagodi uvjetima obiteljskog okruženja" (Durić, 2013: 76). Grenouille nije imao normalno obiteljsko okruženje te je čin "povratka u majčinu utrobu" simbol želje da se vrati okruženju koje je predstavljalo jedan oblik obiteljskog, ali i poteškoća nemogućnosti prilagođavanja novom okruženju.

Jung razlikuje ego, personu i sjenu. Grenouilleov dio ega prikazan je u stvarnosti kao "sirov i nerazuman"[38] dok je sjena kao njegova mračna strana skrivena od ljudi. Persona je prikazana kao primitivna i bezlična, pomalo izaziva jezu i gađenje kod ljudi, dok sjena krije ono što je on uistinu. Sjena najviše

35 "Persona je zaštitna maska svjesnog, materijal koja nam pomaže da se suprotstavimo svim očekivanjima koja su stavljena pred nas te da se nosimo s ulogom u društvu koja nam je unaprijed dana" (Ewen, 2003: 64).

36 "Sjena – loša strana osobnosti koja dolazi od naših životinjskih instinkta te je potisnuta u nesvjesno jer se tog dijela sramimo" (Ibid). Grenouilleova sjena dolazi na vidjelo onda kada on ubija djevojke, a to je upravo životinjski, najlošiji dio njega.

37 "Arhetipovi rezultiraju iz stalno ponavljanih radnji čovječanstva te su predispozicija našeg percipiranja svijeta" (Ibid., str. 65).

38 Sememi "sirov i nerazuman" vežu se uz Grenouilleovo ponašanje te su kompatibilni s psihemskom narativnom figurom "ubojica", a prema svojim karakteristikama pripadaju psihemima, ali i ontemima. Peleš (1989a: 267) ističe kako može doći do "semantičkog procijepa", što znači da "psihemske figure kao i psihemi mogu dijeliti značenje sa ontemskim figurama ili pak ontemima."

dolazi do izražaja u onim trenutcima kada Grenouille nije među ljudima i kada može dopustiti "divljanje" svojih poriva. Agresivni impulsi prema ljudima zamjećuju se onda kada se okružio osamom i sam sebi priznao koliko su mu ljudi mrski i koliko uživa u samoći. "Bog mu ne bijaše ni na kraj pameti. Nije činio pokoru i nije čekao neko božansko nadahnuće. U samoću se povukao samo iz vlastita užitka, samo da bude sebi bliže. Utonuo je u vlastitu egzistenciju, ne dopuštajući da je išta ometa i uživao je u tome" (Süskind, 1985: 105). Süskind metaforičnim opisima prikazuje njegovu sjenu koja oživi u trenucima povlačenja u samoću. "I samoća se odjednom nadvije nad njegovo srce poput tamna ogledala. On sklopi oči. Otvore se mračna vrata njegove duše i on uđe. Počela je sljedeća predstava u njegovom unutarnjem kazalištu" (Cf. ibid., str. 111). Grenouille ima dva svijeta, isto kao što ima dva lica, jedno koje prikazuje u javnosti i ono drugo koje je samo njemu poznato. Te konstatacije također potvrđuju Freudove postavke mišljenja i bivstvovanja.

Sjenu je moguće prepoznati svaki put kada je Grenouille udaljen od ljudske prisutnosti i kada neometano može pokazati istinske želje i osjećaje. "Grenouilleu se oteo drugačiji poklik, zlokoban poklik, pakosno likovanje, osjećaj od kojeg je zadrhtao i koji ga omamio poput pohote" (Cf. ibid., str. 131). Sjena je najjača u onim trenutcima kada Grenouille ubija djevojke te kada se seksualno-agresivni instinkt miješa s onim životinjskim. "Cijeli se posao odvijao u potpunoj tami, što je možda bio još jedan razlog Grenouillova sveudilj vedra raspoloženja" (Cf. ibid., str. 82). Činjenica da je volio tamu i da je sav posao obavljao u tami pokazatelj je ne samo njegove stanja duše nego i psihe koja je najvećim dijelom bila pod utjecajem nesvjesnih životinjskih impulsa.

4. Ericksonova teorija razvoja: zdravo djetinjstvo kao ključan čimbenik razvoja

Psihološka analiza obuhvaća i analizu prošlosti, u ovom slučaju Grenouilleovo djetinjstvo koje počinje u Francuskoj u 18. Stoljeću. Grenouille se rodio među truplima ribe u ribarnici gdje ga je majka ostavila s namjerom da umre. Grenouille se odupire i nastavlja živjeti dok vlasti majku pogube radi ovoga čina. Taj dio života i daljnje djetinjstvo bili su presudni za razvitak Grenouilleove ličnosti te se i razvojni psiholog Erick Ericcson slaže s Freudom konstatirajući da je majčina pažnja važna u prvoj godini života, jer nedostatak majčinske ljubavi može dovesti do poremećaja i oboljenja u kasnijim fazama

života.[39] Ericcson (2008: 67) naglašava da se "ličnost razvija kroz korake koji su unaprijed determinirani spremnošću ljudskog organizma da teži prema sve širem socijalnom prostoru, da ga bude svjestan i da bude u interakciji s njim, počevši od nejasne slike majke i završavajući s čovječanstvom." Grenouille nakon rođenja nije bio kao ostala novorođenčad jer je majčinu mržnju osjetio dok je bio u njezinoj utrobi. Izgled i ponašanje majke bili su presudni čimbenici za razvoj psihopatske ličnosti. Edith H. Krause (2012: 350) objašnjava kako "njegova oznaka kao jedan u nizu pet *mrtvorođene ili polumrtvorođene* odražava morbidnu konstituciju majke, koja je, iako još uvijek mlada, uništena učincima gihta, sifilisa i gubitcima kose i zubi."[40] U početku je dobio oznaku "drukčiji" jer nema mirisa i uviđa da nije kao ostala djeca. Upravo zbog te činjenice Grenouille pokušava "onjušiti" sve što mu se nalazi u blizini. Grenouille je već rođenjem determiniran, a čimbenici okoline koji ga okružuju djeluju na razvitak patološke ličnosti. Dijete se rađa iz čistog prkosa prema majčinoj mržnji te je motiviran u životu nagonom za preživljavanjem.[41]

"Prepušten na milost i nemilost bešćutnih birokratskih vlasti, bezdušnih pripadnika svećenstva, ravnodušnih skrbnika i samostalnih poslodavaca, deformiran um siročeta i njegovo tijelo pojavljuju se u obliku bezglasnog protesta" kako objašnjava Krause (2012: 353). Ericcson (2008: 71) konstatira da je "dijete pri prekidu simbioze s majčinim tijelom koordinirano sposobnošću da ustima unosi u sebe hranu te se na taj način susreće s namjerom majke da ga voli i prihvati. U tim trenucima novorođenče živi kroz svoja usta i njima voli." Ljubav kao čimbenik zdravog djetinjstva izostaje jer ga majka odbacuje i ne prihvaća. Okolina ga također ne prihvaća jer je "neobičan"[42] i nije kao ostala djeca. U ljudima izaziva "čudne osjećaje" te ga nitko ne želi u blizini. "Znam samo da me hvata jeza od tog dojenčeta koje nema miris kakav bi djeca trebala imati", objasnila je dojilja, a kasnije i otac Terrier koji ga primio: "Terrier se strese. Osjeti gađenje. Sad je pak on odmakao nos kao od nečeg smrdljivog s

39 Usp. Ewen, 2003:169. S engleskog prevela autorica rada. O utjecaju obitelji na život pojedinca govorili su mnogi psiholozi pri čemu su naglašavali da obitelj uvelike može utjecati na to hoće li se dijete razviti u normalnu ili poremećenu ličnost.

40 Krause (usp. 2012: 350) se vraća na knjigu *Parfem* (str. 5) gdje je objašnjeno da je majka bila prostitutka te da su sva djeca što ih je rađa bila mrtva ili polumrtva. Krause u svom članku objašnjava da knjiga i te kako naglašava potragu za majkom i kako je majka važan faktor u svemu od samog početka.

41 "Nagon za preživljavanjem jedan je od osnovnih motiva koji upravljaju ljudima prema Maslowljevoj podjeli" Ewen (2003: 220).

42 Ako se vodimo *značenjem narativne figure* koju navodi Gajo Peleš (usp. 1989: 258), onda je samo ime Grenouille *psihemska narativna figura*, a psihem *neobičan* se veže uz ostale klaseme koji uspostavljaju psihemsku figuru ili *sememski snop* "Grenouille".

čim ne želi imati nikakve veze" (Süskind, 1985: 15). Sigmund Freud i psihoanalitička teorija objašnjavaju kako se u psihi ništa ne događa slučajno te da je svako mentalno ponašanje uvjetovano prijašnjim uzrocima (Ewan, 2013: 16). Iz toga se očituje da su glavni uzročnici psihičkog determinizma[43], koji se jasno nazire u samom početku, majka i okolina. "Povjerenje i ljubav presudni su za normalan razvoj ili se inače stvara karakter kojim dominira želja da se stvari učine nekažnjeno pri čemu njegova prerano razvijena svijest pokazuje prkosan oblik autonomije, ali unutarnju autonomiju ne može lako postići" (Ericcson, 2008: 75). Grenouille "od početka bijaše čudovište. Odlučio se za život iz čista prkosa, iz čiste zloće" (Süskind 1985: 15). Grenouille je, kako Süskind objašnjava, rođen kao čudovište te su identifikacije iz djetinjstva potpomogle tomu da i dalje ostane čudovište. Ericcson (2008: 75) smatra da je "zdravo djetinjstvo ključno za integraciju koje se odvija u formi ego identiteta te je više od zbira identifikacija iz djetinjstva."[44] Kako je već prije rečeno, formacija ego identiteta nije dosegla vrhunac jer su izostale bitne identifikacije i zdravo okruženje iz djetinjstva.

5. Süskindov "junak" iz humanističke perspektive

Psiholozi Abraham Maslow i William Glasser pristupaju ličnosti s mnogo humanijeg pristupa nego ostali, iako se Maslow slaže s Ericcsonom u tome da su ljudski instinkti jako slabi te da njima vladaju snažne sile učenja i kulture (Ewan 2008: 220).[45] Jedina potreba koju Grenouille ima i kao dijete i kao odrasla osoba jest biološka potreba[46], potreba za čistim preživljavanjem i zbog toga biva odbačen još od samih dojilja u samostanu jer je "hlapljiv" i dojilje objašnjavaju kako pokušava "iscrpsti život iz njih". Gabriel i Matthews (usp. 2011: 21) objašnjavaju da se po Glasserovoj *Teoriji izbora* ljudi rađaju s pet genetski programiranih potreba, a to su preživljavanje, ljubav i pripadanje, moć, sloboda i zabava, te da nezadovoljenje bilo koje od tih potreba dovodi do toga da se osoba osjeća loše.[47] Preživljavanje je Grenouilleov prvi nagon koji njime

43 "Psihički determinizam", objašnjava Ewen (2003:16) "je princip prema kojem je većina ponašanja nesvjesna. Nemogućnost sjećanja određene riječi, pisanje pogrešne riječi, samouzrokovane ozljede i većina snova uzrokovana je psihičkim determinizmom."

44 Ericcson (2008: 75) dalje objašnjava kako se "ego identitet razvija iz postupne integracije svih identifikacija. Razumijevanje toga pomaže i boljem shvaćanju nevolja djece i adolescenata."

45 S engleskog prevela autorica rada.

46 "Biološka potreba", kako ju je autorica rada prevela, ili fiziološka potreba "osnovna je i mora prva biti ispunjena da bi se ostale potrebe mogle ispunjavati" Ewen (2003a: 220).

47 Članak je na engleskom jeziku te ga je prevela autorica rada.

upravlja pa Süskind u početnim rečenicama opisuje: "Bio je žilave konstrukcije. Bio je žilav poput otporne bakterije i skroman poput krpelja koji mirno sjedi na drvetu i živi od jedne kapljice što ju je usisao prije mnogo godina" (Süskind, 1985: 17).

Psihički determinizam uvjetovan je i potrebom za preživljavanjem koja je jedina Grenouilleova potreba u početku. Potreba za ljubavlju izostaje jer on ne voli nikoga osim mirisa, a i to graniči s ljubavlju jer je riječ o opsesiji. Grenouille ne pokazuje kapacitet ni za moć, slobodu i zabavu. Mirisi mu predstavljaju jednu vrstu zabave, ali je i to upitno. Ne skuplja mirise iz zabave nego iz zadovoljenja vlastitih poriva. Porivi su ga "zatočili" te ga tjeraju na stalnu potragu čime je njegova sloboda također upitna. "Zaštićen tim raznovrsnim mirisima Grenouille se posvetio svojoj pravoj strasti: suptilnom lovu na mirise" (Cf. ibid., str. 156). Mirisi nisu predstavljali strast nego opsesiju koja ga tjerala u svakodnevnu potražnju za novimadiktirajući u isto vrijeme njegovu slobodu. Osvrćući se na Maslowljevu hijerarhiju potreba prema kojoj su fiziološke potrebe na dnu ljestvice, a potreba za samoaktualizacijom na vrhu piramide potreba (usp. Ewen, 2003: 220), vidljivo je da Grenouille jedino ima fiziološke potrebe koje čak ponekad zanemaruje radi spoznaje samoga sebe; Süskind zorno opisuje da Grenouille zapostavlja ostale potrebe za sigurnošću, pripadanjem, poštovanjem pri čemu želi doći do samoaktualizacije[48], do samoostvarenja, što je izniman slučaj jer se samoaktualizacija postiže tek onda kada su ostvarene ostale potrebe. Sigurnost je ipak pronašao u osami, daleko od ljudi, dok potrebu za pripadanjem nema jer mrzi ljude. Zato ima poštovanje prema sebi što ujedno vodi samoaktualizaciji. Samoaktualizaciju može postići stvaranjem novih mirisa i to onih koje njegov stvaralački "genij" dižu do vrhunca. Grenouille uspijeva postići samoaktualizaciju zbog čega na kraju djeluje thanatos jer osjeća da je došao do posljednje etape života. Glasserova i Maslowljeva hijerarhija potreba ukazuju na predispozicije koje ljudi nose u sebi te su prikazani boljima od onih kakvima ih Freud predstavlja, nagonska, destruktivna bića kojima upravljaju seksualni porivi i iskustvo koje je uvijek *a priori*. Humanistički pristup koji su zastupali Maslow i Glasser nije primjenjiv na karakteru kao što je Jean Baptiste-Grenouille jer se radi o patološkoj ličnosti koja je već pri rođenju determinirana za daljnji nastavak života.

48 Maslow (Ewen 2003:221) rangira potrebe od osnovnih preko fizioloških, potreba za sigurnošću preko potrebe za ljubavlju, pripadanjem i prestižem pa do samoaktualizacije koja se nalazi na vrhu ljestvice potreba. Samoaktualizacija je prema Maslowu najviša forma potreba koja se sastoji od otkrivanja i ispunjenja vlastitih potencijala (Ibidem., 222). Grenouilleovje potencijal stvaranje svih vrsta mirisa i tu se nalazi njegova samoaktualizacija koju može postići do kraja tek onda kada stvori ljudski parfem.

Literatura

Süskind, Patrick (1985): *Parfem-Povijest jednog ubojice*. Znanje. Zagreb. Copyright by Diogenes Verlag AG. Zürich.

Cersowsky, Peter (2005): *Patrick Süskind. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. Lektüren für das 21.Jahrhundert. Klassiker und Bestseller der deutschen Literatur von 1900 bis heute.* Würzburg. Königshausen & Neumann.

Chemerinski, Eran; Triebwasser, Joseph; Roussos, Panos; Siever, Larry J. (2013): "Schizotypal Personality Disorder". Journal of Personality Disorders, 27(5), pp. 652–679. The Guilford Press.

Čolović Petar, Dujmović Andrea (2012): "Psihopatija i osobine ličnosti kod heroinskih zavisnika u tretmanu i opšte populacije". Primijenjena psihologija, Vol. S(4) str. 357-374.

Durić, Dejan (2013): *Uvod u psihoanalizu-od edipske do narcisičke kulture.* Leykam international d.o.o. Zagreb.

Ewen, Robert (2003): *An Introduction to Theories of Personality.* Lawrence Erlbaum Associates. Mahwah, New Jersey.

Fulgosi, Ante (1987): *Psihologija ličnosti. Teorije i istraživanja.* Školska knjiga. Zagreb.

Freud, Sigmund (2000): *Uvod u psihoanalizu.* Stari Grad. Zagreb.

Fromm, Erich (1984): *Veličina i granice Freudove misli*. Naprijed. Zagreb.

Krause H.„Edith (2012): "In Search of the Maternal: Patrick Süskind's Perfume". The Germanic Review, 87: 345–364. Taylor & Francis Group, LLC.

Matzkowski, Bernd (2007): "Erläuterungen zu Patrick Süskind. Das Parfum". Königs Erläuterungen und Materialien. Band 386. 5. aktual. C. Bange Verlag. Hollafeld.

Peleš, Gajo (1989): *Priča i značenje.* ITP Naprijed. Zagreb.

Petrović-Ziemer, Ljubinka (2011): *Mit Leib und Körper. Zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik*. Transcript Verlag. Bielefeld.

Pfister, Andreas (2005): *Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind.* Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Philosphischen Fakultät der Universität Freiburg.Freiburg

Raspudić, Nino (2006): *Slaba misao, jaki pisci: postmoderna i talijanska književnost*. Naklada Jurčić d.o.o. Zagreb.

Reich-Ranicki, Marcel (1985): "Des Mörders betörender Duft". Frankfurter Allgemeine Zeitung. 2. März. Frankfurt.

Borš, Vanja (2014): "Integralni perspektivizam ili konstruktivni postmodernizam". Filozofska istraživanja. 136 God. 34 (2014) Sv. 4 (521–527). Dostupno na: file:///C:/Users/korisnik/Downloads/06_Bors.pdf (posjećeno 31. srpnja 2016).

Ericcson H., Erick (2008): *Identitet i životni ciklus.* Zavod za udžbenike. Beograd. Dostupno na: http://svetlost.org/podaci/Erik_Erikson_Identitet_i_zivotni_ciklus_%28razvojna_psihologija%29.pdf (Posjećeno 3. svibnja 2016.).

Gabriel, Elvian i Matthews, Lionel (2011): "Choice theory. An effective approach to classroom discipline and management". The Journal of Adventist Education. Dostupno na: http://circle.adventist.org/files/jae/en/jae201173032003.pdf (posjećeno 9.svibnja 2016.).

Galić Slavka, Vulić-Prtorić Anita (2003): "Opsesivno-kompulzivni poremećaji u djetinjstvu i adolescenciji". Medica Jadertina 33,1-2, 41-51. Dostupno na: http://www.unizd.hr/Portals/12/Nastavnici/Anita%20Vuli%C4%87-Prtori%C4%87/Znanstveni%20radovi/81.%20Opsesivno%20kompulzivni%20simptomi.pdf (posjećeno 7.lipnja 2016.).

Knorr, Wolfram: "Duft-Action". Die Weltwoche (Ausgabe 36/06). Dostupno na:

http://www.weltwoche.ch/artikel/default.asp?AssetID=14839&CategoryID=80 (posjećeno 25. lipnja 2016.).

Martens H.J., Willem (2010): "Schizoid personality disorder linked to unbearable and inescapable loneliness". Eur. J. Psychiat. Vol. 24, N.° 1, (38-45). Dostupno na: http://scielo.isciii.es/pdf/ejpen/v24n1/original4.pdf (posjećeno 5. lipnja.2016.).

Meliá de Alba, Amanda; Pena-Garijo,Josep; Ruipérez, M. Ángeles i Villamón, Silvia Edo (2013): "Personality Disorders in Obsessive-Compulsive Disorder: A Comparative Study versus Other Anxiety Disorders". The Scientific World Journal.Volume 2013. Article ID 856846. Dostupno na: http://www.hindawi.com/journals/tswj/2013/856846/ (posjećeno 5.svibnja 2016.).

Schütte, Wolfram (1985): *Parabel und Gedankenspiel. Patrick Süskinds erster Roman "Das Parfum".*

Frankfurter Rundschau u Drobez, Susanne (2008): Patrick Suskind *"Das Parfum": Faktoren, die den Roman zum Bestseller werden ließen*. Dostupno na: http://othes.univie.ac.at/2946/1/2008-11-20_0304586.pdf (posjećeno 26.lipnja 2016.).

Sekulić, Nada (2003): "Postmodernizam i kraj antropologije". Sociologija, Vol. XLIV (2002), N° 4. Beograd. Dostupno na: http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0038-0318/2002/0038-03180204343S.pdf (posjećeno 31. srpnja 2016).

Psychoanalytic Analysis of the Main Character in the Novel "Perfume" by Patrick Süskind

Summary

The work deals with the psychological analysis of the character in the novel "Perfume" which was written by Patrick Süskind (1985). The novel is postmodern hybrid text that provides the oportunity not only for the analyis of the major character but also connects intertextuality of belletrisic subjects with the trivial ones. The work gives the insight of different semems as well as of those psychological combined with the theory of Sigmund Freud, Carl Gustav Jung and Eric Ericcson. Psychological analysis is based on the works of different psychologists including the Maslow and Glaser hierarchy. The work shows the possibility for analysis of complex human psyche and importance of postmodern texts for various analyses of pathological character.

KEY WORDS: *postmodernism, psychological analysis, structure of psyche, Sigmund Freud,* Perfume

UDK: 821.163.4.09 Kovač M.
821.163.42(497.6).09 Kovač M.

Marijana TERIĆ

Odnos književnosti i društvene stvarnosti u prozi Mirka Kovača

KLJUČNE RIJEČI: *autobiografija, dokumentarnost, kulturni modeli, poetika stvaranja, mitska i simbolička dimenzija teksta*

U ovome radu autor ispituje odnos literarnoga stvaranja i društvenih okolnosti u kojima su nastali prozni tekstovi jednoga od najznačajnijih pisaca savremene južnoslovenske književnosti. Time ukazujemo na jedinstveno umijeće Mirka Kovača da, rekonstrukcijom stvarnih istorijskih zbivanja i literarnom igrom različitih narativnih postupaka, u fiktivni prostor književnoga djela smjesti jedan kulturno-tradicijski svijet, koji funkcioniše kao svjedočanstvo jednoga vremena, kojemu Kovač daje simboličku i mitsku dimenziju.U svome pripovjedačkome postupku, Kovač crpi građu iz društvene stvarnosti kojom je okružen, koju obrađuje i prilagođava koncepciji teksta koji se rađa. Tako dolazi do udvajanja fikionalnog i mimetičkog, mitskog i simboličnog. O načinu na koji je potrebno modelovati građu iz jedne realnosti u drugu, Kovač objašnjava postupkom dokumentarnosti, koje ima za cilj da istrgne djelo iz ruku prosječnog čitaoca.

S obzirom na to da je Mirko Kovač autor koji se svrstava u crnogorsku, srpsku, hrvatsku i bosanskohercegovačku književnost, zanimljivo je sagledati raznovrsnost njegovih kulturnih modela, religija, književnih tehnika, jezičkih idioma i stilskih osobenosti, kojima slika jednu društvenu realnost. U tome smislu, posebno je specifična uloga prozne umjetnosti koja u djelima Mirka Kovača zauzima istaknuto mjesto. Dajući svojim romanesknim tekstovima najčešće oblik porodične hronike, Kovač oblikuje građu jednoga tragičnog vremena, "sumornu umetničku viziju ljudske nesreće, stradanja, poniženja i očaja, razornog delovanja sila zla i smrti, preokretanja i raspada vrednosti

u čovekovom svetu" (Ribnikar 1979: 336). Time ukazujemo na jedinstveno umijeće Mirka Kovača da, rekonstrukcijom stvarnih istorijskih zbivanja i literarnom igrom različitih narativnih postupaka, u fiktivni prostor književnoga djela smjesti jedan kulturno-tradicijski svijet, koji funkcioniše kao svjedočanstvo jednoga vremena, kojemu Kovač daje simboličku i mitsku dimenziju.

Da bismo razumjeli umjetničku zamisao Mirka Kovača, moramo krenuti od njegove programske knjige, rasprave u stihu "Evropska trulež" koja definiše piščevu poetiku i otkriva autorova razmišljanja o brojnim problemima umjetničkoga stvaranja. Budući da je Kovač ovom knjigom označio sklonost ka modernizaciji proznoga djela ostajući, pri tome, u okvirima tradicionalnoga poimanja stvarnosti, autor, zapravo, polazi od prevaziđenih kulturnih obrazaca, koje nadograđuje i podvrgava umjetničkome oblikovanju. U tome smislu, Kovač nam otkriva:

> *Mene je moderni roman fascinirao, u prvom redu kao drskost. Pojavio se kao neka žestoka psovka i odmah došao u sukob s duhovnom policijom, uzdrmao vladajuće samoljublje, stupio u raspravu s čitaocem, sa istorijom, sa političkim svetonazorima, izokrenuo mnoge mitove, i na neki način inaugurisao "zabranjenu stvarnost".*(Kovač 1986: 42)

Upravo u ovakvoj koncepciji umjetničkoga oblikovanja prepoznajemo modernost Kovačeva kazivanja, koji poručuje da volimo knjige koje prevazilaze stvarnost i nadmašuju je tzv. "unutrašnjom realnošću" (Kovač 1986: 102). Da je Kovač napravio značajan iskorak iz tradicionalnih okvira narativnoga entiteta, primjećuje i Nebojša Lujanović, koji pišući o Kovaču naglašava da je " nevolja htjela da se rodi kao naopak autor koji živi svoju poetiku i ne razdvaja književno i izvanknjiževno, što ga je osudilo na trajan sukob s okolinom" (Lujanović 2015: 25). Takav sukob počinje još od pojave njegovog prvog romana "Gubilište" (1962), kada su krenule osude autora, najviše zbog njegovog pripovjedačkoga usmjerenja. Međutim, to nije zaustavilo Kovača da usavršava svoj umjetnički zanat i ostane dosljedan sebi i svojim poetičkim obrascima. Mirko Kovač je ostao upamćen kao veliki individualac, pa je po riječima Filipa Davida "stalno bio u nekoj vrsti intelektualne i političke opozicije koja se svodila na individualan stav, na prkos, na veru u umetničku istinu koja je iznad svake, ideološke, političke istine" (David 2014: 108). David vjeruje da su izuzetan talenat i nepotkupljivost bili najbolja odbrana Mirka Kovača protiv svih intriga, književnih, ali i drugih. Iz tog razloga, njegova djela jesu izraz jednog vremena o kojem svjedoče i progovaraju brojna autorova djela, dok poseban pečat sudbine imaju eseji "Pisanje ili nostalgija", "Elita gora od rulje" i "Cvje-

tanje mase". To znači da Kovač svojim djelima ostvaruje dijalog s tradicijom, jer "sadašnje je vrijeme toliko mučno da je vraćanje u prošlost postalo pravi užitak" (Kovač 2013: 7). Slikajući identitet društva u kome dolazi do dezintegracije čovjeka i kulturnih vrijednosti, Kovač gradi svijet umjetničkoga teksta kao "izraz nesaopštive realnosti koju pisac pokušava da saopšti" (Jonesko), jer " roman je svet onakav kakav želimo, ili kakvog se bojimo!" (Kovač 1986: 39).

Budući da Kovač pripada onim ljudima "koji se uče dok pišu" (Šklovski), čitaoci uče dok čitaju njegova djela kako se interferencijom dviju stvarnosti, jedne koja se nalazi izvan teksta i one u tekstu, konstituišu strukturna obilježja književnoga djela. U svome pripovjedačkome postupku, Kovač crpi građu iz društvene stvarnosti kojom je okružen, koju obrađuje i prilagođava koncepciji teksta koji se rađa. Tako dolazi do udvajanja fikionalnog i mimetičkog, mitskog i simboličnog. Odlazak u sferu fantastičkoga podrazumijeva razgrađivanje tradicionalne forme teksta i otvara prostor za uvođenje novih pripovjednih tehnika. O načinu na koji je potrebno modelovati građu iz jedne realnosti u drugu, Kovač objašnjava postupkom dokumentarnosti, koje ima za cilj da istrgne djelo iz ruku prosječnog čitaoca. Ako pođemo od toga da je "književnost svečan čin i potpun događaj" (Kovač 1986: 108), a "dokumentarnost postupak a ne književni pravac" (Kovač 1986: 116), onda je po Kovaču neophodno svaki tačan podatak prilagoditi strukturi teksta tako što ćemo mu dodati vlastiti, izmišljeni podatak, koji će postati tačnim onda kada se sjedini sa prvim. To znači da "sve što u roman uđe, ma koliko bilo tačno i provereno, neće vredeti ako roman ne organizuje vlastitu tačnost" (Kovač 1986: 39).To dalje podrazumijeva da sve što roman preuzme iz stvarnosti mora da se dokaže u tekstu iznova, jer je tekst stvarnost za Kovača, " ali ne i život u pravom smislu" (Lorens).

Ovakvim poigravanjem narativnoga materijala, Kovač postaje postmodernim stavaraocem koji uvodi literarne inovacije u književno djelo. Za njega je dokumentaristički postupak veoma važan jer on predstavlja "visok stupanj imaginacije", koji omogućava autoru da uređuje strukturu teksta prema vlastitim usmjerenjima. "Hoću reći: pravo je bogatstvo jedan jedini tačan podatak", objašnjava Kovač, " njemu ćeš dodati svoj izmišljeni tako će i on postati tačan, onda će se stvoriti fenomen sjedinjenja: oba će podatka biti istovremeno tačna i izmišljena" (1986: 118). Iz tog razloga, dokumentovati sve za Kovača označava majstorstvo iznalaženja novih postupaka u literarnome tekstu, autentičan raspored građe, kao i umijeće stilskoga preoblikovanja različitih tekstualnih sadržaja. "Evropska trulež" pokazuje kako je moguće konstituisati prozni eksperiment kombinovanjem tradicionalnih elemenata i modernog proznog metoda. Društvena stvarnost i književnost teku poput dva paralelna svijeta čiji se

narativni materijali prelivaju jedan u drugi ostavljajući čitaoca da ispituje različite mogućnosti umjetničkoga osmišljavanja teksta. Čitajući Kovačeva djela shvatamo da ona predstavljaju Kovačevu viziju realnosti ili života uopšte. Stvarnost priče je Kovačeva stvarnost, koju autor gradi na osnovu zavičajne tradicije i njenih kulturnih modela.

Mirko Kovač je autor koji rekonstruiše vrijeme u kome su nastali njegovi najvažniji tekstovi koji pokazuju da se odupirao prosječnosti, političkome režimu, pa je tako "razvio alternativni književni, kulturni i kanon društvenog pamćenja" (Kazaz 2014: 128). Po mišljenju Envera Kazaza, "Kovač u svojim esejima gradi seriju portreta pisaca i intelektualaca sa južnoslavenskog prostora koji su bili proizvođači ideologije i njeni službenici u ideološkim aparatima države, ali i politički aktivisti, pa i politički moćnici" (2014: 126). To su književni tekstovi stvarani pod uticajem društvene stvarnosti koja je oblikovala kako životni tako i literarni put ovoga autora. Možda je to razlog zbog kojeg pojedini kritičari smatraju da Kovač piše "svojevrsni testament" (Zima 2014) u kojemu čitaoci sagledavaju odnos intelektualca prema totalitarnom režimu kojemu se on oštro suprotstavlja. Takav je kritički tekst "Polja smrti", koji predstavlja antologijski primjer obračuna s diktatorom (David 2014). U romanu "Gubilište" mnogi su vidjeli kritiku komunizma, jer su se u likovima Kovačeva djela prepoznali ljudi iz njegovoga zavičaja, dok je nagrada za zbirku priča "Rane Luke Meštrovića" oduzeta upravo zbog antikomunizma. Sve su to jasni pokazatelji previranja jedne stvarnosti iz autorova života u onu drugu, umjetničku: "Teku i teku dva paralelna sveta neizdrživo: onaj koji živim i onaj koji pišem. Gde se spajaju, kad i kako, koji na kojeg utiče, šta se preliva iz jednog u drugi, šta izostaje a šta grabi napred, koji zakida a koji je darežljiv, koji me podvaja a koji udaljuje od sebe sama." (Jeremić 1931: 296/7) Kovaču je, kao autoru, veoma teško da se udalji od jedne stvarnosti i pređe u drugu, jer jedna bez druge ne mogu postojati. Poseban svijet njegovih djela ispunjava autobiografsko, dokumentarno, koje autor modeluje prema zakonitostima sopstvene poetike, kojoj su pripadali Filip David, Danilo Kiš i Borislav Pekić. Jednom prilikom David piše Mirku Kovaču:

> *Često se pitam nismo li uzalud potrošili previše dragocenog, dragocenog i nepovratnog vremena, ulazeći u veliku javnu arenu gde se toliko galami, gde sve odjekuje od vike, buke, ispunjene taštinom, licemerjem i i lažima. Nismo li potrošili uzaludno vreme nadvikujući se sa gluvima, ludima i besnima, umesto da pišemo samo knjige koje će nadživeti tu buku i taj bes kako je negde zabeležio Andrić. Ali, ne! Ipak sam uveren da smo morali da činimo ono što smo činili i da su Kristalne rešetke kao*

> *i sve ostalo što si napisao žestoko, bespoštedno, nemilosrdno ruganje životu, ideologijama, suženom načinu mišljenja. Ruganje svakoj vrstu nasilja, pa i nasilju nad biografijom.* (Kovač 2014: 159/160)

Navedeni dio teksta ukazuje na to da je književnost drugi život Mirka Kovača te da njegovu prozu možemo tretirati kao autofikcionalnu, a upravo ona označava pobunu u ime slobode življenja i stvaranja. "Vrata od utrobe", "Uvod u drugi život", "Vrijeme koje se udaljava" samo su neke od Kovačevih knjiga u kojima je autor preoblikovao dokumentarnu građu, prilagodio je strukturi djela i tako dozvolio izvanknjiževnoj stvarnosti da progovori jezikom umjetničkoga teksta. Kovač vjeruje da "svatko tko piše dobro zna da se nijedan život ne može u cjelosti opisati, jer književnost usvaja samo ono što joj odgovara, a ostalo vraća životu iz kojeg uzima" (Kovač, u: Olujić 2014: 173). Autorova želja za pisanjem postaje potreba da se jedan život zamijeni drugim, "on želi da svijet bude mjesto gdje će on moći živjeti životom mašte" (Kovač 1986). Na taj način, "postmoderne po vremenu u kojem su nastajale, fundamentalne po životnim pitanjima koja obrađuju (tretiraju), otvaraju, snažno obilježene autorovom individualnošću i osobenošću, Kovačeve knjige otkrivaju jedan novi smisao književnosti i vlastite poetike" (Vojinović, Dragić 2015: 286)

Na kraju možemo konstatovati da Mirko Kovač pripada rijetkim piscima koji su svoj život podredili književnome stvaranju i tako ispisali svjedočanstvo jednoga vremena ispunjenog brojnim kulturno-istorijskim i ličnim dešavanjima. Mogli bismo reći da "knjiga ili život" (Lovrenović) predstavlja ključnu determinantu njegove proze. Autentičnim literarnim rješenjima i jedinstvenim pripovjedačkim postupkom, Kovač je čitaocima ponudio literarnu igru jednoga vremena služeći se različitim mogućnostima moderne prozne umjetnosti uz sopstveno iskustvo života.

Literatura

David, Filip (2014): "Mirko Kovač – svedok mračnih vremena", *Ars,* Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja, br. 5–6, OKF, Cetinje, str. 107–110.

Jeremić, Ljubiša (1931): *Glas iz vremena* (ogledi i kritike), BIGZ, Beograd.

Kazaz, Enver (2014): "Elita ideologije i kulture zločina", *Ars*, Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja, br. 5–6, OKF, Cetinje, str. 125–140.

Kovač, Mirko (1986): *Evropska trulež*, Prosveta, Beograd.

Kovač, Mirko (2013): *Grad u zrcalu*, Samizdat B92, Beograd.

Kovač, Zvonko (2014): "Književnost nije nevina", *Ars,* Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja, br. 5–6, OKF, Cetinje, str. 155–164.

Lovrenović, Ivan : "Drugi život Mirka Kovača", http://ivanlovrenovic.com/2013/08/drugi-zivot-mirka-kovaca/ 10. 08. 2016. u 17:25 h

Lujanović, Nebojša (2015): "Mirko Kovač i prokleti zavičaj: od rastresene forme do rastresenog ciklusa", *Godišnjak* 30, Fojnica.

Olujić, Kristina (2014): "U potrazi za zapretanim jezikom", *Ars,* Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja, br. 5–6, OKF, Cetinje, str. 173–177.

Ribnikar, Vladislava (1979): "O stvaralačkom putu Mirka Kovača", u: Mirko Kovač:*Vrata od utrobe,* BIGZ, Beograd.

Vojinović, Sanja, Dragić, Marko (2015): "Značaj tradicije u prozi Mirka Kovača", *Lingva Montenegrina*, Časopis za jezikoslovna, književna i kulturna pitanja, br. 15, Fakultet za crnogorski jezik i književnost, Cetinje.

Zima, Zdravko (2014): "Književnost nije nevina", *Ars,* Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja, br. 5–6, OKF, Cetinje, str. 169–172.

Relationship Between Literature and Social Reality in Mirko Kovač's Prose

Summary

In this paper, the author examines the relationship between literary creation and the social circumstances in which the prose of one of the most important writers of contemporary South Slavic literature was created. In doing so, the author points out the unique skills of Mirko Kovač to place a cultural and traditional world into the fictional literary space by reconstructing real historical events and engaging in literary play of different narrative strategies. Kovač's world functions as a testimony of a time, which is given a symbolic and mythical dimension. In his narrative procedure, Kovač draws material from the social reality which surrounds him, processing and adapting it to the concept of text that is being born. This leads to duplication of fictional and mimetic, mythic and symbolic. Thus, modelling the material from one reality to another, Kovač engages in documentary discourse, aiming to snatch the work from the hands of the average reader.

KEY WORDS: *autobiography, cultural models, poetics of creation, mythical and symbolic text dimension*

UDK: 821.163. 41.09-32”18” Popović Šapčanin M.

Ružica JOVANOVIĆ

Književni identitet Milorada Popovića Šapčanina na razmeđu romantizma i realizma u kontekstu dominantnih obeležja epoha

KLJUČNE REČI: *književna raskršća, angažovanje, inovacija, identitet epohe*

U senci poezije ustrojene prema zahtevima romantizma, ostao je niz inicijativa i književnih putokaza koje je Milorad Popović Šapčanin definisao na razmeđu dve književne epohe svojim bogatim i raznovrsnim stvaralačim opusom. Priznati srpski romantičar, imao je veoma veliki uticaj na epohu realizma na samom njenom početku, posebno svojim pripovetkama sa zavičajnom temetikom. Pripovedajući o Šapcu i Mačvi, stvorio je vrhunski tačan i realističan poetski, stilski i jezički crtež koji je bio putokaz i osnov stvaralaštvu najpoznatijih srpskih realista. Stvaralaštvo, bogato temama i formama, za rezultata je dalo tri stotine pesama, dva epska speva, trideset pripovedaka, dva romana, deset drama i jedan obiman putopis. U više navrata upravnik Narodnog pozorišta, ali i njegov dramaturg, dao je bitan doprinos u svim oblastima razvoja kulturnog života Srbije svoga doba. Gradeći svoj književni identitet, Šapčanin je zapravo zabeležio faze razvitka srpske književnosti druge polovine 19. veka.

Šabac je, zajedno sa svojom okolinom, imao sreću da se u njemu rode i žive bar neko vreme, pisci koji su ga voleli i ostavili o njemu pisanu razgledницu tog vremena, način života u zavisnosti od societeta (selo, grad) i položaja pojedinca u sociumu.

Milorad Popović, književnik i kulturni poslenik, koji je svom imenu dodao odredicu Šapčanin, rođen je 7. jula 1841. godine u Šapcu. Njegovo interesovanje i delovanje posebno se ispoljilo u tri oblasti. On je bio vredan državni činovnik, aktivan poslenik na kulturnom i obrazovnom planu i zapaženi

književnik. "Kao malo koji književnik i poznata ličnost svoga vremena vodio je računa o javnoj reči." (Maksimović, 2005: 181)

Književnošću se počeo baviti veoma mlad, u gimnazijskim danima, nastavljajući književnu tradiciju svoje porodice, koju je započeo otac Sava Popović. Sava je iza sebe ostavio dva skromna rada: *San izobraženih umova*, koji je objavljen 1833, i prevod sa nemačkog *Krin ili moralna poučenija u dvadeset pisama mudraca Seneke izložena*, koji je štampan 1842. godine. Porodičnu tradiciju pratio je stariji Miloradov brat Pavle (1827-1847) koji je u ondašnjim listovima objavio desetak pesama i jednu pripovetku, najavljujući se kao talentovan stvaralac. Nažalost, prerana smrt je prekinula njegov književni uspon.

Šapčaninovi prvi pesnički pokušaji vezani su za gimnazijsku klupu. Ugledajući se na oca Savu i brata Pavla, istovremeno podstican od strane profesora, započeo je bavljenje poezijom. Od tada, pa sve do smrti, Šapčanin će neprekidno stvarati. Sarađivao je u skoro svim stručnim i književnim listovima svoga vremena, najviše u *Vili, Danici, Javoru i Stražilovu*. Ispevao je više od 300 pesama i dva epska speva, stavljajući sebe u red najplodnijih pesnika srpskog romantizma. Prve stihove štampao je u listu *Slovenka,* 1860. godine.

Osim pesama, Šapčanin je pisao pripovetke, romane i drame. Od 1862. godine, kada je objavio prvu priču, pa do kraja života, napisao je više od 30 pripovedaka, dva romana, 10 drama i jedan putopis. "*Šapčanin je iz one generacije srpskih pisaca koja se oko 60-ih godina XIX vijeka usmjerila prema realizmu i pripremila ovu epohu, ali je* ostala izvan realizma kao književne škole ili pokreta, izvan programski opredeljenih grupa." (Ivanić, 1990: 215) U Beogradu je rano stekao ugled visokog državnog činovnika i autoritet velikog pisca. Njegova kuća, sa bogatom bibliotekom, bila je neka vrsta umetničko-književnog salona, u kome su se okupljale mnoge istaknute ličnosti ondašnjeg beogradskog kulturnog i javnog života: Milan Savić, Jovan Bošković, Stevan Todorović, Jovan Đorđević, Milan Đ. Milićević, Marko Stanišić, Stojan Novaković, Ilirion Ruvarac i mnogi drugi. Kod njega, od 1866. godine, stanovao je Laza Lazarević, što je svakako imalo uticaja na njegove buduće književno angažovanje i opredeljenje.

Kritičari su govorili o Šapčaninu kao književniku razoliko:

> *"Karakteristike i vreme nastanka Šapčaninovih pripovedaka izazivaju dileme u opredeljenjima književnih kritičara, naročito kada su se bavili njihovom tipologijom, te su im sudovi dobijali formu dvosmislenih, čak oprečnih stavova*." (Milinković, 1996: 176)

Najviše je prevodio velike evropske i američke pesnike, ali nije zanemario ni tekuću produkciju manje značajnih pesnika, svojih savremenika. Prevodio je nemačke pesnike (Šiler, Gete, Blumental, Gajbel, Hajns, Uland, Badenšet i drugi), zatim engleske (Šeli, Šekspir i Tenison), francuske (Igo i Beranže), i američke (Stodard i Edgar Alan Po). Od onih koji su pevali na slovenskim jezicima, prevodio je Puškina, Ljermontova, Koljceva, Lenartoviča i Vozova. Svi Šapčaninovi prevodi sadrže kako njegov lični pečat i senzibilitet, tako i ton i boju romantičarske poetike. Među prevodima dela koja su igrana na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, značajno je spomenuti sledeća: *Dona Dijana*, Avgustina Moreta (1871), *Veštica*, Artura Fitgera, *Rancavljevi,* Erkman-Šatrijana, *Hamlet* (sa nemačkog) Viljema Šekspira (1844), *Prve ljubavne strele*, Oskara Blumentala (1855) i Šekspirov *Julije Cezar* (1891).

Svoje prve pesme Šapčanin je ponudio *Danici*, ali one nisu objavljene. Više sreće je imao u *Slovenki* Emila Čakre. Već u prvom broju ovog lista, 1860. godine, objavljene su mu četiri pesme. Bio je to veliki podstrek za mladog i upornog pesnika, za koga će stranice drugih listova i časopisa uskoro postati otvorene. Naredne, 1861. godine, objaviće prve pesme i u *Danici*, a 1862. godine u Zmajevom *Javoru*. Prvu zbirku pesama objavio je 1863. godine i ona je uglavnom ispunjena visokim pesmama, u kojima dominiraju dva motiva - ljubav i rodoljublje. Pesme iz ove zbirke nisu našle na povoljne ocene kritike, ali je Šapčanin istrajan i marljiv, a spisak časopisa u kojima sarađuje sve je širi. Još za boravka u Šapcu sarađivao je u Novakovićevoj *Vili*, a posebno je aktivan 1866. godine, po preseljenju u Beograd. U *Vili* 1865. objavljene su *Narandže*, ciklus od devet pesama, i šest drugih naslova, a za 1866. *Ljubičice*, sa 39, i *Selo u detinjskim uspomenama*, sa 17 pesama. Samo 1866. godine Šapčanin je objavio preko 50 pesama, a izašla mu je i druga zbirka poezije sastavljena od pesama odštampanih u *Vili*. Za razliku od prve, ova zbirka je dobila znatno povoljnije ocene i donela je autoru toliko željenu pesničku slavu.

Vremenski razmak između druge i treće zbirke pesama dug je 17 godina i ispunjen je Šapčaninovim intenzivnim stvaralaštvom. Pesme objavljuje *u Javoru, Vili, Matici, Otadžbini, Srpskoj zori* i drugim listovima i časopisima. Kruna dugogodišnjeg rada je nova zbirka, *Žubori i vihori*, koja je štampana 1883. godine i sadrži preko 150 pesama. Prema prvim ocenama, neke pesme su proglašene za bisere srpske lirike, a za zbirku u celini je istaknuto da je karakterišu subjektivnost i idealizam. Milan Savić, dugogodišnji Šapčaninov prijatelj, pored pohvala i visokih ocena, stavio je i poneku primedbu, smatrajući da pesniku sve pesme *nisu ispale za rukom.* Posle Žubora i vihora, Šapčanin je nastavio saradnju u *Javoru, Domaćici, Preodnici, Otadžbini, Pozorištu i*

Bosanskoj vili. Neke pesme će mu ostati u rukopisu. Te, i već ranije objavljene pesme, uz romane, pripovetke, drame i jedan putopis, ugledaće svetlost dana u *Celokupnim delima* koja je, u pet knjiga, priredio Uroš Džonić i koja su objavljena u intervalu od 1929-1932. godine.

Šapčanin je napisao dva epska speva - *Nevesta Ljutice Bogdana* i *Monah*, koji su mu, još za života, doneli mnoga priznanja i veliku slavu. Kao prozni stvaralac, pisao je pripovetke, romane, drame i putopise. Motive za svoje pripovetke on crpi iz seoske sredine (*Deda, Bogoslov, Ljudi starog kova, Blago, Na seoskoj slavi, Deset dukata*), manastirske sredine (*Monah Đenadije, Otac Zaharije, Otac Varnava*) i iz društvenog i palanačkog života (*Sviračica, Sat, Opasan drug, Poremećen plan, Dvadeset šesti*).

Privlačile su ga istorijske teme. Njegova prva pripovetka *Ranjenik* predstavlja romantičnu obradu motiva sa istorijskom pozadinom. Neke pripovetke ovog žanra (*Katanska buna* i *Surgun*), mogu se uvrstiti u zapaženija ostvarenja srpske realističke proze.

U putopisu *S Drine na Nišavu*, Šapčanin opisuje svoje putovanje od Loznice do Niša, ali ne donosi ništa novo u ovome žanru, ni tematski ni strukturalno. Šapčanin je objavio i dva nevelika romana: *Hasan-aga* i *Sanjalo.* Dok prvi predstavlja neslavnu i neuspelu modifikaciju romana *Bosna* Mihaila Čajkovskog, *Sanjalo* je dobar, uspešno napisan roman i predstavlja Šapčaninovo najbolje književno ostvarenje. U njemu je dosegao znatan umetnički nivo, istovremeno ga učinivši značajnim dokumentom folklora, običaja, kulture, naravi i ekonomskihi političkih prilika u Srbiji polovinom XIX veka. Ovim delom Šapčanin je postavio temelje srpskog intelektualističkog i društvenog romana.

Deo svog umetničkog afiniteta Šapčanin je iskazao i kao dramski pisac, posebno u žanru komedije i istorijske drame. Dok su mu komedije umetnički neubedljive, motive za istorijske komade crpi iz srpske istorije (osim *Hipatije*). Kompoziciju i dramski siže crpeo je iz srpske tradicije (*Miloš u Latinima, Zadužbina*), ili prema događajima i ličnostima iz srpske srednjevekovne istorije (*Bogumili, Dušan Silni, Trnova kruna*). Pomenute drame napisao je kao upravnik Narodnog pozorišta u Beogradu, gde je, svojim ukupnim angažovanjem, dao značajan doprinos razvoju pozorišne umetnosti u Srbiji. Za Šapčaninova života, naročito je bila popularna *Zadužbina*, melodramski istorijski komad u pet činova, koji je samo u Beogradu izveden više od 30 puta.

Šapčanin je umro u Beogradu, 14. februara 1895. godine. Za zasluge istaknutog pregaoca na polju kulture i književni rad, dobio je sledeća odličja: Orden belog orla VI stepena, Orden Mexedije III reda, Srebrnu medelju za službu i Crveni krst.

To što se Miloradu Popoviću Šapčaninu u raznim periodizacijama srpske književnosti određuje mesto romantičara, znači odriče mu se objektivnost, nije daleko od istine ali ne poriče tačnost slike koju je ostavio o Šapcu u svojim pripovetkama jer "apsolutno je moguće da jedno delo sastavljeno od samih fotografski pravih odraza spoljašnjeg sveta a da ono u celini ipak prestavlja subjektivan odraz stvarnosti." (Lukač, 1979:120) Naivno je razmišljanje da su pisci realizma imali lak zadatak *zapisivanja života*. Zapisati život samo naizgled deluje kao nevelik izazov. Gledaš oko sebe, opserviraš i zapišeš. Da li se to uopšte može? Stvanost je živa, pokretljiva materija. Različiti ljudi je vide različito, a čak i pojedinac o jednoj istoj životnoj pojavi ili stvarnosnoj činjenici različito razmišlja u zavisnosti od mnogo toga (uzrast, razvoj ličnosti, duhovna nadgradnja).

Milorad Popović Šapčanin još u sedmoj deceniji XIX veka piše pripovetke sa elementima realističke proze, dajući putokaz svojim nastavljačima i zemljacima. Nije slučajno što je baš u delu svog književnog stvaranja koji za temu imaju Šabac i Mačvu uneo već pomenute komponente. On je želeo da ovekoveči stvarnost grada koji je obeležio ne samo njegov, već i život njegove porodice, što kroz teška vremena političkih previranja, što kasnije, kada je i sam u njemu živeo i radio. U njegovim pripovetkama ima romantičarskih primesa, što nije čudno za književnika koji svojom poezijom pripada romantizmu. Ali je tačno da je ostavio crtež, koji su kasnije ulepšavali i bojili pripovedači, njegovi zemljaci, Veselinović i Lazarević. Posebno je posvetio pažnju enterijeru ne samo u zapisu, već da bi životno okruženje što vernije prikazao.

To je bila jedna od odlika pisaca realizma: što detaljniji opis izgleda i karaktera likova uz razrađenu fabulu. "Što više spoljašnih znakova pomoću kojih *će čitalac prepoznati* osobine i karakter junakov." (Vučenov, 1981:84) Prvi koji je uveo elemente realizma u prozu, od navedenih, još pred kraj šeste decenije XIX veka jeste Milorad Popović Šapčanin. Stojeći svojim stvaralaštvom između romantizma i realizma, romantičar u poeziji, pripovedač koji je pisao i romantičarske pripovetke nalik na propovedi ali i one koje će "predstavljati obrazac potonjim pripovedačima" (Vilovski, 1879:5). Već u pripovetkama *Blago, Ljudi starog kova, Deda*..., nazire se mnogo toga što odlikuje realističku prozu u srpskoj književnosti, čak i dualizam (odnos starog prema novom, realno prema idealnom) začet je u pripovetkama Milorada Popovića Šapčanina:

> *U fazi prelaznog doba, njegove pripovetke odslikavaju i preuzimaju razvojne tendencije koje su tekle, naporedo sa raslojavljanjem romantičarske pripovetke i njenim preobražajem u različite forme realističke proze*. (Ivanić, 1990:138)

Pripoveci se pokušava dati izgled žive, spontane situacije. Društveni život pojedinaca, kroz način oblikovanja dijaloga, sa uvođenjem folklornih motiva, upotreba govornih žanrova koji se uklapaju u slikovitost svih sfera komunikacije među glavnim junacima. Obredno običajne situacije, pričanje na slavi, mobi, u kafani, folklorni žanrovi, modifikovani do razumljivosti čitaocima savremenicima (pošalice, predanja, anegdote, praznoverje, sujeverje...) i sve sa jednim ciljem - perom naslikati stvarni život pripadnika različitih socijalnih grupa s kraja XIX veka. Pripovedanje više nije apstraktno. Radnja je, uglavnom, smeštena u sadašnjosti, ali je uvek lokalizovana u onovremenost i tako postaje blisko čitaocu. Konkretna situacija iz života pojedinca nameće pripovetku kao dominantnu formu, a ona biva zanimljiva i verovatna. Stvaralački postupak vodi slikovitijoj i stvarnijoj realizaciji teme. Razgovori koji imaju radno - zabavni, običajno - obredni, ili samo zabavni karakter, uz uvođenje žanrova tipa nadmudrivanja, zaricanja, dobronamerne kritike, poruke i pretnje, dogovori i svađe - sve to čini da pisac u prvi plan stavlja stvarnosne motive uobličene, naravno, njegovim umetničkim afinitetom. U svom pripovedačkom radu, kada je želeo analizirati neki tip ljudi, Šapčanin je najčešće polazio od portreta, davši čitaocu da nasluti na osnovu izgleda položaj ličnosti o kojoj priča.

> *Svojim umetničkim odlikama, kao i time što su stvorene u vreme kad tek započinje realizam, spadaju u prve realističke pripovetke u srpskoj književnosti. Verne su, i realistične, u njima - slika života, a ličnosti - ubedljive, i predstavnici običnih ljudi.* (Radovanović, 1985: 313)

Tačno je zabeležio ne samo stvarnosne činjenice (običaje, ekonomske uslove, način života, različitih socijalnih slojeva stanovništva) već razvoj te sredine u poslednjim decenijama XIX veka, toliko uspešno da neretko deo pripovedanja odgovara fotografiji iz tog vremena.

Koliko su mogli biti objektivni, pitanje je koje se nameće, jer kada za temu pisac izabere sebi blisku sredinu, objektivnost se uvek dovodi u pitanje. To se mora posmatrati iz dva ugla: kada piše o onome što voli, što je po njemu pozitivno - pisac sigurno bar malo idealizuje. Ali! Kada piše o onome što ne voli, a isto tako dobro poznaje ide u drugu krajnost. Spajanjem te dve pozicije, a zahvaljujući njihovim međusobno neistovetnim interesovanjima, dobija se objektivna slika. Uostalom, naši najpoznatiji pisci i jesu bili izrazito regionalisti, birajući za temu ono što dobro poznaju. I to ne samo naši pisci.

Šabac i Mačvu različiti pisci prikazali su na različite načine. Među njima je i M. Popović. Neke činjenice, one dokazive, slične su, ali je u prikaz

ličnosti ili tipa ličnosti, svaki od njih uneo sopstveno gledište, svaki put za nijansu drugačije. Vrednost njegovog književnih dela ima svoju istorijsku komponentu. Mnoge uzročno-posledične veze pojedinca i šire socijalne sredine objašnjene su u pripovetkama pisaca realizma. Šabačka stvarnost u jednom periodu dobila je ocenu kroz književno stvaranje Milorada Popovića, inovatora, pesnika, začetnika srpskog realizma kao pravca u književnosti, Šapčanina.

Literatura

Ivanić, Dušan (1990), "Modeli književnog govora", Beograd, Nolit.

Ivanić, Dušan (1976), "Srpska pripovjetka između romantike i realizma" (1865-1875), Beograd, Institut za književnost i umetnost.

Lukač, Đerđ (1967), "Ogledi o realizmu", u Sveta Lukić, Prosveta, Beograd.

Maksimović, Goran, (2005), "Nikad nije vito tvoje telo", *Antologija ljubavne lirike srpskog romantizma*, S.K.Z. Beograd 2005.

Milinković, Miomir, (1996) "Književno delo Milorada Popovića Šapčanina", Narodna biblioteka Žika Popović, Šabac.

Radovanović, Nadežda, (1985) "Tri značajne godišnjice u Podrinju", *Godišnjak međuopštinskog istorijskog arhiva*, br. 19; Šabac.

Vučenov, Dimitrije, (1981) *Tragom epohe realizma* Kruševac, Bagdala.

Vilovski Stefanović, Teodor, (1979) "Jedan listak iz srpske pripovedačke književnosti", U spomen S.M. Ljubiše, u Beču .

The literary identity Milorad Popovic Šapčanin at the crossroads of romanticism and realism in the context of the dominant features of the epoch

In the shadow of poetry organized according to the requirements of romanticism, remained a number of initiatives and literary signposts that Milorad Popovic Šapčanin defined at the crossroads of two literary epochs with its rich and diverse creative opus. Acclaimed Serbian romantic, he had a very big impact on the epoch of realism at its very beginning, especially his short stories with native thematics. Narrating about Sabac and Macva, has created a superbly accurate and realistic poetic, stylistic and linguistic drawing that was the sign and the basics of creativity of a famous Serbian realist. Creativity, rich themes and forms, the results gave three hundred songs, two epic tributes, thirty short stories, two novels and ten dramas and one comprehensive itinerary. On several occasions, the manager of the National Theater, and his dramaturge, gave an important contribution in all areas of the development of cultural life in Serbia of his time. By building his literary identity, Šapčanin has actually recorded a phase of development of Serbian literature of the second half of the 19th century.

KEY WORDS: *literary crossroads, engagement, innovation, identity epoch*

UDK: 821.163.42.09-32 Šehović F.
821.163.4(497.6).09-32 Šehović F.

Dijana MIKŠIC LABURA

Status autora u *Dubrovačkoj trilogiji* Feđe Šehovića

KLJUČNE RIJEČI: *Feđa Šehović / Raul Mitrovich, (novo)povijesni roman, autor, Barthes, Foucault*

(Novo)povijesne romane *Gorak okus duše*, *Oslobađanje đavola: Kronika* i *Uvod u tvrđavu: Biblija za nevjernike*, poznate u književnoznanstvenoj literaturi i pod nazivom *dubrovačka trilogija*, hrvatski i bošnjački književnik Feđa Šehović napisao je osamdesetih godina prošloga stoljeća pod pseudonimom Raul Mitrovich. Pisanje pod pseudonimom ne bi bio nimalo začudan postupak književne produkcije da se Šehovićev pseudonimski izbor ne poklapa s imenom jednoga od likova (sastavljač rukopisa) u završnome romanu trilogije, čime se granice unutartekstualnoga i izvantekstualnoga postavljaju kao neodređene i fluidne.

Uobličavanje sudbina likova (posebno likova koji nose ulogu "autora" zapisa) i konvencija pronađenoga zapisa (u kontekstu intertekstualnih relacija) one su sastavnice romaneskne strukture koje predstavljaju smjernice za propitivanje statusa autora u okviru navedenih Šehovićevih romana.

Problematika autorstva u ovome će se radu promatrati na prepletu popularne Barthesove teze o *smrti autora* (1968) koja, između ostaloga, izrasta iz konteksta intertekstualnosti kao općeg svojstva svakoga teksta, te Foucaultova pokušaja da sintagmom *autor-funkcija*, umjesto da još jednom potvrdi smrt/nestanak autora, "locira pozicije gdje se ispunjava njegova funkcija" (1969).

1.

(Novo)povijesne romane *Gorak okus duše*, *Oslobađanje đavola: Kronika* i *Uvod u tvrđavu*: *Biblija za nevjernike* hrvatski i bošnjački književnik Feđa Šehović napisao je osamdesetih godina prošloga stoljeća (1983., 1987., 1989). Analogno nazivu Vojnovićeve dramske Dubrovačke trilogije, navedeni roma-

ni međusobnim se poveznicama mogu percipirati kao svojevrsna novopovijesna dubrovačka trilogija, kako to čini primjerice Zdravko Zima u pogovoru posljednjeg dijela trilogije[1] ili pak sam Feđa Šehović u intervjuima o svojoj književnoj produkciji[2].

"Riječ je o djelima što se uklapaju u struju nove povijesne fikcije: fokusiraju tragične sudbine slabih pojedinaca i njihovu nemoć pred događajima službene povijesti." (Nemec 2003: 281).

Dok prva dva romana trilogije izravno tematiziraju događaje iz dubrovačke prošlosti – Dubrovačka Republika na razmeđu turskih i mletačkih utjecaja tijekom 16. st. (*Gorak okus duše*) te veliki potres u Dubrovniku iz 1667. godine (*Oslobađanje* đavola) – posljednji roman problematizira totalitarne režime 20.stoljeća, pri čemu traume iz europskih koncentracijskih logora i sjećanje protagonista na djetinjstvo u Dubrovniku funkcioniraju kao paralelni planovi romana.

U književnoj znanosti su, sažeto riječima Davida Šporera, prisutna "dva suprotna stava o shvaćanju ključnih izvora za tumačenje književnosti. Jedan prema kojem književnost treba tumačiti u skladu s kriterijima zbilje, i drugi koji smatra kako se književnost ne može tumačiti u odnosu prema zbilji. (...) Iz onog prvog stava – povezivanje književnosti sa zbiljom – proizlazi usmjerenost na autora. (2010: 35). Za Antoinea Compagnona dva različita pristupa u tumačenju odnosa autora i smisla teksta proizlaze iz stava prema autorovoj namjeri (intenciji). U tom se kontekstu može govoriti o intencionalističkome stavu (filologija, hermeneutika, pozitivizam, historizam) i protuintencionalističkome stavu (ruski formalisti, američki novi kritičari, francuski strukturalisti) (2007:49, 88).

Koliko je kategorija autora kompleksna pokazali su francuski strukturalisti, odnosno poststrukturalisti Roland Barthes i Michel Foucault krajem 60-ih godina 20.stoljeća.

Poznatost i nezaobilaznost ovih Barthesovih i Foucaultovih postavki u bilo kojoj raspravi koja se tiče pitanja autora i autorstva proizlazi iz činjenice što se u njima "pitanje autorstva određuje kao ključno pitanje, tj. autor nije tek jedna od tema, nego ključna tema polemike s tradicijom" (Šporer 2010: 36).

1 "Najnovijim romanom Šehović je (...) stvorio svojevrsnu Dubrovačku trilogiju pred kojom nijedan kritičar novije hrvatske proze neće moći ostati ravnodušan." (Zima 1989: 257)

2 U intervjuu za Slobodnu Dalmaciju (22. rujna 2010): "Pod istim pseudonimom izišla je trilogija (uz *Gorak okus duše*, još dva romana – *Oslobađanje đavola* i *Uvod u tvrđavu*), što me, reklo bi se, preko noći učinilo relevantnim piscem hrvatske proze u minulom stoljeću."

Problematika autorstva u ovome će se radu promatrati upravo na prepletu Barthesovih i Foucaultovih promišljanja. Popularna Barthesova teza o smrti autora iz istoimenog eseja iz 1968., ali i njegova eseja "Od djela do teksta" (objavljenog 1971) izrasta, između ostaloga, iz konteksta intertekstualnosti kao općeg svojstva svakoga teksta. Foucault pak sintagmom funkcija-autor[3], umjesto da još jednom potvrdi smrt/nestanak autora, naglašava da je nužno "locirati, kao upražnjeno mjesto – istovremeno neodređeno i ograničavajuće – pozicije gdje se ispunjava njegova funkcija" (1969: 35).

2.

Sve romane *dubrovačke trilogije* Feđa Šehović napisao je pod pseudonimom Raul Mitrovich. Za početak je zanimljivo osvrnuti se na Šehovićevo objavljivanje trilogije pod pseudonimom. Neovisno o tome je li Šehović prvi roman (a kasnije i ostale romane) trilogije napisao pod pseudonimom zato što su ga "navukli" urednici Hrvatskog grafičkog zavoda (Begović 2008: 16 – intervju u *Beharu* sa Seadom Begovićem) ili je riječ o njegovu vlastitu prijedlogu (Franić 2010 – intervju s Anet Franić u *Slobodnoj Dalmaciji*), činjenica je da ga je tek ova trilogija pisana pod pseudonimom učinila vidljivom i relevantnom figurom na području romana novije hrvatske književnosti.

Ovom uspjehu novopovijesne trilogije prethodio je slab odjek njegovih humorističnih romana iz ciklusa *Dubrovačka tralalalogija*. Šehoviću se pisanje pod pseudonimom učinilo "više zabavnim negoli moguće efektnim: Jesam li komediograf , ili nisam!" (Begović 2008: 16) Kritičar Zdravko Zima upravo ovaj zaokret od komediografske faze (koja obuhvaća njegove komedije i spomenute humoristične romane), ovo "izvlačenje iz prepoznatljive autorske košuljice", "izvrtanje maske" i "pokazivanje turobnoga lica" vidi kao opravdani razlog posezanja za pseudonimom (Zima 1989: 251).

Na tragu takvome promišljanju je i Krešimir Nemec kad za Šehovićevo pisanje pod pseudonimom kaže: "Nov, "zamaskiran" identitet za novo spisateljsko ruho!" (2003:281) Kao usputan rezultat pseudonimskog odabira ovaj povjesničar hrvatskoga romana detektira i "(postmodernističko) poigravanje pitanjem autorstva te odnosom fikcije i fakcije" (281).

3 Ovaj termin se kod Vladimira Bitija (*Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, 2000) koristi u prijevodu "autor-funkcija", a kod Compagnona (*Demon teorije*, 2007) "funkcija autor". U prijevodu Foucaultova izlaganja Što je autor? s francuskoga Nataša Medved koristi "funkcija-autor" na svim onim mjestima na kojima se takvo pisanje nalazi u originalu. (v. Foucault 2015: 48)

Šehović je po izlasku romana za svoj pseudonim Raul Mitrovich vezao izmišljenu biografiju južnoameričkoga pisca dubrovačkih korijena, zbog čega se u početku pisalo o otkriću novog dubrovačkog pisca iz dijaspore. Uskoro se javila nova teorija: smatralo se da je riječ o već etabliranom hrvatskom piscu koji je upućen u temu Dubrovnika i dubrovačkih pisaca. "Sumnjalo se", između ostaloga, na Rafu Bogišića, Franu Čalu..." (v. Begović 2008: 16-17). Ova opisana potraga za autorom, nastojanje u odgonetavanju imena autora, može se promatrati na podlozi Foucaultova pristupa samome imenu autora. U svome izlaganju Foucault napominje da ime autora jest vlastito ime, ali da "nije vlastito ime kao sva druga" (46). "Veza vlastitog imena s imenovanom osobom i veza autorova imena s onime što ono imenuje nisu izomorfne i ne funkcioniraju na jednak način." (45)

> *Ono se* (ime autora, op. D. M. L.) *ne nalazi u rodnom listu ni u fikciji djela, nego se smješta u procijepu koji uvodi određenu skupinu diskursa i njezin osobit način postojanja. Slijedom toga mogli bismo reći da u civilizaciji poput naše postoji određen broj diskursa opskrbljenih funkcijom "autor", dok su je drugi lišeni. (...) Funkcija autora je dakle karakterističan način postojanja, cirkuliranja i funkcioniranja određenih diskursa u nekom društvu.* (Foucault 2015: 47)

Književnost je, slijedi iz prethodnoga, zasigurno jedan od komunikacijskih činova u kojima autorska funkcija ima važnu ulogu.

> *Za svaki poetski ili fikcionalni tekst pitat ćemo odakle potječe, tko ga je napisao, kada, u kakvim okolnostima ili s kojom namjerom. (...) A ako zbog nekog nesretnog slučaja ili izričite volje autora tekst do nas dođe kao anoniman, odmah započinje igra potrage za autorom. Ne znamo se nositi s književnom anonimnošću; prihvaćamo je jedino kao zagonetku.* (Foucault 2015: 49-50).

3.

Romani Šehovićeve novopovijesne trilogije problematiziraju određena pitanja vezana za književnu produkciju, između ostaloga i kategoriju autora. Koristeći se terminom narativnih figura Gaje Peleša (1999), može se istaknuti kako psihemske figure Vicko (*Gorak okus duše*), fra Mavro (*Oslobađanje đavola*) i Pepo (*Uvod u tvrđavu*) u svoj značenjski krug imaju ugrađenu sociemsku sastavnicu "pjesnik".

Svaki od romana kao žarišnu točku posjeduje paracitatni književni zapis, koji je u cijelosti inkorporiran u romanesknu strukturu (*Gorak okus duše*) ili se na njega samo kontinuirano poziva (*Oslobađanje đavola, Uvod u tvrđavu*). U *Gorkome okusu duše* riječ je o Vickovoj zbirci od 25 pjesama koja funkcionira kao IX. poglavlje romana, u *Oslobađanju đavol*a o fra Mavrovoj poemi "Oslobađanje đavola", a u *Uvodu u tvrđavu* o Pepovoj drami "Tvrđava (Biblija za nevjernike)". Romaneskna sudbina ove trojice likova zorno prezentira jedno od obilježja koje Michel Foucault pridaje funkciji-autor: riječ je o diskursima kao objektima aproprijacije (prisvajanja), obliku vlasništva, s tim da Foucault pravnu uređenost ovog oblika vlasništva (18./19. st.) vidi kao povijesno sekundarno u odnosu na ono što bi se moglo nazvati kaznenom aproprijacijom. "Tekstovi, knjige, diskursi počeli su dobivati stvarne autore (različite od mitskih likova ili velikih sakraliziranih ili sakralizirajućih figura) u mjeri u kojoj je autor mogao biti kažnjen, odnosno u mjeri u kojoj su diskursi mogli biti transgresivni." (2015: 47-48)

Upravo se književno djelovanje u Šehovićevim romanima postavlja kao onaj čin koji uvjetuje tenzije među sociemskim jedinicama "pjesnici" i "vlast". I dok se Pepovo dramsko djelo "Tvrđava: Biblija za nevjernike" iz romana *Uvod u tvrđavu* može promatrati u kontekstu književne kritike koja je više ili manje u određenim vremenima sljubljena uz strukture vlasti, likovi don Vicka i fra Mavra, pjesnika iz *Gorkoga okusa duše* i *Oslobađanja đavol*a, demonstriraju upravo situaciju kaznenoga progona kao rezultata poetskoga djelovanja. Ovi likovi dolaze u sukob s ideološkim strukturama, bile one, grubo rečeno, crkvene ili političke prirode. Svećenik Vicko dolazi u sukob s dubrovačkim biskupskim ordinarijatom jer se njegova poezija, pretežno svjetovne tematike, prepuna očajanja i gorčine, percipira kao čin kojim se "omalovažavaju osnovni temelji Kristove nauke; u njoj nema Božje nade ni ufanja, nego je sve prepušteno demonskoj sili koja vlada na zemlji" (Gorak okus duše: 146).

Vickove pjesme, koje su mu i oduzete, postale su najčvršći dokaz njegove krivnje; optužen je za antikršćanske i heretičke poglede.

Fra Mavro dijeli Vickovu sudbinu; pritvoren je zbog poeme kojom je navodno uvrijedio vlast Dubrovačke Republike:

> *Inkriminirana pjesma bila je zapravo poema Oslobađanje đavola, u kojoj pjesnik Mavro, po uzoru na svog velikog učitelja Johna Miltona, opisuje pretkazani potres u gradu. (...) Puna finih ironičnih aluzija, mnogoznačna i neuhvatljiva, (...) davala je mogućnost da se doslovnim prevođenjem simbola prepoznaju u njoj živi ljudi iz vrhova vlasti.* (Oslobađanje đavola: 35)

Književni je diskurs na primjerima ovih Šehovićevih likova pjesnika prezentiran kao "čin smješten u bipolarno polje svetoga i profanoga, dozvoljenog i nedozvoljenog, religioznog i blasfemičnog" (48), on je "gesta nabijena rizicima" (48).

4.

I Michel Foucault i Roland Barthes udaljavaju se od tradicionalnoga shvaćanja autora, što daju do znanja gotovo istim riječima (usp. Foucault 1969:64; Barthes 1968:199): autor ne prethodi djelu/tekstu i autor nije izvor značenja. I dok Foucault uz funkciju-autor veže određena obilježja (u svome izlaganju navodi ih četiri)[4], Barthes usmrćuje ne samo kategoriju autora već i samo njegovo ime. Zato Barthes umjesto o autoru koji "prethodi svojoj knjizi kao otac djetetu" (199) govori o "modernome skriptoru koji je rođen u isto vrijeme kao i tekst" (199). Važno je napomenuti kako Barthes u svome eseju "Od djela do teksta" povlači razliku između djela i teksta: Za razliku od djela kao materijalnoga objekta, tekst je sadržan u jeziku te se može doživljavati samo u djelatnosti proizvodnje. Barthesove postavke o smrti autora iz tog razloga treba promatrati u odnosu na kategoriju teksta. Što se tiče terminologije, Foucault govori o odnosu funkcije-autor i diskursa.[5]

Julia Kristeva, iako autorica termina "intertekstualnost", da bi izbjegla pitanje podrijetla odnosno zamke proučavanja izvora, preferirala je naziv "transpozicija", u smislu transpozicije jednog ili nekoliko sustava znakova u neki drugi sustav, pri čemu redovito dolazi do redistribucije značenja (1984: 59-60).

Intertekstualnost se kod Barthesa prikazuje kao *condicio sine qua non* svakoga teksta: "Tekst je tkivo citata izvedenih iz neizmjernog broja središta kulture" (1968: 199); "Intertekstualno je u svakom tekstu sadržano, budući da je ono samo međutekstovlje nekog drugog teksta, te se ne smije pobrkati s nekim porijeklom teksta..." (1971: 205).

4 "Funkcija-autor povezana je s pravnim i institucionalnim sustavom koji obuhvaća, određuje i artikulira svijet diskursa; ona ne djeluje na univerzalan i jednak način u svim diskursima, svim epohama i svim oblicima civilizacije; ona se ne može definirati spontanom atribucijom jednog diskursa njegovom proizvođaču, već je za to potreban niz specifičnih i složenih operacija; ona ne ukazuje jednostavno na stvarnu osobu, već simultano otvara prostor za više ega, za više pozicija-subjekt koje različite skupine pojedinaca mogu zauzeti. " (54)

5 Foucault diskurs vidi, kako to objašnjava Vladimir Biti u *Pojmovniku suvremene književne i kulturneteorije* (2000), kao "okvirni uvjet nastanka predodžbi, spoznaja, govora, postupaka i oblika društvenosti jedne civilizacije, njezinim konstitucijskim temeljem" (78).

Ovakve postavke iniciraju sljedeća pitanja (očito retorička za Barthesa): Ako je svaki tekst intertekst jer uvijek sadrži tragove drugih tekstova, ako se svaki tekst razumijeva uvijek u odnosu prema drugim tekstovima, tko je taj koji sebe može prozvati autorom nekog teksta u smislu originalnoga tvorca? Koliko u kontekstu intertekstualnosti onda bilo koja moralna ili kaznena odgovornost za pisanje može biti opravdana?

Već spomenuta mala zbirka pjesama optuženoga fra Vicka iz prvoga romana trilogije *Gorak okus duše*, koja strukturalno funkcionira kao IX. poglavlje romana, poslužit će kao reprezentant za doticanje određenih pitanja vezanih uz intertekstualnost kao opće svojstvo svakoga teksta.

Oslonivši se na definicije i podjele citata književne teoretičarke Dubravke Oraić Tolić (1990: 15-31), Irena Lukšić u pogovoru romana ističe kako "pripovjedač (skriptor!) ove pjesme predstavlja kao realne izvore svojega teksta, a zapravo su autorska mistifikacija. Tako postignuta citatnost je prazna (istaknula D.M.L.), jer ne korespondira sa zbiljskim materijalima iz kulturnoga prostora na koji se poziva" (1996: 170).

Prema Oraić Tolić *vakantni citati* govore da u sferi intertekstualnosti vlastiti tekst može početi i bez tuđeg predteksta, kao da prethodna kultura za novi tekst nije važna (1990: 18-19).

Vickova zbirka od 25 pjesama posjeduje određenu samostalnost, zaokruženost, ali se i dijaloški odnosi kako prema ostatku teksta romana, tako i prema mnogim "vanjskim" tekstovima. Na određene epizode u romanu najviše aludiraju 1., 4., 5., 12., 22. i 25. pjesma. Mnoge pjesme intertekstualnim spojnicama ulaze u dijaloški odnos s drugim književnim djelima. Vickova 15. pjesma u tome je smislu intertekstualno najpotentnija. Osim toga, upravo je ta pjesma jednim svojim stihom nositeljica naslova Šehovićeva romana. Aluzijama se ironijski oslanja na prvi dio *Ode Dubrovniku* hrvatskoga latinista Ilije Crijevića, a približava osuđujućem dijelu drugoga dijela ode. Ova pjesma čitatelja citatnim relacijama odvodi i do Andrićeve *proklete avlije,* do Baudelaireovih *cvjetova zla*, a posljednja, 25. pjesma,i do Danteova *pakla.* Upravo je na čitatelju kao na "prostoru na kojem su svi citati koji čine pisanje zapisani" (Barthes 1968: 201) zadatak da čitajući jedne, priziva mnoge tekstove.

Uzevši u obzir navedene primjere intertekstualnih relacija u Vickovoj zbirci, ali i mnoge druge, nespomenute, može se zaključiti kako termin *vakantni citat* lakše funkcionira u teorijskome nego praktičnome okruženju. Ti *prazni citati* zapravo su ispunjeni naslagama književne tradicije, čime se poriče stvaranje *ex nihilo.*

Oslobađanje đavola citatima i aluzijama intertekstualno ponajviše upućuje na biblijske tekstove (*Knjiga o Jobu*, *Ivanovo Otkrivenje*) te stvaralaštvo Dubrovčana Marina Držića i Ivana Gundulića. Na biblijske zapise grafostilistički se oslanja *Uvod u tvrđavu*. I ovaj roman svoje intertekstualne mostove ostvaruje prema opusu Marina Držića, kao što je slučaj s prethodna dva romana trilogije. Uz Držića, *Uvod u tvrđavu* intenzivno se poziva na Dostojevskoga, ali i na Tolstoja, Dantea...

Šehovićevi romani građeni su po principu da jedan tekst doprinosi istinitosti i uvjerljivosti drugog teksta. Tradicionalan suodnos zbilja – tekst zamijenjen je postmodernističkim suodnosom tekst – tekst. Tekst tako postaje jedina "zbilja" na koju se drugi tekst može osloniti. Posebno je to vidljivo pri tematizaciji prošlih događaja, a što je slučaj (novo)povijesnih romana.

Upravo je, prema definiciji kanadske teoretičarke Linde Hutcheon, svijest o tekstualiziranosti povijesti jedna od bitnih odrednica postmodernističkih romana povijesne tematike, a koje ova autorica imenuje historiografskom metafikcijom: "Mi poznajemo prošlost (koja je zaista postojala) samo putem njezinih tekstualiziranih ostataka" (1988:119).

Feđa Šehović konvenciju pronađenoga zapisa koristi upravo za prikaz povijesti kao cirkulacije tekstova.

Izvandijegetični pripovjedač u *Gorkome okusu duše* potpisuje se kao Autor predgovora u kojem izjavljuje da će napisati roman na temelju rukopisne građe fra Mavra S. Fra Mavro S. poziva se na Vickove zapise, a Vickovi su zapisi pak nastali na temelju kazivanja njegova ujaka Vincenca. Tako se pripovjedač neprestano "ograđuje" od odgovornosti, prebacujući efekt istinitosti/uvjerljivosti na pronađeni zapis te na taj način postaje prije svega koordinator, moderator pronađenih zapisa.

U *Oslobađanju đavola* pripovjedač veliki potres koji je zahvatio Dubrovnik 1667. te događaje prije njega rekonstruira na temelju spisa suca Andrije Menčetića: riječ je o kronici "Zapisi o paklu" te "Sjećanjima". Sudac Andro načinio je bilješke i o prokletom dubrovačkome pjesniku fra Mavri, autoru poeme "Oslobađanje đavola", a Mavro je naknadno, nakon Andrine smrti, "prepravljao" njegove bilješke.

Fabula *Uvoda u tvrđavu* realizirana je kombinacijom raznovrsnih pisanih svjedočenja – zapisima po uzoru na biblijska evanđelja (*Ropstvo po Luki*, *Muke po Josipu*) te epistolarnim, dnevničkim, kronikalnim i poetskim oblicima. Poglavljima naslovljenima *Govorenje svjedoka* podiže se vjerodostojnost određenih fabularnih dijelova iznesenih u *Ropstvu* i *Muci*. Završni dio romana formiran je kao *Sastavljačeva kratka kronika daljnjih zbivanja*, čime se su-

gerira da je čitav roman samo zbir spisa, bilježaka, ništa drugo do žanrovski šarolik pronađeni rukopis.

5.

Iz navedenoga je vidljivo da Šehović svoje romane temelji na odnosu među tekstovima, kako na unutarnjoj razini (odnosi među zapisima u određenome romanu) tako i na vanjskoj razini (odnos zapisau romanima prema djelima književne tradicije). Za svaki je od tih tekstova najznačajniji odnos koji ostvaruje s drugim tekstovima, čime se odnos teksta i zbilje, a time i figura empirijskoga autora postavlja kao problematična.

Ipak, koliko god intertekstualnost nudila tekstovima neku prividno beskonačnu slobodu, jer "tekst je (...) multidimenzionalan prostor na kojem se raznovrsnost pisanja, od kojih ni jedno nije izvorno, miješa i sukobljava" (Barthes 1968: 199), s druge se strane javlja društvena potreba za preuzimanjem odgovornosti za izrečeno, nekakva vrsta kontrole izrečenoga, a što je prikazano u trećem dijelu ovoga rada.

Dok Barthes polazi od potpune otvorenosti teksta kao rezultata "usmrćivanja" autora i postavljanja čitatelja u žarište intertekstualne mreže, Foucault uočava određenu zatvorenost teksta upravo funkcijom-autor kao "sustavom ograničenja" (64), kao "ideološkom figurom kojom se borimo protiv bujanja smisla" (64).

Šehovićevo uobličavanje sudbina likova pjesnika *(*don Vicko *iz Gorkoga okusa duše,* fra Mavro iz *Oslobađanja* đavola) u okviru kaznene apropriacije (kako to kaže Foucault) te uporaba konvencije pronađenoga zapisa (u kontekstu intertekstualnih relacija) problematiku autorstva u ovoj novopovijesnoj trilogiji upućuje na međusobnu uključivost Barthesovih i Foucaultovih teza, tj. na istodobnu značenjsku prepuštenost teksta samome sebi i neizbježnu kontrolu njegova značenja.

Bio autor zamijenjen idejom skriptora koji se rađa istodobno s tekstom (Barthes) ili shvaćen kao funkcionalni princip za regulaciju fikcije u društvu (Foucault), njegova je priroda ponajviše papirnata, on je više što nego tko (na što upućuje i naslov Foucaultova eseja).

Šehovićev se pseudonimski izbor Raul Mitrovich kao ime autora romana izjednačio s imenom lika iz *Uvoda u tvrđavu*: riječ je o unuku pjesnika Pepa Mitrovicha, ujedno i sastavljaču rukopisne kronike koja čini dio romaneskne strukture. Između ostaloga, Šehović je i na ovaj način, postmodernistički zai-

grano, ime autora postavio kao kategoriju koja nije isključivo unutartekstualna ili izvantekstualna, već egzistira na fluidnome razmeđu ovih dvaju svjetova.

Izvori

Šehović, Feđa (1996), *Gorak okus duše*, Školska knjiga, Zagreb

Šehović, Feđa (1989), *Uvod u tvrđavu*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb

Šehović, Feđa (1987), *Oslobađanje đavola*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb

Literatura

Barthes, Roland (1999), "Smrt autora", u: Beker, Miroslav, ur., *Suvremene književne teorije*, 197 – 201, Matica hrvatska, Zagreb

Barthes, Roland (1999), "Od djela do teksta", u: Beker, Miroslav, ur., *Suvremene književne teorije*, 202 – 207, Matica hrvatska, Zagreb

Begović, S. (2008), "Književni portreti – Feđa Šehović",*Behar* 17 (85), 14 – 38, http://www.scribd.com/doc/23193398/Behar-br-85(12.10.2010.)

Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb

Compagnon, Antoine (2007), *Demon teorije*, AGM, Zagreb

Foucault, Michel (2015), Što je autor?, s francuskog prevela Nataša Medved, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb

Franić, Anet (2010), "Feđa Šehović: Antologije sastavljaju neuspjeli kazališni pisci", http://slobodnadalmacija.hr/scena/kultura/clanak/id/112029/fea-sehovic-antologije-sastavljaju-neuspjeli-kazalisni-pisci (22.09.2010.)

Hutcheon, Linda (1988), *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*, Routledge, New York, London

Kristeva, Julia (1984),*Revolution in Poetic Language*, translated by Margaret Waller, Columbia University Press, New York

Lukšić, Irena (1996), Pogovor "Gorak okus duše Feđe Šehovića", u: Šehović, Feđa, *Gorak okus duše*, Školska knjiga, Zagreb

Nemec, Krešimir (2003), *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, Školska knjiga, Zagreb

Oraić Tolić, Dubravka (1990), *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb

Peleš, Gajo (1999), *Tumačenje romana*, Artresor naklada, Zagreb

Šporer, David (2010), *Status autora: Od pojave tiska do nastanka autorskih prava,* AGM, Zagreb

Zima, Zdravko (1989), Pogovor "Rastrgana paučina snova", u: Šehović, Feđa,*Uvod u tvrđavu*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.

Status of the Author in *Dubrovnik Trilogy* from Feđa Šehović

Summary

(New)historical novels *Bitter taste of the soul (Gorakokusduše), Freeing the devil: Chronicle (Oslobađanjeđavola: Kronika) and Introduction to the fortress: The Bible for unbelievers, (Uvod u tvrđavu: Biblijazanevjernike)* in the literature of literary science also known under the name *Dubrovnik trilogy*, Croatian and Bosnian writer FeđaŠehović wrote in the eighties of the last century under the pseudonym Raul Mitrovich.Writing under the pseudonym would be no totally estranging process of literary production that Šehović pseudonym choice does not match the name of one of the characters (the compiler of the manuscript) in the concluding novel of the trilogy, thus setting the ineertextual and outertextual borders as unspecified and fluid. Shaping the destiny of the characters (especially the characters that carry the role of "author" of the record) and conventions of an inscription found (in the context of intertextual relations) they are components of novelistic structure representing guidelines for questioning the status of the author within these Šehović novels.

The issue of authorship in this paper will be observed on the entanglement of popular Barthes's thesis on the author's death (1968), which, among other things, grows out of the context of intertextuality as the general characteristic of each text, and Foucault's attempt to, with syntagma author-function, rather than once again confirms death / disappearance of the author, "locates the positions where it fulfills its function" (1969).

KEY WORDS: *Feđa Šehović / Raul Mitrovich, (new)historical novel, author, Barthes, Foucault*

UDK: 821.163.4(497.6).09-31 Andrić I.
821.163.41.09-31 Andrić I.

Olga VOJIČIĆ-KOMATINA

Individualni i kolektivni presjek izvora tragičnosti u Andrićevim romanima *Prokleta avlija* i *Travnička hronika*

KLJUČNE RIJEČI: *individualno i kolektivno, izvor tragičnosti, hronotop Bosne, likovi stranci, hronotop tuđine.*

Predmet ovog rada jeste interpretacija individualnih i kolektivnih izvora tragičnosti u Andrićevim romanima *Prokleta avlija* i *Travnička hronika.* Svi Andrićevi likovi pripadaju hronotopu Bosne, a ta pripadnost je dvojaka – neki protagonisti su zaista narodnosno bosanski izdanci, rođenjem i određenom konfesijom, a neki su stranci koji su se, usljed društveno-istorijskih prilika našli u bosanskoj kulturnoj omeđenosti. Već samo pripadanje zemlji nenavikloj na progresiju ekonomskih i socijalnih promjena, predisponira kolektivnu tragičnost likova koji naseljavaju prostorni milje Bosne. Odupiranje kanonima i raznim uslovljenostima ponašanja i življenja, kreira i individualne konfiktne linije u njihovim životima. Takav koncept života usložnjava tragiku situacije u kojoj su tragični i oni sa bosanskim i nebosanskim porijeklom te su i jedni i drugi u širem smislu likovi stranci u specifičnom hronotopu tuđine.

"Čaršija je zatvorena. A avlija je prokleta."

Prva rečenica se često ponavlja u djelu *Travnička hronika* i ima lajtmotivsku poziciju, jer je u njenoj semantičkoj nosivosti akumulirano imperativno geslo koje upućuje na kasablijsku kulturološku izdvojenost prilikom stupanja na snagu određenih društveno-istorijskih prilika. A druga rečenica je, zapravo, naslovna sintagma Andrićevog romana-povijesti, potentnog je značenjskog opterećenja, mnogostruko više od onog sadržanog u fabularnom tkivu samog djela, jer posjeduje široke humanističke aspiracije, budući da se odnosi

na čovjeka i na sve ono što On, kao individua može donijeti prilikom svog cjeloživotnog samoospoljavanja. Dakle, u centru zatvorene čaršije i proklete avlije jeste čovjek sa svojim egzistencijalnim dilemama, emocionalnim disperzijama i više nego ekspresionističkom bujnošću koju Andrić permanentno poklanja svojim junacima u kontekstu odanosti stvaralačkim agensima na čijem je vrhu antropocentrizam, kao plemenita ideja posredstvom koje se reflektuje intelektualno i psihološko iskazivanje svakog pojedinca koji je Andrićev predmet istraživanja. Fundamentalni koncept svijeta koji nudi ovaj nobelovac sastoji se iz mikrokosmosa pojedinca predisponiranog da nadmaši sopstveni svijet i kolektiva koji se izmješta u pojedinčevu intimnu strukturu uvijek iznova kada osjeti da će kolektivna pozicija osrednjosti biti ugrožena nadolazećim vulkanoidnim kretanjem plemenitog pojedinca. Presjek pomenutog suodnosa za recipijenta predstavlja punktum na temelju kojeg reinterpretira sve pulsirajuće ose andrićevski oblikovanog dramskog krvotoka - tu je, dakle, junak osporenih mogućnosti, mučen intimnim paranojama i kolektivnim nametanjem obrazaca koji ukupno dovode do njegovog duhovnog ili pak, fizičkog posrnuća, a tu je i predočena psihologija kolektiva, koji je osporavatelj individualnih težni, uzrokovatelj najmučnijih agona pojedinca, uništitelj dobra, ali često i samouništitelj, jer Andrić ne dozvoljava konačnu prevagu ili pobjedu Zla. Tragika okolnosti, tragika krivice i tragika zla (Hartman) jesu etape temporalno-kauzalnog toka procjepa i destrukcije ličnosti koja usljed nemogućnosti samoostvarivanja mora ishodovati nesrećom. A ako je *čaršija zatvorena* i *avlija prokleta*, razumljivo je da je krah neminovan. Pokidanost kulturoloških interakcija koje bi nudile drugačiju egzistencijalnu shemu, smanjena mogućnost predistiniranosti, to jeste izmještenosti iz čaršijsko-avlijskog hronotopa, jesu sve pokazatelji objedinjenog kritičkog mišljenja da je Avlija nad nama i u nama, tačnije da počiva *u vremenu, ali ne u jednom vremenu*, te da je *u svetu, ali ne u jednom svetu*. *Avlija se ne menja* (Andrić, 2008). Transformativne su samo metode urušavanja ličnosti junaka, a uzroci i posljedicu su uvijek isti, potiču od Čovjeka.

Literarno djelo je po mišljenju ruskih formalista složena struktura koja podrazumijeva anatomsko razmatranje, deskriptivno-fenomenološku konkretizaciju, kao i funkcionalno estetsko poentiranje. Da bi se prikazane sadržinske predmetnosti u nekom djelu, oživotvorile, dakle, da bi bile upodobljene djelujućom objektivizacijom, moraju biti objektivizirane valjano. Znači, sadržina mora biti obuhvaćena efektnom formom, a dezautomatizacija čitanja i tumačenja mora biti intenzivna i ekspresivna kako bi se uopšte realizovao taj proces; posredstvom modelovanja takve invarijante ili realno-materijalnog

prednjeg plana, sve ono što se željelo reći, a tiče se sloja značenja, dobija višestruku asocijativnu konfiguraciju. Naposljetku, takvo literarno djelo jeste istinski artefakt sa preimućstvom estetskog poentiranja, maloprije pomenutog. Andrićev neponovljivi leksički model odašilje obilje semantičkih mogućnosti, tako da je i kapacitet relacije autor-djelo-čitalac, na planu Andrićevog djela, i u perspektivi čak, nepresušan kada je u pitanju njegova jezičko-stilska, književno-teorijska, filozofska, sociološka i hermeneutička eksploatiranost. Materijal koji je Andrić upotrijebio prilikom lične verbalne konstrukcije svijeta, realno pripada bosanskom geografskom području. Etnografija, toponimija, onomastika, običaji i običajna kultura ili pseudokultura u nekom vidu manifestacije, apsolutno sve je bosanskohercegovačke pripadnosti. Svaki inostrani uticaj, pa bilo da je posrijedi izvanjski koji dolazi odnekud izvan bosanske omeđenosti ili da je u pitanju inostrani fenomen koji će naći ili neće naći svoje mjesto u jednoj regiji balkanskog stereotipa, kada se već nađe u domenu i dometu neobičnog konfesionalnog čvorišta, i samo postaje nalik njemu ili pak njima, Bosancima. Bosanska semiosfera, promišljanje bosanskog čovjeka, njegovo poimanje stvari i njegova intolerancija prema izvanjskim običajima, uticajima i dolascima, kao i uticaj cijelog tog modela ponašanja na onog ko dolazi ili je tek dolazeći, jeste kontinuirana andrićevska motivika na fonu koje se reflektuje mnoštvo drugih modelativnih sistema, prijemčivih za tumačenje. Sve izvire iz fundamenta bosanskog tematsko-motivskog plana, a na koncu, sve dobija univerzalnu idejnu fundiranost.

U romanu *Travnička hronika*, ali i u romanu-povijesti *Prokleta avlija*, zatvorenost čaršije i ukletost avlije, najobjektivnije bivaju sagledane iz perspektive onog koji dolazi sa strane. Ta drugost ili različitost u odnosu na starosjedelačku ili pak avlijsku jednostranost i učaurenost, ovdje je iskazana kroz kulturološku izdvojenost onih koji dolaze i posmatraju. Konzuli Davil i fon Miterer koji dolaze u Travnik, tu *tesnu i duboku raselinu*, u potpunosti su drugačiji od mentaliteta dodijeljene im kasabe. Prvobitni kvalifikativ nepripadanja i komoditet duhovne distance, ipak se pokazuju samo kao početni njihovi izbori života u kasabi, jer totalno nepristajanje na uzus travničkog *modusa vivendi*, nipošto ne može biti pametan izbor. Eklatantna nadmoć čaršije produkuje i emotivne i karakterološke mijene kod junaka izvanjaca, što nas upućuje na zaključak o preimućstvu gordog i neumoljivog kolektiva. Jednoumlje travničkih begova kratkovido zagledanih u sopstvo rođenjem dobijeno, izvjesno je da ne uključuje u sebe i mogućnost samomijenjanja, kao ni primisao interesovanja za druge i razumijevanje drugih, tako da pozicija jednoobraznosti toga kolektiva, jeste i njihova pozicija uhljebljenosti u ovom

svijetu i jedini mogući način funkcionisanja. Sami konzuli – francuski i austrijski, opstaju samo stoga što diplomatski taktiziraju i vremenom dobijaju snažnu adaptivnu moć, jer se poprilično identifikuju sa kolektivom od kojeg se, intimno, plaše i nad čijim se varvarskim manifestacijama ponašanja zgražavaju. Proces pristajanja na prinudno interkulturalno prožimanje nije lak i kratkotrajan, naprotiv, konzuli promišljeno kodiraju lični mikrosvijet koji se prilagođava palanačkom, samo zbog nagona za fizičkim samoopstajanjem, a unutar svojih intimnih sfera grade nevidljive tvrđave koje su im neophodne za psihičko samoodržanje i omeđenost od sveprisutnih progonitelja. Procesuiranje etapa i strategija koje im istovremeno obezbjeđuju i fizičko trajanje, ali i duhovno nadvisivanje gordih kasablija, psihološki je vrlo težak proces i zahtijeva misaoni napor, klonulost i česta posrnuća. Tragičnost ovih Andrićevih junaka se sastoji u nemogućnosti slobodnog ispoljavanja sopstvene drugosti ili različitosti, u tome svakako leži grijeh i krivica koju plaćaju i ispaštaju priličnom dezintegracijom svoje ličnosti. Motiv stranca koji je, po mišljenju kritike, najdominantnije prisutan kroz likove i istupanja dvaju konzula, posjeduje i proširenu tematološku konspiraciju, pa ćemo svijet konzulske egzistencije u travničkoj čaršiji, nazvati i hronotopom tuđine u jednom podkulturalnom stereotipu. Odrednica TUĐINA ovdje ide u dva smjera i realizuje reciprocitet u ljudskom suodnošenju, jer su konzuli tuđinci u stranoj zemlji pa grade svoj lični hronotop, a sama strana zemlja u koju su došli je širi prostor tuđinstva, tako da se dva tuđinska uticaja interaktivno suprotstavljaju jedan drugome i naposljetku, čak i prožimaju. Tuđinac u stranoj zemlji je, svakako, i fon Paulić, iako se demonstrira i njegova prilična moć prilagođavanja, a tuđinci su i Davna i Jevrejin – likovi autsajderi, bez svoje domovine, sa nepromjenljivim usudom tragičnosti datim kroz ostajanje u tuđoj zemlji. Maloprije smo namjerno prostor travničke kulture nazvali kvazikulturalnim stereotipom, a ne izričito bosanskim, jer je idejna poruka da na svijetu postoji sijaset takvih modela življenja, te da je svaki onaj model koji urušava princip i mogućnost postojanja drugog i različitog, zapravo, samo prividno kulturan, a suštinski je to model destrukcije, destabilizacije, devastiranja i diktature.

Hronotop tuđine prisutan u travničkom tesnom i dubokoraselinskom prostoru, evidentiran je i kroz funkcionisanje avlijskih stereotipa. I kao što Davil i fon Miterer dolaze u raselinu, udolinu, rupu, tako i fra Petar i Ćamil, jedan za drugim, dolaze u avliju, lucifersko grotlo, dakle, takođe, rupu – prostorno i geografski, egzistencijalno, aksiološki i alegorijski. Uz distinkciju prethodnog poznavanja boljeg svijeta, svi protagonisti ukupno daju presjek ličnog doživljaja čaršijske ili avlijske ustajalosti ili pak zaustavljenosti pred boljim vremenom

i svijetom. Centrirane između postojanja svakog ljudskog plemenitog aktivizma, jer je prije njih bilo bolje, a i poslije njih će biti također, Čaršija i Avlija su zgusnute u međuprostoru u kojem vlada opšta pasivnost i nipodaštavanje trajanja. Dinamizacija jedino postoji u psihološkim kontrapunktima likova, a razumljivo je da je kao takva i uslovljena ukidanjem čovječnosti sveprisutnim u Čaršiji i Avliji. Iz čaršije postoji samo konzulska ambicija za rodnom zemljom, a iz avlije samo stremljenje ka nebu. Unutar čaršije postoji katkad moralna podrška između konzulskih kolega, a unutar avlije postoji priča između srodnih duša koje su srodne već samim tim što su u istoj avlijskoj ograničenosti od ostatka svijeta. Vezivna nit između ljudi je priča i pripovijedanje, a to ne samo da je prepoznatljiv Andrićev motiv, nego je i nepristajanje na limite eksponiranja čovječnosti. Sama koncepcijsko-metodološka prezentacija priče i pripovijedanja je u oba romana dovedena do krajnjeg estetizma, što nas upućuje na lako dokaziv stav o tome da nijesu samo Andrićevi romani, ponaosob uzeti, estetički predmeti, već je estetično i samo sintetizovanje svih motivacija i fascinacija koje posjeduju protagonisti, tako da i sama Priča postaje junakinja djela, budući da zaustavlja recipijentov svijet postojeće egzistencije i supstituiše ga, i to dugotrajno, u opalescentni fiktivni svijet. Priča dobija estetski kvalifikativ jer je najjača interkulturalna, dakle, internacionalna spona. Fenomen priče ili zborenja je ključ čovječnosti u čaršiji, kao i avliji podjednako, jer u strašnom čaršijsko-avlijskom međuvremenu i međuprostoru, u duhovnom sljepilu za bilo koju vrstu optimalne projekcije budućnosti, u antimitu o ljudskosti, egzistiraju likovi srodnici po tragifarsičnosti dolaska, ali i po pripadanju istim kulturama koje se ne određuju prema etnikumu, polu ili vjeri, već po filosofiji duha i opiranju tiranizaciji volje za slobodnim mišljenjem. Nepristajanje na jednostranost i time na potiranje ega, svrstava ih u elitističke srodnike, trajno odvojene od ostatka svijeta u kojem privremeno borave. Tragično je što njihov privremeni svijet pretenduje na uništenje drugog, a u kulminaciji takvih društvenih relacija, nije slučajno što konzuli komuniciraju srodnički, shvatajući da je fenomen istinske priče i zbližavanja, jedini način spasavanja preostale ljudskosti. Varvarizmu ne smiju javno da se suprotstave, ali intimno kreiraju oazu sigurnog pribježišta od svake nadolazeće pošasti. I bez obzira na evidentni paralelizam po razlici u interpretaciji njihovih karakterooloških osobenosti, njihove vrijednosne pozicije postaju gotovo identične u vrijeme isplivavanja na površinu najstrašnijih naturalističkih nagona zatvorene čaršije.

A u službi hronike o Travniku, daje se i mali traktat o usudu jevrejskog naroda. Mordo Atijas je bio izdanak španskih Jevreja koji su, gonjeni ratom i progonom, u strahu od pogroma, napustili svoju zemlju 300 godina

prije opisivanih događaja, a zemlju u koju su stigli, Mordovi rođaci, prijatelji i saputnici, nijesu smatrali svojom. Svako njihovo obitavalište postajalo je kafkijansko. Izrabljivani od svake vlasti, osuđivani bez krivice, progonjeni bez razloga, Mordovi prijatelji su opstajali i ostajali u tuđoj zemlji, ne stapajući se sa njom. Nepovjerljivi, navikli na stradanje i eksploataciju, klonili su se svih demonstracija varvarstva, a priklanjali se preimućstvu dobrog i dobra, kad god je to bilo moguće. Zato nije začuđujuće što je upravo Mordov rođak Salomon Atijas pozajmio novac francuskom konzulu Davilu, iako je Matijasove sunarodnike svaka vlast maksimalno globila. Adaptivna moć jevrejskog naroda jeste ekstenzivna i nemjerljiva sa bilo čijom drugom prilagodljivošću zarad opstajanja, međutim, Andrić u svom djelu prikazuje i jedan čudesan disparitet, gotovo paradoks – bez obzira na to što se Jevreji priklanjaju datim okolnostima, jer samo tako čuvaju vjekovima ustoličeni poredak stvari, ipak se najmanje od svih konfesija u Andrićevom djelu, identitetski transformišu, dakle, oni najviše ostaju svoji i kada nijesu na svome. Naime, Bosna se postavlja kao hronotop tuđine za svakog onog ko u nju dolazi, milom ili silom. Ma koliko se stranac opirao primitivnom i svirepom bosanskom načinu života, ipak se, prije ili kasnije, i sam mijenja i čak nesvjesno počinje usvajati gotovo tautološke opcije preživljavanja u Bosni. Međutim, modifikaciji identitetske semioze, ne pripadaju Jevreji. Više nego u drugim djelima, to je istaknuto upravo u romanu *Travnička hronika*. Sve što potpada pod negativistički kanon življenja u travničkoj kasabi, istovremeno postaje i individualni i kolektivni presjek tragičnosti, jer prije ili kasnije, pod nemogućim uslovima života, svi postaju nesretni. I svi usvajaju, svjesno ili nesvjesno, već neki oblik bosanske kulture. Međutim, kako napomenusmo, Jevreji ne modifikuju svoje ideološke kodove. Navikli na stradanje i patnju, oni intuitivno, višević jekovno sviknuto i hipersenzitivno predosjete nesreću, a kao mehanizam odbrane koriste oprobani instrumentarij – ćutanje, strpljenje i rad. Način na koji protjeruju hibris iz svojeg istupanja, razlikuje se od istupanja svih drugih drugosti u Andrićevom djelu… Kada nastupi rat, glad, suša, ili pak kakvo krvoproliće ili sječa glava, raja se uskomeša, a konkretno u travničkoj kasabi, čaršija se zatvori. Tada se uskovitlaju sve manifestacije naturalističkih iskliznuća i ljudi pokazuju svoje mračne strane. Jevrejska samoospoljavanja ostaju čista i dubokočovječanska, opominjuća i mnogo bliskija čak hrišćanskim postulatima, nego što bi ijedan hrišćanin mogao to da spozna, primi i prizna.

Motiv priče dobija unitarističku formu ostvarenu kroz prelamanje simboličkog i ikoničkog znaka u spajanju dva najznačajnija lika u romanu *Prokleta avlija* – fra Petra i Ćamila. Prvobitno je kao nagovještaj ideja spajanja

srodnih duša u zatvorski ambijent stavljena knjiga, a samo modelovanje teksta u već postojećem tekstu, u teoriji recepcije može reflektovati široku asocijativnost. Knjiga u knjizi pretenduje na moć znanja pred vrhuncem neznanja i izopštenosti, knjiga u knjizi je instrument naratorove anticipacije predstojećih srodničkih odnosa u hronotopu tuđine, a takođe je i preslikani pripovjedni model postojeće konstrukcije sižejnog slaganja i izlaganja, jer kao što u tekstu postoji tekst, tako i u samom primarnom tekstu, romanu Prokleta avlija, postoji i više umetnutih privilegovanih pripovjedača koji preuzimaju naratorsko vođstvo, već po tehnici iskazivanja određenih problemskih pitanja. Dakle, višeprstenasta sižejna linija ima svoju razložnost u idejnom poentiranju priče – bili su neophodni svi pripovjedači da bi se gotovo dramski fluentno iskazala funkcija Avlije u ljudskom životu, a to što prološka i epiloška strana pripadaju fra Petru i njegovoj subjektivnoj perspektivi svijeta, ima takođe svoj kauzalitet. Na početku i na kraju priče je Petar koji više nije u carigradskom zatvoru, on je taj koji posjeduje privilegiju kazivanja dominantne, tačnije primarne pripovijesti, jer je preživio, pa je time i najbolji sudionik i arbitar svega viđenog. Dominantni prsten kazivanja priče pripada fra Petru, a svi drugostepeni prsteni u nosećem prstenu, izviru iz njegovog konstruktivnog načela, jer je zamisao bila da svaka motivacija, bila statička ili dinamička, bude objedinjena Petrovom auktorijalnošću.

Prstenastu tehniku naracije prepoznajemo i u prološkoj i epiloškoj granici romana *Travnička hronika* – radnja počinje i završava pričom travničkih begova, jer se kroz njihovu frazeološku tačku gledišta prelama i psihološka intencija, kao i ideološki kod, preciznije kroz njihov sud se indukuje individualni i kolektivni presjek izvora tragičnosti svih protagonista i antagonista djela. Nezavisno od toga da li se njihovo ponašanje može uzeti kao katartički model, dakle, uzus identifikacije, jer postoji diskutabilnost u ocjeni njihove pozitivnosti ili negativnosti, travnički begovi su konstituenti idejno-vrijednosne semiosfere krutog bosanskog, pa i balkanskog kolektiva. Oni su posredni stožeri kazivanja i posmatranja; samoljubivi, antiadaptivni, neumoljivi u svojoj netoleranciji prema stranom uticaju, nepovjerljivi prema svemu što je izvanjsko, ali su i najobjektivniji komentatori prošlih, aktuelnih i budućih prilika, te je to i krucijalni razlog njihove inicijalne i finalne pozicije u djelu. Odllični su poznavaoci svih travničkih i bosanskih istorijskih kauzaliteta, a i sami su uzročnici izazivanja intimne tragičnosti onih junaka koji najčešće bez učešća lične volje, dolaze u njihov kraj i tako uzdrmaju uobičajenu kolotečinu. Uobičajeno je i siromaštvo hrišćanske i turske raje i česti naprasni odlazak vezira sa prestola, sasvim je uobičajena sječa glava i ostalih djelova

tijela te njihova demonstracija u vezirskom domu kao na kakvom vašarištu gdje se djelovi čovječijeg tijela pokazuju kao trofeji, dakle, uobičajene su i normalne sve satanističke realizacije čovjeka, a kada sve što je akutno bolesno, u vrijednosnoj prizmi individualca tuđinca, bude demaskirano i potom markirano kao abnormalnost i dehumanizacija, onda se rađa specični kolektivni mehanizam odbrane koji se sastoji prvo u nepriznavanju takvih kvalifikacija, a onda i u sprovođenju represalija prema svima koji se usude da osude ono što je vjekovima za osudu. Tortura je psihološka, ali pod pritajenom prijetnjom fizičke finalizacije, stoga je razumljivo prividno konzulsko prihvatanje demonskih oblika ponašanja i slaganje sa psihološkim hanibalizmom, sve po cijenu opstanka. Pojedinac strukturalno različit od mase u kojoj se prinudno nalazi, nema liberalan protok sopstvene duhovnosti, pa je razumljivo njegovo saživljavanje sa takvom masom. U tom procesu, tragična su istupanja i pojedinca koji drugačije misli, ali i kolektiva koji sprovodi bezumlje. Travnički begovi koji ne prihvataju evropeizaciju ni kada ona dobro donosi ili pak Karađoz i sve institucije sistema kojima se bezuslovno predao, jednako su tragični u svom neshvatanju drugačijih filosofija života, kao i oni koji su u tom, selimovićevski kazano, *tragičnom bezizlazu*, trajno dezintegrisani, jer su na bespovratnoj meti progonitelja. Razloge ovakvog ponašanja kolektiva Sanjin Kodrić vidi u historijskoj traumi koju vjekovima preživljavaju bosanski Muslimani, pa je i tema kulturalne tranzicije i kulturalnog prekodiranja nacije, evidentno bolna i interpretirana kroz literarnosti brojnih bosanskih stvaralaca. Susret bosanskog kolektiva sa *Dobrom, Znanjem i Prosvijećenošću* pod kraj 19.vijeka, u vrijeme slabljenja snage Porte, Kodrić naziva *susretom sa Zlom*, naravno, viđeno iz arhetipske bosanske perspektive, a takođe napominje i da je austrougarska tema, nesumnjivo najpodesniji izraz cijelog egzistencijalnog, kulturalnog, društvenog i historijskog stanja u kojem se javlja. Takođe smatra i da *opsesivna prisutnost ove teme i njezina naročita cirkulacija u bošnjačkoj ili ukupnoj bosanskohercegovačkoj književnoj praksi nije ograničena samo na ovo relativno usko književnopovijesno razdoblje, već se ona u bošnjačkoj, te bosanskohercegovačkoj književnosti, između ostalog, zahvaljujući i vrlo složenoj i dinamičkoj prošloslosti, neprestano modifikuje i dobija varijativne oblike* (Kodrić, 2013). Zaključujemo da efemerna pitanja intelektualne i emocionalne egzistencije, u svako vrijeme dobijaju novu transparentnost, a tragom svega rečenog jasno je i da tragizam pojedinac - kolektiv, u svako vrijeme, u svakom hronotopu i etničkoj ili vjerskoj zajednici, ima iste ishode, razarujuće i dekonstruktivne po obje strane – progoniteljsku i progonjenu.

Izvori

Andrić, Ivo (2018), *Prokleta avlija.* Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd.

Andrić, Ivo (2011), *Travnička hronika.* Sezam Blok.

Literatura

Bužinjska, Ana/Mihal Pavel Markovski (2009), *Književne teorije dvadesetog vijeka.* Beograd.

Gligorić, Velibor (1977), *Romani Ive Andrića.* Sarajevo.

Kodrić, Sanjin (2017), *Kad započinje novija bosanskohercegovačka književnost.* Zbornik radova sa Međunarodnog naučnog skupa *Njegoševi dani 6.* Filološki fakultet, Nikšić.

Kodrić, Sanjin. *Turske priče Ive Andrića i književno-kulturalni arhiv njegova pripovjedačko-romanesknog djela(skica za moguća interkulturalna čitanja),* Pismo. broj. XI/I, Sarajevo.

Lotman, Jurij M. (1976), *Struktura umetničkog teksta.* Novi Sad.

Tartalja, Ivo (1979), *Pripovedačeva estetika.* Nolit, Beograd.

Vojičić-Komatina, Olga (2017), *Andrićeva gospođica autsajder u vremenu i nevremenu.* Banja Luka.

Živković, Dragiša (2011), *Rečnik književnih termina.* Romanov, Banja Luka.

Prins, Džerald (2011), *Naratološki rječnik.* Beograd.

Individual and Collective Overview of Source of Tragedy in the Novels Written by Ivo Andrić *The Damned Yard* and *Bosnian Chronicle*

Summary

The subject of this paper is the interpretation of individual and collective sources of tragedy in the novels written by Ivo Andric *The Damned Yard* and *Bosnian Chronicle*. All the characters depicted in the novels belong to the chronotopos of Bosnia, and that affiliation is twofold - some protagonists belong to truly nationalized Bosnian offspring, by birth and a faith, and some are foreigners who, due to socio-historical circumstances, find themselves in the Bosnian cultural *limbo.* The belonging to a country which is not used neither to the economic progress, nor social changes, predisposes the collective tragicity of the characters, Bosnian inhabitants. Resistance to canons and various conditions of behavior and life creates individual confidential lines in their lives. Such a concept of life complicates the tragic situation in which they are tragic and those with Bosnian and non-Bosnian origin, both of them and others in a wider sense, are strangers in a specific chronotope of alienation.

KEY WORDS: *individual and collective, source of tragicity, Bosnian chronotopos, aliens, chronotope of alienation*

UDK: 82.09-93

Muris BAJRAMOVIĆ

Savremeni pristupi u proučavanju književnosti za djecu

KLJUČNE RIJEČI: *književnost za djecu, metodologija, poststrukturalizam*

Književnost za djecu je cijeli niz godina marginalizirana pojava za književnu kritiku. Dosadašnja istraživanja u BiH zanemaruju ozbiljan, savremeni, poststrukturalistički pristup književnosti za djecu. Kritika usmjerena na savremena djela književnosti za djecu se, u današnje vrijeme, ponovo aktuelizira i "modernizuje" sa poststrukturalističkim književnoteorijskim "aparatom". Rad tematizira nove načine pristupanja književnosti za djecu i mogućnosti novih čitanja, te kontekstualizira književnokritički diskurz zapadnoevropske, američke i kritike u BiH i regionu u radovima autora kao što je Peter Hunt, Jill P. May, Karin Lesnik-Oberstein, Maria Nikolajeva i drugi.

Pitanje statusa književnosti za djecu u BiH, ali i prije pedesetak godina u svijetu je marginalizirano pitanje. Tek u novije vrijeme, u zadnjih dvadesetak godina zapadnoevropski i američki teoretičari književnosti intenzivno skreću pažnju na pitanje i status književnosti za djecu, metodologiju proučavanja i, naravno specifičnosti koje ona nosi sa sobom. Tako nije ni rijetko pitanje *šta je to književnost za djecu*, koje u svojim fenomenološkim postavkama nastoji najprije odrediti bit te vrste književnosti, a zatim je i opisati, klasificirati, da bi se na kraju stvorio preduvjet njezinog kritičkog valoriziranja. No, čudi činjenica da nakon toliko godina, zapravo stoljeća u kojem pisci za djecu stvaraju i pišu tekstove u svim rodovima i većini žanrova (pa čak postoje i pisci-djeca) još uvijek se definira i pokušava odgovoriti na ovakva pitanja.

U Bosni i Hercegovini se poimanje književnosti za djecu uglavnom svela na akademske programe koji se uglavnom bave *klasičnom* književnosti za djecu, koja po pravilu, ne uključuju savremene pisce i savremene tendencije

u evoluciji ove književnosti. I kritika je u pravilu manjeg obima. Osim obaveznih recenzija ili ponekog prikaza u BiH ne postoji sistematično bavljenje književnosti za djecu, iako, paradoksalno, postoje akademski programi na univerzitetima koji se tiču predmeta Književnost za djecu. Osim studija Ibrahima Kajana i Rašide Kadić nije bilo drugih bavljenja ovom oblasti. Izuzetak čine magistarski radovi, koji na novi način pristupaju književnosti za djecu.

To su, dakle, pitanja koja postavlja Emer O' Sullivan u svom historijskom pregledu pisaca za djecu: "Šta je književnost za djecu? Da li je to književnost koju pišu djeca ili je to književnost pisana za djecu ili o djeci? Postoje li neka specifična stilska obilježja zajednička za sve knjige za djecu koja mogu biti opisana?"[1] (O Sullivan 2010:1) Ili Kimberley Reynolds u naslovljenom uvodu Šta je književnost za djecu? u kojem se, između ostalog postavlja pitanje i razumijevanja ovog tipa književnog stvaranja, ali i kulturalnih vrijednosti književnosti za djecu. (Reynolds 2011: 1-5.) I Hunt će u svojoj *Internacionalnoj enciklopediji književnosti za djecu* (Hunt 2014) u prvom poglavlju *Teorijski i kritički pristupi*, kao prvi tekst uvrstiti teorijsko razmatranje Karin Lesnik-Oberstein *Definiranje književnosti za djecu i djetinjstva*.

Bez obzira na to što tekstovi književnosti za djecu sežu još iz antičkog doba, a da su od šesnaestog, odnosno sedamnaestog stoljeća već uveliko prisutni, teoretičari čak u dvadeset i prvom stoljeću postavljaju pitanja definiranja i metodologije književnosti za djecu. Dakle, ovakva vrsta kašnjenja ima određene razloge. Odnosno, bez obzira na to što ovakvi tekstovi postoje već stoljećima, mi tek u zadnjih tridesetak godina definiramo i klasificiramo književnost za djecu. Da li je u pitanju podjela na književnost za djecu i odrasle? Samim tim književnost za djecu ima svoje poetičke zahtjeve prilagođenosti i namjene publici, koja često odlazi u jednu vrstu infantilizacije pa se, samim tim, smatra kao nešto što ne bi trebalo biti vrijedno pažnje? Ili, drugačije postavljeno: mogu li odrasli čitati književnost za djecu i da pri tome recepcija te vrste tekstova bude jednaka kao i drugih književnih tekstova? Ili je u pitanju interdisciplinarnost i nužno znanje razvojne psihologije, ali i pedagogije kako bi ti tekstovi bili u najboljoj mjeri prilagođeni publici? Bilo kako bilo, svjedočimo da je u BiH, s obzirom na druge kritičke radove o književnosti koja nije namijenjena djeci, ovakav tip kritike prilično zanemaren. A zanemaren je i savremeni, poststrukturalistički pristup u tumačenju književnosti za djecu.

U prethodne tri decenije se univerzitetski nastavnici i saradnici (uglavnom iz zapadnih zemalja) bave terminologijom koja će opisivati i valorizirati

1 Svi prijevodi u ovom radu su autorovi.

književnost za djecu.[2] "Ovo naslijeđe", Reynolds piše, "oblikovalo je pokušaje da se definira književnost za djecu, šta je to sve bilo uključeno u historiju žanra, te kako su je naučnici vrednovali i kako su joj pristupali, čak do te mjere da je u mnogim zemljama u kojima se književnost za djecu studira, najdominatnije zapravo studiranje radova naučnika iz Britanije, drugih dijelova Zapadne Evrope i USA". (Reynolds 2011:3)

Dakle, domanicija Zapada zapravo oslikava jedno stanje i interesovanje za ovaj tip književnosti u ostatku svijeta. Izuzetak tome će upravo biti Huntova *Enciklopedija*, u kojoj će se dati prikaz razvoja književnosti za djecu i u drugim dijelovima svijeta, čime će se slika stvaralaštva za djecu upotpuniti te će se, na određeni način, razbiti dominacija Zapada. No, bez obzira na građu, još uvijek postoji problem metodologije. Hoće li ona biti jedinstvena za sve ove tekstove, dakle opet zapadnjačka, ili će u svojoj specifičnosti i *razlikama*, pojedine, nacionalne književnosti za djecu razvijati vlastite sisteme vrijednosti i valoriziranja, a time i kritičkih radova?

Ne možemo dovoljno potcrtati ulogu i mjesto književnosti u ranom razvoju ličnosti, pa čak i prije polaska u školu. Dakle, riječ o susretanju djece sa prvom knjigom. Naime, djecu je moguće u svijet kulture uvesti i preko prvih knjiga. Osim toga, to bi bio početak opismenjavanja (*literacy*)[3], u kulturalnom smislu, čime bi se djeca, od ranog doba, još u predškolskim ustanovama učila kako da postanu čitatelji.

Upravo zbog toga nam je potrebno savremeno izučavanje književnosti za djecu i novi pristupi u njenom opisivanju. U književnosti koja nije namije-

2 U BiH postoje samo dvije knjige koje su naslovljene sa *Književnost za djecu*. Prva je objavljena 1977. i druga 1988. Obje, dakle, ne razmatraju ogromnu književnu građu, koja je nastala nakon ovog perioda, a koja zaista čini bitan dio u proučavanju književnosti za djecu. Osim toga, ove dvije knjige su još uvijek obavezna literatura na fakultetima koji izučavaju književnost, ili na odsjecima predškolskog odgoja i razredne nastave. Ne postoje knjige kao *Children's Literature New Approaches* od Karin Lesnik-Oberstein, *Children's Literature Theory, Research, and Teaching* od Kay E. Vandergrifta ili slične publikacije. Zbog toga nam je prijeko potrebno savremeno izučavanje i (re)valoriziranje književnosti za djecu u svim mogućim aspektima proučavanja književnosti.

3 Pojam *literacy* se u našem kontekstu predškolskog odgoja ne može doslovno primijenjivati. U našoj praksi bi to bilo upoznavanje sa književnosti, bez istinskog opismenjavanja, jer je ono, u našoj zemlji, predviđeno za niže razrede osnovne škole. Ovdje bi više akcenat bio na upoznavanju djece sa knjigom kao predmetom, sa fenomenom priče i pričanja, lirskih tekstova, ali i dramskih u formi igrokaza. Pri tome već postoje izvjesne kreativni napuci kako bi to trebalo da izgleda u predškolskom odgoju. Na Zapadu postoje čitavi programi kako početi razvijati pismenost (*literacy*), a dovoljno bi bilo samo spomenuti jednu od knjiga: *Developing Literacy in Preschool* od Lesley Mandel Morrow.

njena djeci takvi pristupi i čitanja su već postala praksom, tako da se moramo zapitati zašto se ta praksa nije prenijela na književnost za djecu?

U potpunosti se slažem sa Chambersom i njegovoj ideji motivacije: "Ja pripadam narodnoj tradiciji; vjerujem da književnost pripada svim ljudima iz svih vremena, da bi trebala biti jeftina i lako dostupna, da bi trebala biti zabavna za čitanje, ali i izazovna, subverzivna, osvježavajuća, utješna, sa svim drugim vrijednostima koje o njoj imamo. Na kraju, smatram da u književnosti pronalazimo najbolji izraz ljudske mašte, i najkorisnija značenja u kojima iskazujemo ideje o nama samima." (Chambers prema Hunt 2003:3)

S druge strane Diana Townsend-Butterworth objašnjava: "Umijeće čitanja i pisanja, razumijevanja suptilnosti jezika, razmišljanja i zaključivanja na jasan način uz efektno komuniciranje sa drugima, ključ je za uspjeh u školi i životu. Istraživači su identifirali prozor u vremenu od rođenja do otprilike osme godine života kao veoma važan za dječiji razvoj opismenjavanja."[4] S obzirom da se većina djece u našem društvu, nažalost, prvi put susreće sa knjigom u prvom razredu osnovne škole, to - ako je vjerovati Townsend-Butterworth - automatski znači kašnjenje u razumijevanju procesa komunikacije, govorne kulture, procesa mišljenja, razumijevanja književnog teksta i njegovog tumačenja itd. Dakle, esencijalnim se, za proces izgradnje budućeg čitatelja i čitateljice, pokazuje rad sa djecom još u predškolskim ustanovama, ali i u porodičnom okruženju, prije toga. Stoga bi pravilno i savremeno razumijevanje i izučavanje književnosti za djecu bilo od krucijalne važnosti, ne samo didaktički za period u kojem se književnost proučava nego i za kasniji razvoj ličnosti, što se, opet, na određeni način dopunjava.

Književnost, između ostalog služi i za konstruiranje naših identiteta. Ona odgovara na pitanje ko smo i kuda idemo? Ona je temeljna čuvateljica humanističkih vrijednosti. Stoga je jako bitna u procesu ranog učenja i podučavanja humanističkim vrijednostima, utemeljenih u odgojnim ciljevima u nastavi.

Lewin (1951) nas je naučio da "Nema ništa praktičnije od dobre teorije"[5] Zbog toga je jako bitno savremena teorijska znanja primijeniti i na književnost za djecu. Međutim, moramo konstatirati izvjesno kašnjenje u BiH, a tiče se savremenog izučavanja književnosti za djecu. Nerazdvojiva veza teorije i prakse iscrtavaju moguće putokaze u proučavanju tekstova književnosti za djecu. Time će se stvoriti metodologijska, a zatim i metodička osnova za nova čitanja književnosti za djecu.

4 http://www.greatschools.org/gk/articles/what-to-expect-at-preschool-literacy/, Townsend-Butterworth, *What to expect in preschool: literacy*, pristupljeno 30.05.2017.

5 U originalu: "There is nothing so practical as good theory".

Činjenica je da fenomenu književnosti za djecu moramo pristupiti interdisciplinarno. Njena prvobitna didaktičnost je na izvjestan način utemeljila i kasniji razvoj. S druge strane tekstovi književnosti za djecu moraju pratiti metodičke principe individualizacije i prilagođenosti uzrastu. Zbog toga pisci književnosti za djecu često trebaju biti upoznati sa elementima razvojne psihologije, elementima porodične pedagogije, razvoja govora i sl. Ta interdisciplinarnost se najprije uočava u prvim knjigama sa kojima se dijete sureće - slikovnicama. Njihova interdiscplinarnost, višestrukost i didaktičnost je bila putokazom i kasnijim tekstovima sa kojim se dijete susreće.

Uz dosadašnje široko postavljene interdisciplinarne pristupe književnosti za djecu i okvire njenog definiranja i klasificiranja, postavljamo prvi problem: zašto je književnost za djecu u akademskim slojevima u BiH zapostavljena? S obzirom na recentnu književnoteorijsku recepciju koja prati teorijska i književna pitanja književnosti za djecu na Zapadu konstatiramo da je i te kako nedovoljna.

Uz pitanje definiranja, koje je široko postavljeno, slijedi i drugo, možda i važnije pitanje: kako danas, u okviru poststrukturalističkih teorija pristupiti književnosti za djecu? I je li takav savremeni pristup uopće moguć? Magistarska teza *Recepcija poststrukturalističkih tumačenja književnih tekstova u čitankama do petog razreda osnovne škole* Šejle Balagić[6] pokazuje da može. Ako može, onda zašto se time i ne bavimo? Da li je to sada i pitanje recepcije književnih kritičara koji mogu smatrati da književnost za djecu nema dovoljan kapacitet bavljena njom. Bez obzira na otvorena pitanja postoji, u zadnjih tridesetak godina, veliki korpus književnih tekstova koji tek čekaju kritičku valorizaciju. Dosadašnje proučavanje književnosti za djecu se svelo na proučavanje "klasičnih" tekstova, i prema pravilu, staje sa periodom koju zaključuje Muris Idrizović u svojoj knjizi *Književnost za djecu*.

Pitanje recepcije je još uvijek otvoreno pitanje, i ono je višestruko. Postoji suptilni odnos djelo-recipijent (uvjetno kazano čitatelj), a pri tome je recipijent često nepismen, ako je riječ o mlađoj predškolskoj grupi, kao i odnos dijete-knjiga. Naravno, tu je glavno pitanje odnosa prilagođenosti teksta sa estetskim, pa i etičkim uobličavanjem teksta. S tim u vezi zanimljiva je i studija Marije Nikolajeve kao jedne od ishodišnih studija, a tiče se estetičkih pristupa književnosti za djecu. Ovdje se nameću najmanje dva pitanja: prvo je kakva je recepcija književnosti u predškolskoj i ranoj školskoj dobi, u onom razvojnom dobu kada se dijete upoznaje sa knjigom, čitanjem, pismenošću, pa

6 Rad je odbranjen na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Zenici.

čak i razgovorom/interpretacijom o pročitanom, itd; i drugo treba li nam zasebna estetika za književnost za djecu? Pored Nikolajevine studije to pitanje je sročeno u drugom poglavlju *Kratkog uvoda u književnost za djecu* Kimberley Reynolds (2011) *Zašto i kako se proučavaju knjige za djecu?* Pored klasičnih pristupa interpretaciji moguće je, a Kimberley navodi neke od njih, primijeniti psihoanalitički, postkolonijalni, reader-response, lingvistički, naratološki, stilistički, spolni i gender, historijski i historicistički, i drugi(e) pristup(e) u iščitavanju ovih djela.

Na istom fonu je i knjiga Karin Lesnik Oberstein (2004) *Književnost za djecu—novi pristupi*, zbornik radova u kojem se na savremeni teorijski način pristupa književnosti za djecu. Jedno od pitanja koje postavlja jeste šta zapravo predst*avlja akademsko proučavanje književnosti za djecu u odnosu na kritičke radove*? Morao bih zaključiti da, bez obzira na razumijevanje književnosti za djecu, ili čak predrasude, to je ipak dio književnosti. Kao takva ona podliježe zakonitostima književnog stvaranja, i ne može se proučavati izvan tog sistema. Stoga, i kritika književnosti treba ići u tom pravcu ujedno se potpomažući teorijama o ranom razvoju i odgoju.

Zato je početkom 19.st. književnost za djecu bila izrazito odgojnog karaktera, imala je prevashodnu edukacijsku ulogu. Takav jedan didaktički zahtjev se održao i kasnije, ali u novije vrijeme postoji niz književnih djela koja njeguju estetsku dimenziju književnosti kao mogućeg svijeta i konstruiraju jedan upravo mogući svijet za djecu i omladinu koji prevashodno odmiče od didaktičkih tema.

Naravno, postoje i drugačiji pristupi, koji su u BiH uglavnom zanemareni. Takav primjer je knjiga Karin Lesnik Oberstein (2004) *Književnost za djecu- novi pristupi*. U njoj se na savremen način, primjeren za studente i istraživače, nudi uvid u nova čitanja u kojem se tematizira pojam autora i autorstva, historije, ideologije, intertekstualnosti, nacionalnih identiteta, djetinjstva... Karin Lesnik Oberstein u *Uvodu* postavlja pitanje kako i zašto je ta knjiga "novost" u proučavanju književnosti za djecu? Dalje se postavljaju metodologijska pitanja i mogući pristupi, ali i problemi sa kojima se istraživači književnosi za djecu susreću. Interdisciplinarnost u pristupanju tekstova književnosti za djecu koja nam se ovdje kao jedini mogući način nameće, prisutna je i u knjizi *Razumijevanje književnosti za djecu* Petera Hunta (2005). Knjiga nastala kao zbornik tekstova postavlja osnovna pitanja proučavanja književnosti za djecu, definiranja književnosti za djecu i djetinjstva, odnos historije i kulture u književnosti za djecu, kao i ulogu ideologije i politike. Zatim tu su tekstovi koji tematiziraju analizu književnosti za djecu iz ugla lingvistike i

stilistike, reader-response kritike, psihoanalitičke kritike, feminističke kritike, itd. Dakle, uočavamo čitav spektar različitih pristupa koji su mogući u proučavanju književnosti za djecu.

Na kraju, možemo zaključiti da postoji par magistarskih radnji, koliko je meni poznato, koje pokušavaju na savremeni način pristupiti književnosti za djecu. Ti radovi mladih istraživača čine se optimističnim u vremenu u kojem se književna kritika bavi književnosti za djecu tek na marginama. Potrebni su nam novi načini čitanja iz savremenih, poststrukturalističkih metodologijskih postavki, čime bismo proučavanje književnosti za djecu iz margine prebacili u *mainstream*.

Literatura

Hunt, Peter, (2014), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, Routledge, London-New York

Hunt, Peter, (2005), *Understanding Children's literature*, Routledge, London-New York

Reynolds, Kimberley, (2011), *Children's Literature. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford

O'Sullivan, Emer, (2010), *Historical Dictionary of Children's Literature*, Scarecrow Press, London-Toronto

Lesnik-Oberstein, Karin, (2004), *Children's Literature. New Approaches*, Palgrave McMillan, Hamshire-New York

Nikolajeva, Maria, (2005), *Aesthetic Approaches to Children's Literature: an Introduction*, Lanham, MD: Scarecrow Press.

Lewin, Kurt, (1951), *Field theory in social science: Selected theoretical papers* (D. Cartwright, Ed.), Harper & Row, New York

Contemporary approaches to children's literature

Summary

Children are the first readers. It's a fact many academics forget. Academic research of children's literature in Bosnia and Herzegovina is being marginalized. Only in the past thirty years the scholars are developing terminology for discussing texts for children.

In Bosnia and Herzegovina there are only two books titled *Children's Literature*. First published in 1977., and second in 1988. They are both outdated. Besides that, these books are the part of the obligatory resource readings in the courses Children's literature at the universities in our country. There are no books like *Children's Literature New Approaches* by editor Karin Lesnik-Oberstein, *Children's Literature Theory, Research, and Teaching* by Kay E. Vandergrift or similar scientific work/publications. So, we desperately need new definitions, new discussions of children's poetry, fairytales, novels, drama, etc.

This paper will be focused at the theoretical issues relevant to the new approaches in the criticism of the children's literature.

KEY WORDS: *Children's literature, methodology, poststructuralism*

UDK: 821.163.4(497.6).09-93

Edina MURTIĆ

Zavičajno-kulturalna semantiziranost autobiografskih sjećanja u djelima bosanskohercegovačkih pisaca za djecu

KLJUČNE RIJEČI: *književnost za djecu, autobiografija, djetinjstvo, sjećanje, kulturno pamćenje, individualna historija, kolektivna historija*

Sažetak: U tekstovima bosanskohercegovačkih pisaca (Kulenović, Ćopić, Mikić, Hromadžić, Selimović, Andrić...) često su naznačena autobiografska vraćanja u vlastito djetinjstvo. Svako sjećanje nosi sliku zavičajnog svijeta, prepoznatljivu po nekim semantičkim toposima, što književnom tekstu daje simboličke vrijednosti. A na taj način se bitno ispoljava individualno i kolektivno iskustvo. Tako se književna fikcija u ovim tekstovima, ipak, mijenja u odnosu na prošlost, jer se u sjećanja zasigurno upisuju i lični doživljaji.

Jedna od poetičkih odlika književnosti za djecu jeste njena tematska uokvirenost u svijet djeteta i djetinjstva. Ali upravo na ovoj tematskoj razini podjela na književnost za djecu i književnost za odrasle postaje gotovo paradoksalna, ako znamo da su gotovo svi najznačajniji pisci svjetske literature, upravo imali dio tekstova koji se tiču teme najranijih sjećanja i spoznaja iz djetinjstva. Ovdje se nećemo baviti pitanjima šta je od toga pisano za djecu, a šta nije, jer su autori bilo kojeg kruga književnosti za djecu, ili književnosti koju čitaju odrasli zasigurno u ovim temama naznačili pitanja koja se tiču djece, ali i odraslih. Značaj teme djetinjstva i sjećanja na najranije dane u literaturi, ispoljava se u nekoj vrsti traganja za vlastitim identitetom, koje je karakteristično za prvu, ali i neprestanu samospoznaju. Upravo o tome je pisao Meša Selimović u uvodnom poglavlju *Sjećanja* pokušavajući odgovoriti na pitanje zašto piše.

> *Oduvijek sam sumnjičavo prilazio gotovo svim zapisima o vlastitom životu, dnevnicima, autobiografijama, samokazivanjima, jer u pisanju o sebi, kao namjera ili nesvjesno popravljanje, javlja se želja da se uljepša vlastiti život, da se prikrije neka svoja mana ili da joj se umanji težina, da se nađe opravdanje nekom ružnom postupku, da se istakne neka neuočena ili nepostojeća osobina: čovjek i nesvjesno ispravlja svoje uspomene, idealizujući ljude i događaje koji su mu dragi, potiskujući ili potpuno zaboravljajući one koji su mu neugodni.* (Selimović 2009: 7)

Na tragu teorijskih promišljanja o fikciji i stvarnom u autobiografskom tekstu, prožimaju se strukturalistička i poststrukturalistička tumačenja, kako primjećuje Andrijana Kos-Lajtman analizirajući *autobiografski diskurs djetinjstva* u hrvatskim proznim tekstovima.

> *S gledišta strukturalističkog učenja, zapravo je svejedno govori li tekst o stvarnim ili izmišljenim događajima, o stvarnim ili izmišljenim ljudima, s obzirom da je subjekt kako ga vide strukturalisti u krajnjem izvodu uvijek jezični konstrukt. U toj se tački poimanja problematike strukturalistička perspektiva podudara s poststrukturalističkom: potonja ne samo da napominje ograničenja jezika već u prvi plan ističe tezu o nemogućnosti subjekta da sam sebe u potpunosti predstavi. Za poststrukturaliste svaki je pokušaj razlikovanja autobiografije od fikcionalne autobiografije u svojoj biti besmislen jer se i u jednoj i u drugoj varijanti radi o pripovjednim tekstovima, a ne o stvarnim životima.* (Kos- Lajtman 2011: 35)

Prisustvo zavičaja ogleda se u gotovo svim autobiografskim tekstovima o djetinjstvu. Tako je u pripovijetkama Alije Hasagića Dubočanina, *Brod na vidiku*, dječak Aki, glavni lik, dinamično i živo okarakteriziran, te bi kao takav mogao biti i sam autor iz vremena dječaštva, mada to i ne mora biti. Jedno je neosporno, rijeka Sava, mjesto Derventa i drugi toposi zasigurno potvrđuju dio piščevog autobiografizma. Ovdje imamo imenovani prostor, kao što je slučaj i sa autobiografskim pripovijetkama o djetinjstvu Branka Ćopića. Planina Grmeč u najboljim Ćopićevim pripovijetkama iz zbirke *Bašta sljezove boje* omeđava sav njegov prostor djetinjstva. Neki pisci poput Šukrije Pandže radije poopćavaju prostor, te topose navode kao opće imenice; grad selo, rijeka, bez njihove konkretizacije postupkom koji teži univerzaliziranju proživljenog iskustva u kojima će se čitatelji pronaći. Grad je mjesto koje se u autobiografskoj prozi nadmeće i suprotstavlja predstavi sela i prirode, na način kako je to prisutno kod brojnih realističkih pisaca u romanu za odrasle čitate-

lje. Nov, nepoznat prostor, privlači bogatstvom mogućnosti, ali i plaši likove iz spomenutih tekstova. Na tom strahu od nepoznatog zasniva se komika, ali i tragikomika ispripovijedanog.

Autobiografska proza bosanskohercegovačkih pisaca, pa i proza za djecu, makar nesvjesno, nosi i dio *kulturnog pamćenja*, upravo onako kako ga je odredio Jan Assmann.[1]O autobiografskom diskursu u bosanskohercegovačkoj književnosti, pa i književnosti za djecu, dosada nije posebno i puno napisano. Možda se razlog za ovakvo stanje nalazi u specifičnosti žanra autobiografije. Promatrana iz različitih uglova autobiografija se opire klasičnim teorijskim analizama. Autobiografski tekst podrazumijeva istovremenost fikcije i fakcije, on stoga u žanrovskoj klasifikaciji jeste rubno područje. Očigledno, ovdje pitanje književne opservacije postaje kompleksnije nego što se od teksta tradicionalno svrstavanog u graničnu književnu vrstu očekuje.

S druge strane, iznenađuje postupak velikog broja pisaca, koji se primarno bave književnosti upućenoj odraslom čitatelju, autobiografske prezentacije sebe i drugih likova koji su svjedočili periodu proživljenog djetinjstva. Za mnoge autore dječje književnosti imamo potvrdu o vjerodostojnosti ispričanog u svjedočanstvima izvan književnih tekstova, kao što su razgovori s piscem, biografije, ili neki drugi dokumentarni izvori, kakva je, primjerice, knjiga *Dječji pisci o sebi*.[2]

Za tekstove Alekse Mikića, autora izvrsne lirske proze o danima djetinjstva (*Sunčana obala*), ili za slične tekstove Branka Ćopića (*Bašta sljezove boje, Bosonogo djetinjstvo...*), ne bismo mogli pouzdano utvrditi autobiografizam, da pisci nisu posvjedočili o istinitosti likova i događaja koje su opisivali. Tako se u već spomenutoj knjizi Ćopić, Hromadžić, Mikić autobiografski osvrću na „najljepše dane igre i radosti" (Hromadžić 1963:57), i svaki ponaosob potvrđuju vjerodostojnost najznačajnijih likova; djed, stric, kao i mjesta; stara tvrđava, poljana, planina; naznačajnijih knjiga i prvih dodira i susreta sa svijetom literature. Hronotop djetinjstva u prozi vraća se prostorima i vremenima koji

1 "Studije koje su pred vama govor o povezanosti triju tema, o *sjećanju* (ili odnosu spram prošlosti), identitetu (ili: političkoj imaginaciji) i *kulturnom trajanju* (ili:obrazovanju tradicije). Svaka kultura oblikuje nešto što bi se moglo nazvati njezinom *konektivnom strukturom*. Ona djeluje spajajuće i povezivajuće, i to u dvije dimenzije: socijalnoj i vremenskoj. Ona čovjeka vezuje za drugog čovjeka (sučovjeka) tako što u vidu *simboličkog svijeta smisla* (Berger/Luckmann) tvori jedan zajednički prostor iskustva, očekivanja i djelovanja, koji svojom vezujućom i obavezujućom snagom pruža povjerenje i orijentaciju."(Assmann 2005: 18)

2 Ahmet Hromadžić je bio urednik izdanja biblioteke *Lastavice*, u kojoj su autobiografije dječjih pisaca objavljene u dvije knjige. Pored toga u biblioteci *Lastavica* izašle su romansirane biografije pisaca.

su također simboli; kule, tvrđave, u realnosti mjesta zabranjivana od odraslih, vjerovatno baš zbog toga djeci postaju omiljeno okupljalište za igru. Obično su dječaci oni koji krše zabranu, a to narušavanje zabrane remeti ravnotežu, stvara zaplet, i u priču unosi strah i opasnost (Andrić, Hromadžić, Kulenović). Ovako su prezentirana sjećanja na igre i odrastanje u vanjskom prostoru. Prostor unutar kuće koji je izazovan i rado posjećen jeste svaki prostor obilježen materijalnim i nematerijalnim porodičnim naslijeđem. Karakteristični predmeti povezuju priče iz prošlosti sa likovima iz sadašnjosti, isijavaju dio identiteta onih koji žive u kući. Takva su mjesta ostave (Kulenović: *Med i koprive*), ili tavan u Ćopićevoj priči *Dječak sa tavana*, u kojoj bombardovanje tavana simbolički označava raskid sa djetinjstvom. (Ćopić 2004:105).

Svako sjećanje nije samo priča o vlastitom identitetu, već uvijek uključuje i druge. Prisjećajući se sebe iz prošlosti, autori u vlastitu historiju upliću druge, pa to sve čini prvo obiteljsku hroniku, a potom i dio kolektivne historije i sjećanja. Ma koliko se autori/naratori trudili distancirati od teksta, vlastita sjećanja, pa i priča inspirirana njima, zasigurno sadrže dio ličnog odnosa prema svemu viđenom, proživljenom i urezanom u najraniju spoznaju. Sopstvo se može sagledati samo u odnosu prema svijetu kojim smo okruženi.

Kada je u pitanju sjećanje na djetinjstvo krug drugih obuhvata uži porodični ambijent, a on se proširuje likovima iz škole i društva. Porodični kosmos u tekstovima bosanskohercegovačkih pisaca koji se bave autobiografskim diskursom (Ćopić, Kulenović, Mikić, Pandžo, ali i Selimović, Andrić i dr.) donosi svijet patrijarhalne zatvorenosti i porodične intime. Ovi odnosi su manje/više slični, jer pripadaju istom društvenom i vremenskom okviru. U porodične priče se intertekstualno upliću i one priče iz narodne predaje, koje se slušaju u prisnom krugu, a tiču se zavičajnog, kolektivnog vjerovanja. Takve su Kulenovićeve pripovijetke iz zbirke *Gromovo đule*, naslovna pripovijetka zbirke, kao i *Vlas u kuli* i *Abez*, pa i Hromadžićeva lična sjećanja ispričana u realističnom dijelu knjige *Patuljak iz Zaboravljene zemlje*. U Kulenovićevim pripovijetkama o djeci, kolektivno vjerovanje je prožeto individualnim doživljajem i spoznajom svijeta (*Jesam li vidio zvijezdu repaticu, Gromovo đule, Abez*).

Likovi koji se najčešće spominju u pripovijetkama iz kruga šire okoline, kod spomenutih pisaca, su likovi učitelja i vjeroučitelja (Mikić: *Moja učiteljica*, Kulenović: *Dobri moj hodža*, Pandžo: *Moji učitelji*, *Ruka na kosi*). Posebno mjesto ima knjiga i opisani prvi susreti sa svijetom literature (Andrić: *Kako sam ulazio u svet knjige i književnosti, Knjiga*). Dar i vještina pripovijedanja ono su na šta nas fascinirano upozoravaju brojni pisci za djecu, a među njima Branko Ćopić. Čitanje u ovim autobiografskim sjećanjima na djetinjstvo ima

jednaku važnost kao i pisanje. Andrić, Selimović, Ćopić i dr. pišu o inicijalnim susretima sa književnim tekstovima i knjigama kao predmetom žudnje. Lik učitelja, profesora, nerijetko je okarakteriziran kao sudbinski za početak i nastavak pisanja. U pričama o autoritetima zastupljen je autobiografski trokut u kojima je autor = narator = lik. Snaga narativa ovdje se očituje u njegovoj moralnoj ili poučnoj vrijednosti. Autobiografsko se u bosanskohercegovačkoj književnosti za djecu prepoznaje u toposima, ambijentu i opisanim likovima. To su izdvojena mjesta, u vanjskom svijetu; dvorišta, bašte, kule, tvrđave, ili neomeđena prirodna prostranstva, a u okviru doma to su pomalo zanemareni, odvojeni prostori od onih u kojim se boravi, kao npr. tavan, podrum, ostava. I vanjski i unutarnji prostor simboliziraju neku vrstu distanciranja od svijeta odraslih. Na širem planu kulturološki semantizirani tekstovi autobiografske proze o djetinjstvu, zavičaj promatraju kao prostor sela ili grada, upravo onako kako izviru sjećanja autora, naratora ili lika.

Bez obzira na motive zbog kojih se bosanskohercegovački autori bave temom djetinjstva, razlikuje ih način na koji pišu. Uobičajeno je da autori usmjereni na dijete, kao implicitnog čitatelja, obuhvataju dva temeljna kruga koji se dodiruju; **porodični kosmos i zavičaj**. Priroda se, u ovoj zlatnoj generaciji pisaca nakon Drugog svjetskog rata, povezuje sa doživljajem zavičajnog prostora i prvih doživljaja u otkrivanju sebe u svijetu (Kulenović: *Najljepše i najglavnije*). Pored lirski poetizirane slike svijeta u sjećanjima na djetinjstvo, odrastanje nerijetko prolazi u teškoj borbi za egzistenciju, koja se iz krugova odraslih prenosi i na djecu. Težina svakodnevnice nadvladava se različitim vidovima ljubavi unutar porodičnog kruga, a posebno mjesto u tome imaju domaće životinje, i njihova povezanost sa djecom koja ih doživljavaju sa jakim emocijama, bliskošću i zahvalnošću. Tako je u Mikićevoj pripovijeci *Naš Jesenko* i u Kulenovićevoj pripovijeci Šarenka*,* prikazana ljubav djece prema ovim stvorenjima.

> *Naš Jesenko – tako smo ga mi djeca prozvali od mila, jer je oteljen u ranu jesen – onako visok, širokih krsta, s debelim vratom i velikim povijenim rogovima, čiji su vrhovi bili oštri kao šilo, kad god bi se vraćao s rada, mada umoran, uvijek bi se obzirao lijevo i desno i tražio nas pogledom. A ako mu koje od nas ne bi izašlo i na dlanu donijelo okrajak posoljene proje, on bi počeo da muče. I ne bi prestajao sve dok mu ne bi otišli i umirili ga. U kući bi, kad bi otac slabo zarađivao, nestajalo proje i tada smo odnosili Jesenku na dlanu samo grušac soli. On kao da je razumijevao našu zajedničku neimaštinu, nije se bunio, nego bi svojim dugim jezikom oblizao so sa dlana, a onda bi nas, valjda u znak*

zahvalnosti, gledao svoji velikim, pametnim očima i s vremena na vrijeme dohvatio bi vrhom svog jezika po našoj odjeći. (Mikić 1967: 56)

Svako odvajanje od dragih životinja, koje su porodicu pomagale na razne načine, ali istovremeno primale i ispoljavale posebnu ljubav, za djecu je bilo iznimno dramatično. Samo napuštanje rodnog mjesta i promjena sredine nisu kod Kulenovića posebno zabilježeni, ali jeste saznanje o odvajanju od *miljenice*, krave Šarenke.

Poslije dođe do naše porodične selidbe u majčin zavičaj. Završili smo bili sestra i ja osnovnu školu, otac je htio da nas dalje školuje, a u našem rodnom mjestu nije bilo gimnazije. S nama se preselila i Šarenka.
Osiromašili smo strašno, Šarenka je nama djeci bila glavna hraniteljka. Jednog popodneva, kad se vratih iz škole, saznadoh strašnu vijest. Otac je prodao Šarenku; morao, nije više bilo ni hljeba.
Novcem od Šarenke moglo se živjeti još koje vrijeme, ali kuću i dušu dugo nije napuštala tuga. U maloj štalici bilo je još tužnije: prazno, u polumraku su tinjali u mom sjećanju snijeg i crveni baršun Šarenkinih šara. (Kulenović 1983:175)

Simbolička slika svijeta autobiografskih sjećanja se ponavlja kroz simboličke figure/likove. Selimović, Ćopić, Mikić u autobiografskoj prozi o djetinjstvu za centralnu sliku/figuru/ lik postavljaju **djeda**. On sticajem okolnosti suštinski i formalno predstavlja lik *pater familias (otac obitelji)*. Uprkos ovom značenju, čak i sa vremenskom distancom, lik djeda i dalje ostaje simbol najjače povezanosti sa porodičnim kosmosom, najveće ljubavi iz perioda ranog djetinjstva, najtoplije utočište ponesene slike doživljenog (Mikić: *Moj djed*). Lik/figura djeda utjelovljuje ljubav i trajnost porodične veze koja ne mora počivati na krvnoj vezi, kao što je to slučaj u Selimovićevom sjećanju na djeda. Patrijarhalni koncept svijeta predstavljen na ovaj način, u autobiografskim tekstovima, počiva na ljubavi i mudrosti. Starci su ovdje značajniji od očeva, ako su prisutni, a nerijetko lik djeda, ili drugo muško lice npr. stric, zbog manje sretnih okolnosti, vrši funkciju oca porodice na način kako to autor ili narator teksta vide. Tako Ćopić govori o njegovom *Bosonogom djetinjstvu*.

Kada mi je bilo četiri godine, umre mi otac. Tako, zajedno sa mlađim bratom i sestrom, ostadoh da živim pored majke, djeda Rada i strica Nidže. (Ćopić 1975:7)

Ova iskustva pretočena u literarne slike i simbole čine dio individualnog kulturnog pamćenja, ali istovremeno predstavljaju dio zajedničke tradicije

patrijarhalnog svijeta, njegovog kulturnog koda koji nanova izvire kroz podsvijest i literaturu. Možemo pretpostaviti da je ovo dio naslijeđenog koda, u kojem se u ljubav učitava i odgovornost i briga za najmlađe, koji su u pravilu nesamostalni i treba im lik zaštitnika od svijeta koji ne razumiju i koji ih zbog toga plaši. Zbog toga nam se čini da je bosanskohercegovačka autobiografska proza o djetinjstvu obilježena sa nekoliko sakralnih priča. Jedna od njih je svakako i priča o djedu.

Meša Selimović u sjećanjima na djeda kaže:

> *Začudo, njegova slika je prva oživjela kad sam uplovio u maglu sjećanja... (...) Poranio! - kaže djed najljepšim glasom, od baršuna, od ljubavi, od dobrote i širi svoj mekani ćurak postavljen lisičinom, prebačen preko ramena: naglavce skačem u to drago okrilje, nježno od lisičje dlake, toplo od djeda, miriše na jag, na čisto tijelo, na svježinu tek preobučene košulje od svilenog beza, na provjetrenu sobu, na sigurnost, na novu vatru, na dobre ljude, na čist snijeg što neprestano pada lelujajući se pored prozorskih okana. Raznježen sam do suza i do smijeha, život je čudesno lijep, kao da neko priča divnu bajku.* (Selimović 2009: 13-14)

Svi ovi tekstovi zaista tako čine *konektivnu strukturu*[3] koja se ponavlja u sjećanjima iz sadašnjosti i uspostavlja vezu sa onim iz prošlosti. Pripovijetke Š.Pandže, S.Kulenovića prožete su autorovom/naratorovom željom da se priroda i veza djece sa prirodom pokaže kao dio svakodnevnice djetinjstva. I pored toga što se u Kulenovićevoj prozi grad osjeća bliže, a kod Pandže život na selu gotovo idealizira, slika zavičaja u sjećanjima pisaca od glavnih likova izvlači samo dobrotu. Kod većine bosanskohercegovačkih pisaca literarni toposi djetinjstva prikazuju selo kao idilično mjesto, a odlazak u veće mjesto ili grad označava prekid djetinjstva. (Pandžo: *Selo u gradu*)

Ponavljanje istih figura/ likova/ i istih ili sličnih prostora, emocija i sjećanja na djetinjstvo, kod pisaca koji za implicitnog čitatelja imaju dijete ili formiranu odraslu osobu, svjedoči o tome kako se u autobiografskim tekstovima bosanskohercegovačkih autora, ponavlja priča o vraćanju korijenima i suočavanju sa sopstvom. Bosanskohercegovačka autobiografska literatura o djetinjstvu korespondira sa poznatim procesima sjećanja, pisanja i *samooblikovanja identiteta* (Kos-Lajtman 2011:17). Složenost svih procesa čini neprekidan niz u kojem se autorova individualna historija zrcali u kolektivnoj strukturi čineći tako dio kulturnog pamćenja.

3 Vidi Assmann 2005: 19.

Izvori

Andrić, Ivo (1989), *Izabrana proza*, Veselin Masleša (Lastavica. Lektira), Sarajevo

Ćopić, Branko (2004), *Bašta sljezove boje*, Civitas (Biblioteka Dani), Sarajevo

Ćopić, Branko (1975), *Sabrana djela Branka Ćopića* knj.11. *Bosonogo djetinjstvo*, Svjetlost, Veselin Masleša, Prosveta; Sarajevo-Beograd

Hasagić Dubočanin, Alija (2010), *Brod na vidiku*, Bosanska riječ (Dječja knjiga), Sarajevo

Hromadžić, Ahmet (1967), *Patuljak iz Zaboravljene Zemlje*, Veselin Masleša (Lastavica), Sarajevo

Kulenović, Skender (1983), *Izabrana djela, knj.III. Divanhana, Gromovo đule*, Svjetlost, Veselin Masleša, Prva književna komuna, Glas; Sarajevo-Mostar-Banjaluka

Mikić, Aleksa (1967), *Sunčana obala*, Veselin Masleša (Lastavica), Sarajevo

Pandžo, Šukrija (1999), *Samo još kosovi zvižduću*, Svjetlost, Sarajevo

Selimović, Meša (2009), *Sjećanja*, MARSO, Beograd

Literatura

Assmann, Jan (2005), *Kulturno pamćenje*, Vrijeme, Zenica

Hromadžić, Ahmet, ur. (1963), *Dječji pisci o sebi*, Veselin Masleša, Sarajevo

Idrizović, Muris (1976), *Književnost za djecu u Bosni i Hercegovini*, Svjetlost, Sarajevo

Idrizović, Muris (1984), *Igra i zbilja*, Izdavačka djelatnost, Sarajevo

Kadrić, Rašida (2010), *Djetinjstvo u bosanskohercegovačkoj priči*, Bosanska riječ, Tuzla

Kos – Lajtman, Andrijana (2011), *Autobiografski diskurs djetinjstva*, Naklada Ljevak, Zagreb

Hometown Culture Semantic Coloration of Autobiographical Memories in Works by Bosnian and Herzegovinian Children's Writers

Summary

Abstract: Texts by Bosnian and Herzegovinian writers (Kulenović, Ćopić, Mikić, Hromadžić, Selimović, Andrić ...) often include signs of autobiographical trips back to their own childhood. Each memory carries an image of the world of their native town/region, identifiable by certain semantic topoi, giving the literary text symbolic values, and thereby significantly bringing to light the individual and collective experience. Still, the literary fiction in these texts changes in relation to past as personal experience is most certainly inscribed in the memories.

KEY WORDS: *children's literature, autobiography, childhood, memory, cultural memory, individual history, collective history*

III

UDK: 821.163.4(497.6).09-1]:398

Nirha EFENDIĆ

Najrecentniji pogled na historijskog Gürs Ilyasa u lirskom pamćenju[1]
Tro-varijantsko promicanje pjesme o bolovanju Đerzelez Alije

KLJUČNE RIJEČI: *Usmeni oblik, epski lik, varijanta, varijantsko promicanje*

Višenedjeljno etno-folklorističko istraživanje Srebrenice koje su obavljali etnolozi Zemaljskog Muzeja BiH početkom 2009. godine rezultiralo je, između ostaloga, prikupljanjem usmeno-pjesničke građe koja je na stanovit način ukazivala na općenito stanje duha među stanovnicima ovog, u socio-ekonomskom, time i duhovnom smislu, danas skoro potpuno razorenog kraja. Samostalno istraživanje naznačenog kraja, koje je tri godine nakon prvog, serioznog i obuhvatnijeg etnološkog istraživanja naznačenog prostora, načinila autorica ovoga teksta, proširilo je nalaze prvog terenskog rada sa nekolikim vrijednim prinosima lirsko-narativnih pjesama. Pored nekoliko desetina lirskih jedinica, u ponovljenom terenskom radu, zabilježena je jedna balada u kojoj je glavni akter čuveni epski lik Đerzelez Alija. Upravo ta pjesma obavezala nas je da pronađemo njene moguće inačice, a potom, metodom varijantskog promicanja, uočimo postupanje usmenog pjesnika na djelu. Druga zanimljivost zabilježene pjesme odnosi se na činjenicu da se vrsta „na prelazu“ (epsko-lirska) pozabavila slavno opjevanim likom unutar posebnog, epskog roda. Riječju, u radu koji slijedi, pokušali smo doći do saznanja koliko je lokalni usmeni prenosilac intervenirao u transmisiji jednog pjesničkog obrasca te šta je za njega bilo od osobite važnosti učitati u artefakt dok se oslanjao/la na tradiciju u usporedbi sa dvije druge pronađene varijante spomenute pjesme. U radu su korišteni komparativni, analitički i interpretativni metodi.

1 Rad se u nešto izmijenjenoj formi objavljuje drugi put. Prvi put objavljen pod naslovom "Gürs Ilyas u lirskom pamćenju: Tro-varijantsko promicanje pjesme o bolovanju Đerzelez Alije", u Zborniku *Književnost kao prostor izazova u reprezentaciji/konstrukciji bošnjačkog kulturnog identiteta*, Brčko: BZK Preporod 2017. (261-278) Ova verzija rada nastala je nakon preliminarnih savjetovanja na konferenciji SFS IV, kada je prvi put izložen.

Studije o historijskoj ličnosti u pozadini pjesme

Proučavanja naše usmene epike koja su povezala junaka Đerzelez Aliju i povijesnu ličnost koja se dovodila u vezu sa opjevanim, pojavila su se već potkraj 19. vijeka.[2] U članku kojeg potpisuje Stojan Novaković objavljenom u *Letopisu Matice Srpske* 1886. Alija Đerzelez prepoznat je u ličnosti ›Alī bega Mīchāl oghlūa, prvog sandžak-bega u despotovini Brankovića. Tragom Novakovićeva istraživanja, Milenko Vukićević će nekoliko godina kasnije u mostarskoj *Zori* iz 1899. doći do istih nalaza. Međutim, Aleksije Olesnicki u svom radu "Tko je zapravo bio Đerzelez Alija" objavljenom u *Zborniku za narodni život i običaje Južnih Slavena* iz 1933. ukazuje na činjenicu da nijedan od dvojice spomenutih istraživača nije proučavao niti koristio turske arhive bez kojih je, kako kaže, teško, "a gdjekad i nemoguće naučno osvijetliti događaje jugoslavenske historije u tursko doba." (Olesincki 1933: 18)

Pruočavajući djelo "Ghazevātnāme-i Alī-beg Mīchāl oghlū" osmanskog historijskog pjesnika Muhamed efendije Suzi Čelebije, Aleksije Olesnicki donio je nekoliko prepjeva pjesama koji bacaju više svjetla na veličinu i slavu junaka Ali-bega, koji jeste bio smederevski sandžakbeg, potomak Grka Ghāzī Mīchāl-bega koji je nakon primanja islama 1306., nizao brojne vojne uspjehe na strani Osmanskog carstva. Olesnicki, dakle, priznaje Novakoviću i Vukoviću identificiranje povijesne ličnosti do kojeg su oni došli utvrđujući čitavu listu Đerzelezovih savremenika koji se nalaze u narodnim epskim pjesama o njemu, od Marka Kraljevića i Starine Novaka do Deli Radivoja i Vuka Jajčanina. Međutim, tokom ranih gonetanja o "historijskom Đerzelezu", nijedan od spomenutih istraživača nije obratio pažnju na pojedinosti određenih dešavanja; važnih povijesnih događanja, kao ni mogućnost da se pored Alī-bega Mīchāl oghlūa nalazio još neki veliki junak oko kojeg se već tada, tj. krajem 15. stoljeća, plela narodna pjesma i vojnička slava.[3] Historijsku ličnost Gazi

2 Ovdje treba naglasiti da je epski lik Đerzelez Alija imao svoj pjesnički život koji je kao takav trajao u narodnom sjećanju neovisno od ikakvih tendencija da ga se "oživi" ili bez osobitih nastojanja da se ustanovi koja je to historijska ličnost potaknula mitsko oblikovanje ratnika Alije Đerzeleza u narodnoj pjesmi, predaji, priči, pa čak i u lirskoj bugaršticu. Ipak, velika prisutnost ovoga imena u narodnom pamćenju potaknula su neke istraživače da ga dovedu u vezu sa stvarnim, povijesnim velikanima. Ovdje su navedeni samo neki od takvih pokušaja. Najdalje u svojim istraživanjima otišla je Đenana Buturović, koja je u saradnji sa prijateljima i kolegama, orijentalnim filolozima i historičarima, uznastojala dekodirati čak i samo ime - Đerzelez iz *Gürs Ilyas*.

3 Bez obzira na određene nedosljednosti iznesene u radu A. Olesnickog *Ko je zapravo Đerzelez Alija*?, na koje Buturovićeva tokom identificiranja odgovarajuće povijesne ličnosti ukazuje, ona ipak priznaje Olesnickom zasluge za pobliže datiranje Gürs Ilyasove smrti. Naime, analizirajući rukopise u kojima je pobliže opisana Krbavska bitka 1493, najprije iz

"Mihalbeg-zade Ali-bega" spominje i Evilja Čelebi opisujući ga kao "junaka sa dva srca" (*Putopis* 1996: 342) prilikom opsjedanja grada Štipa, premda se Čelebijevi navodi oko spomenute opsade ne smiju sa sigurnošću uzeti, napominje priređivač Šabanović. Čelebi, međutim, nikada ovoga junaka ne imenuje Đerzelezom. (*Putopis* 1996: 342) Kako je, onda, Ali-beg Đerzelez dobio ovo neobično ime?

Konačno, Đenana Buturović će nakon pomnijeg istraživanja historijske građe, epskog junaka Aliju Đerzeleza dovesti u vezu sa timarnikom-spahijom iz 15. stoljeća, Gürs Ilyasom. Proučavajući turske popisne deftere iz 15. vijeka, potom zbirni katastarski popis iz 1455. te detaljne popisne deftere Bosanskog sandžaka iz 1485. i 1489, moguće je, prema navodima Buturevićeve, sa sigurnošću utvrditi da se radi o timarniku-spahiji Gürs Ilyasu, koji je u drugoj polovini 15. stoljeća živio u Bosni. "U 1485. posjeduje timare u Dobrunu i u nahiji Brod." (Buturović 1998: 396) O ovome srednjevjekovnom junaku piše i ugledni turski historičar Ibn Kemal (1469-1534). "Ibn Kemal svjedoči o stvarnoj ulozi Gürs Ilyasa kao ratnika – akindžije i spahije u Bosanskom sandžaku u godini 1480." (Buturović 1998: 396) Buturovićeva dalje zaključuje da je Ibn Kemal, dok je opisivao Gürs Ilyasovo junaštvo, bio pod snažnim utjecajem epske tradicije, koja je već krajem 15. vijeka formirala mit o herojstvu ratnika Gürs Ilyasa. Značaj Ibn Kemalove historije u kontekstu pručavanja povijesne pozadine nastanka naše narodne epike ogleda se i u činjenici da on donosi podatke i o drugim krajiškim vojskovođama. Ibn Kemal piše i o Alī-beg Mīchāl oghlūu, ali on razlikuje događanja u 15. vijeku koja su se vezala isključivo za Gürs Ilyasa od onih za koje je odgovoran ranije pominjani Alī-beg Mīchāl oghlūu. U 1480. godini opisao je Gürs Ilyasa u jednom vojnom napadu na snage Matije Korvina u momentu kada su se oni povlačili nakon upada u Sarajevo.[4] Momenat u kojem Buturovićeva identificira "stvarnog Đerzeleza" u povijesti ogleda se u opisu detalja iz "Ibn Kemalovog izvještaja o sukobu Kodža Davud-paše i Vuka Grgurovića u kojima centralno mjesto po junaštvu zauzima Gürs Ilyas." (Buturović 1998: 396)

izvora turskog hroničara Oruça s početka 16. stoljeća, a potom i djelo poznatog pjesnika Esīrīja, A. Olesnici uspio je datirati i pobliže razjasniti okolnosti pogibije Alije Đerzeleza koji je pogubljen rukom bana Derenčina. Olesnicki je zapravo zaključio da je Gürs Ilyas ustvari poginuo u jednoj od vojnih akcija koje je organizirao Jakub-beg 1491. ili 1492. godine. (Buturović 1992)

4 Đenana Buturović napominje da je turske izvore koristila u prijevodu Ahmeda Aličića, dugogodišnjeg poslenika Orijentalnog instituta u Sarajevu. Podatak iz deftera 1604. ustupio joj je Alija Bejtić, a detaljan uvid u defter iz 1489. omogućio joj je Ešref Kovačević koji je ovaj defter preveo i pripremio za štampanje.

Mitsko stvaranje usmenih pregalaca: Lirskonarativno kazivanje, tro-varijantsko promicanje

Mit o nenadmašnoj snazi Đerzelez Alije nalazimo posvuda, od narodnih predaja i epskih pjesama sve do balada epsko-lirskog karaktera pa čak i lirskih pjesama koje tek čuvaju sabijeno fabularno jezgro iz kojeg prepoznajemo istu onu mitsku jačinu heroja koju čitamo i u ostalim usmenim vrstama. Nekoliko predaja o ovom epskom junaku – one koje kazuju o Đerzelezovom spašavanju novorođenčeta koje je ostavljeno u gori na "žeravici sunca" na milost i nemilost različitim gorskim nemanima, do njegovog okušavanja sa Kraljević Markom u natjecanju u skoku u daljinu – prikupili su Alija Nametak, Vlajko Palavestra, i Đenana Buturović te zaveli u Folklorni arhiv zemaljskog muzej BiH, (u daljnjem tekstu FAZM).[5]

Kada je riječ o epskim pjesmama koje pronose ratničku slavu čarobnog Đerzeleza, među najodabranije u nizu zabilježenih varijanti pribrajaju se ona o Đerzelez Aliji i Vuku Jajčaninu,[6] potom o Đerzelezu i Savi od Posavlja,[7]zatim o ženidbi Alije Đerzeleza kćerkom Ali-bega Čengića,[8] zatim o Đerzelezovom pohodu u Krajinu[9] (jer se po brojnim svjedočanstvima vjerovalo da je njegovo polje ratnog djelovanja srednja i istočna Bosna) gdje se susreće sa Mustajbegom Ličkim te Mujom i Halilom Hrnjicom i, na kraju, pjesma o Đerzelez Aliji i bajraktaru Kolmenu.[10]

Uz rame svim drugim vidovima usmene tradicije o Đerzelezu stoji jedna lirskonarativna pjesma koja kazuje o njegovu bolovanju daleko od kuće na nekom od njegovih mnogobrojnih vojevanja, ali ovaj put sa ishodom kakav se teško može dovesti u vezu sa ovim junakom ahilovske moći. Naime, sižejni obrazac spomenute pjesme pratio bi sljedeće događanje: Alija boluje u planini, a njegova snježno bijela košulja prkosi patnji; sivi ga soko polijeva vodicom iz kljuna dajući mu snagu i prijeko potrebno osvježenje; na upit zašto to čini, soko odgovora kako mu je Alija spasio "ptiće" od najezde vojske koja bi ih sigurno pogazila da ih on nije podigao u "jelove grane"; Alija moli sokola za uslugu i

5 Vidjeti izvore: FAZM, XV – G, br. 5720, zapisao A. Nametak; XXXII – G, br. 11069, zapisala Đenana Buturović; XIII – G, br. 5358, zapisao Vlajko Palavestra
6 FAZM, LX – G, 15191
7 FAZM, XLVI – G, 12539
8 FAZM, Ms. 47. Neobjavljene pjesme iz Hörmannove zbirke narodnih pjesama Muhamedanaca iz BiH, str. 204.br. 15.
9 FAZM, XLVI – G, 15745
10 FAZM, LVIII – G, 15085

to da mu prenese novosti iz kuće u njegovu odsustvu; soko mu saopćava da je njegova ljuba isprošena, jer svi vjeruju da se on nakon devet godina izbivanja neće vratiti živ; Alija dobiva neočekivanu snagu, ustaje i presreće svatove od kojih zatraži da ga daruju; oni to i učine, a kada upita "vjernu ljubu" na čije ime daruje sadaku, ona mu odgovara riječima iz kojih Alija razabire da ga njegova ljuba još uvijek voli; Alija obznanjuje svoj identitet i "vjernu ljubu" vraća sebi.

Najrazvijeniju varijantu pjesme koju opisujemo zabilježio je M. Dželaluddin Kurt, od svoje Majke Nazife Kurt, rođ. Selimhodžić i objavio u Mostaru 1902. Kasnije ju je, ne navodeći izvor, Alija Isaković objavio u *Antologiji muslimanske književnosti Biserje*, prvi put objavljenoj 1972. u Sarajevu. Tu je riječ o pogođenom Đerzelezu koji u iznenadnom obrtu ustaje na noge ne bi li spriječio svatove koji su poveli njegovu životnu saputnicu za koju se već počelo vjerovati da je udovica.Ova varijanta spomenute pjesme sadržava čak 195 stihova epskog deseterca. Sižejni obrazac uklapa se u ranije navedeni, ali je usmeni pjesnik u Kurtovoj varijanti ponovio cijeli postupak pjesničkog pripovijedanja tako što je Alija, zatraživši od svatova da "zapjeva" u vrhuncu obznanio svoj pohod i suočenje sa svatovima čime je skrenuo pozornost na sebe – junaka koji nije u prvom mahu prepoznat i time razotkrio svoj identitet na očigled prisutnih. (Isaković 2002: 57-62)

Kad dođoše na Zagorje ravno
Večeraše i akšam klanjaše
Zamoli se sužanj nevoljniče:
- Je li izun ovdi zapivati?
- Izun ti je koliko ti drago.
Kad zapiva sužanj nevoljniče:
Razboli se Đerzelez Alija,
U planini pod zelenom jelom
Na njemu se bijeli košulja,
Kao gruda u planini snijega.

Jednu varijantu ove pjesme objavio je ugledni lingvista Asim Peco u mostarskom časopisu *Hercegovina* 1998. godine, među 67 drugih pjesama koje su mu poslužile i za analizu njihove dijalekatske pripadnosti na području ijekavske Hercegovine. (Peco 1998) Jedan dio pjesničke građe Asim Peco dobio je od svoga brata Džemala koji je u gatačkim selima dugo godina bio učitelj te je dobro poznavao lokalnu tradiciju i stanovništvo,a drugi dio je sakupio,

kako kaže, sam i to je koristio kao građu za svoj rad *Govor Podveležja*, koji je objavljen u *Bosanskohercegovačkom dijalektološkom zborniku*, knj. IV, u Sarajevu 1983. Kada je riječ o sižejnom obrascu, moglo bi se reći da se on skoro u potpunosti uklapa u onaj koji razabiremo iz Kurtove varijante, ali ovdje je, bez obzira na činjenicu da je pjesma značajno kraća i da je spjevana u tek 86 stihova, značajan još jedan pjesnički motiv kojeg nemamo u drugim varijantama, a riječ je o udaji Đerzelezove sestre za Čengić Hasanagu, koji je bio već poveo Đerzelezovu ljubu. Junak je, kako kaže, spreman ne činiti "nažao" svatovima, ali svoju ljubu mora zaštititi, stoga on mladoženji poklanja milu "seku", a svoju ljubu sebi ostavlja:

Da svatovima žao ne učini,
Seku daje agi Hasanagi
Svoju ljubu sebi ostavljaše.

Konačno, varijanta koja je najrecentnije zabilježena usmena pjesma o Đerzelezu, snimljena je prije četiri godine tokom terenskog istraživanja etnofolklorističkih značajki Srebrenice nakon genocida i velikih demografskih pomjeranja sa ovog dijela Bosne i Hercegovine, a koju su obavljali etnolozi Zemaljskog muzeja BiH početkom 2009. godine. Povratnica koja vodi Udruženje građana za traženje istine o svojim nestalim "Srebreničke majke", Hatidža Mehmedović, kazivala je tom prilikom pjesmu koja se u prvi mah doimala kao fragment neke duže pjesme o velikom epskom junaku Aliji Đerzelezu, jer je spjevana u svega 42 stiha spomenutog metričkog oblika. Pjesma iz sjećanja Hatidže Mehmedović iz koje izranja stari epski junak Đerzelez Alija, po formi je mlađeg postanka, premda se neosporno može pribrojiti usmenim lirsko-narativnim formama. Zapravo, ona angažira staru epsku temu u novom vremenu, a zatim je pamti i oblikuje po ugledu na mlađu, dobro prihvaćenu formu, formu rime.[11] Pjesma iz sjećanja Mehmedovićeve nosi obilježja viteških elemenata ratovanja, simbolike koja upućuje na srednji vijek kao i podatke o historijskoj ličnosti Gürs Ilyasa, koja je već ranije utvrđena (Buturović 1975: 173, Krnjević 1972).[12] Međutim, forma rime, koja je evidentna u pjeva-

11 Srednjovjekovni stih u južnoslavenskim književnostima bio je podređen strogim metričkim pravilima u kojima su ulogu imali i broj slogova u stihu, ali i njihova naglašenost, odnosno nenaglašenost. Forma rime je, s drugestrane, u pjesmi koja je snimljena od Hatdže Mehmedović posljedica je utjecaja mlađe, moderne poezije. (Efendić 2015)

12 Epske pjesme često slave heroje iz nacionalne prošlosti opisujući bitke koje su vođene sa spoljnim neprijateljem (Lord 1990: 27). Prve izravne vijesti o pjesmama o Đerzelez Aliji i njegovu junaštvu potiču iz 17. vijeka. Nalaze se u djelu Ibrahim-bega Pečevija, u njegovom

nju Mehmedovićeve, revitalizira prastaru temu u "novom poetskom ruhu". S druge strane, upotreba formula pod uvijek istim metričkim uslovima ukazuje na mogućnost postojanja duže pjesme o spomenutom junaku (Lord 1990: 21). Činjenica je da su davno ustanovljene pjesničke teme primjenjivane na različite vrste literarnih formi. Na taj je način određena tema produžavala svoj život i omiljenost među baštinicima jednako kao što su neke lirske forme (poput sevdalinke) mijenjale tek imena protagonista zadržavajući jednom ustanovljeni lirski obrazac. Dakle, ustanovljene teme, prilagođavale su se različitim pjesničkim uobličenjima u kojima su opjevavale nove junake kao i događaje privlačne za pjesnike-hroničare i svjedoke vremena kao i određenih događanja. (Efendić 2015a: 175). Riječju, vrlo lahko se moglo dogoditi da je junak navedene balade mogao biti neko drugi, ili pak da je u poznatom sižejnom obrascu tek doneseno "poznato pjesničko ime." Kako god, iz pjesme izranja epski Đerzelez i nakon pomnijeg istraživanja zatečene motivike, u literaturi smo naišli na još dvije inačice ove lirsko-narativne pjesme, u oba slučaja riječ je o zapisu hercegovačkog porijekla, a u jednom od njih evidentan je relativno noviji datum bilježenja (druga polovina 20.st.), pogotovo ako se uzme u obzir činjenica da je naša usmena književnost u najvećem dijelu prikupljena i zabilježena krajem 19. i početkom 20. vijeka. Ono što sa sigurnošću možemo reći za varijantu Mehmedovićeve jeste činjenica da je to jedna zaokružena balada koja, za razliku od druge dvije, nema produžetak sižejnog obrasca u kojem Đerzelez pobjeđuje skoro izvjesnu smrt. Ova varijanta završava se smrću junaka i to nakon Đerzelezova razgovora sa sokolom. Tu se ne dešava susret sa smrću kojeg će čarobni Đerzelez po ko zna koji put pobijediti, kao u nizu epskih pjesama pa i u druge dvije inačice spomenute balade. Tu se, zapravo, događa smrt i to upravo njemu - Đerzelezu.

Usporedbe radi, prikazat ćemo tri ključna motiva raspoređena u sve tri predložene varijante u tabeli kako slijedi:

historijskom djelu Tarihi Pečevi, a s obzirom da je Pečevi boravio u Bosni krajem 16. vijeka, vjerovatno je pjesme o kojima je riječ čuo u Bosni (Buturović 1975).

Motivi	Varijanta Hatidže Mehmedović, Srebrenica 2015.	Varijanta Derviše Kovač, Zurovići kod Gacka 1998.	Varijanta Nazife Selimhodžić (Majka M. Dž. Kurta) Mostar 1902.
Sokolovo pružanje pomoći ranjenom Đerzelezu	Doletje mu sokol ptica crna. Iz kljuna ga vodicom zaliva: Progovara Đerzelez Alija: "Oj sokole, ptico najmilija, Kakvu sam ti napravio zgodu, Pa mi hladnu ti donosiš vodu?"	Već ga služe dva siva sokola U kljunu mu vode donošahu "A Boga vi, dva siva sokola. Kakvo sam vam dobro učinio, Pa mi vode u kljunu donosite Te mi grdne rane ispirate?"	Dohodi mu siv zelen sokole Donosi mu u kljunu vodice. Njega pita Đerzelez Alija – A Boga ti, siv zelen sokole Kakvo sam ti dobro učinio Da ti meni donosiš vodicu?
Zamolba sokolu za uslugu	"Ej sokole, moja ptico siva Podigni se ti na svoja krila Brzo sleti niz Ivan planinu Selam nosi mojoj miloj nani Jer su moji odbrojani dani."	"A Boga vi, dva siva sokola, Bi li mene nešto poslušali, Da odete šeher Sarajevu Da vidite moju b'jelu kulu. Je li mi se porušila kula, Je li stara preminula majka, Jesu li se poudale seke, Je li mi se preudala ljuba?"	O sokole, sivoga ti perja, Haj otiđi šeher-Sarajevu, Do džamije, ama do Begove, Do ćuprije, ama do Careve, Otlen brdu do Sinan-tekije, Do avlije Đerzelez Alije, Pa ti vidi moju tanku kulu, Je li po njoj pala mahovina, Jesu li mi zari na pendžeri, Je l' stara u životu majka, Jesu li se seke poudale Je li mi se ljuba preudala?

Motivi	Varijanta Hatidže Mehmedović, Srebrenica 2015.	Varijanta Derviše Kovač, Zurovići kod Gacka 1998.	Varijanta Nazife Selimhodžić (Majka M. Dž. Kurta) Mostar 1902.
Razotkrivanje "neznanog" saputnika		A on uze sedefli tamburu. Uz tamburu tiho popijeva: "Ne čudim se ostarjeloj majci, Što ne može poznati sina, Ne čudim se ni rođenoj seki, Što ne može brata da poznade, Vet se čudim vjerenici ljubi, Što ne može svog dragoga poznati, Za zemana devet godin dana, Kad čekaše devet godinica, Mogla je i desetu počekati".	Kad dođoše na Zagorje ravno, Večeraše i akšam klanjaše. Zamoli se sužanj nevoljniče: - Je li izun ovdi zapivati? - Izun ti je koliko ti drago. Kad to čula Alijina ljuba, Tri tavana nogam' prolomila, Tri pendžera rukam' istavila, Skoči mlada na mramor-avliju.

Na kraju, to mitsko biće, koje živi kroz stoljeća u legendi njegovih baštinika i tamo ih barem metaforično čuva i štiti od napada neprijatelja; neko koga je sami Bog poslao da svi drugi dok je njega takvog mogu mirno da spavaju i da se ne brinu – nestaje tu, skoro na rubu povijesti i neko mora, u pjesmi, dakako, proglasiti njegovu smrt. Učinila je to Hatidža Mehmedović i to nesvesno zastajući baš tamo gdje je bolno ranjen, bez ikakvih namjera, bez poticaja mašti i bez, čini se, ikakve želje da mu produži vijek.[13] Ipak, u ovoj varijanti spretno je izražena

13 16Svojevrsno nastojanje da se proglasi smrt Alije Đerzeleza u pjesmi ili nekom drugom vidu umjetničkog kazivanja postojalo je i ranije. Ta pojava nije novost koju donosi Hatidža Mehmedović, premda je za nas neobično važan njen odnos prema pjesmi kao i duhovno stanje koje ona učitava u pjesmu tokom transmisije iste. Prema navodima prof. Almedine Čengić postoji "neodigrana" drama u tri slike "Smrt Alije Đerzeleza" koju je napisao A. H. Bjelevac. Podaci do kojih je došla nalaze se među rukopisima Gazi Husref-begove bilioteke, koji su za nas u ovom trenutku nedostupni. Među podacima koje je Čengićeva uspjela o navedenoj drami dobiti je i stav autora o iznesenom pitanju koji se otprilike vidi u sljedećem navodu: "I njegov vijek je prošao! Narodni pjevač uznio je njegova djela i njegovo junaštvo nad sve junake, samo se plašio da mu opjeva smrt..." Dugujem posebnu zahvalnost prof.

forma rime koja je postigla značajne poetske učinke, a da se pritom ni najmanje nije urušio predloženi metrički poredak epskog deseterca. Mehmedovićeva sliku Alijina bolovanja prenosi sljedećim stihovima:

Bol boluje, tužne snove sniva,
Niko ne zna šta se s njime zbiva,
Osim gavran što graknu na jeli:
"Alija se sa dušicom dijeli!"

Hatidžina pjesma nastala je pod utjecajem moderne poezije, ali u isto vrijeme ona sadrži teme i motive koji se tiču dugovremenog načina epsko-lirskog usmenog pjevanja. Ova pjesma sigurno nije usamljen slučaj kada govorimo o transformaciji prastarih tema u kojima jedan epski heroj izranja u fromi epsko-lirske pjesme ili balade. Osim navedene, druge pjesme koje smo imali priliku snimiti na terenskom istraživanju u Srebrenici također nose jednu skrivenu poruku o teško preživljenoj patnji i bolu iz prošlosti. Čak i pjesmom, onom koju nesvjesno potiskuje, ili pak nesvjesno pamti – žena, nositeljica tradicije, govori o svom duhovnom stanju. Tako je bilo prije pet vjekova, a čini se da ni danas nije značajno drugačije.

Zaključak

Prve pisane izravne vijesti o pjesmama o Đerzelez Aliji i njegovu junaštvu potiču iz 17. vijeka. Nalaze se u spisima Ibrahim-bega Pečevija, u njegovom historijskom djelu *Tarihi Pečevi*. Prvi pak znanstveni pokušaji da se epski Đerzelez dovede u vezu sa konkretnim povijesnim akterom započinju pred kraj devetnaestog stoljeća, u vrijeme kada se i dogodilo značajnije i sistematičnije bilježenje naše narodne poezije. Đerzelez Alija, najveći epsko-

Almedini Čengić na izvodima is svog neobjavljenog rukopisa. Ne čudi, međutim, činjenica zašto je narodni kolektiv naslutio njegovu smrt i u pjesmi, nego podatak da se Bjelevac obilato poslužio Kurtovom varijantom pjesme u kojoj se Đerzelez po ko zna koji put vraća kući, slavodobitno, živ i zdrav. Smrt Alije Đerzeleza u turskim izvorima istraživao je i Adnan Kadrić, orijentalni filolog. S druge strane Đerzelez kao epski lik inspirirao je i moderne pisce. Tako je nobelovac Ivo Andrić posvetio prozni triptih ovom usmenoknjiževnom junaku pod naslovom *Put Alije Đerzeleza* u kojem je veliki junak satirično predstavljen. Vjerovatno iz želje da pridobije čitaoce, Andrić nije propustio spomenuti u istom djelu ni Moriće, tragičnu braću zapamćenu u poznatoj sarajevskoj baladi. Na ovo Andrićevo pisanje osvrnuo se historičar književnosti Munib Maglajlić s pronicljivom opaskom da se susret Morića i Đerzeleza mogao dogoditi samo u priči. Spomenute povijesne ličnosti ipak se ne mogu dovesti u vezu jer ih dijeli vremenski period od skoro tri stoljeća te različiti povijesni kontekst. (Maglajlić 1998:525)

muslimanski junak kojeg nalazimo u bošnjačkoj, bošnjačko-sandžačkoj i albanskoj usmenoj epici, ali i u srpskoj i hrvatskoj, uglavnom kao protivnika, u literaturi je doveden u neposrednu vezu sa velikim askerom rumelijskog porijekla koji je krajem 15. vijeka živio u Bosni, gdje svoj život, kao i veličanstveno vojevanje i skončao, Gürs Ilyasom.

Epski lik Alije Đerzeleza prenio se i na druge vidove usmene književnosti, a najrecentnije zabilježena varijanta pjesme o bolovanju Đerzelez Alijedonesena je sa terenskih istraživanja Srebrenice koja su obavljali etnolozi Zemaljskog muzeja BiH početkom 2009. Riječ je o baladi spjevanoj u 42 stiha epskog deseterca. Nakon pronalaska postojećih inačica, ustanovljeno je da je riječ o pjesmi koja je otprilike nastala u Hercegovini te da datumi bilježenja ukazuju na relativno skoriju prošlost (s izuzetkom Kurtove varijante koja je objavljena u njegovoj zbirci *Hrvatske narodne...* 1902. godine). Specifičnost posljednje zabilježene pjesme ogleda se i u činjenici da je veliki i naizgled trajno živući mit o nesavladivosti Đerzeleza u navedenoj baladi doživio svoj kraj. Smrt junaka mitskih razmjera proglašena je čak i tamo gdje je vjera o njegovoj besmrtnosti jedino i živjela – u pjesmi.

Appendix

PJESME

I. Bolovanje Đerzelez Alije (varijanta Hatidže Mehmedović)

Razbolje se Đerzelez Alija,
U planini, pod zelenom jelom.
Bijeli mu se košulja kroz grane,
Kao snijeg u proljetne dane.
Nit' mu pere mati, nit' sestrica,
Nit' njegova ljuba vjerenica.
Kiša pere, žarko sunce suši,
Alija se od bolova guši.
Bol boluje, tužne snove sniva,
Niko ne zna šta se s njime zbiva,
Osim gavran što graknu na jeli:
"Alija se sa dušicom dijeli!"
Doletje mu sokol ptica crna.
Iz kljuna ga vodicom zaliva:
Progovara Đerzelez Alija:

"Oj sokole, ptico najmilija,
Kakvu sam ti napravio zgodu,
Pa mi hladnu ti donosiš vodu?"
Soko svoje podignuo krilo:
"Znaš, Alija, nije davno bilo,
Kad si iš'o poljem zelenijem
Sa svojijem atom vilenijem –
Moji ptići istom poletjeli,
U zelenu travu popadali.
Ti sakupi moje ptiće male,
Pa ih stavi u jelove grane:
Moji ptići nejmadoše krila –
Umalo ih vojska pogazila.
To ja tebi zaboravit neću,
Moj Alija, nikad i umrijet ću!"
Progovara Đerzelez Alija:
"Ej sokole, moja ptico siva
Podigni se ti na svoja krila
Brzo sleti niz Ivan planinu
Selam nosi mojoj miloj nani
Jer su moji odbrojani dani."[14]

II. Bolovanje Đerzelez Alije (varijanta Derviše Kovač)

Razbolje se Đerzelez Alija,
U planini pod zelenom jelom.
Na njemu se košulja bijeli,
Kajno gruda u planini snijega.
Nit' ga pere majka ni sestrica.
Niti ljuba skoro dovedena,
Već ga služe dva siva sokola
U kljunu mu vode donošahu.
"A Boga vi, dva siva sokola
Kakvo sam vam dobro učinio,
Pa mi vode u kljunu donosite
Te mi grdne rane ispirate?"

14 "Razbolje se Đerzelez Alija", FAZM, LXVIII – G, 16469.

“Znaš, Alija, nije davno bilo,
kad je bitka na Saraj'vu bila,
Kad su moji tići popadali,
Popadali po zelenoj travi.
Ti najaha na konju vilenu,
Pa ti sjaha s konja vilena,
Pa pokupi moje tiće male,
Te ih stavi na jelove grane,
Onda si nam dobro učinio”.
“A Boga vi, dva siva sokola,
Bi li mene nešto poslušali,
Da odete šeher Sarajevu
Da vidite moju b'jelu kulu.
Je li mi se porušila kula,
Je li stara preminula majka,
Jesu li se poudale seke,
Je li mi se preudala ljuba?”
Tad odoše dva siva sokola
Na bijelu Alaginu kulu.
Kad mu stara po avliji hoda,
Crnijem se ćurkom pregrnula
I u sebi tiho govorila:
“Ovuda je moj Ale hodio,
Milu majku za ruku vodio,
Ali više za života neće”.
Kad mu seke basamke ljube,
I ovako tiho govorahu
“Ovuda je naš bratac hodio,
Mile seke za ruke vodio
Ali više za života neće”.
Kad mu ljuba pjeva na čardaku
“Ovaj petak, pa u drugi petak,
Doće meni kićeni svatovi.
Sa Zagorja Čengić-Hasanage”.
Tad odoše dva siva sokola
I ovako Alu govorili:
“Vet ti uzmi dva drenova štapa,
I uprti torbu uprtnicu,

Te ti siđi na polje zeleno,
Pa sačekaj kitu i svatove".
Tada Ale siđe na polje zeleno.
I to vrijeme zadugo ne bilo,
Pomoli se kita i svatovi
Tad govori Đerzelez Alija:
"Je li izum, kita i svatovi?"
"Izum ti je, prosjačino crna!"
I dođoše pred bijelu kulu.
Svi svatovi u čelo junačko
Jadni Ale, metla za vratima.
Moli Ale kitu i svatove,
Da mu štogod milostinje dade.
Svi svatovi po dukat mu dali.
Ljuba dava devet dukata.
Tad govori Đerzelez Alija:
"Ili davaš pred dušu Ale,
Il za zdravlje age Hasanage?"
"Da si meni za Aliju kaz'o,
Bolje bi te mlada darovala".
A on uze sedefli tamburu.
Uz tamburu tiho popijeva:
"Ne čudim se ostarjeloj majci,
Što ne može poznati sina,
Ne čudim se ni rođenoj seki,
Što ne može brata da poznade,
Vet se čudim vjerenici ljubi,
Što ne može svog dragoga poznati,
Za zemana devet godin dana,
Kad čekaše devet godinica,
Mogla je i desetu počekati".
Pa on uze pletenu kandžiju
Ljubu bije s obadvije strane
Da svatovima žao ne učini,
Seku daje agi Hasanagi
Svoju ljubu sebi ostavljaše.[15]

15 Pjesmu kazivala Derviša Kovač iz Zurovića kod Gacka, a objavio Asim Peco u časopisu *Hercegovina* br. 10. 1998, 51-80.

III. Bolovanje Đerzelez Alije (varijanta Nazife Kurt, rođ. Selimhodžić)

Razboli se Đerzelez Alija,
U planini pod zelenom jelom,
Na njemu se bijeli košulja
Kao gruda u planini snijega
Nit' ga pere majka nit' sestrica
Niti ljuba, skoro dovedena:
Kiša pere, žarko sunce suši,
Dohodi mu siv zelen sokole
Donosi mu u kljunu vodice.
Njega pita Đerzelez Alija –
A Boga ti, siv zelen sokole
Kakvo sam ti dobro učinio
Da ti meni donosiš vodicu?
Govori mu siv zelen sokole –
A Boga mi, Đerzelez Alija
Vel'ko si mi dobro učinio:
Kad je vojska na Drobnjacim' bila
Moji tići jako poletili
Pa panuli po zelenoj travi
A ti sjaha s konja dorina,
Pa pokupi moje tiće male,
Pa ih diže u jelove grane.
Tada si mi dobro učinio,
Što ti nikad zaboravit neću.
Onda veli Đerzelez Alija,
    - Bogu hvala kad imam jarana!
O sokole, sivoga ti perja,
Haj otiđi šeher-Sarajevu,
Do džamije, ama do Begove,
Do ćuprije, ama do Careve,
Otlen brdu do Sinan-tekije,
Do avlije Đerzelez Alije,
Pa ti vidi moju tanku kulu,
Je li po njoj pala mahovina,
Jesu li mi zari na pendžeri,
Je l' stara u životu majka,

Jesu li se seke poudale
Je li mi se ljuba preudala?

U sokola pogovora nema,
Odmah ode šeher-Sarajevu
Do džamije, ama do Begove,
Do ćuprije, ali do Careve,
Otlen brdu do Sinan-tekije,
Do avlije Đerzelez Alije.
Kad mu uzgor prebijela kula,
Nije po njoj pala mahovina,
Nit' metnuti zari na pendžeri,
Stara majka po avliji hoda,
Kud god hoda, bile kose guli:
- Ovuda je moj sinak hodio,
Svoju majku za ruku vodio
Ama više za života neće.
Dvi mu seke basamake ljube:
- Ovuda je naš bratac hodio,
Mile seke za ruke vodio
Ama više za života neće.
U kuli mu virenica ljuba,
Na njojzi je diba i kadifa,
Biser niže tanko popijeva:
- U četrvtak koji prvi dođe
Doć' će po me kićeni svatovi
Sa Zagorja Čengić Hasan-bega.

Tad se soko natrag povratio
Povrati se Đerzelez Alija
Sve mu kaza što je i kako je.

Kad to čuo Đerzelez Alija
Načini se sužanj nevoljniče,
Pa on iđe na put prid svatove.

Kad eto ti kite i svatova
Kako koji svata prolaziše,
Svaki njemu sadaku bacaše.

Kad najaha Alijina ljuba
Njojzi veli Đerzelez Alija:
- Što udili Alijina ljubo
Ja za zdravlja Hasan-begu svome,
Ja pred dušu Đerzelez Aliji.

Kad to čula Alijina ljuba
Jadno joj se srce rastopilo
Hvatale se niz bedre u džepe
Pa izvadi četiri dukata:
- Na to tebi sužanj nevoljniče
Ne za zdravlje Hasan-begu mome,
Već pred dušu Đerzelez Aliji,
Koga nikad zaboravit' neću,
Al' mi vako od Boga suđeno.

Nju mi pita sužanj nevoljniče:
- Je li izun da ja s vama pođem
- Izun ti je koliko ti drago.

Kad dođoše na Zagorje Ravno,
Večeraše i akšam klanjaše.
Zamoli se sužanj nevoljniče:
- Je li izun ovdi zapivati?
- Izun ti je, koliko ti drago.

Kad zapiva sužanj nevoljniče:
- Razboli se Đerzelez Alija,
U planini, pod zelenom jelom,
Na njemu se bijeli košulja,
Kao gruda u planini snijega,
Nit' ga pere majka nit' sestrica,
Niti ljuba, skoro dovedena:
Kiša pere, žarko sunce suši,
Dohodi mu siv zelen sokole,
Donosi mu u kljunu vodice.
Njega pita Đerzelez Alija:
- A Boga ti, siv zelen sokole

Kakvo sam ti dobro učinio
Da ti meni donosiš vodicu?
Govori mu siv zelen sokole:
- A Boga mi, Đerzelez Alija
Vel'ko si mi dobro učinio:
Kad je vojska na Drobnjacim' bila,
Moji tići jako poletili,
Pa panuli po zelenoj travi,
A ti sjaha s konja dorina,
Pa pokupi moje tiće male,
Pa ih diže u jelove grane.
Tada si mi dobro učinio,
Što ti nikad zaboravit neću.
Onda veli Đerzelez Alija:
- Bogu hvala kad imam jarana!
O sokole, sivoga ti perja,
Haj otiđi šeher-Sarajevu,
Do džamije, ama do Begove,
Do ćuprije, ama do Careve,
Otlen brdu do Sinan-tekije,
Do avlije Đerzelez Alije,
Pa ti vidi moju tanku kulu,
Je li po njoj pala mahovina,
Jesu li mi zari na pendžeri,
Je l' stara u životu majka,
Jesu li se seke poudale
Je li mi se ljuba preudala?

U sokola pogovora nema,
Odmah ode šeher-Sarajevu
Do džamije, ama do Begove,
Do ćuprije, ama do Careve,
Otlen brdu do Sinan-tekije,
Do avlije Đerzelez Alije.
Kad mu uzgor prebijela kula,
Nije po njoj pala mahovina,
Nit' metnuti zari na pendžeri,
Stara majka po avliji hoda,

Kud god hoda, bile kose guli:
- Ovuda je moj sinak hodio,
Svoju majku za ruku vodio
Ama više za života neće.
Dvi mu seke basamake ljube:
Ovuda je naš bratac hodio,
Mile seke za ruke vodio,
Ama više za života neće.
U kuli mu virenica ljuba,
Na njojzi je diba i kadifa,
Biser niže tanko popijeva:
- U četrvtak koji prvi dođe
Doć' će po me kićeni svatovi
Sa Zagorja Čengić Hasan-bega.
Te se soko natrag povratio,
Povrati se Đerzelez Aliji,
Sve mu kaza što je i kako je.
Kad to čuo Đerzelez Alija,
Načini se sužanj nevoljniče
Pa oni iđe na put prid svatove.
Kad eto ti kite i svatova,
Kako koji svata prolazaše,
Svaki njenu sadaku bacaše.
Kad najaha Alijina ljuba,
Njojzi veli Đerzelez Alija:
- Što udili, Alijina ljubo,
Ja za zdravlje Hasan-begu svome,
Ja l' pred dušu Đerzelez Aliji.
Kad to čula Alijina ljuba,
Jadnoj joj se srce rastupilo,
Hvatala se niz bedre u džepe,
Pa izvadi četiri dukata:
- Na to tebi sužanj nevoljniče
Ne za zdravlje Hasan-begu mome,
Već prid dušu Đerzelez Aliji,
Koga nikad zaboravit neću,
Al' mi vako od Boga suđeno.
Nju mi pita sužanj nevoljniče:

- Je li izun da ja s vama pođem?
- Izun ti je koliko ti drago

Kad dođoše na Zagorje ravno,
Večeraše i akšam klanjaše.
Zamoli se sužanj nevoljniče:
- Je li izun ovdi zapivati?
- Izun ti je koliko ti drago.

Kad to čula Alijina ljuba,
Tri tavana nogam' prolomila,
Tri pendžera rukam' istavila,
Skoči mlada na mramor-avliju.

Kad je vidje Đerzelez Alija,
On je jamlja za bijelu ruku,
Odvede je šeher-Sarajevu.[16]

Izvori

Folklorni arhiv Zemaljskog muzeja (FAZM):

XV – G, br. 5720, zapisao Alija Nametak; XXXII – G, br. 11069, zapisala Đenana Buturović; XIII – G, br. 5358, zapisao Vlajko Palavestra;

FAZM, Ms. 47. Neobjavljene pjesme iz Hörmannove zbirke narodnih pjesama Muhamedanaca iz BiH, str. 204. br. 15.

FAZM, LXVIII – G, 16469, zapisala Nirha Efendić

16 Pjesmu je iz zbirke Mehmeda Dželaludina Kurta "Hrvatske narodne ženske pjesme (muslimanske)" preuzeo Alija Isaković i u objavio u *Antologiji bošnjačke književnosti Biserje* (1998. str. 57-62). Međutim, Isaković nije u *Antologiji* naveo ime kazivačice, niti općenito izvor, ali se pouzdano zna da je Kurt svoje pjesme bilježio od majke Nazife, rođene Selimhodžić i da ih je obajvio u spomenutoj zbirci 1902. u Mostaru. Dugujem zahvalu kolegi Mirsadu Kuniću koji mi je skrenuo pažnju na prepoznavanje navedene pjesme u Kurtovoj zbirci.
Po svemu sudeći, navedena pjesma inspirisala je i književnika Edhema Mulabdića da napiše i 1941. u kalendaru Narodna uzdanica objavi dramu s pjevanjem u tri čina pod naslovom Đerzelez Alija u kojoj se mogu prepoznati čitavi odlomci pjesme koju je zabilježio i obajvio M. Dž. Kurt.

Literatura

Buturović, Đenana (1996) "Epski Đerzelez – od ličnosti do lika", Bošnjačka književnost u književnoj kritici, Sarajevo: Alef, str. 395-402.

Buturović, Đenana (1992) *Bosanskomuslimanska usmena epika*, Sarajevo: Svjetlost

Buturović, Đenana (1964) "Epska narodna tradicija", Glasnik Zemaljskog Muzeja – Etnologija, str. 169-194.

Buturović, Đenana (1975) "Gerz Iljas – Đerzelez prema historijskim izvorima XV, XVI i XVII vijeka", *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*, knj.XLI, sv.3-4. Filozofski fakultet Beograd, str. 172-186.

Čelebija, Evlija, *Putopis– odlomci o jugoslovenskim zemljama*, prevod, uvod i komentar Hazima Šabanovića 1996, Sarajevo: Sarajevo-Publishing, 3. izdanje.

Efendić, Nirha (2015) "Rukovijet lirskih usmenih pjesama iz pamćenja srebreničkih povratnica", u: *Žene nositeljice narodne muzičke prakse u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Muzička akademija UNSA i ACTM Nacionalni komitet Bosne i Hercegovine, 176-185.

Efendić, Nirha (2015a) *Bošnjačka usmena lirika – kulturnohistorijski okviri geneze i poetička obilježja*, Sarajevo: Zemaljski muzej BiH i Slavistički komitet u Sarajevu.

Kadrić, Adnan (2010) "Smrt Alije Đerzeleza i Alije Torlaka u poeziji na osmanskomturskom jeziku" Godišnjak, Sarajevo: BZK Preporod, str. 272-288.

Krnjević, Hatidža (1972) "Đerzelez Alija – između epskog trijumfa i ljudskog poraza", *Izraz*, XVI, 6, 547.

Kurt, Mehmed Dželaluddin (1902) *Hrvatske narodne ženske pjesme (muslimanske)*, Mostar: Hrvatska diončka tiskarna.

Lord, Albert B. (1990) *Pevač Priča (1) Teorija*, prev. S engleskog: Slobodanka Gilšić, Beograd: Idea.

Isaković, Alija ([1972] 1998) *Antologija muslimanske književnosti Biserje*, Sarajevo.

Maglajlić, Munib (1998) "Morići u 'Đerzelezu'" u: *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*, prir. Đenana Buturović i Munib Maglajlić, Sarajevo: Alef, str. 525-530.

Mulabdić, Edhem (1941) "Đerzelez Alija", Drama s pjevanjem u tri čina, po narodnoj pjesmi, u: *Narodna uzdanica*, god. IX, str. 42-65.

Olesnicki, Aleksije (1933) "Tko je zapravo bio Đerzelez Alija", Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena, knj. XXIX, sv. I, Zagreb: JAZU, str. 18-37.

Peco, Asim (1998) "Pregršt narodnih pjesma iz Hercegovine", Časopis za kulturno i historijsko naslijeđe *Hercegovina* 10. str.51-80.

Peco, Asim (1998) "Govor Podveležja", *Bosanskohercegovački dijalektološki zbornik*, knj. IV, Sarajevo: Istitut za jezik i književnost u Sarajevu, str. 209-281.

Škaljić, Abdulah (1957) *Turcizmi u narodnom govoru i narodnoj književnosti Bosne i Hercegovine*, Sarajevo: Institut za proučavanje folklora.

Most relevant view of historical Gürs Ilyas in lyrical memory
Three-variant analysis of the song about the sickness of Djerzelez Alija

Summary

The ethno-folklore research of Srebrenica that was done by the experts from the Department for Ethnology of the National Museum of Bosnia and Herzegovina at the beginning of 2009 resulted in, among other things, the collection of oral and poetic material that pointed to the general mind among the inhabitants of Srberenica, which is in the socio-economic, and therefore spiritual meaning, today almost completely ruined area. The substantive research of the designated area, which, three years after the first, serious and more comprehensive ethnological research of the designated space, was made by the author of this text, expanded the findings of the first field work with some valuable lyric-narrative songs. In addition to several tens of lyric units, in the repeated fieldwork, there is a ballad in which the main figure is the famous epic character Đerzelez Alija. It is this song that obliges us to find its possible variants, and then, by the method of different variant analysis, notice the job of an oral poet at the artefact. Another interesting feature of the recorded song is the fact that the type "at the passage" (epic-lyrical) has dealt with a famously figure within a special, epic genus. In the following article, we tried to find out how much the local oral poet intervened in the transmission of a poetic form, and what was of particular importance to him in the artifact while relying on tradition in comparison with the two other variants found songs. Comparative, analytical and interpretive methods were used in this paper.

KEY WORDS: *oral form, epic figure, variant analysis*

UDK: 821.163.42.09-1 Parun V.

Tin LEMAC

Apolitički i antipolitički identitet u pjesništvu Vesne Parun

KLJUČNE RIJEČI: *pjesništvo Vesne Parun*, *politička lirika*, *stilistika*, *semiotika*, *interpretacija*

U radu se tematizira politička lirika Vesne Parun prisutna u njezinoj ranoj, zreloj i satiričkoj fazi. Uočeno je kako su rana i zrela faza pjesništva Vesne Parun obilježena apolitičnošću što je rezultiralo osudom prve zbirke *Zore i vihori* (Parun 1947) od strane ideološki angažirane kritike što je urodilo pisanjem zbirke političke lirike *Pjesme* (Parun 1949). Zrela faza donosi stanovite pjesme u kojima se politički entitet države promatra iz romantičarskog svjetonazorskog horizonta. Kasna faza u kojoj Vesna Parun piše satiričku liriku predstavlja antipolitički čin razgradnje društveno-političke stvarnosti Jugoslavije i Hrvatske. Kroz navedene faze promatramo subjektov rast iz apolitičke pozicije Pjesnika u antipolitičku poziciju Društvenog Satiričara, iznosimo semiotičke postavke svake od navedenih faza i njezinih izgrađujućih silnica i tumačimo prijelaze među fazama u poetičkom i stilskom kodu čime se doprinosi pojašnjavanju geneze političkog subjekta u pjesništvu Vesne Parun.

1. Uvod

Politička lirika Vesne Parun prisutna je u njezinoj ranoj, zreloj i kasnoj stvaralačkoj fazi. U ranoj je fazi prispodobljavamo sa zbirkama *Zore i vihori* (Parun 1947) i *Pjesme* (Parun 1949), u zreloj sa zbirkom *Ti i nikad* (Parun 1959), a kasnu sa zbirkama *Apokaliptičke basne* (Parun 1974) i *Tronožac koji hoda* (Parun 1993). U ranoj poeziji profilira se apolitički subjekt. Pod pojmom *apolitički* podrazumijevamo otpor prema stvaranju Povijesti i izgradnji političkog entiteta Druge Jugoslavije. U zreloj lirici apolitički subjekt izrasta u svoju varijantu u kojem jednake težnje iznosi kategorijama romantičarskog poetičkog i svjetonazorskog horizonta (*Weltschmerz*). Kasna lirika predočava stanovitu mijenu subjekta koji se počinje definirati kao antipolitički u smislu

subverzije jugoslavenske i hrvatske društveno-političke svakodnevice. Temeljna je razlika ovih tipoloških kategorija subjekta što se apolitički definira prema izgradnji Povijesti, a antipolitički prema stvorenoj Povijesti. Kategorija subverzije prisutna u apolitičkom subjektu stanovita je lirizacija političkog značenja, dok je razgradnja prisutna kod antipolitičkog svojevrstan subjektov satirički potencijal koji je u službi ispravljanja društveno-političkih nepravilnosti. Rana lirika obilježena je procesom osude knjige *Zore i vihori* zbog društveno-političke neangažiranosti (Franičević 1948) zbog koje Vesna Parun završava na prisilnom društveno korisnom radu izgradnje pruge Šamac – *Sarajevo*. Takav čin ideološko-kritičkog sakaćenja poetskog prvijenca rezultira pisanjem knjige političke lirike *Pjesme* (Parun 1959) kojom se zbiva politička odmazda zbog sagrješenja o revolucionarne ideale socrealističke angažirane lirike. Taj je značenjski kompleks nazvan slučaj *Parun* (Lemac 2015: 80). U radu ćemo razmotriti sve tri navedene faze zasebno i odnose među njima koje primarno definiramo na poetičkoj, stilskoj i semiotičkoj osi.

2. Apolitički identitet u ranoj poeziji Vesne Parun

Pjesnička zbirka *Zore i vihori* (Parun 1947) pisana je u kodu antiratne lirike koja je obilježila početak Druge moderne. Interpretirana je mediteranizmom na predmetnoj i kulturnoj razini, vitalizmom i infantilizacijom kao diskurzivnim postupkom postave lirskog subjekta (Milanja 2005: 24). Unutar tih formalnih predmetnih odrednica koje naglašavaju mediteransku i ranu poetiku Vesne Parun, novija su istraživanja ukazala na sadržajni sloj pjesama definiran figurama Utopije, Distopije i Vremena. Figura Utopije vezuje se za arkadijsku i političku poetiku ranih pjesama. Naime, arkadijski je poetički sloj vezan za pejzažnu tematiku i vitalistički aspekt lirskog subjekta, dok se politička utopija realizira intertekstualnim vezama s lirikom NOB-a i revolucionarnim optimizmom kao njezinim toposom (Lemac 2015: 57-63). Iznjedrena je utopijska pojavna realizacija (tipološka kategorija njezina ostvaraja) nazvana *utopijske slike kao poslijeratne budućnosne projekcije* koja se oprimjeruje pjesmama *Pejzaž* (Parun 1947: 156-157), *Česma na suncu* (Parun 1947: 163-165), *Žetva* (Parun 1947: 167) i *Zemlja* (Parun 1947: 168). Izdvajamo i elaboriramo znakovite citate iz posljednje navedene pjesme.

Srpovi kuju podne žuto u ravnici. / Smij se: požar sunca / ko golem bubanj nad tjemenom bije. // Ulice, čađave noći. Aleja u milijunskom gradu, / gdje su zvijezde mala električna srca /... / kao da su posve zanijemili gromovi, crne bajke. / Oj, mi imademo pjesme, i mi imademo srce / plameno kao

usjevi. // Ravnice široke, pašnjaci sagorjeli od žeđi. / I zapad, vječno šuman, / purpurno vime. (Parun 1947: 167)

Znakoviti elementi političke utopije u citatu su: element himničkog zanosa izražena motivima srpova i ravnica kao amblemima jugoslavenske socijalističke ideologije, motiv milijunskog grada kao hiperboličkog motiva u zanosu urbanizacije kao povijesno-političkog procesa, motiv zanijemjela groma i metaforičke sintagmeč*crna bajka* kao ironizacije prirodnog svijeta, ekstatični poklik *Oj*, *mi imademo...* kao metonimijski korelat revolucije, motivi ravnica i zapada kao utopijski korelati. – Lemac 2015: 64-65). Liriku Narodnooslobodilačke borbe karakterizira aforističnost, optimizam, saopćenje kao izražajni oblik, klasične mitološke motivacije i rekvizitarij junačkih epskih pjesama. Njezini tematski krugovi vezani su za značajnije bitke, glavne životne i ideološke stavove (sloboda čovjeka i domovine, revolucionarni humanizam, bratstvo i jedinstvo, socijalni aspekt), ustanak i revoluciju kao općenarodne topose, ljubav i brigu za proletere, pale heroje i poginule borce. Stilski inventar te lirike obiluje metaforama u kojima se izražava ideja revolucije, magijske riječi, vokativne konstrukcije, apostrofe, pozivi i parole (Janjić 1981: 24-181). U ovoj zbirci[1] nalazimo na asocijativne tematske veze s tom lirikom u kojima se pojavljuju kategorija revolucionarnog optimizma ("O koliko će se klisura odroniti, moj rode, / do Slobode!" (Parun 1947: 106), "O užgat ćemo modre pučine Slobode / za Ljude, koji su gvožđem iščupali tugu:" (Parun 1947: 146), "Kao iz olujne noći plamena munja kad kresne, / zatutnjela je riječ: radniče, svoj si na svojem. // Ti više nisi rob. Taj žig sramote i mraka / ne će se crnjeti više na dlanu proletera." (Parun 1947: 161), žaljenja zbog neostvarenja slobode čovjeka u vlastitoj zemlji ("Jao tebi, / zemljo, / prodana si / danas, / za kožu / dabrovu, / za jedan / stari bubanj."(Parun 1947: 110), apostrofe zemlje i naroda kao ostvarenih ideala partizanske borbe ("Zemljo, studena stijeno, narode, bore zeleni, / krajino gorka, brazdo neorana." (Parun 1947: 114)), motiv partizana kao nositelja NOB-a ("Tko su? / Šušti, bruji: / Tko su? // Partizani". (Parun 1947: 118), toponimi iz Narodnooslobodilačke borbe (*Dinara*, *Kozara*, *Prokletije*), motivi novih tehnologija kao futuristička metafora novog svijeta ("Sve je danas / Republika: / I raž, i marvogojstvo, i abeceda, / i

1 Pjesme koje pripadaju ovoj pojavnoj realizaciji prisutne su u ciklusu *Zemlja* i redom idu: *Trinaest tuga niz vodu Koranu* (Parun 1947: 103-122), *Rapsodija krša* (Parun 1947: 123-129), *Lik prošlih dana* (130-131), *Jutro iz planine* (Parun 1947: 132), *Tri pjesme o Republici* (Parun 1947: 133-136), *Iskresana java* (Parun 1947: 137-138), *Proljetne mržnje* (Parun 1947: 139-141), *I smrt je zora* (Parun 1947: 142), *Prvi maj* (Parun 1947: 143-146), *Pjesma malome bratu* (Parun 1947: 147-149), *Moja domovina* (Parun 1947: 158-159), *Na izvoru Bosne* (Parun 1947: 160), *Turbina* (Parun 1947: 161-162).

proizvodnja čelika. / A sutra ćeš vidjeti traktor, i paromlin, i tlocrt / električne centrale umjesto sanovnika.“(Parun 1947: 134), “Sutra / kad zarudi noć od Sjevera do Juga / proći će / paralelom Zemlje / vatra duga / i grmljavima dima. // Haj, kako će da zahukti, / kako će da zaigra, / nad morima, nad brdima, / u oblaku / nad gradovima, / proleterska željeznica, / crvena čigra!” (Parun 1947: 148-149) – Lemac 2015: 78-80).

Navedena je zbirka, kako smo već na početku kazali doživjela osudu ideološki angažirane kritike (Franičević 1948: 267-285). Socrealističko kritičko pero Marina Franičevića podarilo joj je poetičke karakteristike dekadentnosti i formalizma. Ideološki angažirana kritika traži tendenciju u književnosti ovisno o kojem je ideološkom ključu riječ. Tendencija u književnosti, kako je definira Predrag Matvejević (1977: 9), svijest je autora da književnost sudjeluje u političkom životu zajednice. Socrealistička književna kritika posjeduje vlastitu genezu i stanovite razvojne faze. Kako je Franičevićeva knjiga znakovita naslova *Pisci i problemi* tiskana upravo 1948., pripada periodu nasilne ideologizacije cjelokupnog kulturnog i književnog života (Mataga 1980: 12). Razmatrajući Franičevićev ideološki kritički angažman, Vojislav Mataga (1980: 90-95) ističe kako on nalaže da književnici nose častan naziv narodnog književnika, da je put naprednog pisca isključivo baština antifašističke borbe, te kako ne smije postojati disbalans svjetonazora vezanih za politiku i teoriju umjetnosti. Mataga također pojašnjava poetičko obilježje dekadentne umjetnosti koje je Franičević uporabio u kritičkoj ocjeni pjesničke zbirke Vesne Parun (1980: 99). Dekadencijom se smatra naslijeđe individualizma, psihologizma, intelektualizma, misticizma i naturalizma pri čemu je istina objektivne stvarnosti zapravo istina društvene stvarnosti i recidiv socrealistički angažiranog književnog stvaranja. Kritički tekst Marina Franičevića nije sporan glede priklonjenosti poetici socrealističke kritike, ali u njemu postoji mnogo nedosljednosti. Prethodno smo istakli cjelokupni kompleks pjesama koje se vezuju za liriku Narodnooslobodilačke borbe i utopijsko snatrenje o revolucionarnim idealima u kojima se navedeni prototekst stilski estetizira, no u njemu ne postoje resemantizacija. S druge strane, u Franičevićevu tekstu postoje poetičke, stilske i ideološke postavke koje on zamjera prvoj knjizi Vesne Parun u smislu kritičkog mentorstva pjesniku početniku. Problem je što navedene karakteristike semantički interferiraju i ne razaznaju se njihove granice što također predstavlja njegovu žanrovsku upitnost. Primjerice, govori kako knjiga Vesne Parun nije osamljena, iznimna pojava u suvremenoj hrvatskoj književnosti, već simptomatična i kako predstavlja školski primjer što treba činiti s mladim piscem (1948: 267). Ideološki kod upisan je već u prve rečenice

teksta, a pritom se ne elaborira išta osim nepripadanja socrealističkoj književnoj matrici. Zatim, u analizi pjesme *Zemlja* (Parun 1947: 103) koju smatra najmanje dekadentno iznosi stavove o bolesnom opisu, bestendenciozosti i doslovnom interpretiranju stihova (1948: 268). Valjano je zapitati se je li netko tko je dotad stekao afirmaciju kritičara uopće razumio o čemu je riječ i zna li uopće interpretirati poeziju, bar u impresionističko-esejističkom kodu. Pridijevajući spomenute karakteristike dekadencije i formalizma navedenoj poeziji Franičević ističe prisutnost formalističkog artizma koji je razvijen u Moderni i ističe plejadu pisaca koji su u stvaralaštvu izgubili socijalni moment, tj. vezu s narodom. To su Stanko Vraz, Petar Preradović, Ivan Mažuranić i Silvije Strahimir Kranjčević (1948: 269). Osim odokativne procjene književnopovijesne i književnoteorijske uvjetovanosti navedenih poetika, ne uočavamo neku naročitu povezanost s pjesništvom Vesne Parun. Zaključci su koje Franičević iznosi kako bi ideološki diskvalificirao zbirku *Zore i vihori* (1947) ti da ona pokazuje otvorene antipatije prema frontu progresa (do zaključaka dolazi doslovnim tumačenjem metafora i nepoznavanjem razlika pojmova autora i subjekta), elaboracijom formalizma pri čemu se ističe ideološki kod i nekritičkim prosuđivanjem inkorporiranosti pjesničkih uzora u navedenu poeziju.

Navedena je kritika jako naštetila valorizaciji opusa Vesne Parun i njezinoj građanskoj osobi (spomenuti prisilni rad na željezničkoj pruzi Šamac – Sarajevo). Kasnije su se oglasili stanoviti kritičari u želji ispravljanja počinjene štete. Ivo Frangeš (1987: 387) govori o nekim njezinim nedosljednostima unutar podržavanja ideološke matrice. U njoj, tvrdi Frangeš, postoji nesklad tematike i obrade, stava i izražavanja stava. Tematika zbirke donekle je bila priznata, no njezina je obrada, tj. stilski sloj odbačen kao dekadentan. Pjesnikinjin je stav obilježen kao tradicionalno konstruktivan, no njegovo je izražavanje odbačeno jer preuzima matricu modernizma i ujevićevske rapsodičnosti. Navedeni retci nalaze nesklad dogmatske kritike u Franičevićevu pismu jer ona zagovara prevagu sadržaja nad formom. Slobodan Prosperov Novak (2004: 163) ironijski se očitovao o Franičevićevoj kritici isključujući Vesnu Parun iz razvojnog tijeka hrvatskog pjesništva i optužujući je za malograđanštinu, dezerterstvo i socijalističku iskorijenjenost. Branimir Bošnjak (2010: 155) parafrazira Šoljanove retke o nasilnom ideologiziranju i konzervativnom formalizmu.

Zbog navedene kritike, Vesna Parun piše drugu zbirku *Pjesme* (1949) u kodu proleterske i NOB-lirike, no zbirka ostaje nezapaženom i kritički nevaloriziranom. Primjerice, preskočena je i proglašena neuspješnom kod brojnih autora (Milićević 1982: 12, Šicel 1997: 259, Milanja 2000: 47). Miroslav Vaupotić (1966: 73) govori o rodoljubnoj i društvenoj tematici

koju karakteriziraju baladeskna tragika, humani protest, paroksizam bola i crna vizija života. Time ublažava Franičevićevu kritiku i donekle unosi udio autorskog subjekta za razliku od lirskog tekstualnog u navedenu zbirku.

Ova zbirka predstavlja suđenje pjesniku zbog neudovoljavanja horizontu očekivanja kritike i publike, a u njoj se, bez obzira na formalna i estetska zamućenja, pojavila struktura slučaja, tj. suđenja autoru zbog knjige kao što su bili slavni slučajevi Baudelairea i Flauberta. Ispjevana u katrenima s parnim rimama približila se tradicionalizmu, a preuzimanjem ideologema NOB-a i proleterskog diskurza platila danak navedenoj kritici, ali i nastavila liniju započetu u *Zorama i vihorima* (1947).[2] Strukturirana je kao proces suđenja i legitimiranja traume zbog načinjene nepravde. Njezin prvi dio *Knjiga o domovini* (1949: 11-58) predstavlja diskurz ispovijesti prikazan kao lirika inspirirana NOB-om kao određena vrsta odmazde zbog povijesnog zakašnjenja. Drugi dio pod naslovom *Zlatne ruke* (1949: 61-103) predstavlja legitimiranje traume preko svjedočenja o biografskoj činjenici iz života Vesne Parun, a to je rad na pruzi Šamac – Sarajevo. Treći dio nazvan *O srcu o i radosti* (1949: 107-139) unosi autobiografizam u poeziju Vesne Parun o čijoj smo spornosti već govorili, te lirski se i autorski subjekt najviše približavaju. Suđenje i trauma kao konstitutivni procesi legitimiranja totalitarnih režima u 20. st. (Felman 2007: 11) približili su nam jednu zanemarenu, ali važnu knjigu koja opisuje odnos pojedinca i društvenopovijesnog aparata Ideologije, autora i subjekta u gradnji lirskoj tkiva, pokušaj premošćivanja povijesnog vremena mitizacijom i njezin donekle neuspješni pokušaj. Proklizavanje povijesnog vremena iznjedrilo je jalovost utopije i njezinih projekata na fenotekstnoj razini, no na genotekstnoj su se razini ustanovile subjektove strategije podilaženja dominantnoj ideologiji, ali i njegova čvrsta subverzivnost koja se očituje u dubinskim analizama teksta.[3]

2.1. Knjiga o domovini – osuda jedne knjige

Knjiga o domovini (1949: 11-58) svjedoči o osudi jedne knjige i pisanje u kodu kulturnopovijesno, a ne estetski važne NOB-lirike. Njezine smo karak-

2 Iako znanstvena etika usmjerava na besprijekorni objektivizam i hladnu suzdržanost, kritički nerv uočava kako taj sloj u *Zorama i vihorima* (1947) nije uočen u Franičevićevoj kritici i premda postoji stanovit stupanj estetizacije tog konzervativnog angažiranog lirskog gradiva, ona ipak ostaje djelomično ovjera aktualnog trenutka, tj. društvenog konteksta u knjizi.

3 To je djelomično uočio i Predrag Palavestra (1968: 16) govoreći o artificijelnoj i generičkoj uvjetovanosti ekstatičnog subjekta u navedenoj zbirci, ali i estetizaciji koja nadilazi plošne angažirane forme pjesništva.

teristike već spomenuli, no navedeno je obilježje strategija kako totalitarizam legitimira svoje postojanje i kako diskvalificira pojedince koji ne pripadaju njegovim referentnim okvirima. Hannah Arendt (1981: 234) smatra kako totalitaristička zakonitost zanemaruje *pravo i pretendira na direktnu vladavinu pravde na Zemlji*, *te kako sprovodi zakon Povijesti ili zakon Prirode ne prevodeći ga u mjerilo dobra ili zla koja bi se ticala ponašanja pojedinca*, *te kako totalitarizam preobražava ljudski rod u aktivnog nosioca zakona koji bi ljudi inače pasivno i s oklijevanjem poštovali*. Izbjegnuto stvarno suđenje te slanje Vesne Parun na spomenuti društveno korisni rad gradnje pruge predstavlja ono što se reflektiralo i u ovoj knjizi. Preuzimanje kodne strukture NOB-lirike autor se prije svega izjednačuje sa lirskim subjektom i biva postavljen u poziciju glasnovornika društvene zajednice, tj. Povijesti kao *vječne arene sukoba u kojoj se kolektivno sjećanje imenuje kao konstitutivna disocijacija istine i moći* (Benjamin cit po. Felman 2007: 46). Parafrazirat ćemo proces osude iznjedrujući poetički važna mjesta za ovaj ciklus i njihove uplive i otklone u odnosu prema dominantnoj ideologiji. U njezinoj strukturi postoje neka važna mjesta, a to su referiranje na prethodno stanje prije revolucije, apokaliptičke revolucionarne scene, apoteoza domovine, metapoetički impulsi u angažiranoj lirici i realizacija revolucionarnih metafora. Za referiranje na prethodno stanje izdvajamo stihove: "Još starinsko i puno mitskog sjaja, / to ime prahu vremena prkosi. / U njemu blista čudo zavičaja, / ko zraka sunca na jutarnjoj rosi. // Prošla su burna kraljevstva u mraku, / protutnjale su horde osvajača. / Razniješe vjetri pepeo junaku, / i potamnješe knjige mrtvog vrača."(1949: 11) (ekstatični subjekt kao temeljni strukturem ove lirike progovara o figuri Prošlosti kao o nečem što značenjski prkosi rasprostiranju silnica ideologije socijalizma koja obećava utopiju izraženu slikama i figuracijom usmenoknjiževne lirike (čudo zavičaja, *zraka sunca na jutarnjoj rosi*), ideologemi Prošlosti odbacuju se zbog nesklada s najavom Utopije (*pepeo junaka* kao metafora kulturnopovijesnog kontinuiteta nekog političkog entiteta (narod, država, nacija, ...) i *knjige mrtvog vrača* kao metafora religijskih snatrenja u institucionaliziranom ili folklornom smislu). Za apokaliptičke su scene znakoviti ovi stihovi: "Blijeda svjetiljko prakamenog doba / koja si prvom svijetlila pješaku! / Vidjelo noći, mjeseče sa svoda, / što nastavaš u sjeni i oblaku, // ti pamtiš ove ljude, sjećaš se naših otaca / iz dana kad su bili skitnice i nomadi. // ... // Svijetlio si šuteć kad smo umirali, / svijetlio morima krvi što se lije. / A danas se drevno svijetlo tvoje pali / nad svijetom što se put slobode vije." (1949: 16). U apoteozi domovine značajni su stihovi: "U kudjelji ste rasle, i sve ste crne / kao crna njiva u proljeće! / U vama sniju vučice i srne / i na vas život strogi zakon meće. // ...

// Hljebovi divni, mladost zemlje moje, oči iz gustih pitomih ovaca! / O dojke koje ljuti narod doje / ljutom travom, zavjetom otaca. // Brazdo crna, dimom nadimljena, / iz tvoga krila potomstvo će teći!"(Parun 1949: 25), "Hajdemo, drugovi! Već se budi drvo, / i iznenada procvjetat će šume. / Mladoj će ševi zaigrati grlo, / i snažnoj rijeci zazvoniti strune." (Parun 1949: 26), "Zemlja je bila bol, stradanja čaša, / kazna od boga i prokletstvo puku. / A sad se smiješi dobra mati naša, / i žito teče iz njezinih ruku." (Parun 1949: 27), "Kukuruz prerastao, bostan se rascvao. / Pjevaj, brigado, u žetvu idemo! / Moj rod nije kraj puta sa torbakom stao, / mi prosjaci nismo na svome gazdujemo" (Parun 1948: 28), "Mi narod vretena, preslice i prela, / kudjelje bijele, djevojačkog sijela, / mi narod opanka, žulja i znoja, / i žestoke raspre, i ljutoga boja" (Parun 1949: 33) (U stihovima nalazimo resemantizaciju pokliča kao stilema NOB-lirike i punjenje tog istog sloja ekološkim motivima karakterističnim za Paruničinu poetiku. Jugoslavenski socijalistički ideologemi (*vreteno*, *preslica*, *prelo*, *sijelo*, *kudjelja*, *opanak*) konkretiziraju hiperboličku apoteozu domovine smještajući ove stihove u kontekst i dajući im legitimnost političkog (ideološkog znaka)). U metapoetičkim sekvencama nalazimo stihove: "Razgrćem zemlju, čitat mi se hoće / taj bukvar šume, zemljopis u travi. / Riječi su bolni trudovi jasnoće / i baklje vida u gorućoj glavi." (Parun 1949: 50) (motiv razgrtanja zemlje ironijski je konotiran prema zemlji kao domovini i subjekt upućuje glas prema zemlji kao telurnom i kozmogenetskom principu, te usmjerenost prema tome rađa dvjema efektnim metaforama (*bukvar šume*, *zemljopis u travi*), naglašavamo efektnost metafora jer su one u ovoj zbirci, zbog ideološkog pritiska i kritike, mahom utilitarne provenijencije, metajezični entiteti *riječi* obilježeni su također efektnim metaforama čime se metapoetički i utilitarni poetički sloj spajaju i dovode u odnos intratekstualne ironizacije). Realizacija ideološke metafore zbiva se spojem metapoetičkog i utilitarnog poetičkog sloja i njihovim značenjskim uravnoteženjem, tj. stavljanjem na istu semantičku os, no i povremenom proizvodnjom ironijskog efekta[4]. Njome se potiče legitimnost rukopisa i značenjska predaja osuđenog subjekta. Stihovi su koji demonstriraju navedenu ironizaciju: "Riječi uz čuture, mijehove i obojke, / nebeske ceste, meket kozjih priča. / Lutaju selom i mame djevojke / u žagor

4 Iako je riječ o tekstu romantičarsko-simbolističke fakture s prisilnom ekspanzijom ideološkog znakovlja, a ne o postmodernističkoj diskurznoj (modusnoj), a time i značenjskoj karnevalizaciji, možemo uočiti kako se ironijski efekt može postići i spajanjem dvaju diskurzivnih polja(modusa) kad stoje na istoj semantičkoj osi pjesme (ovdje je riječ o izraženoj autorskoj instanci), a ne preko frajevskog modusnog pozicioniranja o kojem je inače riječ u postmodernističkim poetskim tekstovima. Djelomično o modusnom pozicioniranju kao stupnjevanju diskurzivnih polja i genotekstnim relacijama (gradacijskim i ironijskim) vidi u: Lemac 2013.

prela, u igru mladića" (Parun 1949: 50), "Milje i milje gazila je ona, / ta riječ iz trave, i riječ sa ognjišta. / Borbena, sura, granitna kolona, / bez odmora, bez sna i konačišta. // Milje i milje prevalila je tako, / riječ podzemnica, potok čudotvoran."(Parun 1949: 51) (U stihovima su spojene riječi kao metajezični entiteti i jugoslavenski socijalistički ideologemi. Ironizacija je vidljiva u metaforičkoj hiperboli *nebeske ceste* (ironizacije velebnosti jugoslavenskog političkog projekta), korištenju hiperboličkog motiva milje, motivi trave i ognjišta kao metafore prirodnog svijeta (legitimacija početka kozmičkim načelom) i folklora (legitimacija početka načelom tradicije), hiperbolička metafora riječi kao borbene, suhe, granitne kolone (ironiziranje motiva partizanske čete), te neologizam *podzemnica* i ekološki motiv potoka kao prirodne zadanosti ideoloških silnica navedenog političkog projekta.).

2.2. Zlatne ruke – svjedočenje o događaju

Drugi ciklus navedene zbirke satkan je od subjektova svjedočenja o događaju iz autorske građanske biografije, a to je izgradnja pruge Šamac – *Sarajevo*. U njemu se autorski i tekstualni subjekt znatno približavaju i svjedoče traumu bivajući paradoksalno postavljeni u poziciju glasnogovornika političke ideologije i pišući apoteozu društvenom radu retcima proleterskog diskurza. Legitimiranje traume tumačimo preko teorije Haydena Whitea (White cit. po Biti 2010: 14-15) u kojoj se traumatski događaj i njegovo potiskivanje, tj. prikazivanje ukazuju kao temeljne diskurzivne strategije prikazivačke politike pripovijesti u kojoj postoji jaz prikaza i događaja, a cilj te kvazimimeze predstavlja sličnu zbunjenost kao u traumatskoj kategoriji glede žrtve i prijenosa njezina iskaza na čitatelja. U tom osjećaju zajedništva među subjektima (pripovijednim i čitateljskim) postavlja se mitski simbolizam nekakva prvobitna jezika. To rezultira neprepoznatljivošću stvarnosti, predočavanjem, imenovanjem, figuracijom i tematizacijom njezinih fenomena i rasporeda, a subjektovi položaji ukazuju na infiltracijsku reprodukciju. Ovaj aspekt legitimacije traumatskog događaja vezan je za približenje čitateljskom i ideološkom horizontu očekivanja korištenjem već spomenutog NOB-hiperteksta, proleterskog diskurza, prepoznatljivih toponima, narativizma glede opisivanja događajnosti, ali i ekoloških motiva, fakture simboličkog pejzaža, antropomorfizacije prirode kao mediteranske kategorije, te pobjede oprirodnjene Ideologije (ironijski znak prema Prirodi) nad Kulturom kao prošlošću. Iako se poezija ishodno genološki ne određuje toliko mimezom kao proza, navedeno tumačenje uvodimo s nužnom aproksimacijom, obilježavajući ga kao ironijsko spajanje utilitarnog i Paruničinog poetičkog modusa i tumačimo na sličan način kao i u prethod-

nom ciklusu, tj. stavljanjem na istu semantičku os pjesme. Kako bismo izbjegli repetitivnost, citirat ćemo samo specifike ovog ciklusa. U odvjecima proleterskog diskurza nalazimo preuzimanje kolektivnog glasa zbog podržavanja Ideologije, no i resemantizaciju efektnim metaforama koja je već označena kao intratekstna ironizacija ("Mi smo lađari života, lovci otkritih zjena, / i veslo nam nježno dodiruje žita. / Mi smo galeb života, duša zasjenjena / mišlju što daleko za bregove hita." (Parun 1948: 68)). U narativizmu glede događajnosti također nalazimo estetizaciju motivima i figurama koji nisu ideološke provenijencije ("Sedma sekcija, dionica trideset šesta. / Tri drvene barake, a uzduž teče Bosna. / Kotlina i brdo. Na suprotnoj strani cesta. / Svuda sunce ljetno i polja ljetokosna. // I kao da je san, a sve na javu liči. / Ni han, ni tabor ciganski, a vatra plamsa u krugu. / Naseobina čudna, sasvim kao u priči; / samo umjesto zlata mi crnu kopamo prugu." (Parun 1949: 74). Pejzažna faktura pojavljuje se kao subjektovo pamćenje znakove prve zbirke i kao estetsko suprotstavljanje utilitarnom diskurzu ("Proljetna pjesma u grlu ptice, / proljetna pjesma, rascvala rijeka. / U mojem srcu lastavice, / i dan mirisniji od mlijeka. // I sad su grudi voćnjak zelen, / i trava šumi, trava miriše. / Mladost je naša vitorog jelen, / u njoj se tanka jasika njiše. // Na ludom konju, na bijelom oblaku, / sišlo je proljeće divljim kasom, / i dok smo snivali tiho u mraku / procvao nam javor za pasom" (Parun 1949: 65)). Antropomorfizacija prirode koja je metonimizirana kamenom ironijski je odnos prema apokaliptičkim toposima NOB-ova i proleterskog prototeksta ("Ja sam kamen, umoran i prastar, / na moju glavu prah stoljeća pada. / Moj vid što nekad bješe čist i jasan / za suncem tiho gasne i zapada. // ... // O neznani tajanstveni jahači / sa čijeg kasa noćas strepe tmine, / kažite nam tko ste: mudri vrači, / il novo svjetlo u mraku sudbine?" (Parun 1949: 78). Pobjeda oprirodnjene Ideologije nad Kulturom kao prošlošću predstavlja realizaciju ideološke metafore, ali sa subjektovim ironijskim znacima:

Čarolijo jutra, oblaci šetači, / putnici beskrajni slobodnih visina! / Sad smo mi delije, a vi promatrači, / vi ste male bure, mi smo olujina! // Putujte čergari, ždrali zavičajni! / Pozdravljamo tihu vožnju vašeg ljeta. / Plovite neznani u daleke ravni, / iznad žitnih polja, iznad suncokreta! // Probudite ptice, oči, vodenice, / krilom čegrtaljke, zviždaljkom o pasu! / Budite glasnici zemlje krasotice, / kojoj sunce zori u svakome klasu. (Parun 1949: 81).

2.3. O srcu i radosti – poetska autobiografija

Završni ciklus navedene zbirke predstavlja model poetske autobiografije o kojoj smo već ranije raspravljali kao *contradictionem in adjecto*. U njoj je prisutan najveći stupanj ovjere autorskog subjekta i iznošenja podataka gra-

đanske biografije koji su poetski stilizirani i estetizirani. Osim toga, ona također predstavlja zaposjedanje prava na osobnu priču (Velčić 1991: 79) unutar procesa osude od ideološkog aparata čime mitsko vrijeme pjesme biva prevladano povijesnim vremenom stvarnosti i na toj se spojidbenoj liniji rađa prostor subjektove obrane. U njoj su prisutna semantička polja (figure) Djetinjstva, Mladosti i Metapoezije kao univerzalnog i kontekstualno prilagođenog načela. Polja Djetinjstva i Mladosti prisutna su u infantilizacijskom diskurzu *Zora i vihora* (Parun 1947). U toj je zbirci bila prisutna njima svojstvena metatematizacijskoj liniji, dok se ovdje legitimira kao autobiografski iskaz zbog ideološke legitimacije, no i kao apoteoza mediteranskog prirodnog svijeta čime se vješto postavljaju ironijske silnice prisutne u poetskoj estetizaciji ("Na postelji moj dim svijeće je sjao / i šumjelo je more kad me mati rodi."(Parun 1949: 107), "Masline stare poput starih žena, / što stoje tako na vjetru i suši. / O masline iz biblijskih vremena, / masline s mirom pobožne u duši!" (Parun 1949: 108), "Mati: zapis u prastarom drvu, / toplina sunca, ljubav bezimena. / Mati biseru, mati sitnom crvu, / košuta, i vučica, i žena" (Parun 1949: 109), "Oblaci kišni, pljuskovi u vinogradu, / vlakovi puni podnevnoga cvijeća! / Pod jabukama počivam u hladu, / jedna se grana mog djetinjstva sjeća." (Parun 1949: 116), "I tebe, djetinjstvo, koje si paslo na kiši, / prepušteno slučaju, kao ovce, / s kojima crni oblaci su išli, / bez čobanina kroz omrkle doce." (Parun 1949: 117). U metapoetičkom polju nailazimo na pamćenje znakova iz prethodne zbirke, a to je mediteranski predmetni sloj ("Uđi, nevini dane, u moju radosnu kuću, / u šator moj od pjesme, u pčelinjak cvjetni. / Kuća je moja skrita u zelenome pruću, / pjesma je kuća moja, široki dan ljetni."(Parun 1949: 122), "Pjesma je zanos, ona ljubi dane / čistih i nježnih proljetnih modrina. / Dane pčelinje, dane uzbibane / krilima plavim, dane mladog vina. //...// Pjesma je šapat maslinovih žala, / ona je osmijeh duše, bistra nada." (Parun 1949: 132), "Pjesma je ptica, česma, hladovina, / djetinje grlo, gutljaj čista mlijeka. / Obala zvučna, čarobna dolina, / i cjelov šume, uzvraćena jeka" (Parun 1949: 133)) i govor o univerzalijama ("Pjesma je govor slobode. Iz uza / ona se bori za jasnoću vijeka. / Mutna od krvi, ranjena od suza, / povijest pjesme, povijest je čovjeka." (Parun 1949: 133)) što čini stanovitu subverziju ideološkog koda. U kontekstualno prilagođenoj metapoeziji nalazimo intradiskurzivni čvor angažirane NOB- i proleterske, te Paruničine mediteranske lirike u kojem se uspostavlja poetičko legitimiranje političkog subjekta nad lirskim i autorskim i osuda od strane Ideologije što prouzročava entropijsko širenje ironijskih silnica ("Polako, pjesmo! Obazrivo gazi. / Ova je zemlja puna rana vrućih. / Stani na svakom raskršću i stazi / kuda su prošle stope umirućih. // Stani na svakom mostu zamišljenom, /

kraj vrbe koja iznova šumori. / Pod surom stijenom, pod gorom zelenom, / kraj tihog okna gdje svjetiljka gori. // I pređi, pjesmo, svaki grm i kamen / gdje god je stala živa ljudska noga. / Pronesi život kroz trnje i jame, / i prostri raskoš srca, riječi oganj"(Parun 1949: 134), "Budi vodič, pjesmo, digni čelo tamno! / Razveži vruće cvjetove svog pasa." (Parun 1949: 135), "I da mi pjesma ko čelična skela / podupre gradnju našeg novog doma. / Da bi je zemlja u krilu ponijela / ko grmljavinu proljetnoga groma. // I da bi lađe s ponosnog rta / bacile sidro u modre dubine. / I da bi Sunce iz plamenoga skuta / obasjalo sva žala domovine, // i koji rane, da ih svjetlost nađe, / koji su budni, da razviju korak. / Rod trudbenika da počine slađe, / taj hljeb što jedu da im nije gorak."(Parun 1949: 138)).

Navedeni kompleks zbirki i kritike čini nerazdruživu cjelinu u kojoj se generira politički subjekt koji pokazuje stanovito kulturiranje nakon ideološke diskvalifikacije. U tom traumatskom procesu formiraju se semantičke niti prema poeziji nastaloj u zrelijem životnom razdoblju i rezultiraju razvojnom invarijantom apolitičkog subjekta.

3. Apolitički subjekt zrele poezije

Apolitički subjekt sazrijeva i piše političku liriku u kodu Weltschmerza s jako izraženom oprekom subjekt – svijet pri čemu se na polu svijeta nalazi društvo koje inzistira na antiindividualizmu. Njezino se političko značenje dekonstruira i puni motivima prirodnog svijeta i općeljudskim kategoremima što je romantičarsko obilježje (pjesma *Most* (Parun 1959: 55-56).

MOST

Od dvaju lukova nejednakih sazdan
nad brzom rijekom pružio se most.
Grad sanjarije s jedne ga obale dotiče
a s druge na nj se naslanja umorni cedar prošlosti.

Stari građani moje zemlje,
vi koji se za sklad svijeta ne brinete ni toliko
koliko se ždralovi u čas seobe
trude za oblik svojega jata,
zar da lutaju djeca vaša žalosnije
od tih trubača nebeskih što ginu
na svim meridijanima, padajući
na ušća rijeka i na šutljivu pučinu?

Ako vjerujete u budućnost
odzovite se, da pozdravim Čovjeka.
Ne onog što je rođen juče, u jarmu hljeba,
u bijedi mora. Pod starim brdom straha.
Jer mi smo žalost, i mi smo strah.
Mi rođeni juče u posteljama koje se mrze
s našom dušom sumnjom i s našim tijelom samoćom.
Mi, staro brdo koje zaklanja sunce.
Kad povijest govori o nama, ona govori o dužnosti.

Ne diži ruke, sebični svijete, ne viči
da si zapušten, skloni svoju oholost.
Neka zemlja strese sa sebe naše navike.
nečujno iščeznimo kao tama
u svitanje planine.
Budimo razvalina! Kroz nas neka je slobodan
vidik na četiri strane obzorja.
Neka gledaju u nas oni koji dolaze
zato da bi im oči tražile svjetlost
kao oči pobunjenih ptica.

Država umire kad nauči travu da strpljivo
nosi oblake, i vode da teku daleko od naselja.
Kad stara ptica prežali grane
usahle pinije, i preko mora odleti.
Kad sklad između ruku i misli čovjeka
sklad dana i noći postane, zime i ljeta.
Kad red glave naše i mir našega srca
postanu država, tada država umire
a zvijezde ostaju, i u njihovu vjernost
kao u blistavi plašt ogrće se
naše tužno i trošno dostojanstvo.
Obala kojoj stižemo radosnija je
od one koju napuštamo.

Država umire, kada je zamijeni Ljepota.

U ovoj pjesmi postoji nekoliko znakovitih mjesta bitnih za političku liriku. To su apostrofa građana, eksklamativni iskazi i završni stih. Apostrofa građana resemantizira poklič iz NOB-lirike, eksklamativni iskazi (*Budimo razvalina*!) potenciraju punjenje političkog poretka prirodnim imaginarijem, a završni stih supostavlja nadvremensku kategoriju Ljepote i vremenski relativnu kategoriju Države. Cjelokupnom razvoju pridonosi opreka *priroda – kultura* na kojoj se gradi pjesma.

4. Antipolitički subjekt kasne lirike

Antipolitički subjekt kasne lirike pojavljuje se u svojem književnom obliku koji se prije svega legitimira izraženim odnosom prema književnoj zbilji i žanrovskom definiranju (satirična pjesma, epigram, basna[5]). Definira se karnevalizacijom književnih i kulturnih značenja (Lemac 2015: 235). U *Apokaliptičkim basnama* (Parun 1971)[6] satira je usmjerena na jugoslavensku političku i kulturnu svakodnevicu. Pojavljuju se slučajevi eksplicirana i implicirana politička značenja na koja se obara satirički subjekt. Eksplicirano ćemo političko značenje demonstrirati na pjesmi *Juriš na šund* (1971: 39-41), a implicirano na Ćup zlatnika (1971: 143-145).

JURIŠ NA ŠUND

Stipi Šuvaru – ministru za kulturu i šund

U mračnome getu mačak Piram
objavi juriš na šund. Pozva "mačke"
i završi svoj govor ovako: "Apeliram
od danas na ovaj get (dvije tačke!)
da ustane protiv trgovine šundom,
da bojkotira revije, zaobilazi kioske,
gdje se krevelje razne Venere Miloske

5 Basne su antička književna vrsta koja se u srednjem vijeku i kasnije razvija usporedo s bestijarijima, a karakterizira je pripovjedna antropomorfizacija, životinje kao znakovi u bestijarijima i prispodobivost životinjskog karaktera ljudskom. Temelj je basnine aksiomatike taj da ljudsko opisuje životinjsko, a ljudski opisano životinjsko opisuje ljudsko (Husić 2009: 210).

6 U kritici navedene zbirke Tonko Maroević (1979: 134-135) govori o tome kako se u strukturi basne pojavljuju posprdne narodne poskočice, klasične strofe, literarne konvencije satire, neočekivani dodiri i smjeli srazovi, erupcija groteske, trivijalnosti (sociološke i političke, ekološke i poetičke) te polemičke subjektove intonacije.

u minimalkama, a mačori s bundom
i aktentašnama namiguju:“Mijau!...
Zar to trpjeti?... Dolje prostitucija
U kulturi i prosvjeti!... Liebe Frau
Marijana, gdje je porez? Kaucija?“

Nakinđurena frau Marijana frkne nozdrvama od bijesa:
“Nisam Vam ja, gospon, metresa... da me maltretirate! Gle ti don Žuana
koji se sad pravi – otkad je sjeo u narodnu fotelju – sveti Ambrozije!
A kolikima je strgnuo veo čednosti tamo na krovu! Eksplozije
te vaše pomame za kulturu – tobož lišenu šunda – to je blef
za neupućene; otraga na turu držite *pika*, a pokazujete
tref!

Uostalom, sve te odredbe prosvjetne
mojih sijamskih mačkica ne tiču.
One sjede na pragu i sjetne
veljaču čekaju... da priču
nastave lanjsku. A već su stare,
i da li će jošte okusiti – tko zna –
grljenja slast, ako se ostvare
te vaše mjere, ta OBZNANA grozna.

Primijenite te *drakonske* mjere na *ljudsko* društvo, a ne na mačje!
Uđite u kuću, otvorite šifonjere: po jedan prevareni suprug plače
pod svakom bračnom posteljom... Bokačo s dva muška uda,
Lukrecija s tri dojke.
Eh, Marijano, stara glupačo, da si se umjesto maca držala djevojke,
bila bi – Rockfeler!... Na, uzmi fenjer,
sav get obiđi! Plaćam globu
ako čuješ i jednu mačkicu da stenje
za pare – nekome ušavši u sobu!...

I mačak Piram se ušulja u izbu – bez fenjera, al s fotokamerom –
baš u trenutku kada je Tizbu kolega njegov, obasjan fenjerom
uštapa strasnog – povalio na tle... Aparat precizno snimi sve.
I kad su sutra tog pobornika protiv šunda – preko podvornika –
pozvali “gore“, da preuzme značku

za naročite zasluge na tom planu,
on prišapnu, kolegi: - Kakvu sam mačku
"snimio" noćas za uštapa! Bomba!...
A kolega, strgnuvši mu značku
iz zapućka, šapne: Zubna bi ti plomba
ispala, da si zagrizao noćas
u ono u što zagrizoh ja!...

Gdje smo ono stali? Kod šunda. Rekli smo
Da šund... I tako dalje... Hja!
Đto ćemo, drugovi, kad je kultura nelikvidna. Školstvo i prosvjeta
na nesreću su obavezni!... Konjunktura
šunda?... Treba razmisliti *zašto šund*
još nije u nastavnom programu. Kakva šteta!

Za genezu satiričkog u ovoj basni najvažnija je struktura lirske komunikacije. Autorica kao satirički subjekt realizira tekstualnu poziciju dajući glasove drugim subjektima pjesme. To su mačak Piram, frau Marijana i lirski subjekt. S prvim se akterom uvodi struktura basne preko figure antropomorfizacije i pamfletistički iznosi satirički apel protiv šunda. Drugi akter uvodi diskurz trača i svakodnevnih trivijalnosti kako bi se satirička pozicija intenzivirala, a lirski subjekt kao lebdeća Nad-svijest (neizjednačenje s lirskim *Nad-ja*) pruža komentare o usmjerenosti satire i legitimira metaiskaznu poziciju objekta satire u ovoj pjesmi. Piram je element kulturnog pamćenja (mitološki ljubavnici Piram i Tizba) i njegova se zadana semiotička pozicija u sustavu Kulture (mitologije kao njezina duhovna sloja) ironizira činjenicom da on uvodi apel protiv šunda. Frajevska dihotomija *nisko-visoko* prisutna u stihovima semantički se izjednačava u poetičkom kodu satire kao prokazivanja i postaje dio iste diskurzivne osi (instanca autorskog subjekta) (*Venere Miloske u minimalkama*). Drugi je akter vezan za svakodnevni imaginarij, a diskurz trača nije prisutan u svojim diskursnoanalitičkim i pragmalingvističkim oblicima[7], već se iznose podaci koji demistificiraju adresata pjesme. Diskurzivnostilski okvir ulomka koji izgovara Frau Marijana posve je oblikovan razgovornim stilom čime se ucjepljuje u prethodno navedenu diskurzivnu os satire. U dijelu koji izgovara lirski subjekt pokušava se govor o privatnom nadsvoditi govorom o javnom i bitno politizirati satiričku poziciju. Književna (*Bokačo*, *Lukrecija*) i

7 Diskurz trača promatra se kroz privatnu komunikaciju, komunikacijske situacije, sintaktičč ke osobitosti i diskursne oznake (Badurina 2008: 171-178).

kulturna (*Rockfeler*) značenja semantički se poništavaju u značenjskom stroju satire. U Piramovu govoru koji slijedi iza subjektova pojavljuje se diskurz trača i svakodnevnih trivijalnosti koje lirski subjekt nadsvođuje u završnici. Razvoj subjektovih pozicija možemo odrediti kao politički (Piram u prvom ulomku, lirski subjekt) i trivijalni (Piram u četvrtom ulomku, frau Marijana) pri čemu je lirski subjekt i frau Marijana konstante, dok je Piram varijabilan, a time se iznjedruje zaključak kako se Povijest (posredovana kulturemom Pirama) i njezina političko-ideološka postava stvara i ruši u traču i trivijalnosti (one su njezine semantičke ovjere i slijepe pjege), a satirički autoritet potreban je kako bi nadgledao procese i sudjelovao u razgradnji ideoloških znakova. Time je postignut metadiskurzivni potencijal satire.

ĆUP ZLATNIKA

Jedan siromah nađe u Sahari ćup do vrha krcat zlatnika.
Na rame ga naprti; i dok žari i pali sunce nad njegovom glavom,
kroz pustinju poput ukletnika on krene...
A na obzorju plavom
nigdje ni drveta ni ptice. Tek se odjednom – poput repatice –
s visine spusti... polagano mašući krilima, nekakvo vrano
i mrko čudovište...
Putnik pritište
čvršće na pleća dragocjeni ćup
pogledajući iskosa na strašnu
ptičurinu. A ona – s glavom u brašnu –
reče:
–Ja sam Bjeloglavi sup! –
Pa grakne dvaput, otrcani kaput
ogrne, i – kao ognjeni stup
pred narodom Mojsijevim nekad –
pred siromahom iđaše, u ćup
zureć postrance...
Večernji hlad
spušta se već, al nitko ne počinu.
Samo ptica ogrtač svoj skinu
i baci ga na siromaha.

Siromah požuri naprijed, bez daha, misleći kako bi bilo bolje da dadne
toj ptici zlatnik – da ga ne napadne. Al progovori strašni sup:
– Mene ne zanima tvoj ćup! Pratim te tek onako, iz ćefa...
Jadnik pomisli: bolje i tebe da sretoh neobični jastrebe,
negoli šerifa s tri značke, il šefa domaće misije trgovačke.

I produži put... Sunce zagrebe
pijesak ljut – i strgne mu sup
ogrtač s ramena. On stisne ćup
uz gola prsa. Reče: – Stani!
Bolje bi ti bilo da sjediš na grani
palme – makar i u fatamorgani –
nego da slijediš siromaška
koji nosi ćup zelenog graška
za svoju dječicu na Obali Slonovače.

A sup sve za njim kaska, skače s noge na nogu. Poleti, pa stane.
Obazire se na sve strane i tek pokatkad oblizne brk.
Siromah s ćupom dade se u trk. Posrće, pada, u pijesak liježe
s ćupom... i diže se. Breme je sve teže, dok sunce sve đavolskije žeže.

A zagonetni pratilac, čio
i bodar, krila raskrilio
crna i kuštrava... Kljun zarije
sebi u šupak, pa se smije...

Ne izdrži putnik jadan: od žeđi mahnit, jezik isplazio smeđi
i dišući teško – kao da izdiše – šanu: – Ne mogu te nositi više!...
Pa zakopa u pijesak ćup
i legnu iznad njega. A sup
čeka i čeka...
Sutradan
u pijesku se je bijelila tek hrpa
kostiju i odjeće poneka hrpa.
A tajnoviti lješinar obriše
kljun i odleti...

I nitko više
ne iskopa iz pustinjskog pijeska
ćup u kom žuto zlato se ljeska.

(Tako i ti, siromašni svijete, od pustih igračaka postavši dijete,
ćup na leđima nosiš pobožnije negoli glavu na ramenu.
Za dlaku
Još treba... i ta zvijezda što te grije
sa neba – iskopat će ti raku.)

U ovoj je basni prisutno kulturno i književno naslijeđe u motivu siromaha koji nosi ćup zlatnika (kombinacija biblijskih i plautovskih toposa). Iz biblijskog toposa izlučuje se nadvremensko značenje (s obzirom na književne i kulturne univerzalije), dok se iz plautovskog toposa začinje humor. Motiv bjeloglavog supa uvodi basnolike konotacije, a preko njega upisujemo političko značenje špijunaže i praćenja od strane tajnih službi. Demistifikaciji političkih toposa pridonose entiteti *Obala Slonovače* (jugoslavenski projekt glede Pokreta nesvrstanih), šerif s tri značke, šef domaće misije trgovačke. Premrežavanjem tih toposa stvara se pripovjedna struktura basnolike situacije kojom se pruža direktna satirička os na političku svakodnevicu bivše Jugoslavije. U rimovanim dijelovima nalazimo infantilizaciju kao poetičku i stilsku karakteristiku rane lirike. Njome se razigrava basnoliko tkivo i olakšava recepcijski kod. Stihovi u zagradama pripadaju autorskom subjektu satire koji se nalazi u ulozi poučavatelja. Time se resemantizira gnomski kod (kao i u poeziji o majčinstvu) kako bi se metaiskazno utvrdila pozicija subjekta u svijetu koji shvaćamo kao društveni i politički entitet.

U zbirci *Tronožac koji hoda* (Parun 1993) nalazimo također satiričke retke u žanrovskom obliku basni, epigrama i satiričkih pjesama. Karmen Milačić (1993: 150-151) detektira humoristički, povijesni, politički i satirički sadržaj koji poetički i stilski izrastaju iz ironije, komike i groteske[8], no i lepršave simbolike metafora, neprestanog izmjenjivanja realija i mitskih elemenata, mogućeg i nemogućeg, traženja izvora novih mogućnosti literarnog izričaja. U autopoetičkom tekstu u uvodu, Vesna Parun (1993: 5-7) definira poziciju satiričara i kritičara koji detronizira ustoličene mane zajednice i ističe latinističke epigrame kao korijene satiričke književnosti. U satiričkoj analizi hrvatske svakodnevice ranih 90-ih, satirički se subjekt okreće autoreferencijalnom

8 Komika i groteska predstavljaju realizacije ironijskog značenja u kontekstu nekog djela i detektiraju se kao stilski postupci, a ne kao zasebni oblici (o.p. T. L.)

revidiranju vlastite poetike i realizaciji poetičkih metafora kao točaka gradnje vlastitog diskurza. To su infantilizacija, metaiskazni signali koji resemantiziraju gnomsku strukturu i prirodni imaginarij. Infantilizacija se nastavlja iz apokaliptičkih basni i ludički razigrava tekst. U razigravanju prisutni su neologizmi kao infantilistički stilemi (*tartifoslavija*, *djeconosac*, *snivač*). Metaiskazni signali gnomske mudrosti generički su pokazatelji satiričkih situacija ("Ako pitate / ekologiju, / smijeh je sjaj / i čistoća duše. // Za državu / smijeh je grijeh. / Smijehom se kule / dogma ruše." (Parun 1993: 13), "Prije će / u gradu jednoumlja / sve ulice postati / dvosmjerne / i stosmjerne, // negoli... / Da ne / govorim / dalje. / Staze su šutnje / neizmjerne." (Parun 1993: 33), "Prenijet će ovamo / borbe bikova, / štafete, rakete, / crkve i bombe. // A nama ostaje / samo da gradimo / skloništa / i katakombe."(Parun 1993: 95)). Njima se potiče razvoj političke satire. Prirodni imaginarij prisutan u cijeloj poeziji obilježen je mediteranskim konotacijama, a u satiričkoj se lirici njegovo značenje premrežava s političkim ("Kad je u južnoj / pokrajini / crn zacrnio / mrak // sa sjevera / u pomrčini / sablastan krenu / vlak. // Niz vagona / krcatih bontona / poput pobješnjela / vranca / juri kroz krš, / mrak sikće: mrš!... / mašući bocom šampanjca. // Pa premda je mjesec / lipanj daleko, / trust krijesnica / kapital je steko // na južnom mraku / i sjevernoj laži, / dok tat lupežu / stoji na straži." (Parun 1993: 38), "Na ognjištu / pepeo uzdiše: // doma mojeg / nema više..." (Parun 1993: 126) U ovjeri navedenog interpretativnog tipa širi se paradigma karnevalizacije književnih i kulturnih značenja s premisom subverzije Političkog iz pera političkog subjekta (dubinska aktivacija velike i male povijesti kao dokaz satiričke nadpozicije) ("Prije šezdeset godina / na ovaj svibanjski dan / u Berlinu su gorjeli / Heine, Hesse i Mann. // Ne oni. Njihova djelca: Papir, karton i slova. / To je sudbina olova / u bezdanu mračna zdenca. // Svaki je vlastodržac / krvnik potencijalni. / Sjekiri treba držak, / a držku – žig državni!"(Parun 1993: 25), "Kroz Balkane / jednog dana / krenula je / karavana. // Carinici / jedne noći / prorekli su: / neće proći! // Nije prošla karavana, / al su prošli / carinici. // Prodali su / pol' Balkana / i kupili / kljuse u Nici." (Parun 1993: 27), "Na tlu leži / crna daska. / Bijelom kredom / na njoj piše: // "Prodaje se / lampa lanjska. / Nek je nosi / tko da više!" // Tuj mrtvačka / prođu kola. / Kiša pade, / sve izbriše. // Golub mira / guknu s krova. / Šanu gavran: / nikad više." (Parun 1993: 44)). Uz navedene karakteristike, u epigramskoj satiri nalazimo formalni i sadržajni infantilizacijski instrumentarij (rima), poetsku dosjetku i razgovorni stil koje intenziviraju satiričko značenje ("Gitara je / ostarjela, / htjela bi / u mirovinu. // Hoće li joj / priznat, tko zna, / visoki ce / za domovinu?" (Parun

1993: 114), "Pingvini za / Prvi Maj / preplivali / ocean. / Na Crveni / trg su pali. / Drugovi ih / pocmekali." (Parun 1993: 121)).

5. Zaključak

U ovom je radu prikazan dijalektički razvoj poltičkog subjekta u Paruničinoj lirici koji smo u naslovu definirali gotovo sinonimno kao apolitički i antipolitički. Njihova je temeljna razlika u načinu odnosa subjektove političke poruke prema opisivanoj stvarnosti. U prvom je riječ o stvarnosti ispred subjekta i subjektovoj reakciji, a u drugoj o subjektu ispred stvarnosti i njegovu vještu kritičku seciranju te iste stvarnosti. Iz tih se pozicija mogu povući dvije aksiološke linije, a to su modernistička pozicija apolitičkog subjekta i njegova teksta i postmodernistička antipolitičkog subjekta i pripadnog mu teksta. Navedeno se uočava i iz opisa diskurzivnih strategija koje obilježavaju te dvije pozicije. S druge pak strane, na subjektnoj se osi također mogu razmatrati navedene mijene. Prvi je subjekt obilježen kulturacijom koju je proveo politički poredak, dok drugi subjekt afirmira subverziju postojećeg političkog poretka u cilju njegova ispravljanja što je ujedno i funkcija satire. Možemo postaviti pitanje mijene ženskog subjekta iz slabog u jaki što se očituje u korištenju feminističkog toposa ženski nered Carole Pateman koji se diskurzivno ostvaruje ironizacijom i figurom obrata (Moranjak Bamburać 2009: 47). Rana lirika prisutna u zbirci *Zore i vihori* (Parun 1947) nastaje kao antiratna zbirka što joj po definiciji daje antipolitičku usmjerenost (iz aspekta stvaranje Ideologije i Povijesti, a ne postmodernističkog čina da je svaki čin politički), njezina se osuda od ideološke kritike politički artikulira dajući joj dimenzije kakve ona u poetičkom, stilskom, estetskom i filozofskom smislu ne sadrži i čini se od nje slučaj čime se subjekt iskupljuje drugom zbirkom *Pjesme* (Parun 1949). Tom zbirkom subjekt postaje glasnogovornik Povijesti i Ideologije podčinjavajuć se kulturacijskim silnicama političkog poretka. U zreloj lirici pojavljuje se romantičarska poetizacija političkih entiteta kao zametak antipolitičkog subjekta, no subjekt svejedno ostaje zahvaćen kulturacijskim kompleksom. Antipolitički subjekt sazrijeva u kasnoj fazi koja nosi najviše biografskih datosti, a sama pozicija postaje pozicijom društvenog kritičara. Time se zbiva stanovita realizacija metafore političkog subjekta koja donosi mijenu od modernističkog (u poetičkim terminima tradicionalnog) do postmodernističkog pjesničkog sloga, a koja je popraćena subjektovim rastom u literarnoj i empirijskoj sferi. S obzirom da književna imaginacija i književnost mogu biti itekako subverzivni činitelji (Nussbaum 1995: 34), politički subjekt

Vesne Parun nije ostao samo imun na subverziju *per definitionem*, već je svojim biografskim i literarnim dosezima svjedočio njezinoj ekspanziji i ljudskom smislu u svakom društvenom vremenu.

Izvori

Parun, Vesna (1947), *Zore i vihori*, Društvo književnika Hrvatske, Zagreb.

Parun, Vesna (1949), *Pjesme*, Matica hrvatska, Zagreb.

Parun, Vesna (1959), *Ti i nikad*, Lykos, Zagreb.

Parun, Vesna (1976), *Apokaliptičke basne*, Prosveta, Beograd.

Parun, Vesna (1993), *Tronožac koji hoda*, Znanje, Zagreb.

Literatura

Arendt, Hannah (1990), *Izvorite na totalitarizmot*, Kultura, Skopje.

Badurina, Lada (2008), *Između redaka*: *studije o tekstu i diskurzu*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.

Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb.

Bošnjak, Branimir (2010), *Hrvatsko pjesništvo* / *pjesnici 20. stoljeća*, Altagama, Zagreb.

Felman, Shoshana (2007), *Pravno nesvjesno*: *suđenje i trauma u dvadesetom stoljeću*, Deltakont, Zagreb.

Frangeš, Ivo (1987), *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb.

Franičević, Marin (1948), *Pisci i problemi*, Kultura, Zagreb.

Husić, Snježana (2008), Životinjske figure u talijanskoj književnosti srednjeg vijeka (doktorska disertacija u rukopisu)

Janjić, Jovan (1981), *Tematika ustanka i revolucije u usmenoj narodnoj književnosti i nekim odabranim delima jugoslavenskih pisaca*, Zagreb – Vranje (doktorska disertacija u rukopisu).

Lemac, Tin (2013), *Stilematičnost lirskog idioma Anke Žagar* (doktorska disertacija u rukopisu).

Lemac, Tin (2015), *Autorsko*, *povijesno*, *mitsko* (*pjesnički diskurz Vesne Parun – teorija i interpretacija*), Biakova, Zagreb.

Maroević, Tonko (1979), *Apokaliptičke basne*, Dometi 1-2, str. 134 – 135.

Mataga, Vojislav (1987), *Književna kritika i teorija socijalističkog realizma*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.

Matvejević, Predrag (1977), *Književnost i njezina društvena funkcija*, Radnički univerzitet Radivoj Ćirpanov, Novi Sad.

Milačić, Karmen (1993), *Satira kao sudbina*, pogovor zbirci *Tronožac koji hoda*, str. 149 – 154.

Milanja, Cvjetko (2000), *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.* (I. tom), Altagama, Zagreb.

Milićević, Nikola (1982), *Uvod* u: *Sabrana djela Vesne Parun* (*Pet stoljeća hrvatske književnosti*), Matica hrvatska, Zagreb.

Moranjak Bamburać, Nirman (2004): "Retoričke strategije feminističkog diskursa", *Fluminensia*, god. 16, br. 1 – 2, str. 137 – 155.

Nussbaum, Martha (2005), *Pjesnička pravda*, Deltakont, Zagreb.

Prosperov Novak, Slobodan (2004), *Povijest hrvatske književnosti*, Marjan tisak, Split.

Šicel, Miroslav (1997), *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Školska knjiga, Zagreb.

Vaupotić, Miroslav (1966), *Hrvatska suvremena književnost*, PEN, Zagreb.

Apolitical and Antipolitical Identity in Poetry of Vesna Parun

Summary

In this paper we thematize polytical poetry of Vesna Parun which is a part of her early, middleage and late poetry. It is concluded that her early and middle age phase are concerned about apoliticness which resulted with the trial against her first poetic book *Dawns and whirlwinds* (Parun 1947) from the side of the ideologic socrealistic critic which generated a new poetic book *Poems* (Parun 1949). Middle age phase brings us some poems in which political entity of state is viewed from the romantic worldview horizont. Late phase when Parun writes satyrical lyric is antipolitical state of disintegration of the social and political reality of former Yugoslavia and Croatia. We assume some thesis about growth of political subject through these phases (from apolitical position of Poet to the antipolitical position of Society's Satyricar), bring up some semiotic theses about all phases and their build up oses and explain transitions between these phases in poetic and stylistic code which contributes to the explication of genesis of political subject in poetry of Vesna Parun.

KEY WORDS: *poetry of Vesna Parun*, *political poetry*, *stylistics*, *semiotics*, *interpretation*

UDK: 821.163.4(497.6).09-1 Brka A.

Melida TRAVANČIĆ

Kulturogena autoreferencijalnost: Odnos poetike i egzistencije u poeziji Amira Brke

KLJUČNE RIJEČI: *autoreferencijalnost, kultura, povijest, poezija, pjesnik, egzistencija, trauma*

U stvaralaštvu Amira Brke javlja se poseban vid autoreferencijalnosti, riječ je o odnosu poetike spram egzistencije u koordinatama zadatog društveno-povijesnog polja. U velikom broju njegovih pjesama prepoznajemo ovaj fenomen, tačnije to da je poetika u značajnoj mjeri uvjetovana i determinirana *egzistencijom u Bosni* s obzirom na autoreferencijalnost koja se reflektira na koji način Brka misli o tome u svojoj poeziji. Pjesnik je zaokupljen poviješću, ljudskim udesom, da bi najprije razumio čovjeka, sebe i svoj položaj u vremenu u kojem obitava, *pjevajući poslije i u ratu*. Pjesnik Brka pokazuje kako se poetika referira na karakter i okolnosti podneblja, odnosno društva u kojem živi, i kako on o tome misli dok piše svoju pjesmu. Stvarnost koja je razrušena ratom i, kasnije, poratnim traumama, jednom riječju - teška povijesna iskustva, opsesivna je tema ovog pjesnika. Unutar njegove poezije povijesna usudnost nikada nije eksplicitno izražena, nema slika ratnih užasa, nego kroz vlastitu životnu traumu, ili kroz slike pojedinačnih ljudskih sudbina ispričan je usud. Njegova poezija svjedoči o historijskom lomu, čovjeku, ali i progovara o poeziji unutar tog nesretnog trenutka, tačnije: donosi sintezu historijskog relativiteta, moralnog i metafizičkog apsoluta.

Autoreferencijalnost je vrsta književnog i jezičkog diskursa kojim se iskazuje stvaralačka samosvijest. Pisci u svojim djelima - ponekad eksplicitno, a ponekad prikriveno - iskazuju visok stepen samosvijesti o jeziku, književnoj formi, postupcima, konvencijama, stilu ili tradiciji koje upotrebljavaju ili na

koje se oslanjaju. Iskazujući visoku svijest o samom činu pisanja, shvatajući ga kao vrstu poigravanja vlastitim standardima i konvencijama, često u svojim djelima komentarišu i sam čin pisanja, i tako ne samo da narušavaju nego i ozbiljno preispituju odnos između fikcije i stvarnosti. Njihov govor tada postaje autoreferencijalan, odnosno samostalan i samodovoljan sistem koji stvara vlastita značenja. U književnim djelima autoreferencijalnost se javlja još od antičke književnosti, njeni elementi prepoznatljivi su u svim stilskim periodima i na svim prostorima. U povijesti književnosti mijenjao se jedino stupanj prisutnosti autoreferencijalnosti, pa je ona u pojedinim epohama i pravcima naglašeno prisutna, a u nekima manje. Autoreferencijalnost se posebno javlja i razvija u književnosti 20. stoljeća, tačnije: eksplicitno se javlja u realizmu, u romanu, te u velikoj mjeri označava poklapanje djela sa stvarnošću. Prema navodima Krešimira Nemeca:

> *Autoreferencijalnost može poprimiti različite forme, od jednostavnih teorijskih refleksija kojima autorska svijest komentira primijenjene literarne postupke, sve do složenih metafikcionalnih romana koji su potpuno usmjereni na sebe, na svoj narativni mehanizam i koji recipijentu nude model svoje autoeksplikacije. Stupanj autoreferencijalnosti određuje i stupanj romaneskne samosvijesti.* (Nemec 1993)

U najnovije vrijeme pojava autoreferencijalnosti radikalizirana je i osviještena, posebno u djelima i kritici postmodernizma. Autoreferencijalnost dolazi iz same srži književnoumjetničke strukture i nanosi joj, uslovno kazano, ozbiljne "povrede". Struktura književnog djela tako počinje da mijenja svoju osnovnu paradigmu i postaje autoispovijest privatnog iskustva. Govorom o vlastitim književnim postupcima autor istodobno i gradi i ruši iluziju književnog djela; on postavlja, ali i nadrasta vlastita strukovna ograničenja. Međutim, tzv. razgolićavanjem svoga umijeća, svojevrsnim oslobađanjem teksta, autor postaje "ranjiv", postaje umjetnik koji prikazuje sebe u činu stvaranja, i na taj način i sam je neminovno fikcija "proizvodnog" procesa. Ovakvo razotkrivanje književne strategije ukazuje na to da autor insistira na autoreferencijalnosti i na tome da svoj autoritet ne zasniva na stvarnosti koju predstavlja nego na onim ideološkim, mitološkim i općekulturnim konvencijama koje zajedno čine stvarnost i fikcija. Tako da upravo autoreferencijalnost podsjeća čitaoca na to da se radi o autorskoj konstrukciji koja je sasvim proizvoljna. Kao znak autentičnosti bića - autor upliće sebe, komentariše čin stvaranja, govori čitatelju o onome što radi unutar književnoumjetničke strukture, te na taj način, preko autentičnih postupaka, moderna proza, u velikoj mjeri i poezija, iluzi-

onira oslobađanje od tekstovnih ideologija i klasičnih stratifikacija. Istovremeno, potrebno je napomenuti da se ovdje radi o dvostranom metafizičkom iskoraku: iskoraku bića što se sklanja od negostoljubivog bitka i jednog strukturnog elementa što se mimikrijski skriva od presije strukture. Uključenost autoreferencijalnog diskursa u poeziju donosi i određene specifičnosti, jer za liriku ne postoji drugi predmet posmatranja nego što je to sam pjesnik, tako da autorefleksivnost i autoreferencijalnost lirskog subjekta prerasta u autoreferencijalnost same pjesme, što u najdubljem smislu znači krenuti najtežim, najneizvjesnijim putem - putem čiste poezije.

Kada govorimo o razvoju poezije na bosanskohercegovačkom prostoru, posebno unutar jedne pjesničke generacije (često nazivanom *ratno-poratnom* generacijom), uočavamo kod pojedinih autora naznake autoreferencijalnog diskursa. Međutim, najplodonosniji i najznačajniji autor kod kojeg je autoreferencijalnost posebno prisutna jeste pjesnik Amir Brka[1]. Pjesnički tekstovi Amira Brke artikulisana su svjedočanstva potpune proosjećanosti i promišljenosti paradoksa, apsurda i tragizma ljudske egzistencije. Njegova poezija je u duboko egzistencijalnom, ali i u autoreferencijalnom smislu - traganje za autentičnim oblicima postojanja u jednom neautentičnom svijetu, a emotivne vibracije nad iskustvom nestalnosti svijeta podloga su za intelektualnu dramu. Njegova poezija zaklapa širok luk od istodobne referentnosti na neposrednu stvarnost i na trenutak ispovijedne egzistencije sadašnjosti, ali i na ukupni literarni "muzej" u kojem je ukinuta distinkcija između dijahronijske i sinhronijske ravni, do autoreferentnosti koja omogućuje vrlo složenu metatekstualnu i intertekstualnu dimenziju pjesme. Autoreferencijalnost jeste fenomen koji je prisutan kroz devet posmatranih pjesničkih knjiga ovoga autora, čak možemo konstatirati da je to temeljni postupak pjesnika Amira Brke. Ovaj pjesnik u potpunosti je okrenut sebi, svojoj pjesmi, te svojoj poziciji pjesnika, na način da o tome, odnosno o svojoj poeziji, promišlja kroz nju samu.

U poeziji Amira Brke javlja se jedan poseban vid autoreferencijalnosti. Posrijedi je povijesna usudnost, preciznije kazano: odnos poetike spram

1 Opserviranje pjesničkog opusa Amira Brke nije izostalo u analizama bosanskohercegovačkog književnog korpusa. O poeziji ovoga pjesnika objavljen je za naše prilike neuobičajeno veliki broj tekstova studijskog, oglednog, esejističkog i književnokritičkog karaktera. Autoreferencijalni sloj u poeziji Amira Brke i ranije je uočavan, ali o toj dimenziji njegovog pjesništva govorilo se sporadično, kratko i bez dubljih analiza. U većini slučajeva autori koji su pisali tekstove o njegovoj poeziji uočavali su taj sloj i doticali su ga se, ali nema niti jednog cjelovitog teksta o ovom značenjskom sloju Brkine poezije. Radom se opservira autoreferencijalni diskurs u pjesničkim zbirkama Amira Brke koje su objavljene u periodu 1996-2010.

egzistencije u koordinatama zadatog društveno-povijesnog polja. U velikom broju njegovih pjesama prepoznajemo ovaj fenomen, tačnije to da je poetika u značajnoj mjeri uvjetovana i determinirana *egzistencijom u Bosni* s obzirom na autoreferencijalnost koja se reflektira u tome kako, na koji način Amir Brka misli o tome u svojoj poeziji. Ovakav vid autoreferencijalnosti put je ka samorazumijevanju i mogućnosti razumijevanja drugoga: povijest vlastite egzistencije model je za posmatranje, upoznavanje, znanje o drugom/drugačijem modelu egzistencije, ali isto tako i za univerzalnu povijest svijeta. Pjesnik je zaokupljen poviješću, ljudskim udesom, da bi najprije razumio čovjeka, sebe i svoj položaj u vremenu u kojem obitava, *pjevajući poslije i u ratu*. Posrijedi je iskrenost i tragedija, dramatičnost događaja proživljenih i preživljenih, zabilježenih u nizu Brkinih pjesama.

Karakterističan primjer za ovu vrstu autoreferencijalnosti jeste pjesma "Kakvu bih volio pisati" - kojom Amir Brka pokazuje kako se poetika referira na karakter i okolnosti podneblja, odnosno društva u kojem pjesnik živi, i kako on o tome misli dok piše svoju pjesmu, pa eksplicira vlastito pjesničko razumijevanje diferencije između poetike američkih pjesnika i svoje poetike, jer se njegova pjesma i začinje, odnosno ima svoj inspirativni nukleus upravo pred jednom antologijom američke poezije, pa pjesnik "zavidi" američkim pjesnicima na njihovoj poetici iz koje nastaju pjesme koje su, kako veli, "lagane, neopterećene sobom(...), poput običnih stvari u životu, malih, gotovo nezamjetljivih, što mozaik svakodnevice lijene rišu." (Brka: 2005) A Amir Brka svoju poetiku, odnosno svoju pjesmu razumijeva i poetski deskribira nasuprot onome što je kod Amerikanaca sadržano upravo u sintagmi *mozaik lijene svakodnevnice*, u čemu pjesnik detektira sigurnost, mirnu izvjesnost, opuštenost američke životne egzistencije - kao osnove iz koje oni *rišu* svoju poeziju. Njegova pjesma, međutim, nastaje u Bosni, pa bosanska povijesna neizvjesnost, traume društvene egzistencije u kojoj pjesnik obitava neminovno postaju i traumama njegove duše, te je njegova pjesma kontinuirano u situaciji da:

(...) od života
odvojiti se teži, očekujući da posve svoja
može biti: jedan mali, osamljeni kozmos što
bi, van gravitacijskog domašaja, u pribježištu
spasonosnom rezignacije da lebdi. (Brka 2005)

To, naravno, pjesniku ne polazi za rukom, o čemu pjesnički efektno kazuje posljednja strofa ove pjesme.

I našao sam papir: dva lista na kojima su
ispisane bile moje neke pjesme, i iskoristio
ih s leđa, kao što, počesto, učini sa nama život
u Bosni. (Brka 2005)

A o tome kako i koliko *život u Bosni* određuje i poetiku ovog bosanskog pjesnika potvrđuje upravo ova pjesma koja bi, s obzirom na njenu autoreferencijalnu poetsku eksplikativnost, mogla stajati kao svojevrsni prološki tekst uistinu velikom broju pjesama što ih o vezi i, zapravo, o uslovljenosti svoje poetike bosanskom povijesnom egzistencijalnom usudnošću Amir Brka ispisuje u svakoj svojoj do sada objavljenoj knjizi, izražavajući uvijek, manje ili više akcentirano, punu pjesničku samosvijest o ovom odnosu na čijoj je detekciji autopoetički artikulirana pjesma "Kakvu bih volio pisati". Pored ove pjesme u kojoj, u jednom lomnom povijesnom trenutku, govori kakvu bi poeziju volio pisati, Brka ide korak dalje i u pjesmi naslovljenoj "Opsjednuta pjesma" (napisanoj 1993. godine - kako je pjesnik datirao) kazuje šta, u istom takvom strašnom vremenu, ne može čitati. A zapravo je suštinski motiv ove pjesme pjesnička rasprava o samoj poeziji, o njenom smislu, potaknuta situacijom u kojoj je *ljudski stvor* zapravo postao zvijer:

Kad su danas prestale stizati sa svih strana
granate naših ubojica ispaljene na opsjednuti grad,
čitao sam, pokušavao naime, stihove
Eduardasa Meželajtisa, litvanskog pjesnika.
Ali nije išlo, jer previše je ptîcā.
Ne mislim, i, još uvijek, ne osjećam kao Adorno:
neka poezije koja pita, podsjeća, i upozorava
kakav je postao ljudski stvor,
i kamo bi još mogao krenuti (od toga bi,
možda, ipak, nekada,
moglo biti nekakve koristi), ali čemu ptice
u vrijeme sve novih i novih aušvîcā? (Brka 1996)

Czesław Miłosz će se u jednom stihu zapitati: "čemu poezija koja ne spašava narode i ljude", dok se Amir Brka pita *čemu ptice* kao pjesnički motiv - ma kakav figurativni kapacitet u njemu bio sadržan; čemu, dakle, takva poezija u svem ratnom užasu. Naslov pjesme otkriva dva njena sloja, pjesma je opsjednuta kao što je grad opsjednut, ali i kao opsjednutost pjesnika samom

opsadom i samom pjesmom, jer još uvijek duboko razmišlja o pjesmi, o poeziji, i u tim teškim ratnim i poratnim vremenima za jednu zemlju, odnosno za jedan kolektiv. Brka se još uvijek ne pita i ne osjeća kao Adorno *čemu poezija poslije aušvîcā*, niti ima maksimalističku pretenziju - odbacivanja poezije. Pjesnika "proganjaju" ptice, ptice kao simbol slobode i mira, naspram čovjeka, kojeg u ovoj pjesmi naziva *stvorom*, čime izražava spoznaju o potpunoj eroziji čovjekovih humanističkih kvaliteta, opaža da se preobrazio u monstruma kojim je ovladala mračna strana, koji je spreman počiniti najgora zlodjela. I onda se, na kraju, mada je kroz cijelu pjesmu implicite prisutan autoreferentni sloj, javlja opsesivna zapitanost nad smislom i značajem poezije - u opsjednutom gradu, u opsjednutom dobu i u opsjednutoj pjesmi:

Ili sam možda ja, u svijetu čiji horizont
već mjesecima omeđuju i određuju okolna brda
na kojima je prva linija odsudne odbrane,
počeo gubiti smisao za poeziju,
prestao vjerovati da ona nečemu služiti ne treba?
Ako nisam... Ako jesam, ako sam. (Brka 1996)

Stvarnost koja je razrušena ratom i, kasnije, poratnim traumama, jednom riječju - teška povijesna iskustva, također je *opsesivna* tema ovog pjesnika, i ne samo njega nego i cijele jedne bosanskohercegovačke pjesničke generacije, pa su objavljene brojne knjige o ovim temama nastale tokom ili neposredno nakon rata. Brka će u jednom intervju kazati da na prostoru BiH "u poratnom periodu nastaje uistinu vrijedna, u evropskom smislu relevantna književnost, koja je prvenstveno obilježena ratnom dramom što se odražava kao kataklizmički doživljaj svijeta i, odatle, kao potraga za vrijednostima na kojima bi se, u posvemašnjoj srušenosti, ipak mogao graditi kakav-takav čovjekov dom." (Brka 2005) Svaki pjesnik, romanopisac, pripovjedač u svom književnom opusu pokušava sliku koja ga muči, proganja, svoju ličnu traumu, svoj odnos spram svijeta, ali i udes kolektiva, artikulirati na sebi svojstven način. Kako navodi Jan Parandowski:

Svi su ljudi osobeni na svoj način, svi doživljavaju neverovatne zgode i nezgode, u svakoj se ljudskoj duši svet prelama i ogleda u hiljadama različitih nijansi neuporedivog sjaja i boja. Svaki od nas je svestan toga, ako ne uvek i na svakom mestu, a ono bar u izvesnim trenutcima, samo što mnogi od nas nemaju hrabrosti čak ni da to priznaju. U ogromnoj svojoj većini čovečansvo

je zbir plašljivih jedinki. Često je potrebno da naiđu neki veći i jači potresi - bolni ili radosni - pa da se tek onda razlomi pečat ćutanja i iz usta onih najćutljivijih poteku tada vizionarske reči. (Parandowski 1964)

Upravo to se dogodilo - bolni ratni i poslijeratni period, užasi, traumatični momenti bili su povod da se progovori, da se ispišu pjesme, cijele knjige na ovu temu, ili, kako ju Brka imenuje, "književnost koja pamti zločin". Amir Brka je pjesnik koji ovakvu vrstu književnosti, odnosno poezije opservira od prve svoje pjesničke knjige *Prirodni redoslijed* (1996), pa do devete *Turistički vodič* (2010), i u jednako snažnim slikama javlja se i neposredno nakon rata, ali i petnaest godina kasnije. Ono što je svojstveno ovom pjesniku jeste činjenica da se kroz sve pjesme (koje govore o povijesnoj usudnosti), provlači sloj autoreferencijalnosti, što ne nalazimo, ili veoma rijetko uočavamo kod drugih pjesnika. U poeziji Brke povijesna usudnost nikada nije eksplicitno izražena, nema slika krvavog stradanja, ratnog užasa, nego kroz vlastitu životnu traumu, ili kroz slike pojedinačnih ljudskih sudbina ovaj pjesnik *priča* usud. On kazuje sve ono što se događa, sa svim traumama (svojim, ali i tuđim), poezijom bilježi jedan stravičan prizor, rat i lom (kako fizički tako i duhovni) jednog naroda. Prijelomni historijski trenutak i ratno stradanje prisutno je, ali u pozadini pjesme, ispisano kroz vlastitu poetsku refleksiju o tom stradanju, i kao da pjesnik pokušava i sebe i pjesmu ograditi od tog historijskog loma, ali on je mizanscenski intenzivno i kontinuirano prisutan. Odličan primjer za navedeno jeste pjesma "Uzalud, dakle" - u kojoj Brka izdvaja kolektivno, ali i stradanje pojedinca, kao i vlastitu determiniranost stradanjem, i kao čovjek i kao pjesnik. Ova pjesma ima prozni karakter, što pjesnik na kraju i potvrđuje: "Ipak, čini mi se da nema poezije, / da je, štaviše, cijela stvar naglašeno prozaična." (Brka 2001) Pjesmom se kombinira individualni udes pojedinca i tragedija kao sudbinska odrednica zemlje u kojoj živi. Započet će stihovima u kojim pomno bira riječi, i to su riječi iz svakodnevnog jezika, u njima nema nikakvog oneobičavanja, ali sintagmom *na primjer* pojačat će cijeli događaj o kojem želi govoriti:

Radi se, na primjer, o slijedećem

Roditelji su mu, prije pedesetak godina,
protjerani iz istočnog dijela zemlje
Potom su,
kad se ponovila anno Diaboli,

prognali njega,
no on je riješio da se bori
kako bi se vratio u grad u kojem je rođen
(Tako mislim, mada neki kažu
iz vjerskih razloga, iz patriotskih ideala,
i tome slično) (Brka 2001)

Brka u ovoj pjesmi koristi sintagmu *anno Diaboli* (uobičajena je upotreba *anno Domini*) i time još više naglašava tragizam, jedan udes smijenit će drugi, još gori, te odatle sintagma da je to *ljeto Đavolje* u kojemu se gradira užas. Dalje slijedi nizanje slika šta se sve sa pojedincem događa: teško je ranjen, odmah po oporavku usmrtila ga je raketa prilikom avionskog napada i, konačno, što je ujedno i najjača slika - njegov grob raznio je tenkovski projektil. I ovdje se pjesnik Brka zaustavlja, okreće cijelu stvar, ne ostavlja sebi prostora da iskoristi ovu situaciju da bi u pjesmu upleo ideologijski diskurs, što bi mnogi pjesnici iskoristili i tako postali *oni koje slavi nacija*. Takvi pjesnici svojom poezijom žele da prosvjećuju, da politiziraju, da vladaju, gubeći tako individualnu svijest, "brane" svoj narod, tradiciju i od čega nije potrebno, najžešće putem književnosti. Brka se tu zaustavlja, ne želi postati *takav* pjesnik, te na kraju, naizgled rezignirano, ali suštinski ironično dodaje:

Uzalud, dakle, pokušavam
Nikada neću moći postati
pjesnik što ga slavi nacija

A onda se u poenti pjesme dešava zaokret u pjesničku nutrinu:

Ali gore je od toga
što mi danas tako malo znače
daleka bijela jutra kad bijah
opsjednut kristalnom slikom suđaja
u sebi
o sebi (Brka 2001)

Pjesniku više ništa, ili skoro ništa ne znače *bijela jutra*, promišljanja o sebi unutar nekada sretnog perioda, kada nije bilo, kažimo najblažu riječ - mučnih stvari, kada su vremena bila, nazovimo ih, sretna. Brka pokušava, u tome i uspijeva, sagledavanjem vremena u kojem obitava i stvara, iz jedne

moguće historijske perspektive, iz jednog društvenog aspekta, preživjeti pisanjem proživljeno i suočiti se sa društvenim kontekstom u kojem živi i stvara. Pisanje je njegov način da se književnim sredstvima progovori o problemima, da se sveukupnom tragizmu povijesti i čovjekove egzistencije da ljudski smisao i održi nada. Jedino pisanjem, kako navodi Sartre, stvari se mogu kazati na izvjestan način. Tako čini i Amir Brka, u pjesmu unosi svoj život, svakodnevnicu, unosi rat u njegovoj ničim patvorenoj zbilji.

Povijesna usudnost jedne zemlje daje prostor za poeziju koja iz nje nastaje, koja traga za autentičnim vrijednostima u razrušenom svijetu u kojem, nakon ratnih strahota, sve gubi smisao i u kojoj živi/preživljava jedna u potpunosti izgubljena generacija. Upravo o takvom stanju u zemlji i ljudima, poezijom kazuje Amir Brka. Pjesma "Mač u Tezejevim rukama" postavljena je na način da obuhvata prošlost, ali kroz nju se pjesnik odvažava predvidjeti i budućnost:

> *Ukoliko poželiš pjesmom izreći u kakvu stanju živiš, odnosno ako naumiš kazati "društveni trenutak" - tu ti može pomoći metafora. Dovoljno je, na primjer, napisati: Prokrustova postelja. Ali potom se nameće upit o tome šta valja činiti, i pisaći stroj počinje da brenca i zapinje. Imao bi, naime, šta saopćiti, ali je poezija neprijemčiva za bolja vremena, a govoriti kako se mora. Ipak ćeš ponuditi modele koji će se nakon tri milenija moći kao poetske figure koristiti, obzirom na to da će tada pištolj, kalašnjikov ili hand-granata biti samo ono što bijaše mač u Tezejevim rukama.* (Brka 2001)

Pjesmom je uspostavljeno poetsko višeglasje, posrijedi su intertekstualne veze sa antičkim mitovima, koji sada služe kao metafore stvarnosti, jer kazati *društveni trenutak* znači prisjetiti se mita o Prokrustu. Pjesma na izvrstan način govori o ljudskoj drami, te pjesnik kaže da je "poezija neprijemčiva za diskurs u kojem bi to mogao iznijeti", osim metaforama, pa tako i čini. Kao što on sada, da bi opisao stvarnost, govori kroz aluzije na mitove, predviđa da će se za tri milenija događati iste stvari, te da će tada tehnologija još više usavršiti sredstva za ubijanje, pa će pjesnici *pištolj, kalašnjikov ili hand-granatu* koristiti kao metafore onoga što on sada koristi kao metaforu mača u Tezejevim rukama. Muhidin Džanko konstatira da je stvarnosni okvir ove pjesme "čisto kulturološki: pjesma je metafora o vječnosti poezije, o njezinoj svevremenosti.

Vrijeme je totalno dinamizirano, jer se njime premošćuje luk od davnašnjeg, mitskog, do sadašnjeg, suvremenog govora". (Džanko 1998)

U pojedinim pjesmama koje govore o povijesnoj usudnosti nailazimo na sarkazam, britku ironiju - kojom Brka "razgolićuje" stvarnost, takve su, na primjer, pjesme "Izbjeglica", "Prizor sa naše TV", "Ako zamislim" i dr. Pjesmom "Izbjeglica" Brka nastavlja svoj govor o poslijeratnoj generaciji, njenoj egzistenciji, ljudima koji su prevareni poslije rata, jer su im data lažna obećanja povratka na svoju, a sada tuđu zemlju. Amir Brka unutar jednog egzistencijalnog modela uspješno nalazi način da progovori o poeziji tog vremena, oblikujući cijele male poetske eseje. U takvim pjesmama posrijedi je angažiranost (pa makar i kao donkihotovska gesta) ne u političkom nego u humanističkom smislu, angažiranost usmjerena protiv prisutnog zla, jer je pjesma, umjetnička kreacija, borba, nadvladavanje zla. Pjesnik posmatra svijet, stvari i sve ono što se zbiva, i on ne želi posjedovati/pripadati takvom svijetu, on reagira na takav poetski prosede pokazujući njegovu pjesničku praksu u kojoj se poetsko podvrgava raznovrsnim manipulacijama. I kako kaže Sartr, to i Brka potvrđuje, mi ne biramo svoje vrijeme, mi biramo sebe, svoje razmišljanje, braneći svoje stavove u vremenu u kojem obitavamo. Amir Brka je u potpunosti svjestan/odgovoran za način na koji je izabrao sebe, na način na koji progovara kroz svoju poeziju, rušeći svaki oblik patvorine, unutar vremena teških historijskih lomova, kada "čovječnost", humanost, ljudski kvaliteti gube svaki smisao, a na tron dolazi laž o izbavljenju servirana kroz ideologiju i nacionalizam. Njegova poezija svjedoči o historijskom lomu, čovjeku, ali i poezijom progovara o poeziji unutar tog nesretnog trenutka, tačnije: donosi sintezu historijskog relativiteta i moralnog i metafizičkog apsoluta, u svijetu strašnom, bijednom, siromašnom, u svijetu zlom, u kojem poezija napušta *egzis* i započinje *praksis*. Poetika Amira Brke u značajnoj mjeri uvjetovana je egzistencijom u zemlji u kojoj obitava, u gradu u kojem stanuje, kako kaže u pjesmi "U nesigurnom vremenu": "Stanujem u jednom malom gradu u Bosni. (...) Ali gdje živim?" (Brka 2001) - pita se dalje pjesnik, jer u zemlji koja je neprestano meta usuda i zle kobi čovjek nije siguran da li *stanuje* ili *živi*.

U pjesničkom opusu Amira Brke dio koji govori o povijesnoj usudnosti i pjesničkom smislu za svjedočenjem, opet na pjesniku svojstven način, mogli bismo zaokružiti pjesmom "Riječ Božija i moja", koja se nudi kao spas u vremenu u kojem pjesnik pokušava očuvati vlastito biće. Sporenje s Bogom, te nadmetanje i proklinjanje - u ovoj pjesmi nije nikako bogohulan čin. Svaki umjetnik, pa skoro i svaki čovjek u životu se barem jednom nađe u ovakvom sporenju sa Bogom, kada se unutar ljudskog bića desi neki *veći potres*. Potre-

senost stanjem u kojem se nalazi, u toj matrici povijesne usudnosti, na površinu ipak izlazi Brkina pjesnička snaga "u toj utrci nijemoj / koju će samo jedan od nas / do kraja izdržati moći". Ovdje se uopće ne radi o tome ko će iz "boja kosmičkog" izići kao pobjednik, o tome ni pjesnik ne govori, nemoguće je govoriti o utrci čovjeka kao smrtnog bića i Stvoritelja, u tom religijskom smislu nije se moguće ni nadmetati s onim od koga je cijeli život i stvoren, rekli bismo da se pjesnik prije "žustro" raspravlja sa Tvorcem, gradeći monolog. Posrijedi je ogorčenost stanjem u kojem, očito, nema izlaza, ali pjesnik na efektan način okreće cijelu stvar zadnjim dvjema strofama, prvom u kojoj registrira kosmički bijes, a zatim slijedi druga u kojoj je smiraj i spas.

Ali, ne jednom, očajan,
uspravit se znadem,
i glas moj tada,
žestoko pijan,
ori sa planina:
Vaseljenju neka proždre
bijesa moga plamen!

A s daleke Sinajske gore,
na krilu jednoga meleka umornog,
eho k meni u Bosnu stiže:
Amen! O, amen! (Brka 2008)

U ovom dijelu rada prepoznajemo kulturogenu autoreferencijalnost. Riječ je o tome da se autoreferencijalni trokut (kojeg sačinjavaju tekst, autometatekst i autotekst) izdigne kao dominanta umjetničkog teksta, što se u ovom slučaju i dešava, jer je posrijedi govor o temi koja je vezana za rat i poslijeratni period. Naravno, njeno prisustvo ranije se nije osjećalo, i takva tema iznjedrila je cijelu generaciju bosanskohercegovačkih pjesnika koji su, preciznije kazano, začetnici jednog novog kulturnog/književnog koda. Pjesnik Amir Brka svojim stvaralaštvom, velikim brojem pjesama koje govore o užasu u/oko čovjeka odredio je svoje mjesto u jednom historijskom lomu, u svijetu, u njegovoj zlosudbinskoj matrici. Za njega nije moguće, u tom dubokom smislu ljudskog postojanja, otvoriti vrata budućnosti dok je prošlost sa svim udesom i traumama duboko prisutna. On će o tome donijeti svoje pjesničko svjedočenje: prevladati užas i traumu za njega znači o tome progovoriti poezijom.

Literatura

Agić, Nihad (2010), *Književnost i kulturalno pamćenje*, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj

Brka, Amir (1996), *Prirodni redoslijed*, Narodna biblioteka "Hamid Dizdar", Tešanj

Brka, Amir (1997), *Bjelina paspartua*, OKO, Sarajevo

Brka, Amir (1998), *Zavičajni muzej*, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj

Brka, Amir (1999), *Antikrist u jeziku*, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj

Brka, Amir (2001), *Na pergameni lica* (izbor), SPKD "Prosvjeta", Sarajevo

Brka, Amir (2003), *Izložba sitnih životinja*, Vrijeme, Zenica

Brka, Amir (2005), *Uređujemo staru kuću*, Bosanska riječ, Tuzla

Brka, Amir (2005), *Negativna geografija*, Planjax, Tešanj

Brka, Amir (2007), *Vrijeme sretnih gradova*, Zalihica, Sarajevo

Brka, Amir (2008), *Đavo na Dunavu*, Biblioteka "Alija Isaković", Gradačac

Brka, Amir (2010), *Turistički vodič*, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj

Brka, Amir (2010), "Moja poetika", *Život*, Sarajevo, LVIII, 1-2, 51-54.

Džanko, Muhidin (1998), *Strah od teksta*, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj

Hamvas, Béla (1995), *Scientia sacra, I-III*, Ceres, Zagreb

Parandovski, Jan (1964), *Alhemija reči*, Kultura, Beograd

Zbornik radova *Intertekstualnost & Intermedijalnost* (1998), Zavod za znanost o književnosti, Zagreb

Zbornik radova *Autotematizacija u književnosti* (1996), Zavod za znanost o književnosti, Zagreb

Zbornik radova *Intertekstualnost & autoreferencijalnost* (1993), Zavod za znanost o književnosti, Zagreb

Cultural Self-Referentiality : The relationship between poetics and existence in the poetry of Amir Brka

Summary

In the poetry of Amir Brka is represented the special cultural self-referentiality, it is about the relation of the poetry against the existence in the coordinates of the mentioned social-historic field. In so many numbers of his songs we can recognize this phenomenon, meaning that here is poetry in the significant way determined by the existence in Bosnia considering to the self-referentiality which is reflected by the way that Brka thinks about in his poetry. This poet is preoccupied with history, with human misfortunes and in the need of understanding the human first, him and his position in the time that he lives in, he sings before and after the war. The poet Brka shows how the poetry is referenced on the character and the circumstances of the country he lives in and what is his opinion that he reflected through his poetry. A reality that was destroyed by the war and afterwards with the war traumas, by one his word, are the hard historic experiences, that are obsessive theme of this poet. Within his poetry, historical fate is never explicity expressed, no images of war of terror, but through his own life trauma, or through images of individual human destiny is told in fate. His poetry bears witness to the historical fracture, human, but also poetry speaks of poetry inside that unfortunate moment, namely: bringing synthesis of historical relativity, moral and metaphysical absolute.

KEY WORDS: *self-referentiality, culture, history, poetry, poet, existence, trauma*

IV

UDK: 821.163.42.09-2 Radović T.

Adriana CAR-MIHEC, Iva Rosanda ŽIGO

Reprezentacija tijela u cyberdramama Tanje Radović

KLJUČNE RIJEČI: *Tanja Radović, suvremena hrvatska drama, žensko pismo,* cyberdrama*, tijelo*

Sukladno suvremenim teorijama medija, u radu će se ukazati na mehanizme reprezentacije/karakterizacije (ženskog/muškog) tijela u *cyberpunk* dramama *Kompjutor* i *Mreža* hrvatske dramatičarke Tanje Radović. Istražit će se na koji način masovni mediji mijenjaju percepciju tjelesnosti te će se preispitati oblici rodne nejednakosti u kompjuterski generiranoj stvarnosti spomenutih drama čiji su virtualni svjetovi bitno obilježeni utjecajem *gaming* kulture.

Rasprave o ulozi, značaju i utjecaju novih tehnologija kao i novih medija[1] osobito postaju popularne posljednjih četrdesetak godina. Riječ je, naime, o nizu studija koje propituju radikalne promjene općih uvjeta i načina na koje su ove nove tehnološko-medijske inovacije bitno izmijenile razumijevanje stvarnosti. Sve su one, bez obzira na razlike i oscilacije između pesimističkih i optimističkih stavova u kontekstu njihove prirode i utjecaja, usuglašene u konstataciji kako su mediji potpuno redefinirali našu svakodnevnicu, komunikaciju i način povezivanja ljudi u svijetu. Njihov utjecaj osobito je evidentan u redefiniranju odnosa među subjektima[2], njihovu načinu sudjelovanja u životu zajednice, odnosu prema zabavi, različitim kulturalnim praksama, novim načinima prikazivanja svijeta i iskustava, doživljaju prostora i vremena, te shodno tomu i stvaranju novih žanrova i tekstualnih formi.

1 O poimanju, kao i kontradikcijama vezanim uz termin *medij* vidi u: Peović Vuković 2012. O utjecaju medija na suvremeno hrvatsko dramsko pismo više sam pisala u: Car-Mihec 2007.

2 Psihologiji medija posvećen je reprezentativan zbornik "The Oxford Hand book of Media Psychology", 2013.

U nastavku ovoga rada pokušat ćemo se usredotočiti na razmatranje utjecaja medija (točnije, u današnjem svijetu sveprisutnog interneta) na reprezentaciju rodnih uloga u kontekstu novoformiranih dramskih oblika i praksi. Kao predložak poslužiti će nam dramski tekstovi *Kompjuter* i *Mreža* suvremene hrvatske spisateljice Tanje Radović, rođene 1964. godine. Svoju prvu dramu ova je autorica pod naslovom *Centar za spavanje* objavila u časopisu *Plima* 1995. godine, nakon čega slijedi niz od desetak tekstova koji su većinom tiskani u zbirkama *Iznajmljivanje vremena* 2001. i *Ledeno doba* 2009. godine.[3] Problematizirajući u njima najrazličitije vidove otuđenja u uvjetima visokotehnološki razvijenog svijeta Tanja Radović mahom gradi fragmentarne, pomaknute i nadasve začudne svjetove[4] u kojima "strukturom i posredovanjem prostora i vremena (…) nasljeđuje tekstove mladih dramatičara (koji) ne oponiraju u potpunosti radikalnoj varijanti postmodernističkog kazališta kome nije bila važna komunikacija i koje se je zatvaralo u raspršene prostore sjećanja i klaustrofobične kutke osamljenosti i obiteljskih frustracija." (Car-Mihec 2006: 340) Drame *Kompjuter* i *Mreža* u tom su kontekstu najradikalniji i umnogome izdvojeni odvojak njena književna opusa kojim autorica ulazi u prostore kompjuterske tehnologije i mrežnih svjetova uspješno objedinjujući znanstvenofantastične i postmodernističke poetike. Njima stvara vrlo osebujan i u suvremenoj dramskoj praksi rijedak *cyberpunk* dramski eksperiment u kojem protagoniste pratimo na putu potrage za vlastitom osobnošću u konfuznim, dezintegriranim mrežnim prostorima kompjuterskih svjetova u kojima strah od nadolazeće budućnosti i zagađenosti suvremene civilizacije, u koje je uronjena kompletna *cyberpunk* kultura, nezadrživo vodi k prijetećem kaosu.[5]

Pojam *cyberpunk* (vezan, dakako, uz izvedenice pojma *kibernetike* skovanog već daleke 1947. godine[6]) kojim definiramo naše tekstove umnogome je već poznat u našoj književnoteorijskoj praksi, a prvi put ga je upotrijebio 1983. godine Bruce Bethke u svojoj priči *Cyberpunk*. Presudna osoba za njegovu popularizaciju osamdesetih godina prošloga stoljeća svakako je William Gibson u čijem romanu *Neuromancer* cyberpunk dobiva svoj konačni oblik i prepoznatljivost u širim krugovima. Ili, kako i tvrde M. Featherstone i R. Burrows:

> *Pojam cyberpunk se odnosi na književni opus izgrađen oko djela Williama Gibsona i drugih pisaca koji su konstruirali vizije budućih svjetova*

3 Više o dramskom opusu Tanje Radović, kao i terminu *mlada hrvatska drama* vidi u: Car-Mihec 2006b.
4 Vidi: Car-Mihec 2005.
5 Više: Car-Mihec 2007.
6 Vidi: Brstilo 2009.

> *kiberprostora, sa svim njihovim tehnološkim dostignućima i borbama za moć. On ocrtava tamnu stranu tehnološki frizirane vizije budućnosti širokim spektrom postljudskih oblika koji imaju praktične i teorijske implikacije; teorijski, utjecajem na one koji pokušavaju rekonstruirati teoriju društva sadašnjosti i bliske budućnosti, te praktično, govoreći o (uglavnom mladim) ljudima koji žarko žele iznaći eksperimentalne stilove života i supkulture koja će proživjeti i na svijet iznijeti odabrane vidove konstelacije kiberprostor/cyberpunk.* (Featherstone, Burrows, 2001: 15-16)

Netom citiranu definiciju pojma koristiti ćemo[7] za potrebe našega rada držeći je polazišnom i dostatnom za razumijevanje pojma *cyberdrama* kao jedne od njegovih izvedenica među koje je moguće uvrstiti *Kompjuter* i *Mrežu.* Riječ je o dramama opsjednutima motivima otuđenosti, virtualnim svjetovima, kompjuterskim tehnologijama i programima, entropijom, emocionalnim, psihičkim i fizičkim raspadom likova što su, dakako, neki od temeljnih žanrovskih motiva *cyberpunka*.

Radnja *Kompjutera* tako se odvija u prostoru male privatne tvrtke koja prvi puta u povijesti svoga postojanja uvodi računala.[8] Autorica u njemu ponajprije preispituje aktualno stanje svijeta i njemu svojstvene osjećaje panike, tj. ushićenja kompjuterskom tehnologijom, prostore virtualnih svjetova i njihovu fantastičnu moć utiskivanja, usisavanja pojedinaca. Dihotomno prikazana osjećajnost prožima ne samo strukturu drame, nego i raspored njenih protagonista. U radnji koja je organizirana u dva čvrsto prostorno i značenjski strukturirana i zaokružena čina sudjeluju tri vrlo jasno funkcijski postavljena lika: Gospođa Voditelj koja simbolizira paranoični strah od uvođenja kompjuterske tehnologije, oduševljeni haker; zaposlenik Vinnie; te Gospodin voditelj, kompjuterski, beskrupulozni diler.

U prvo činu sastavljenom od četiriju kratkih scena izostaju bilo kakve didaskalijske napomene o prostoru tvrtke u kojem se tijekom cijele drame odvija radnja. Tek iz dijaloga sučeljenih protagonista možemo naslutiti obrise *zaostalog, malog*, po sudu Gospodina Computinga, prostora tvrtke prenapučenog prašnjavim, *besprijekorno sortiranim* karticama i fasciklima.[9] Pro-

7 Ovim se radom nećemo upuštati u šire elaboriranje srodnih termina poput *cyberprostor*, *kiborg*, *virtualna stvarnost*. Više o podrijetlu pojma *cyberpunk* kao i njegovim izvedenicama vidi u: Thomas 2001; Mirković 1999; Roško 1999.

8 Kratki sadržaj vidi na: http://web.vip.hr/robert.ravnic.vip/Kompjutor.htm

9 U drugom dijelu drame dolazi do pomaka ne samo u tematskom već i u prostornom smislu: dolaskom starinskog, drvenog računala na scenu, trodimenzionalnim grafičkim projekcija-

stor dramske radnje tako je čvrsto usađen u postmodernoj, visokorazvijenoj stvarnosti koja funkcionira kao prilagođeni "vječiti trokut" (Žinestje 1981) kojega ispunjavaju dva muškaraca i jedna žena. Nije pritom, dakako, riječ o trokutu koji opisuje neku ljubavnu, bračnu, tj. izvanbračnu vezu i njoj svojstvene tematske varijacije, nego o odnosu koji dotiče konfrontaciju vezanu uz penetriranje tehnologije u ljudske, prirodne i društvene odnose. Baš kao i u klasičnim dramskim tekstovima, i ovdje afektivne strane trokuta čine mržnja (čiji je nosilac Gospođa Voditelj), strah, čežnja i ushit (Vinni) te proračunatost i ravnodušnost (Gospodin Computing). Raspliću se one u drugom dijelu drame kroz (ironični) dolazak na scenu ogromnog, starinskog, drvenog računala s kuglicama, zastarjelog, primitivnog abaka[10] obgrljenog dramatičnom muzičkom apologijom "nadčovjeka", citatom vezanim uz Kubrickov film "2001: Odiseja u svemiru." (Car-Mihec 2007: 504) Svaki od sučeljenih protagonista simbolizira pritom različito otjelovljene odnose naspram tehnoloških inovacija suvremenog svijeta. Gospođa Voditelj predstavlja oličenje straha pred uzletima kompjuterske tehnologije. Civilizacijska nelagoda koju osjeća zbog navale globalnog tehnicizma dovodi ju u vezu s paničnim strahom[11] od otuđenja od prirode kako u sebi samoj, tako i s drugim bićima što možemo i vidjeti u slijedećem primjeru ovog dramskog teksta:

> *…Znam da sam neurotična, ali ne bih se odrekla ni jedne svoje neuroze ni za što na svijetu! Što je čovjek bez neuroza? Sterilna, prazna, klonirana duhovna barbika! Pa da, to vi i hoćete! Klonirat ćemo se s ugrađenim bar-codom. A, ne, dušo, tvoj bar-code ne odgovara mom bar-codu. To je takozvana vaša humana genetika, za razliku od nehumane. Nema veze, neka se sve raspadne. Ionako se ništa ne da spasiti. Uopće se ne čudim. Entropija radi svoje. A sistem, polako curi dok se ne pretvori u konačni kaos.* (Radović 2001: 96-97)

Strepeći od mogućnosti da će se njen mali, poslovni, stvarni svijet uvođenjem kompjuterske tehnologije pretvoriti u virtualnu kreaciju inteligentnih strojeva koji vladaju devastiranom zemljom, Gospođa Voditelj predstavlja histerično, tehnologiji (tj. Gospodinu Voditelju i Vinnieu) suprotstavljenoi globalizacijskim trendovima zgroženo središte oko kojeg se akumuliraju *cyberpunkovski* motivi uzgoja novih pojedinaca, bezosjećajnih hibrida strojeva, teorije kaosa i posvemašnje entropije. Štoviše, upravo se uz status njene

ma simulira se virtualno sučelje u koje ulazi Vinnie.

10 O terminu *abak* vidi u: http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=33

11 "Užas… Gubim tlo pod nogama!" - samo su neki od uzvika kojima izražava svoju paniku.

tjelesne krhkosti[12] i groteskno-ironične duhovne, nostalgične i nadasve egzaltirane ugroze[13] veže tradicionalna znanstvenofantastična ikonografija umjetne inteligencije, softverskih surogata ljudi. Stoga nije za čuditi što u ovoj drami detektiramo upravo zanimljivo izložen *cyberpunkovski* motiv proteze koji je vezan uz pitanje u kojem trenutku ljudsko biće uopće postaje strojem, u obje svoje inačice (i strojnoj i biopankerskoj[14]). Potonje je moguće u elementarnom obliku prepoznati u nizu njenih replika, kao što je, primjerice, i slijedeća:

> *...U prirodi više nema ničega. U hrani nema ničega. Posvuda samo nadomjesci. Ljudi bi poumirali bez nadomjestaka. Čak i u ljubavi. Nema više običnog seksa. Nitko ga više ne osjeća. Nikome ne ide više sasvim obično. Društvo nas uči da onda nismo normalni. Nitko se ne ševi. Svima je dosadno...* (Radović 2001: 89)

Njoj nasuprot, nalazimo lik Vinniea, mladog, oduševljenog hakera čiji je odnos prema novim tehnologijama i njihovim ne samo ekonomskim i socijalnim, već zapravo svim egzistencijalnim posljedicama potpuno suprotan. Jer, kako i tvrdi njegov utjecajni istomišljenik Gospodin Computing, Vinnie je oličenje *generacije koja dolazi, na kojoj ostaje svijet.* Obojica se zauzimaju za nadvladavanje *obzorja tijela i krvi* (Featherstone, Burrows, 2001:29), za modificirano, *opremljeno tijelo* (Virilo, prema Brstilo 2009: 299) pojačano tehnologijom:

> *...Eto, gospođo Voditelj, vidim da se u ovoj stvarnosti ne živi dobro. Gledajte kako je, na primjer, vama. Stalno ste bolesni. Boli vas glava i mnogi organi, imate alergije i viruse, svaki dan. Vaše je tijelo pod pritiskom stvarnosti. Tko bi to izdržao? Ne živi se dobro. Svi ćemo se razboljeti. A znate li vi da bi s kompjuterom mogli ozdraviti? Kao prvo napustit ćemo 'real life'. To su osnovni uzroci vaših bolesti. (...)Skinut ćete staro ja. Dobit ćete slobodu. Lebdjet ćete! Vidjet ćete kako je to ludo! Neizmjerno ćete uživati, a bolesti će otpadati od vas, jedna po jedna...* (Radović 2001: 103)

U okruženjima nove, visokotehnološki razvijene stvarnosti i Vinnie i Gospodin Computing vide mogućnost bijega od nesavršenog, tromog tijela

12 Vidi: "Alergična sam na nešto što je organskog porijekla, znači ima dušu. (*Vadi bočicu s lijekovima i guta tablete)* Ovo smeće od antibiotika više uopće ne djeluje. Popila sam cijelu bočicu - i ništa." (Radović 2001: 88)

13 Primjerice: "Srce mi se kida kad gledam ove naše zgodne, male kartice. Imaju dušu, imaju prošlost. Kompjuter nema prošlost." (Radović 2001:88)

14 Vidi: McHale 1998.

što ga računala pružaju ljudima, jer – upravo je tjelesnost za njih tek nesretna prepreka interakciji s ugodama koja ona pružaju. Razlika među ovim dvama protagonistima samo je u shvaćanju i osviještenosti implikacija privlačnosti i rizika koje donosi kultura novih tehnologija.Gospodin Voditelj, dugogodišnji prodavatelj i dobar poznavatelj računala, u potpunosti je svjestan opasnosti koje mogu proizići iz predugog boravka u virtualnoj stvarnosti, tj. s tzv. Sindromom drugoga svijeta (SDS)[15] uslijed kojeg može doći do zaostajanja između virtualnog i biološkog tijela: "Zbog umjetnih podražaja mogao bi poremetiti prirodne. Za prvi puta dosta su ti tri minute."(Radović 2001: 99) Nasuprot njemu, oboružan kacigom, naočalama i rukavicama Vinnie, naivan i zanesen,u novootkrivenom, neograničenom *on-life* svijetu mašte (koji, dakako, stvara impresiju stvarnog, iskustvenog svijeta) u potpunosti gubi osjećaj za vrijeme i prostor[16], oslobađa se skučenog, suvišnog balasta nesavršenog tijela. Tijekom razvoja radnje polako osvještava činjenicu da umjesto pukog konzumenta i marketinškog manipulatora[17] može postati i autorom i izvođačem svojih vlastitih priča. Predstavlja oličenje tipičnog hakera, mlad je šmokljanski kompjuteraš (Lupton 2001: 148) društveno neprilagođen i statusno marginalan muškarac koji jedino u prostoru beskonačne, bezbolne, bezopasne, te smrti lišene Mreže ne treba biti odgovoran. U takvom ozračju ne mora osjećati kajanje, stid, strah. Očaravajuća virtualna stvarnost u potpunosti ga oslobađa ograničenja tjelesnosti i neobuzdano usisava u ekstatičke *gaming tunele18* u kojima se ne susreće samo s kompjuteriziranim entitetima *Lion King* igrice, nego i sam postaje (infantilnim) likom video igre![19]

Štoviše, u navedenom je riječ i o tranziciji iz jedne, socijalno marginalne uloge u drugu u kojoj samo zahvaljujući Mreži (Glasu) Vinnie može *imati Moć*. Drugim riječima, samo u Mreži može ostaviti trag svojega postojanja i realizirati svoju fantaziju o svemoći. U tom smislu treba istaknuti kako se u

15 Ovaj je sindrom poznat kao aktualni oblik tjelesne amnezije koja može prijeći u Bolest drugog svijeta (BDS). Vidi: Heim 2001:102.

16 Vidi npr. Vinnieve replike: "Bio sam svega tri minute?! Nevjerojatno! Imao sam osjećaj kao da je prošla cijela vječnost. Hej! Sjetio sam se! To znači da mogu uštedjeti vrijeme! Ako sam svaki dan po nekoliko minuta tamo, nikad neću ostarjeti. Ostat ću mlad!" (Radović 2001: 99)

17 Npr., pomažući Gospodinu Computingu pri reklamiranju i demonstraciji kompjuterskih proizvoda Vinnie ističe: "Meni će svi vjerovati! Evo vam odmah jedne reklame: 'Da li želite provesti godišnji odmor kao nikad dosad – bez obitelji, problema, dosade, bez buke, zagađenja, gužve – provedite ga u virtualnoj stvarnosti – sami ili s virtualnim partnerom po izboru! Nudimo vam kataloge prostora iz mašte gdje vrijeme ne postoji!'" (Radović 2001: 100)

18 O razlici između tunelske i spiralne VR vidi u: Heim 2001: 108.

19 "Ja sam Simba. Lovim leptiriće i male životinjice. Kad narastem, postat ću veliki Lion King."(Radović 2001: 118)

njegovim očima Gospođa Voditelj pojavljuje kao odraz straha od stvarnosti pa u nastojanju da pobjegne od te realnosti odnosno da pronađe utočište u vizijama novoga svijeta,Vinnie uranja u prostore *cyber svijeta* kojemu, ne smijemo zaboraviti, pripada misao o sveopćem zaboravu tijela. Potonje je u drami prikazano ironično – posredstvom infantilnog "područja dječjih virtualnih igara, ali i ,mnogo ozbiljnijih, odraslim virtualnim korisnicima prispodobivih produžetaka romantičnog, točnije seksualnog karaktera (…) oblikovanih prema diktatu užitka i žudnje." (Car-Mihec 2006a: 107)

Promotrimo li, nadalje, status rodnih uloga u ovome tekstu, primijetit ćemo kako je rodna nejednakost evidentna već u rasporedu likova Radovićkina *Kompjutera* –muškarci su, kako smo već mogli vidjeti, prikazani kao isključivi pobornici kompjuterske tehnologije (pa kao takvi i fanatici kompjuterskih igara), vezani su uz simbole moći, marketinških makinacija i dominacije.Virtualni svijet predstavlja im svojevrsnu zaštitnu pećinu, utopiju(doduše, infantilnu i banalnu) u kojoj se ispunjavaju sve njihove želje i snovi. Žene su, točnije Gospođa Voditelj, u funkcijskom i karakterološkom smislu usmjerene, pak, na domenu konzervativnog, histeričnog ženskog stereotipa.[20] Karakterizira ih bliskost s prirodom, sklonost holističkom pristupu životu, odnosno emocionalnost.

Osim na ovaj način realiziranog perpetuiranja rodnih uloga, naslućuje se u *Kompjuteru* i motiv ispunjenje sna o transcendenciji kao rastjelovljenju kroz Vinniev lik koji žudi pretočiti se (dakle, u potpunosti preuzeti ulogu virtualnog identiteta) u *online* identitet igrivog roda, rastočenog tijela neobilježenog dobnim, rasnim, klasnim i inim drugim razlikama:

> *...Hello! Tražim partnera za igru. Reći ću nešto o sebi: imam dvadeset godina i obostranog sam spola. Mrzim klasne, razne i novčane razlike, mrzim bolesti, probleme i dosadu, mrzim 'real life'. Volim kada ne moram nikuda ići, ništa raditi, volim biti 'on-line'. Javite se! Svejedno, dečko ili djevojka. Haj! Molim vas, igrajte se sa mnom! Evo, ja ću biti Lion King.* (Radović 2001: 113-114)

Stanje podijeljenosti, razapetosti između oprečnih, utopijskih/distopijskih, muških/ženskih, dječjih/odraslih, virtualnih/stvarnih polova na kraju drame transformira se u psihotični prostor kojim dominira slika stroja koji postaje Bogom. Njegov zastrašujući Glas kjubrikovski 'usisava', dekonstruira

20 Vidi: Scharrer 2013, Balsamo 2001.

stvarni svijet[21], a jastvo se protagonista rascjepljuje u repetirajuće, parodične, halucinatorne fragmente. Regresijom, pak, muško/ženskih uloga u one parodično infantilne prostore, drama/sistem se gasi[22] ostavljajući za sobom neodređene, višeznačne odgovore na pitanja o implikacijama virtualnih iskustava derealizacije i delokalizacije na naše osobne, ali i kolektivne živote.

Nadalje, u slijedećem autoričinu dramskom tekstu, kako možemo i vidjeti iz njena naslova, radnja se odvija kroz šest kratkih scena i to, za razliku od u realnim prostorima ukorijenjenog *Kompjutera*, smještenih isključivo u prostorima *NET-a*, tj. *Mreže*[23]*:*

> *(NET na sceni – počinje buditi svoju aktivnost; na tankim plohama postavljenim na različitim nivoima i pod različitim kutovima projicira se raskošna i vrlo živa vizualna aktivnost NET-a u obliku kompjuterske 3D animacije)*
>
> ***NET:*** *(s razglasa kompjuterski generiran glas, ujedno projiciran i na platnu)"I am the NET. I am that which is happening."*
>
> ***ORFEJ:*** *(Orfej na sceni surfa, tj. stilizirano se kreće kroz projekcije na sceni; Mrežu simbolizira ogroman krug – scenografski element s ugrađenom svjetlošću koja aktivno pulsira; projekcije se međusobno preklapaju u živoj aktivnosti)Ja sam Orfej. Moje je ime Orfej. Prijavljujem se na Mrežu. Mrežne koordinate one-zero-zero-one-zero-one. Da li je pozicija prihvaćena?* (Radović 2001:124)

Protagonisti su, dakle, surfer Orfej, ovisnik o Mreži (usavršena, *gamerska* varijanta Vinniea, ali i citirani, kako se i navodi u tekstu, *stari,* mitski identitet), Vođa koji polaže pravo na vlasništvo i kontrolu nad Mrežom (*game-master*, svojevrsni virtualni Gospodin voditelj) te NET-Euridika-Kiborg, tehno dizajnirana žena – mrežni policajac naglašenih seksualnih značajki preuzetih iz područja popularne kulture[24] koja, s jedne strane predstavlja potpunu, strojno dizajniranu[25] opreku Gospođi voditelj, a s druge je strane

21 "Kompjutor je preuzeo kontrolu. (…) Događa se nešto čudno… kompjutor poništava entropiju… zaključava pristup podacima… organizira se…(…) Vlast prelazi u anorgansko. (…) Kompjutor je postao… Ravnatelj…" (Radović 2001:116)

22 "GLAS: SISTEM OFF-LIFE. SISTEM OFF-LIFE. SISTEM OFF-LIFE. CLOSE PLAY. EXIT WINDOWS." (Radović 2001: 120) posljednja je replika ovoga teksta.

23 U prostor Mreže u kojem se u potpunosti odvija radnja ove drame ulazimo nakon Uvodne scene u kojoj dva astronauta u skafanderima pronalaze tragove inteligentnog života.

24 Vidi: Bukač, Kupsjak 2013.

25 Ivana Brstilo ističe: "Najekstremniji primjer penetriranja tehnologije u ljudsko i ljudskog tehniciranja je kiborg. Kao hibridni mješanac ljudskog i strojnog, kiborg prezenti-

(prijeteća) metafora globalnog prostora mreže.[26] Istodobno, dakle, ona je i prostorni protagonist radnje prisutan na pozornici kao "s razglasa, kompjuterski generiran glas, ujedno i projiciran na platnu".(Radović 2011: 124)

Tijela protagonista smještena su u simulirani, visokotehnološki okoliš u kojem svatko ima jednostavno (ali ne i jednoznačno) definiranu ulogu s jasno i plošno izraženim atributima. Riječ je o tipičnoj virtualnoj RPG[27] situaciji koja od svih sudionika video igre zahtjeva dobro poznavanje svijeta i okolnosti u kojima se igra u kojoj sudjeluju odvija.[28]U tom okruženju u kojem, dakako, "nitko ne uzima stvarni lik" (Radović 2001: 133) Orfej nije niti lijep poput mitskog Orfeja s lirom, niti zna pjevati, nego je tipičan (baš kao i u *Kompjuteru*),od stvarnog svijeta izolirani haker, virtuoz u dobivanju pristupa Sistemu i savladavanju najrazličitijih prepreka, pravi zanesenjak užicima *faktalnih snova*[29] koji stvarnost doživljava kao prijetnju vlastitoj osobnosti:

> *Gotovo. Izbacila me s Mreže. Više nisam spojen (...) Ovo je 'real life'! O bože, kakvo strašno mjesto (...) Sve me boli, raspadam se! Nastradat ću ovdje! Kakvo odurno sivilo! Mjesečev pejzaž. Gdje su boje? Tko lud ovdje živi?(...) Real life je mrtav. (...) Tko će me ovdje pronaći?! Tko će me spasiti?! Ne mogu biti sam! Prazno je, dosadno, sporo, ubitačno! Želim se vratiti, želim živjeti! Uzmite moj real life! Oživite me! Heeeelp! Vrati me na NEEET!!!* (Radović 2001: 135-136)

I njemu, kao i Vinnieu, virtualno okruženje nudi ispunjenje sna o rastjelovljenju, pruža mu osjećaj moći u prostorima simulirane transcendencije. Poput svakog *inteligentnog gamera* posjeduje niz sposobnosti i atributa[30] koji mu omogućuju funkcioniranje i pozicioniranje u mrežnome svijetu, odnosno savladavanje prepreka i dostizanje željenih ciljeva u svijetu video igara. Dakako, riječ je tek o vrlo šturim, u monološkim dionicama spomenutim naznakama poput inteligencije, spretnosti, domišljatosti, percepcije i sabranosti:

---

ra sljubljivanje ljudskog i tehnološkog postajući građanin post-humanog ili post-ljudskog razdoblja."(Brstilo 2009:307)

26 O terminu *Mreža* više vidi u:Peović Vuković 2012; Gabelica 2014.

27 Više vidi u: Afrić, Šimović, Milković 2013.

28 Kako bi mogao napredovati u igri Orfej mora biti dobro upoznat s njenim zakonitostima – npr: "ORFEJ: Ovo je odbrojavanje! Dobit ću kaznene bodove ako ne napipam šifru za izlaz! Stoooop! Prestani! Koja je šifra?... Oooo! Promjenjiva je u odnosu na onog tko je koristi… Da uspostavim logiku…" (Radović 2001: 127)

29 Vidi: Robins 2001: 221)

30 O pojmovima *atribut lika* te *sposobnosti lika,* kao i o pojmu *identitet* u RPG svijetu vidi u: Afrić, Šimović, Milković 2013.

> *ORFEJ: ... Ti imaš snagu, pametan si ti dečko. Polako, polako... Pometi tragove, koncentriraj se! Strah ne pripada inteligentnima. Bojite se pametnih. Ja sam generacija inteligencije na Mreži. Još malo, još malo... Pamet ide dalje, sve ćemo prosijati, pa tko ostane...* (Radović 2001: 126)

Član je virtualnog *NET* bratstva, skupine hakera (koji se,doduše, spominju tek u ulozi njegova pomoćnika) koje zajedničko, *mi-iskustvo,*[31] stavovi prema preuzetim ulogama u simuliranoj stvarnosti čvrsto povezuju u veličanstvenoj, euforičnoj, iznimno živoj projekciji:

> *ORFEJ: ...NET-bratstvo me dolazi spasiti! (NET-bratstvo se javlja u obliku poruka, animacije-igre uz mnoštvo zvukova i glazbe; Orfej se presretan pridružuje projekcijama "kupajući" se u njima, pružajući im ruke, "dotičući" ih) Pržite mi ruke! Dotaknite moje ruke! Uzmite me! (na to se pale projekcije, šire u ogromnu vizualnu raskoš) Volim vas, volim vas sve.* (Radović 2001: 136)

Zanimljivo je na ovome mjestu istaknuti kako je motiv zaborava tijela kojega smo istaknuli u tekstu *Kompjuter* realiziran kroz infantilne*, lion-kingovske* Vinnieve dogodovštine, odnosno propituje se variranjem suodnosa identiteta *stvarnog*, tj. *Kreiranog lika*.[32] U *Mreži* je, pak, ovaj motiv potisnut izraženijim preispitivanjem tradicionalno shvaćenih rodnih uloga, suodnosa muškog, tj. ženskog identiteta koji su u konačnici prestrukturirani tek muškim percepcijama "ženskoga". Tekstom dominira biotehnološki usavršeno i funkcionalno žensko tijelo koje je, za razliku od svih ostalih protagonista, vrlo detaljno opisano kao slika "Kiborga, zgodne biogenerički žene-stroja, izrazito hladnog, tehno dizajniranog androginog izgleda." (Radović 2001: 126). Zbog svojih atraktivnih i privlačnih, tjelesnih, erotskih značajki ono je središnje mjesto upisivanja želja, cilj, objekt muške žudnje svih sudionika virtualnoga svijeta:

Orfeja:

31 "Dakle, unutar vlastite realnosti svi odnosi koje tvorimo su zapravo mi-odnosi jer bez obzira na igrače i njihovu kulturu i društvo s obzirom na njihovu lokaciju u realnom svijetu preko svojih likova kao drugih ja svi sudionici RPG-a odnose se kao sudruštvenici. U RPG-u struktura pravila nam omogućuje načine na koje stupamo u mi-odnose dok nam izgradnja mi-odnosa omogućuje uspostavu vlastitog identiteta u okviru uloga koje igramo." (Afrić, Šimović, Milković 2013: 30)

32 Više vidi u: Afrić, Šimović, Milković 2013.

… Savršena si. Zemljom ne hoda nešto tako savršeno. Želim te održavati na Mreži, voditi ljubav s tobom, hraniti te, uspavljivati te, želim biti s tobom Euridika. (...) Želio bih voditi ljubav s tobom…(Radović 2001: 130)

Vođe:

... Izgledaš potpuno realistično. Čak i površina kože… (prelazi joj prstima po koži) i pod prstima… (počne ju pipkati)… izvanredan bionički materijal. Ovo je genetički točno. (sve lascivnije ju dira i sam se pritom uspaljuje; na sceni se pojavljuju Kiborgove projekcije) Koja te budala dizajnirala? Za koga vraga moraš izgledati privlačno? To je suludo, hakeri se lijepe za tebe(....) Da vidim kako izgledaš! Prigni se ! (savija je u struku, istražuje njeno tijelo) Tako, tako… Ludo! Pa ti imaš… Perverzni biogenetički inženjeri!... Ooooh… (popaljuje se) Da vidimo koliko si prava… Dođi, nedostižna Euridiče! (prigrabi ju pohlepno) (Radović 2001: 132)

Naglašenih seksualnih značajki, u potpunosti bionički usavršeni Kiborg višeznačan je, isključivo virtualnom simulkrumu pripadajući identitet čije se funkcijske silnice tijekom razvoja radnje bitno usložnjavaju. Ostvaren kao ideal kulta tijela poduprt tehnologijama(a koji je tek naznačen kod Gospođe Voditelj u prvospomenutom dramskom tekstu) istodobno je i mrežni policajac,egzekutor, ali i *Net*,[33]zavodljiva, sveupijajuća mreža. To umjetno, idealizirano biće/mjesto funkcionira kao središnji nositelj žudnje, kao mitski zavodnik. Istodobno, simbolizira i utjelovljenje patrijarhalnih želja svedenih na nekoliko temeljnih načela, kao što su: seksualna privlačnost, užitak, sigurnost, poslušnost i funkcionalnost.

Orfejeva zadaća nije usmjerena njegovu/njenu spašavanju iz dubina (dakako *gejmerski* infantilnog) podzemnog/simuliranog okruženja stvorenog od strane *game-mastera*, ljutitog, despotski agresivnog Velikog Vođe nalik na morbidnog Alijena na čijoj lubanji postepeno izrasta "tvorevina u funkciji parazita" koja mu prekriva dobar dio lica. Njegovu mitsku funkciju nalazimo u igrajućem simulkrumu[34], ironijski prekodiranu te suženu na kršenje od strane Vođe postavljenih zabrana i (uzaludne) pokušaje dosezanja objekta putenih (muških) maštanja. Žuđena, mitska Euridika poput realizirane metafore, pak,u finalu drame prerasta iz čistog seksualnog objekta u lik usisavajućeg egze-

33 "…odjednom, uz glasan zvuk, snažna eksplozija animacije, bljeskajuća slika smiruje se u slici Kiborga…"(Radović 2001: 126)

34 O terminu simulacija, simulkrum vidi u: Baudrillard: 2001.

kutora.[35] Muška tijela (Orfej i Vođa) utapaju se u njoj ostvarujući svoju želju za, parafrazirajmo misao Ivane Dračo, konačnim povratkom malih dječaka u maternicu, organski kontejner arhajske "Majke" u vječnom širenju. Na taj se način, zaključimo, u posljednjoj slici ovoga teksta kroz apokaliptičnu sliku mračnoga kruga iz čijeg središta izvire laser uperen prema publici – sindrom "Bolesti drugoga svijeta," kao i kolektivna, razarajuća opsesija virtualnom stvarnošću u potpunosti razgolićuju "kao snažan satirički kibernetički fantazam koji duhovito poništava tragičnu mitsku podlogu na kojoj je sazdan…" (Car-Mihec 2007:516).

Mreža Tanje Radović*,* zaključimo, kao *Kompjuterov* produžen, virtualnim zavođenjem u potpunosti opsjednut *theatron,* snažna je dramska satira, alegorija medijatizirane ljudske/rodne prirode/uloge. Svojim halucinatornim, cyberpunk grotesknim, infantilno razarajućim i tjeskobnim, duboko konzervativnim i antitehnologijskih vizijama gradi nadasve distopijsku sliku suvremenog, duboko dehumaniziranog i otupjelog svijeta sveopće izoliranosti u kojem je tehnologijski modificirano, *dinamizirano* tijelo još uvijek čvrsto usađeno u svoja stara rodna ograničenja.

Literatura:

Afrić, Winton, Šimović, Vladimir, Milković, Marin (2013), *Smisao (RPG) sustava igranja virtualnih uloga : sveučilišni udžbenik*, Medijsko sveučilište, Koprivnica.

Balsamo, Anne (2001), "Oblici tehnološkog otjelovljenja", u: Fatherstone, Mike i Burrows, Roger, ur., *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk – Kulture tehnološke tjelesnosti*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 305-335.

Baudrillard, Jean (2001), *Simulacija i zbilja*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb.

Brstilo, Ivana (2009), "Tijelo i tehnologija u postmodernoj perspektivi", u: *Socijalna ekologija*, 18, 3-4, 289-310.

Bukač, Zlatko, Kupsjak, Jelena (2013) "Reprezentacija heroina u video-igrama: Vizualna analiza fenomena Lare Croft," u: *Casca – Časopis za društvene nauke, kulturu i umetnost*, 1, 2; http://www.journal.casca.org.rs/2013/12/24/reprezentacija-heroina-u-video-igrama-vizualna-analiza-fenomena-lare-croft/

Car-Mihec, Adriana (2005), "Struktura prostora u ranim radovima Tanje Radović"*,* u: Hećimović, Branko, ur., *Krležini dani u Osijeku. Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu*, ZZPHKKIG HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zagreb, HNK u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek, Zagreb – Osijek, 359 –368.

35 "Euridika! Pa ti si egzekutor! Pa da, lijepa žena uvijek je za mene kazna." (Radović 2001: 135)

Car-Mihec, Adriana (2006a), "Drama i cyberpunk (Kompjutor Tanje Radović)", u: *Kazalište*, IX, Zagreb, 25/26, 104 – 109.

Car-Mihec, Adriana (2006b), *Mlada hrvatska drama - Ogledi*, Matica hrvatska, Osijek.

Car-Mihec, Adriana (2007), "Mediji kao dramski izazov", u: Batušić, Nikola, ur., *Dani hvarskog kazališta, Prešućeno, zabranjeno, izazovno u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split, Zagreb – Split, 489-517.

Dračo, Ivana (2012), "Feministička pobuna na mreži", u: Zaharijević, Adriana, ur., *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam utjecao na Žene XXI veka*, Sarajevski otvoreni centar, Sarajevo, 302-332.

Erica L. Scharrer (2013) "Representations of Gender in the Media", u: Karen E. Dill, ur., *The Oxford Handbook od Media Psychology*, Oxford University Press, Oxford, 1-21.

Featherstone, Mike, Burrows, Roger (2001), "Kulture tehnološke tjelesnosti", u: Fatherstone, Mike i Burrows, Roger, ur., *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk – Kulture tehnološke tjelesnosti*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 7-38.

Gabelica, Marina (2014), *Bajke u književnosti i digitalnim medijima*, Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb, doktorska disertacija.

Heim, Michael (2001) "Projektiranje virtualne stvarnosti", u: Fatherstone, Mike i Burrows, Roger, ur., *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk – Kulture tehnološke tjelesnosti*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 99-116.

Lupton, Deborah, (2001) " Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk (2001), u: Fatherstone, Mike i Burrows, Roger, ur., *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk – Kulture tehnološke tjelesnosti*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb,141-153.

McHale, Brian (1998), "Prema poetici kiber-punka", u: *Treći program hrvatskog radija,* 53-54, 1998, 273-289.

Mirković, Igor, ur. (1999), *Cyberfeminizam : (ver 1.0)*, Centar za ženske studije, Zagreb.

Morse, Margaret (1998), *Television, Media Art, and Cyber culture*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

Peović Vuković, Katarina (2012), *Mediji i kultura*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb.

Robins, Kevin (2001), "Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk", u: Fatherstone, Mike i Burrows, Roger, ur., *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk – Kulture tehnološke tjelesnosti*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 7195-224.

Roško, Zoran, (1999), "Cyber Kultura:evolucija zbilje u doba njezine digitalne simulacije: uvod", u: *Književna smotra : časopis za svjetsku književnost*, 31, 114(4), 3-4.

Thomas, David, (2001), "Povratna sprega i kibernetika", u: Fatherstone, Mike i Burrows, Roger, ur., *Kiberprostor, kibertijela, cyberpunk – Kulture tehnološke tjelesnosti*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 39 – 70.

Žinestje, Pol (1981), "Dramska geometrija", u: Miočinović, Miraja, ur., *Moderna teorija drame*, Nolit, Beograd, 118-151.

Representation of Body in *Cyberdramas* by Tanja Radović

Summary

Relying on modern theories of media, this paper highlights the mechanisms of representation/characterization (female/male) body in cyberpunk dramas Computer and Network by Croatian dramatist Tanja Radović. The main issues in the paper are how the mass media change the perception of the body which as well as what are the forms of gender discrimination in the computer generated reality of the aforementioned dramas whose virtual worlds are significantly marked by the influence of gaming culture.

KEY WORDS: *Tanja Radović, Contemporary Croatian Drama, Female Writing, Cyberdrama, Body*

UDK: 821.163.4 (497.6).09-2 Jančić M.
821.163.41.09-2 Jančić M.

Amra MEMIĆ

Baš-baščaršija Miroslava Jančića: pozorišno-kazališna zavrzlama kao slika bosanskoga identiteta

KLJUČNE RIJEČI: *Miroslav Jančić, neohistorijska drama, političko pozorište, pozorišno-kazališna zavrzlama, identitet, komedija, ideologija, nacionalizam*

Postepenom razgradnjom socijalističkog realizma dolazi do stanja svijesti koje je dovelo do formiranja modernih sociooloških teorija što su uspostavile temelje za nastanak neohistorijske drame kao realizacije izraženih društvenih potreba za političkim pozorištem, koje se na našim područjima razvilo u specifičnu formu neohistorijske drame. Upravo je Miroslav Jančić 1967. sa svojim *Bosanskim kraljem* pokrenuo dramski krug sa neohistorijskom tematikom. U kazališno-pozorišnoj zavrzlami pod nazivom *Baš-Baščaršija* (1970), Jančić je dramski iskoristio i obradio burno i prelomno razdoblje bosanskohercegovačke historije koje u sebi sažima turbulentne kataklizme I i II svjetskog rata, te u sebe uključuje i međuratno razdoblje, a baš u tom vremenu je pronašao i psihološki precizno secirao najvažniji problem kojem je Bosna oduvijek izložena i oko kojeg se vrte sve njegove drame, a to je problem međunacionalne (međukonfesionalne) mržnje, koja uporno vodi u negiranje zajedničkog, bosanskog identiteta. Jančićev dramski tekst *Baš-Baščaršija* jeste neohistorijski tekst sa utilitarnom tendencijom da bude ogledalo društvene zbilje, ali on ujedno postaje i politička satira modernog čovječanstva koja obuhvata i mikro i makro kozmos ljudskog života.

Postepenom razgradnjom socijalističkog realizma dolazi do stanja svijesti koje je dovelo do formiranja modernih sociooloških teorija koje su uspostavile temelje za nastanak neohistorijske drame kao realizacije izraženih društvenih potreba za političkim pozorištem. Na osnovu takve percepcije od-

nosa društvo-pozorište, pozorišne predstave postaju osnovni analitički modeli za preispitivanje socijalnih deformacija koje se čine kao one koje najviše ugrožavaju i razbijaju stabilnu i statičnu društvenu koherenciju, a o kojima se manje ili više u otvorenim komunikativnim sistemima ne diskutira. Tako dramski likovi postaju nositelji onih ukalupljenih društvenih karakteristika koje dramski autori žele da dekonstruiraju i da ih kao takve, potpuno ili djelimično demistificirane, ponude na recepciju suvremenom društvu (dramskim recipijentima), u nadi da će postići kolektivnu recepciju sa kojom će društvo izliječiti od ideološki određenih "tipiziranih društvenih uloga", koje svojom statičnom egzistencijom ugrožavaju bivstvovanje evolutivnog društvenog sklada. Ono što je veoma značajno za samu strukturu neohistorijske drame jeste to da ona uvijek podrazumijeva informacijsku nadmoć gledateljstva i da shodno tome gledatelji dolaze u mogućnost da ocijene višeznačnost svake radnje i da pomnije prosuđuju i presuđuju o samim psihološkim sukobima dramskih aktera pred koje historija postavlja neke uglavnom nerazrješive zamke.

Za bosanskohercegovačko dramsko stvaralaštvo, to je značilo konačno raskidanje sa fazom u kojoj se dramska poetika "niskog tipa" svodila na agitovke i angažirane satire. Dokidanje isključive angažiranosti poetike dramskog stvaralaštva dovodi do procesa umjetničkog oslobađanja od okova formalizirane dramske strukture i konačnog otvaranja prema uticajima modernog dramskog stvaralaštva. Zbog specifičnog društveno-političkog uređenja koje se decenijama održalo u našoj zemlji i koje je jasno determiniralo sve sfere društvenog života (period socijalističke Jugoslavije), političko kazalište nije nikad zaživjelo u pravom smislu te riječi, jer je i sam naziv "političko" bio neprihvatljiv, ali je zbog toga uspjelo da se transformiše u specifičan oblik neohistorijske drame.

> *"Historijska drama započinje sa Bosanskim kraljem (1967) Miroslava Jančića, a javlja se iz potrebe za političkim teatrom koji će, poput moderne francuske mitološke drame Giraudouxa, Cocteaua i Anouilha, ezopovskim jezikom problematizirati sadašnjost putem prošlosti i iz jednog kostimiranog svijeta odašiljati poruke univerzalnog značenja do suvremenog recipijenta."* (Muzaferija, 2014., 15.-16.)

Upravo je Miroslav Jančić, svojom dramom *Bosanski kralj* 1967. godine bio formalni začetnik dramskog kruga sa neohistorijskom tematikom. On začinje krug dramskog stvaralaštva koji svoje tematske izazove crpi iz bogate bosanske historije, ali ne više u onom često i mitomanskom romantičarskom zanosu, s ciljem da se ona idealizuje i služi kao efektan nacionalni opijat, već s

ciljem da se kroz povlačenje paralela sa prošlošću ukaže na probleme koji guše društvo sadašnjosti, te da se razotkrije njihova cirkularno univerzalna osobina koju uvijek nasljeđujemo od naših predaka. Pozorište šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog vijeka nije težilo da se direktno sukobi sa vladajućim krutim režimom, ali je uspjelo u namjeri da teatar dobije priliku da govori o stvarima o kojima se u društvu, u javnosti, u medijima, u politici, nije smjelo govoriti. Postojale su određene, manje ili više, tabuizirane teme i zato je bilo vrlo važno da pozorište reaguje (reakcija kroz igru) i da demistificira te silne tabuizirane teme koje su silom prilika bile nemoguće za bilo koju drugu vrstu medija. Na taj način, pozorište putem ovakve angažiranosti dobija jednu značajnu egzistencijalnu dimenziju, ne samo u političkom smislu, nego postaje pozorište emanacije građanske svijesti, ljudske savjesti i mjesto gdje se slobodno preispituju ljudska prava.

U svojoj kazališno-pozorišnoj zavrzlami pod nazivom *Baš-Baščaršija* (1970), Jančić je dramski iskoristio i obradio, za njega novi, vremenski period od 1914. do 1944. Za razliku od svojih prethodnih neohistorijskih drama koje su izvore crpile u bogatoj srednjovjekovnoj historiji BiH, koja se pokazala kao vrlo pogodan period za propitivanje nacionalnog identiteta, Jančić u drami *Baš-Baščaršija* seže u jedan drugi vremenski period. To je burno i prelomno razdoblje bosanskohercegovačke historije koje u sebi sažima turbulentne kataklizme I i II svjetskog rata, te u sebe uključuje i međuratno razdoblje, a baš u tom vremenu je pronašao i psihološki precizno secirao, najvažniji problem kojem je Bosna oduvijek izložena i oko kojeg se vrte sve njegove drame, a to je problem međunacionalne (međukonfesionalne) mržnje koja uporno vodi u negiranje zajedničkog, bosanskog identiteta. Vremensko distanciranje u dramskim tekstovima uvijek upućuje na neizravno tematiziranje problema sadašnjosti koje ne bi bilo moguće u tolikoj mjeri demistificirati, da ta demistifikacija nije prenesena u prošlost i na taj način vremenskom distancom zamaskirana. Na osnovu toga možemo govoriti o semantiziranju dramskog vremena, jer odabir bilo koje historijske epohe ima tačno predodređenu semantičku funkciju pri prezentaciji dramskog teksta.

> *"Određivanje vremena nije samo u službi mimetičkog odnosa prema zbilji u dramskom tekstu, nego, osim te ima i druge funkcije. Već i odluka za neku određenu historijsku epohu, u kojoj je smješteno fiktivno događanje, ima semantičko-konativne implikacije i to ne samo s obzirom na distanciranje odnosno aktualiziranje, nego i s obzirom na sociokulturno uvjetovane, stereotipne predodžbe o toj epohi."* (Pfister, 1998., 305.)

Sam naslov ove kazališno-pozorišne zavrzlame *Baš-Baščaršija* predstavlja jaku presupoziciju, odnosno apriornu prvu informaciju, na osnovu koje se uspostavljaju temelji za dalju recepciju prezentiranog (pročitanog) dramskog teksta. Ako krenemo od postavke da Jančić svojom "zavrzlamom" želi dotaknuti srž bosanskoga identiteta i to onog izvornog, gdje bi drugo mogao potražiti njegov centralni izvor, nego u srcu Bosne, baš na Baščaršiji. Ono što je specifično za dramski tekst jeste da naslov utiče na formiranje prethodne informiranosti gledateljstva i na osnovu toga se stvara obzor gledateljskog očekivanja, a to je posebno izraženo kod drama sa neohistorijskom tendencijom. Ovo nužno podrazumijeva i dramsku ironiju, jer dramski recipijenti zahvaljujući naslovu već stvaraju predodređeni obzor očekivanja i predznanja koje dobijaju na osnovu samog naslova predstave, imaju fond znanja koji ih stavlja u nadređenu funkciju u poznavanju dramskog sukoba u odnosu na fiktivne likove. Naime, poznavajući historijske fakte na osnovu kojih su drame građene dolazi do divergacije između znanja gledateljstva i fiktivnih likova, tako da gledateljstvo neke prelomne dramske scene prati sa distancirane razine, jer već unaprijed zna njihov ishod, za razliku od fiktivnih likova koji ih proživljavaju u prezentu. Naslov je prema tome jako bitan za kreiranje obzora gledateljskog očekivanja, iako je to u ovom slučaju simbolični naziv koji indirektno aludira na tok dramske radnje.

Ovaj dramski tekst, realnost na ovim prostorima prikazuje kroz drugačiju prizmu, koristeći komediju orfeumskog tipa kao pozorišni izraz, u kojoj humor najčešće počiva na verbalnom vicu i na zanimljivom karikiranju određenog mentaliteta. Eksplicitno-figuralnom tehnikom karakterizacije, koja je dovedena do krajnosti, autor djelimično vrši i implicitno-figuralnu karakterizaciju likova preko ala turka/ala franga kostima, te ujedno međukonfesionalnu rascijepljenost naglašava i eksplicitno, kad autorskom tehnikom karakterizacije, u popisu uloga kratko i jasno ističe nacionalnu pripadnost dramskih aktera (pored toga što im daje tipična nacionalna imena, naglašavajući tako kontrast između njih), ili Anđinu nacionalnu nepripadnost (kojoj opet dodaje još dva imena, ustvari istu varijaciju imena po različitim konfesijama).

"Nailazi Anđa, vrti suncobranom. Zaustavlja se na proscenijumu.
Franjo: Pst!
Rasim: Viđajder naše Nađe!
Jefto: Oće Anđa, oće! Vidi što se nadupetila!" (Jančić, 1974., 57)

"Jefto: Anđo!
Franjo: Angelika!" (Jančić, 1974., 67)

Ova, ciljano i specifično iskorištena homofonija konfesionalno različitih imena je dovedena do nivoa burleskne komedije. Ona oslikava situacija u kojoj su se igrom sudbine neodvojivo sjedinila tri lica koja ne primjećuju da s njihovom komunikacijom nešto opasno nije u redu, da svaki govori svojim, drugoj strani nerazumljivim jezikom, te da nijedan od tri lica ne čuje razliku u imenu iste žene, jer se ona može zvati samo onako kako kojem pojedinačno odgovara, a samo ime nužno mora biti odrednica njenog identiteta (Anđa, Nađa, Angelika). Iako je ovaj način korištenja verbalnog humora putem homofonog izjednačavanja značenja riječi sličnog izraza, ovdje slika rasparčavanja identiteta, on je ujedno i antiteza samom sebi, jer koliko god je nastojanje rasparčavanja jako, toliko je ujedno to rasparčavanje burleskno i besmisleno, te jasno vodi samo jednom zaključku, a to je nužnost sjedinjenja u jedan bosanski identitet.

Imena likova izuzetno su značajna kao smisaona čvorišta u tekstu i kao indikatori smjernica tačaka gledišta koje su implicirane u tekstu. Dokazano je da se izboru imena likova posvećuje velika pažnja, prvenstveno zbog toga što izbor imena lika u većini slučajeva (kada govorimo o historijskim dramama) određuje svojevrsnu karakterizaciju lika, a često i ima neke estetske ili simboličke konotacije. Naglašavanje kontrasta između dramskih lica je uobičajen način autorske dramske tehnike s kojom se ističe kontrastno djelovanje između dramskih aktera.

Za razliku od proznih tekstova gdje je moguća različita karakterizacija likova u dramskom tekstu ona uvijek proizlazi iz jezičnog dramskog sloja (upravnog govora dramskih likova), ali moguće su karakterizacije i kroz govor drugog lika, kroz didaskalije i kroz off tekst. Kao primjer govorne karakterizacija likova možemo uzeti dramu *Baš-Baščaršija*. On svoja tri glavna aktera Franju, Jeftu i Rasima, odvaja i po "prenaglašenim" jezičnim osobinama, pa tako Franjin govor biva usiljeno pun kroatizama i germanizama, Jefto se od pada "Monarhije" uporno trudi da pređe na ekavicu, a Rasim-beg priča tipičnim sarajevskim žargonom (ne razlikuje afrikate, čak i kad ih zna razlikovati), specifičnim za bošnjačko stanovništvo. Ujedno, kroz govornu karakterizaciju likova, Jančić na komičan način, gotovo na razini vica akutelizira i problem negiranja i "tadašnjeg službenog nepostojanja" bosanskoga jezika, i to na taj način da sukobljavajući u komičnim dijalozima neprirodne i izvrnute verzije narodskog bosanskog jezika, upravo naglašava kristalnu i neupitnu lakoću

njegovog postojanja sa hiljadugodišnjom tradicijom i specifičnom leksikom. To je ona svojstvena uloga pozorišta kao idealnog mjesta koje igru pretvara u najjače oružje kritikovanja poremećenog vrijednosnog sistema u našoj suvremenoj društvenoj zbilji.

> *"Franjo: Dapače, majne libe forjlajn! Zato sam i ražalovan, dok se stvari ne srede, po njihovom. Pola knjiga fali! A da vidite, samo, kakav švrakopis ima onaj Srbenda što sad sjedi na mom mjestu! A kod mene je bila sve tanka, debela, tanka, debela...*
> *Ali polako! Sve se promijenilo, sve se mijenja, sve će biti drugačije.... Samo vi, gospodična Angelika, ostajete ista."* (Jančić, 1974., 62)
> *"Jefto: A nije navraćao, a? Mene si našla! Šta znaš, more biti da je čovek skroz naskroz pošašavio.*
> *Anđa: Nije "čovek", nego čovjek.*
> *Jefto: "Ćojk, ćojk", što bi reko Rasim-beg.*
> *Anđa: donosi kafu: Baš ste vas trojica meni smiješni.*
> *Jefto: Ja smešan? Nemoj da ti sad ovu tacnu zafrljacim kroz prozor.*
> *Anđa: Kako ne biste bili smiješni, kad kažete* "smešan", a jučer ste govorili "šegali"!" (Jančić, 1974., 64.- 65.)
> *"Rasim: Istina je, tako mi Alaha!*
> *Jefto: O tome ćemo, lepo, na sudu besediti!"* (Jančić, 1974., 68)
> *"Rasim: O ćemu, bolan?*
> *Jefto: O svemu što si govorio protiv kralja i otadžbine…*
> *Jefto: dohvati stolić: Majku li ti balijsku!*
> *Rasim: ustaje: A ja tebi vlašku!"* (Jančić, 1974., 62.)

Preko ovako konstruiranih lica, kao personifikacija bosanskih nacija, Jančić uspjeva da na alegoričan način prenese problematiku međunacionalne mržnje koja se u Bosni iznova budi i javlja kao popratna pojava i koja više ili manje prikriveno egzistira kao neka prokleta konstanta, te tako ovu dramu ujedno određuje i kao onu koja u sebi nosi univerzalnu problematiku otklona prema "drugom". Od svih lica se izdvaja kralj (Anđa, Nađa, Angelika), kao nemoralno, ali ideološki čisto lice čije tragično prokletstvo leži u tome što ona predstavlja osobu bez vlastitog identiteta, osobu koja je raščerečena heterogenošću svoje krvi, svoga porijekla i svoje države. Ujedno je ona i simbol onog što će ponovo roditi iskonu Bosnu, zemlju bosanskoga naroda i bosanskoga jezika, Bosnu neopterećenu nacionalnim mitovima prošlosti, Bosnu spremnu da živi zajedno, i da u svoje okrilje prihvata sve druge i drugačije uprkos društveno-političkim antagonizmima u okruženju punom paradoksa i suprotnosti.

Iako se još uvijek u Jančićevoj dramskoj poetici zadržava svojevrsna utilitarna teza, što je i bit neohistorijskih drama sa osovinom u političkom pozorištu, te teze postaju sve više estetski dorađene i sve više univerzalne, on počinju preispitivati, ne samo konkretne i pojedinačne društvene probleme, nego se okreće propitivanju samog postojanja jezika, umjetnosti, teatra, i čovjeka u ogoljenom i dekonstruiranom društvu današnjice.

Sam kraj drame je otvorene strukture, nema onog jasnog razrješavanja sukoba i dokidanja dramske radnje, što je i bila sama simbolična namjera autora, koji takav nerazjašnjeni kraj sukoba tri konfesije i dalje ostavlja otvoren, pod tačkom tišine, ali i pod tačkom sijeva jakih eksplozija, u ukočenoj i zaleđenoj slici, tako da recipijentima pruža mogućnost višeznačne percepcije dramskog teksta. To je upravo ono mjesto gdje svaki dramski recipijent treba postaviti svoju vlastitu tačku, na svoj vlastiti način, i može se izjednačiti sa onim što je propagirao Jean-Jacques Bernard, a to je "Le Silence au theatre", kao jedan od mogućih načina rješavanja otkrivanja neizrečenih misli u drami. Po ovoj teoriji ćutanje je upravo ono što treba da obilježi sve što je značajno i dubokoumno u dramskoj igri. On tako od pozorišta pravi ono što je Makluan označio kao ledeno hladni medij- medij u kojem publika biva ohrabrena da učestvuje u kreiranju, prijenosu i recepciji informacije koja je prezentovana na sceni. Na taj način se pokušava izazvati emocionalni šok gledateljstva, koje bi i samo trebalo da proživljava dramski sukob zajedno sa likovima ove drame. Svi ovi uvodni elementi imaju za funkciju ono što je Breht nazvao otuđenje, dakle, isijecanje iz sfere uobičajenosti, s ciljem da se na to isječeno skrene posebna kritička pažnja recipijenata. Po uzoru na brehtovski tip drame, autor nastoji što potpunije (realističnije) prikazati stvarnost postojećih društvenih odnosa koji su uslovili tragičnu sudbinu bosanskog naroda. Osim toga, nije slučajno da zaleđena tišina slijedi nakon "sijeva eksplozija i bombi" tako da dramski komad biva prekinut slikom rata, što dovodi do toga da se cijela želja za Bosnom i bosanskim pod tolikim naletom mržnje i terora ironično stavlja pod znak pitanja i na univerzalnom planu u svom postojanju izjednačava sa groteskom. Ovim postupkom, Jančić ističe da problem koji on tematizira u drami ne proističe iz neke trenutne krize, nego da je takvo stanje trajno, te da nije moguće naći njegovo rješenje, nego se međukonfesionalna kriza i negiranje zajedničkog identiteta stalno ponavlja i ponavlja, kao uzročno-posljedični slijed zatvorenog historijskog kruga.

"JEFTO: Jesil je krstila?
RASIM: Štob je krstila?

FRANJO: Ako hoćete, ja joj mogu izdejstvovati mjesto u klosteru Svetog Augustina.
RASIM: Jab nju dao prvo u mejtaf, a ondara da izući za apotekaricu…
JEFTO: Kakvo si joj ime nadjela?
ANĐA: Kaži, kćeri.
KĆI: Bosna." 6 (Jančić, 1974., 79-80)

"Tutanj bombardera. Sve jači
FRANJO: Hajdemo.
RASIM: Jest vakat.
JEFTO: Zbogom.
Rasim Franjo i Jefto odlaze.
Anđa učini pokret kao da će ih zastaviti, ali se predomisli.
Tri starca izlaze u noć Baš-čaršije.
U sijev i jeku eksplozije bombi." (Jančić, 1974., 80)

Ujedno, ovakav način nijemog odlaska tri starca, kao predstavnika tri konfesije, koji bivaju zbunjeni pred djevojčicom Bosnom, kao jedinstvom njih trojice, direktno pred recipijente drame postavlja problem nacionalne netrpeljivosti na razmatranje, što je autorov cilj od početka drame, istaknuti i predati recipijentima tezu o međunacionalnom jedinstvu i nužnosti spoznaje zajedničkog bosanskoga identiteta. Dramski komad *Baš-Baščaršija* možemo odrediti kao historijsku dramu koje polazište ima u fiktivnim likovima i fabulama smještenim u konkretni historijski period koji determinira njihovo ponašanje i fabulu koju oni "proživljavaju", ali koji tu fabulu/problem stavlja na univerzalnu razinu, pa preispituje općenito, problem vlasti, države, politike, jezika, međuljudske mržnje... te kroz razvoj društvene zbilje prenosi svoju tačku gledišta sa mikro na makrokozmos ljudskog bivstvovanja. Jančićev dramski tekst *Baš-Baščaršija* jeste neohistorijski tekst sa utilitarnom tendencijom da bude ogledalo društvene zbilje, ali on ujedno postaje i politička satira modernog čovječanstva koja obuhvata i mikro i makro kozmos ljudskog života. Novonastala dramska forma na osnovi ovog teatarskog modusa može se imenovati i kao "crna komedija", ili kao "politička farsa", međutim, zajednička karakteristika svih drama ovakvog tipa je prezentiranje tragične priče putem komičnih sredstava. Prepoznavanje humora i groteske kao najjačeg oružja političke borbe i davanje većeg legitimiteta komičkim žanrovima, otvoriće put novoj generaciji pisaca koji predstavljaju vrijeme žestokih sukoba "novih i starih", vrijeme demistifikacije komunističkih klišeja i aksioma, te preispitivanje zvanične poslijeratne historije.

Literatura:

Jančić, Miroslav (1974), *Baš-Baščaršija*

Katnić-Bakaršić (2003), *Stilistika dramskog diskursa*, Vrijeme, Zenica

Lešić, Josip (1991), *Dramska književnost II*, Institut za književnost/Svjetlost, Sarajevo

Lešić, Josip (1984), *Savremena drama i pozorište u Bosni i Hercegovini*, Sterijino pozorje, Novi Sad

Lešić, Josip (1970), *"*Vrijeme prošlo – vrijeme sadašnje", Scena, br. 1–2.

Lešić, Josip (1985), *Savremena dramska književnost u Bosni i Hercegovini: Drame*, Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u 50 knjiga, Svjetlost, Sarajevo

Lešić, Zdenko (1977), *Teorija drame kroz stoljeća*, Svjetlost, Sarajevo, 1977.

Lukić, Sveta (1986), *Savremena jugoslovenska drama*, Prosveta, Beograd

Melchinger, Siegfried (1989), *Povijest političkog kazališta*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb

Miočinović, Mirjana (1981), *Moderna teorija drame*, Nolit, Beograd

Muzaferija, Gordana (1984), "Savremena dramska književnost u Bosni i Hercegovini od 1945. do 1984. Hronologija i stilska periodizacija", Pozorište, Tuzla

Muzaferija, Gordana (1998), *Bošnjačka književnost u književnoj kritici, Novija književnost – Drama*, Alef, Sarajevo

Muzaferija, Gordana (2004), "Bosanskohercegovačka drama ili Dijalog s vremenom", u: Činiti za teatar, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj

Muzaferija, Gordana (2004*), "*Između historije i savremenosti (bosanskohercegovačka drama 1967 –1977)" u: Činiti za teatar, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj

Pfister, Manfred, (1998) *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb

Selenić, Slobodan, (1971) *Dramski pravci XX veka*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd

Pavis, Patrice, (2004) *Pojmovnik teatra*, Izdanja antibarbarus, Zagreb

Miroslav Jančić's Play *Baš-Baščaršija*: A Theatrical Mess Illustrating Bosnian Identity

Summary

Due to the gradual breakdown of the socialist realism a consciousness emerged that has led to the formation of modern socialist theories. These theories established the foundations for the emergent neo-historical drama as the realization of obvious social needs for political theater, developed as a specific form of neo-historical drama in the region. In 1967, with his play Bosnian King, Miroslav Jančić launched a drama circle with neo-historical themes. In the theatrical mess called *Baš-Baščaršija* (1970), Jančić used and processed the turbulent and turning period of Bosnia-Herzegovina's history, that brings together the turbulent cataclysms of the First and Second World Wars, as well as the period between the wars. At that time he found and psychologically precisely dissected the most important problem that Bosnia has always been exposed to and that all his playwriting is based on. This issue is the problem of inter-ethnic (inter-religious) hatred, which persistently leads to the denial of a common, Bosnian identity. Jančić's play *Baš-Baščaršija* is a neo-historical text with the utilitarian tendency to be a mirror of social reality, but it turns into a political satire of modern humanity that includes the microcosmos and macrocosmos of human life.

KEY WORDS: *Miroslav Jančić, neohistorical drama, political theatre, theatrical mess, identity, ideology, nationalism*

V

UDK: 821.163.4(497.6).09-2]:050“18/19”

Almedina ČENGIĆ

Periodika bosanskohercegovačke drame do Drugog svjetskog rata

KLJUČNE RIJEČI : *periodika, književni listovi, drama u Bosni i Hercegovini, razmeđe XIX na XX vijek*

Razvoj dramske književnosti i djelatnosti na prostoru Bosne i Hercegovine, nije tekao u kontinuitetu, ni po hronološkim, a ni po historijskim odrednicama književnih epoha. Od prvih dramskih tekstova, koji su se javljali periodično, pa do početka Drugog svjetskog rata, pravila unutar razvojnih linija ovog žanra uspostavljana su na nivou individualnih procjena i trenutnog vrednovanja nekog teksta u vidu kritičkog osvrta u štampi.

Nekoliko srednjovjekovnih zapisa svjedoči o djelovanju gostujućih putujućih družina, u tadašnjoj Bosni, koje su dolazile uglavnom iz regionalnog područja. Jedini odobravani način dramskog djelatništva prezentiran je kroz pozorište sjena ili Karađozovo pozorište koje je, kao specifična vrsta dramskog predstavljanja, preneseno na tlo Bosne i Hercegovine sa Istoka, dolaskom Otomanske imperije, uglavnom među bošnjačkim stanovništvom.

Dramska djelatnosti u okvirima hrvatske i srpske književne tradicije u Bosni i Hercegovini je isključivo određena nacionalnim smjernicama književnih stvaralaca susjednih zemalja, koje su također, imale diskontinuirani slijed u razvoju ove vrste umjetničkog predstavljanja.

Preporodni period sveukupne bosanskohercegovačke kulturne djelatnosti započinje krajem XIX stoljeća, dolaskom Austro-Ugarske monarhije na ove prostore. Društveno-političke promjene u Bosni i Hercegovini, uslovljene dolaskom nove vlasti i uprave, inicirale su značajne pozitivne obrate u intelektualnom sazrijevanju nove generacije umjetničkih stvaralaca, koji su u pojedinim periodima na razmeđu XIX i XX stoljeća, potpuno neočekivano i izvan kontinuiranog toka razvoja književno-umjetničkog procesa, plasirali reprezentativne tekstove i mogli parirati najznačajnijim piscima koji su bili aktuelni u tadašnjim intelektuanim europskim krugovima. U tom periodu je uočljiva značajna ekspanzija u književno-stvaralačkom opusu dramskih pisaca sa područja Bosne i Hercegovine, koji su svoje tekstove najčešće objavljivali u odgovarajućim časopisima ili u vlastitim nakladama.

Uvod

Krajem XIX i početkom XX stoljeća u Europi, u dramskoj književnosti, kao i u ostalim vidovima umjetnosti, težnja je usmjerena ka promjenama i započinje epoha avangardne drame. Evidentno je da te promjene imaju korijene još mnogo ranije (u XVIII stoljeću) i da je mlada građanska klasa težila razaranju klasičnih dramskih kodeksa i utvrđenih formi.

Plasiranje dramskih tekstova od početaka razvoja ove vrste umjetnosti, bilo je uslovljeno parametrima koji su recipročno određivali njihovu vrijednost, pa je često forsirano, kao prvo, izvođenje djela na sceni, a potom i njegovo zapisivanje.

Epohalne odrednice slijeda umjetničkih pravaca u svjetskim parametrima recipročno su determinirale kulturnu baštinu Bosne i Hercegovine. Bosna i Hercegovina je prolazila faze sopstvenih razvojnih procesa, koji su sukcesivno zaostajali za hronološkim tokovima u okvirima velikih i utjecajnih književnih epoha. Zato i jeste prilično zahtijevan proces da se u jednom sinhronijskom pregledu obuhvati i jasno prezentira proces razvitka književno-umjetničkog djelovanja, pogotovo kada se radi o plasiranju dramskih tekstova bosanskohercegovačkih pisaca i njihove djelatnosti u okvirima ovoga žanra.[1]

S obzirom da kulturno-umjetnička tradicija ovih prostora, govoreći općenito, nije imala pretjerano afirmativan stav prema sveukupnoj pozorišnoj djelatnosti, uključujući pisanje, izvođenje i plasiranje dramskih tekstova, simptomatično je da se javlja veliki entuzijazam i euforični zanos kroz pokušaje pojedinih autora da se ta vrsta stvaralaštva eksplicitno i transparentno popularizira. Osim minornih zapisa o postojanju putujućih družina, uglavnom gostujućih, u vrijeme srednjovjekovne Bosne, do tada jedini prepoznatljivi i odobravani način dramskog djelatništva prezentiran je kroz pozorište sjena ili

1 Lešić Josip (1973.), *Pozorišni život Sarajeva (1878.-1918)*:
"Pozorišnu historiju Bosne i Hercegovine, pa prema tome i Sarajeva, sve do osnivanja Narodnog pozorišta (1920) karakteristiše jedna specifična, ali i nepovoljna okolnost- da je ta istorija zapravo, istorija bez stalnog pozorišta, bez onog osnovnog stožera i kreativnog jezgra oko kojeg se koncentriše i razvija ne samo umjetnost glume, već i razvitak dramske književnosti. Pozorišni život u ovim krajevima za vrijeme austro-ugarske uprave, odvijao se najčešće ad hoc, od slučaja, bez sistema, iskidano, u vrludavim i nepovezanim linijama, bez jasne umjetničke koncepcije, u šarenolikom repertoaru, sa raznorodnim kreativnim elementima, u kojima su se ukrštali i amalgamirali razni stilovi, zavisno od sastava i ugleda svake putujuće družine ponaosob. Ove nepovoljne okolnosti znatno otežavaju izučavanje pozorišne istorije, i to ne u njenom hronološkom kontinuitetu, već u pokušaju da se toj cjelokupnoj materiji odrede granice, izvrši periodizacija, iznađu zajednički stilski imenitelji u okvirima južnoslovenske pozorišne istorije, pa i šire, na planu evropskog teatra tog vremena.", Svjetlost, Sarajevo, str.9.

Karađozovo pozorište koje je, kao specifična vrsta dramskog prezentiranja, preneseno na tlo Bosne i Hercegovine kroz osmanlijsku kulturno-umjetničku tradiciju; u izvornom obliku iz Sirije, a u drugoj varijanti iz same Turske, odnosno središta Otomanskog carstva. U potpunosti podređeno skromnim potrebama i željama kolokvijalnog stanovništva, pozorište sjenki je dominiralo, gotovo stoljećima, teatarskim sferama bosanskohercegovačkog podneblja. Tako, gotovo pola stoljeća, ograničena tematikom i načinom na koji je bila prisutna u umjetničkom predstavljanju, pozorišna djelatnost nije pružala niti autorima teksta, niti samoj publici afirmativni doživljaj pozorišnog užitka.

Bosanskohercegovačka štamparska djelatnost u okvirima dramske književnosti

Počeci bosanskohercegovačke štamparske i publikacijske djelatnosti, javljajuju se relativno kasno u odnosu na regionalne incijative, ali u velikom su zaostatku u odnosu na Europu, koja u XIX stoljeću već uveliko razvija ovaj oblik plasiranja informacija.

> *Što se tiče Bibliografije, riječ je o štampanim dramama, objavljenim u posebnim knjigama, časopisima, novinama i raznovrsnim publikacijama (kalendari, almanasi i sl.), dok Teatrologija daje popis pozorišnih izvođenja, s tim što su periodu austrougarske uprave obuhvaćena i amaterska pozorišta, kako bi se pokazala nevjerovatna opsjednutost teatrom u svim gradovima (pa i selima) okupirane pokrajine, koja je, iako amaterska, podstakla i stvorila svoju domaću, izvornu dramsku književnost.* (J. Lešić, 1991., str. 273)

Međutim, zakašnjelost epoha, pogotovo kada je bila u pitanju književnost ovih prostora, nije u potpunosti rezultirala negativnim učinkom. Evidentno je da su se pod pritiskom društveno-političkih promjena u Bosni i Hercegovini, pojavili pisci koji su u pojedinim periodima na razmeđu XIX i XX stoljeća, potpuno neočekivano i izvan kontinuiranog toka razvoja književno-umjetničkog procesa, plasirali reprezentativne tekstove i mogli parirati najznačajnijim piscima koji su bili aktuelni u tadašnjim intelektuanim europskim krugovima.U tom periodu je uočljiva značajna ekspanzija u književnostvaralačkom opusu dramskih pisaca sa područja Bosne i Hercegovine.

Preporodni period sveukupne bosanskohercegovačke kulture započinje krajem XIX stoljeća, tačnije, dolaskom Austro-Ugarske monarhije na ove prostore. Ako bi se nešto moglo smatrati pozitivnom odrednicom u okupatorskoj

i nametnutoj vlasti na ovom podneblju, onda je to svakako intenziviranje kulturne djelatnosti, koja je bila pozitivna odrednica te novoustanovljene vlasti. Sveukupnom osvješćivanju intelektualaca sa ovih prostora, pogotovo onih mladih, sigurno je doprinijelo njihovo obrazovanje, koje se sada vezivalo za velike kulturne centre Europe, pogotovo Beč, koji je postao najreprezentativniji grad u procesu obrazovanja mladih ljudi iz Bosne. Izučavajući književnu zaostavštinu Europe, mladi pisci i intelektualci, sa ovih prostora, težili su da intenziviraju dugo zapostavljani žanr drame i njenu pozorišnu prezentaciju, i time se uključe u europske teatarske krugove i populariziraju ovaj način umjetničkog stvaralaštva.

Početni podaci o izdavanju časopisa i novina u Bosni i Hercegovini te njihovi manje ili više cjeloviti popisi razasuti su po različitim bosanskohercegovačkim i južnoslavenskim enciklopedijama i bibliografijama. Pri tome treba posebno ukazati na nekoliko monografija u kojima se razmatra rani period razvoja bosanskohercegovačke periodike. Todor Kruševac je autor jednog obimnijeg pregleda razvojnog puta periodike, naslovljenog sa *Bosansko-hercegovački listovi u XIX stoljeću* (Sarajevo, 1978.), dok u svome djelu *Bosanski vjestnici: počeci štampe kod Bosanskih Muslimana* (Sarajevo, 1996.), Emina Memija dosta pregledno ocrtava razvojni put bosanskohercegovačke periodike nakon osnivanja prve štamparije u Sarajevu 1866. godine. S druge strane, Fadil Ademović, u svojoj monografiji *Prve novine i prvi novinari u Bosni i Hercegovini* (Sarajevo, 1997.), u fokus pažnje stavlja štampu i istaknute predstavnike novinarske profesije na početku druge polovine 19. stoljeća.

Prvi časopis kojeg je izdao bosanski urednik i sa naslovom koji je upućivao na Bosnu kao zemlju porijekla je *Bosanski prijatelj*, kojeg je 1850. godine pokrenuo Ivan Franjo Jukić. Od četiri broja ove periodične publikacije, koliko je štampano u periodu između 1850. i 1870. godine, tri su štampana u Zagrebu, dok je posljednji broj štampan u Sisku. *Bosanski prijatelj* označava početak stotina serijskih publikacija koje su došle na svijet i umrle u Bosni i Hercegovini u posljednjih 160 godina.

Nakon osnivanja prve štamparije u Sarajevu, 1866. godine, javljaju se brojna izdanja novina i časopisa, od kojih su prvi bili *Bosanski vjestnik* (1866-1876), *Bosna* (1866-1878), *Salname-i vilajet-i Bosna* (1866-1878), *Sarajevski cvjetnik* (1868-1878). Ne zadugo poslije toga, počinju se štampati knjige i periodične publikacije u Mostaru, kada se se pojavljuje i *Neretva* (1876), prve službene novine Hercegovačkog vilajeta[2].

2 (www.rodoslov.ba/Pages/view/26/1/)

Izučavajući književnu zaostavštinu Europe, mladi pisci i intelektualci Bosne i Hercegovine, obrazovani u najreprezentativnijim kulturnim centrima ondašnje Europe, težili su da, između ostalog, intenziviraju dugo zapostavljani žanr drame i njenu pozorišnu prezentaciju, uključe se u europske teatarske krugove i populariziraju ovaj način umjetničkog stvaralaštva na našim prostorima.

Euforija "zajedništva", determinirana buđenjem nacionalne svijesti u cilju isticanja teritorijalne i jezičke jednakosti (Bošnjaka, Hrvata i Srba), inicirala je potrebu pisanja i javnog prezentiranja književnog stvaralaštva, sa specifikumom zanimanja za pisanje i prezentovanje i dramskih tekstova. Anonimnost ove vrste umjetničkog stvaralaštva, kako autora, tako i samih tekstova, zaintrigirala je intelektualne krugove u Bosni i Hercegovini, koji su pokrenuli procese elokventnijeg pristupa u popularizaciji ovog književnog žanra. Književni časopisi, udruženja, klubovi, "kiraethane" (čitaonice) postali su popularistički specifikum u prezentaciji, između ostalih, i ove vrste književnih tekstova.

Tradicija objavljivanja dramskih tekstova bosanskohercegovačkih autora, ali i prijevoda dramskih tekstova eminentnih svjetskih autora, nastavljena je i u časopisima i književnim listovima, počevši od prvog *Bosanski prijatelj* 1850., čiji je pokretač bio značajni kulturni djelatnik Ivan Frano Jukić.

Listovi: *Bošnjak (1891)*, *Behar (1900), Gajret (1907), Biser (1912), Novi Behar (1927)* u bošnjačkoj periodici; ali i časopisi drugih nacionalnih udruženja i grupacija, u hrvatskoj periodici: *Nada (1895 - urednik Kosta Horman) i Osvit (1898., podlistak), Vienac, Napredak (1921)*; srpskoj periodici: *Bosanska vila (1885), Zora (1896), Mala biblioteka – izdavački program Aleksa Šantić, Prosvjeta (1907), Otadžbina (1907), Razvitak (1910) Pregled (1927);* jevrejskoj periodici: *Ittihad,* Židovska svijest, imali su izuzetan značaj za očuvanje i razvitak bosanskohercegovačke dramske književne baštine. S druge strane, izdanja ondašnjih malobrojnih pozorišnih institucija ili pojedinaca u vlastitoj nakladi, koji su organizirali praizvedbe predstava u čitalačkim udruženjima, čitaonicama, ili organiziranim prostorima u privatnom vlasništvu (*Despića kuća)* doprinijeli su umnogome valorizaciji i autentičnosti zapisa prvih bosanskohercegovačkih dramskih tekstova u njihovom izvornom obliku.

Nakon Mostara i Sarajeva, na razmeđu osamdesetih i devedesetih godina XIX stoljeća, interes za pozorišnu djelatnost proširio se diljem Bosne i Hercegovine od Tešnja, Banjaluke, do Tuzle, Bijeljine, Trebinja. Mada su dramski tekstovi u početku bili gotovo namjenski pisani za amaterske družine, oni su istovremeno bili plasirani i kroz različite vrste interpretacije u kulturno-

umjetničkim društvima kao što su *Gajret, Sloga, Hrvoje, Napredak, La Benevolencija, Gusle, Trebević,* (u nepunih trideset godina astrougarske uprave, od 1885. do 1918. četrdesetak autora, svih nacionalnih skupina sa ovih prostora, napisalo je preko stotinu dramskih tekstova. I tako je došlo do jedinstvene pojave u razvitku našeg teatra i naše dramske književnosti: amaterska pozorišna djelatnost podstakla je i stvorila dramsku književnost.)

Periodika bošnjačke drame do Drugog svjetskog rata u Bosni i Hercegovini

Časopis *Behar* (1900) je imao izuzetno važnu ulogu u prezentiranju književnog stvaralaštva pogotovo Bošnjaka i prosvjetiteljsku misiju dramskog uobličenja tada popularnih dramskih motiva iz narodne prošlosti i uspomena iz ratova; ali su njemu istovremeno obavljivani i prijevodi iz strane dramske literature, namijenjeni čitaocima. Ti prijevodi su bili neka vrsta smjernica i mladim dramatičarima, koji su se mogli na taj način upoznati sa tematikom i eminentnim autorima iz sfera dramske književnosti, te odabrati svoje uzore u dramskom pisanju.

Tradicija objavljivanja dramskih tekstova je prepoznatljiva u bošnjačkim časopisimima: *Gajret, Bošnjak*, *Novi Behar,* ali i u časopisimima drugih nacionalnih udruženja: *Vienac, Prosveta, Gusle, Ittihad* ili pak u izdanju ondašnjih malobrojnih pozorišnih instiucija koje su organizirale praizvedbe predstava u "čitalačkim klubovima". Najpopularniji su bili tekstovi romantičarskog prosedea koji su u periodu između dva svjetska rata, bili pisani i izvođeni po narudžbi *Kulturnog društva Gajret*. Oni su sadržavali elemente folklornog naslijeđa, dijelove historijskih fakata i prepoznatljive historijske herojske likove; što je u krajnjoj odrednici iniciralo tendenciozno plasiranje ideja o buđenju nacionalne svijesti i protežiranje socijalne problematike, koja je sve više opterećavala bošnjačku populaciju raspolućenu između kulturnih naslijeđa Istoka i Zapada, kroz sfere književno-umjetničkog stvaralaštva.

Početak bošnjačke drame obilježen je, između ostalog, djelovanjem istaknutog naučnog radnika, teoretičara i intelektualnog vođe na razmeđu dva stoljeća *Safvet-bega Bašagića-Redžepašića (Mirza Safveta*, 1870-1934). Fragment njegovog prvog dramskog djela *Ali-paša* objavljen je u časopisu *Vienac* 1894.g. Druga dva teksta *Abulah-paša* (1900) i *Boj pod Ozijom ili Krvava nagrada* (1905) kao *dramski spjevovi* objavljeni u vlastitoj nakladi; *Bosanski ponos,* drama u 5 činova, *Novi Behar,* I/1927.-28, 2, 6,7; Narodna uzdanica, I/1933.,35-40; II/1934., 21-26; definitivno su ga odredili kao pisca romantičar-

skog prosedea, društveno i politički angažiranog intelektualca i umjetnika Bosne i Hercegovine. Odabirući teme i motive koji su značajno obilježili prošlost njegove domovine, Bašagić preuzima model historijske melodrame koja postaje veoma popularna kao žanr, ali u kritičkom definiranju vrijednosti tih dramskih tekstova, oni ostaju na margini značaja. Bašagić je jedan od autora koji je zaintrigirao kritičke krugove regionalnih pisaca, pa je stoga zanimljivo da su uz izdanja njegovih drama, u časopisima objavljivani i osvrti na njegova djela, reprezentativnih autora onoga vremena: A Gligorijević *Safvet beg Bašagić Redžepović (Mirza Safvet), "Abdulah paša"*, Nada, Sarajevo, 4/1900, 17, 271; Silvije Stahimir Kranjčević, *Safvet beg Bašagić Redžepović (Mirza Safvet): "Abdulah paša",* Nada 6/1901, 17, 271; B Josip Bach, *Safvet beg Bašagić Redžepašić,"* (gr.), *(Mirza Safvet), "Abdulah paša",* Život, Zagreb, 2/1900, 910.

Slijedeći intencije u sve većem popularisanju dramskih tekstova onog vremena, drugi pisac koji se zaintrigirao za ovaj žanr, kao književno-umjetnički oblik izražavanja, je *Riza-beg Kapetanović* (1868-1931). On objavljuje: *Zulumćarev san (dramska slika)*, *Bošnjak*, 6, 1896.; zatim tekst pod naslovom *Hadži-beg Rizvanbegović-Hažun (historička tragedija u 5 činova)*, *Behar*, V/1904/05. br. 19-23., te dramu *Hadžun* (drugi naslov za dramu *Hadžibeg Rizvanbegović*), Vlastita naklada, Sarajevo, 1906.

Folklorna melodrama se kao žanr prvi put pojavila među piscima tzv. Mostarskog kruga, (*Osman Đikić, Aleksa Šantić, Svetozar Ćorović*), koji je netom poslije dolaska Austro-Ugarske monarhije na prostore Bosne i Hercegovine počeo svoje djelovanje upravo u "hercegovačkoj prijestolnici" kao organizirana intelektualna grupacija koja je imala namjeru započeti, oživjeti i intenzivirati kulturno-umjetničku djelatnost u svom okruženju, ali i ostvariti suradnju sa drugim udruženjima i umjetničkim djelatnicima šireg područja.

Osman Đikić (1879-1912) je jedan od prvih pisaca koji će početi pisati u žanru foklorne melodrame. Njegov tekst *Zlatija* (*pozorišna igra u tri čina s pjevanjem*), objavljena u *Bosanskohercegovačkom glasniku*, I/1906*.,* odgovara svim "potrebama", u to vrijeme, popularnog dramskog oblika, koji je svojom tematikom, prepoznatljivim narodnim jezikom, ubačenim songovima, jednostavnom dramskom pričom, patetičnim raspletom i obaveznim "happy endom", oduševljavao ondašnju čitalačku populaciju i pozorišnu publiku. Istom žanru pripada i drugi Đikićev tekst *Smrt Omera i Merime,* napisan po motivima istoimene balade.

Zanimljivo je da tokom razvoja pozorišne i dramske umjetnosti na tlu Bosne i Hercegovine interes pisaca i publike nije bio usmjeren samo u jednom pravcu, jer se paralelno sa melodramom pojavila i komedija. Komedije su,

također, prihvaćene kao popularna djela za izvođenje u kulturno-umjetničkim udruženjima i plasiranje u književnim časopisima, u okvirima zabavnih i prihvatljivih tekstova za širu čitalačku publiku.

Edhem Mulabdić (1862-1954), pisac koji je svoj umjetnički rad prije svega usmjerio romanesknom opredjeljenju, u dramskoj književnosti opredjelio se za komediju i napisao dvije jednočinke *Miraska, (Bogata baštinica-drama u jednom činu iz bosansko muhamedovskog života*), Kalendar, *Mearif*, 1315. (1897-1898) Sarajevo; *Svak na posao* (*jedna zgoda u dvije slike iz godine 1895.),* Novi Behar br.7, Sarajevo,1934.; *Teška vremena* (*pozorišni komad iz narodnog života u jednom činu, događa se u Sarajevu*, 1877), Novi Behar, IV/1930. i *Đerzelez Alija*, (*drama u tri čina po narodnoj pjesmi*), Kalendar Narodne uzdanice, za IX/1941.

> *Među piscima šaljivih igara posebno mjesto pripada Edhemu Mulabdiću, uredniku Behara, inače zaslužnom za popularisanje i propagiranje pozorišne umjetnosti i dramske književnosti među muslimanskom publikom. Drama u jednom činu "iz bosanskog muhamedanskog života" Miraska (Bogata baštinica), koju je Mulabdić objavio 1898. godine (pod pseudonimom E. M. Selim), ne samo da je prvi komedijski intoniran tekst napisan od strane jednog muslimanskog pisca, već je istovremeno klasičan primjer tzv. jednopolne (maskulinum) drame (iako je žena uzrok svih peripetija ove komedije, ona se ne pojavljuje na sceni), napisana specijalno za onovremene muslimanske amaterske pozornice (čitaonice), u kojima se u prvo vrijeme, iz vjerskih razloga, žena muslimanka nije pojavljivala, tako da je ova vrsta komada bez ženskih uloga, bila neobično važna za održavanje repertoara muslimanskog amaterskog glumišta.* (Lešić J. 1991: 150)

Hamid Šahinović-Ekrem (1879-1939) je posebno zaslužan za intenzivniju afirmaciju pozorišne i dramske umjetnosti na tlu Bosne i Hercegovine početkom XX stoljeća. Ovaj je bošnjački pisac, svojevrsni misionar u popularisanju dramskog žanra, pokrenuo inicijativu ove književno-umjetničke djelatnosti, prvo kroz raznolikosti tematskih odabira, a potom i kompleksniji pristup u samom pisanju ove vrste tekstova.

U kontinuitetu od tri godine Šahinović objavljuje svoje prve šaljive jednočinke: *Đavo pod čergom* (1902), Behar, II/ 1901/02.; *Orden* (1903), Behar, IV/ 1903/04. i *Punica* (1903). Njegovi dramski tekstovi podilaze motivskom opredjeljenju i gotovo tipiziranom šablonu dramskih kreacija susjednih nam komediografa (*Jovana Sterije Popovića, Koste Tvrtkovića i Branislava Nušića*).

Određeni pomak u slijedu inovativnih stremljenja Šahinović je pokazao kroz svoju najreprezentativniju dramu *Dva načelnika* (1907), komediju u tri čina napisanu po motivima Gogoljevog teksta *Revizor* i modelu tzv. *ruske komediografske škole*, koja je na širem južnoslovenskom području imala izuzetno važan utjecaj na dramsko stvaralaštvo u periodu s početka XX stoljeća. Svoje dramske tekstove Šahinović i dalje plasira u književnim listovima; *Dramatske spjevove u dvije slike, Na uranku* i *Na planini*, Behar, V/ 1904/05.; *Fata sa Krajine (dramatski spijev u četiri slike)*, Bošnjak, XVI/1906.; *Dva načelnika* (*komedija u tri čina*), Naklada knjižare braće Bašagića, Sarajevo, 1907.; *Zmaj od Bosne* (*dramatski spijev u pet činova*), Behar, VIII/ 1907/08. ; *Pred gradske izbore* (šala u jednom činu), Behar, XI/ 1910/11., Sarajevo.

> *U sklopu Beharovog prosvjetiteljskog programa i konstantnog rada na popularizaciji pozorišne umjetnosti, u ovom časopisu pojavljuje se i nekoliko drama isključivo odgojnog i moralističkog karaktera, sa minimalnim ili nikakvim literarno scenskim vrijednostima. To su uglavnom dijalogizirana etička i odgojna načela sa propagadnom svrhom, uobličena nekad komički, a nekad melodramskim sredstvima.* (Muzaferija 1996: 14)

Međuratni period je u Bosni i Hercegovini profilirao ideje i stremljenja nove generacije dramskih pisaca koji se počinju zanimati za avangardne ideje književnih pravaca. Egzistencijalni problem sveukupnog čovječanstva, koje se našlo u rascjepu dvaju velikih krvoprolića, postao je temom tekstova određenih ekspresionističkim porivom, tzv. "buntovničke drame".

Ahmed Muradbegović (1898-1972) je svakako jedan od glavnih predstavnika ove grupacije avangardnih umjetnika i jedan od najznačajnijih pisaca u historijskom razvoju bošnjačke drame. Njegov doprinos se očituje sveukupnim angažmanom u književnosti, pogotovo dramskoj, ne samo Bosne i Hercegovine, nego i u širem prostoru južnoslavenske teritorije. Odabranom tematikom vezanom za problem čovjeka i njegovog psihotičnog rastrojstva, parira najznačajnijim piscima onog vremena u Europi.

Taj veliki iskorak u dramskom djelovanju jednog Bošnjaka, rezultat je njegovog boravka i angažiranosti u Zagrebu, tada već kulturnoj metropoli Balkana, na Glumačkoj školi, kao i druženja i suradnje sa najeminentnijim piscima i dramskim djelatnicima onog vremena (B.Gavela, M. Krleža, T. Stroci, J. Bach, M. Begović).

U eksploziji pozitivističkog stremljenja u novom pristupu odabira tema i u obradi dramskog teksta, A. Muradbegović piše svoju ekspresionističku dra-

mu, po motivima ranije napisane pripovijetke, *Bijesno pseto* (1922) i svoj reprezentativni tekst *Pomrčina krvi* (1923), *dramu iz bosanskog muslimanskog života u tri čina*, Vijenac I/1923., knj. II.

Drama *Bijesno pseto* premijerno je izvedena u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 02.07.1926.g. u režiji Tita Strozzija.[3]

Nakon spomenute dvije drame izvanrednog ekspresionističkog prosedea, slijede dramski tekstovi: *Nevidljivi žrvanj*, (*prvo poglavlje jedne dramske pripovijesti)*, Vijenac III/1924. (*drama pisana po modelu M. Krleže Michelangelo Bounarroti); Unesite mrtvaca*, (*drama iz muslimanskog života u tri čina*), Islamska dionička štamparija, Sarajevo 1928.; *Na božijem putu*, (*drama u dva čina*), preštampano iz Ljetopisa Matice srpske, Novi Sad, 1936. ; dvije historijske drame *Majka*, (*drama u tri čina*), Islamska dionička štamparija, Sarajevo 1934. i *Husein-kapetan Gradaščević* (*drama u tri čina*), 1942., Islamska dionička tiskara, Sarajevo, 1944.; kao i nekoliko drama u jednom činu po narudžbi redakcije lista *Gajret (Protivnici*, (*drama u jednom činu s pjevanjem*), *Zlatni bardak*, (*komedija u jednom činu*) i *Muhadžiri*, (*igra u jednom činu*), Gajret, IX/1928., *Susjedi*, (*igra u jednom činu*) i *Hajduk*, (*slika iz hajdučkog života u Bosni*), Gajret, X/1929), te Muradbegovićev kritički tekst o dramskoj djelatnosti pod naslovom *Kako se postaje dramatičar*, Gajret, 11/1027, 18, 283-285.

Veoma je simptomatično da se u jednom momentu umjetničke inspiracije, drama kao umjetnički žanr, dotakla najreprezentativnijeg oblika bošnjačke tradicije u njenoj interpretaciji, *sevdalinke*, koja u svom umjetničkom uobličenju gotovo uvijek projicira neku vrstu dramskog sukoba.

Rasim Filipović (1909-1983) svoj dramski opus započinje objavljivanjem tekstova u bošnjačkoj periodici *Novi behar, Islamski svijet* i *Gajret,* u periodu između dva svjetska rata. Prvi mu je tekst *Tako je suđeno (igrokaz iz muslimanskog narodnog života u tri čina, sa pjevanjem i igranjem), Novi Behar* III/ 1929/30., a potom slijedi niz tekstova sa tematikom iz muslimanskog života, među kojima je i drama *Mošćanice vodo plemenita* (*komad iz sarajevskog života*), 1904., koja je neposredno povezana za već postojeći tekst

3 Muradbegović Ahmed, (1969) "O ideji Bijesnog pseta*" u Pet stoljeća hrvatske književnosti Knj. 108,* MH, Zagreb:
"Htio sam da nađem izrazit rasni tip u svome književničkom radu i napisao sam "Bijesno pseto". Dubina našeg osjećajnog života, naše senzualnosti, snažan i užaren temperamenat, naša sirovost, sačuvanost i primitivnost intelektualnog i socijalnog naziranja na svijet i na život dovela me je do tog tipa i ja sam ga pretvorio u živi scenski organizam. Za njegov karakter i način života "Bijesno pseto" nije nimalo apartan. Naprotiv, svi mi imamo u sebi izvjesnu količinu toga bjesnila i svi mi - kao i taj tip - pomalo mislimo mesom i govorimo mišicama. Govorim pomalo, jer je on ipak predstavnik tog bjesnila u nama, on je njegova ekspresija, značenje i posljedica". (str. 142.)

popularne sevdalinke kao i tekst *Od kako je Banjaluka postala* (*ljubavna igra u dva dijela s pjevanjem*), Hrvatski književni glasnik, Zagreb, 1940. te dramski tekstovi *Siročad* (*prigodna slika sa sela u jednom činu*), Novi Behar, IV/ 1932/33. i *Na sijelu* (*komad iz savremenog muslimanskog života u jednom činu s pjevanjem*), Novi Behar, VI/ 1932/33.

Alija Nametak (1906-1987) je pisac koji je svoj književni opus započeo kao dvadesetogodišnjak, nizom novela čija je tematika vezana za kulturno i historijsko naslijeđe Bosne i Bošnjaka. Evidentno da je većina njegovih dramskih tekstova objavljivana u *Novom Beharu: Narodna vlada* (*drama u jednom činu*), (događa se 28. VII 1878. u Sarajevu), Novi Behar, XI/ 1938.; *Omer za naćvama* (*pučki igrokaz iz seoskog života u Bosni s pjevanjem u tri čina*), Sarajevo, 1942. i Sarajevo 1969.; *Abdulah-paša u kasabi* (*komedija u tri čina*), Novi behar 16, 1942. i Sarajevo, 1945.[4]

Nakon lutanja u žanrovskom opredjeljenju, bosanskohercegovačka, pa time i bošnjačka drama, je postepeno počela slijediti put popularnih tematskih usmjerenja i polahko je podilazila smanjenju tenzija koje su oscilirale u svojoj različitosti i stalnim žanrovskim promjenama.

Periodika srpske drame do Drugog svjetskog rata u Bosni i Hercegovini

Dramska djelatnosti u okvirima hrvatske i srpske književne tradicije u Bosni i Hercegovini je isključivo određena nacionalnim smjernicama književnih stvaralaca susjednih zemalja, koje su također, imale diskontinuirani slijed u razvoju ove vrste umjetničkog predstavljanja.

> *Sarajevska "Bosanska vila" bila je najpoznatije nacionalno srpsko glasilo u to vrijeme na području Bosne i Hercegovine i jedno od poznatijih i priznatijih glasila uopće na prostorima južnoslovenskih naroda. Pokrenuta je u Sarajevu 1885. i konstantno je izlazila sve do juna mjeseca 1914. godine. Nju su osnovali Božidar Nikašinović, Nikola Šumonja, Nikola Kašiković i Stevo Kaluđerić. Izlazila je dva do tri puta mjesečno i štampana*

4 "Komedija u tri čina – "Abdulah paša u kasabi"(prikazana na sarajevskoj sceni pod naslovom "Zabavni odbor" 23.II 1944.) svojom osnovnom idejom (amateri u jednoj kasabi u muslimanskoj čitaonici pripremaju predstavu "Abdulah paša" Safveta Bašagića), asocira donekle na Ćorovićevu šaljivu igru "Naše pozorište" (amateri "Gusala" u Mostaru prikazuju predstavu "Miloš Obilić" ili "Boj na Kosovu"), mada je Nametak u konstruisanju likova, a naročito u pogledu vođenja komičke radnje i dublji i spretniji i živopisniji, i ne ostaje kao Ćorović samo na nivou početne anegdote (pozorište u pozorištu i komični sukobi koji nastaju kao posljedica konzervativnih shvatanja)." (Lešić J., Dramska književnost I, str. 445.)

je isključivo ćirilicom. "Bosansku vilu" su, između ostalih, uređivala i dva poznata srpska pisca Vladimir Ćorović i Petar Kočić, a u tom periodu je stekla i najveću afirmaciju. Programska koncepcija ovog lista bila je da prezentira popularna štiva dostupna narodu i da ima raznovrstan sadržaj iz svih oblasti društvenog života, ali je u njenom praktičnom djelovanju najviše materijala bilo iz oblasti narodne književnosti....
Srpski nacionalni list za "zabavu, pouku i književnost" pod simboličnim nazivom "Zora" pokrenuli su Svetozar Ćorović i Aleksa Šantić u Mostaru 1896. godine. Ovaj list je u kontinuitetu izlazio sve do kraja 1901. U tom periodu iz štampe je izašlo šezdeset i devet brojeva, ili svakog mjeseca po jedan broj."Zora" je štampana isključivo ćirilicom. Članovi njene redakcije bili su: Svetozar Ćorović, Aleksa Šantić, Jovan Dučić i Atanasije Šola. (Voloder 1996:77-79)[5]

Odrednica koja je pratila razvoj dramske djelatnosti na teritoriji Bosne i Hercegovine, nije bila isključivo vezana za objavljivanje dramskih tekstova. Specifikum su bili i objavljeni, već pomenuti, kritički osvrti na dramsko stvaralaštvo pisaca koji su bili nacionalno povezani sa zemljama u regionu.

Književni časopisi su često, uz pojedine komentare o tekstovima i njihovoj (prvoj) izvedbi, objavljivali i prva izdanja samih tekstova, tako da se periodika bosanskohercegovačke drame teritorijalno povezuje i sa regionalnim književnim časopisima i komentarima koji su objavljivani u njima.

Aleksa Šantić, Svetozar Ćorović, zajedno sa Osmanom Đikićem, Jovanom Dučićem, Franom i Ivanom Miličevićem, A. B. Šimićem, iniciraju rad, tzv. mostarskog književnog kruga, koji će krajem XIX stoljeća, dominirati na prostorima Bosne i Hercegovine, pogotovo u dramskoj i scenskoj djelatnosti. Njihova zainteresiranost za sveukupnu valorizaciju bosanskohercegovačke

5 Članovi redakcije "Zore" bili su književnici Aleksa Šantić, Svetozar Ćorović, Jovan Dučić i Atanasije Šola. Nakon odobrenja za izdavanje časopisa, Zemaljska vlada je skrenula pažnju urednicima, da im neće biti dozvoljeno bilo kakvo političko djelovanje u časopisu, stoga je "Zora" od početka bila književni časopis, orijentisan na književne tekstove. Na koncept lista utjecalo je prisustvo drugog značajnog časopisa, ne samo u Bosni i Hercegovini nego i šire - "Bosanska vila". U tom kontekstu, "Zora" nije predstavljena kao konkurentan list, nego više kao dopuna. Iz ovog razloga, "Zora" se više okrenula nauci o književnosti, ograničavajući tekstove i priloge iz narodne književnosti. Za razliku od "Bosanske vile" koja je sve do 1908. godine ostala u krugu folklorno-romantičarske književnosti, "Zora" je bila više otvorena za prezentaciju modernih književnih tokova Europe, i drugih južnoslavenskih zemalja. Osim otvorenosti prema drugim temama, "Zora" je bila otvorena i prema saradnicima iz drugih sredina, pa su se na popisu saradnika našli Ivan Cankar, Antun Gustav Matoš, Simo Matavulj, a zabilježen je i prilog o Silviju Strahimiru Kranjčeviću. https://bs.wikipedia.org/wiki/Zora_(%C4%8Časopis

književnosti i njenih autora, rezultirala je značajnim brojem stručnih komentara u nacionalnim književnim časopisima, koji su bili najreprezentativniji oblik predstavljanja sveukupne umjetničke djelatnosti u regionalnom prostoru.[6]

Aleksa Šantić, zajedno sa Vladislavom Veselinovićem-Tmušom i Nikolom T. Đurićem, zauzima posebno mjesto u dramskom uobličenju najreprezentativnije bosanskohercegovačke balade Hasanaginica. Specifičnost motivske reprezentativnosti ove pjesme sukcesivno je opsjedala dramske stvaraoce na početku XX stoljeća. Ovaj vid zainteresiranosti mogao je biti isforsiran epohom simbolizma, koja u tom periodu intenzivno dominira europskim književnim krugovima.

Vladislav Tmuša objavio je tekst Ševka Hasanova (*drama u 4 čina*), Piščevo izdanje, Štamparija "Bosanske pošte", Sarajevo, 1920, str. 66; ali je ova njegova drama objavljena i u *Novom Beharu,* 3/1929, 2-10, od 15. V do 19. IX 1929, pod naslovom *Smrt plemenite Hasanaginice,* kao i u izdanju Islamske dioničke štamparije, 1929. g. A. Šantić izlazi iz okvira klasičnog dramskog pristupa motivu iz usmene tradicije i lik Hasanage tretira u pjesničkom prosedeu, kao likove koje su prepoznatljivi u formi koje nam predstavlja lirska drama simbolizma. Njegova *Hasanaginica* je objavljena je u knjizi "Drame"*, Mostar, 1927.,* Izdanje Paher i Kisić.

Svetozar Ćorović, također pripada "novom-avangardnom" krugu književnika koji se sa velikim entuzijazmom uključuje u dramsko djelatništvo bosanskohercegovačkih književnih krugova, pokušavajući intenzivnije afirmirati ovu vrstu umjetnosti, koja je, kao što smo već ranije pomenuli, bila u velikom zaostatku za regionalnim piscima i epohalnim opredjeljenjima.

U časopisu *Gusle* u Mostaru izdaje nekoliko svojih dramskih tekstova: *Poremećeni plan* 1897., *Izdaje stan pod kiriju* 1899. i *Stana Rankovićeva* 1901. Drame: *On, Adem Beg* i *Ptice u kafezu*, kao čuvena "*mostarska trilogija"*, objavljene su u časopisu *U časovima odmora*, knj. II (1906) i knj. IV (1910). *Zulumćar* (Branko Lazarević *Povratak i Zulumćar, Srpski književni glasnik,* 1912, XX, VIII, str. 371) i Đerzelez *Alija* (objavljena u *Ittihadu,* Mostar 1909*., Gajretu,* Gračanica 1909., i Sarajevu 1910), su Ćorovićeve drame čije motive

6 Milan Grol, "Pod maglom", slika iz gornje Hercegovine, *Srpski književni glasnik*, 8/1907, 598-601; Branko Lazarević, "Hasanaginica od Šantića", *Srpski književni glasnik*, 11/1910, 11, 847-852; Marko Car, "Šantićeva Hasanaginica", *Srpski književni glasni*k, 12 /1911, knj. XXVI-II, 5, 388-394; Jeremija Živanović, "Hasanaginica Alekse Šantića", *Venac*, 1/1910, str.385-386; Milan Bogdanović, "Šantićeve drame", *Srpski književni glasnik*, 1927, 7, 524-528; Jovan Babić, "Hasanaginica i njene dramatizacije", *Glasnik jugoslovenskog profesorskog društva,* Beograd/ 14/1933-34, 4, 305-314.; Jovan Dučić, "Aleksa Šantić", *Glasnik jugoslovenskog profesorskog društva,* 1937, knj. XVII, juli-august str. 11-12. (J. Lešić, 1991: 343 i 91)

on preuzima iz bošnjačke književne tradicije, ali su bile veoma popularne i kao dramski tekstovi, a i u svojim izvođenjima na sceni.

> *Iz takvog nacionalnog žara i poleta među šegrtima trgovačkih i zanatskih radnji stasala je mlada generacija književnih poletaraca, već u drugoj polovini 80-tih godina, među kojima su Kranjčevićevi učenici Aleksa Šantić, Jovan Dučić i Svetozar Ćorović, koji će desetak godina kasnije pokretanjem časopisa Zora prevazići lokalni značaj i ući na otvorena vrata srpske književnosti. Oni su bili bitan kreativni dio pokretačke energije probuđene nacionalne svijesti o kulturno-prosvjetnom napretku. Sa njihovim punim učešćem organizuju se Svetosavske zabave, izdaje kalendar* Neretvljanin*, pokreće kulturno-umjetničko društvo* Gusle*, organizuju literarna i muzička sijela, amaterske predstave, pišu se dramski tekstovi, skladaju muzičke kompozicije, pokreću se listovi, časopisi, štampaju knjige i sve to podržava čitav grad.* (Ustamujić 2016: 75).

Petar Kočić kao jedan od začetnika "buntovne ideologije" i "pjesnik porobljene Bosne" je svom ukupnom djelatnošću u okvirima književnoumjetničke zaostavštine, inicirao sasvim novi pristup u tematskim i idejnim opredjeljenjima pisaca sa prostora Bosne i Hercegovine. Satirična oštrica njegovih tekstova kulminirala je u njegovom reprezentativnom dramskom tekstu *Jazavac pred sudom"* (Zbirka "S planine ispod planine", Zagreb, 1903). Mada nije imao potpunu slobodu da svoju ideologiju u potupnosti prenese novoj generaciji *nacionalno osviješćenih* bosanskohercegovačkih pisaca, svoje stavove je jasno prenosio u časopisima *Otadžbina (1907)* i *Razvitak (1910),* koji su, nažalost, upravo zbog svoje ideologije, brzo prestali izlaziti.[7]

Periodika hrvatske drame do Drugog svjetskog rata u Bosni i Hercegovini

Hrvatska i srpska književna, tako i dramska djelatnost, dominantno se povezivala sa nacionalnim udruženjima i autorima susjednih teritorija, koji su mogli djelimično slijediti razvoj ove vrste djelatnosti u pojedinim periodima, gdje se očitovao intenzivniji i značajniji slijed epohalnih odrednica u razvoju, europske i svjetske književnosti. S obzirom da je kraj XIX stoljeća bio burno vrijeme inici-

7 U prvoj verziji "Jazavac" je bio napisan u obliku pripovijetke. Kočić ga je čitao 28. novembra 1903. godine u srpskom akademskom društvu "Zora" u Beču, uz burnu političku diskusiju u vezi sa Kočićevim invektivama ne samo protiv tuđinske vlade nego i protiv kompromisnih sklonosti *domaćih vođa autonomne borbe. (*v. Ćorović: *Jazavac pred sudom u "Zori", Portreti dela, Beograd 1920, str. 131-138)*

rano buđenjem nacionalne svijesti na širim regionalnim prostorima, jasno je da su bosanskohercegovački autori imali neposrednu vezu i u književno-umjetničkom stvaralaštvu, pa time i u dramskom, sa nacionalnim udruženjima iz okruženja.

Bosanski prijatelj smatra se jednim od prvih "bosanskih" časopisa koji je štampan u Zagrebu 1850. g. pod uredništvom Ivana Franje Jukića (1818-1875). Izlazi u četiri broja na različitim lokacijama uz finansijsku potporu Ljudevita Gaja, fra Grge Martića i Antuna Kneževića.

> *Kako se Jukić sam bavio skupljanjem narodnih umotvorina i pjesama, tako su ti prilozi iz narodne književnosti i tradicije zauzimali značajan dio u sva četiri broja* Bosanskog prijatelja. *Ideja osnivanja i izdavanja prvog časopisa u Bosni i Hercegovini je pokušaj da se važna zbivanja na prosvjetno-kulturrnom polju prenesu iz susjednih prostora na prostor Bosne...Četiri broja* Bosanskog prijatelja *izašla su u periodu od dvije decenije. Realizacija Jukićeve ideje nije bila moguća zbog promijenjenih prilika u Bosni koje su nastale.* (Kruševac1978 :16)

Posebno mjesto u iniciranju izdavačke djelatnosti, koja je neposredno bila povezana i sa plasiranjem književnih tekstova, zauzimao je Frano Miličević. Iako se smatra da je njegova djelatnost bila vezana za nacionalne interese hrvatskog stanovništva u Bosni i Hercegovini, ipak je njegovo zalaganje za sveukupnu izdavačku djetanost na ovom teritoriju, značajno obilježilo njeno ustanovljenje pogotovo u mostarskom književnom krugu.

> *Za izdavanje jednog periodičnog lista u Mostaru zatražio je odobrenje još u ljeto 1881. Franjo Milićević* (1835-1903). *Zemaljska vlada mu nije dala dozvolu. Tek na ponovljenu molbu Milićević je dobio dozvolu za pokretanje "Hercegovačkog bosiljka" rješenjem Zemaljske vlade 12260, 13. jula 1883. Prvi broj "Hercegovačkog bosiljka, lista za puk i književnost" pojavio se 1. septembra 1883. List je izlazio dva puta mjesečno pod uredništvom Franje Milićevića, a štampan je u tipografiji katoličkog poslanstva u Hercegovini, koja je njegovom zaslugom otvorena u septembru 1872. u biskupskom dvoru u Vukodolu. U pogledu sadržaja "Hercegovački bosiljak" bio je uglavnom ograničen na zabavu i pouku. List je donosio članke istorijskog sadržaja, razne poljoprivredne pouke, domaće vijesti itd. U javnosti je naišao na interesovanje, pa je od januara 1884. postao sedmičnik.*[8]

8 (http://www.aleksasantic.com/Santic/istorija2.html)

Frano Miličević je svojom sveukupnom šarolikom djelatnošću u okvirima književnih krugova, čitavo jedno desetljeće, dominirao u hercegovačkoj umjetničkoj grupaciji i inicirao plasiranje većine tekstova koji su reprezentativno predstavljali, u ono vrijeme, najeminentnije pisce i njihova djela.[9]

Hrvatska periodika u Bosni i Hercegovini predstavljena je još u nekoliko časopisa (od kojih je većina imala "književne rubrike") kao što su: *Novi prijatelj Bosne (1888-1906),* urednik fra Josip (Bono) Božić; *Osvit (1898-1908),* urednik Ivan (Aziz) Miličević i između ostalih, najreprezentativniji nacionalni hrvatski list *Nada*, koji je izlazio u Mostaru od 1895-1903.g.

> *Najpoznatiji i najpriznatiji nacionalni hrvatski list u doba Austro-Ugarske Monarhije u Bosni i Hercegovini bio je časopis Nada, koji je izlazio u Mostaru od 1895. do 1903. godine. Nada je proklamovala, a toga se praktično i dosljedno pridržavala, da će biti široko otvoreno glasilo prema pripadnicima svih južnoslovenskih naroda. Ovaj časopis je pokrenut zauzimanjem Koste Hormanna kod Zemaljske vlade. U njenom proglasu stajalo je da je časopis namijenjen "Pouci, zabavi i umjetnosti". Njen glavni urednik bio je Kosta Hormann, a podlistak za književnost uređivao je Silvije Strahimir Kranjčević, već afirmirani pjesnik. Vlada je imala za cilj da ovim časopisom neutrališe utjecaj hrvatskih i srpskih glasila i da služi prosvjetnom i kulturnom uzdizanju naroda, a naručito o informiranju o njenim krupnim uspjesima na duhovnom i kulturnom planu u okupiranim zemljama i da tako razvije proaustrijski osjećaj kod čitalaca. Uzor su joj bili evropski časopisi tog vremena. Nacionalno neutralna štampa na oba pisma, pod uredništvom S.S. Kranjčevića, Nada je privukla veliki broj saradnika, među kojima su bila u to vrijeme najpoznatija imena (Matoš, Domjanić, Kostić, Stanković, Bašagić, Osman-Aziz, Simon Gregorić, Zofka Kveder). Književnu kritiku u Nadi objavljuju: Matoš, Kranjčević, Jovan Protić, Boško Petrović, Bašagić i dr. U njoj su književni prilozi daleko brojniji od političkih informacija*. (Voloder 1996 :78)

9 Valja posebno istaknuti značenje prvih hrvatskih novina na tlu Bosne i Hercegovine što ih je pokrenuo i uređivao Franjo Milićević sa svojim suradnicima, a to su: "Hercegovački bosiljak" (1883), "Novi hercegovački bosiljak" (1884), "Glas Hercegovca" (1885). U ljeto 1898. godine na idejnim temeljima Franje Miličevića, koji mu je bio stric i u duhu pravaške orijentacije, Ivan Aziz Miličević i njegovi suradnici u Mostaru pokreću "Osvit" (1898), koji izlazi do 1907. godine.
(https://hr.wikipedia.org/wiki/Hrvatska_knji%C5%BEevnost_u_Bosni_i_Hercegovini#Hrvatski_narodni_preporod)

Evidentno je da je časopis *Nada* postao najreprezentativnije glasilo hrvatskog stanovništa u Bosni i Hercegovini, ali svakako je imao značajnu ulogu u predstavljanju, pogotovo dramskih tekstova, svih nacionalnih skupina u ovom prostoru.

Posebno je značajno djelovanje velikog hrvatskog književnika Silvija Strahimira Kranjčevića koji je, osim zanimanja za pisanje poezije, svoje umjetničko djelatništo proširio u okvirima, pokušaja, dramskog pisanja, i s druge strane, veoma značajnog udjela u plasiranju scenskih dijela i kritičkih osvrta na mnogobrojne regionalne dramske tekstove, pogotovo u kao jedan od urednika književnog časopisa *Nada*. Kranjčević svoja dramska djela objavljuje u *Vijencu*: *Prvi grijeh – oratorij u tri dijela,* Vijenac, *25/1893, 37, 585-589; 38, 601-604; 39, 617-620; 40, 633-636* i *Za drugoga - nacrt nedovršene drame,* Vijenac*, Nova serija, 1/1910, 4, 7.* (Lešić J. 1991 : 309)

U hrvatskoj periodici u okvirima bosanskohercegovačke drame, pojavljuje se i Tugomir Alaupović, pisac koji svojim tekstovima nije bitnije odredio književnu epohu ovog vremena, ali je njegova svestranost u suradnji sa književnim časopisima bila veoma intenzivna.

> *Najplodniji hrvatski nacionalni pisac sa ovih prostora u ovom periodu je Tugomir Alaupović, pjesnik, prozni pisac, pisac drama i kritičkih članaka, koji je i kvalitetom svojih književno- umjetničkih djela prednjačio u pomenutoj grupi hrvatskih pisaca. On je sarađivao u mnogim književnim listovima i časopisima koji su izlazili u Sarajevu, Zagrebu i Beogradu. Objavljivao je u Nadi, Franjevačkom vijesniku, Bosanskohercegovačkim novinama, odnosno u Sarajevskom listu, Kalendaru društva Napredak i u Književnom Jugu.* (Voloder 1986: 80)

Ivan Lepušić, "hrvatski pisac na službi u Bosni", objavljuje prvu bosanskohercegovačku dramu *Majčin amanet- veselu igru u tri čina iz života bosanskog* i svojom pojavom zauzima u historiji dramske književnosti Bosne i Hercegovine izuzetnu poziciju. U periodu 1883/84., uređuje "zabavno pučni nedjeljnik" *Bosanac*, u vlastitoj nakladi, koji izlazi 1885. u Banjaluci.

Adalbert Kuzmanović (pseudonim Kuzma Nović), kao i Ivan Lepušić, također je hrvatski pisac, koji je najveći dio svog života (pune tri decenije) proveo kao činovnik u austrougarskoj administraciji u Bosni (Travnik, Sarajevo), pa je tako i "bosanski život" postao predmet i nekih njegovih drama (*Zulumćar, Za obraz, Vitropir*). Kuzmanović dramu *Vitopir - slika iz bosanskog* života u tri čina sa pjevanjem, izvodi i predstavlja, kako u HNK u Zagrebu 1901., a potom i u časopisu *Hrvoje*, Mostar, 1901.; u *Zvečaju*, Zenica, 1910.;

Napretku, Višegrad, 1911., a 1906. dramu *Zulumćar.* Dramu *Za obraz – žalosnu igru u tri čina*, objavljuje u *Hrvatskom kolu* u Zagrebu, knj. II, 1906., 91-119. (Lešić J. 1991: 312)

Veoma značajan pisac, književnik i djelatnik iz kruga hrvatskih pisaca u Bosni i Hercegovini je *Marko Milinović*. Jedna od njegovih najznačajnijih drama je drama *Amanet – drama u tri čina iz bosanskog života,* objavljena je u *Napretku*, hrvatskom narodnom kalendaru za godinu 1911, 142-174. (Lešić J., 1991.: 318)

Zaključak

Bosanskohercegovačka dramska književnost u početnom razvojnom periodu, od kraja XIX stoljeća, pa do Drugog svjetskog rata, još uvijek će biti prilično distancirana od suvremenih dramskih odrednica "europske avangarde", tačnije, njena tematika će se kretati između "romantičarske melodrame, realističke komedije i moralno–didaktičkih tekstova sa blagom satirom" (Lešić), da bi se vremenom polahko počela uključivati u suvremene tokove koje su slijedile europska i svjetska književnost.Turbulentni historijski period kroz koji je prolazila Bosna i Hercegovina, ograničavao je sveukupnu književnoumjetničku djelatnost, a samim tim i izdavaštvo, bilo da se radilo o književnim časopisima ili općenito o izdavanju književnih djela. Veoma je značajno napomenuti da je upravo poveznica i suradnja između ove dvije djelatnosti rezultirala time da je bio štampan značajan broj književnih tekstova, pa samim time i drama. Euforični zanos onoga vremena inicirao je zavidnu suradnju između grupa intelektualaca, koji su se bavili pisanjem, bez obzira na njihovu nacionalnu pripadnost. Iznenadno povećanje broja književnih časopisa ili časopisa koji su imali kulturne rubrike, značilo je recipročno i povećanje čitalačke publike i njenog interesovanja za pisani tekst.

Simptomatično je da u pregledu periodike bosanskohercegovačke drame do Drugog svjetskog rata, dominiraju bošnjački pisci, i to, prije svega, zbog "zakašnjele epohe" pisanja, plasiranja i postavljanja dramskih tekstova na scenu. Bošnjački tzv. "dramski krug" je uporedo objavljivao svoje tekstove, kako u časopisima na tlu Bosne i Hercegovine, tako i u drugim časopisima iz regionalne periodike. Entuzijazam književnog stvaralaštva i izraza, u novom za njih, umjetničkom obliku, drami, rezultirao je, ne isključivo kvalitetom ponuđenih tekstova, nego i kvantitetom, što je u pojedinim slučajevima rezultiralo negativnim kritički stavovima u odnosu na ponuđene tekstove.

Hrvatska i srpska periodika na tlu Bosne i Hercegovine su predstavljane i kroz djelatnost časopisa u regionalnom okruženju i tako su imale pregled i u okvirima nacionalnih grupacija, koje su djelovale na tim prostorima. Bošnjačka perodika je prolazila fazu početne inicijacije ove vrste djelovanja, stoga je prisutna raznolikost u plasiranju i izdavanju dramskih tekstova bošnjačkih pisaca.

Nemirno doba pred Drugi svjetski rat nije bilo posebno pogodno uopće za pisanje i plasiranje ozbiljnijih književno-umjetničkih tekstova, osim ako su oni u sebi sadržavali određenu notu protesta ili s druge strane, ideje populariziranja pojedinih političkih pokreta, koji su uslovljavali historijske promjene, tog doba neizvjesnosti, pred veliki svjetski sukob, tako da je većina tekstova koji su nastajali u ovo vrijeme uglavnom objavljivana nakon 1945.g.

Stereotipnom determinacijom društveno-političkog sistema socijalističkog vremena, nakon Drugog svjetskog rata, na prostorima Bosne i Hercegovine, plasirane su pozitivne i negativne kategorije ideološkog opredjeljenja, pa su pisci, kao i njihovi glavni akteri, bili klasificirani kao revolucionari ili kao neprijatelji naroda. Svaka vrsta kritike koja je nadilazila šablone bila je destruktivna i nepoželjna.

Literatura

Čengić, Almedina (2015), *Motivska struktura stilsko-historijskog konteksta*, BH most, Sarajevo

Duraković, Enes (1998), *Bošnjačka književnost u književnoj kritici, knj. III*, Alef , Sarajevo

Jovanović Raško (1973), *Srpska književnost u književnoj kritici-Drama*, Nolit, Beograd

Kruševac, Todor (1978), *Bosanskohercegovački listovi u XIX veku*, Veselin Masleša, Sarajevo

Lešić, Josip (1973), *Pozorišni život Sarajeva*, Svjetlost, Sarajevo

Lešić, Josip (1991), *Dramska književnost I i II,* Svjetlost, Sarajevo

Memija, Emina i Lamija Hadžiosmanović, *Biser, književno historijska monografija i bibliografija*, Nacionalna i univerzitetska biblioteka Bosne i Hercegovine, Sarajevo

Muzaferija, Gordana (2004), *Činiti za teatar,* Judita, Tešanj

Muzaferija, Gordana (1996), priređivač, *Antologija bošnjačke drame XX vijeka*, Alef, Sarajevo

Muzaferija, Gordana (1998), *Bošnjačka književnost u književnoj kritici, novija književnost – drama, knj. V*, Alef, Sarajevo

Muzaferija, Gordana, Rizvanbegović Fahrudin, Vujanović Voislav (2000), priređivači, *Antologija bosanskohercegovačke drame,* Alef, Sarajevo

Pejanović, Đorđe (1961), *Bibliografija štampe Bosne i Hercegovine 1850-1941*, Veselin Masleša, Sarajevo

Ustamujić, Elbisa (2016), *Iz književne i kulturne riznice Mostara*, Vijeće kongresa bošnjačkih intelektualaca, Mostar

Voloder, Nusret (1996), *Čitanka 3,* Mladinska knjiga, Ljubljana.

Izvori sa interneta

http://www.aleksasantic.com/Santic/istorija2.html

www.rodoslov.ba/Pages/view/26/1/

https://hr.wikipedia.org/wiki/Hrvatska_knji%C5%BEevnost_u_Bosni_i_Hercegovini#Hrvatski_narodni_preporod

Frequency of Drama in Bosnia and Hercegovina to The Second World War

Summary

The development of drama literature and activities in the area of Bosnia and Herzegovina did not proceed in continuity, according to chronological and historical determinants of literary epochs. From the first dramatic texts to the beginning of the Second World War, the rules within the development lines of this genre were established at the level of individual assessments and evaluations of a text in a critical review of the press.

Several medieval records testify about the work of visiting traveling families in the then Bosnia, who came from the regional area. The only way of dramatic work is presented through a shadow theater, which, as a specific type of drama, was transferred to the territory of Bosnia and Herzegovina from the East, mainly among the Bosniak population.

Dramatic activities within the framework of Croatian and Serbian literary tradition in Bosnia and Herzegovina are determined by the national guide-

lines of literary creators of neighboring countries, who had their own sequence in the development of this type of artistic representation.

The Renaissance period of the overall Bosnian-Herzegovinian cultural activity begins at the end of the XIX century, with the arrival of the Austro-Hungarian monarchy to these areas. Socio-political changes in Bosnia and Herzegovina, conditioned by the arrival of new authorities and administrations, have sparked significant changes in the intellectual maturation of a new generation of artists. In some periods, between the 19th and the 20th centuries, they continued to publish their texts without the continuous development of the literary-artistic process, followed by writers who were current in the intellectual circles of Europe at the time. During this period, there is a significant expansion in the literary-creative opus of dramatic writers from the territory of Bosnia and Herzegovina. They published their texts most often in literary journals or in their own editions.

KEY WORDS: *periodicals, literary works, magazines, drama in Bosnia and Herzegovina, the crossroads of the XIX to the XX century literary*

UDK: 821.163.42.09
316.7(497.5 Trogir) "11"

Branka BRLENIĆ-VUJIĆ, Jurica VUCO

Imaginarij kulturno-književnih identiteta

KLJUČNE RIJEČI: *Radovanova luneta, lepeza osmijeha anđela, anđeli-meleci, graditelji, identitet, civilizacijski dodiri, multikulturalnost.*

Ishodišta iščitavanja imaginarnih struktura kao duhovnih toponima simultanosti civilizacijskih krugova predstavljaju primjeri: Radovanova luneta nad kamenitim vratima trogirske katedrale u lepezi osmijeha anđela u epifanijskoj vizualizaciji tajne graditeljstva te legenda o prototipu anđela-meleka koji je poslan od Allaha da gradi mostove koji će povezivati ljude razdvojene rijekama. Alegorijske priče o anđelima travestirane su mitske priče nebeskih vjesnika koji upozoravaju ne samo na duhovno i intelektualno ustrojstvo različitih kulturnih identiteta, nego su i polifono umnožavanje perspektiva.
Signalizacijski indeksi anđela kao simbola životnog stvaralaštva imanentni su umjetničkom stvaralaštvu od najranijih dana. Ritualna shema identificiranja funkcije i uloge anđela u umjetničkoj i kulturnoj, ali i društveno-tradicijskoj domeni nadilazi naoko različite kulturološki posredovane signale i u svojoj suštini ispoljava slične strukture oblikovanja temeljnih simbola čime očituje transkulturalna, univerzalna obilježja i pomiruje divergentne civilizacijske raskorake. Upravo se u književno-umjetničkoj tradiciji motiv anđela pojavljuje kao most koji spaja kulturološke razlike i motivira civilizacijske dodire, a svojim identitetnim kodovima približava shvaćanju i prihvaćanju Drugosti i različitosti kao univerzalnih, multikulturalnih vrijednosti.

Graditeljima/neimarima
Za I. L.

1.

Ovim se radom želi upozoriti na ulogu imaginarnih struktura kao pitanje sustava znakova koji su kao umjetničko i imaginarno cjelokupno misaono

prenošenje spoznaje vanjske stvarnosti vezane uz proces funkcioniranja slika u kulturi i društvu. One nisu ograničene samo na utjelovljenje u ikonografskom i umjetničkom stvaranju. Protežu se na svijet duhovnih slika koje se izražavaju temama. Tradicija ih prenosi kružeći u dijakronijskom svijetu religija, književnosti i umjetničkih ostvarenja, misli i senzibiliteta među civilizacijama kao mogućnost razumijevanja, ali i nerazumijevanja među svjetovima, kulturama i ishodišnim položajima u kojima se identiteti ne ostvaruju isključivo u prostoru sučeljavanja, već u prostoru razlika kao vrijednosti po sebi u granicama vlastita svijeta.

Ishodišna iščitavanja imaginarnih struktura kao duhovnih toponima simultanosti civilizacijskih krugova predstavljaju primjeri: Radovanova luneta nad kamenitim vratima trogirske katedrale u lepezi osmijeha anđela u epifanijskoj vizualizaciji tajne graditeljstva te legenda o prototipu anđela-meleka koji je poslan od Allaha da gradi mostove koji će povezivati ljude razdvojene rijekama. Alegorijske priče o anđelima travestirane su mitske priče nebeskih vjesnika koji upozoravaju ne samo na duhovno i intelektualno ustrojstvo različitih kulturnih identiteta, nego su i polifono umnožavanje perspektiva. Povratak izvorima ne znači bijeg u prošlost, nego u trenutak koji zrači kao duhovna označnica. Vidljivo će dosegnuti nevidljivo, asocijacijski krug sadašnjih slika, dajući smisao tvarnog postojanja u sadašnjem trenutku okamenjenog imaginarnog koje se ostvaruje iznutra projekcijom, a izvana introspekcijom u konačnoj identifikaciji s materijom. Je li to mogućnost samostvaranja svete tajne umijeća graditeljstva/neimarstva, anđeoski ključ epifanijske spoznaje pred vratima nebeskog grada?

Radovanova luneta nad kamenitim vratima trogirske katedrale iz 1240. godine čudo je buđenja novog humanizma čiju zoru i novo doba osvjetljava anđeoski osmijeh. Poezija osmijeha utkana je u zaustavljeno vrijeme svoje kamenite slike. Okamenjeno je imaginarno, zatvoreni beskraj u beskraju, tjelesni odmak u idealnu ljepotu, vizualizaciju misli i osjećaja. Čin je stvaralaštva kao izgradnja svete tajne i ušifrirane tajne poruke. Majstor Radovan zemaljskim ključem otvara i zatvara vrata nebeskog grada. Anđeoski je ključ glasnik nebeske svjetlosti u potpunoj distanci i blizini kao okamenjeni slikovni rebus na luneti. Lepeza osmijeha Radovanovih gotičkih anđela tako lijepih i skladnih dočekat će svoje premce tek početkom quattrocenta. Rađanje novog humanizma navješteno lepezom osmijeha na katedrali u Trogiru buđenje je emotivnosti kao kulturno ozračje.

Duhovno i intelektualno ustrojstvo različitih kultura što su slijedile jedna uz drugu upisivanje je u kulturalnu povijest. Kulturno je pamćenje i

prisjećanje kulturalne povijesti unutar simboličkih figura u koje prijanjaju zaustavljene slike. Izgradnja simboličkog imaginarija i njegovo institucionaliziranje uvjet su kolektivnoga identiteta, u kojem se potvrđuje vlastiti identitet identitetom Drugog. Simbolika je anđela višeznačna i slojevita unutar dva konstitutivna identiteta, dva religijska svjetonazora i između dva kulturološka obrasca.

Prema Kur'anu Bog je stvorio anđele-meleke. Nastali od božanske svjetlosti služe kao posrednici između Božjeg rajskog prebivališta i zemlje. Kako bi proveli svetu Božju volju i naredbe, anđelima-melecima dane su određene osobine i moći u skladu s njihovim naročitim zadacima koji ljudima udahnjuju dobre misli, sudjelujući u njihovim djelima, kao što su: gradnja mostova, džamija, česmi – Allahovih tvorevina i darova. Otuda i legende o anđelima-melecima koji u službi Allahovoj uče neimare kako graditi mostove i ćuprije koji spajaju dvije strane rijeka koje su razdvajale ljude jedne od drugih:

> *Kad meleci viđeše kako jadni ljudi ne mogu da pređu one haluge i dubine ni da svršavaju svoje poslove, nego se muče i uzalud gledaju i dovikuju s jedne obale na drugu, oni iznad tih mjesta rašire krila i svijet stade da prelazi preko njihovih krila. Tako ljudi naučiše od božjih meleka kako se grade ćuprije. E zato je, posle česme, najveća sreća sagraditi ćupriju i najveća grehota dirati u nju, jer svaka ćuprija, od onog brvna preko planinskog potoka pa do ove, Mehmedpašine građevine, ima svog meleka koji je čuva i drži, dok joj je od Boga suđeno da stoji*. (Andrić 1977:254-255)

Anđeli-meleci u službi Allaha svojim raširenim krilima do dolaska neimara stvaraju put prelaska s jedne obale na drugu. Božji glasnici kao duhovna bića navješćuju spoznaju tajne neimarstva/graditeljstva objavljujući Božju poruku kao blagoslov i svjetlost spoznaje darujući ih ljudima poput ćuprije Mehmed-paše Sokolovića građene u razdoblju od 1571. do 1577. godine prema dvorskom arhitektu i vrhovnom neimaru/graditelju Kodži Mimaru Sinanu. Kulturno-književni imaginarij poput girlande plete umjetnički i znanstveni senzibilitet unutar tradicije koja uspostavlja okvire i granice jednog načina promišljanja, objavljujući svoje povijesne identitete. Uspostavljena je slika kulturne tradicije i otvorenost za povijesni smisao iskustva i dijaloga.

2.

Motiv anđela od najranijih je dana često prisutan motiv u književnosti, ali i drugim umjetnostima poput slikarstva, kiparstva, arhitekture i glazbe. Taj

je motiv u svojim umjetničkim počecima u najvećoj mjeri simbolizirao životno stvaralaštvo i poveznicu s nematerijalnim, duhovnim i nerijetko transcedentalnim oblicima shvaćanja života. Kao jedan od najistaknutijih motivskih koncepata usko vezanih uz tematski religiozno poimanje umjetnosti motiv anđela često je prisutan u srednjovjekovnoj književnosti i umjetnosti, posebno u njezinom prvom razdoblju ranokršćanske umjetnosti, u kojem idejno-tematsko-motivski sklop religiozno-duhovnih elemenata polako istiskuje antičke utjecaje. Jačanjem kršćanstva kao dominantne religije na europskom prostoru i prodorom islamskih i arapskih utjecaja preko bizantske umjetnosti u razdoblju srednjeg i kasnog dijela srednjovjekovne umjetnosti religiozno-duhovni motivi postaju temeljni motivi umjetničkih djela, a njihova stilizacija prelazi iz naturalističke i konkretističke perspektive u razrađenu visoko detaljiziranu estetizaciju i "svijest o ljepoti kao metafizičkoj datosti". (Eco 2007:16) Umjetnički imaginarij srednjovjekovlja najsnažnije predočuju transcedentalna bića, *conditiones concomitantes*, uz koje se vežu najviše vrijednosti poput jedinstva, istine i dobrote, (Eco 2007:31) a među najzastupljenijim *conditiones concomitantesima* prepoznaju se anđeli.

Čest unutar motivskih sklopova religiozno-duhovne umjetnosti, motiv anđela, značajno je prisutan i tijekom novovjekovnih umjetničkih razdoblja. U renesansi je motiv anđela u likovnim umjetnostima i dalje čest motiv koji prikazuje životno stvaralaštvo i simbolizira mogućnosti homo universalisa. U renesansnoj se književnosti motiv anđela identificira s duhovnim bićem i najčešće se prikazuje kao vodič i putokaz kroz život i kao Božji glasnik poslan da ljudima olakša, savjetuje ih ili vodi. U kontekstu barokne protureformacije duhovna se motivacija ponovno pojavljuje u simbiozi s religijskim, vjerskim pretenzijama, a motiv anđela ponovno poprima svoj biblijski semantički kontekst, posebno u slikarstvu i kiparstvu, odnosno arhitekturi. Klasicistička umjetnička proizvodnja nakratko i u određenoj mjeri stavlja u sporedni plan vjersku motivaciju, samim time i motiv anđela, no on se ponovno vraća u prvi plan u razdoblju romantizma. Upravo romantizam uvodi nove percepcije u umjetničkom korištenju motiva anđela i, u nekim situacijama i znatno, mijenja ulogu i funkciju anđela u umjetnosti ne ograničavajući ih samo na prostor duhovne sfere, nego ih uvodeći u svjetovni prostor umjetničkog izričaja. U književnosti romantizma posebno je čest motiv palog anđela koji u velikoj mjeri predstavlja unutarnju psihološku karakterizaciju neshvaćenih, neprilagođenih i odbačenih glavnih književnih likova romantizma.

Predodžba anđela koja ih povezuje s unutarnjim stanjima likova pojavljuje se i u razdoblju modernizma, a smjenom motivacija i poetičkih načela od

esteticizma preko avangarde do kasnomodernističkog egzistencijalizma i postmodernizma transformira se i uloga i funkcija anđela u umjetničkim djelima. Blagi impresionistički prikaz koji anđele povezuje s prirodom i simbolistički koji je još u domeni duhovnosti, u futurističkoj i dadaističkoj se interpretaciji transformira u svjetovnu, materijalističku i tehničku domenu iz koje se u crnilu ekspresionističkog izričaja manifestira kao motiv anđela smrti, propadanja i beznađa. Nadrealizam *anđeoski prostor* postavlja na granicu materijalnog i duhovnog svijeta na nejasnu granicu sna i stvarnosti, egzistencijalizmom se, pak, motiv anđela vraća u sfere, ovaj put, izgubljene duhovnosti, dok postmodernistički pluralizam do kraja otvara različite mogućnosti interpretacije uloge i funkcije anđela.

Motiv anđela u novijoj hrvatskoj književnosti prisutan je kod brojnih autora. Posebno je plodonosan u mnogim svojim simbolikama unutar lirskih ostvarenja. Linija koja simbolizira motiv anđela kao signalizacije boli i patnje prisutna je u hrvatskoj lirici od Silvija Strahimira Kranjčevića preko Janka Polića Kamova do Antuna Gustava Matoša. Kranjčevićeva konotacija anđela boli povezuje se s ljubavlju prema domovini i patnjama naroda koji se bori za slobodu. Anđeo koji pati zajedno s ljudima simbolizira povezanost naroda s Bogom i nadu da se pomoću vjere može iznaći snaga za nastavak borbe. Kamov, pak, u svoj lirici produbljuje slike boli povezane s motivom anđela koji, poistovjećujući se s lirskim subjektom, postao anđeo propadanja, no još uvijek s tračkom nade da bi se Matošev anđeo boli transformirao u ravnodušnost koja implicira nepovoljnu sudbinu, ponegdje čak i beznađe.

Druga linija simbolizacije motiva anđela obilježena je avangardnim, ekspresionističkim tendencijama. U pjesništvu Antuna Branka Šimića očituje se kroz opreku najsnažnije tematsko-motivske domene njegova opusa koja se tiče duhovnosti i tjelesnosti. Motiv anđela blagog lica koji simbolizira pomirdbu duhovnog aspekta subjektove ličnosti i njegovu tendenciju približavanja Bogu u kontrastu je onim pjesničkim slikama koje u ekspresionističkoj maniri potenciraju raspad tjelesne, materijalne sfere subjekta i njegovu neminovnu smrtnost. Osim navedenog primjera anđela-meleka u funkciji graditelja stvarnih i simboličnih mostova, u lirici Ive Andrića javlja se svojevrsni motiv anđela Božjeg glasnika ili posrednika kojeg napaćeni subjekt pretpostavlja kao izbavitelja iz nemira duše koji ga obavija. Kasniji primjeri pojave anđela u hrvatskoj književnosti motivirani su egzistencijalističkim previranjima i naglašenom individualizacijom subjekta koji kroz motive anđela uspostavlja poveznicu s projekcijama vlastitog identiteta. Kod Miroslava Krleže motiv zamjenjuje idealizirana žena ili majka, dok kod Ranka Marinkovića on pred-

stavlja životno stvaralaštvo i svojevrsnu ostavštinu samog subjekta nakon njegove smrti. Zanimljiv je i primjer motiva anđela kod Muse Ćazima Ćatića kod kojeg se pojavljuje motiv meleka koji posjeduje prometejske elemente darujući ljudima milost.

3.

Primarna uloga anđela u religijskim tradicijama veže se uz njegovo poslanje Božjeg izaslanika, glasnika. U religijskim tekstovima anđeli u prvom redu objavljuju vijesti ljudima o Božjim odlukama i naredbama i navješćuju Božje planove. U kršćanstvu su anđeli prvenstveno poslanici Boga i glasnici Božje riječi te "jednostavno duhovni princip čovjeka". (Fouilloux 1999:9) Najpoznatiji primjer uloge anđela u kršćanstvu veže se uz anđela Gabrijela koji navješćuje Mariji radosnu vijest o začeću sina Božjega. U određenim tekstovima Starog i Novog zavjeta, poput Zaharije, Postanka, Daniela i Ezekiela, anđeo se pojavljuje u ulozi ratnika, zaštitnika, čuvara i graditelja. Posebno je zanimljiva funkcija anđela kao graditelja koja se spominje u Ezekielovoj viziji obnove hrama. U židovskoj tradiciji anđeo se naziva *malah*, a u apokaliptičnim vizijama spominje se kao Jahvin anđeo. Njegova je uloga slaviti Boga, služiti mu i prenositi poruke ljudima, a posjeduje i funkcije poput "čuvanja (1. Sam 19,11), spašavanja (Post 19,1-22) i ubijanja (2. Kr 19,35)". (Melvin 2013:24) U islamu se anđeli nazivaju meleci i oni su "časna stvorenja koja je Allah stvorio od svjetlosti da bi Ga slavili i pokorno Mu izvršavali određene dužnosti kojima ih je zadužio, vezane za održavanje svemira, bilježenje ljudskih djela, donošenje dobrih misli, zaštitu vjernika i sl."[1] (O njihovoj ulozi Božjih izaslanika svjedoči i citat iz Kur'ana: "Hvaljen neka je Allah, Stvoritelj nebesa i Zemlje, koji meleke sa po dva, tri i četiri krila čini izaslanicima"[2]. U svim trima temeljnim monoteističkim religijama vidljivo je kako je uloga i funkcija anđela ista. Oni su izaslanici, glasnici, navjestitelji Božje riječi i Božjih nauma i zaduženi su za prenošenje informacija, čuvanje, spašavanje, pomaganje i povezivanje. Kako u religijskim tekstovima anđeli služe za povezivanje ljudi s Bogom, tako u brojnim književnim tekstovima i umjetničkim djelima simbolika anđela povezuje ljude različitih identiteta, kulturnih pripadnosti i civilizacijskih krugova. U svojoj simbolici anđeli su graditelji stvarnih i imaginarnih mostova koji povezuju ljude, kulture i civilizacije. Na

1 https://hr.wikipedia.org/wiki/ An%C4%91eli_u_islamu)
2 (http://quran.ksu.edu.sa/index.php?l=bs#aya=35_ 1&m= hafs&qar ee=husary&tra ns=bs_ korkut)

taj način ritualna shema identifikacije funkcije i uloge anđela u umjetničkoj i kulturnoj te jednako tako u društvenoj i tradicijskoj domeni nadilazi naoko različite kulturološki posredovane signale i u svojoj suštini ispoljava slične strukture oblikovanja temeljnih simbola koje predočuju anđeli. Time, iako su kulturološki indeksi zapadnokršćanske i orijentalnoislamske kulture različiti, simbolizacija anđela očituje transkulturalna, univerzalna obilježja i pomiruje divergentne civilizacijske raskorake. Anđeli se u svojoj simbolici mostova koji spajaju ljude pojavljuju u brojnim umjetničkim djelima unutar književnosti, likovnih i medijskih umjetnosti, a njihova je karakterizacija vezana uz etička načela dobrote, istinitosti i pomaganja. Poput njihove uloge Božjih glasnika u religijskim tekstovima, u umjetničkim i književnim ostvarenjima anđeli se javljaju u ulozi vodiča koji ljude usmjeravaju povezivanju ne samo s Bogom, nego i s ljudima i njihovu približavanju i prihvaćanju različitosti.

4.

Prihvaćanje različitosti kulturoloških paradigmi i civilizacije uvjetovalo je napredak u shvaćanju i prihvaćanju drukčijih kolektivnih identiteta i Drugosti kao bliske, a ne više daleke i strane sociološko-antropološke koncepcije. Simbolički mostovi anđela graditelja kao poveznice kultura i civilizacija omogućili su autohton uvid u Drugost približivši distancu "koja je potrebna da bi bilo moguće promatranje koje nije nalik pukoj autorefleksiji". (Augé 2002:30) Svoju osnovnu funkciju glasnika i posrednika između Boga i ljudi, anđeli graditelji prenamijenili su u posredništvo među društvima stvorivši temelj za dijalog kultura i civilizacija čime je ispunjen preduvjet za ishodišnu osnovu kulture, "sposobnost učenja iz iskustva drugih, koja se oslanja na komunikaciju". (Cavalli-Sforza 2008:178) Kako Moore (2002:27) napominje "procesi kulture slični [su] kod svih ljudi bez obzira gdje i kada oni živjeli, zbog sličnosti osnovne logike ljudskog mišljenja. Kultura ili civilizacija sastoje se od spoznaja, vjerovanja, umjetnosti, morala, običaja i ostalih mentalnih sastavnica. Budući da su mentalni procesi kod ljudi univerzalni, ljudske zajednice razvijaju kulturu na temelju 'gotovo istovrsnih obrazaca' kojima je svojstven napredak i izražavaju se u evoluciji kulture". Anđeli graditelji svojom su ulogom posrednika među civilizacijama i poveznika različitosti među kulturama omogućili približavanje ljudi i društava, što nagovještava i lepeza osmjeha anđela na katedrali u Trogiru rađanjem novog humanizma, kao i anđeli-meleci u službi Allahovoj koji su utkali put spajanja dviju obala rijeka.

Literatura

Andrić, Ivo (1977), *Na Drini ćuprija*, Svjetlost, Sarajevo.

Augé, Marc (2002), "Bliski drugi", u: Martine Segalen, ur., *Drugi i sličan*, Jesenski i Turk, Zagreb.

Badurina, Anđelko, ur. (1990), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb.

Brlenić-Vujić, Branka (1994), *Hodočašća izvorima*, Gradska tiskara, Osijek.

Cavalli-Sforza, Luigi Luca (2008), *Geni, narodi i jezici*, Algoritam, Zagreb.

Eco, Umberto (2007), *Umjetnost i ljepota u srednjovjekovnoj estetici*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb.

Fouilloux, Danielle i dr. (1999), *Rječnik biblijske kulture*, AGM, Zagreb.

Glasse, Cyril (2006), *Enciklopedija islama*, Libris, Sarajevo.

Goff, Jacques le (1971), "Les reves dans la culture et la psychologie collective de l'Occident medieval", *Scolies* 1, 123-130. Presses universitaires de France, Paris.

Goff, Jacques le (1993), *Srednjovjekovni imaginarij*, Antibarbarus, Zagreb.

http://biblija.ks.hr/default.aspx

https://hr.wikipedia.org/wiki/An%C4%91eli_u_islamu

http://quran.ksu.edu.sa/index.php?l=bs#aya=35_1&m=hafs&qaree=husary&trans=bs_korkut

Huntington, Samuel (1997), *Sukob civilizacija i preustroj svjetskog poretka*, Izvori, Zagreb.

Melvin, David (2013), *The Interpreting Angel Motif in Prophetic and Apocalyptic Literature*, Fortress Press, Minneapolis.

Moore, Jerry D. (2002), *Uvod u antropologiju*, Jesenski i Turk, Zagreb.

The Imaginarium of Cultural and Literary Identities

Sources of interpretations of imaginary structures as spiritual toponyms of civilisation circles simultaneities are represented by: Radovan's lunette on the stone entrance of Trogir's cathedral in varieties of angel's smiles in epiphanic visualisation of architectural secrets as well as by the legend about angel Melek in which he was sent by Allah to build bridges in order to connect people separated by rivers. Allegoric stories of angels are travested mythical stories of celestial apostles that not only insinuate spiritual and intellectual nature of different cultural identities but also implicate polyphonic multiplication of perspectives.

Signal indexes of angels as symbols of life creation are immanent to artistic creation from early days. Ritual scheme of identification of angel's function and role in artistic and cultural as well as in social-traditional domain surpass apparently different culturally mediated signals and in its essence it manifests similar formation structures of basic symbols whereby it illustrates transcultural universal characteristics and reconciles divergent civilisation gaps. Literary and artistic tradition is exactly where motif of angel appears as a bridge that conforms cultural differences as well as motivates civilisation contacts and by its identity codes it brings closer to the understanding and accepting of the Other and differences as universal, multicultural values.

KEY WORDS: *Radovan's lunette, fan of angel's smiles, angels-mala'ikah, constructors, identity, civilization contacts, multiculturality.*

UDK: 821.112.2.09-32 Witzel F.

Miodrag VUKČEVIĆ

Kultura sećanja u savladavanju prošlosti i izgradnji identiteta. Da li je tom prilikom manična depresija neminovna?

KLJUČNE REČI: *Fašizam, Frakcija Crvene armije, Frank Witzel, identifikaciona obeležja, identitet, kolektivno pamćenje, kultura sećanja, Nacionalsocijalizam, savladavanje prošlosti*

Identitet koji se definiše identifikacijom sa kulturnim osobenostima, određuje samopouzdanje pojedinca i njegovo pripadanje određenim grupama. Za razliku od toga, ostvarivanje normi stvorenih kroz društvenu istoriju definiše se kao postupak isključivanja iz prethodno određene celine. Dok se kulturom sećanja preispituju norme ostvarene u proteklim periodima, savladavanjem istorijskih iskustava se potvrđuje identitet proistekao kako iz normi pre njihovog preispitivanja tako i nakon toga. Adornove ideje oslonjene na Frojdovu teroiju o kritičkoj autorefleksiji, osvetljavanju vlastitog bića, u knjizi o *Maničnoj depresiji tinejdžera u leto 1969*, ostvaruju se sećanjem na detinjstvo. Delo koje je prošle godine osvojilo prestižnu Nemačku književnu nagradu, motivima iz sećanja na detinjstvo povezanim sa potrošačkom svakodnevnicom, tematizuje savladavanje prošlosti i ukazuje na koncepciju kulture sećanja kao i projekciju iste u okviru kulture savladavanja prošlosti. Rad namerava da na osnovu pomenutog dela opiše postupak poznat u nemačkoj kulturi po njegovom značaju za zauzimanje kategoričkog stava prema istoriji. Istovemeno, analizom Vicelovog nagrađenog romana treba da se istraži sećanje na istoriju kao rezultat stvaranja određenog kulturnog ambijenta specifičnog u ovom slučaju, inače, za nemački narod.

Okolnost po kojoj je istorija čovečanstva obeležena kroz vekove ratovima, nije nipošto nova konstatacija. Takođe, ni događaji na prelazu milenijuma ne bude, nesumnjivo, nikakva druga očekivanja. Pitanje da li je manična de-

presija u tom slučaju neminovna, kako se čini, sasvim je opravdano. Ali pitanje za saznanjem sakupljenog iz takve konstelacije prilika zahteva pak drugačije koncipirane odgovore.

Izlaganje u daljem toku namerava da prikaže iskustva iz istorije nemačkog naroda, o kojima će se diskutovati u pravcu ophođenja sa tragičnim ratnim iskustvom prilikom obnove društvenih odnosa. U ovom kontekstu period nakon završetka Drugog svetskog rata nosi posebno značenje zbog uspostavljanja načina suočavanja sa prošlošću posle Drugog svetskog rata u Nemačkoj, vođenog s namerom da se probiju barijere afirmativnog ćutanja o istorijskim događajima koji su opterećivali ali i dalje opterećuju društvo. Postupak je našao svoj specifičan oblik u suočavanju sa sopstvenom prošlošću najpre razmatranjem kritičnih događaja i suočavanjem sa različtim njegovim aspektima i perspektivama, što pomaže prilikom razmatranja događaja sa ciljem zauzimanja određenog stava. Pristup je poznat u nemačkom jeziku kao *Vergangenheitsbewältigung*, kao stalno preispitivanje istorije, izraz koji se decenijama nije prevodio na strane jezike. Nejasnoću u složenici stvara pre svega deo koji preispitivanje, tačnije savladavanje određuje istorijom. Činjenica jeste da se prošlost ne može savladati u smislu konačnog zatvaranja istorijskih pitanja dok tokovi istorije i dalje traju.

Za razliku od toga, u proteklih deceniju, dve naziv 'kultura sećanja' sve je više rasprostranjen i našao je svoje mesto u diskusijama o zauzimanju stava po pitanju prošlosti. Savladavanje istorije odn. suočavanje sa istorijom treba da pomogne u prevazilaženju naboja stvorenih kroz istoriju ili, prema Adornu (1963: 588), zato što u čoveku postoji želja da se distancira od prošlosti, zato što polaže pravo na to da s njom raskine, zato što se pod njenom senkom ne da živeti i zato što strahotama nema kraja ako se uvek nanovo krivica i nasilje plaćaju i naplaćuju krivicom i nasiljem, jer je nepravda to što je prošlost kojoj bismo okrenuli leđa i dalje izuzetno živahna. Stoga se poziv kojem se nemačka kultura posvetila, odnosi na sećanja preneta pokoljenjima. U romanu o *Maničnoj depresiji tinejdžera u leto 1969.*[1] pripovedačevo sećanje na dečiju vaspitno-obrazovnu emisiju u kojoj miš preuzima ulogu učitelja (*Die Sendung mit der Maus*), tako se transformisalo u ideju o parafraziranoj griži savesti (*Die Sendung mit dem Wurm*, 103). Među prva poglavlja, odnosno poglavlja 2 i 3 u romanu o *Maničnoj depresiji tinejdžera u leto 1969.* njegov autor Frank Vicel oblikom pripovedanja stvara simbole koje poistovećuje sa smrću.

1 U tekstu koristiće se prevashodno skaćeni oblik naslova, i ako u tekstu nije drugačjie navedeno, onda se brojevi navedeni u zagradama odnose na spomenuto delo koje je inače predmet analize.

Različitim oblicima sećanja, da li godišnjim pregledom kao u poglavlju 4 ili kroz jednom rečju iznetom devizom u naslovu poput postupka u poglavlju 2, karakter simboličnog se predstavlja kao uzrok smrti. U isti pravac razmišljanja ukazuje piščevo poigravanje rečima i razotkriva tako svrsishodnu koncepciju razmišljanja (368) – ponovo razmisliti o sebi, razdvojiti mišljenje i sebe i tako prevazići mišljenje o sebi i vlastito razmišljanje, što zapravo postavlja pitanje koncepcije sećanja (368/ 369). Stavljanje grupe terorista Frakcija Crvene armije u kontekst hipotetičkog poigravanja mislima, Vicel političku poruku upućuje na medijsku projekciju i meri je simboličkom vrednošću (659).

Shvatanje po kojem nemački narod sebe svrstava među vodeće kulturne nacije u Evropi, rezultat je pre svega izuzetno burne kulturne istorije koja je snažno obeležila istoriju naroda ne samo evropskog kontinenta. Međutim, nakon završetka Drugog svetskog rata širina javnog diskursa podstaknutog kroz književni dijalog nesumnjivo je potvrdila karakter nemačkog naroda u svojstvu kulturne nacije. Prvi naslovi na temu ophođenja sa nacističkim nasleđem pojavili su se isto tako prvom pruženom prilikom i velikim brojem naslova objavljenim s obe strane granice unutar Nemačke, tema se osvetljavala nadalje u različitim njenim aspektima. Ali je nasleđe ostalo zajedničko. Pomućeno sećanje tinejdžera zamenjuje glumca komedija Hajnca Erharda popularnog u oba dela podeljene Nemačke, sa nemačkim glumcem međunarodnog renomea poznatog, inače, po ulogama zlikovca. Dok je Gert Frebe Auric Goldfinger iz trećeg filma o Džejmsu Bondu, poznat u Nemačkoj od ranije iz filma u kojem (i) aluzijama na seksualne delikte, glumi ubicu dece, njegov oponent Hajnc Riman glumi poručnika policije dr Hanca Mateija, upućenog najpre na zadatak obuke policije u Jordanu. Ulogom policijskog činovnika iz vojno neutralne Švajcarske, zemlje u kojoj je scenarista Fridrih Direnmat stekao svetsku slavu, nastavlja se pozitivnim konotacijama po ugledu Hajnca Rimana, uprkos prethodno stečenoj slavi još za vreme nacističke Nemačke.

Dok je pre ujedinjenja posleratno nasleđe u oba dela nemačke države značajno uticalo na formiranje identiteta Nemaca, složenost društvenih tokova postala je veća nakon ujedinjenja tako što se otvorila mogućnost drugog pokušaja sagledavanja posledica Drugog svetskog rata. Tada se istorija podeljene Nemačke nudila kao zajedničko iskustvo obeleženo mnogim zajedničkim elementima ali i značajnim razlikama. Percepcija holokausta i fašizma vršena je sa dijametralno suprotnih pozicija, a razumevanje novije istorije podeljene Nemačke dodatno je udaljavalo pozicije. Prilozi mlađih pisaca koji govore o neposrednoj prošlosti više nisu motivisani vlastitim iskustvom, nego se predstavljaju kao način ophođenja sa kolektivnim pamćenjem i mogućnost

pronalaženja tragova zaturenih identifikacionih obeležja. Svest ne određuje postojanje, kaže Alkerova, nego se ispostavlja da je svest sama po sebi odeređena ponajviše postojanjem (2007: 55). Nakon „promena" u Nemačkoj se javljaju pozivi na pisanje „nemačkog romana promena" koji bi predstavio iskustva sakupljena u oba dela nemačke države posle rata i za vreme podele zemlje i naroda.

Kako je manično-depresivni tinejdžer u leto 1969. izmislio Frakciju Crvene armije, roman Franka Vicela, pesnika, autora poreklom iz Zapadne Nemačke, po svom obimu i bogatsvu detalja sadrzanih u njemu okuplja kao niti jedno drugo delo pre ovoga sve karakteristike dugoočekivanog *Wenderoman*-a (romana promena). Međutim, delo prikazuje samo deo percepcije istorije podeljene Nemačke, i to iz ugla Zapadne Nemačke. Spojem kritike Frojdovog učenja o sublimaciji prisutne u Adornovoj *Estetskoj teoriji* (1970) i samih Frojdovih ideja iznetih u *Predavanjima o uvodu u psihoanalizu* (1911), laureat prestižne Nemačke književne nagrade za 2015. godinu, motivima iz sećanja na detinjstvo povezanim sa potrošačkom svakodnevnicom, tematizuje savladavanje prošlosti i ukazuje na koncepciju kulture sećanja kao i projekciju iste u okviru kulture savladavanja prošlosti. Prema uzoru na Frojda Vilcel književno umetničko delo predstavlja kao umetnički konkretizovan predmet transformisanih nagonskih impulsa, inače, sozialno neprihvatljivih, koji se pretvaraju u proizvod cenjen u društvu jer potrošačima daruje nežnu „prevremenu požudu" (Goebel 2008: 105). Što se dublje zalazi u prošlost, to se u *Maničnoj depresiji tinejdžera u leto 1969.* otkriva više detalja o životu u Zapadnoj Nemačkoj i o osetljivim društvenim pitanjima koja bude bolna sećanja. U detinjstvu ona su čulno pomešana, ustajali miris kafe i ukus zaostao od pudinga osnova su koja poput zloslutnog znaka nemalterisanog zida nagoveštavaju iščekivanje oformljenog postojanja. Odrastanje u periodu posle Drugog svetskog rata obeležile su nezaobilazno kulturne napetosti izazvane refleksijama na sopstvenu istoriju. Poput u mašti stvorene Frakcije Crvene armije, nemački Nacionalsocijalizam, takođe, smatran proizvodom mašte adolescenta, uspostavlja dijagnozu odraslom čoveku pomoću ranijeg ophođenja sa posleratnim događajima. Iskustva u Zapadnoj Nemačkoj vezana su, neporecivo, civilizacijski, tehnički u kontinuitetu neraskidivo za Sjedinjene Američke Države. Odande uvezena elektrošok terapija dobija svoj nemački naziv *Gleichstrombehandlung* (tretman jednosmernom strujom), koji treba da deluje umirujuće, da izbriše sećanja (pog. 81).

Predmet mašte tinejdžera iz naslova, proizvod je takođe mašte autora, pripovedača koji se nalazio na lečenju u različitim ustanovama, kod lekara,

psihijatra i psihologa, a sada se nalazi na informativnom razogovoru u Visbadenu, u centru kriminalističke službe Savezne policije. Širenjem dimenzija u kojima se teroristička organizacija pojavljuje, njen značaj se potvrđuje najpre kao kulturna pojava. *Klammeraffe* na Nemačkom, *avant la lettre* na Francuskom (100), ili uopšteno *monkey*, RAF svoj okvir stiče u dihotomiji kulturne tradicije i stranog uticaja. Međutim, akcija u kojoj su Andreas Bader, Strid i Thorwald Proll kao i Gudrun Ensslin i Söhnlein 2. aprila 1968. podmetnuli požar u robnim kućama M. Šnajder i Kaufhof u Frankfurtu na Majni, radi protesta protiv „genocida u Vijetnamu", danas se vezuje za ideje koje su, čini se, zastarele, prevaziđene, izmišljene samom organizacijom RAF (484), jer o njenoj trećoj generaciji ništa više nije poznato (575).

Mada se pravno obavezujućom izjavom, kojom se otvara roman, podsećajući na naslov i u njemu decidno navedenoj okolnosti da su likovi uprkos mogućim sličnostima u imenima izmišljeni, a autor se poziva na kreativni akt izumitelja, već na sledećim stranicama on citatima nemačkih, francuskih, britanskih i američkih filozofa, socijologa, psihologa, postavlja pak jasan okvir za tumačenje svoga dela. Njegovo polazište čine Adornove ideje o vezi između sećanja i iskustva koja se iz njih stiču. Pored jasnog ukazivanja na univerzalnost ideja tematizovanih u delu, citatima na Nemačkom i na jezicima Nemcima istorijski bliskim, utisak tematske i idejne krpare se učvršćuje istim postupkom prilikom građenja poglavlja u romanu. Ipak, crvena nit se nagovešava odmah na početku. Etičku osnovu čini Adornova odluka da se nakon Drugog svetskog rata vrati u Nemačku, što za Vicela simbolizuje načelo suočavanja sa otporom i suprotstavljanja njemu (Perels 1998: 54) kao jedinom načinu njegovog prevazilaženja.

Prilikom informativnog razgovora i uspostavljanje analogije između prakse terorističke organizacije i nacističkog režima, uz pomoć medicinskih ispitivanja koja su se selila na druge kontinente, estetika se pojavljuje u svojstvu stvaranja otpora (40). Pripovedač u jednom trenutku se seća naslikanog Holgera Majnca kako je prikazan kroz medije, terorista koji je 1974. među prvima preminuo prilikom štrajka glađu, i istovremeno slike renesansnog slikara Hanca Holbajna Mlađeg iz 16. veka, koja Hrista prikazuje u grobu kao i slike Andree Mantegna *Oplakivanje Hrista*. Ideali predanosti, čistote simbolizovani u iscrpljenom ljudskom telu, u spoju mita i bunta ostaju stilizovano u sećanju.

Dalji sled ideja autor povezuje Blohovim citatima od kojeg je Adorno preuzeo kako anticipaciju centralnog pojma utopije (Bloch 1975: 58) tako i definiciju nade po kojoj čovek ostvarivanjem sebe u društvenom sistemu teži

ispunjavanju svojih želja iz detinjstva (Bloch 1959: 1628). Isto tako, marksističko tumačenje fašizma kao nastavak kapitalističkog stvaranja monopola, koje se ponegde stavlja u funkciju skrivanja rasističkog elementa Nacionalsocijalizma (Kattago 2001: 44), međutim, ne poriče stasavanje pojedinca u ulozi građanina tek kada preuzme i svoju ulogu nosioca razmene dobara među građanima (Adorno 1966: 186). Sećanje na 1958. godinu, na psihologa koji je ispred robne kuće besplatno delio usluge mušteriji, slušajući njihove doživljaje iz detinjstva, vrednosti, pa i društvene, u potrošačkom društvu kapitalizma uzdiže zapravo u kulturne vrednosti. Cinizam kojim se posmatra kultura potrošačkog društva seže sve do suočavanja i preispitivanja istorije potrošačkim ponašanjem. Sredstvo za skidanje mrlja K2R u posleratnom vremenu i dalje je podsećalo na nacističku dikciju, čula se skraćenica za koncentracioni logor *KZ* (kacet), a budila su se i sećanja na tajno oružje Nacista, raketu V2. Drugog puta u prevazilaženju prošlosti nema, osim u prihvatanju sudbine. Dihotomija koja se nameće, ukazuje na podelu, podelu koja razlaže oblik ponašanja proisteklog iz nasleđenog kulturnog obrasca. Društvene vrednosti stečene kroz kulturnu istoriju se potiru vrednostima kapitalističkog potrošačkog društva (34). Rođenjem brata 1962. godine, godine Kubanske krize, složenost odnosa prema svojoj kolevci, svojim roditeljima, svom poreklu dodatno se izgrađuje za pripovedača i usmerava ga kroz uslovljavanja na deo njegove zajednice u kojem zapadno društvo nalazi potvrdu za svoje postojanje kroz izuzetan značaj hrišćanske tradicije.

Iz perspektive Zapadne Nemačke begstvo iz istočnog dela vodi ka gradaciji, izgradnji ličnosti, jačanju u životu pod sistemskom diktaturom preko slobode do demokratije. Takođe, stepenovanjem prema vrednosti u demokratiji se definišu socijalni odnosi. Uz pomoć brendiranja, trgovačkih marki, proizvođačkih naziva se stvaraju simboli (Opel Kapitän, Reval, HB, Marlboro) koji istovremeno određuju socijalni status. Ali potrošačka kultura uvezena iz Sjedinjenih Američkih Država, u Zapadnoj Nemačkoj nailazi na mentalitet prethodno određen na osnovu vlastite tradicije. Epizoda u kojoj autor opisuje sećanja na prvi roman koji je kucao na Adlerovoj mašini za kucanje, u fusnoti sadrži digresiju na scenu iz filma Stenleja Kjubrika *Isijavanje*, u kojoj Džek Nikolson na mašini iste marke kuca ponavljajući rečenicu uz uvek drugu pravopisnu grešku, „Samo rad, bez zabave, Džeka samo zatupljuje“, iskazom razočaranja i nerazumevanja svog zadatka. Dok je za Kjubrika Adlerova mašina za kucanje simbol slepog izvršavanja društvenih obaveza oličenih u Nacionalsocijalizmu, pripovedač se ne prepoznaje u tako ustrojenim odnosima. Njegovi roditelji su razdužili mašinu i tradicionalno prosledili sinu koji na njoj

kuca svoje prve pesme i fragmente. Poruka je jasna. Kroz potrošačku kulturu se provlači takođe dihotomija između s jedne strane uvezene, nametnute kulture ekonomski određene kao što su to npr. robne kuće *Woolworth* (755) i s druge strane shvatanje simbolizovano u markiranim proizvodima tradicionalne pozadine iz dečije svakodnevnice, kao što su to prsten vezivo marke Lajc ili nalivpera tradicionalno marke Pelikan ili novog proizvođača Gelha.

Ali se prošlost oslanja naravno na istoriju koju u domicilnim okvirima nazivaju nemačko-nemačkom. Ideju o tome kako narodi koji se prepoznaju kao Nemci, grade svoje shvatanje o društvenom uređenju u kojem žive, stiče se još u jezičkoj formulaciji kojom se opisuje status naroda, žitelja dveju država naslednica Nemačkog rajha. Opis podele između dva ista entiteta, nemačko-nemačko, jača ustvari projektovano jedinstvo, pre nego što bi podsticalo razvojne procese razilaženja. Obeležje kulturnog identiteta izloženo je neminovno snažnom uticaju time što je država podeljena u dva dela. Istorijski centri onog dela nemačke kulture koji celokupnom narodu predstavlja izuzetan motiv prepoznavanja, pripao je Istočnoj Nemačkoj. Uprkos pojedinim ostrvima kulturnog nasleđa koja su preostala u Zapadnoj Nemačkoj i koja su inače rasprostranjena širom oba državna dela i po susedstvu, unutardržavna granica u zapadnom delu je jačao osećaj kulturnog gubitka. S druge strane, ograđeno bodljikavom žicom, osmatračnicama i naredbom za otvorenu paljbu, teško je otrgnuti se utisku da Istočna Nemačka nije izolovana. Otuda je ideja o kulturnoj separaciji koja se rađala u Istočnoj Nemačkoj, živa i prirodna pojava. Šiler, po kojem je nazvan univerzitet u Jeni u istočnoj Nemačkoj, na kojem je predavao, nosi sa sobom epitet kulturnog simbola Nemaca, simbola slobode, dok se Geteu, s druge strane, pripisuje međunarodni značaj. Postavlja se pitanje da li Adornovu (1970: 294) negativnu dijalektiku izvedenu iz Kantovog subjektivizma treba prema definiciji ličnosti shvatiti kao karikaturu slobode.

Podeljena po okupacionim zonama, Nemačka se deli najpre na više zapadnih zona i na istočnu. Istočna od naziva prosto „zona“ (133) u Zapadnoj Nemačkoj prelazi u Istočnu zonu (145). Zona, Nemačka Demokratska Republika, za Zapadnu Nemačku metonimijom stiče svoje značenje. Pripovedačevo sećanje zonu prenosi locus a maiore ad minus na internat, na ustanovu vaspitno-popravnog karaktera (147). Svoju specifičnost unutar Istočnog bloka Nemačka DR dugovala je upravo ovom momentu. Za razliku od drugih zemalja koja su pripadala zemljama Varšavskog ugovora, Istočnoj Nemačkoj je izmicala mogućnost praćenja koračanja civilizacijskog napretka identifikacijom sa novo-stečenim kulturnim vrednostima, u poređenju pre svega sa SR Nemačkom. Dok su pojedine članice političko-odbrambenog bloka, istorijski

možda bliže, beležile kulturni uspeh vidljiv u međunarodnim okvirima i izvan granica Istočnog bloka, Nemačka DR svom narodu u zapadnoj državi nije uspela da ponudi sadržaje kojima bi se gradio identitet. Sećanje na likove iz crtanih filmova, na Loleka i Boleka i na marijonete iz Čehoslovačke Špejbl i Hurvinek (640) svoj nastavak u procesu odrastanja nalazi u kultnim simbolima koji su obeležili društvena kretanja određenog perioda. Preko simbola iz perioda dečijeg odrastanja i njihove kulturno-vaspitne uloge u javnom diskursu, sećanje se izgrađuje dalje stvarajući sintezu između rano usvojenih osnova i njihovom društvenom diskursu. Simboli kulturno-civilizacijske revolucije savremenog društva zapadnog bloka kao što su Mick Jagger, John Lennon, Yoko Ono, Beatles, Zappa, The Who, Paul McCartney itd. poprimaju karakteristike pogodne za stvaranje sinteze između savremene pop kulture i osnove klasične filologije. Ipak, Adorno odbacuje uvođenje kategorije „milijea". Umesto naglašavanja uticaja tzv. milijea treba istaći dijalektičku povezanost pojedinca i društva. Naime, ukazivanjem na fizičku podeljenost pojedinca, Frojd je prepoznao ustrojavanje čoveka pomoću društvene prinude (Voigts 2010: 112). Povezavši značaj kulta za izgradnju identiteta u zapadnom društvu sa filozofskim sadržajem iščitanog iz pesama Pola Sajmona, Hegelova „čežnja za sušicom" svoju osnovu stiče preko pop grupe Beatles potvrdom „In the beginning I misunderstood" ukazujući na Ničeovu „grešku kao uslov samog razmišljanja" (648).

Fenomen načina ophođenja sa vlastitom istorijom, otvorenost prema javnoj diskusiji i sticanje vremenom obeležja naučnog diskursa, interdisciplinarno obeleženog kroz naučne konferencije, zbornike radova, doktorske disertacije i okrugle stolove, vodilo je među nemačkim narodom stvaranju velikog broja naslova iz sekundarne literature na temu suočavanja s prošlošću. Gledišta se razlikuju, ali su, uistinu, detalji značajni za razumevanje prirode problema kako se doživljava, inače, među nemačkim narodima. Istorijsko nasleđe posle Drugog svetskog rata, literatura smatra doduše celinom koja se deli na tri države nasledince, Austriju, Nemačku Demokratsku Republiku i Saveznu Republiku Nemačku (Kattago 2001: 5). Ali istorijske uloge koje se pripisuju nacionalnim državama nastalim posle Drugog svetskog rata, ne podudaraju se nužno sa svešću njihovih pripadnika. Prenošenje odgovornosti Vicel predstavlja postupkom metastaze, koja postavlja pitanje prenošenja odgovornosti kao vid iskazivanja odgovornosti. Diskutabilno je nesumnjivo da li se oblikom prenošenja odgovornosti prenosi oblik koji nosi odgovornost ili se prenosi odgovornost (382), i ko je prema tome odgovoran?

Ipak, istorijsko iskustvo, osnova za izgradnju identiteta je ista za sve žitelje nemačkog porekla, bez obzira na državu u kojoj žive. Argumentacija Katagove nije, međutim, sasvim jasna. S jedne strane je nesporna njena konstatacija o izostaloj pozitivnoj perspektivi u bilo kojoj od država naslednica: osim definicije preko nacionalsocijalističkog nasleđa kojem pripadaju sve, odbacivanje i odricanje od istog nesumnjivo je sasvim tačna, ali se postavlja pitanje u vezi sa njenom konstatacijom o potrazi za drugim momentima koji s druge strane čine takođe kontinuitet i legitimišu nemačku istoriju (Kattago 2001: 5). Polazi se od toga da su u Austriji preduslovi, sadržaji i posledice Nacionalsocijalizma izdvojeni i pripisani istoriji Nemačke. Katagova generalizuje Nacionalsocijalizam u filozofskom smislu i apstrahuje ga u oblik ekonomskog fašizma kao istorijsku posledicu kapitalizma koji teži stvaranju monopola. U Nemačkoj Demokratskoj Republici diskusija o nacističkoj prošlosti našla je svoje okvire u antifaštičkoj tradiciji. (Kattago 2001: 36). Ovde su strukture društvenog sistema Nacionalsocijalizma uklonjene tako što su sadržaji i posledice Nacionalsocijalizma pripisivani isključivo Saveznoj Republici Nemačkoj. Političkoj infiltraciji Nacista u Zapadnoj Nemačkoj bila su otvorena vrata (267). U tom smislu statusni simboli kao što je automobil marke Ford Taunus kojim grupa tinejdžera želi da prebegne iz Zapadne Nemačke u istočni deo, dodatnom ideološkom vrednošću pruža osnov za optužbe iz Nemačke DR o postojanju Nacista na zapadu. Dok se Zapadna Nemačka smatra zemljom koja je sebe shvatala državom naslednicom, primoranom da usvoji Nacionalsocijalizam (Kattago 2001: 36), na problem prihvatanja strahota rata kao deo vlastitog identiteta ovde nisu polagana ekskluzivna prava.

Ipak, godinama nakon obnove i u međuvremenu generacijama stvorene distance prema nasleđu iz Drugog Svetskog rata, nastaju opet simboli jedinstvene kulture, najpre u svetu deteta, zatim u svetu čoveka, te kasnije štaviše naroda. Primer popularnog austrijskog alpiniste Lujsa Trenkera koji je prema pripovedačevom sećanju govorio Bavarski (153), označava zapravo shvatanje kulturnog sveta prema kojem se gradi odnos pripadanja. Šta dete zna – dijalekat sa juga – sve je to Nemački. Zar je opterećivanje dece istorijom uopšte nužna pojava?

Bilo kakvo ograničavanje problema se kreće ustvari prema njegovom umanjivanju. Uprkos činjenici da su zlodela činili pojedinci, imenom i prezimenom, iskustvo odgovornosti za ista nije oličeno u sećanju ili potsećanju na istorijsku ličnost, no u pojedincu uopšte. Prema tom načelu pripovedanje u Vicelovom kapitalnom delu se vrši iz perspektive sećanja o sebi koja je bezimeni pripovedač sakupio u društvu Klaudije, Bernda i Ahima. Gledano iz

obrnutog pravca, pristup suočavanju, preispitivanju, savladavanju i negovanju sećanja na prošlost se pojavljuje kao pristup selektivnog gledanja u budućnost. Teško je izbeći priznanje da su greške napravljene s obeju strana, kako sa istočne tako i sa zapadne – bez obzira na kvalitet greške, kaže Anete Vajnke (1998:169). Ali je njena opaska o dugogodišnjoj dominaciji savezničkih sila koja je išla na ruku umanjivanju vlastite krivice, u najmanju ruku vredna pažnje. Vajnkeova postavlja pitanje da li je, s obzirom na drugi krug, drugu fazu suočavanja sa prošlošću, ponovo postavljeno pitanje krivice usmereno protiv formulacije oslobađanja od optužbi za počinejnu krivicu, izrečenih od časnih visokih sudskih instanci u Saveznoj Republici Nemačkoj ili protiv primene zakona u Nemačkoj Demokratskoj Republici nametnutih od okupacionih sila radi kažnjavanja pojedinaca ili pojedinih grupa za primer (169/170). Doživljajem prolaženja po drugi put kroz postupak suočavanja i savladavanja prošlosti posle ponovo ujedinjenih delova nemačke države, kroz medije u Nemačkoj se stvara utisak da je ujedinjenje institucionalizacijom i birokratizacijom sprovedeno u postupku tipičnom za Nemce, što povlači za sobom pitanje otvorenosti postupka odn. o kvalitetu i kvantitetu dostupnih informacija. Takozvanu *Gauk-Behörde* (Ustanovu Gauk), nazvanu po prvom rukovodiocu ustanove koja je upravljala nasleđenom arhivom državne bezbednosti bivše Nemačke DR i donedavnom predsedniku ujedinjene SR Nemačke Joahimu Gauku, kao i sticanje uvida u dosijee sprovođeno kroz zakonska predsoblja u *Stasi-Unterlagen-Gesetz* (StUG) (Zakonu o dokumentima Državne bezbedosti), Vajnkeova (1998:167) smatra „birokratskim kočenjem revolucije" uzrokovano rukovodećom elitom Zapadne Nemačke. Ali je prihvatanje ovako postavljenog tumačenja moguće opet samo uz ogradu jer predstavlja tumačenje iz perspektive „zapadnih" Nemaca i njihove percepcije državnog sistema DDR-a koji se smatrao represivnim, dok, u vezi sa tim, uticaj nacističke prošlosti u ovaj i ovako postavljen kontekst, kontekst represivnog državnog sistema, još nije ušao. Diskurs vođen u štampanim medijima doprineo je doduše bogaćenju u različitim stavovima, ali nije uspeo da obezbedi u istoj meri kvantitet i kvalitet informacija (Frei 1995: 125), štaviše, došlo je do renesanse stare sistemske konfrontacije.

Diskurs posvećen revalorizaciji pitanja iz istorije vlastitog naroda, u bilo kojoj zemlji se po svojoj prirodi pojavljuje tematizovano najpre u okviru unutrašnje politike. Preko učešća na panel diskusiji u Hamburgu na temu Frakcije Crvene armije, koja administrativno nosi svoju upečatljivu skraćenicu, stvorivši na taj način simbolično značenje, u romanu teorija će se prekvalifikovati u stanje prikupljenih dokaza, što predstavlja društveni napredak. U poglavlju

14. pripovedač se nalazi na informativnom razgovoru u kojem se istorija terorizma iz lokala širi u globalnu pojavu, sabirajući prekookeanska poznanstva i moguće veze sa verskim fanatizmom. Asocijativno povezivanje pojava organizovanog nasilja već uhodanim mehanizmima razrađenim u romanu upućuje, dakle, na namere ostvarene radi uspostavljanja ravnoteže između posledica istorijskih dešavanja i isto tako istorijske odgovornosti. Pojačana svest o tome, koja se rađala naročito posle ujedinjenja dveju nemačkih država, neskriveno dolazi do izražaja i, kao što je to poznato, skoro celokupno nasleđe kontraobaveštajne službe bivše DDR, *Hauptverwaltung Aufklärung* (Centralna uprava za rasvetljavanje) koja je bila zadužena za prikupljanje obaveštajnih podataka iz inostranstva, je uništeno odn. odneto u inostranstvo (Weinke 1998: 175). Prema tome, odgovornost se prenosi između ostalog i uključivanjem u javni diskurs. Pomoću veoma osetljivog dela društva pokazalo se koliko se demokratizaciji nanosi šteta zapečaćenim obaveštajnim predmetima odn. gubljenjem kontrole nad njima. Neovlašćeni posed otvara mogućnost ucenama, širenju glasina ili manipulacijama u predmetima i samim tim vršenju snažnog uticaja na bezmalo svako personalno rešenje (Förster 1998: 3). Primer toga su obaveštajne afere koja su otkrila prirodu manipulativnog izveštavanja: posedovanjem obimnog materijala iz arhivske građe Centralne uprave za rasvetljavanje omogućeno je stranim centrima da zadržavanjem podataka za sebe, utiču na razvoj društvenih odnosa u Nemačkoj.

Vicelovo delo protkano dijalektičkim pristupom, stvarajući dualizme kreće se na dva koloseka, u dihotomiji između nihilizma i trenutno ponuđenih vrednosti u obliku derivata prošlim vremenima uslovljenog apsolutnog postojanja. Sećanje preuzima, dakle, ključnu ulogu. Definicijom jedinica kojima se meri sećanje, pripovedač ih naziva memorabilijama (368), malim, u sebe zaokruženim i nedeljivim jedinicama sećanja koja se talože u svakom telu i prilikom dostizanja određene mase, iščezavaju, određuje se mogućnost stvaranja sveta za sve naredne generacije. One preuzimaju memorabilije, oslobođene nakon raspada tela koja su ih čuvala, da bi potom i same očajavale nad njima i nestale. Čitajući roman u bilo kojoj ravni pripovedanja se zapažaju dihotomije koje jačaju utisak opštevažećeg dijalektičkog načela koje kroz interakciju značenja manifestuje njihov sadržaj podražavanjem kontrasta.

Vraćajući se ponovo naslovu koji tokom čitanja preti oduzimanjem daha, dužinom se potvrđuje delo ne samo rečenicama ispisanim preko cele stranice, završavajući stvaranjem pasusa na sredini sledeće. Tehnikom koja ukazuje na razvojni proces, povezivanjem procesa odrastanja i odnosa koji se prema stvarnosti neguje u tom periodu, Vicel se oslanja pre svega na istoriju

nemačkog naroda posle Drugog svetksog rata koju tumači prema Frojdu. Pošto stvarnost od čoveka zahteva odricanje od zadovoljavanja nagonima, on svoje skrovište nalazi u mašti. Povratak iz sveta mašte nazad u stvarnost, kaže Frojd (1982: 22), čovek nalazi tako što svoju maštu pomoću svojih talenata pretvara u novu stvarnost koju ljudi prihvataju kao dragoceno oslikanu stvarnost. On na taj način ne prelazi zaobilazni put istinske promene spoljnog sveta i postaje zaista junak, kralj, stvaralac, miljenik kojem je težio. U tom smislu, podsećanje na detinjstvo u Vicelovoj *Maničnoj depresiji tinejdžera u leto 1969.* namerava da uz pomoć Frojdove teroije o kritičkoj autorefleksiji, o osvetljavanju vlastitog bića, realizuje Adornove ideje. Spoj psiholoških motiva i kompleksa krivice Fuksu (1998: 229) dozvoljavaju zaključak da je regresija opasna. Pozivajući se na psihologa, on lekara upućuje na prijatelja koji živi u svojoj domovini i traži sebi mogućnost da se skući.

Razmere štete koje je pretrpeo, čovek pojedinac nije svestan i zbog toga nije u stanju ni da je savlada. U tom kontekstu Adorno govori o suočavanju i savladavanju istorije tumačeno iz ugla društvene psihologije. Iz tog razloga je, kako kaže, izostala ona vrsta panike koja se, sledstveno Frojdovoj teoriji psihologije mase i analize ega, javlja tamo gde ne uspeva identifikacija s kolektivom (Adorno 1963: 563). Uloga medija u procesu savladavanja prošlosti i u daljoj izgradnji identiteta postaje više nego jasna. Dok je policijski poručnik iz neutralne Švajcarske zbog problema na domaćem terenu odustao od zadatka u Jordanu, pripovedačeva regresija na istorijsku Frakciju Crvene armije podseća na leto 1970. kada je Šubertova sa oko dvadesetak drugih članova bila na vojnoj obuci u kampu Al Fataha u Jordanu. Tada je unutar terorističke organizacije RAF koristila kodna imena Irena i Nina. Kao što se olujni oblici, prirodne nepogode poput tornada, uragana i ciklona označavaju imenima, korišćenje šifrovanih ličnih imena takođe podražava stvaranje ličnog odnosa prema pojavama opšteg karaktera.

Potraga za rešenjem problema utvrđenog postojanjem različitih stavova ako se projektuje u prostor sasvim drukčije kulturne pozadine, onda naglašava zapravo, diskutuje o načinu iznalaženja rešenja. Duhovni sadržaji racionalnog bića su elementi stvoreni u Evrpoi i ubrajaju se ovde u kulturna obeležja koja u daljem civilizacijskom toku dolaze do izražaja. Prema Radacu u patrijarhalno uređenim društvenim strukturama se rađaju zahtevi prenošenja vlastitih identifikacionih obeležja štaviše i na drukčije uređene organizacije. Na posletku, nametnuće se onaj elemenat koji je u procesu neutralisanja razlika ispoljenih u vidu kontradiktornosti, šire rasprostranjen i bolje organizovan. Promene koje se očekuju (u slučaju da uslede) i koje treba shvatiti kao odgovor na kapitali-

stičko društvo materijalističkih vrednosti, proizlaze dakle iz kulturnih razlika i izraz su opet potiranja suprotnosti. Konstituente „bele“ kulture, navodi Radac, čine privatna svojina i patrijarhat. Obe konstituente omogućavaje zapadu da praktično u vidu tehnike dođe do toga da sebi potčini ili čak istrebi svet (Raddatz,1991: 149) jer uslovljavaju dalji put donošenja racionalnih odluka.

Uprkos razlikama u načinu suočavanja sa prošlošću, zajednički imenitelj u oba dela nemačke države činila je svest o potrebi za istim. Nesporno utvrđena potreba i nakon promena odnosno ujedinjenja je doprinela učvršćivanju volje za suočavanjem sa prošlošću iako je veći deo stanovništva, onih koji su, kako ih Vilenga karakteriše, „pomilovani rođenjem na Zapadu“ (1993: 110) neposredan raspad istočnog režima doživeli sa distance. Međutim, gledano sa strane, sa stanovišta koje nije neposredno uključeno u istorijska zbivanja unutar nemačkog korpusa, ali uzimajući u obzir i njegovu podeljenost, ostaje, kako se to čini, i dalje otvoreno pitanje dela nemačkog naroda koji je nakon ujedinjenja pokrenuo debatu o sistemskoj podeli između istoka i zapada produživši je i prenevši na istorijsko poređenje između države vođene s jedne strane od Nacionalsocijalista i s druge strane Jedinstvene socijalističke partije Nemačke (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, SED). Strukture organizacije iz mašte protagoniste Vicelovog romana, međutim, potiru se strukturama SRN (787). Bez namere etiketiranja bilo kog dela nemačkog naroda, gradijentni kolektivni narcizam svojstven Nacionalsozijalizmu kao obliku sujete koja je pomerala granice neprimerenog, u diskusiji oko nasleđa dotiče se i pitanja nacionalsocijalističkih struktura i njihovog prisustva u nemačkom društvu posle rata. Alegorijom na strukture iz društvene senke, Frakcija Crvene armije poistovećena sa Nacističkim strukturama treba između ostalog da ukaže i na mogućnosti pomirenja u pacifikovanom društvu.

Literatura

Adorno Theodor W. (1963), „Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit?“ Adorno, Theodor W. ur., *Eingriffe. Neun kritische Modelle.* Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor W. (1966), Negative Dialektik. Suhrkamp, Frankfurt am Main

Adorno, Theodor W.(1970), Ästhetische Theorie. Gretel, Adorno i Rolf Tiedemann ur. Suhrkamp, Frankfurt am Main

Alker, Andrea Barbara (2007), *Das Andere im Selben: Subjektivitätskritik und Kunstphilosophie bei Heidegger und Adorno.* Königshausen und Neumann, Würzburg

Bloch, Ernst (1959), *Das Prinzip Hoffnung.* Suhrkamp, Berlin

Bloch, Ernst (1975), *Experimentum mundi.* Suhrkamp, Frankfurt am Main

Förster, Andreas (1998), „Der Verdacht und das Vertrauen." Maier, Michael ur., *Berliner Zeitung* od 10. juna, Berliner Verlag, Berlin, 3.

Frei, Norbert (1995), „NS-Vergangenheit unter Ulbricht und Adenauer. Gesichtspunkte einer »vergleichenden Bewältigungsforschung«." Danyel, Jürgen ur., *Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten*, De Gruyter, Berlin, 125-132.

Freud, Sigmund (1982), „Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens" [1911]. Mitscherlich, Alexander ur., *Studienausgabe 3, Psychologie des Unbewussten*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 13-24.

Fuchs, Jürgen (1998), *Magdalena.* Rowohlt, Berlin

Goebel, Eckart (2008), „Erschütterung. Adorno über Sublimierung." Faber, Richard i Eva-Maria Ziege ur., *Das Feld der Frankfurter Kultur- und Sozialwissenschaften nach 1945.* Königshausen und Neumann, Würzburg, 105-122.

Kattago, Siobhan (2001), *Ambiguous Memory. The Nazi Past and German National Identity*. Praeger, Westport

Kohlstruck, Michael (1998), „Zwischen Geschichte und Mythologisierung." König, Helmut, Michael Kohlstruck i Andreas Wöll ur., *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts.* LEVIATHAN Sonderheft 18, Westdeutscher Verlag, Opladen/ Wiesbaden, 86-108.

König, Helmut, Michael Kohlstruck i Andreas Wöll ur. (1998), *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts.* LEVIATHAN Sonderheft 18, Westdeutscher Verlag, Opladen/ Wiesbaden

Perels, Joachim (1998), „Die Zerstörung von Erinnerung als Herrschaftstechnik. Adornos Analysen zur Blockierung der Aufarbeitung der NS-Vergangenheit." König, Helmut, Michael Kohlstruck i Andreas Wöll ur., *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts.* LEVIATHAN Sonderheft 18, Westdeutscher Verlag, Opladen/ Wiesbaden, 53-68

Raddatz, Frank-Michael (1991), *Dämonen unterm Roten Stern: zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*. Metzler Verlag, Stuttgart

Voigts, Hanning (2010), *Entkorkte Flaschenpost. Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno und der Streit um die Neue Linke*. Lit Verlag, Münster

Weinke Annette (1998), „Der Umgang mit der Stasi und ihren Mitarbeitern." König, Helmut, Michael Kohlstruck i Andreas Wöll ur., *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts.* LEVIATHAN Sonderheft 18, Westdeutscher Verlag, Opladen/ Wiesbaden, 167-191

Wielenga, Friso (1993), *Schatten deutscher Geschichte. Der Umgang mit dem Nationalsozialismus und der DDR-Vergangenheit in der Bundesrepublik*, SH-Verlag, Greifswald

Witzel, Frank (2015), *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion duch einen mainschdepressiven Teenager im Sommer 1969*. Matthes & Seitz, Berlin

Remembrance culture in coming to terms with the past and identity building. Do these circumstances unavoidably impose manic depression?

An identity that is defined through identification with cultural characteristics, determines self-esteem of an individual pertaining to certain groups. In contrast, the realization of standards created by the social history is defined as the process of phasing out from a predetermined unity. While the culture of remembrance reassesses norms realized in previous periods, overcoming historical experience confirms the identity following from the norms before their reassessment and afterwards. In the novel "*The Invention of the Red Army Fraction by a manic-depressive Teenager in the Summer of 1969"*, Adorno's ideas based on Freud's theory of critical self-reflection are carried out through the memory of childhood. The book, which won the prestigious German literary award last year, utilizes motifs from the memories of childhood connected with consumer's daily lives, picks out as a central theme coming to terms with the past. Subsequently, it refers to the concept of the remembrance culture as well as its projecting in the context of the culture of 'Vergangenheitsbewältigung'. Taking as a starting point the aforementioned work, this paper intends to describe the procedure known in German culture for its significance for taking a categorical attitude towards history. Simultaneously, the analysis of Witzel's award-winning novel should investigate the Memory of the History as a result of creating a certain cultural environment, otherwise, and in this case specifically for the German people.

KEY WORDS: *Collective memory, Fascism, Frank Witzel, identity features, National Socialism, the Red Army Fraction, remembrance culture, Vergangenheitsbewältigung*

PODACI O AUTORIMA

Muris Bajramović
Filozofski fakultet Univerziteta u Zenici
Zenica (Bosna i Hercegovina)
muris.bajramovic@pf.unze.ba

Blanka Bošnjak
Oddelek za slovanske jezike in književnosti
Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru
Maribor (Slovenija)
blanka.bosnjak@um.si

Branka Brlenić-Vujić
Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Osijek (Hrvatska)
bbrlenic@knjiga.ffos.hr

Adriana Car-Mihec
Filozofski fakultet u Rijeci
Rijeka (Hrvatska)
acarmihec@gmail.com

Almedina Čengić
Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)
almedina_dr@yahoo.com

Srebren Dizdar
Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)
e-mail: srebren@open.net.ba

Maja Džafić
Bihać (Bosna i Hercegovina)
majabihac@hotmail.com

Nirha Efendić
Zemaljski muzej Bosne i Hercegovine
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)
efendicnirha@yahoo.com

Ružica Jovanović
Visoka škola strukovnih studija za vaspitače
Šabac (Srbija)
dimdjur@open.telekom.rs

Sanjin Kodrić
Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)
sanjin.kodric@ff.unsa.ba

Lejla Kodrić Zaimović
Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)
lejla.kodric-zaimovic@ff.unsa.ba

Dijana Mikšić Labura
Turističko-ugostiteljska škola
Šibenik (Hrvatska)
dijana.miksic@gmail.com

Tin Lemac
Zagreb (Hrvatska)
tinlemac01@gmail.com

Amra Memić
Pedagoški fakultet u Bihaću
Bihać (Bosna i Hercegovina)
mali_svijet@msn.com

Ivana Morić
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Zagreb (Hrvatska)
mori.ivana@yahoo.com

Edina Murtić
Filozofski fakultet Univerziteta
u Sarajevu
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)
edina.murtic@ff.unsa.ba

Božena Pandža-Mandurić
Filozofski fakultet u Osijeku
Osijek (Hrvatska)
bozena1405@gmail.com

Vildana Pečenković
Pedagoški fakultet Univerziteta
u Bihaću
Bihać (Bosna i Hercegovina)
vildana.pecenkovic@live.com

Jelena Ratkov Kvočka
Filozofski fakultet Univerziteta
u Novom Sadu
Novi sad (Srbija)

Iva Rosanda Žigo
Sveučilište Sjever
Koprivnica (Hrvatska)
irosandazigo@unin.hr

Mirza Sarajkić
Filozofski fakultet Univerziteta
u Sarajevu
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)
msarajkic@gmail.com

Aida Džiho-Šator
Fakultet humanističkih nauka
Univerzitet „Džemal Bijedić“ u Mostaru
Mostar (Bosna i Hercegovina)
aida.dziho@unmo.ba

Marijana Terić
Fakultet za crnogorski jezik i
književnost
Cetinje (Crna Gora)
info@fcjk.me

Melida Travančić
Centar za kulturu i obrazovanje Tešanj
Tešanj (Bosna i Hercegovina)
melida_travancic@hotmail.com

Adrijana Vidić
Sveučilište u Zadru
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Odsjek za ruski jezik i književnost
Zadar (Hrvatska)
avidic@unizd.hr

Olga Vojičić-Komatina
Filološki fakultet
Nikšić (Crna Gora)

Jurica Vuco
Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Osijek (Hrvatska)
jurica.vuco@gmail.com

Miodrag Vukčević
Univerzitet u Beograd, Filološki fakultet
Beograd (Srbija)
mvukcevic@fil.bg.ac.rs

Jezička redakcija:	Autori
Korektura:	Erna Murić
UDK:	Senada Dizdar
Priprema:	TDP, Sarajevo
Štampa:	Dobra knjiga, Sarajevo
Tiraž:	200 primjeraka