

SARAJEVSKI FILOLOŠKI SUSRETI 5: ZBORNİK RADOVA (knj. 2)

Održavanje međunarodne naučne konferencije “Sarajevski filološki susreti 5” (Sarajevo, od 20. do 22. septembra 2018. godine) i objavljivanje Zbornika radova finansijski su potpomogli:

JP BH Pošta, d. o. o. Sarajevo
Ministarstvo za obrazovanje, nauku i mlade Kantona 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,
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), Mirza Sarajkić (Sarajevo), Aleksandar Stefanović
(Pariz), Bogusław Zieliński (Poznań)

Glavni urednik: Mirza Sarajkić

Sekretar Redakcije: Azra Hodžić-Čavkić i Elmir Spahić

ISSN 2233-1018

Zbornik se objavljuje svake druge godine i donosi recenzirane i prihvaćene 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 5

Zbornik radova
(knjiga 2)

Uredio
Mirza Sarajkić

Bosansko filološko društvo
Sarajevo, 2021.

SADRŽAJ

Urednička napomena	7
Mirela Dakić	
Irena vrkljan <i>U svijetu ladica</i> : O recepciji opusa	9
Dina Koprolčec	
Raspad Austro-Ugarske Monarhije i stvaranje Jugoslavije u romanu <i>Unterstadt</i> Ivane Šojat	27
Emilija Kovač	
De/konstruiranje diskursa moći (Elementi ideološke subverzije u narativnom diskursu Miljenka Jergovića i Josipa Mlakića).	57
Jovana M. Kopanja	
Opravdanost frejdove psihoanalitičke paradigme u tumačenju romana <i>Nečista krv</i> Borisava Stankovića.	80
Zvonimir Glavaš	
Subverting or Unmasking? On Bennett's Comparison of Formalism and Marxism and its Relevance for the Contemporary Literary Theory and Theory of Ideology	94
Glorija Marvinac	
Utrnuće nacionalnih zanosa ekonomskim propadanjem: evidencija kolonijalnog i neokolonijalnog političkog sustava u romanima <i>God's Bits of Wood</i> i <i>The Beautiful Ones are not Yet Born</i>	113
Almedina Čengić	
Proricanje sudbine čovječanstva u dramama Antona Pavloviča Čehova	135
Lujo Parežanin	
Nadomak optimalne projekcije: Jugoslavija i opća teorija avangarde	149
Sanja Grakalić Plenković	
Elementi književnih paradigmi moderne u autobiografijama hrvatskih modernista	166

Marijan Bobinac

Pijana novembarska noć 1918. Miroslava Krležę: O raspadu Austro-Ugarske
i nastanku Jugoslavije u knjiŹevnosti184

Dejan Đurić

Dvostruko putovanje Vladana Borojevića: *Jugoslavija, moja domovina*
Gorana Vojnovića200

SneŹana Nikolić

Jedan vid srpskog nadrealizma Dušan Matić 50-ih godina219

Dina Merdan

Crtice iz Źivota generacije pregaŹenih.
Antiherojski diskurs u prozi Faruka Šehića229

UREDNIČKA NAPOMENA

U Sarajevu je u organizaciji Bosanskoga filološkog društva i Filozofskog fakulteta Univerziteta u Sarajevu od 20. do 22. septembra 2018. godine održana međunarodna naučna konferencija “Sarajevski filološki susreti 5”. Teme ovog jubilarnog skupa iz oblasti književnosti bile književnost nakon imperije, ideologija, masa i moć, književne paradigme ranog 20. stoljeća, raspad Austro-Ugarske i nastanak Jugoslavije u književnosti. U ovoj knjizi sabrano je trinaest recenziranih i prihvaćenih radova koje su autori na temelju podnesenih referata pripremili za objavljivanje. Redakcija Zbornika zahvaljuje se autorima članaka, recenzentima, svim učesnicima, Organizacionom odboru konferencije, sponzorima te svima koji su na različite načine doprinijeli uspješnom održavanju konferencije i objavljivanju ovog zbornika.

Mirela DAKIĆ

IRENA VRKLJAN *U SVIJETU LADICA*: O RECEPCIJI OPUSA¹

KLJUČNE RIJEČI: *žensko pismo, Republika, Irena Vrkljan, avangarda, autobiografija*

Rad ukazuje na probleme u recepciji koncepta ženskoga pisma u hrvatskoj znanosti o književnosti od tematskoga broja časopisa *Republika* objavljenoga 1983. godine naovamo te kritički razmatra njegovu primjenu u recepciji autobiografske proze Irene Vrkljan – korpusa novije hrvatske književnosti kojemu je pojam najprije pripisan i koji se i danas smatra njegovim reprezentativnim primjerom. Analiza izdanja autoričinih djela, književne kritike i povijesti novije hrvatske književnosti pokazuje da strategije pripisivanja *ženskoga pisma* prozi Irene Vrkljan iskrivljuju koncept i pritom ostavljaju autoričinu raniju poeziju postrani. Polazeći od teorijskih implikacija *écriture féminine* i cjeline autoričina opusa, u radu se veza između ženskoga pisma i avangarde te kontinuitet između autoričine poezije i proze smatraju uporištem kritike slijepih pjega dosadašnje recepcije te mogućnosti novih čitanja autoričina opusa.

1. UVOD

Pojavivši se na književnoj sceni 1950-ih godina kao pjesnikinja krugovaške generacije, nakon šest zbirki poezije Irena Vrkljan svoj je prozni prvijenac, roman *Svila, škare*, objavila 1984. godine. Nedugo nakon objave romanu je pripisana oznaka *žensko pismo*, koja je u našoj znanosti o književnosti formirana 1980-ih godina pod više ili manje osvijetljenim utjecajem niza raznorodnih koncepata suvremene francuske feminističke teorije, a status

¹ Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom “Književne revolucije” (IP-2018-01-7020) i Projektom razvoja karijera mladih istraživača – izobrazba novih doktora znanosti (DOK-09-2018).

rodonačelnice ženskoga pisma u hrvatskoj književnosti Irenu Vrkljan pratit će sve do danas. Namjera je ovoga rada razmotriti kako se pojam ženskoga pisma upotrebljavao u recepciji opusa Irene Vrkljan od njegova uvođenja u domaći književni kontekst sredinom 1980-ih naovamo. U odabranome korpusu tekstova – pojedinim čitanjima i prikazima autoričinih djela ili cjeline njezina opusa – žensko pismo sagledat ćemo kao kritički i interpretativni koncept te iz perspektive njegovih teorijskih polazišta problematizirati odgovor na opetovano i iz mnogih perspektiva postavljeni zahtjev za otvaranjem i revalorizacijom književnoga kanona i povijesti koji se *ženskim* koristi kao prizmom kroz koju se mjesto u njima projicira. U radu ćemo najprije pružiti uvid u domaću recepciju ženskoga pisma i njegovo pripisivanje dijelu ili cjelini opusa Irene Vrkljan – kritičkom analizom predgovora, pogovora i bilješki iz izdanja autoričinih djela, povijesti novije hrvatske književnosti, leksikonskih i enciklopedijskih natuknica te znanstvene produkcije. Uvodeći teorijske implikacije koncepta u raspravu, ukazat ćemo na teorijske i interpretativne probleme prevladavajućega tretmana autorice u domaćoj znanosti o književnosti.

2. U PROCJEP KOJI SU OTVORILE ŽENE UGURALA SE INSTITUCIJA

U kritici *Žensko pismo* objavljenoj 1985. godine u časopisu *Danas* oznaku ženskoga pisma proznome prvijencu Irene Vrkljan, a daljnjim odjecima i ostatku njezina proznog opusa, prvi je dodijelio književni kritičar Velimir Visković. Autor se uopćeno referira na aktualne feminističke pokrete te uspostavlja posredne veze romana *Svila*, *škare* s njihovim učincima “u prodoru novih formi” te “osvještenju pozicije ženstva i uvođenju ženske vizure u književnost” (Visković 1988: 249), koje prati i književna kritika usredotočena na “specifičnost ženskog senzibiliteta” u tekstovima koje podvrgava feminističkome čitanju (*ibid.*: 249–250). Uslijed promjena koje su, kako Visković zapaža, zahvatile hijerarhiju književnih konvencija i žanrova, reprezentativnim se žanrom “ženske literature” pokazala “ispovjedna proza, zasnovana na autobiografskoj memoarsko-dnevničkoj građi”, razvijena kao simptom oslobađanja privatnosti, s naglašenim narušavanjem granice fikcije i zbilje te esejističkim elementima, tematski zaokupljena obiteljskim životom i brakom te intelektualnom i umjetničkom emancipacijom žena (*ibid.*: 250–251). A *Svila*, *škare* sve to ima! Budući da se Visković ne referira na izvore iz kojih preuzima pojam kojim je naslovio svoj tekst, kao ni na korpus *ženske literature/proze* s kojim

povezuje roman Irene Vrkljan, možemo zaključiti da žensko pismo upotrebljava kako bi označio prozne književne tekstove potpisane ženskim imenom koji, naizgled bez otpora, pozivaju na biografsko tumačenje te artikuliraju teme za koje se pretpostavlja da su rodno specifične. “Dojmljiv autorski stil koji svjedoči o izuzetnom senzibilitetu i velikom literarnom talentu” (*ibid.*: 252) istaknut je u završnome ulomku teksta.²

Iako je Viskovićev tekst potaknuo daljnje književnokritičke uvide o ženskome pismu na domaćoj književnoj sceni, ipak mu je prethodila ponešto osvještavanja inauguracija pojma u broju časopisa *Republika* (1983, 11–12) objavljenom netom prije romana *Svila, škare*, koji je postavio temelje specifičnome razumijevanju ženskoga pisma, pa tako i pristupima prozi Irene Vrkljan koji pojmom barataju. Unatoč tome što je temat naslovljen *Žensko pismo*, sudeći prema uredničkome uvodu simptomatičnoga naslova *Upit(a)nost ženskoga pisma*, broj nastoji obuhvatiti široko područje, od *écriture féminine* i *parole de femme* do disciplinarnoga područja ženskih studija, pa se “žensko pismo” u tome širokom značenju razmatra kao odgovor “Muškarcu”, patrijarhalnoj reprezentaciji žena i falocentrizmu, koji bi s jedne strane trebala ponuditi njihova kritika, a s druge izražavanje historijski potisnute ženske žudnje, pri čemu valja istaknuti interes za “dugotrajnu marginalnu povijest rijetkoga ženskog iskaza kroz literaturu” (Jakobović 1983: 4) koji je, prema urednici, blizak “subverzivnom iskazu protiv moći i nasilja” uopće (*ibid.*: 5). Svjesna opasnosti perpetuiranja opreke projekcijom potencijalnoga “muškog pisma”, Jakobović napominje kako žensko pismo implicira njezinu razgradnju – tekstualnim strategijama koje čine djelatnim njegov emancipacijski potencijal: riječ je o “postmodernističkom procesu traganja za alternativnim jezicima i sintaksama, procesu razaranja monolitnosti diskursa i transformacije modernoga romana” (*ibid.*).³

2 Uslijed diskrepancije između polazišne koncepcije *ženskoga pisanja* (*écriture féminine*) kao kategorije koja se ostvaruje u tekstu i prioriteta Viskovićevih kritičkih zapažanja, nalazimo primjerenom opasku Beatrice Slama iz teksta *Od “ženske književnosti” do “pisanja u ženskome rodu”*, čiji je prijevod objavljen u tematskome broju časopisa *Republika* (1983, 11–12) koji je žensko pismo uveo u domaći književni kontekst: “Pa ipak ostaje na snazi činjenica da su, za kritičare, izdavače, književne žirije, akademije, povjesničare književnosti, čitav taj mikro-univerzum gdje se odlučuje o izdavanju, difuziji, uvjetima recepcije i priznavanju književnih djela, žene-pisci oduvijek bile najprije žene, a onda tek pisci” (1983: 86).

3 Odatle valja upitati ne proturječi li tome kao ključnoga oponenta istaknuti “Muškarca”, u jednini, i to velikim slovom? Simptomatično je i da uvodnik započinje pitanjem: “Žensko pismo – što je to?” (*ibid.*), kojem se ono nužno opire. U tekstu koji se smatra manifestom

Kakav se pristup književnosti i ženskome pismu oblikuje u tematu? Ako krenemo od njegova vjerojatno najutjecajnijega teksta – “*Ženska književnost*” i “*Žensko pismo*” autorice Ingrid Šafranek⁴, već u njegovu naslovu ističe se razlika između “ženske književnosti”, odnosno književne produkcije žena uopće na koju se odnosi niz pitanja i problema vezanih za uvjete pisanja i recepcije (1983: 9), i “ženskoga pisma” – prema Šafranek, književnih tekstova “u kojima su *autorice* više ili manje svjesne svoje – i to ne samo spolne – specifičnosti, gdje one doista upisuju vlastitu različitost i to ne samo na tematskoj, nego i na tekstualnoj razini, te nastoje oivičiti svoju poziciju žene-subjekta-koji-piše” (*ibid.*: 7; kurziv moj).⁵ Iako se u razradi koncepta Šafranek referira na Hélène Cixous, pa i opsežno citira *Meduzin smijeh*, već je u uvodnome određenju ženskoga pisma učinjen odmak koji će bitno odrediti njegovu sudbinu u hrvatskoj književnosti – naime, Šafranek u svome određenju polazi od spola autora, odnosno *autorice*. Zatim, umjesto *razlike* naglašava *specifičnost*, koja će se pokazati nezahvalnijim pojmom pa autorica i sama priznaje da je osnovna metodološka teškoća pristupa ženskome pismu definirati specifičnost o kojoj je riječ (*ibid.*: 10).⁶ Ipak, prema Šafranek, žensko pismo u odnosu na žensku književnost odlikuje ponajprije nekoherentna, fragmentarna kompozi-

ženskoga pisma – *Meduzin smijeh* (*Le Rire de la Méduse*, 1975) – Hélène Cixous (naizgled paradoksalno) tvrdi: “Nemoguće je definirati žensku praksu pisanja, i ta se nemogućnost ne može prevladati, jer ona ne može biti teoretizirana, zatvorena, kodirana – što ne znači da ne postoji” (1976: 883).

- 4 Riječ je o transkriptu predavanja održanoga 13. svibnja 1983. u okviru sekcije “Žena i društvo” Sociološkoga društva Hrvatske (danas Hrvatsko sociološko društvo).
- 5 Ostavljajući nakratko problematične učinke toga određenja postrani, valja istaknuti da temat u pojedinim prilogima zamućuje distinkciju ženske književnosti i ženskoga pisma, dok u drugima ona nije relevantna, te stoga u većoj mjeri obuhvaća širok niz pitanja i problema vezanih za žensku književnost, negoli dublje teorijsko razmatranje naslovnoga ženskog pisma, pri čemu se u cjelini temata ističe već spomenuti tekst Beatrice Slama *Od “ženske književnosti” do “pisanja u ženskome rodu”*, koji u kontekstu feminističke kritike institucije književnosti sagledava pitanje seksualne/tekstualne razlike, njezine utopijske zasade u stvaranju ženskoga pisma, ali i njegova problematična iskliznuća u učvršćenje opreke, mita o “vječnom ženskom”, normativnosti i isključivosti. Svakako, takve diskrepancije pokazat će se indikativnima i za domaći tretman ženskoga pisma i autorica koji će uslijediti od sredine 1980-ih godina naovamo.
- 6 Citiramo dva nezadovoljavajuća pokušaja: “Svi nekako osjećamo instinktivno da se tu nešto zbiva, da je nešto drugačije i da je to iskazano drugačije, te da žene zaista imaju nešto drugo da kažu” (*ibid.*: 10–11); “Ipak možemo provizorno zaključiti da ako je teško u teoriji to sve skupa artikulirati i definirati, u praksi mnogi ženski tekstovi imaju neosporne srodnosti i to je možda najočitije kod najboljih i najlošijih ženskih tekstova” (*ibid.*: 11–12).

cija te narušavanje granica između poezije i proze (*ibid.*: 11); zatim, žanrovski prevladavaju roman, autobiografija i epistolarni oblici, dok su zajedničke, “op-sesivne” teme ženskoga pisma djetinjstvo posredovano osjetilnim, nehوتيčnim pamćenjem, odnos majke i kćeri, žudnja “dovedena do apsoluta, bez granica” te prevladavanje opreke duha i tijela, gdje “tijelo postaje ne samo tema, nego motivacija za pisanje i načelo njegova artikuliranja” (*ibid.*: 20–22).

Kako se žensko pismo postavlja prema povijesti književnosti i je li ona – muška? Prepoznajući žensko pismo ponajprije u formalnim i stilskim značajkama teksta, Šafranek opetovano primjećuje da ih ono dijeli s avangardnom književnošću, kojoj su, barem kada je o historijskim avangardama riječ, autori uglavnom muškarci. Štoviše – autorica u avangardi prepoznaje preteču ženskoga pisma (*ibid.*: 19). *Écriture féminine*, kojemu je žensko pismo prijevodna inačica, koncept čiju najobuhvatniju elaboraciju nalazimo u teorijskome opusu Hélène Cixous, razvijen je u okrilju francuske teorije 1970-ih pod utjecajem dekonstrukcijske kritike logocentrizma, imenujući razliku koja podriva njegove temelje *ženskom* – ne implicirajući spol, već poziciju u odnosu prema zakonu, ekonomiju koja ga podržava ili mu se opire. U pisanju bliskom nesvjesnom i potisnutom Cixous prepoznaje potencijal transformacije postojećih simboličkih struktura (1976: 879). Međutim, žensko pisanje nije povezano sa ženskim autorstvom, već s razlikom koja dekonstruira postojeće opreke, pa tako i onu između spolova. S obzirom na to da Cixous koncept razrađuje čitajući mahom modernističke i avangardne tekstove, veza između ženskoga pisma i avangarde ne samo da je najbliža njegovu teorijskom određenju nego je i od ključne važnosti za kritiku pojedinih interpretacija i primjena koje su u domaćoj znanosti o književnosti uslijedile nakon *Republike*, a posebno su simptomatične u kontekstu recepcije opusa Irene Vrkljan. Ako je suditi prema potonjoj, od *avangardnoga* ženskog pisma naša je recepcija naslijedila samo žensko.

No, ako ni žene ni muškarci ne pišu u svojim zasebnim “rodovima”, postavlja se pitanje koliko je pojam ženskoga pisma održiv ukoliko zagovarajući otklon od tradicije ne propituje autorsku instancu kao funkciju redukcije teksta “na nešto” (Šafranek 1983: 9), odnosno spol njegova autora? Naime, nekritičko baratanje autorskim imenom moglo bi proizvesti isti učinak kao i svođenje djela autorica pod zajednički nazivnik ženske književnosti. S druge strane, stavljanjem imena u zagrade možda se izlažemo opasnosti perpetuiranja nevidljivosti *žena* u književnome kanonu. Kakav bi interpretativni čin odgovarao djelu koje je, riječima Marguerite Duras, *dvostruko netolerabilno*

(Duras – Gauthier 1974: 61, prema Rubin Suleiman 1990: 15) – avangardno i potpisano ženskim imenom? Može li i čitanje biti dvostruko netolerabilno? Tim ćemo se pitanjima i problemima voditi u kritičkoj analizi recepcije Irene Vrkljan u nastavku rada.

3. STRPALI SU ME U LADICU

“Strpali su me u ladicu ‘osnivačice ženskog pisma’” – tim se riječima Irena Vrkljan u razgovoru s Tatjanom Gromačom, objavljenome u *Novom listu* u srpnju 2014., osvrće se na tretman svoga opusa u hrvatskoj znanosti o književnosti. Ako se prisjetimo da je tekst Velimira Viskovića otvorio ladicu koja će u mnogim prilikama poslužiti za pospremanje kasnije objavljenih autoričinih djela, njezinu primjedbku možemo smatrati opravdanom. Vrkljan ovako vidi recepciju vlastitih djela:

Ja mislim da su sintagmu “ženskog pisma” našli zato da muškarci stvar postavbe tako da kažu – muški pisci su dobri, a ovo je sada ženska spisateljica. Nisu uzeli općenitu sliku naše literature, muške, ženske, ne znam koga, nego su našli neki izlaz za te razne pohvale koje sam dobila, strpavši me u ladicu “osnivačice ženskog pisma”. Mislim da sam ja posve normalni pisac, i što kažete, Kiš, Benjamin, ima još i drugih koji su mi isto tako jako srodni. Ne znam je li to ljubomora ili što, nisu me htjeli svrstati u književnost uopće, nego sam stavljena tamo sa strane, i tako me, oni koji to žele, mogu hvaliti, bez da budem konkurencija muškom pisanju.⁷

Je li autorica preoštra? Jesu li njezina djela doista *strpana u ladicu* po kriteriju spola? Kako bismo odgovorili na ovo pitanje, u nastavku ćemo ponuditi kritičku analizu tekstova relevantnih za recepciju Irene Vrkljan kao predstavnice ženskoga pisma u hrvatskoj književnosti – od leksikonskih i enciklopedijskih natuknica, tekstova koji prate izdanja autoričinih djela, povijesti i pregleda novije hrvatske književnosti do književnokritičkih, znanstvenih i stručnih pristupa dijelu ili cjelini autoričina opusa.

Ako krenemo od najsazetijih prikaza književnoga stvaralaštva Irene Vrkljan poput leksikonskih i enciklopedijskih natuknica, naići ćemo na možda najučestaliju i umnogome problematičnu funkciju ženskoga pisma u pregle-

7 <http://www.novolist.hr/Kultura/Književnost/Irena-Vrkljan-Strpali-su-me-u-ladicu-osnivačice-zenskog-pisma> (pristup: 1. 12. 2019.)

dima autoričina opusa – riječ je o jednostavnoj etiketi. Tako se, primjerice, u *Leksikonu hrvatskih pisaca* (Matanović 2000: 785; s. v. Irena Vrkljan) u prikazu romana *Svila, škare* među ostalim tvrdi da “[k]omadići tuđih biografija, a u skladu sa zahtjevima pravoga autobiografskog diskursa, u prozi Irene Vrkljan postaju i dio priče o vlastitom životu, kroz koju se otkriva specifičan senzibilitet ženskog pisma” (*ibid.*). U *Hrvatskoj književnoj enciklopediji* uz priželjkivani odmak koji žensko pismo locira u književnokritičku recepciju nalazimo i ustaljeno etiketiranje ponajbolje predstavnice “tzv. ženskog pisma u suvremenoj hrv. književnosti” (Zlatar 2012: 466; s. v. Irena Vrkljan). Budući da u relativno uskome prostoru kakvim raspolažu spomenute natuknice ne možemo očekivati dublju razradu pojmova, tim više postavlja se pitanje zašto se žensko pismo kao etiketa ipak dosljedno prišiva autoričinu opusu – točnije, njezinoj prozi – i kakvi su recepcijski učinci toga postupka?

Dotičući se pitanja o svojevrsnoj konvergenciji dvaju klasifikacijskih mehanizama – ženske književnosti i ženskoga pisma, teško je pretpostaviti da perpetuiranje etikete ženskoga pisma pri spomenu proze Irene Vrkljan nije povezano s izdavačkim strategijama koje bi se prije mogle pripisati logici izdvajanja ženske književnosti. Zasigurno se ni zagovaratelji ženskoga pisma na tragu Ingrid Šafranek ipak ne bi složili s izdavanjem djela prema kriteriju spola autora. Pa ipak je roman *Svila, škare* svoje drugo samostalno izdanje dobio u biblioteci “Ljepša polovica književnosti” Nakladnoga zavoda Matice hrvatske 2004. godine, s pogovorom Julijane Matanović naslovljenim *Unutarnji svijet ladica*, koji ga sukladno izdanju predstavlja kao “roman koji je zahuktao priče o razlikama muškoga i ženskog književnog iskaza”, štoviše, kao “roman zbog kojeg je kvalifikativ nježnost darovana nama, *ljepšoj polovici književnosti*” (2004: 128). Uzimajući u obzir izdavački program, teško bi bilo povjerovati da se muški i ženski “književni iskaz” ovdje odnosi na strategije samoga iskaza, a ne na činjenicu da autorica pripada određenoj “polovici književnosti”, podijeljenoj prema kriteriju spola, i da ta činjenica nije povezana s polarizacijom čitateljskoga tijela – za koje se pretpostavlja da je žensko.

Iz ostalih izdanja djela Irene Vrkljan s popratnim tekstovima – predgovorima, pogovorima i bilješkama o biografiji – izdvajamo dva primjera: predgovor Andree Zlatar *Sabranoj prozi* (Profil, 2006) i nepotpisanu bilješku u izdanju zbirke priča *Rastanak i potonuće* (Naklada Ljevak, 2012). U potonjoj se u autoričinu opusu žensko pismo prepoznaje od romana *Svila, škare*, u kojemu se “pričom o vlastitom životu i fragmentima tuđih biografija otkriva

specifičan senzibilitet, topika i retorika ženskog pisma” (Vrkljan 2012: 128).⁸ Od “trpanja u ladicu” ipak je značajniji način na koji se žensko pismo primjenjuje u predgovoru sabranim djelima koji okuplja nekolicinu tekstova već pridruženih pojedinim dotadašnjim izdanjima. U dijelu teksta naslovljenome *Olovka sjećanja*, koji je prethodno objavljen kao predgovor romanu *Naše ljubavi, naše bolesti* (2004), u odnosu na prvu verziju Zlatar nakon nabiranja recentnih autoričinih djela dodaje da Irena Vrkljan “stvara iznimno koherentan opus koji naglašava odlike njezina pisma i specifičnog pripovjednog glasa, na temelju kojega je možemo smatrati ponajboljom predstavnicom ženskog pisma u suvremenoj hrvatskoj književnosti” (2006: 21) te tako na svojevrsan način podcrtava primjenu pojma u dotadašnjoj autoričinoj recepciji. S obzirom na to da isti izdavač objavljuje i autoričine *Sabrane pjesme*, tekst se odnosi na cjelokupni književni opus Irene Vrkljan, pa Zlatar ne propušta istaknuti višestruke poveznice njegovih u recepciji često odvojenih i nejednako razmatranih dijelova. Stavljajući naglasak na odnos autoričine poezije i proze, kako u ovome tako i u ranijim izdanjima, Zlatar primjećuje da se već u zbirci *Soba, taj strašan vrt* (1966) oblikuje “lirski subjekt u prvom licu jednine, refleksivan, sklon nizanju slika, gotovo nabiranju, otvoren prema miješanju lirskoga i pripovjednoga” (*ibid.*: 7) te da *Svila, škare* transponira autoričine opsesivne teme “iz lirskog i pjesničkog u prozno i pripovjedno” (*ibid.*: 10). U drugome tekstu – *Podatni materijal pamćenja*, objavljenome uz roman *Svila nestala, škare ostale* (2008), Zlatar nadalje ističe kako je autoričino pripovijedanje u prozi “izraslo iz ranije poezije” (2008: 113), a suočeno s neprijelaznim pragom iskazivanja iznova se “povlači i prepušta mjesto pjesničkom jeziku slika i lirskim izričajima, osjećajima istrgnutim iz kontinuiteta pripovjednog doživljavanja” (2004a: 13).

Opća tvrdnja o poveznicama autoričine poezije i proze stalno je mjesto recepcije opusa Irene Vrkljan – i sama je autorica u jednom od razgovora s književnim kritičarom Srđanom Sandićem istaknula kako njezina “poezija uvijek koketira s prozom, i proza s poezijom”⁹. Ipak, osvrćući se na cjelokupni opus Irene Vrkljan, možemo primijetiti “svojevrsnu marginalizaciju Vrkljaničina pjesništva, kako u kontekstu govorenja o hrvatskoj književnoj tradiciji u totalitetu tako i u okvirima njezina osobnoga književnog korpusa” (Coha

8 S obzirom na to da bilješka nije potpisana, navodi se referenca izdanja.

9 <https://www.jutarnji.hr/globus/Globus-kultura/irena-vrkljan-da-je-to-bio-nesretan-brak-sada-bi-mi-bilo-bolje-a-ovako-imas-osjecaj-da-si-ostavljen-zeljeli-smo-zajedno-umrijeti/7382040/> (pristup: 1. 12. 2019.)

2005: 22), što Suzana Coha ponajviše pripisuje pretpostavci o navodnome prijelomu unutar autoričina opusa označenom romanom *Svila, škare*, koji će se u recepciji prometnuti u dominantni model suvremene hrvatske autobiografske proze (Zlatar 2004b: 80) te će autoricu učiniti dijelom “trolista” predstavnica ženskoga pisma u hrvatskoj književnosti (uz Dubravku Ugrešić i Slavenku Drakulić), pa će naglasak recepcije na prozi u drugi plan potisnuti autoričinu poeziju (Coha 2005: 22–23). Nasuprot tome, Coha nastoji “pokazati kako je pokušaj bilo kakva radikalna reza kroz stvaralački opus Irene Vrkljan nužno i isključivo izvanjske, recepcijske provenijencije te da mu se stoga unutarnja logika promatrane građe odupire spajajući sve svoje (književno-povijesnim i genološkim analitičkim skalpelima) silom pokidane šavove”, te tvrdi da, “ako se izuzmu stroge kronološke granice i žanrovske stratifikacije, zapravo ne postoji oštar prekid između moderne (nadrealističke) i postmoderne (pseudo)/(auto)biografske faze Vrkljaničina stvaralaštva” (*ibid.*: 23).

Međutim, u okviru naše teme postavlja se problem pripisivanja ženskoga pisma samo dijelu autoričina opusa – njezinoj prozi, ali ne i poeziji. Koji je uzrok tome? Dok Coha pojam ženskoga pisma kakav je primijenjen na autoričinu prozu prenosi i na poeziju, pozivajući se pritom na kritike i popratne tekstove njezinih ranijih zbirki¹⁰ čija je logika ipak bliža izdavanju

10 U kritici autoričine zbirke *Paralele* objavljenoj 1957. u časopisu *Krugovi* Čedo Prica tvrdi kako je Irena Vrkljan “predstavnik ženskog srca u poeziji” (1957: 224), no kritika u cjelini ipak ne može poslužiti Cohinu argumentu, s obzirom na to da autor obilježja zbirke i autoričine poetike – dominantne metafore, formu, ritam, koncept pjesništva, hermetičnost jezika itd. – ipak ne asocira sa “ženskošću”; štoviše, njezinu poziciju smatra iznimnom u odnosu na takozvane “ženske” ili “muške” teme. Ovako je opisuje: “Imponira onaj mali izlet među daleke krajeve, na druge rijeke, pokušaj da se na jednoj obali ponižene ljubavi pruži ruka, ne samo jednom čovjeku, već i drugom svijetu, naciji, tuđem podneblju. [...] Čitava zbirka ovih pjesama je ‘tiho bratstvo’ oblika, pokreta, predmeta i ljudi” (*ibid.*). S druge strane, bilješka o piscu u istoj zbirci, koju potpisuje Šime Vučetić, nedvosmisleno je svrstava u “žensku liriku naše moderne knjige” (1957: 61), reproducirajući u svome opisu autoričine poetike oprečne arhetipske predodžbe o ženskosti: “Lirski izraz Irene Vrkljan je lapidaran, iako ponekada barokno obilan, i taj izraz sa svojom čistom ženskom, ljubavnom toplinom i srdačnošću, bez sumnje, je sugestivn. Nimalo erotična ili zapjenušana, neukusno otvorena, kao tolike pjesnikinje uopće, Irena Vrkljan daje jednu djevičansku, nevino čistu liriku, jedan blještavi, lijepo šaputavi svijet i neobičnu, fantastičnu ali lakorazumljivu slikovitost, u dnu koje se pojave, kao crni tonovi, neke čudno tragične melodije, koje se doimlju. To ljubav i fatalnost idu skupa, to ljubavna snaga, očituje se, u isti mah i izgara a javlja se, u ovom slučaju, nešto žrtvovano, možda žrtvovano materinstvo ili možda svijest o tome, da je sve fatalno prolazno [...]” (*ibid.*). Iako je s našom temom povezano pitanje tretmana autorica prije formiranja koncepta ženskoga pisma, kao i njegovo retrogradno pripisivanje

ženske književnosti, pa će i ona subjektu autoričine poezije pripisati ženskost “sa svim pripadnim i popratnim implikacijama” (*ibid.*: 29–30), smatramo da su veze između autoričine poezije i proze jedno od polazišta propitivanja dosadašnjih primjena ženskoga pisma na njezin opus i njegova teorijski osvještenijeg promišljanja.¹¹

Možemo pretpostaviti kako je važan povod pripisivanju ženskoga pisma ponajprije autoričinoj prozi učestali biografski ključ njezina tumačenja. Kada je o koncepciji autobiografije riječ, pristupi prozi Irene Vrkljan kreću se od teorijski utemeljenih, sa sviješću o odnosu pripovjednih instanci te interpretativnih mogućnosti i zamki koje postavlja “potpisivanje” autobiografskoga ugovora, a razvija ih ponajprije Zlatar (2004b: 15–31, 2006: 10–13), preko svojevrsnih iskliznuća u kojima dolazi do poistovjećivanja kategorija – pa se “ženska senzibilnost” pripisuje autorskojinstanci (primjerice, Zima 1987: 284), do nedvosmislenoga zagovaranja “ženske autobiografske proze” te dnevnika kao “tipično ženskog žanra” (Sablić Tomić 2015: 167–168). No značajna je i kritički intonirana iznimka. Naime, u zborniku priređenome povodom dvadesete godišnjice objavljivanja romana *Svila, škare* prevladavaju nekritička preuzimanja postojećih priloga temi ženskoga pisma, ali nailazimo i na njihovo prijeko potrebno propitivanje u tekstu Danijele Lugarić koji svojim naslovom – *U potrazi za (izgubljenim) identitetom* – aludira na autora koji se često spominje u protuargumentima tezama koje utemeljuju žensko pismo. U kritici koncepta Lugarić se oslanja na teorije autobiografije, postavivši pitanje je li autobiografiju “opravdano povezivati uz koncepciju ‘ženskosti’ ili je riječ ipak o konvenciji čitanja” (2005: 57), pa o romanu *Svila, škare* kao manifestaciji ženskoga pisma tvrdi sljedeće: “Iako je uradak Irene Vrkljan donekle zahvalan materijal za iščitavanje rodnog autorstva i s njime povezanih osobitosti autorskoga teksta, detektiranje koncepta ‘ženskog’ kroz bilo koju formu življene kulturne prakse iščezava usporedno s iščeznućem svijesti o apsolutno ženskom” (*ibid.*: 85–86).

Spornu pretpostavku o prijelomu koja eksplicitno ili implicitno prati istaknutu asimetriju pripisivanja *koncepta ženskog* dijelu opusa Irene Vrkljan u povijestima književnosti Coha pokazuje na primjeru *Povijesti hrvatske knji-*

ženskome autorstvu uopće, analiza recepcije poezije Irene Vrkljan 1950-ih i 1960-ih izlazi iz okvira ovoga rada i ostaje zadatak budućega istraživanja.

11 Za detaljniju razradu usp. Protrka Štimec – Dakić 2019.

ževnosti Slobodana Prosperova Novaka (2003)¹², koji u kronološki uokvireno-me leksikonskom pristupu ladicu ženskoga pisma popunjava nedvosmislenim biografskim tumačenjima, referiranjem na “ispovijedne [*sic*] tekstove u kojima je naratorova vizura izravno usporediva s autoričinom privatnom sudbinom ili sudbinom neke od njezinih unutrašnjih fiksacija” (2003: 482). Prosperov Novak tako “poetiku ženskog pisma”, što god ona nakon citiranoga uvoda podrazumijevala, prepoznaje u opusu Sunčane Škrinjarić, Vesne Krmpotić te, naravno, Irene Vrkljan, Slavenke Drakulić i Dubravke Ugrešić, pa se, odnoseći se na tako heterogen skup opusa, ustvari izjednačava sa sinonimno upotrebljavanim pojmovima “ženske proze” i “ženske književnosti”.

Detaljniji osvrt na povijesti književnosti pokazat će nam u kojoj se mjeri žensko pismo od kritičke oznake i interpretativnoga horizonta prometnulo u načelo književno-povijesne klasifikacije. Ako krenemo od najrecentnijega povijesnog pregleda hrvatske književnosti od druge polovice 20. st. naovamo, uočit ćemo neočekivano nasljeđivanje interpretativnih obrazaca u pristupu djelima koja potpisuju autorice. *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost: 1970. – 2010.* Krešimira Bagića u poglavlju naslovljenom *Žensko pismo* donosi iskrivljenije tumačenje ženskoga pisma kojim se, navodno, “karakterizira specifična priroda tzv. ženske književnosti” (2016: 80), pa tako i opravdava podvođenje pod njega različitih opusa i poetika – ponovno Slavenke Drakulić, Irene Vrkljan i Dubravke Ugrešić, ali i “još desetak autorica čiji se tekstovi po specifičnoj senzibilnosti, tematici, idejnim i ideološkim kompleksima lako uklapaju u taj model” (*ibid.*: 83). Referirajući se na istaknute autorice, Bagić tvrdi: “Prozni se stilovi triju autorica naglašeno razlikuju, a njihove se knjige s jednako dobrim razlozima mogu motriti u okviru paradigmi (kvazi) autobiografskog diskurza, žanrovske i postmoderne proze. Rukopisi im pritom osciliraju između intimističkoga, kritičkoga i ironijskoga diskurza” (*ibid.*: 80). Odmičući se od osamdesetih naovamo, s osvrtom na romane Daše Drndić Bagić koristi prjemčiviji pojam *feminističkoga potencijala* teksta, ostavljajući žensko pismo desetljeću koje je obilježio njegov prodor u kanon novije hrvatske književnosti. Stoga sasvim korektno, a opet, u odnosu na funkciju ženskoga pisma u njegovu pregledu – proturječno, Bagić ističe kako se u de-

12 Coha se referira na tvrdnje kako se opus Irene Vrkljan “raspolovio” nakon njezina odlaska u Berlin 1966. godine te da “[s]erija proznih knjiga što ih je književno preporučena Irene Vrkljan objavila tijekom deset svojih presudnih godina ne samo što je bitno obilježila književni rad te autorice nego je značila i početak novoga doba u povijesti ženskog pisma” (Novak 2003: 485).

vedesetima i nultima pojmom ženskoga pisma “označava sva proza koju pišu žene, što uglavnom stvara zbrku” (*ibid.*: 83), pa navodi opasku Jagne Pogačnik iz teksta *Kraj feminizma i “ženskog pisma”*? objavljenoga u *Jutarnjem listu* 2004. godine:

Linijom manjeg otpora, osobito u medijima, sintagma “žensko pismo” funkcionira kao nekakav krovni termin koji pokriva cjelokupnu književnu produkciju koju pišu žene. To bi u konkretnom slučaju značilo kako postoji jedna književnopovijesna i književnokritičarska ladica [...] [u kojoj bi] već otprije bile uredno “posložene” Dubravka Ugrešić, Slavenka Drakulić, Irena Vrkljan i mnoge druge, o Zagorki da i ne govorimo. Već je iz navedenog prilično jasno kako bi to bio takav “čušpajz” kojem ni najsmireniji kritičarsko-teorijski umovi ne bi lako pronašli zajedničku, crvenu nit. (2012: 219–220)¹³

Unatoč distanci koju *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost* ostvaruje u odnosu na 1980-e, kao i različitim putanjama autorica koje su se svojom prozom na domaćoj književnoj sceni tada afirmirale, ali i pokušajima kritike postojećih upotreba ženskoga pisma poput onoga koji i sam citira, Bagić ipak ne odustaje od ustaljene kategorije ženskoga pisma kao ženske književnosti, čineći spol načelom klasifikacije i relativno nedavnih književnih pojava, umjesto da dosadašnje zablude potkopa i da pogled unatrag uspostavi na drugim osnovama.

U odnosu na Bagićeve *Uvod*, dva pristupa hrvatskome romanu – Krešimira Nemeca i Cvjetka Milanje – predstavljaju moguću alternativu, iako u konačnici ne napuštaju niti radikalno preoznačavaju žensko pismo kao načelo usustavljivanja književne građe. Prema tipološkome kriteriju Milanjine studije *Hrvatski roman 1945.–1990.* (1996), osvrt na prozna djela Irene Vrkljan (*Svila, škare, Marina ili o biografiji, Berlinski rukopis*) nalazimo u poglavlju *Autobiografski roman*, uz napomenu kako se uz njezino ime, ali i drugih hr-

13 Ipak, i Pogačnik pripisuje pojam ženskoga pisma Bagićeve izboru naspram “ženskog pisanja” uopće, otupljujući tako kritičku oštricu i logiku heterogenosti koju uvodi iz perspektive suvremene produkcije, te tvrdi kako spisateljice afirmirane osamdesetih, “koliko god raznorodne bile, ipak imaju čvrst zajednički nazivnik samosvjesne ženske proze koja je često bila pisana u autobiografskome ili kvaziautobiografskome ključu” (*ibid.*: 220–221). Pogačnik ustvari povlači znak jednakosti između ženskoga pisma i feministički angažiranoga književnog teksta, odnosno, njezinim riječima, “literarnih djela koja s osviještenih, feminističkih pozicija govore o iskustvu ženskosti” (*ibid.*: 220).

vatskih spisateljica (Ugrešić, Drakulić, Krmpotić, Lukšić), obično veže pojam ženskoga pisma. Ostavljajući tek naznačenu problematičnost kako etikete ženskoga pisma tako i autobiografije postrani, Milanja tvrdi da je “najčešće riječ o velikoj mjeri izjednačivanja sudbine romanesknoga lika s privatnom sudbinom, iz čega proizlazi kategorija *vjerodostojnosti* primjerena tom žanru” (1996: 121). Dok Milanjino tipološko načelo izbjegava “trpanje” autorica heterogenih poetika u istu “ladicu”, ipak je ne propušta odškrinuti u osvrtu na Vrkljan, te u konačnici ne nudi jasnu interpretaciju ženskoga pisma. Odatle se čini da se žensko pismo, za Milanju primjenjivo na “većinu ženske literature” (*ibid.*), dodjeljuje prema kriteriju autorstva, dok istaknuta obilježja autoričine proze – poput razlomljenosti, diskontinuiranosti, simultanosti, asocijativnosti i kontrasta kao kompozicijskih načela te bliskosti proze s poezijom – kao da opstoje uzgred biografske interpretativne prizme.

Na srodan problem nailazimo i u Nemecovoj *Povijesti hrvatskog romana* (2003), unatoč tome što autorov uvod u poglavlje *Autobiografska naracija: ženska strana svijeta* predstavlja najosvješteniji pristup ženskome pismu u povijesnome korpusu. Iako ističe da značajke ženskoga pisma nisu inherentno povezane sa spolom autora¹⁴, Nemec se ipak usredotočuje isključivo na “žene-pisce” (2003: 345), nasljeđujući proturječja *Republike* nerazriješena tijekom dvaju desetljeća koja ih dijele.

Na temelju istaknutih primjera možemo zaključiti da se žensko pismo u korpusu odabranome za analizu pojavljuje dvojako: kao teorijski nerazrađena etiketa dodijeljena autoričinoj prozi i kao načelo klasifikacije u povijestima književnosti, koje se u povijestima romana povezuje sa žanrovskim kriterijem autobiografije. Stoga se postavljaju pitanja: nalazi li strategija pripisivanja svo-

14 “Žensko pismo, kao autentično ‘pismo žudnje’ (Marguerite Duras) obilježuju sljedeće odlike: subjektivnost, ispovjednost, svijest o rodu (tj. o spolnoj specifičnosti), polifono ‘jastvo’ pripovjedača, labava izgradnja događaja, sinkretizam žanrova (sklonost žanrovskom pre-tapanju, otvorenim formama, ‘druženju tekstova različitih kvaliteta’ (Velčić 1991: 9), autoreferencijalnost, asocijativnost, kompozicijski nemar, fragmentarnost, prepletanje fikcije i faksije (fiktofaktalnost), lirizam, fabularna insuficijencija, semantizacija označitelja. To, dakako, ne znači da se nabrojene značajke ne može naći i u tekstovima što ih nisu pisale žene” (Nemec 2003: 344–345). Tematske preokupacije ženskoga pisma Nemec navodi referirajući se na Šafranek (1983). Praksu ženskoga pisma, prema autoru, “najbolje opimjeruju djela Irene Vrkljan, Slavenke Drakulić, Nede Mirande Blažević, a neke osobine primjetne su i u romanima Dubravke Ugrešić, Irene Lukšić i dr.” (*ibid.*: 345–346). Nemecova *Povijest Ugrešić i Lukšić* ipak smješta u drugo potpoglavlje – *Domaća varijanta “campa”*, dok “žensku stranu svijeta” detaljnije sagledava u opusima prvih triju autorica.

je uporište u autorskoj instanci, u tekstu, ili u njihovoj vezi? Smatra li se Irena Vrkljan predstavnicom ženskoga pisma samo zbog toga što je žena ili zbog toga što njezinu prozu (a iz određenoga razloga ne i poeziju) odlikuju obilježja koja odgovaraju određenome poimanju toga koncepta? Ako je polazište autorstvo, riječ je o izdvajanju ženske književnosti nazvanom drugim imenom – kako tvrdi i Irena Vrkljan. Ako se žensko pismo pripisuje određenim odlikama teksta, neovisno o njegovu autorstvu, kakav je učinak izostanka tumačenja koncepta kojim se barata? Ako se žensko pismo najzad prepoznaje u vezi autorske instance i tekstova – *dvostruko netolerabilnoj*, kakvim interpretativnim mogućnostima raspolažemo?

Ključni je problem kako povijesnih pregleda koji se ženskim pismom služe kao načelom klasifikacije tako i kritičkih i stručnih priloga koji ga poput etikete prišivaju tekstovima koje tumače što pod njim podrazumijevaju žensku književnost, kategoriju utemeljenu na jednostavnoj podjeli prema kriteriju spola – *ladicu*. No, da se sve ne čini tako jednostavnim kao što ustvari jest, u ladici se nalazi tajni pretinac ženskosti upisane u tekst – *žensko pismo*. Budući da analiza u ovome radu odabranoga uzorka recepcije opusa Irene Vrkljan ne opovrgava pretpostavku da je od svoje inauguracije pojam ženskoga pisma u domaćem književno-znanstvenom kontekstu primjenjivan prema kriteriju spola autora, iznevjeravajući tako njegovo polazišno značenje, u zaključku rada naznačit ćemo interpretativne i teorijske probleme istaknutih strategija pozicioniranja autorice u kanon novije hrvatske književnosti.

4. UMJESTO ZAKLJUČKA: UVIJEK UNUTARNJOM DRUGOŠĆU POTKOPAVANO

Uzimajući u obzir da se nastojanja feminističke kritike od svojih početaka ostvaruju u ime ženskoga spola (Biti 2000: s. v. *feministička kritika*), kritika njegova zastupanja koja i dalje ostaje u feminističkim okvirima nužno proizlazi iz svojevrsnoga rascjepa. Naime, ako etiketa ženskoga pisma, kako je primijenjena na prozu Irene Vrkljan, zastupa “žensku književnost” u kanonu, a mi nastojimo raspoređivati ladicu na koju je nalijepljena, tada se nalazimo sučeljenima između, u odnosu prema kanonskim gestama isključenja, uključivoga “interesa za ponajprije žensku književnost” i “dekonstrukcijsk[e] pobud[e] da se razgrade sami temelji i procedure uključivanja i isključivanja iz književnog kanona” (Čale Feldman 2001: 294). Stoga, ukoliko ne pristajemo na način na koji se žensko pismo dodjeljuje prozi Irene Vrkljan, podrazumijeva li time

implicirano stavljanje potpisa u zagrade ujedno i “zaborav ženskog književnog udjela” (*ibid.*) – činjenice da osamdesetih godina vidljivost feminističkih ideja na književnoj sceni doista dugujemo nizu autorica?

Smatramo da bi se ta pretpostavka mogla obraniti jedino ako smo spremni platiti cijenu isključivo ženskoga uključenja autorica u kanon – *zaborav teksta*. Nipošto ne poričući emancipacijski značaj zahtjeva feminističke kritike za revalorizacijom književne povijesti, kanona i vrijednosti na kojima se utemeljuje, a posebice nemogućnosti njegova zadovoljenja, ostaje otvorenim pitanje hoće li uključivanje autorica u kanon, koje je kao trajna “agonija” feminističke kritike najčešće podrazumijevalo isticanje ženske perspektive tekstova koje potpisuju žene (Robinson 2002: 101) – dakle, konkretnim mehanizmima posredovan prijelaz iz sfere “protukanona” u kanon, postići željeni učinak ukoliko se provodi kroz predstavjačku prizmu spola/roda. Kako su to istaknule Lada Čale Feldman i Ana Tomljenović, takve strategije u prvi plan ističu primat “ženskog” nauštrb “spisateljskog određenja” (2012: 119), pa su u dekonstrukcijskome feminizmu proglašene “muškima” jer obnavljaju ustrajanje na predstavljanju i identitetu koje je i “dovelo do potiskivanja ‘ženskog’ kao nepredstavljivog razlikovnog momenta iz simboličkog poretka” (Biti 2000: s. v. *feministička kritika*). A upravo je *razlikovni moment* utjecao na ključne koncepte francuske feminističke teorije 1970-ih, pa tako i na Cixousino žensko pismo.

Pretpostavka koju odatle zastupamo jest da dosadašnja primjena ženskoga pisma na opus – ponajprije prozu – Irene Vrkljan, koliko god da je naglasila neke od njezinih feministički značajnih aspekata, sužava mogućnosti interpretativnoga dijaloga u koji se kao čitatelji upuštamo, umjesto da ga, na tragu prvotnoga značenja pojma, nastoji otvoriti. Čale Feldman i Tomljenović napominju kako “žensko uključanje” autorica u kanon uvijek prijete “da potisne neke druge komponente njihova opusa, baš kao što prijete i zanemari eventualne tješnje poveznice s matičnom kulturom, razdobljem i književnim uzusima negoli sa ženskom linijom književnih interesa” (2012: 119–120). Odatle proizlazi da se pretpostavljena ženskost, možda već iznevjerena samim imenovanjem, može pokazati tek iz “dijalogična sučeljenja s tekstom”, u kojemu smo spremni “usmjeriti pozornost na razlikovne tragove jednom zauvijek znanstveno pospremljenih [...] ladica” (Čale Feldman 2001). S obzirom na to da se Cixousino žensko pismo izmješta upravo linijom tih tragova, raspoređujući postojeće ladice u koju je spremljena proza Irene Vrkljan vidimo u daljnjem

ispitivanju veze između ženskoga pisma i avangarde, tim više što nam upravo autoričin opus nudi u svjetlu recepcije proze zasjenjen pjesnički dio opusa, čiji odnos s konceptom ženskoga pisma tek predstoji teorijski promisliti. Kritički se osvrćući na feminističke doprinose u domaćoj znanosti o književnosti i teatrologiji, Lada Čale Feldman podsjeća kako nam je naš “kritičko-teorijski instrumentarij – i silom doznačen i velikodušno posuđen, novo je samo, uvijek unutrašnjom drugošću potkopavano, povijesno, spolno, nacionalno, medijsko i ino mjesto ‘uzemljenja’ našega neponovljivog govora kroz te posuđenice, kojima se ujedno i bogatimo i opiremo” (2001: 303). Od objavljivanja njezina teksta, barem kada je o ženskome pismu riječ, nismo značajnije napredovali – pa su njezini kritički uvidi relevantni i danas. Stoga se valja vratiti Ireni, u unutarnji svijet ladica, i iznova ga pokušati “obuhvatiti, srediti ili uzeti u ruke” (Vrkljan 2006: 105).

LITERATURA

- Bagić, Krešimir (2016), *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970. – 2010.*, Profil, Zagreb
- Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb
- Cixous, Hélène (1976), “The Laugh of the Medusa”, *Signs*, 1/4, 875–893.
- Coha, Suzana (2005), “Reverzibilno putovanje od nadrealizma do postmodernizma”, u: J. Matanović, ur., *Đakovački susreti hrvatskih književnih kritičara*, Svila, škare: *dvadeset godina poslije*, 20–40, Matica hrvatska Đakovo, Đakovo
- Čale Feldman, Lada (2001), “Domaće tijelo feminističke teorije”, *Kolo* 2, 290–311.
- Čale Feldman, Lada, Tomljenović, Ana (2012), *Uvod u feminističku književnu kritiku*, Leykam international, Zagreb
- Jakobović, Slavica (1983), “Upit(a)nost ženskog pisma”, *Republika* 39/11–12, 4–6.
- Lugarić, Danijela (2005), “U potrazi za (izgubljenim) identitetom: škarama kroz svilu”, u: J. Matanović, ur., *Đakovački susreti hrvatskih književnih kritičara*, Svila, škare: *dvadeset godina poslije*, 75–88, Matica hrvatska Đakovo, Đakovo
- Matanović, Julijana (2000), “Irena Vrkljan”, u: D. Fališevac i dr., ur., *Leksikon hrvatskih pisaca*, 785, Školska knjiga, Zagreb
- Matanović, Julijana (2004), “Unutarnji svijet ladica”, u: I. Vrkljan, *Svila, škare*, 125–134, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb
- Matanović, Julijana, ur. (2005), *Đakovački susreti hrvatskih književnih kritičara*, Svila, škare: *dvadeset godina poslije*, Matica hrvatska Đakovo, Đakovo

- Milanja, Cvjetko (1996), *Hrvatski roman 1945.–1990. Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb
- Nemec, Krešimir (2003), *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*, Školska knjiga, Zagreb
- Novak, Slobodan Prosperov (2003), *Povijest hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas*, Golden marketing, Zagreb
- Pogačnik, Jagna (2012), *Kombajn na književnom polju (proze, pisci, pojave)*, Hrvatsko društvo pisaca, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb
- Prica, Čedo (1957) “‘Paralele’ Irene Vrkljan”, *Krugovi* 6/2–3, 222–225.
- Protrka Štimec, Marina, Dakić, Mirela (2019), “‘Tijelo pamćenja je pčela koja me bode.’ Emancipatorne prakse ženskog pisma 80-ih”, *Poznańskie studia slawistyczne* 16, 243–255.
- Robinson, Lilian. 2002. “Izdaj naš tekst: feministički izazovi književnom kanonu”, *Genero* 1, 97–111.
- Rubin Suleiman, Susan (1990) *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, London
- Sablić Tomić, Helena (2015), “Duboka tetovaža intimnog”, u: I. Vrkljan, *Protokol jednog rastanka*, 163–169, Naklada Ljevak, Zagreb
- Slama, Beatrice (1983), “Od ‘ženske književnosti’ do ‘pisanja u ženskome rodu’”, *Republika* 39/11–12, 85–106.
- Šafranek, Ingrid (1983), “‘Ženska književnost’ i ‘žensko pismo’”, *Republika* 39/11–12, 7–28.
- Visković, Velimir (1988), *Pozicija kritičara: kritičarske opaske o suvremenoj hrvatskoj prozi*, Znanje, Zagreb
- Vrkljan, Irena (2006), *Sabrana proza 1*, Profil, Zagreb
- Vrkljan, Irena (2012), *Rastanak i potonuće*, Naklada Ljevak, Zagreb
- Vučetić, Šime (1957), “Bilješka o piscu”, u: I. Vrkljan, *Paralele*, 61–62, Lykos, Zagreb
- Zima, Zdravko (1987), “Biografske krhotine Irene Vrkljan”, u: I. Vrkljan, *O biografiji*, 279–288, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb
- Zlatar, Andrea (2004a), “Olovka pamćenja”, u: I. Vrkljan, *Naše ljubavi, naše bolesti*, 9–19, Naklada Ljevak, Zagreb
- Zlatar, Andrea (2004b), *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb
- Zlatar, Andrea (2006), “Soba, kuhinja, vlak”, u: I. Vrkljan, *Sabrana proza 1*, 5–29, Profil, Zagreb
- Zlatar, Andrea (2008), “Podatni materijal pamćenja”, u: I. Vrkljan, *Svila nestala, škarice ostale*, 109–114, Naklada Ljevak, Zagreb
- Zlatar, Andrea (2012), “Irena Vrkljan”, u: V. Visković i dr., ur., *Hrvatska književna enciklopedija. 4, S-Ž*, 466–467, Leksikografski zavod “Miroslav Krleža”, Zagreb

INTERNETSKI IZVORI

- Vrkljan, Irena, Gromača Vadanjel, Tatjana (2014), "Strpali su me u ladicu osnivačice ženskog pisma", <http://www.novolist.hr/Kultura/Knjizevnost/Irena-Vrkljan-Strpali-su-me-u-ladicu-osnivacice-zenskog-pisma> (pristup: 1. 12. 2019.)
- Vrkljan, Irena, Sandić, Srđan (2018), "Da je to bio nesretan brak, sada bi mi bilo bolje, a ovako imaš osjećaj da si ostavljen. Željeli smo zajedno umrijeti", <https://www.jutarnji.hr/globus/Globus-kultura/irena-vrkljan-da-je-to-bio-nesretan-brak-sada-bi-mi-bilo-bolje-a-ovako-imas-osjecaj-da-si-ostavljen-zeljeli-smo-zajedno-umrijeti/7382040/> (pristup: 1. 12. 2019.)

IRENA VRKLJAN *IN THE WORLD OF DRAWERS*: ABOUT THE RECEPTION OF THE OEUVRE

Abstract

The paper indicates general problems in the reception of *écriture féminine* (feminine writing, also often referred to as "women's writing") in the Croatian science of literature during the period between 1983, when the thematic volume of the journal *Republika* was published, and the present day. It critically addresses its use in the reception of Irena Vrkljan's autobiographic fiction, which is regarded as its paradigm in the contemporary Croatian literature. The analysis of the editions of the author's works, literary criticism and histories of modern Croatian literature shows that the attribution of the term feminine writing to Irena Vrkljan's fiction misinterpreted the concept while leaving the author's earlier poetry aside. Working from the theoretical implications of *écriture féminine* and the author's oeuvre, the paper considers the relation between feminine writing and the continuity between the author's fiction and poetry as the basis of a critical approach to the main problems of former reception, as well as starting points for new interpretations of the author's works.

KEYWORDS: *feminine writing, Republika, Irena Vrkljan, avant-garde, autobiographic fiction*

Dina KOPROLČEC

RASPAD AUSTRO-UGARSKE MONARHIJE I STVARANJE JUGOSLAVIJE U ROMANU *UNTERSTADT* IVANE ŠOJAT

KLJUČNE RIJEČI: *Unterstadt*, *Novi historizam*, *raspad*, *trauma*, *Austro-Ugarska*

Roman *Unterstadt*, autorice Ivane Šojat, saga je o povijesti jedne osječke obitelji prikazana kroz vizuru ženskih likova, počevši od prabake Viktorije Richter Meier u doba Austro-Ugarske Monarhije, a završivši s Katarinom Pavković, praunukom, u prvom desetljeću 21. stoljeća.

Roman oko ženskih likova prepleće neumitnu i nemilosrdnu potku povijesti koja raspadom Austro-Ugarske Monarhije Viktoriju seli s pozornice imućne i situirane kćeri jedinice vlasnika vodenica i mlina Richtera, do pozicije samohrane majke četvero djece. Viktorija biva suočena s posljedicama posttraumatskog stresa svog supruga Rudolfa Meiera, carskog vojnika, koji se nakon povratka s ratišta u Galiciji 1918. godine ne snalazi u novom društvenom i državnom poretku i povijesti koju pišu pobjednici, životom u neimaštini, brigom i skrbi za djecu i strahom s kojim živi nakon Velikog rata.

Metodom novohistorističke prakse prikazala bih postojanje tekstualnosti povijesti i povijesnost tekstova (L.A. Montrose) raspada Austro-Ugarske i nastanka Jugoslavije u romanu *Unterstadt* te na primjeru osječke obitelji ukazala na kolanje društvene energije (S.J. Greenblatt), koje svakim novim društveno-političkim poretkom donosi nova ustrojstva, kao i posljedice koje promjene "režima", iz antropološke vizure, ostavljaju na obiteljima.

Roman *Unterstadt* Ivane Šojat nastao je 2009. godine Nagrađen je brojnim književnim nagradama tijekom 2009. i 2010. godine, a 2011. godine adaptiran je u radio-dramu te 2012. godine u uspješnu kazališnu predstavu osječkog HNK-a.

Roman *Unterstadt* autorice Ivane Šojat objavljen je prvi put 2009. godine u izdanju nakladničke kuće Fraktura iz Zaprešića. Ovjenčan je nagradama

“Vladimir Nazor”, “Ksaver Šandor Gjalski”, “Fran Galović” i “Ivan Kozarac”. Roman je 2012. godine dramatzirala Nives Madunić Barišić, a uz režisersku palicu Zlatka Svibena u suradnji s Bojanom Marottijem uprizorena je istoimena predstava u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku, nagrađena Nagradom publike za predstavu godine portala Teatar.hr, Nagradom hrvatskog glumišta za najbolju predstavu u cjelini kao i Nagradom hrvatskog glumišta za najbolje redateljsko ostvarenje (Zlatko Sviben).

U ovom bismo se radu osvrnuli na temu raspada Austro-Ugarske Monarhije u *Unterstadt* i novohistorističkom tehnikom pokušali utvrditi početak rasapa dobrostojeće osječke folksdojčerske obitelji nakon Velikog rata pod utjecajem društveno-političkih promjena koje su se građanima Osijeka, napose Nijemcima, dogodile tijekom stvaranja nove države – Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca.¹

Roman *Unterstadt* osječka je donjogradska saga viđena mahom kroz vizuru četiri ženske generacije folksdojčerske obitelji tijekom 20. stoljeća i opisuje njihove uspone i padove u stoljeću prožetom ratovima na teritoriju istočne Hrvatske.

U analizi teksta služiti ćemo se novohistorističkom tehnikom iščitavanja povijesnih kontekstova te novinskih članaka pisanih početkom prošlog stoljeća kako bismo na što bolji način mogli shvatiti i protumačiti *Zeitgeist* onodobnog Osijeka. Novohistoristička metoda istraživanja podrazumijeva usporedno proučavanje književnog teksta s kontekstovima, odnosno dostupnim kulturno-povijesnim tekstovima od književnokritičkih i književnoteorijskih do arhivske dokumentacije, a nadovezuje se na kontekste u kojima je književno djelo nastalo, da se pri tome primat ne daje ni književnoj ni povijesnoj pozadini. Koristit ćemo se pritom *tekstualnim tragovima* (Montrose u Šporer, 2007: 60) pohranjenom u Državnom arhivu u Osijeku te u novinama *Hrvatska obrana* iz Muzeju Slavonije Osijek i poslužiti se digitaliziranom građom s mrežnih stranica Nacionalne sveučilišne knjižnice kao i Državnog arhiva u Osijeku.

RASPAD AUSTRO-UGARSKE U *UNTERSTADTU*

Roman započinje povratkom povjesničarke umjetnosti, restauratorice Katarine Pavković iz Zagreba u rodni grad Osijek u želji da posjeti majku Mariju, koju nije vidjela godinama.

1 U daljnjim tekstualnim referencama Kraljevina SHS.

Došavši u Osijek, Katarina od obiteljske prijateljice Jozefine saznaje da joj je majka preminula. Gnjevna i rastrojena, ironizirajući svoje obiteljske odnose i nedostatak istinske komunikacije s roditeljima koji je proganja cijeli život i utječe na njezine međuljudske odnose, Katarina uz Jozefinu otkriva neispričane priče i dugo čuvane tajne o svojoj obitelji.

Jozefina i Katarina glavni su naratori romana. Jozefina, stoga, obiteljsku sagu započinje pričom o Katarininoj prabaki, Viktoriji Richter. Siže *Unterstadta* započinje romantičnom vezom Viktorije Richter i Rudolfa Meiera.

Godinu su dana Viktorija i Rudolf hofirali i "vodali se" po zelenilu Gradskog vrta², gdje su se jedne nedjelje i upoznali, subotom odlazili na balove koji su se redovito održavali u dvorani smještenoj na ulasku u osječki "Schönbrunn", kako su Osječani od milja nazivali svoj najraskošniji park. Fina gospoda dolazila su na balove u vlastitim fijakerima, a budući gospođa i gospodin Meier dotamo su imali "tri dana jahanja" konjskim tramvajem. (Šojat, 2009: 29)

Veza između Viktorije i Rudolfa postaje nategnuti brak u koji su mladi ušli zbog pritiska Viktorijina oca, mlinara i vlasnika dviju vodenica, starog Richtera, što je Rudolfa, sklonog *vandrovanju* po Europi i ženskom društvu stavilo pred gotov čin:

-
- 2 Gradski vrt (Gradski perivoj, Gradski park, Gradska bašća, *Stadtgarten*) je novohistorički gledano važan *locus* nekadašnjeg Osijeka, a poseban značaj imao je prije Prvog svjetskog rata kada je Osijek bio važno gospodarsko središte nekadašnjeg Austro-Ugarskog Carstva i mogao si je priuštiti brojne perivoje, od kojih je najljepši, najraskošniji i hortikulturalno najbogatiji bio Gradski vrt. S obzirom na to da je održavanje Gradskog vrta bilo financijski zahtjevno, brojni su imućni građani sufinancirali njegovo postojanje. "(...) Za najstarije Osječane, to je duboka nostalgija za izgubljenim Gradskim perivojem s do sada najljepšom vrtnom kreacijom u Osijeku. Taj je perivoj utemeljilo Gradsko poglavarstvo u 18. st. Sve prave vrijednosti imaju snagu dugog odraza u vremenu – o čemu nas je poučila povijest – pa je tako i ime novo nazvane gradske četvrti Gradski vrt postalo memento na uništeni i neprežaljeni barokni perivoj u Osijeku. (...) Za taj omiljeni i nadaleko poznati perivoj osječki građani (Hrvati, Srbi, Nijemci, Židovi i Mađari) imali su svoja imena: Gradski perivoj (ime korišteno i u životu i u tisku), Varoški perivoj, Gradski vrt, Gradska bašća, *Stadtgarten*. Osim toga, ostavio je vječni pečat ponosa gradu Osijeku kao javni perivoj, koji po svom postanku – kao što je rečeno u Uvodu – pripada među prve javne perivoje u svijetu. (...) Ostvarenje perivojne kulture može biti dobrim dijelom mjerilo kulturnog blagostanja, ali može i dokazati da su naši preci bili svjesni važnosti perivoja – u društvenom, kulturnom i gospodarskom pogledu. (...) (Gucunski, 2002; 21, 22)

Gospon Richter, ja ljubim vašu kćer”, skrušeno je priznao mladac odlazeći šalicu s čajem od finog porculana na tanjurić kao da je fino jaje koje će mu se rasprsnuti u rukama. Vidljivo posran u salonu Richterovih, okružen sjajnom politurom vitrina po narudžbi izrađenih u nadaljeko poznatoj Povischilovoj tvornici pokućstva³, s kristalnim lusterom iznad glave, Rudolf je uistinu izgledao kao da još ima mlijeka iza ušiju, kako je govorio gospodin tata. (Šojat, 2009: 29)

Vjenčanje je od Rudolfa bilo gotovo iznuđeno:

“Hoćeš li je oženiti? Učiniti poštenom ženom?”

Rudolf je pokorno kimnuo, kao golobrado poslušno dijete, a zatim promućao:

“Ho-hoću, gospodine Richter, učinit ću je poštenom ženom.”⁴ (Šojat, 2009: 29)

U braku Meierovih rodilo se četvero djece. Prvo dijete, sin Albert, dočekao je tri sestre, Gretu, Alojziju i Klaru. Alojzija umire 1918. i tragedija utječe na cijelu obitelj, a osobito na Viktoriju, kojoj se karakter trajno mijenja i od vesele mlade žene postaje: “(...) Vječito napola ljutita, a napola ravnodušna, valjda gospođi Richter, svojoj majci nikako nije mogla zaboraviti što ju je gotovo tjerala da brže-bolje zaboravi plod utrobe svoje.” (Šojat, 2009: 38).

Osiijek je nakon Austro-Ugarske nagodbe 1868. godine pripao transljantanskom, mađarskom dijelu Monarhije te se uz Beč, politički vezao i uz Budimpeštu. (Ambruš, 2003: 164) Premda je Monarhija funkcionirala kao politički savez jednakopravnih državnih zajednica s objedinjenom vladom pod okriljem monarha (zajednički vanjski poslovi, trgovina i vojska), nemađarski i neaustrijski narodi osjetili su veliku obespravljenost (poput Slavena u mađarskom dijelu). Ivo Goldstein navodi da je hrvatsko društvo bilo zaostalo u odnosu na druge zemlje u Monarhiji, unatoč tome što se Hrvatska naglo razvijala jer se naslijeđeno društveno-političko stanje sporo mijenjalo zbog velikih i prisutnih društvenih razlika i *pretkapitalističkih oblika proizvodnje i načina*

3 Nikola Vukadinović, <http://www.glas-slavonije.hr/217447/11/Samo-trgovine-bez-proizvodnje-a-Osijek-je-nekoc-bio-vodeci-industrijski-grad-u-regiji>, 23. 11. 2013. *Tvornica pokućstva Povischil, jedan od najnaprednijih pogona za proizvodnju namještaja toga vremena, bila je među najnaprednijima u cijeloj Austro-Ugarskoj Monarhiji, a njeni proizvodi na brojnim izložbama i sajmovima toga vremena svojim dizajnom i kvalitetom izazivali su uzdahe i imućnijih kupaca.* (pristupano 29. 11. 2019.)

4 Isto.

života (Goldestein, 2003: 6). Osijek je bio najveći grad istočne Hrvatske u kontekstu tadašnje Austro-Ugarske, a slovio je kao važno upravno-političko, gospodarsko, trgovačko, industrijsko i prosvjetno te kulturno središte. U gradu je živjelo mnogo doseljenika iz njemačkih i austrijskih krajeva koji su, uz široko obrazovanje i tadašnja znanstvena saznanja, sa sobom donijeli i svoje običaje te potpomogli uzdizanju Osijeka dajući mu *mittleeuropski* štih⁵. Osijek se intenzivno izgrađivao u neoklasičnom i sesecijskom stilu (Goldstein, 2008: 9).

Vladimir Geiger piše: “Osijek, odnosno tadašnji Essek ili Essegg, ipak (je) bio “najstariji njemački grad na jugoistoku” u cijelom 18. i 19. st. To se ne odnosi samo na germansku supremaciju u političkom, privrednom i kulturnom životu, nego čak i na brojčanu zastupljenost ove etničke grupe.” (Geiger, 1991: 323). Ivan Trojan navodi da *Osijek do početka 20. stoljeća neskriveno izražava njemački kulturni identitet i pripadnost srednjoeuropskom sociokulturnom krugu, što se uočava i u kazališnom programu*.⁶

U Osijek krajem srpnja 1914. godine, nakon vijesti o početku Prvog svjetskog, totalnog i globalnog rata, stiže i vijest o djelomičnoj mobilizaciji koju je *blagoizvoljeo* kralj Franjo Josip. Izlazi članak *Glavne ličnosti sadanjeg spora Austro-Ugarske*⁷ koji potpisuje potpukovnik Pankarić v.r, a objavljen je u Novostima od 26. srpnja 1914. godine. Zatim 30. srpnja dolazi i vijest o općoj mobilizaciji⁸, koja će pak, kao i u ostalim dijelovima Hrvatske pod okriljem krune, prouzročiti nestašicu radne snage. Gospodarstvo hrvatskog dijela Austro-Ugarske bilo je u potpunosti nespremno za dugotrajan rat i privreda je bila preopterećena, a mobilizacijom građanstva u trenucima kada je bila potrebna radna snaga zadan je završni udarac gospodarstvu. Uveden je zakon o ratnim davanjima koji je podrazumijevao namirivanje potreba vojske na bojištima, rekvizicija, koja je do 1916., bila dobrovoljna, a nakon toga obavezna te mjere

5 Drago Hedl, <https://www.jutarnji.hr/vijesti/povratak-u-osijek-godine-1900.-prica-o-is0ceznom-gradu-gradu-marije-bartowski-svjedokinja-havarije-titanica/1515366/>, 8. 4. 2012, Pristupano 28. studenog 2019.

6 Ivan Trojan, *Osječki kazališni život u vrijeme Prvog svjetskog rata*, file:///C:/Users/Korirsnik/Downloads/Trojan%20(1).pdf, pristupano 30. 11. 2019.

7 <http://virtualna.nsk.hr/1914/26-srpnja-1914/>

8 <http://virtualna.nsk.hr/1914/mobilizacija-hrvatskih-vojnika/>

aprovizacije⁹ itd.¹⁰ Hrvatska ni o čemu nije odlučivala niti u početku rata, niti poslije, za njegova trajanja. Stoga su u Prvi svjetski rat hrvatski vojnici ušli bez pravih motiva i jasna cilja – trebali su se boriti za državu s kojom je njihova nacionalna politika bila već u otvorenom ili prikrivenom sukobu. (Goldstein, 2008: 7).

Novine *Židovska smotra* od 14. kolovoza 1914. (God. VIII., br. 13) navode, a ispod članka stoje inicijali h. I.: Šest godina živimo u vječitoj krizi, u ratu u mirno doba, što nas je prijetilo uništiti. Monarhija je bila kavalirska nu napokon došlo je do toga, što evo imademo: došlo je do rata! Koliko je samo pomisao na rat užasna u svima nama, čustvo kaže, moralo je biti!¹¹

Idealizam te vjera u rat kao rješenje problema vidljivi su po gorućim napisima i naslovima u tisku na području Hrvatske, što odaje dojam da se u rat “za kralja i dom” u početku išlo svim srcem. Tako u karlovačkim novinama *Sloga* od 2. kolovoza 1914. (God. VI. br. 30) s podnaslovom *Za kralja i dom!* stoji: *Brojne grupe nadolazećih vojnika beziznimno donješe sa sobom ono pravo ratno patriotsko raspoloženje poznatih hrvatskih ratnika, donješe veselu i junačku pjesmu, donješe neobuzdano oduševljenje za ovaj rat, koji se ima biti “Za kralja i dom!”*

Tijekom 2014. povodom stote obljetnice početka Prvog svjetskog rata Državni arhiv u Osijeku postavio je izložbu “Život u Osijeku u okolnostima Prvog svjetskog rata” na kojoj je predstavljena arhivska dokumentacija o životu grada uslijed ratnih okolnosti i prezentirano da je zbog svoje geopolitičke smještenosti i blizine Balkanskog ratišta, Osijek strateški poslužio kao prometno sjecište, mjesto presjedanja vojnika i zbrinjavanja ranjenika, a i imao je veliki broj izgrađenih vojarni (Drljača, Jelaš, 2014: 9). Grgur Marko Ivanković u članku *Glasa Slavonije Časnike i dočasnike danas zamijenili studenti i profesori* od 28. 10. 2019. godine iznosi informaciju da je kompleks Topničke vo-

9 *Aprovizacija, organizirani javni sustav raspodjele osnovnih živežnih namirnica i drugih potrepiština stanovništvu. Njemačka i A-U (v.) imale su u PSR velikih teškoća u osiguravanju minimalnih uvjeta za život građana. Prilike su bile osobito teške u aus. dijelu države. Uzroci nestašice bili su višestruki: Antantina (v.) trgovačka i pomorska blokada, nedostatak muške radne snage, manjkovi sadnog sjemena, nepovoljne meteorološke prilike 1916. i 1917. te problemi u funkcioniranju željezničkog i parobrodskog prometa (nedostatak ugljena, zeleni kadar v.)* Prvi svjetski rat, Dvostrani leksikon, Hrvatski i srpski pogledi, Naklada Paivčić, Zagreb, 2016., str. 48

10 prvisvjetskirat.arhiv.hr, pristupano 1. 12. 2019.

11 <http://dnc.nsk.hr/DataServices/ImageView.aspx?id=ffbc30da-a609-4a98-95c7-c6e6a02e-fa05>

jarne, prekoputa bolnice u Donjem gradu, projektirao arhitekt Adolf Soukup. Kompleks je završen 1896. godine. Gradila ga je zagrebačka tvrtka O. Prister & Detsh, dovršen je 1896. godine i sastojao se izvorno od sedamnaest zgrada različite namjene. Pa se navodi i da:

Zgrade su građene ciglom iz osječkih ciglana J. N. Schullhofa, Pavla Rohrbachera i Paje Radanovića, drvo je nabavljeno od osječkih tvrtki Ant. Bartholovicha sin, Reisner & Axmanni Soons & Dietinger, stolariju su izvele osječke tvrtke Povischil & Kaiser, Josip Metzing i Ivan Hamilton. Željezarija je nabavljena od osječkih firmi Alexandera Rottenbüchera, Franje Nubera i Scnier & Urbana, kovačke su poslove izveli Nagy & Walter, Eduard Koller, Ivan Payerle i sin Antuna Mauelbecka. Osječki su majstori izveli i druge poslove: limariju Antun Pšick, staklariju Filip Fischer, a ličenje Petar Boričević. Sve je poslove asfaltiranja izvelo Prvo hrvatsko-slavonsko asfaltno društvo, a bunarske instalacije osječka ljevaonica željeza Miroslava Philippa.

Međutim, s obzirom na to da se pokazalo da rat nije igra koja će se smjelo odigrati u korist najbogatijih, najspremnijih i najnaoružanijih naroda koji su željeli ostvariti svoje ideale, "ideje 1914."¹², postalo je jasno da su apetiti raznih *kaisera* i careva trebali topovsko (ljudsko) meso. Goran Gretić navodi da je "Veliki rat" predstavljao: *slom vjere u umni i nezadrživ napredak europskog ljudstva vođenog idealima prosvjetiteljstva, znanosti i ekonomskog prosperiteta. Stoga se može ustanoviti kako je taj dugotrajni i brutalni rat u temelju potresao europsko ljudstvo te odnose među europskim državama i narodima* (Gretić, 2007: 55–56).

Prvotno na srpskom bojištu ratuju osječka 78. pješačka pukovnija i 28. domobranska pješačka pukovnija, a potom se vojska prebacuje na galicijsko bojište, gdje se u prvoj bitci kod Stanislavova osjete znatni gubici ljudstva. Najteža bitka bila je kod Görlitza, u kojoj je sudjelovala osječka 78. pješačka pukovnija i 28. domobranska pješačka, koje su zbog hrabrosti vojnika prozване *Vraškim divizijama*. Bilježe se velika stradanja osječke vojske kod mjesta Dolina, Tartarova, Malave i Nadvorne. Odlikovanja su tijekom 1915. godine sve češća kako bi se podigao moral iscrpljenim vojnicima, koje posebno

¹² Pod tim se terminom općenito razumijeva filozofijsko-povijesno, tj. načelno idejno i svjetonazorsko osporavanje tradicije prosvjetiteljstva, odnosno ideja uma, univerzalnih ljudskih vrijednosti i prava, demokracije, individualizma, liberalizma i na tim zasadama potisnutog civilizacijskog napretka.

primaju osječka 78. pukovnija i 12. ulanska pukovnija, u sastavu osječke 7. divizije. (Balta, 2005: 211). Vojnicima su na ratištu često nedostajale osnovne potrepštine kao i hrana zbog loše ili nemoguće opskrbe. S obzirom na to da 1915. godine Italija napušta Trojni pakt i pristupa savezu Antante, otvara se novo bojište, pa je dio vojske prebačen na novo, talijansko ratište.

U Osijeku se 1915. godine počinje osjećati gorak okus rata. Hrane je sve manje, uvedena je aprovizacija (za krumpir, brašno, meso, petrolej), a osnovan je i prijevremeni sud zbog čestih krađa uzrokovanih nestašicama osnovnih namirnica (brašna i mlijeka) i gladi. Zbog stradanja ljudstva na istočnom frontu, kao i otvaranja novog bojišta u Italiji, mobiliziran je novi broj osječkih muškaraca.

Hrvatska obrana od 17. lipnja 1915., br. 142, na naslovnoj stranici donosi vijest o *Velikoj pobjedi nad Rusima u Galiciji*, a od 21. lipnja, br. 145, također bombastičan naslov *Sjajni uspjesi u Galiciji*. Naslovi *Hrvatske obrane*, jedinih osječkih novina na hrvatskom jeziku bili su nerijetko krajnje optimistični i bodreni, no i daleki od istine.

Dinko Čutura iznosi da je 4. lipnja 1916. godine započela ofenziva ruske vojske i da su rovovi (*austro-ugarske vojske*) (*im*) *napadnuti plinom (2 mrtva i 12 otrovanih)*, a oko 14 sati Rusi su uspjeli prodrijeti u rovove. *Osječka 28. i sisačka 27. domobranska pukovnija doživjele su velike gubitke: više stotina mrtvih, više od 4000 zarobljenih.*¹³

Opisano stanje navodi i novinar o stradalniku s ruskog, istočnog ratišta iz Prvog svjetskog rata Draganu Franu Mahoresu u Hrvatskoj obrani br. 87 od 14. travnja 1917. u članku *O onima, kojih više nema...*:

Jednog dana evo i njega na dopust. Ali nije to bio stari Mahores, stari naš Dragan Fran Rösler. Glas mu je promukao, propao je bio, da sam ga se gotovo uplašio, ugledavši ga.

Kad se malko smirio i boljetica mu krenula na bolje, sastali smo se, gdje se već Hrvati u Osijeku običavaju sastati – u “Srijemskom podrumu”, i gdje ga je sve društvo iskreno zavaljelo.

- Vidiš brate, tako ti je bilo. Ležao sam po cijele dane i noći u streličkim jarcima napola u vodi. Nijesmo ju mogli iscrpsti ni uz najbolju volju. A valjalo je biti neprestance na oprezu – nije bilo šale sa Rusima! Navaljivali smo i mi, i ne mogu da ti pravo opišem junaštvo naših

13 Dinko Čutura, *Konačni kraj Vražje divizije – Zadnji otpor Kraljevini Srbiji na Jelačićevu trgu*, <https://www.vecernji.hr/vijesti/konacni-kraj-vrazje-divizije-zadnji-otpor-kraljevini-srbiji-na-jelacicevu-trgu-1345503>, 16. rujna 2019., pristupano 1. 12. 2019.

ljudi – to se mora vidjeti! U njih nije bilo straha ni za lijek – ni u onih najmladjih. Neprijateljski topovi urlikali, granate padale desno i lijevo i preko naših glava (...)

U osječkim novinama *Hrvatska obrana* iz 22. lipnja 1916. godine navedeno je kako Osječani sve češće podnose “Oprost od vojne službe”:

Obveza vršenja osobne službe u ratne svrhe obuhvata sve šire slojeve stanovništva, a zahtjevi, koji se neprestance povećavaju, čine potrebitim, da se od dana u dan sve više i više osoba upotrijebi, često i takve, koje se radi svojih privatnih odnosa, koji su obzira vrijedni, ili radi neophodne potrebe u svom građanskom namještenju, imadu dogodice u smislu zakona od odredjenja (komandovanja) po mogućnosti oprostiti, ili bi se u zadnjem redu imale upotrijebiti.

U *Unterstadtu* se navodi:

*I baš kad je Rudolfovo prigovaranje njezinoj mrzovolji preraslo u rutinu, baš kao i njegovo glancanje kariranih gostioničkih stolnjaka, kada je Viktoriji trbuh već narastao gotovo do zuba, prvi se svjetski sraz iz novinskih stupaca dnevnika *Die Drau* preselio u trodimenzionalnu stvarnost. Kaiseru je zatrebalo mesa za topove, koje tada, u ožujku 1916., nijedna zaraćena strana još nije uspijevala nahraniti. Zamijenivši građansko odijelo i ulaštene cipele teškim cokulama i odorom koja će, kako ćemo doznati, uskoro vonjati isključivo na žitko poljsko-ukrajinsko blato, mast za čišćenje pušaka i znoj, Rudolf je 25. ožujka 1916. poljubio Viktoriju u čelo kao sestru i otišao u Galiciju, o kojoj će poslije godinama pričati kao o nečem nezemaljski sumornom (Šojat, 2009: 34).*

Rudolf odlazi u Galiciju, na ratni poligon, istočno bojište Prvog svjetskog rata, poprište dugotrajnih borbi dviju carevina – Rusije i Austro-Ugarske, a napuštanjem doma, kao i boravkom na ratištu i sučeljavanjem sa žrtvama rata u humanom, psihološkom i sociološkom smislu, započet će njegovo psiho-fizičko propadanje koje će biti obilježeno konstantnim alkoholnim eskapadama, odsutnim pogledom u daljinu i trajnim nedostatkom komunikacije s obitelji.

Na albumu *Rani Mraz* iz 2004. kantautor i pjevač Đorđe Balašević opjevao je strahote bojišta u *naoko pitomom pejzažu Galicije*, u kojemu fotograf, bilježeći sekvencu povijesti, *jedini metkove špara*, a *Oberst kao lud olovo rasipa*, dok soldati stisnuti stoje na nadošloj Visli.

Ili kako pak Ivan Slamnig u djelu pjesme “Koga su slali u Galiciju?” vispreno i ludički opisuje:

Koga su slali u Galiciju?
Poslali su Georga Trakla
s vagonom vate i stakla
pa mu duša krotka
skiksala od strahota kod Grodka
umro je od oberdoze opija
(izvještaj je u nekoliko kopija). (Slamnig, 2019: 184)

U trećoj se godini ratovanja osjete ozbiljne gospodarske posljedice u Osijeku pa u *Hrvatskoj obrani* u gradskoj rubrici učestale su žalbe građana vezana za skupoću živežnih namirnica, a u *Osječkom ljetopisu 1686. – 1945.*, u dijelu koji se odnosi na *Kapucinske ljetopise*, navodi se sljedeće: “Svega je ponestalo; šećera, plina, petroleja, brašna i drugih namirnica i svi čekamo samo mir” (Sršan, 1998: 340).

Također, navodi se kako su te godine zvona crkve zvonila posljednji puta:

Ove godine smo primili umanjenu željeznu monetu. Rat je strašan Moloh (bog rata), što su iskusile i mnoge crkve. Posljednji put su zvona na Gornjogradskoj crkvi zvonila 15. rujna, a nosila su imena Ave Maria te su bila dar milijunera Peija Blaua. Zvona su odnešena u rat. (Sršan, 1998: 340)

Sve je više bilo povratnika s ratišta, invalida i ranjenika, koji su se nalazili smješteni po pravim i improviziranim bolnicama u Osijeku.

U svibnju 1917. Rudolf je došao na pošteno zasluženi dopust. “Izgleda da je došao samo kako bi napravio još jedno”, šalila se tri mjeseca poslije Viktorija gladeći rukama ponovno, tada još blago zaobljeni trbuh.

A zapravo je bila užasnuta. Jer sve su financije već bile pale na pleća tate Ruchtera, a i s ono troje djece na jedvite je jade izlazila na kraj.” (Šojat, 2009: 35)

Viktorija već tada zamjećuje psihičko propadanje Rudolfa i uočava da ga rat otuđuje od nje i obitelji.

Rudolf je bio drukčiji, učinio joj se potpuno stranim. Imala je dojam kao da joj se netko drugi, njoj posve nepoznat noću zavlaci u krevet i ljubi je drukčije, strasno, gotovo mahnito. Plašila ga se, tog Rudolfa koji je noću ispuštao čudne zvukove, koji je u mraku stenjao, škrgutao zubima, skakao iz kreveta pa zatim zurio oko sebe kao duh u onoj bijeloj, do listova dugoj spavaćici. Bio je žut, mršav, kao ispijen, a oči kao da su mu se zavukle dublje u glavu, postale tamne, mutne poput Drave po kojoj škropi tiha, uporna jesenja. (Šojat, 2009: 36)

Iste se godine, ranjen, vraća kući, no time započinje njegov trajni rasap ličnosti, kao i borba za opstanak njegove velike obitelji.

Sedam i pol mjeseci poslije Rudolf se konačno i zauvijek vratio u Osijek, koji je Galicija zavila u crno, kojemu je sudar carstva ispraznio kuće, a groblja popunio muškom čeljadi. Sa šrapnelom duboko usađenim u stražnjicu i plućima nagrizenim što vlagom, a što bojnim otrovima, Rudolf je dugo čitave dane provodio u salonu, hripav, katkad do suza zakašljan, zavaljen u naslonjač, iz kojeg je ili zurio u zid ili u novine koje su se propagandom trudile ublažiti pokolj. (Šojat, 2009: 36)

Tvrtko Jakovina u knjizi *Trenuci katarze* navodi:

Svijet se nepovratno promijenio u posljednjim mjesecima Velikog rata. Promjene su bile vidljive i na ulicama europskih gradova, na ljudima jer su ozljede lica i tijela mnogih preživjelih bile zastrašujuće. One koji su preživjeli i neozlijeđeni se vratili kućama, godine provedene u rovimima i zarobljeništvu pretvorile su u drukčije ljude. Izloženost neprestanom strahu, prljavštini, smrti i besmislu, epidemijama, nesposobnim liječnicima i sestrama nenaviklim na vrste ozljeda koje su na bojištima bile najčešće – sve je to uništilo generacije(...) Promijenio se odnos prema tijelu, nevjeri, braku, ali muška dominacija u obitelji se nije smanjila. (...) (Jakovina, 2013: 35)

Tijekom 1917. godine novine pišu o znatnim ljudskim i gospodarskim gubitcima kao posljedicama Velikog rata. Osijek je slabo opskrbljen hranom, u ponudi je samo kukuruzno brašno, nestašica je mlijeka, Aprovizacijski odbor dobio je vagon krumpira za raspodjelu građanstvu, uz uvjet da se koristi samo za ljudsku hranu (a ne svinjsku) (Balta, 2005: 214). U Hrvatskoj obrani od 13. siječnja 1917. godine u članku *Osječka kronika* na str. 5 piše kako se Osijek

zavio u tamu i da po ulicama nema svjetla, ne gori ni jedna svjetiljka pa su Osječani bili sretni kada je pao snijeg i grad osvijetlio prirodnom svjetlošću. Autor članka piše i o dvjema slika stradalih vojnika:

Guslač inače, kome je granata odnijela komad desne ruke, dobio je umjetne prste. Ovima umije da sigurno vodi gudalo i tako je sretno vraćen umjetnosti. Jedan je junačina ostao bez nogu i ruku. Upravo strašno kako je bio prepušten na milost i nemilost drugima, i da je mogao, sigurno bi sebi uzeo još ono malo života, što mu je ostalo. Danas ide na štakama: dobio je ruke i noge i osjeća se kao preporodjen.

U rubrici “Različite vijesti” od 17. siječnja 1917. godine istih novina, br.12, na str. 5, iznose se podaci o ogromnim gubicima u Prvom svjetskom ratu pa se navodi da je:

Kopenhaško društvo za istraživanje socialnih posljedica rata sastavilo (je) statistiku žrtava koje dosada stajao svjetski rat. Dosada je u ovom ratu palo 4 600 000 ljudskih života, 11 200 000 ranjenih , a bilo je i 3 400 000 invalida. U napoleonskim ratovima padalo je svaki dan 235 ljudi, u francusko-njemačkom ratu godine 1870. 1875 ljudi, u rusko japanskom ratu 292 čovjeka, dok sadašnji rat iziskuje svaki dan 6332 ljudska života, ne uračunavši teško i lako ranjene.

A vijesti od 3. veljače 1917., br. 28 iznose da je na istočnoj fronti spriječeno ratovanje koje je posljedica ljute i čiče ruske zime.

U *Osječkom ljetopisu* navodi se kako vlada velika skupoća hrane i potrepština.

Vlada strašna skupoća živežnih namirnica. Jedan kilogram brašna kupujemo po 4 krune, kg mesa košta 9-10 kruna, krumpir 1 kruna i 50 filira, kukuruz 2 krune, metrička pšenice 140 kruna, 1 litra petroloja 2 krune i 40 filira. (Sršan, 1993: 341)

U Hrvatskoj obrani u članku *Hoće li poslije rata sve pojeftiniti?* od 10. 2. 1917. na str.5 piše:

Na ovo pitanje odgovara berlinski “Vorwarts” ovako: Sami možemo doći do toga, da će: 1. radi nestašice svjetskih zaliha, 2. radi nestašice brodova, 3. radi niskog tečaja njemačkog novca u tuđini, 4. radi umanjenja naše radne sposobnosti, 5. radi iscrpljenja nedostatno gnojene i

obradjivane zemlje proći godine, dok se naša prehrana vrati na normalno stanje. Mirovne cijene kod nekih proizvodne će se uopće nikada vratiti, a kod nekih tek iza mnogo godina. Na ovo primjećuje "Hrv. Lloyd": Radi istih razloga ne će ni kod nas roba pojeftiniti, a bit će skuplja nego u Njemačkoj, jer je kod nas nestašica brodova veća, tečaj novca niži, a zemlja se još više iscrpla, jer nismo ni toliko imali umjetnog gnoja koliko Nijemaci.

Pod 1918. godinom navodi se pak ovo: *I ova godina započela je strašnim ratom. On nam je odnio iz crkve i cijevi pneumatskih orgulja* (Sršan, 1993: 341). U fusnoti stoji: *Svuda su se skidala zvona, pošto je drugo bakreno posuđe već pokupljeno za ratne potrebe. Tako su mnoga zvona, potopljena u metke i ratno oruđe, umjesto duševne naslade donosila tisućama ljudi smrt na ratištima* (Sršan, 1993: 340).

POSljedICE PRVOG SVJETSKOG RATA U UNTERSTADTU

Viktorija se nadala da će rođenjem četvrtog djeteta Rudolfova ludost i nemir doći kraju, međutim rat je ostavio neizbrisive posljedice.

Do nje su zahvaljujući uličnim "dušobrižnicima" dopirale glasine o sve luđem Rudolfu, koji u fijakeru jurca ulicama s kojekakvim frajlama, pijan povraća držeći se za debla breza ispred pučke škole ili sjedi uz rub nogostupa i izgubljeno zuri u daljinu. Zato ga je, polako i gotovo neprimjetno, Viktorija naposljetku počela izbacivati iz života kao strano tijelo, kao iver koji ti se duboko zabije ispod nokta, boli "kao sam vrag", a ne želi van. (Šojat, 2009: 36–37)

Rat je 1918., nakon četverogodišnjih borbi, preraspodjela Europe, i deset milijuna umrlih (točan broj stradalih nije poznat jer niti jedna međunarodna organizacija nije vodila pouzdane evidencije), napokon počeo jenjavati. U novinskom članku "Veliki rat za još veće prešućivanje" Nenada Jovanovića izdanog u Novostima 12. 11. 2011. godine, autor citira Ivu Goldsteina koji smatra da je Prvi svjetski rat Hrvatsku pogodio više nego Drugi, premda su borbe jedva dotaknule hrvatsko tlo. Smatra se da je u razdoblju rata, od 1914. do 1918., stradalo 137 000 hrvatskih vojnika na bojišnicama, a 109 000 stradalo ih je od epidemije i gladi. Epidemija gripe, u svijetu poznate kao španjolska gripa pojavila se i u ratom iscrpljenom Osijeku koji se borio s neimaštinom, osiromašenim bolnicama koje su se hrvale s nedostatkom higijenskih potrepština i

lijekova te liječničkom nespremnošću na dotad nepoznatu pandemiju (Vonić, 2014: 220). U Hrvatskom državnom arhivu iz doba Prvog svjetskog rata postoji svega deset arhivarskih kutija, što je vrlo mali broj s obzirom na to da se radilo o ne tako davnoj povijesti s presudnim događajima za Hrvatsku. Istina je, međutim, da se pitanjem Prvog svjetskog rata dugo nitko nije bavio, između ostalog zbog toga što se i malo ljudi profesionalno bavilo poviješću, a kasnija pitanja vezana uz ovu kataklizmu modernizma potisnuo je Drugi svjetski rat.¹⁴

Međutim, u Europi nestaju multietnička carstva – Otomansko, Austro-Ugarsko, Prusko Carstvo i Ruski imperij. Bogdan Krizman navodi da nitko od velesila poput Velike Britanije, Francuske, Italije i SAD-a nije razmatrao nastanak Jugoslavije izvan okvira Austro-Ugarske Monarhije, niti raspad ovog carstva brojnih naroda, već eventualno smanjenje njegovih granica, *a ne na uništenje i potpunu likvidaciju kao države* (Krizman, 1975: 5).

Nastaju brojne nove države s neriješenim multietničkim pitanjima, u kojima je bilo potrebno riješiti monetarna, porezna, carinska i gospodarska pitanja. Osijek je imao mnogo poslovnih i poduzetničkih kontakata s gradovima iz Austro-Ugarske poput Villány, Pečuha, Budimpešte, Graza, Beča, koji su se odjednom našli s druge strane granice nove države kao npr. gubitak tržišta za izvoz svinja, prije usmjeren samo prema Austriji (Osječka arhitektura 1918. – 1945., 2006: 21). S drugim su se zemljama, s kojima nisu toliko blisko surađivali, odjednom našli u istoj zemlji (Makedonija, Crna Gora, Srbija), a to je utjecalo na stabilnost i društvena previranja. Osijek je središte Trgovačko obrtničke komore za Slavoniju, a početkom 1919. broji 900 obrtnika, ima razvijen obrt i trgovinu te mnogobrojne tvornice, poput Tvornice žigica Drava, dvije tvornice pokućstva (vlasnici Josip Povischil i Rudolf Keiser), ljevaonice željeza (Osječka ljevaonica i tvornica strojeva), šećerane i tvornice kandita. Međutim, Hrvatskoj je ukinuta autonomija odlučivanja vezana uz obrt, pa se uočava stagnacija s mogućim štetnim posljedicama. Osijek je bio veliko i poznato prometno središte s razvijenom željezničkom mrežom koja se stvaranjem novih granica slabije koristila, kao i plovni dravski putevi (Mažuran, Od Turskog do suvremenog Osijeka, 1996: 287). Vilim Matić naglašava da *Grad Osijek prvenstveno nastoji postati industrijskim gradom* (Osječka arhitektura 1918.–1945., 2006: 23) i, statistički gledano, u razdoblju između 1921. i 1930., odnosno do početka gospodarske krize, na temelju prijava i odjava industrij-

14 Nenad Jovanović, Veliki rat za još veće prešućivanje, <http://arhiva.portalnovosti.com/2011/11/veliki-rat-za-jos-vece-presucivanje/>, 12. 11. 2011., pristupano 1. 12. 2019.

skih poduzeće na području Komore za trgovinu, obrt i industriju u Osijeku, vidljiv je uzlet industrije. Uzevši u obzir ove činjenice i sagledavajući ih iz perspektive punog stoljeća nakon Prvog svjetskog rata, industrija u Osijeku danas izgleda tragikomično, ironično i sasvim poražavajuće. Nakon Domovinskog rata javlja se apsolutna propast industrijske proizvodnje u Osijeku, opstoje još jedino tvornice Kandit, Meggle d.o.o., Saponia, Tvornica šećera Osijek itd.

Osijek je u Prvom svjetskom ratu i nakon njega bio suočen s velikim brojem invalida, ratne siročadi (iz Hercegovine), mnogo ruskih zarobljenika i s nedostatkom namirnica. Pojavljuju se učestale pljačke i nedostatak osvjetljenja pa je tako zabilježeno da 1917. i 1918. godine nisu održane polnočke, a i na crkvama nije bilo zvôna jer je su građani sav raspoloživi metal slali u rat za izradu oružja i municije.

Raspadom Austro-Ugarskoga Carstva u listopadu 1918. Osijek, kao i Hrvatska, ulazi u sastav kratkotrajne Države Srba, Hrvata i Slovenaca, koja ubrzo postoje Kraljevstvo Srba, Hrvata i Slovenaca (a 1921. Kraljevina SHS), s kraljevskom lozom Karađorđevića na čelu.

Mikrohistorijska istraživanja pojedinih mjesta i mikroregija daju mnoge odgovore na pitanja kako se ovaj rat odrazio na demografsku strukturu stanovništva, gospodarstvo, izgled mjesta i čitav niz drugih čimbenika bitnih za oblikovanje identiteta jedne zajednice. (Drljača, Jelaš, 2014: 23)

Hrvati iz Slavonije i Dalmacije shvatili su da je udruživanje u zajedničku državu jedini način ostvarivanja njihova dugogodišnjeg sna, a južnoslavenska je ideja bila dugo stvarana. Stoga, kako je rat počeo s atentatom u Sarajevu i nezadovoljstvom naroda u sastavu Austro-Ugarske po pitanju obespravljenosti, jezika kao i nepoštivanja dogovorenih prava, ostvarenje sna završilo se samo u obličju drugačijih granica.

Godine 1918. Carstvo se urušilo poput glomazne kamene kupole. Nekima se doduše tada urušio svijet, no mali su ljudi kao onaj kineski majmun s rukama na ušima samo ponavljali: "Ne tiče me se, kajzeri su se ionako samo igrali rata." (Šojat, 2009: 99).

U antiratnoj pjesmi irske grupe The Pogues *The band Played Waltzing Matilda* australski vojnik pjeva o odlasku u rat, kad su mu u ruke dali kacigu i pištolje i poslali ga u borbu na Galipolje, *o tom luđačkom svijetu smrti, krvi i paljbe*. Nakon sedam tjedana uspješnog preživljavanja, raznijela ga je bomba

i kad se probudio u bolničkom krevetu bez nogu, poželio je da je mrtav jer nikad nije pomislio da postoje gore stvari od umiranja.

U *Osječkom ljetopisu* navodi se sljedeće: 29. X. Mađarsko kraljevstvo je proklamiralo “slobodu” i neovisnost Hrvatske i Slavonije. Vojaci su s oružjem pušteni svojim kućama, pa je počinjeno mnogo zla i nevolje. Nastala je otimačina i pljačkanje, napose u našim krajevima (Sršan, 1993: 341).

U ožujku 1919. vlada Kraljevstva SHS donijela je odluku o slobodnom prijenosu robe između pokrajina i slobodnu trgovinu u unutrašnjem prometu. Pitanje zamjene novca kruna – dinar bilo je riješeno tek 1920. godine u odnosu 4 dinara za 1 krunu, a Agrarna reforma trebala je riješiti pitanje većinski seljačkog stanovništva Kraljevine SHS (Krizman, 1975: 10).

U obitelji Meier raspadom Austro-Ugarskog Carstva počela se raspadati i obitelj. Sve veće financijske probleme, Rudolf je liječio alkoholom jer je na kraju ispalo da je slogan “Za dom i kralja krv prolit valja” (Goldstein, 2008: 8), uništio i njegov život, kao i brojne druge.

Premda je gromoglasni pad nebeske kupole koja se Bečanima sručila ravno na glavu i u kući Meirovih izazvao značajne tektonske pomake, ako ni zbog čega drugog, a onda zbog činjenice da je pijani Rudolf sve sporadičnije navraćao kući, u Viktorinoj se “palači” o ratu nije smjelo govoriti. (Šojat, 2009: 99)

Viktorija je ignorirala i udaljavala se od suprugovih sve češćih bjegova koji su u njoj izazivali nelagodu i sram, dok je u isto vrijeme shvaćala da se na ratištu Rudolfu dogodilo nešto dijabolično i da je svjedočio velikim strahotama u u najvećoj klaonici hrvatskih vojnika u Prvom svjetskom ratu¹⁵:

O galicijskim rovovima, blatu, mrtvima, gnoju i konačnom rasulu govorilo se samo kad bi sve izmaknulo kontroli. Kad bi već pripiti Rudolf iz birtije dovukao kući jednako pripitog suborca i kuma Franceka, a kako bi “degustirali friško pečenu rakiju s majura otate Alojza” ili mlado vino. I tada bi krenula prljava lavina riječi i činjenica koje nisu bile za dječje uši. Viktorija bi zato okupljala djecu kao piliće, većima polagala ruke preko ušiju da ne čuju “ludoga oca”, “pijanu svinju” i odlazila u

15 Renata Rašović, *Galicija: Najveća klaonica hrvatskih vojnika u Prvom svjetskom ratu* <https://www.vecernji.hr/premium/galicija-najveca-klaonica-hrvatskih-vojnika-u-prvom-svjetskom-ratu-925807>, 10. 3. 2014., pristupano 1. 12. 2019.

šetnju do donjogradske obale ili prostrane roditeljske kuće u Sarajevskoj ulici. (Šojat, 2009: 101)

U knjizi Povijest 16 – Prvi svjetski rat i poslijeratna Europa 1914.–1936. navodi se da nije slučajno što se Prvi svjetski rat naziva Velikim ratom jer na taj način upozorava na cjelokupnost kolektivne traume koja je zadesila svijet:

Upravo metafora traume često se koristi u knjigama posvećenim prikazu tih zbivanja. Taj motiv nije toliko svojstven historiografskim razmatranjima, koliko sjećanjima samih protagonista, s obzirom na to da su upravo oni proživjeli traumatično iskustvo, koje se često reflektiralo kroz tjeskobni osjećaj izgubljenosti. Prvi svjetski rat iznenada je otvorio jaz između prošlosti i budućnosti te na taj način označio prekretnicu epoha. (93)

Rudolf se nije mogao otvoriti Viktoriji, dok se ona donekle bojala njegova ratnog iskustva pa je njihovo međusobno nerazumijevanje raslo izostankom iskrene komunikacije. Kada bi mu se suprotstavljala u političkim pitanjima, rasprava bi završavala Rudolfovim uvredama iza kojih su se skrivale strahote neprihvatanja i nemogućnost odmicanja od ratnih trauma. A Rudolf je imao tešku posttraumatsku traumu:

“Glupo žensko!” promuklo je uzviknuo. Lice mu je bilo bolesno žuto, prekriveno grimiznim mrljama kao kakvom kožnom bolešću. “Glupe žene! Ništa im nije jasno!! Ne vide dalje od svog blesavog napudranog nosa!” Okrenuo se prema Franceku, nacerio i nalaktio na stol kao da mu mora nešto povjerljivo objasniti. “Žene čitav život samo rađaju djetu, peru spremaju i skupljaju porculanske figurice. Pogledaj!” prešao je rukom preko vitrina s Viktičinim figuricama. “Čitava menažerija, pastoralni prikazi! Bože sačuvaj! Kao da je to život! Kao da je život takav! Ne znaju one što su rovovi, kako je to kad ti ona gadarija od topovskog taneta proleti između obrva! Njima su to huncutarije! One te ne pitaju zašto si se stvarno napio, zašto više voliš biti pijan nego normalan, nego se ljuti kad se vratiš kući pijan! Kažu: smrdiš. A ne znaju što je smrad! Svijet se mijenja, ženo!” pogledao ju je kao da se iznenada, odjednom otrijeznio, čak mu se ni glava više nije klatila. “seljačine nas zapljuskuju s južnih obala i prašuma, donose svoje lude, nakaradne običaje, nameću ih, ne prihvaćaju naše, Ničije! U kakvo ćeš vražje ka-

zalište ići kad ga zatvore? Ha? Kad budu rekli da im kultura ne treba?”
(Šojat, 2009: 103)

Francek i Rudolf pripiti bi razglabali o novoj državi, Kraljevini SHS, koja je naslijedila Državu Srba, Hrvata i Slovenaca nakon raspada Austro-Ugarske. Raspadom velikog multietničkog, multikonfesionalnog, multikulturalnog i multijezičnog carstva poput Austro-Ugarske na površinu su isplivali i brojni socijalni problemi. Slavenski su narodi jedva dočekali izlazak iz austro-ugarske tamnice u kojima su ovisili ili o austrijskoj ili o ugarskoj kruni. Međutim, na području ovog multietničkog konglomerata došlo je do miješanja stanovništva, pa su na području Osijeka u najvećem broju prevladavali Hrvati, Srbi, Nijemci, Mađari, i Židovi. Raspadom krovne države koja je u svojim “zakonima” podrazumijevala upravo ovu multietničnost i multikonfesionalnost, ostaje prazan prostor za nesređena etnička pitanja naroda koji su bili pod direktnom zaštitom krune.

Ivo Golstein navodi:

Car Karlo je 16. listopada u manifestu “svojim vjernim austrijskim narodima” ponudio da se Habsburška Monarhija organizira kao “savez slobodnih naroda”, odnosno da postane “savezna država u kojoj svako pleme na svojem teritoriju tvori svoju vlastitu državnu zajednicu.” No, za takav kompromis bilo je već prekasno. Središnji odbor je 19. listopada objavio tekst kojim je Narodno vijeće SHS odbacilo carski proglas od 16. listopada te deklariralo kako “preuzima u svoje ruke vođenje narodne politike” i zahtjeva “ujedinjenje cjelokupnog našeg naroda Slovenaca, Hrvata i Srba na čitavom njegovom etnografskom teritoriju, bez obzira na ma koje pokrajinske i državne granice, u kojima danas živi – u jednu jedinstvenu potpuno suverenu državu uređenu na načelima političke, ekonomske demokracije, što u sebi sadržava dokidanje svih socijalnih i ekonomskih nepravdi i nejednakosti.” (Goldstein, 2008: 15–16)

Stvaranjem Države SHS, a potom i Kraljevine SHS, ostvaren je južnoslavenski san o ujedinjenju, kao i pravu na vlastiti jezik, strasno promoviran još od strane biskupa Josipa Jurja Strossmayera.

Kao glavna, inicijativna poveznica Južnih Slavena nametnula se konstrukcija o zajedničkom jeziku. Naime, jezik je postao indikator politike i ugaoni kamen južnoslavenskog nacionalizma. Unatoč brojnim

prijeporima, teza o zajedničkom jeziku bila je jedan od konstitutivnih elemenata imaginarne etnozajednice Južnih Slavena. (Matković, 2007: 79–80)

U katalogu izložbe pod nazivom *Jugoslavija 1918.-1991.*, iznjudrenim ti-jekom projekta “Novi Stari muzej” Muzeja istorije Jugoslavije, kao i u postavi izložbe *Jugoslavija: od početka do kraja* održanoj u Muzeju istorije Jugoslavi-je od 1. prosinca 2012. do 17. ožujka 2013., može se vidjeti objektivna, višeperspektivna historijska interpretacija nastanka Jugoslavije od ideje do realizacije te do njezinog raspada.

Ujedinjenje jezika Srba i Hrvata, nastalo hrvatskim prihvatanjem što-kavskog narječja, a zatim jezičke reforme Vuka Stefanovića Karadžića (1850) dalo je podstreka jačanju jugoslavenstva u Habzburškoj monar-hiji. Na njegovom jačanju radili su naročito katolički biskupi Josip Ju-raj Štrcosmajer i istoričar, sveštenik i političar Franjo Rački koji su u Zagrebu 1866. osnovali Jugoslavensku akademiju znanosti i umjetnosti. (Jugoslavija 1918.–1991., 2016: 12)

Međutim, neslavenskim narodnostima stvaranje nove države donosi velike promjene. Njemački jezik i službeno postaje strani jezik u osnovnim (pučkim) i srednjim školama.

Nijemci i Mađari do kraja Prvog svjetskog rata nisu imali položaj ma-njine¹⁶, a nakon rata u novonastaloj državi priznata su bila samo tri naroda, kako slijedi i iz naziva države. Srbi, Hrvati i Slovenci čine jedan narod koji se sastoji od triju plemena. U Hrvatsku se nakon stvaranja države doseljavaju i Poljaci, Rusini, Česi i Slovaci.

*Pravni položaj nacionalnih manjina u Kraljevini SHS/Jugoslaviji bio je reguliran kroz tri vrste pravnih akata: međunarodnim ugovorima, konvencijama i sporazumima, domaćim zakonima, te uredbama, nared-bama, uputama i drugim aktima privremenog karaktera.*¹⁷

16 https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2002_12_155_2532.html U Ustavnom zakonu o pravima nacionalnih manjina, u Članaku 5, navodi se da je: Nacionalna manjina, u smislu ovoga Ustavnog zakona, (je) skupina hrvatskih državljana čiji pripadnici su tradicionalno nastanjeni na teritoriju Republike Hrvatske, a njeni članovi imaju etnička, jezična, kulturna i/ili vjerska obilježja različita od drugih građana i vodi ih želja za očuvanjem tih obilježja. (NN pristupano 155/2002, pristupano 30.11.2019.)

17 <https://www.azoo.hr/images/izdanja/manjine/02.html#footnote-113941-50>

U dokumentu *Definitivni rezultati popisa stanovništva od 31. januara 1921, Sarajevo, 1932.*¹⁸ primjećuje se da prema popisu iz 1921. u odnosu na vjeroispovijesti na području Slavonije prevladavaju rimokatolici (1.992.519), koje slijede pravoslavci (658.769), pa evangelici sa 47.990, dok su treća najmnogoljudnija skupina Nijemci, a četvrta Mađari.

Prema popisu *Kraljevina SHS prema materinskom jeziku 1921.* na području Slavonije najviše je bilo ljudi čiji je materinski jezik bio hrvatski ili srpski (2 437 858), potom njemački (124 156) te mađarski (71 928).

Prema popisu stanovništva iz 1910. godine u Osijeku je živjelo ukupno 31 388 stanovnika, od kojih se 12 625 služilo hrvatskim kao materinim jezikom, 11 269 njemačkim, 3729 mađarskim, 2889 srpskim, a 876 ljudi ostalim jezicima. Prezimena likova koji se pojavljuju u Unterstadtu, npr. Richter, Meier, Schneider, Steiner, provjerljiva su u knjizi Zavičajnici grada Osijeka 1901.–1946. (2003: 676, 524, 712, 759). Osijek je rat dočekao s iznimno humanim, osviještenim i aktivnim gradonačelnikom dr. Antom Pinterovićem koji se o svojim građanima brinuo kao majka o školarcu u nevolji.

Ljiljana Dobrovšak u članku *Povijest nacionalnih i vjerskih zajednica u Hrvatskoj od 1868. do 1941. godine* navodi da se nacionalna manjina koju definira Ustav RH ne može shvaćati na isti način kao nacionalne manjine u sastavu Habsburške te kasnije Austro-Ugarske Monarhije.

*(...) u razdoblju od 1868. do 1941. godine to nije bilo tako jednostavno. Budući da je Habsburška Monarhija, odnosno Austro-Ugarska, pa i kasnija Kraljevina Jugoslavija, bila multinacionalna i multikonfesionalna država, možemo govoriti samo o vjerskim zajednicama, narodnostima i njihovom položaju, a ne o nacionalnim manjinama u današnjem smislu. Kada govorimo o vjerskim zajednicama do 1918. i nakon, mislimo na rimokatoličku, židovsku (izraelitičku), pravoslavnu (grčko-istočnu), protestantsku (evangeličko augsburšku i helvetsku), i islamsku (muhamedansku) vjersku zajednicu.*¹⁹

Francek i Rudolf raspredali su o političkom ustrojstvu Kraljevine SHS. Cirkulacija društvene energije kao manifestacije izvjesnih verbalnih, auditivnih i vizuelnih tragova da proizvode, oblikuju i organiziraju kolektivne fizičke i mentalne doživljaje (Greenblatt u Lešić, 2003: 177) sastojala se i od promje-

18 <https://www.azoo.hr/images/izdanja/manjine/02.html#footnote-113941-47>

19 <https://www.azoo.hr/manjine/02.html>

ne položaja manjina. Frustracija novim poretkom i *paradigmom raspadanja* (Povijest 16, 93), pojačavala je njihovu nacionalnu odbojnost prema vodećoj narodnosti u novonastaloj državi. Srbi su iz Velikog rata izašli kao pobjednici koji su se borili na strani Antante, dok se Austro-Ugarska borila na strani Centralnih sila, zajedno s Njemačkom, Bugarskom i Turskom:

A Francek i Rudolf, sve pijaniji, zatim bi kao po dobošu udarali šakama po polituri uvijek dobro uglancanog stola i vikali kao da se svađaju sami sa sobom: "Turci su ih jahali petsto godina, a sad će oni nama govoriti kako treba." vikao bi Rudolf crven u licu, zajapuren kao da će eksplodirati, kao da će mu se mozak razletjeti po staklima vitrina, zavjesama i suncobranima Viktorijinih porculanskih figurica. Skakutali bi amo-tamo kroz povijest, mijenjali teme, malo u sjećanjima iznova puzali po smradom natopljenim rovovima, prisjećali se zvukova što su ih umirući, kao božićni nakit obješeni o bodljikave žice ispuštali noću, kao maloumni zviždukali oponašajući handgranate i karteče koje su im nekoć proljetale iznad glava. A zatim bi se ponovno vraćali onome sada, vlakovima bez voznog reda koji na najbolju i najplodniju crnicu, a prema Zakonu o četničkim naseljima tada još regenta Aleksandra I. Karađorđevića, dovoze svinjare koji su "s fronte pred kajzerom pobjeglu u Grčku".

"Ma ne znam koji su gori", odmahivao bi Francek rukom. "Oni u opancima i sa šajkačama koji sad špansiraju kao osloboditelji, ili oni što dolaze s kamena i krša i kote se kao štakori..." Obojica bi zatim uzdisala, ispijala štamplice i kolutala očima. "Da se nismo zabili u one lude Ruse! Lud narod!" kimao bi Rudolf glavom kao da nije njegova. "Sve bi bilo drukčije!". (Šojat, 2009: 100)

Viktorija, iziritirana njihovim pričama i bulažnjenjima, ponašala se uvijek na isti način te bi djecu sklanjala od očevih ispada, napuštala bi prostoriju u kojoj Rudolf i kum piju, a prije toga bi pozatvarala prozore da svojim ispadima ne sramote obitelj. No, jedanput reagiravši, iznijela je svoje postkolonijalno stajalište, filozofiju (kolonijalnog) naseljavanja Nijemaca tijekom formiranja Habsburške, a potom Austro-Ugarske Monarhije, gnušajući se nad njihovim strahom od *drugoga*:

"A vi ste kao dva rijetka cvijetka izrasli iz Generalskog ili Gradskog vrta!? bijesno ih je pogledala. Osjećala je kako joj se lice žari, kako

joj po obrazima iskaču fleke. Bila je sigurna da bi ih mogla i prstima napipati. "I vaši su se odnekud dokotrljali!" (...)

"I vaše je očeve netko dotepao amo", hvatala je zraka da nastavi monolog pred muškarcima koji su ostali bez riječi. "Ah, da se sjetim... nije li i vaše i moje očeve i djedove ovamo namamila Marija Terezija? Ha, gospodo fina i uvažena, nije li? Tvoj je pokojni otac, Bog mu dušu sačuvao, veleuvaženi gospodin Hobbler bio tesar, ako se ne varam. A njegov se otac u Unterstadtu nasukao tamo negdje početkom prošlog vijeka. Je li tako?" Francek je kimao kao žedno štene. "Ne znam samo odakle se dokotrljao, iz Bavarske ili Donje Austrije... Njegovu si radionicu propio, je li tako, Francek", nastavljala je Viktica crvena u licu kao bulka, probadajući ga sve modrijim pogledom (oči su joj u bijesu uvijek gubile onu finu, magličastu sivu nijansu). "Baš kao što je moj Rudolf propio naslijeđe što ga je dobio od uskoro pokojnog oca. Neka i njemu Bog dušu sačuva. Jadan čovjek!" (Šojat, 2009: 102)

Olivera Milosavljević u svom tekstu *Metodološke pretpostavke istraživanja nacionalnih stereotipa* navodi sljedeće:

Čitava suvremena politika identiteta, odnosno njegova nova konstrukcija, sa principom nužnosti stvaranja nacionalnih/etničkih država, svodi se na priču o pravu na slobodu "drugog". Ograničenja tako shvaćenoj slobodi postavlja sama nacija/etnos čija sloboda (država) nužno ne mora da znači ni slobodu individue, ni socijalnih grupa, a ne retko, zbog svojih ekskluzivnih zahteva o bespogovornom pripadanju, može tu slobodu ozbiljno da ugrožava. (Kultura sjećanja, 2007: 47)

Austro-Ugarska Monarhija bila je kolonizator diljem Europe nakon Osmanskih osvajanja. Potom su, u slučaju Hrvatske, za osvojene dijelove zemalja svojim vojskovođama, kao i obrazovanim ljudima koji su mogli doprinijeti formiranju i podizanju proširenog Carstva, nerijetko davali vrlo plodnu i dobru zemlju (npr. Eugen Savojski dobio je imanje Béllye pa je na području Bilja izgradio je dvorac koji danas nosi ime Dvorac Eugena Savojskog). Marija Terezija doprinijela je najvećim promjenama na području Slavonije, poticala je školstvo, gradila ceste i radila na obrazovanju puka. Car Franjo Josip bio je otvoren za napredak i također je gradio ceste i željeznice, a bio je osviješten i u smislu vjerske tolerancije.

Nakon Prvog svjetskog rata, Hrvatska unutar Kraljevine SHS gubi pravo državnosti (koju je posjedovala u Austro-Ugarskoj Monarhiji), a nametnuti centralizam i unitarizam Beograda ugrožavaju hrvatsku suverenost. Hrvatska seljačka stranka, koja je zagovarala federaciju, postaje dvadesetih godina prošloga stoljeća vodeća stranka koja u svojim načelima objedinjuje moderna načela shvaćanja slobodnog čovjeka. S druge je strane postojala režimska, centralističko-unitaristička stranka koja je zagovarala prohtjeve Beograda. Obje stranke su računale na glasove nacionalnih manjina s obzirom na to da je manjina bilo mnogo na teritoriju bivše Austro-Ugarske Monarhije. (...) *njihov veliki udio u ukupnom stanovništvu Slavonije, Srijema i Baranje, učinio ih je presudnim čimbenikom na nekim izborima, a to je značilo da ih je približavao središtu zanimanja sukobljenih strana.*(...) (Laček, 2015: 60).

Vladimir Geiger ističe sljedeće:

Raspadom Austro-Ugarske pripadnici Njemačke manjine na području novoosnovane Kraljevine SHS našli su se u sasvim novom položaju. Podunavski Švabe morali su se pomiriti s podjelom svoje nacionalne skupine. Mirovni skup postupao je pragmatično, to je za podunavske Švabe značilo degradaciju iz statusa dominirajućeg naroda u Monarhiji u status nacionalnih manjina u novim državama (Mađarskoj, Rumunjskoj, Jugoslaviji). (...) Od prvog dana, međutim, nova je država pokazala pravu narav svoje politike prema manjinama. Ta se politika temeljila na želji da se omogući nesmetani etnički razvitak, već je nizom iznuđenih postupaka čiji su opseg i trajnost određivali interesi države ili vladajuće političke grupe samo naizgled i formalno one sadržajem ispunjavale preuzete obaveze. (Geiger, 1991: 325)

Nijemci ne sudjeluju u političkom životu Hrvatske u smislu posjedovanja vlastite stranačke organizacije. Priklanjali su se hrvatskim stranačkim opcijama, što je rezultiralo time da ih je pri glasovanju osječka Narodna radikalna stranka 1920. proglasila optantima, a na izborima 1923. bili bi izbačeni s biračkih popisa, da se gradonačelnik Vjekoslav Hengl nije zauzeo za njihovo građansko pravo, pišući Pokrajinskoj upravi i urgirajući kod osječkog Sudbenog stola (Lukić, Brekalo, 50: 2014). Sumnjalo se da će svoj glas upravo Nijemci dati Hrvatskom bloku, pa se smatralo da nije dobrodošlo omogućiti im slobodu glas(ov)anja koju su kao punopravni građani Kraljevine SHS imali, predviđenu Vidovdanskim ustavom.

U naletu bijesa Rudolf se obraća Viktoriji:

“A Mariju Tereziju više ne spominji”, kratko je pogledao Viktoriju u oči pa se zagledao u prozor, iza kojega je dan tonuo u sve dublje sivilo. “Ona je bila jedna od rijetko mudrih i razboritih žena. Znala je što čini. Htjela je da joj se carstvo posvuda jednako razvija, slala je majstore tamo gdje ih nije bilo. Što bi Osijek bio bez Schulhoffa, Reisnera, Kaissera ili Reintza? Terezija je građane poslala građanima, učene civiliziranima...” ponovo je uzdisao Rudolf. “A ovi, ovi nam šalju opanke i svinje, ljude koji su još nedavno jedni druge nabijali na kolce...” tresao je glavom. (Šojat, 2009: 103)

Rudolf aludira na došljake u Osijek nakon rata, koji su tijekom i nakon rata bila na pobjedničkoj strani Antante i na taj način od strane Europe i svijeta izvojevali mogućnost ekspanzije i širenja svoje Kraljevine, a cilj ujedinjenja u Kraljevinu SHS bila je ravnopravnost svih naroda.

“Ma što ti ja pričam? Bez veze! Ionako sam ti ja najobičniji drek. Znamo to ti i ja. Samo što ti više ne pitaš zašto sam takav. Drek!” (...) Viktorija je još kratko, trenutak koji se njoj doimao poput vječnosti, kao duh stajala ispred onog prozora, a zatim je izašla. Sjela je u kuhinju pokraj šporeta i dohvatila se pletiva. Nije čak ni plakala. Nije, zapravo, osjećala gotovo ništa. Samo ju je glava malo boljela od grča kojim se pokušavala obuzdati u blagovaonici, da Rudolf ne vidi koliko je živcira. Boljela ju je donja čeljust i osjećala je kao da joj se nešto gužva usred grudi, duboko u prsima. Ruke su joj se blago tresle dok je nizala svijetloplavu vunu na iglu.” (Šojat, 2009: 103–104)

S obzirom na to da je Rudolf sve novce propio, a i obiteljska egzistencija postala je sve upitnija, Viktičin otac Alojzije odlučio ju je 1924. godine imenovati knjigovođom u upravi svojih mlinova, jer “Uvijek joj je dobro išao račun!” (Šojat, 2009: 105). A Viktorija je o tome mislila:

“Ipak imam sreće”, govorila bi kad god bi se sjetila svih onih žena koje više ili manje glasno trpe raspikuće, švalere i nasilnike. Ne zato što su glupe, nego zato što o njima ovise. A Viktorija više nije ovisila o Rudolfu. Ni ona ni djeca.” (Šojat, 2009: 105)

Neovisnost je Viktoriji omogućila nesmetan život s troje djece koje je trebalo odškolorati i othraniti u novoj državi.

Rudolfov i Viktoriji brak toliko je duboku potonuo da joj se on čak pre-stao i gaditi. Sve je rjeđe svraćao kući, a kad bi kući i došao bilo je to samo da prespava pa se gotovo više nisu ni sretali. Stoga je, nakon smrti oca Alozija u lipnju 1925.,

Viktorija je bila svoja na svome, dok je Rudolf samo tonuo, "kao ri-blji drek", kako je povremeno uz čaj ili limunadu, znala izjaviti Klara Kolenzova i ispod onih svojih naočala sva se zarumenjeti kao šiparica uhvaćena u huncutu. Nije on znao da se brod s kojega je pobjegao kao štakor, ponovno uzdigao iz gliba i zaplovio s Vikticom na kormilu. (Šo-jat, 2009: 110)

Viktorija nije znala pojavljuje li se Rudolf kod djece u sobi u kasnim noćnim satima, no znala je sljedeće:

Rudolf se nikada nije pojavio da je upita "Imaš li novca, Viktice? Kako hraniš i odijevaš djecu?" A nije mogao znati da je stari Alojz dva ili tri tjedna prije smrti, bilježniku, uvaženom Cepeliću, diktirao u ruku oporuku kojom je sve svoje nekretnine ostavio Viktoriji i njezinoj djeci, kojom je Viktoriju doživotno zadužio da se brine o majci, a dragog mu Gebnera da "vješto upravlja njegovom ostavštinom". (Šojat, 2009: 110)

Rudolf je sve više tonuo u alkoholičarsku kaljužu, a od obitelji se sasvim udaljio:

Rudolfa uopće više nisu viđali, samo bi povremeno, kao na kapaljku do Viktorije stizao glas o Rudolfu koji banči po Pečuhu, Valpovu, koji ponekad i dobije na kartama, pa se onda razbahati i divlja kao da ga je ugrizao bijesan pas.(...) Sa sigurnošću je znala samo da je krajem 1927., nakon smrti oca Otta, kada se tugom shrvana majka Meier preselila sestri u Suboticu, urarsku radnju prodao nekom Čehu iz Brna koji se s obitelji friško nastanio u Crkvenoj ulici.

Tako se sve ujednačeno kotrljalo do depresivne i tmurne pozne jese-ni 1929. Bila je prva sunčana i neobično topla subota u studenome. (...) "Kao da sam znala", ponavljala je poslije s grčem na licu. "Kao da sam znala, osjećala, pa sam sa sobom na taj dugi špancir pvela i dje-vojke. Sve do Komitats-Gassea i natrag. Rijetko bismo išle tako daleko, noge su nam poslije otpale (...) (Šojat, 2009: 114)

Rudolfova životna priča završava tragično. Jednog jutra Greta pronalazi mrtva oca u ormaru. Nakon duge i nesnosne borbe sa životom, svoj je tužni put završio digavši ruku na sebe.

Posttraumatski stresni poremećaj definira se kao:

(...) anksiozni poremećaj pri kojem, nakon izlaganja iznimnoj psihičkoj ili fizičkoj traumi, dolazi do opetovanoga proživljavanja traumatskoga događaja, izbjegavanja podražaja vezanih uz taj događaj, opće otupjelosti reagiranja i očitovanja povećane pobuđenosti. Trauma obično obuhvaća doživljavanje, pribivanje događaju ili sučeljavanje s događajem koji uključuje stvarnu ili prijetecu smrt, ozljedu ili prijetnju tjelesnom integritetu dotične osobe ili drugih osoba. PTSP se javlja u osoba kojima je život bio ugrožen, npr. u poplavama, potresima, prometnim nesrećama, požarima i sl. Često se javlja u ratnim okolnostima, u vojnika, ali i u civilnoga stanovništva. Može biti akutan ili kroničan, a osnovni su mu simptomi depresija, tjeskoba, sklonost izolaciji, preosjetljivost.²⁰

Brojne su se obitelji raspadale ili živjele nefunkcionalno zbog očeva ili braće koji su se po povratku s ratišta vratili s popudbinom dubokog očaja, frustracije i rezignacije spram budućnosti.

Greenblattovska *cirkulacija društvene energije* (Greenblatt, 2003: 187), vrsta transakcije društvenom, u ovom slučaju nacionalnom moći, za Rudolfov je poslijeratni svijet bila odveć okrutna i udaljavala ga je od svega što je poznao. Otišao je braniti jedno Carstvo i kaisera, ne shvaćajući da je samo dio topovskog mesa, a vratio se ranjen i promatrao nestanak ogromne kolonije i stvaranje nove države koja je sanjala biti novim carstvom, samo s nekim drugim pravilima i na nekom drugom jeziku.

ZAKLJUČAK

Novohistorističkom metodom istraživanja može se primijetiti da je autorica za roman *Unterstadt* crpila povijesnu i arhivsku građu vezanu uz grad Osijek, a to se može uočiti praćenjem podataka Državnoga arhiva u Osijeku, novina pohranjenih u Muzeju Slavonije Osijek, kao i pretraživanjem mrežnih stranica. Roman *Unterstadt* svojim prvim dijelom dotiče se teme i problema-

20 <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=49709>

tike Prvog svjetskog rata i posljedica koje on ostavlja na folksdojčersku obitelj, kao i alteracija koje nastaju geopolitičkim promjenama među narodima i malim ljudima koji su stoljećima živjeli zajedno. Povijesnošću tekstova autorica je ušla u problematiku i tekstualizirala je povijest prikazavši temu koja je rado bila prešućivana tijekom drugog dijela 20. stoljeća. Ovaj se rad osvrnuo na raspad Austro-Ugarske i promjene nastale ulaskom u Kraljevinu SHS. Montroseovsku *tekstualnost povijesti* i *povijesnost tekstova*, analizirali smo sa saznanjem da nas ograničava vrijeme i kultura kojima pripadamo, kao i vremenska udaljenost od vremena koje proučavamo, a koje nam je kulturološki i običajno, egzotično udaljeno.

U tekstu su vidljivi i greenblattovski mehanizmi koji subverziju i reprezentacije moći kao svoje oružje prelamaju preko leđa malih i običnih ljudi pa se obitelj raspada paralelno s konglomeratom najveće europske kolonije. Napredna Europa je zaostaliyu Europu kolonizirala, dovela je stručnjake, arhitekte, liječnike, i strojare da izgrade i ustroje zemlju, godinama im davala privilegije i iskorištavala domaćine sve dok ovi više nisu mogli izdržati pod pritiskom. I potom krah, najveći totalni rat koji je odnio milijune života, a na koji se naposljetku nadovezala španjolska gripa, koja je učinila i posljednju odmazdu. Subverzija nastala uređenjem društva početkom dvadesetih godina prošloga stoljeća sastojala se u prividnom rješavanju poslijeratnih problema koji su se objašnjavali turbulentnim prijelaznim periodom iz ogromnog Austro-Ugarskog Carstva te pridruživanjem i okretanjem k sasvim drugom geopolitičkom carstvu poput Kraljevine SHS. Subverzija je nastala kratkim prosinačkim žrtvama, ukidanjem Komunističke partije, kao i zabranom njezina djelovanja, i to sve u kratkim rezovima, kako narod ni bi uspio shvatiti da se samo s jedne retorike prešlo na drugu.

LITERATURA

Šojat, Ivana, *Unterstadt*, Fraktura, Zagreb, 2009.

Amruš, Viktor. "Srednjoeuropsko ozračje u arhitekturi i urbanizmu grada Osijeka od srednjeg vijeka do moderne", *Književna revija* br. 3, 2003.

Balta, Ivan, "Slavonija i slavonske vojne jedinice u Prvom svjetskom ratu", *Polemos* 8 (2005), 1-2

Božić Drljača Vesna, Jelaš Danijel, *Život u Osijeku u okolnostima Prvog svjetskog rata*, DAO, 2014.

Geiger, Vladimir, "Nijemci u Hrvatskoj", *Migracijske teme* 7(1991)

- Gucunski, Dragica, *Osječki perivoji i drvoredi*, Državni arhiv, 2002.
- Goldstein, Ivo, *Hrvatska povijest*, Zagreb, Novi Liber, 2003
- Goldstein, Ivo, *Hrvatska 1918.-2008.*, Zagreb, EPH Liber, 2008.
- Greenblatt, Stephen J. "Kolanje društvene energije", *Nova čitanja. Postrukturalistička čitanka*, buybook, Sarajevo, 2003.
- Hrvatska obrana, *Podnašanje molba za oprost od vojničke službe*, br., 22. VI. 1916., str. 4
- Jakovina, Tvrtko, *Trenuci katarze : prijelomni događaji XX. stoljeća*, Zaprešić, Fraktura, 2013.
- Krizman, Bogdan, *Vanjska politika Jugoslavenske države 1918. - 1941.*, Školska knjiga, Zagreb, 1975.
- Lukić, Anamarija i Brekalo, Miljenko, "Nijemci u političkom životu grada Osijeka", *DG Jahrbuch*, Vol. 22, 2015.
- Leček, Suzana: "Sudbina vezana za sudbinu hrvatske seljačke braće", *DG Jahrbuch*, Vol. 22, 2015., str. 60
- Lešić, Zdenko, *Nova čitanja. Postrukturalistička čitanka*, buybook, Sarajevo, 2003.
- Lukić, Anamarija i Brekalo, Miljenko: *Nijemci u političkom životu grada Osijeka*, str. 42, *DG Jahrbuch*, Vol. 22, 2015.
- Mažuran, Ive, *Od turskog do suvremenog Osijeka*, Zagreb, ŠK, 1996., str. 29
- Matković, Stjepan. "Prijelomna 1918. u hrvatskoj politici", *Kultura sjećanja*, Zagreb, disput, 2007.
- Milosavljević, Olivera. "Metodološke pretpostavke istraživanja nacionalnih stereotipa", *Kultura sjećanja: povijesni lomovi i svladavanje prošlosti*: 1918, Zagreb: Disput, 2007.
- Osječki ljetopis 1686.-1945.*, Povijesni arhiv, Osijek, 1993.
- Osječka arhitektura 1918. - 1945.*, ur. Julio Martinčić, HAZU, Osijek, 2006.
- Poetika renesansne kulture: novi historizam*, Zagreb: Disput, 2007.
- Prvi svjetski rat, Dvostrani leksikon, Hrvatski i srpski pogledi, Naklada Pavičić, Zagreb, 2016., str.48
- Slamnig, Ivan. *Izabrana djela*. Matica hrvatska, Zagreb, 2019.,
- Sršan, Stjepan, Matić, Vilim, ur. *Zavičajnici grada Osijeka 1901.-1946.*, Osijek, Državni arhiv, 2003.
- Vonić, Maja. "Španjolska gripa u Osijeku 1918.". *Scrinia Slavonica*. 14(2014), 217-234
- Živić, Tihomir, *Trenutak izgubljenih povijesti: Stephen J. Greenblatt i odjeci novoga historizma*, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, Osijek, 2018.
- Hrvatska obrana, "Velikoj pobjedi nad Rusima u Galiciji", br. 142, 17. lipnja 1915., str. 1
- Hrvatska obrana, "Sjajni uspjesi u Galiciji", br. 145, 21. lipnja 2015., str. 1

Hrvatska obrana, "Podnašanje molba za oprost od vojničke službe", br., 22. VI. 1916., str. 4

Hrvatskoj obrani, "Osječka kronika", 13. siječnja 1917. godine

Hrvatska obrana, "Različite vijesti" od 17. siječnja 1917. godine istih novina, br.12,

INTERNETSKE STRANICE

<http://www.glas-slavonije.hr/217447/11/Samo-trgovine-bez-proizvodnje-a-Osijek-je-nekoc-bio-vodeci-industrijski-grad-u-regiji>

Drago Hedl, Povratak u Osijek godine 1900.: Priča o iščezlom gradu, gradu Marije Bartowski, svjedokinje havarije Titanica, <https://www.jutarnji.hr/vijesti/povratak-u-osijek-godine-1900.-prica-o-iscezlom-gradu-gradu-marije-bartowski-svjedokinje-havarije-titanica/1515366/>

<http://virtualna.nsk.hr/1914/mobilizacija-hrvatskih-vojnika/>

<http://virtualna.nsk.hr/1914/26-srpnja-1914/>

<http://virtualna.nsk.hr/1914/mobilizacija-hrvatskih-vojnika/>

prvisvjetskirat.arhiv.hr

<http://dnc.nsk.hr/DataServices/ImageView.aspx?id=ffbc30da-a609-4a98-95c7-c6e6a02efa05>

Nenad Jovanović, Veliki rat za još veće prešućivanje, <http://arhiva.portalnovosti.com/2011/11/veliki-rat-za-jos-vece-presucivanje/>, 12. 11. 2011., pristupano 1. 9 2019.

Renata Rašović, Galicija: najveća klaonica hrvatskih vojnika u Prvom svjetskom ratu, <https://www.vecernji.hr/premium/galicija-najveca-klaonica-hrvatskih-vojnika-u-prvom-svjetskom-ratu-925807>, 10. 3. 2014., pristupano 2.9. 2019.

Ivan Trojan, *Osječki kazališni život u vrijeme Prvog svjetskog rata*, file:///C:/Users/Korisnik/Downloads/Trojan%20(1).pdf, pristupano 30. 11. 2019.

https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2002_12_155_2532.html

Ljiljana Dobrovšak, Povijest nacionalnih i vjerskih zajednica u Hrvatskoj od 1868. do 1941. godine, <https://www.azoo.hr/images/izdanja/manjine/02.html#footnote-113941-50>, pristupano 1.12. 2019.

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=49709>, pristupano 1. 12 .2019.

Maja Vonić, *Španjolska gripa u Osijeku 1918.*, file:///C:/Users/Korisnik/Downloads/ss14_217_234_vonic.pdf, pristupano 1. 12. 2019.

Božić, Drljača Vesna, Danijel Jelaš, Život u Osijeku u okolnostima Prvog svjetskog rata, <https://bib.irb.hr/datoteka/952534.Katalogww1.pdf>, pristupano 30. 11. 2019.

DISINTEGRATION OF THE AUSTRO-HUNGARIAN MONARCHY AND CREATION YUGOSLAVIA IN IVANA ŠOJAT'S NOVEL *UNTERSTADT*

Abstract

Unterstadt, a novel written by Ivana Šojat, is a saga about an Osijek family presented through the perspective of female characters, starting with great-grandmother Victoria Richter Meier during the Austro-Hungarian Monarchy and ending with Katarina Pavković, great-grand-daughter, in the first decade of the 21st century.

The novel intertwines the implacable and ruthless web of history around female characters. With the collapse of the Austro-Hungarian Monarchy Victoria's life moves from the stage of a wealthy and situated daughter of Richter, the owner of a watermill, to the position of a single mother of four children. Victoria is faced with the consequences of the posttraumatic stress of her husband Rudolf Meier, an imperial soldier who, after returning from the battlefield in Galicia in 1918, fails to cope with the new social and state order and history written by the victors, living in poverty, without true bond with the children and the fear with which he lives after the Great War. Through the practice of new historicism, I would like to show the existence of *textual history* and the *historicity of texts* (L. A. Montrose) as well as *circulation of social energy* (Greenblatt) in the novel *Unterstadt*.

KEYWORDS: *Unterstadt*, *New historicism*, *collapse*, *trauma*, *Austro-Hungarian Monarchy*

Emilija KOVAČ

DE/KONSTRUIRANJE DISKURSA MOĆI
(ELEMENTI IDEOLOŠKE SUBVERZIJE U NARATIVNOM DISKURSU
MILJENKA JERGOVIĆA I JOSIPA MLAKIĆA)

KLJUČNE RIJEČI: *ideologija, kronotop, postmodernizam, semantička redukcija, stereotip*

U kontekstu zajednica koje osjećaju i oblikuju nacionalne identitete kao relativno pouzdane i uzajamno distingvirajuće datosti, rad razmatra tekstualizaciju niza individualno pojmljenih kulturoloških akcenata, kao što su ne/pripadnost, ne/ukorijenjenost, ne/prihvatljivost sebe/Drugog. Na tragu promišljanja E. Kazaza i M. Solara o reduktivnom utjecaju različitih oblika moći, komparativno se analiziraju narativne strategije (pozicioniranje lika, motrište, intertekstualne sugestije i konotacije) u recentnim djelima autora umjetnički i ljudski oblikovanih u okruženju snažne ideologiziranosti (Miljenko Jergović, Josip Mlakić). Društvena recepcija i nadzor nad produkcijom (stimuliranje izdavaštva, nagrađivanje, tržišne korporativne strategije) kao konstrukt ideologiziranih institucija dionici su u igri mase i moći u kojoj pluralizacija profila publike, stvaralačkih i tržišnih strategija ipak omogućuju suživot idejnih, estetskih i svjetonazornih polifonija.

1. OKVIR ISTRAŽIVANJA I KORPUS

Koordinate istraživanja određene su dvjema vizurama: Kazazovim angažiranim književnokritičkim čitanjem recentne literarne produkcije proizašle iz konkretne postratne/tranzicijske zbilje te Solarovim analitičkim (hladnim) književnoteorijskim diskurzom.

Recentnu literarnu produkciju BiH, misleći o umjetnosti kao relevantnom društvenom zbivanju, Kazaz drži ideološki opterećenom nakanom “etnonacionalističkih politika /koje/ nastoje u miru realizirati ratne ciljeve”

(Kazaz 2012: 9–10). Uz modele ideološke radikalizacije, uočava i “model subverzivne povijesne naracije koja osporava etnonacionalističko interpretiranje ratnih zbivanja” (ibid. 172) kod ranog Mlakića (*Kad magle stanu*, *Živi i mrtvi*) i Jergovića (*Sarajevski Malboro*). Takva detekcija dihotomičnosti sustava ide trgom Solarova iskaza o istovremenom trajanju više tradicija (Solar 2015: 37), sukladno čemu možemo govoriti o postojanju više simultanih sadašnjosti, koje u sukcesiji tematiziraju nacionalno relevantne teme. Na toj osnovi, uvažavajući funkcionalnu i inspiracijsku polivalentnost književnosti, njenu uvjetovanost socijalnim i estetskim dimenzijama, njenu univerzalnost i partikularnost,¹ nagađavamo optimističniji, nadonosniji dio sustava.

Posebnu pozornost posvećujemo tematizaciji “slabih” društvenih pozicija (likovi žena i djece), na kojima se problemi društva očituju nedvosmislenije i intenzivnije.

Problemi generirani ne/prorađivanjem trauma pojedinca i grupe, načinima njihove sanacije i mentalne reprezentacije (Marčinko 2018; 3) istraživanja su približile području psihologije, odnosno psihotraumatologije. Motrene unutar nje, tematizirane društvene situacije pokazuju nov aspekt svoje relevantnosti.

2. ANALIZA KORPUSA

2.1. Diskurs: način upisa ideološkoga iskaza

Jergović je autor kojem je, barem u tematiziranom dijelu opusa, ideologija glavno vrelo materijala. Lirizam poznat iz *Mame Leone* povremeno prožme segmente izraza, no izrazitije se ne vraća tom konceptu teksta. Kreator teksta funkcionira kao *narrator ludens*: igra se diskurzima, zbiljom i imaginacijom. Ostajući vjeran naraciji, Jergović priču tretira kao rešetku za uključivanje eseja koji razmatraju ideološko-povijesne traumatične mijene. Esejistički diskurs za njega način je poniranja u duboke neraščišćene traume koje deformiraju i pojedinca i društvene tijekove. Premda je materijal mnoštvo stereotipnih mjesta (ideološki i socijalni “zločini”: staljinizam, ustaštvo, gastrabajterstvo, položaj povratnika...), zahvaljujući ironijskom modusu i do-

1 “Transideološka dimenzija književnosti vidljiva je tako samo u tom izvorištu, a sve su ostale dimenzije reduktivne jer upotrebljavaju književna iskustva i njenu moć oblikovanja u svrhe koje su uvijek nužno uže od onog horizonta kojeg književnost samo u cjelini svojih sistema može otvoriti” (Solar 2014: 382).

sljednoj groteski u oblikovanju i situacija i osoba, priča kao cjelina začudna je i napeta. Iskazi ideološkoga tipa nerijetko su eksplicitni te, usprkos groteski, koja računa s ironijskim prelamanjem značenja, mimetični i nepogrešivo prepoznatljivih denotacija (do čega je autoru stalo jer navodi realna imena povijesno relevantnih osoba), a ponekad su sažeti na format aforizma dobivajući univerzalno, ahistorijsko značenje.

Jergović glas naratora konstruira kao poziciju koja sugerira ideološku nemanipuliranost: bilješka *Uz priču iz Srde*, kojom roman kvalificira kao napisan “usprkos, bez ikakvog profesionalnog i kolegijalnog duga prema ijednoj instituciji ili pojedincu” (Jergović 2002: 462),² u funkciji je stvaranja konteksta koji omogućuje slobodu autorskog mišljenja. Pitanje koliko su navedeni iskazi vjerodostojni i ostarivi, a koliko su vrst utopijskog snatrenja, budući da čovjek kao društveno biće ne može ne pripadati, ne problematiziramo u ovom kontekstu. Ono što je takvom konstrukcijom ipak uspio izbjeći direktne su vanjske intervencije s pozicije institucionalizirane moći, odnosno društvena narudžba djela i imperativi takve narudžbe. Na taj način Jergović izlazi iz stereotipa bipolarnog ideologiziranog prostora: za njega su sve teme i sve ideologije dobrodošao materijal, što daje temeljni ton svim segmentima priče te je ona dosljedna kritika niza ideologija. Pripovjedni glas nije se emancipirao od ideologije kao teme (niti postoji naznaka takve želje) nego je stekao slobodu da govori o svemu na svoj način.

Sklon bizarnostima, koje su neophodan materijal u proizvodnji jergovićevske ironije, autor bira primitivne sredine, ili bar – u očekivanu, uobičajenu priču i lik obavezno ugradi pukotinu koju po potrebi puni nekim oblikom primitivizma (estetskog, svjetonazornog, idejnog...). Likovi i situacije podvrgnuti su groteskizaciji do razine na kojoj još ne gube sličnost sa zbiljom da, takvi kakvi jesu (de-konstruirani), realiziraju svoju funkciju - kritiku zbilje u nekom odabranom segmentu. Tako npr. u iskazu “Kada su na kraju godine, u izboru najpoznatije zagrebačke ženske revije, vlasnici kafića iz Markovićeve kolektivno proglašeni za humanista godine, ispred akademika Ivana Supeka, dr. Slobodana Langa” (Jergović 2002: 430) konstruira sredinu koja nalikuje na zbilju, ali je neprovjerljiva. Za roman nije važno jest li ona zbilja ili ne: kao konstrukcija vrlo je uvjerljiva, a, takva kakva jest, nositeljica je intenzivne poruke. U verifikaciji spomenutih osoba – vlasnici kafića vs. Ivana Supeka

2 Sličan je iskaz zabilježen u bilješci o autoru koja prati *Doboše noći* (“Ne pripada nikome i ničemu”, 2015., Fraktura, Zagreb, 153).

– očekivan samorazumljiv ishod (prednost Supeka) izokrenut će u grotesku (prednost vlasnika kafića). U konstrukciji mentalnog konteksta, kakvu je stvorio kao verifikacijsku podlogu, takav je ishod sasvim logičan.

Ideologija je temeljni Jergovićev materijal: ugrađuje ga u sve elemente – u lik kao biografiju,³ traumu, ambiciju, temu, zaplet priče, intonaciju teksta. Pluralno postojanje (sukcesivno i simultano) raznolikih ideja proizvodi neprestana ironijska prelamanja.

Ironija se ostvaruje supostavljanjem stilova diskursa: govor u maniri visokog/apologetskog stila ukomponiran je u situaciju nemoralnog profila tako da se konotira spin i demagogiju.⁴

U Jergovićevoj priči kao lajtmotiv funkcionira atmosfera straha i prijetnje proizašle iz sasvim individualnog pamćenja (koje je uvjetovano izvanjskim parametrima, osobito ideološkim pritiskom sredine), odnosno iz etičke dihotomije – potrebe da se isti životni moment i pamti i zaboravi. I pojedinac i kolektiv proizvode strategije skrivanja, tako da se život događa u prostoru između dviju mogućnosti koje se izmjenjuju na poziciji istine vremena te, zbog neprestanog prožimanja vodeće istine i istine u sjeni, proizvode situacije neizvjesnosti, nesigurnosti, ugroženosti i stalne izloženosti prosuđivanju kaotične, nedosljedne i nepouz dane javnosti, što proizvodi kafkijansko stanje izgubljenosti u legalnim/legitimnim sustavima i institucijama.

3 Područje posebno poticajno za slične konstrukte jest kompleks destruktivne i etički nakardne sprege politike, privrede i ambicioznih egoista te je na tom tragu Jergović stvorio niz osoba i situacija paradigmatične - etički neprihvatljive ali produktivne prakse. Uzimamo kao reprezentativnu situaciju Rudija Mahlera. Sažetak životne linije lika (Jergović 2002: 224): ekonomist školovan u Londonu, menadžer, ambiciozan, suradnik vlasnika pizzerije i pečenjarnice, u posao unosi inovacije – što rezultira neuspjehom, kojem je temelj devijantna praksa – nepotizam i profiterstvo (nužno je spomenuti da su svi elementi ove karijere ironizirani jer se radi o sasvim minoranom naumu: poslovna inovacija je uvođenje školjki u jelovnik, što završi loše budući da su školjke nabavljene neprovjereno te su zagađene otpadnom vodom). U sraz su postavljene likom sugerirana ideja modernog menadžmenta te zbiljom provedeno primitivno zgrtanje kapitala. Poslovna neodgovornost i imperativ osobne koristi prazne mogući pozitivni potencijal situacije pretvarajući je u izrazito negativnu, ali društveno indikativnu: nakon neuspjeha u gospodarstvu, Rudi nastavlja karijeru u politici.

4 U spomenutoj situaciji – majesteza premijerova govora (“Dvadeseto stoljeće počelo je Mahlerovim simfonijama, a 21. u Hrvatskoj počinje mladim Mahlerom i desetinama, stotinama djevojaka i mladića koji su se kao i on školovali na zapadu, da bi se nakon toga vratili u domovinu i od danas je vode u prosperitet, demokraciju i jednake šanse za sve”, Jergović 2002: 225) forma je koja pokriva moralno i intelektualno ništavilo.

Eksplisitni iskaz o ideološkom u Mlakićevu diskursu vrlo je rijedak. Uglavnom je na neki način ukomponiran u konstrukt priče i dijaloga.

U novijim romanima interes priče vremenski se pomiče u suvremenost: rat ostaje negdje u pozadini koja, premda prisutna i djelatna, ipak čovjeku dopušta širinu životne zainteresiranosti: digresije prostor priče pune intrigantnim sličicama socijalnoga suvremenog života te držimo opravdanim Mlakića odrediti kao angažiranog autora čiji se angažman odnosi na pitanja suvremenosti. Njegove osobe uronjene su u sadašnjost i socijalne probleme pa im osobna prošlost nije toliko određujući činitelj, za razliku od Jergovićevih, za koje je prošlost glib iz kojeg je nemoguće izaći. Prošlost je tuđe vrijeme i iskustvo, koje i ostaje "u vlasništvu" drugog. Ipak, Mlakić ne relativizira: u strukturi njegovih osoba gotovo uvijek postoji nositelj poruke ili svojevrсни autoritet, koji svjedoči etički pozitivno načelo u situaciji. Premda je taj autoritet slab (ne raspolaže s moći pa ne obvezuje, pozicionira se na rubni dio društva i izvan grupa), a poruka rečena kao osobno iskustvo, bez intencije da se nametne kao arbitarna, vidljiva je autorova zauzetost za moralno djelovanje i princip etičke jasnoće. Jergoviću je Mlakić blizak zbog naglašavanja nastojanja da teme motri s ruba/izvan sustava, nastojeći izbjeći pritisak društvene uvjetovanosti, odnosno društvenim infrastrukturama uvjetovan ideološki iskaz. Dok to Jergović provodi osiguravajući prostor slobode sebi kao autoru (bilješka 2), Mlakić u taj prostor slobode (i samoće) pozicionira lik (socijalno slabog, ali etički superiornog) arbitra.

Mlakićev svijet je svijet mlađih ljudi, koji se identificiraju sobom i mogućnostima svojeg vremena/okoline, ne nasljeđem. Ideologija je problem prošlosti, koja se dotiče sadašnjosti jer se sadašnjost temelji na njoj, ali iskustvo glavnih likova odvojeno je od neposredne spoznaje prošlosti.

I u tematiziranom dijelu opusa Mlakić proširenje vremena i perspektiva postiže već ovjerenim interliterarnim naznakama, koje utječu i na oblikovanje idejno-ideološke razine priče: *Svježe obojeno* naslovom središnjeg dijela, *Bijeg u Egipat*, ugrađuje čitateljevo iskustvo biblijske priče, koja zaoštrava problem na moralnoj razini. Konkretizacijom motiva *nevine dječice*, neprimjerenog i nemotiviranog stradanja proizašlog iz ambiciozne narcisoidne svijesti, koja je na kraju priče jasno identificirana, otvara se naličje priče o ratu, koja se obično percipira kao nacionalna epopeja.

Strategija interliterariziranja umjetnički je *procédé* s kojim kod Mlakića uvijek valja računati i kojim vrlo efektno proizvodi pojačavanje i proširenje semantike svoje priče.

2.2. Osobe

Razmatranja o idejnosti vremena i prostora Jergović vrlo sugestivno oblikuje upravo strukturom osoba uključenih u priču, što je vrlo efektno budući da su likovi razmatranih djela realizirani u mimetičkom kodu, tj. prepoznatljiviji su kao elementi zbilje, a time i kao čvorišta/sabirališta aktualnih momenata. Njegove su osobe biografije bogate konfliktima, a ostale karakteristike (socijalni status, obrazovanje, dob, fizičke odlike) nisu toliko bitne. Kako su Jergoviću od same priče važniji protok i geneza ideja, svoje likove prati u nizu generacija razvijajući tako obiteljsku traumu, tj. trajanje i dekonstruiranje ideja u vremenu. Osobe su i mimetične i stilizirane, a stilizacija ide u smjeru oneobičavanja te je stoga Jergovićevo djelo puno osobenjaka. Važna je strastvenost njihove uronjenosti u postojanje, zbog čega su nerijetko, na određeni način, uspješni (likovi dobrih sportaša, legendi u svojim sredinama – kao što je Žare Maslovarić, ili jednostavno “običnih” ljudi uspješnih u ovladavanju zahtjevnim životnim zadacima - Lazar Hranilović – dobar policajac, Lukijan Mušicki – profinjen glazbenik). Uz svoju osebnost likovi imaju i problem, a on je uvijek proizveden ideologijom, pitanjem odnosa prema vlasti, grupi, strukturi koja ima, dobila je ili uzela pravo na propisivanja vrline/nedostatka te njihovu valorizaciju, čime oštećuje autentičnost ljudi i društvenih tijekova. Argumentirajmo naznačeno primjerom Maslovarića, kojeg težnja mirnom opstanku vodi kroz imperative formalnih transformacija (“legenda jugoslavenskoga sporta, što su osamdesete išle svom kraju, nekako /se/ prirodno preimenovala u legendu zagrebačkog sporta, da bi krajem 1990. postao legenda hrvatskog sporta”, Jergović 2002: 112). U momentu krize generirane ideologijom, što podrazumijeva simplifikaciju i redukciju zbilje na imperativne momente, ipak je, nominalnim transformacijama usprkos sveden na ono što se transformacijama želi sakriti – na etničko određenje (Srbin je). U ideološkom ključu i u konkretnoj situaciji (jačanje nacionalističkih identifikacija) to je istovjetno s krivnjom te traži iskupljenje. Osobe tu svoju apsurdnu krivnju rješavaju, također apsurdno, po mjeri vlastitih mogućnosti i domišljatosti, koje uvijek mogu dodirnuti samo nebitne segmente problema (Lazar mijenja najuočljiviji dio identiteta – brije brkove “da ne izgleda kao Srbin”; Žare postaje dobrovo-

ljac HVO-a). Opterećenost osjećajem krivnje i strahom jedan je od glavnih motivacijskih sklopova u Jergovićevom promišljanju životnih tijekova.

Jergovićeви su likovi osobe u tranziciji, *kuferaši*, manjina, Drugi, osobe opterećene prošlošću, kojima stalno netko/nešto problematizira identitet, u koji ni sami ne vjeruju, te su izrazito osjetljivi na pritisak službenih ideologija i njihovo djelovanje. Jergović im nije dao ono što zahtijeva za sebe, a to je odmak od društvene uvjetovanosti, osjećaj/uvjerenje da su slobodni. Autor, svojevremeno također kuferas, tek iz slobode, koju akcentira spomenuti paratekst/bilješka,⁵ može o njima govoriti s kritičkim odmakom, zamjećivati i razumjeti njihovu traumu.

Motiv pamćenja u tom je smislu vrlo važan i logično uvodi temu povijesti. Za Jergovića memorija je izvor monstruoznih konstrukata, koji djeluju neumoljivo, snagom freudovskog podsvjesnog. Jergovićeви su likovi determinirani okovima prošlosti (najčešće sjećanjem na Goli otok), što se s vremenom pretvara u neiskorjenjiv strah i javnu tajnu s moći da, svojstveno svojoj oksimoronskoj prirodi, destabilizira identitet. Kad se radi o traumi, motreno iz psihotraumatologije, “iako svaka osoba u velikoj grupi ima vlastiti identitet, /.../svi članovi grupe dijele mentalne reprezentacije vezane za tragediju koja se dogodila grupi kao cjelini” (Marčinko 2018: 3), tako da se velika i mala povijest odzrcaljuju jedna u drugoj kao razine općeg i pojedinačnog. Kolektiv proizvodi svoje mentalne reprezentacije isporučujući ih mrežom infrastrukture pojedincima koji se – svjesno i/ili nesvjesno, sudjelujući u zajedničkom vremenu, prostoru, proizvodnji i diobi vrijednosti, opredjeljuju za i protiv njih. Na razini osoba otkriva se funkcioniranje *izabrane traume* (ibid) kao klopke, nje-no perpetuiranje i pretvaranje u “neku buduću prošlost” (Jergović 2002: 144).

Velik dio Jergovićevih osoba spada u kompleks koji se, kolokvijalno, može nazvati *sitnim dušama* nepomirenim sa sitnošću, snažnoga ega i ambicije, ali bez pokrića u sposobnostima. Sitnim dušama čini ih autorska intencija da kritika društvenih pojava bude žestoka, ozbiljna i bolna. Glavni je razlog deformiranja osoba i ideja djelovanje društvenih imperativa, koji zadiru u privatno i emotivno, a bez preuzimanja odgovornosti za proizvedene posljedice (“Gadna je vlast koja ljude utjeruje u ljubav, a još je gora ona koja ih iz nje istjeruje”, Jergović 2002: 12). Eklatantni primjer je Aleksandar Hranilović, Lazarov otac, stari gospički Srbin, komunist, koji nakon izdržavanja kazne na Golom otoku doživljava doslovno i metaforički znakovitu transformaciju

5 Vidi bilješku 2.

– prestaje govoriti; njegova dezorijentiranost i deformiranost nelogičnim tijekovima ideologije i društvenih imperativa vodi ga u krajnost, onako kako to odgovara autorovoj predodžbi recepcijski zanimljive i ideologičnošću otrovane osobe: “u Staljinovo ime rušio (je) crkve, da bi pred kraj života okolo hodao s najvećim krstom koji je Lazar na živome čovjeku vidio” (Jergović 2002: 57).

Važan način karakterizacije likova svakako je i imenovanje, u čemu je također vidljiva sugestija destruktivnih utjecaja ideologije. Svjetlan Andrašy, u priču uveden naizgled respektabilno (te, mjereno ideološkonacionalnim ključem - afirmativno) - kao utemeljitelj *Društva za međunarodnu solidarnost Križanić*, već u samom početku naznačen je kao lik problematičnog identiteta: informacija o suosnivačima spomenute udruge (stric, teta, sestra i dvije njene prijateljice) potencijalno važnu instituciju degradira u formu za realizaciju privatnog interesa. Time se lik upisuje u skupinu ambicioznih osoba snažnog ega, nestrpljivih karijerista kojima na putu stoje nezgodne referencije ideološkoga tipa. Rođen u Beogradu kao Lucifero,⁶ svoje ime seobom u Zagreb mijenja u Svjetlan, s namjerom da se, u novim uvjetima, distancira od očeve obilježnosti vezanošću uz socijalističku vlast (otac mu je general pukovnik Dimitrije Vid Andrašić, nosilac doktorata moskovskog univerziteta, uvaženi znalac virusa gripe). Aktualno ime u kontekstu priče poima se kao snažni identitetni signal, a njegova promjena pokušaj je brisanja prošlosti (u Beogradu nije znao nikog s tim imenom). Određena ironijska sugestija sadržana je u kolorativnim efektima povezivim s karakterom osobe: odnos Zagreb – Beograd na taj način dobiva i suznačenje bijelo – crno, što se nadalje može provesti kao etičko čitanje pozitivno – negativno. Ironični prizvuk u tome je što su riječi, na razini osobnog identiteta, prazni označitelji budući da označena osoba ne realizira njihove semantičke sugestije. Ti su odnosi važni kao poruka recipijentu.

Za razliku od Jergovićeve groteskiranja, Mlakić svoje osobe portretira kao često etički i emotivno lijepe plemenite i obične ljude. Tihi su, uronjeni u svoj život koji ih gotovo u cijelosti angažira rješavanjem običnih pitanja egzistencije, ali imaju jasno profiliran stav i teško se mire sa zbiljom kad isklizne iz etički stabilnih okvira. U *Svježe obojenom* Mlakić gradi priču o osobama koje se odupiru sjećanju (mjesto njihova prezenta je Stockholm, kamo bježe iz domovine, nemaju potrebe za povratkom). Njihova je prošlost traumatično iskustvo rata koje ne žele produžiti ili obnavljati sjećanjem. Priča počiva na

6 Premda je neobično, u priči je ime sasvim uvjerljivo i prihvatljivo motivirano: prema očevom prijatelju, s kojim je dijelio važan dio života – pomoć pri suzbijanju epidemije u Keniji.

nastojanju da majka obrani kćer od samog iskustva i ideje rata transkodirajući zbilju u igru. Budući da postoje na periferiji zbivanja i izraziti su individualisti, ti likovi nemaju moć društveno zamjetnog i respektabilnog djelovanja. Premda je zbilja velikim dijelom u neskladu s njihovim načelima, podnose je zaštićeni nekim svojim snom i iskustvom koje se ne može uspostaviti kao opći imperativ jer osobama nije dana mogućnost imperativnog djelovanja budući da se samoinicijativno pozicioniraju na rub društva: npr. inspektor Magnusson, *Svježe obojeno*, dobio je poziciju objektivnog i kompetentnog upućenika-promatrača, svojevrsnu superiornost iz koje donosi etički relevantan sud, no premalo je djelatna u priči da bi poveo akciju sukladno svojim stavovima, kao i (dopustimo si paralelu s likom djela neuključenog o ovu analizu, ali vrlo indikativnim za tezu) dr. Miloš u *Ljudima koji su sadili drveće*, koji zna svojevrsno rješenje problema kako se nositi sa zbiljom, no ne može je prenijeti na druge. S obzirom na format ideje, oni imaju potencijal karizmatika, ali su bespomoćni, ne realiziraju svoj potencijal.

Ima osoba s iskošenim osjećajem zbilje: to su osobe čiji je život obilježen prošlošću, a deformacije su uglavnom vezane uz doživljaj rata. To su osobe koje žude za svojim životom u svakodnevici, a uhvaćeni su u mrežu javnih zbivanja koja, na neki način, zaustave i deformiraju njihove predodžbe. Zbog svoje običnosti, nijedan lik ne iskoračuje u prvi plan nego su dio socijalne mreže u kojoj djeluju manje-više ravnopravno s ostalima. *Svježe obojeno* svojom prostornom izmještenošću (Stockholm) obiluje likovima izbjeglica. Sadržaj njihova života je neumorni rad na spašavanju od sjećanja, koja su najdublji dio njihova bića. I glavna junakinja Klara spada u takav profil: ona traži načina da nadvlada traumu ne bojeći se prekoračenja normi (provali u izlog da tijelom, zbiljom provjeri dojam kakav proizvodi čin destrukcije lutke u izlogu, ujedno je i razbijanje traume iz djetinjstva).

Mlakić prošlosti ne pridaje posebnu važnost: ona je zaboravljiva, ne prenosi se (majka igra igru s kćeri da izbjegne traumu sjećanja, odnosno sjećanje kao traumu). Zapravo i ne postoji dugovječno autentično sjećanje: ono je osobno i nestaje s pojedincem. Posredovano sjećanje uvijek je glas drugog, čime je novoj generaciji otvoren put u nov život. Ideološko, osobito ideološko nacionalnokonfliktnog tipa, nije im inherentno nego je dobiveno iz druge ruke:

– *Priča se kako je za vrijeme rata ubijao Srbe po gradu i pljačkao ih. – Moja majka je govorila /.../ Moj stari uvijek priča kako su prije rata na svim važnijim mjestima bili Srbi* (Mlakić 2014: 98).

2.3. Sredine

Narativni prostor motrimo kao kronotop,⁷ konstrukt u kojem se sutječu svi apstraktni elementi romana, poput filozofskih i socioloških uopćavanja, ideja, analiza uzroka i posljedica, tj. motivacija (prema Bahtin 1989: 380): kronotop ne pretpostavlja zrcalni odnos između književnog teksta i stvarnosti nego je aranžiran znakovljem iz kojeg se iščitavaju autorske intencionalne odrednice osoba i referentnih situacija.

Prostor tematiziranih priča u osnovi je mimetičan, no svaka od tih konstrukcija sadrži i uzorak ideje koji se, fraktalno, iščitava i iz ostalih elemenata strukture, tj. prostor je stiliziran tako da takva stilizacija, u komunikaciji s likom, idejom, jezikom, tvori složenu makrostrukturu, koja je jedinstvena i osebujna poruka upravo po svojoj strukturiranosti.

Jergović tako lokalne teme i njima pripadajuće osobe, u nastojanju da ih motri u vremenskoj protežnosti i ne/promjenljivosti s obzirom na djelovanje vremena/ideja/sustava, locira u širok prostor Europe, Austro-Ugarske, Srbije, Bosne, Hrvatske, odnosno, u prostor kojem je osnova zajedničko sjećanje.

Većina njegovih osoba u trajnoj su tranziciji - premrežuju prostor čiji se dijelovi, usprkos nekakvoj memorativnoj srodnosti, razlikuju mentalitetno, svjetonazorno i imaju trajno neriješene probleme u praksi supostojanja.

Velike su i vremenske amplitude obuhvaćene pričom jer narativ povezuje događaje tijekom nekoliko generacija iste socijalne cjeline, tako da se propitkuje (ne)elastičnost kronotopa, česte ideološke promjene i pozadinska inertnost, iz čega se iščitava autorska percepcija povijesti kao vrzina kola. Premda su mijene izrazite, radi se o periodičnoj izmjeni dvaju međusobno nepomirljivih koncepata, što inicira stalnu temu odnosa mi – oni. Životima postavljenim u takav koordinatni sustav problematiziraju se trajnost i krhkost vremena i prostora koje osobe poimaju svojom stvarnošću. Kontinuiteti, prividni i stvarni, pokušaji i nemogućnosti da se stvari mijenjaju i da se čovjek zaista odvoji od jakih odrednica nalik idejama krvi, tla i nasljeđa, pojačavaju tragični sloj Jergovićeva narativa, ali na njemu svojstven način, kroz grotesku.

Oponašanje, gubitak identiteta i punjenje neautentičnim sadržajem, tj. život kao *patchwork*, proizvodi mnoštvo bizarnih situacija koje u svojoj nakažnosti i besmislu idu tragom stvarnih praksi. Osobe nisu nosioci zdravih,

7 Kronotop je pojmljen kao “suštinska uzajamna veza vremenskih i prostornih odnosa (Bahtin 1989: 193), primarna materijalizacija vremena u prostoru koja čini središte izražajne konkretizacije, otjelovljenja u čitavom romanu.” (ibid)

motivirajućih ideja nego neartikulirani identiteti zatvoreni u sitnim provincijskim razmjerima u kojima njihova žudnja za osobnom vidljivošću i deformativni okviri proizvode vrlo živopisne karaktere bogata interpretativnog potencijala.

Mjesto koje se ne može mimoći u tematiziranju *Srde*, a na neki je način sinteza idejno-prostornih odnosa, jest po mnogo čemu paradigmatični, živopisni karakter arhitekta Zdenka Premisyla. Karakter je konstrukcijski složen kao izdašan repertoar elemenata s potencijalom parodiranja, u diskurzivnom rasponu od elemenata majesteze do vulgarizacije, tako da slika izgleda pseudoelitistički. Sam životni prostor anticipacija je vlasnika: živi u kući koja je “nekakav monstruozi križanac svemirske postaje i šumske kućice iz bajke o Ivici i Marici. Takve kuće, samo nešto manje i skromnije, Premisyl je projektirao za novu zagrebačku gospodu i razasuo ih po zapadnim obroncima grada” (Jergović 2002: 82). Jergović je lik oblikovao kao karikaturu, vrlo jasno, sasvim eksplicitno upisavši autorski prezir prema umišljenom, lažnom, pretencioznom iskazivanju sebe kroz statusne simbole koji su samo forma, *patchwork* sastavljen od općih kulturoloških mjesta, bez udjela individualnog ulaganja:

Njegove kuće su znakovi egipatskog pisma, čije je značenje moguće dešifrirati isključivo iz aviona. /.../ Zdenko Premisyl je u Austriji i Njemačkoj projektirao samo trgovačke centre, velike ružne barake u kojima kupuju malograđani i sirotinja /.../ dok je prave i skupe dobivao u Hrvatskoj i Zagrebu, ali nikad ih ne bi dobio da nije bilo priče o njegovoj europskoj veličini i slavi (Jergović 2002: 288).

Jasna je stilizacija pseudomajestetičnog tona (deminutiviziran antroponomim *Zdenkec* kao “demijurg nove arhitekture”, “graditelj Europe”) i njegova funkcija poruge, koja se, između ostalog, odčitava na nespojivosti imena osobe i intonacije teksta (postupak deminucije u funkciji je minorizacije te proizvodi ironičan efekt u kombinaciji s intonacijskom majestezom kontekstnoga diskursa). Taj raskol lika nije rečen samo sugestivnim potencijalom stila nego i sasvim ekspliciranim elementima biografije koncipiranim kao sumacijska priča, kojom se razotkriva stvarno stanje lika, tj. već spomenuta neautentičnost, umišljenost i nestručnost.

Mlakić je komorniji i u oblikovanju sredina: mjestom zbivanja bira selo, prigrade, pejzaž i to ne kao simboličke znakove nego kao scenu za događaj. Njegove sredine nisu ironične nego mimetične konstrukcije. Otvorenosti priče *Majstorović i Margarita* prema mističnim sadržajima, naznačenim na razini

lika i žanrovskog profila djela, doprinosi svakako i sredina: kronotop je presijecanje mimetične i fiksijske slike žanrovski karakteristične (tijekom cijele priče sugestivno se i doslovno provodi usporedba s *Twin Peaksom* kao prostorom). Struktura kronotopa bitna je za ostvarivanje dojma mistike, no, budući da je preuzeta s dosta površne razine (tv emisije okultne tematike, popularna tv serija), sudjeluje više u provociranju/asociranju recipijentova očekivanja nego kao bitni element djela. Sama konfigurativna sličnost lokaliteta ne proizvodi ni motivacijske ni semantičke efekte u priči. Provincijski mentalitet, također poveziv s *Twin Peaksom*, naglašen je i konfrontacijskim interferiranjima s visokom literaturom – povremenim prizivanjem Krležina teksta: nijedna od tih razina nije uzeta zdravo za gotovo. Pozivanje na naznačen fikcionalni prostor u roman *Majstorović i Margarita* unosi okultno, no stvarnost svojom banalnošću permanentno razara doživljaj i mogućnost okultnog. Tako ostvaren kontrast i konflikt ne proizvode dojam nesklada, dezintegracije predstavljenoga svijeta nego, budući da se radi o okultnom površne razine, funkcionira kao laka intelektualna igra s recipijentom, njegovom memorijom i uvjerenjem.

Oblikovanje kronotopa postupkom kontrastiranja konotiranih ili konkretnih razina primijenjen je i u *Svježe obojenom*. Priča sučeljava prostor bolesti i patnje (Bosna) s prostorom u kojem suočavanje s traumama nije toliko direktno i tragično te taj prostor (Stockholm) više nalikuje na zdravlje, bar što se tiče označenosti društvenim odnosima (vidljiva je briga za čovjeka: hitna dolazi brzo i uvijek kad treba, profesorica dolazi osobno provjeriti zašto Klara ne dolazi na predavanja). Dok je bosanska sredina prikazana u vremenu trajanja rata, švedska je viđena u normalnom redu stvari te je stoga teško postaviti usporedne točke koje bi rezultirale relevantnim ishodima. Domovinsko je prisutno kao sjećanje pa izaziva kontroverzne emocije osoba – nostalgiju i nepodnošljivu traumu. Čini se da su osobe postigle egzistencijalnu sigurnost, no u tim se životima osjeća nedostatak sreće, nekonzistentnost i nepotpunost. Nova je sredina niz realnih pozitivnih okolnosti, no nije jasno kako im se odaya psihički oštećena osoba. Na primjeru Klare evidentna je suradljivost i spremnost na pružanje pomoći, i to s razine sustava (zdravstvena skrb, briga o studentima), i na individualnoj strani, sasvim osobno i privatno (razumijevanje dobiva od Magnussona).

2.4. Simbolička značenja

Simbol, kulturološka tvorba koja nije sasvim arbitrarna kao jezični znak načelno nego se u njoj označitelj “trsi reproducirati neka svojstva označenog” (Biti 2000, 501), svojevrsna je sinteza, zgušnjavanje velike priče na znak koji je mjesto identifikacije zagovaratelja dotične priče kao grupe te tako i mjesto razdvajanja društva na *mi* i *oni drugi*. Ti znakovi postaju sustav za sebe i, tako zgusnuti, sadrže/ iniciraju snažne emotivne naboje intenzivnije od zbilje koju predstavljaju, i to ne samo u literaturi.

U skladu s već dokumentiranim i elaboriranim opredjeljenjem za analizu i kritiku ideja vremena, Jergović u gotovo svaki sloj svoje naracije ugradi jasno znakovlje koje svjedoči ideološke stavove osoba u aktualnim životnim kontekstima. S obzirom na to da ideologije djeluju proskriptivno, često se to znakovlje pojavljuje kao fragmenti kodova poznatih samo upućenima, kao tajno znanje sklonu pretvaranju u tabu. Simboli su i polisemantični, ali i restriktivni/reduktivni, a značenja su kontekstualno, pa onda i ideološki, uvjetovana. Stare fotografije i dokumenti/predmeti inkodirani znakovima koji su za dionike zbivanja nepoznanica (pleter, svastika, slovo U), nerijetko djeluju šokantno i traumatično već zbog činjenice pozicioniranja u prostor zabrana, što sugerira opasnost. Jergovićeva uporaba simbola ne računa toliko s psihološkim koliko s ideološkim aspektom djelovanja i nije toliko važna za osobe priče koliko za zbiljnog recipijenta, tj. njihova funkcija nije predstavljачka nego apelativna. Ilustrativna je, npr., reakcija Lovre Barića nakon što, kao dječak, neupućen u stvari, pronađe pištolj s ugraviranim kukastim križem, općepoznatim simbolom ideološki oktroirana značenja. Nema tekstualizirane naznake razumije li desetogodišnjak, koliko ima Lovro u trenutku suočenja sa skrivenim sadržajem, značenje simbola, što za priču nije bitno jer je autorova intencija posredovanje doživljaja straha za recipijenta koji zna.

Jergović operira ideološkim znakovljem u procesu definiranja identiteta svojih likova, a ti su procesi, budući da najčešće bira osobe u trajnoj tranziciji, vrlo dinamični. Kad relativno stabilan i definiran identitet postaje teret, znakovi identiteta podvrgavaju se preispitivanju. Stalni socijalno određeni izvanjski znakovi identiteta su ime, atribucije, fizička stilizacija (frizura, odjeća...). Budući da su izvanjski uvjetovani, oni su promjenljivi i prilagodljivi pa osobe funkcioniraju kao palimpsest znakova i značenja koja se periodično aktualiziraju.

Problem ne/stabilnosti identiteta Jergović dovodi do apsurda – s tim da je apsurd u funkciji tvorbe ironije – likom Lazara Hranilovića, Srbina iz Like. Iskazom da je 1989. “postao Srbin” (Jergović 2002: 32), i to stjecajem okolnosti “događanja naroda”, dakle, iz razloga sasvim izvanjskih i prinudnih budući da za konkretni lik – inače sasvim dobro uključen u životne zajednice kojima je pripadao, nisu relevantni. Doživljaj sebe otuđen je od pojedinca, čak i od njemu bitne okoline (“I što je puno važnije, nisu toga /da je Srbin/ bili svjesni ljudi s kojima je radio,” *ibid.*): konstruiran je imperativom ekstremnih elita koje promiču ideologiju etnonacionalizma. Birajući lik koji odbija manipulativne imperitive vremena i prisilnu identifikaciju s obzirom na narodnost, priča pokazuje bespomoćnost pojedinca i pokušaja da se bude autentičan. Lazar tako, da bi brisao identifikacijske stereotipe djeluje nasumično i površno (brije brkove – “nije htio da izgleda kao Srbin”, *ibid.* 45). Jergovićeve osobe ne promišljaju probleme vremena ozbiljnije i sustavno (zapravo, ti problemi nisu im bitni). Premda probleme (spomenimo konkretno – skučenost nacionalnih razmjera) osjećaju kao smetnju, radi se o osobama kojima je životna svakodnevna praksa najbitnija preokupacija kojom mjere uspjeh i radost života (Lazaru je tako važno svakodnevno supostojanje – njegovanje dobrosusjedstva).

Distorzije osobnosti pod pritiskom ideološkoga pritiska ponekad su dovedene do karikaturnih razmjera postajući i kritika svijeta i dio motivacijskog kompleksa lika.

Premda postoji u istom prostor-vremena kao i Jergović, u kojem je nagovor na ideologizirani diskurs trajan i glasan, Mlakić izbjegava znakove bilo kakve ideološke orijentacije. To što se odriče ideoloških oznaka (simbola, kodiranih zgusnutih znakova), ne znači kako simbol načelno drži neprimjerenim narativnom iskazu, štoviše, sklon je poantirati u formi simbola. Svježje obojeni zid i otisci – ili njihov izostanak – u oblikovanju poruke sržno su mjesto tematiziranoga romana:

... svi su prolazili pokraj zidova ne osvrćući se. Svi su znali (da je zid svježje obojen i pogodan za ostavljanje tragova, tj upis identiteta u vrijeme i zbivanje, što nitko ne radi, op. E.K.)? Ili nisu? Ili su znali, a nisu željeli znati? (Mlakić 2014: 181).

Otisak je prošlost, prisutnost prošlosti, koja čini našu suvremenost. Previđanje i neostavljanje otiska (nedjelovanje u pravom trenutku) jest ili neznanje ili nemar, na što kao etična bića ne bismo smjeli imati pravo.

Kao u *Jami* Ivana Gorana Kovačića, osobe njegove priče dijele se na one koje proizvode patnju i one koje podnose patnju. Izvor/činitelj patnje i zla, koji u svijetu *Svježe obojenog* evidentno postoji (nesumnjivi znakovi prisutnosti zla su krš, krv, pucanj, smrad, leš), pomaknut je u neobilježenost: premda su tragovi prisutni, nije sigurno kome ih pripisati. Štoviše, osobe nisu opterećene identifikacijom tog pitanja: važnije je djelovanje u konkretnoj situaciji, i to na načelima najuzvišenijeg oblika ljudskosti (ljubav, briga, nesebičnost), koje u svojoj očajničkoj borbi – pobjeđuje. Bez obzira na to što je spokoj iluzija plaćena ekstremnim naporom majke, koja kao leća prelama neprihvatljivu zbilju u varijantu koja ne djeluje traumatično, ona je pokušaj da se neprihvatljivoj zbilji suprotstavi nešto bolje – makar to bila iluzija i makar zahtijevalo žrtvu. Požrtvovnost briše podjele, djeluje s razina univerzalnog, koje je znatno dublja od bilo kakvih partikularnosti.

U takvom opredjeljenju za odustajanje od direktne etičke identifikacije uključenih dionika te govorenja sugestivnošću konotacija, Mlakić je dosljedan tijekom cijele priče: na samom završetku, kad majka i djevojčica izlaze iz opasnoga područja pa ih prihvaćaju “njihovi”, pripovjedač ideološke oznake ne ukida, ali ih ne objavljuje:

Sada ih je svjetlost osvijetlila i sa strane. Prilazili su im neki ljudi. U rukama su imali puške. One su čekale. Nije im vidjela oznake na uniformama. Niti imaju li ikakve oznake (Mlakić 2014: 169).

Na taj je način izbjegao etičko verificiranje grupa. Izrazita psihologizacija, pounutrenje sadržaja, rezultirala je neutralizacijom važnosti vanjskih odnosa.

Ipak, Mlakić ne proizvodi pastoralnu idiličnu sliku: kraj priče/igre u znaku je (problematizirane) svjetlosti (“Iznad grada lebdio je roj svjetlećih metaka, prešao u luku preko svijetle aure i nestao u mraku, kao u golemom bezdanu”), ali i s naznakom tragova krvi te u nedoumici (“Što je ono tamo po stijenama? Krv?” “Ne znam, odgovorio je”, Mlakić 2014: 170).

To problematiziranje znakova i procjene koje znakovlje sugerira konstanta je u Mlakićevu promišljanju konfliktne zbilje kojom se bavi. Izrazito ga je i dojmljivo postavio na svojim počecima, u romanu *Živi i mrtvi*, te ga zbog njegove važnosti apostrofiramo: “Onima kojima je vidio lica, oko očiju su bile jake sjene i izgledalo je da namjesto očiju imaju zastrašujuće tamne duplje. Neki su na glavama imali partizanske kape, dok je kod jedne koja je bila osjetno veća od ostalih, u trenutku dok se od nje odbijala svjetlost mjesečine,

prepoznao na kapi ustašku oznaku” (Mlakić 2008: 189). Svi su, koliko god nepomirljivi bili, u konačnici dionici iste povijesne more koja se produžava u suvremenost.

Akcent osobnog, ljudskog, iznutra uvjetovanog nose sve njegove glavne osobe u dosljednom nastojanju da se sugerira mogućnost izlaska iz kruga i pogubnog recikliranja idejnih sadržaja tematiziranoga prostora.

2.5. Pripovjedač

Pozicija pripovjedača konstrukt je pogodan i nerijetko korišten za upisivanje eksplicitnije poruke, odnosno izrazitih i autorskih i ideoloških iskaza. Analizirani autori različitim se strategijama izmiču opasnosti demagoškog i ideološkog dociranja čitatelju. Jergovićev tekst, motreno na razini pripovjedača, vrlo je heterogen: ponekad funkcionira kao iskaz usmenog kazivača, prosječnog građanina (“A onda su nam ubili Ferdinanda!”, 401; “Stari Predsjednik, Bog da mu dušu prosti, imao je smijeh suzdržanog kojota, a novi se Premijer smijao kao običan građanina”, Jergović 2002: 439) ili autorskog pripovjedača-demijurga (“I tada se dogodilo ono zbog čega je kraj ove kratke priče o slučaju Srde Kapurove trebalo ispričati iz perspektive jednoga kišobrana”, *ibid.* 458). Govori iz različitih konstrukata, no ne postavlja razgovijetno i sustavno pripovjedne pozicije: konstrukti pripovjedača i motrišta vjerojatno nisu u potpunosti intencionalno kontrolirani. Takva struktura također nas može voditi prema zaključku kako Jergović i na ovoj razini ostaje dosljedan u opredjeljenju za groteskne strukture. Kombinacijom različitih motrišta i pozicioniranjem glasova koji se međusobno ne povezuju u koherentan, očekivan sustav nego se dekonstruira recepcijsko očekivanje (bilo to intencionalno ili ne), održava pozornost čitatelja stalno budnom i pripremnom na momente koje treba recepcijski interpretirati.

Doima se da je od svih iskaznih pozicija važnija ne tekstu inherentna nego izvanjska – pozicija sabirača materijala i konstruktora, neka vrsta središnje svijesti koja se manifestira kroz sve elemente teksta.

Mlakićev pripovjedač prvenstveno je usmjeren na kreiranje priče i dijaloga, što su već njegova osvjedočeno jaka mjesta. Kao narator, organizira snabdijevanje teksta svim bitnim informacijama koje osiguravaju recipijentski doživljaj. Nakana je prvenstveno usmjerena na mimezu, tj. na čitateljevu re-

konstrukciju situacija, uz diskretna “manipuliranja” emotivnog⁸ i ideološkog tipa: tijekom priče pripovjedač kontrolira/programira smjer emocije, isto tako i valorizacijsku dinamiku. Kod njega nema apodiktičkih autorskih stavova, njegovo 3.1 nije diskurzivno nego narativno – ne komentira situacije nego ih stvara, niti izriče stavove. Prosudbe su stvar pojedinaca uključenih u situaciju i dati su kao osobni sudovi, često postavljeni u kontradiktorne dijaloške odnose tako da pitanje istine uvijek ostaje pitanje osobnog iskustva i stava. Njegova priča otvara pitanja zla, krivnje i neprihvatljivih pozicija, no ne polarizira socijalni prostor apsolutiziranjem valorizacijskih iskaza niti njihovom identifikacijom s bilo kojom socijalnom pozicijom. Iz tih razloga njegov konstrukt čini se opisivim kao diskurs pomirbe i apela na suradnju, dijalog i traženje razloga (i načina) za približavanje.⁹

2.6. Ženski likovi – ranjive skupine

Problemi društva i prikladnost ideologije najlakše se detektiraju na primjerima marginaliziranih grupa/pojedinaca. Djelovanje ideološkog imperativa i načine njegova funkcioniranja stoga ćemo razmotriti osvrtom na skupinu slabih i ranjivih likova. U naznačenu grupu svakako spadaju djeca i žene.

U većini slučajeva ukorijenjenost u temi rata Mlakića je usmjerila na muške likove, pozvane da rješavaju probleme vremena, no njegovi muškarci, čak i oni u jakim pozicijama (ratnici) često su krhki, psihološki duboki i vrlo suptilni tako da su, govoreći stereotipno, bliski ženskim. Oni su pamtivi po emotivnom proživljavanju situacije, a ne po djelovanju. Djelatni su stjecajem imperativnih okolnosti, nužnošću trenutka u kojem su prozvani na djelovanje.

Svježe obojeno u cijelosti se bavi krhkima: to je priča o igri koju majka kreira za kćer Klaru, s ciljem izbjegavanja neprihvatljive zbilje. Odabrane slabe pozicije (žena i dijete) funkcioniraju kao doživljajne, a ne djelatne osobe. Izdvajanje likova u tijesan prostor samoće i nedogađanja ne obećava niti omogućuje zaplet i napetost, tako da se intencije priče očituju kroz likove. Suočavanje s potresnim slikama tijekom prolaza na sigurniji teren (mahovinom prikrivene žrtve, prepuštanje bespomoćnih starih ljudi i kućnih životinja

8 Mlakić razgovijetno oblikuje pesimistički stav. *Svježe obojenim*, npr, dominira zaključak “Onda nema Boga, rekla je” “Nema”, rekao je on. (Mlakić 2014: 180)

9 “Književnost ne popravlja svijet, književnost ne liječi, ali ima knjiga i pisaca koji svojim uvidom stvaraju mogućnost za nastavak života i za pokajanje”, <https://www.jergovic.com/preporuke/Za-Blistavo-i-strašno-bilješka>, 5. 8. 2018.

stjecaju okolnosti, neprestana životna ugroženost...) oblikovano je suzdržano, bez ekspliciranja patnje. Suzdržavanje od iskazivanja proživljavanja straha, tjeskobe, zgroženosti – da se ne poremeti dojam igre aranžirane za očuvanje spokoja djevojčice, pojačava psihološku tenziju priče, koja inače teče sporo, polako i rasipa se u dugim kolokvijalnim dijalozima. Akcentirana je važnost inače zanemarivih detalja (važnost igračke za djevojčicu, blagodat hodanja u cipeli koja ne žulja, spavanja u krevetu, uživanja u toplom čaju...) te tako priča postaje priča o uništenju i cijeni ljepote, koja se inače podrazumijeva sama po sebi.

Sve što okružuje svijet junakinja strašno je i destruktivno, a ostaje izvan njihova svijeta samo zahvaljujući potpunom predavanju majke i djevojčičinom povjerenju u majku – kreatoricu igre. Proboji zbilje stalna su opasnost, a činjenica da se to ne događa, može se opravdati jedino konvencijom koju je postavila priča. Svjetovi postavljeni u kontrast, tj. razlika između zbilje i igre, razlika je između života i smrti.

Odnos glavnih likova (majka – Klara) replicira se u situaciji nekih sporednih likova (npr. starica – unuk), koja nije tek priča u zagradi nego tragična i potresna alternativa igri, junakinji neprihvatljiva. Izvan igre ne postoji razlog za život prihvatljiv adresantu igre te je tako igra u funkciji odgađanja suočenja sa zbiljom, igra za buduće vrijeme u kojem će se razlozi razmotriti i shvatiti. Tako postavivši stvari, Mlakić je problematizirao uvjerenje, osobito važno u kršćanstvu, da patnja ima smisla i da je bitna u proizvodnji cilja. Patnja je globalnih razmjera: i ljudi, i životinje (priča o napuštenom ranjenom psu) i priroda destruirani su njome. Prestaje biti važno tko je nanositelj patnje, a naglašena je njena destruktivnost i neiskupljivost.

Igra je odgađanje suočenja s traumom i zbiljom, koje se mora dogoditi budući da izlaz iz traume nije moguć bez suočavanja: čovjek je intuitivno biće i prepoznaje temeljne vrijednosti/opasnosti bez posebnog upućivanja na njih (djevojčica prepoznaje zbilju kroz masku igre, koju majčina konstantna manipulativnost uspije održati tek privremeno i uz velike napore). Izbjeglice iz Bosne, uključujući i djevojčicu, domovinu pamte kao mjesto patnje, što se ne uspijeva prebroditi ni djelovanjem vremena ni radom spontane psihološke dinamike (Mlakićevi prognanici se ne vraćaju u domovinu, ne teže čak ni kratkom suočenju s njom).

Jergović rijetko zatreba ženski lik, no većina onih koje kreira uključiva je u kompleks koji ovdje smatramo nadređenim pojmu ženske skupine,

a to su oni ranjivi zato što su drugačiji.¹⁰ Neukorijenjeni, kuferasi, osobe u tranziciji postavljaju pitanje odnosa matičnog i rubnog, većine i manjine, našeg i njihovog, a takve su priče u svojoj osnovi uvijek priče o ideologiji. Na taj način Jergovićevi neprihvaćeni, neukorijenjeni, obilježeni, neprilagođeni i kad se samoinicijativno mimikriraju udaljavanjem iz matičnog dijela društva u društvene enklave i predgrađa, i te kako tematiziraju ideologiju. Osobenjaci, strastveni, nastrani, groteskni, ne uspijevaju biti nevidljivi, provociraju na zamjećivanje i preispitivanje sebe i drugih. Jergović pomoću njih mjeri bilo svojega vremena, željan društvenog dijaloga i beskompromisnih replika. Naslovna junakinja romana koji je središte ove analize, Srda Kapurova, posebno je osjetljivo mjesto društvene strukture: strankinja je bez legitimnih prava, uz to i dijete na kojem se izrazito očituju slaba mjesta sustava. Oko nje nabiru se ljudske strasti i ambicije. Cijeli roman i ne bavi se toliko naslovnom junakinjom koliko socijalnim problemima ljudi koje je dotakla, a kroz koje motrimo cjelokupnu društvenu dinamiku. Ona je kompozicijsko načelo koje povezuje Lazara Hranilovića, stranca, kruhoborca, životnog gubitnika začaranog njenom krhkošću, Svjetlana Andrassyja, ambicioznog skorojevića u želji da se pod svaku cijenu afirmira u društvu, koristeći u tu svrhu udrugu u čiju nadležnost ulazi briga o strancima, Tomu Wachu, stranca koji zdravim životnim instinktima preživljava teške provokacije svakodnevice, Lukijana Mušickog, ženstvenog, profinjenog i krhkog mladića koji strastveno ide za svojim unutarnjim glasom i, kao takav u društvu kakvo jest, može biti samo gubitnik. U svijetu grubosti, profiterstva i kriminala,¹¹ za ljepotu (krhkost, umjetnost) otvorena je samo pozicija rubnog društvenog prostora, koliko-toliko podnošljivog, sa sugestijom da budu nevidljivi.

Srda je prototip izbjeglice, osobe u tranziciji, čak izvan zakona, pa i izvan ideologije, takvih koji žive svoj autentičan život u nekoj enklavi i plaćaju

10 Jedan je od mnogih Jergovićevih posebnih kojima je život trajna tranzicija lik je Františka Wache, krojača za žene, osobe posebno zanimljive zbog ekscentrične egzotike. Bez pomoći okoline u profiliranju stabilnog identiteta, nužno je oslonjen na sebe, svoje snage i talente, nerijetko prisiljen na mimikriju i prihvaćanje života u najokrutnijim manifestacijama - u ime preživljavanja. Neživljeni dio identiteta, umjetnik u njemu, trijumfira u momentu smrti, kad ostvaruje stanje slobode i prava na identitet bez osjećaja krivnje. Smrt je egzaltacija zatomljenih težnji: kombinirajući uzvišeno i nastrano (oblači se u savršenu balsku haljinu koju je kreirao kao nastavnu vježbu), Wacha za svoju smrt kreira dojmljivu bizarnu sliku, sasvim neopterećen društvenim prinudama.

11 Jergović je sukladno svom konceptu groteske konstruirao i posebnu vrstu prijestupa - nastranu igru *Snjeguljica* koja, unatoč intrigantnosti, ne analiziramo.

za nj visoku cijenu totalne neizvjesnosti jer nikom nisu važni. Ako ih ideologija ne zanima kao pojedince, oni itekako ulaze u igre struktura moći, postajući nevažni dionici vrlo ozbiljnih događanja.

3. ZAVRŠNO

Kolikogod umjetnost u funkciji ideologija bila činjenicom i pojava koja se ne može poreći, zahvaljujući decentiranosti i ahijerarhičnosti mjerila postmoderne, kojoj na neki način još pripadamo, svakako postoji dio produkcije koji teži emancipaciji od takve društvenoutilitarne narudžbe i očekivanja. Slojevitost zbilje rezultira slojevitošću proizvodnje, osobito ako se uzme u obzir (nezanemariv) imperativ tržišta. Ako se činjenicom prihvati postmodernistička maksima o nepovjerenju u velike priče (prema Solar 2014: 13) na razini proizvodnje, isto se događa na razini potražnje/recepcije. Male priče su alternativa pričama o totalnim i totalitarnim istinama i vrijednosti. Usredotočenost na malo rezultat je rasapa društva. U tematiziranom se prostoru, opterećenom dodirom izrazitih kulturoloških razlika, nestajanjem stabilnih vrijednosti koje su funkcionirale kao autoriteti i homogenizirajuće poveznice te jačanjem konzervativizacije društva, dogodio rasap na osnovi ideoloških uvjerenja. Društvenu situaciju prati literarna te se i kultura u jednom svom dijelu oblikuje kao “ideološka zastava etnije, drugo lice etno-naci-religije, naličje ideološkog zla” (Kazaz 2012, 28).

Međutim, budući da su funkcije umjetnosti nepropisive jer ona, u svojem temelju, ima obvezu biti osobno viđenje, ona je sustav sustava, u kojem postoji teza i antiteza. U tematiziranim se djelima brani pravo na govor usprkos glasnim ideološkim tijekovima akcentiranim Kazazovim uvidom.

U tom smislu, aktualnim radom usmjereno čitanje pokazuje da je Mlakić izuzetno diskretan konstruktor teksta: problem otvara cjelovitom strukturom, a na kraju eksplicira poantu tako da je jasna njena utemeljenost na moralnom kodeksu dokazanom tradicijom. Poanta je profilirana elastično, višeznačno, neautoritativno. To posvješćivanje zainteresiranosti za temu ideologije upućuje Mlakićevog čitatelja na traganje za znakovima inkodiranim u druge dijelove priče (imena, osobe, emocije...), što njegov diskurs, bez obzira što su iskazi o ideološkom suzdržani, indirektni, uključeni u promišljanje općih etičkih principa, razotkriva kao ideološki vrlo angažiran.

Jergović je, za razliku od njega, direktan, žestok: tema ideologije dominantna je u profiliranju elemenata naracije, no on ne izriče sud ni o kojoj

pojedinačnoj varijanti ideološkoga tijeka nego razmatra ideologiju načelno razotkrivajući njenu manipulativnost i nepouzdanost.

Mlakićeve osobe tendiraju povlačenju u privatnost, u osobne enklave te nisu toliko podložne djelovanju manipulativnih strategija ideoloških djelovanja. Jergovićeve osobe teže društvenoj vidljivosti i uvažavanju – ambiciozni su karijeristi te im je pozicioniranje u ideologiziranom prostoru važno kao definiranje, ili barem reprezentacija sebe.

U Mlakićevu slučaju sudovi nisu apodiktički: dio su dijaloških situacija te, iako pripisani konstruktu/osobi koja u aktualnoj situaciji funkcionira kao autoritet, samo su jedna od mogućnosti. Isticanjem jasne poruke iz pozicije onih koji ne raspolažu s moći, s pozicije društveno marginalne, ali etički jake, računa na poziciju moralnog pobjednika i približava se relacijama klasične tragedije. Njegovi moralni autoriteti jednim dijelom jesu društvena bića, no žive neku svoju osobnu istinu, koja je izrazito individualistička pa u tom smislu teško uključiva u opći društveni prostor relativiziranih vrijednosti.

Jergović otvara Pandorinu kutiju i pušta u optjecaj ideje svih vrsta da se suprotstavljaju, poništavaju i polemiziraju međusobno. Ne brani ih niti autorski vrednuje: njihova ružnoća očituje se u djelovanju na ljude, u njihovu deformiranje. Autor diskurs moći, koji očigledno smatra destruktivnim, dekonstruira dosljednim i upornim ironiziranjem/groteskom.

Držimo da svojevrsna apatridnosti/polipatridnosti tematiziranih autora (Mlakić i Jergović pripadaju i hrvatskoj i bosanskohercegovačkoj književnosti) ima udjela u definiranju autorskih poetičkih modela koji idu tragom otpora društvenoj narudžbi i ideološkoj radikalizaciji, računajući takvim konceptima, između ostalog, i na rješavanje nelagoda u kulturi (Marčinko).

Premda “književnost ne popravlja svijet, književnost ne liječi,” držimo sasvim prihvatljivim i dobrodošlim da (i što) “ima knjiga i pisaca koji svojim uvidom stvaraju mogućnost za nastavak života i za pokajanje” (<https://www.jergovic.com/preporuke/2018>).

LITERATURA

a) predmetna

Jergović, Miljenko (2002), *Srda pjeva, u sumrak, na duhove*, Zagreb, HEPHART

Mlakić, Josip (2014), *Svježe obojeno*, Zagreb, Fraktura

Mlakić, Josip (2016), *Majstorović i Margarita*, Zagreb, Fraktura

Mlakić, Josip (2010), *Ljudi koji su sadili drveće*, Zagreb, VBZ

Mlakić, Josip (2008), *Živi i mrtvi*, Zagreb, VBZ

b) pomoćna

Bahtin, Mihail (1989), *O romanu*. Prev. A. Badnjarević, Beograd, Nolit

Jergović, Miljenko (2018), *Za Blistavo i strašno, bilješka*, <https://www.jergovic.com/preporuke/> (pristup 5.8.2018)

Kalanj, Rade, *Sociologija i ideologija*, <https://hrcak.srce.hr/54108> (pristup 12. 4. 2018)

Kazaz, Enver (2012), *Subverzivne poetike. Tranzicija, književnost, kultura, ideologija*, Synopsis, Zagreb-Sarajevo

Kovač, Mirko (2010), *Cvjetanje mase. Politički eseji*, Fraktura Zagreb

Marčinko, Darko ur. (2018), "Od neprorađenog žalovanja u prošlosti do perfekcionizma u sadašnjosti", str. 1-33; *Nelagoda u kulturi 21. stoljeća. Psihodinamska rasprava*, Zagreb, Medicinska knjiga

Solar, Milivoj (2014), *Eseji o velikim i malim pričama*, Zagreb, Ex libris

Solar, Milivoj (2015), *Poetika apsurdna i poetika paradoksa*, Politička kultura, Zagreb

(DE)CONSTRUCTING THE DISCOURSE OF POWER
(THE ELEMENTS OF THE IDEOLOGICAL SUBVERSION IN THE
NARRATIVE DISCOURSES OF MILJENKO JERGOVIĆ AND JOSIP
MLAKIĆ)

Abstract

Within the context of the communities that sense and shape their national identities as relatively reliable and mutually distinguishing given social conditions, the paper analyses the textualisations of a series of individually perceived culturologic stresses such as (not) belonging, (not) being entrenched and (un) acceptability of self/Someone else. In line with the reflexions of E. Kazaz and M. Solar concerning the reductive effect of various centres of power, the narrative strategies were observed (positioning of a character, point of view, and intellectual suggestions and connotations) in recent works of authors who have been shaped up artistically and as persons in the surroundings that features strong quality of being ideologized (Miljenko Jergović, Josip Mlakić).

The social reception of and the control over production (stipulating book-printing, awarding and the market corporative strategy), being a construct of ideologized institutions, are the sharetakers in the game of masses and power in which the pluralization of the profile of readers, creativeness and market strategies eventually do provide for a coexistence of a polyphony of ideas, aesthetic values and views of the world.

KEYWORDS: *theo-ideology, intertextuality, chronotope, postmodernism, semantic reduction, cliché*

Jovana M. KOPANJA

OPRAVDANOST FROJDOVE PSIHOANALITIČKE
PARADIGME U TUMAČENJU ROMANA *NEČISTA KRV*
BORISAVA STANKOVIĆA

KLJUČNE REČI: *Borisav Stanković, Nečista krv, Freud, psihoanaliza, erotizam*

Iako poslednjih decenija psihoanalitičko učenje kao naučna paradigma biva sve više potcenjeno, u nauci o književnosti ono i dalje zauzima veoma važno mesto. Najpoznatiji roman Borisava Stankovića *Nečista krv* utemeljen je na Zolinoj teoriji porodičnog izrođavanja i naturalističkom prikazu propasti Hadži-Trifunove loze, ali i na Freudovom učenju o koncepciji ličnosti, otuda je ono nezaobilazno polazište za analizu ovog dela. U radu se neće postavljati pitanje da li je Stanković čitao Freuda, nego će se istaći prednosti Freudove psihoanalitičke paradigme u tumačenju romana u odnosu na druge pristupe u tumačenju i osvrnuti se na one autore koji su analizu *Nečiste krvi* utemeljili na psihoanalitičkom učenju. Cilj rada jeste izdvajanje delova romana koji će se tumačiti u ključni psihoanalitičkih fenomena kao što su: problem granice erotskog i pornografskog, borba erosa i tanatosa, fenomen incesta, koji se dovodi u vezi sa običajem "snohačestva" u pčinjskom kraju Srbije, kao i autoerotizma, najkompleksnijeg erotskog fenomena u romanu.

Iako psihoanalitičko učenje kao naučna paradigma poslednjih decenija biva potcenjeno, kada je u pitanju nauka o književnosti ono i dalje predstavlja nezaobilazno polazište u tumačenju književnih dela, što je slučaj i sa prvim modernističkim romanom *Nečista krv* Borisava Stankovića. Freudovski odjeci u Stankovićevom romanu prisutni su na više nivoa – način na koji pisac vrši psihologizaciju glavne junakinje, tema izrođavanja, fenomen tabua, odnos prema precima i umrlima, itd. Cilj ovog rada nije dokazivanje da je Stanko-

vić čitao Frojdovo delo, te da je *Nečista krv* nastala pod Frojdivim uticajima. Naime, rad predstavlja pokušaj da se osvetli “duh epohe” u kojoj je čovekova unutrašnjost u epicentru, pri čemu ne sme biti zanemarena činjenica da su Stanković i Frojd savremenici.

Roman *Nečista krv* utemeljen je na Zolinoj teoriji porodičnog izrođavanja i naturalističkom prikazu propasti Hadži-Trifunove loze, ali i na Frojdivom učenju o koncepciji ličnosti. Vranje 19. veka idealan je hronotop u koji se smestila životna drama Stankovićevih junaka, idealan okvir za sliku borbe erotskog (onog što čovek arhetipski jeste) i moralnog (onog što kultura nameće), Ega i ID-a, erosa i tanatosa... Činjenica je da Borisav Stanković na scenu srpske književnosti uvodi novi tip junaka koji su duboko psihologizirani, što posebno važi za ženske likove – nema pre Sofke čulnije žene u srpskoj književnosti. Ona je novi tip junakinje, koja ne samo da ima svest o poreklu, nego poseduje i doživljaj vlastite telesnosti i seksualnosti, koju je zbog svoje specifičnosti neophodno tumačiti u frojdivskom ključu. Pored toga, zauzima položaj novog tipa pripovedača, koju Novica Petković u studiji *Dva srpska romana* definiše kao ulogu “reflektora” (Vidi: Petković 1989). Sofka je zapravo prizma kroz koju se prelamaju sva dešavanja u romanu i sve što čitalac saznaje saznaje iz njene perspektive.

Kada je Stanković 1910. završio pisanje romana *Nečista krv*, koji je u delovima izlazio u časopisu “Gradina”, izdavač je izneo zahtev da pisac ukloni erotsku scenu Sofke i mutavog Vanka¹, što je odbio da učini, zbog čega roman nije objavljen sve do 1920. godine. Činjenica je da je kritika akcenat stavila na tu scenu, zapostavljajući mnogo kompleksniji fenomen Sofkinog udvajanja, odnosno *autoerotizma*, psihoanalitičkog fenomena koji će se analizirati u daljem tekstu, potvrđuje da “kulturni” establišment nije mogao da pređe preko

1 Kao najznačajniji ishod scene sa mutavim Vankom Maksimović vidi Sofkinu spoznaju “da bez ljubavi nema Erosa, te da tjelesno uživanje mora biti praćeno snažnim emocijama” (Vidi: Maksimović 2014: 226). Ipak, treba imati u vidu da Sofka u navedenoj sceni ispituje granice svog tela. U njoj se sukobljavaju hadžijski ponos, svest o poreklu i telesni nagon. Pobeđuje prvo. Ako bi navedena tvrdnja bila tačna, onda bi Sofkino viđenje “ljubavi” doživelo potpunu transformaciju. Ne sme se marginalizovati činjenica da se Sofka nakon razočarenja podaje mutavim slugama. Sofka jasno razdvaja telesnu strast od ljubavi, jer ima svest da ne postoji onaj ko je dostojan nje. Koristeći Van Genepovu klasifikaciju obreda prelaza u tumačenju scene u kojoj dolazi do telesnog kontakta između Sofke i mutavog Vanka, Mladen Stanić ističe da je to “dinamički, kontaginozni, direktni, pozitivan obred”, ali i da je njime oskrnavljen čin prvenstva koji podrazumeva da devojka stupi u telesni kontakt sa muškarcem tek nakon svadbenog rituala, odnosno prve bračne noći (Vidi: Stanić 2018: 249).

scene u kojoj hadžijska kći stupa u telesni kontakt sa mutavim slugom. Iako u *Nečistoj krvi* Stanković nigde ne daje eksplicitan prikaz seksualnog čina, njegove ličnosti su izrazito seksualne, otuda se aspekt erotskog² u njegovom delu javlja kao ključni problem za neprihvatanje od strane kritike i savremenika. Svrstavanje Stankovićevog romana *Nečista krv* u pornografska dela otvara pitanje distinkcije između erotskog i pornografskog³, koja nije razjašnjena ni dan danas⁴. Stanković se ove granice dotakao u svom poslednjem intervjuu datom Branimiru Ćosiću, koji je objavljen u knjizi *Deset pisaca deset razgovora*, naglašavajući: “Ima da se bude u takvim trenucima ili umetnik ili da se ode u pornografiju” (Ćosić 2012: 23)

Koja je to granica erotskog i pornografskog u književnosti?

Ivan Čolović u opširnoj studiji *Erotizam i književnost* navodi teoriju Milana Šlumskog u kojoj razlikuje estetsku, erotsku i pornografsku funkciju tek-

-
- 2 Interesovanje za fenomen erotizma seže od antike, preko 18. veka, ali početkom 20. veka sa pojavom Sigmunda Frojda menja se pristup izučavanja seksualnosti i erotskog, što je umogome uslovljeno istorijskim kontekstom. Lidija Delić navodi da je u frojdovskoj i postfrojdovskoj fazi psihoanalitičkog učenja erotsko posmatrano kao središte “intersubjektivnosti” i kao “osnova konstituisanja smisla” (Vidi: Delić 2016: 38).

Jelena Panić Maraš, oslanjajući se na studiju Ihaba Hasana “Paracriticism, seven speculations of the times”, piše o ekspanziji i transformaciji erotizma u eposi avangarde “pojačan tehnicizam u doba nakon Prvog svetskog rata i uoči Drugog svetskog rata podstiče erotizam time što ga oslobađa” (Panić Maraš 2017: 14). Ovo je posledica avangardne revolucije i suprotstavljanja prethodnicima gde se javlja ne samo novi izbor tema i motiva (telo, sloboda, um, seks), nego i drugačiji način njihove obrade u umetničkim delima.

- 3 Od srpskih proučavalaca odnosom erotizma i književnosti bavio se Ivan Čolović koji izjednačuje odnose erotsko i ljubav s jedne strane i erotizam i seksualnost sa druge. Njegovo tumačenje ovih odnosa prenosi se i na polje književnosti, gde su erotska i pornografska književnost jedno te isto.

Erotska književnost i pornografija su zapravo isto, ali ovaj drugi naziv više odgovara tekstovima čiji je glavni cilj da izazovu erotsko uzbuđenje čitaoca, dok njihova estetska dimenzija ostaje u drugom planu, za razliku od tekstova u kojima se erotsko uzbuđenje čitaoca stavlja u službu estetskog uživanja, zbog čega im bolje pristaje naziv ‘erotska književnost’ (Čolović 1990: 50).

Prema ovoj teoriji erotska književnost bi više bila u službi esteticizma, dok bi pornografska bila u službi zadovoljstva, što je u suštini jedno te isto. Ukoliko se ima u vidu frojdovsko određenje erosa kao životne energije koja je suprotstavljena nagonu smrti, ova tvrdnja se negira. O poetici pornografije piše Susan Sontag u eseju “Pornografska imaginacija” (Vidi: Sontag 1971).

- 4 Do ovog problema je došlo usled evolucije pojma erotskog, koje u savremenom tumačenju samo prividno ne objedinjuje i seksualno. Naime, na osnovu tumačenja postojećih kritika, jasno je da neki proučavaoci ne prave distinkciju između pojma erotskog i seksualnog.

sta. Estetska i erotska funkcija javljaju se na planu Ega⁵, dok je pornografska vezana za ID⁶. Prve dve su u službi intelektualnog zadovoljstva, a treća ima funkciju da izazove fizičko zadovoljstvo. Estetska i erotska funkcija su “srodne i konvertibilne” za razliku od estetske i pornografske koje su “heterogene i nepomirljive” (Vidi: Čolović 1990: 208). S tim u vezi, roman *Nečista krv* u znaku je opstruiranja zadovoljenje seksualnih nagona (ID), što je cena zaštite ugleda (Ego). Da bi se *Nečista krv* analizirala sa ovog aspekta, neophodno je uzeti u obzir pozadinu Stankovićevog erotskog. Kao što je već pomenuto, nigde kod njega nema eksplicitnog opisa seksualnog čina, stoga se ne može govoriti o seksu. Sa druge strane, njegove junakinje su apsolutno lepe, idealno lepe. Reč je o transcendentnoj lepoti otelotvorenoj u ženi, čija je priroda fatalistička, samim tim i destruktivna. Na vrhu lestvice erotskog nalazi se erotičnost lepote tela, koje se javlja kao narativni ideal prvog modernističkog romana u srpskoj književnosti, *Nečiste krvi*.

U ključu psihoaaličkog učenja, uz oslanjanje na Frojda i Junga, Vladeta Jerotić piše o Stankovićevom erotizmu u radu “Erotsko u delu Bore Stankovića”. Težište problema stavlja na Stankovićevu biografiju – odrastanje bez roditelja, sa akcentom na odsustvo majčinske figure, kao i neostvarenu mladalačku ljubav, što su ključna polazišta u Frojdovoj koncepciji tumačenja ličnosti. Imajući u vidu Fukoovo određenje “erotične umetnosti”, Stankovićevo delo može se svrstati u “ars eroticu”, što potvrđuje i Vladeta Jerotić u pomenutom radu gde navodi “da i ne postoji neko Borino delo koje nije prožeto istinskim manicos éros, pomamnom žudnjom za Erosom, žudnjom koja se nikada ne ostvaruje” (Vidi: Jerotić 2007:153). Jovan Deretić u istoimenom radu ističe da je erotsko osnovno polazište Stankovićevog dela:

Erotsko je jedan momenat od kojeg Stanković polazi u svojoj težnji ka celovitom prikazivanju čoveka, a ovo obuhvata kako one unutrašnje, biološke i psihološke mehanizme koji pokreću ljudsku ličnost u njenom svakodnevnom životu tako i socijalne mehanizme koji pokreću ljudsku ličnost u njenome svakodnevnom životu tako i socijalne mehanizme koji određuju ponašanje ličnosti kao pripadnika određene zajednice kojoj pripada. (Deretić 2010: 189)

5 “Ego je pre svega i nadasve telesni ego; on nije naprosto površinski entitet, već je sam projekcija površine” (Frojd 1994: 26). Kod Frojda je ego centar racionalne svesti i afektivne delatnosti.

6 Id - izvor pritanja energije čija je priroda seksualna (Vidi: Frojd 1994:26).

Psihoanalitičku paradigmu utemeljeno na biografiji pisca koristi i Vladislav Panić u studiji *Psihoanaliza Nečiste krvi* ističući zanemarenu pojedinost koju su u tumačenju zapostavili i Deretić i Jerotić, a koja je sa aspekta psihoanalitičkog istraživanja ostavila velikog traga u delu pisca - smrt mlađeg brata (Vidi: Panić 1986:7-8). Takođe, autor smatra da se Stankovićeve dela ne mogu analizirati u ključu neostvarene prve ljubavi (Vidi: Panić 1986:12), ističući intervju sa Pasom, navodnom prvom ljubavlju B. Stankovića, u kojem je ona navela da ljubav među njima nikada nije postojala (Vidi: Paunović 1958).

Roman *Nečista krv* određen je kao istorijski⁷, društveni⁸, kao porodična hronika⁹, kao realistički¹⁰, naturalistički¹¹, modernistički¹². Pored navedenog, ovaj roman klasifikovan je i kao psihološki, što zahteva psihoanalitičku paradigmu u njegovoj analizi. Nema sumnje da je Sofkin lik najkompleksniji lik

7 Daje sliku jednog istorijskog trenutka kada Turci napuštaju Srbiju.

8 Tematizuje društvenu stvarnost Vranja nakon odlaska Turaka i jaz između kolenovića i skorojevića.

9 Prikazuje urušavanje porodice od Hadži-Trifuna do Sofke.

10 Predstavlja realnu sliku društva, istorijskog trenutka, socijalnih odnosa u društvu i propast jedne porodice.

11 Utemeljen je na Zolinov teoriji izrođavanja, sa akcentom na degenerativnost koja nastaje usled ogrešenja.

12 O modernizmu Borisava Stankovića pisano je mnogo: Ljiljana Pešikan Ljuštanović se u eseju "Borisav Stanković između tradicije i modernosti" detaljno bavi problemom Stankovićevog svrstavanja u jednu epohu, kao i modernističkim tendencijama u romanu *Nečista krv* (Vidi: Pešikan- Ljuštanović 2008). Pored nje o modernosti Stankovićevoj pisali su i Radovan Vučković u knjizi *Moderni roman dvadesetog veka* (Vidi: Vučković 2013), kao i Jovan Deretić u eseju "Borisav Stanković, pesnik starog Vranja i začetnik moderne srpske proze" objavljenom u "Vranjanskom glasniku" 1983. godine. Poznata je studija Novice Pekovića *Dva srpska romana* u kojoj piše o *Seobama* Miloša Crnjanskog i *Nečistoj krvi* Bore Stankovića ističući Stankovićev modernizam sa aspekta uvođenja novog tipa junakinje i izmenjene perspektive glavnog junaka u romanu (Vidi: Petković 1989). Bojan Čolak u svojoj doktorskoj disertaciji *Modeli predstavljanja srpskog društva u prozi srpske moderne* posebno mesto posvećuje delu Bore Stankovića obrađujući modernističke elemente, kao i temu sukoba pojedinca sa patrijarhalnim ambijentom u koji je smešten (Vidi: Čolak 2013:170-193). Mihajlo Pantić u knjizi *Osnovi srpskog pripovedanja* Stankovićevu glavnu junakinju Sofku poredi sa glavnim junakom Ignjatovićevog romana Večiti mladoženja, Šamikom (Vidi: Pantić 2015:191-212). Aleksandar Damjanović, Aleksandra Damjanović i Dušan Petrović navode da je Bora Stanković "prevazišao statički i objektivizovani folklorni realizam, oslonjen na tekovine pozitivizma XIX veka, zamenivši ga svojevrsnim psihološkim subjektivizmom" (Damjanović, Damjanović, Petrović 2016: 33). Jovana Nikolić objedinila je sve navedene studije u radu "Modernistički elementi u romanu *Nečista krv* Borisava Stankovića (Vidi: Nikolić 2018: 125–132).

u romanu. Ona je floberovski tip junakinje, koja svojim ponašanjem odstupa od kolektivnih normi i suprotstavlja se propisanom kulturnom obrascu, zbog čega mora biti kažnjena. Ono što Sofku izdvaja jesu njena samosvest i intuitivnost¹³. Obzirom da je poslednji izdanak Hadži-Trifunove porodice, na svojim plećima nosi grehe predaka¹⁴. Sećanje na pretke u Sofki izaziva strah, u njihovim životima nailazi na mnoga ogrešenja¹⁵, između ostalih i incest¹⁶ koji je uvek u domenu tabua¹⁷. Frojd u delu *Tabu i totem*¹⁸ daje definiciju incesta kao i tumačenje istog u različitim kulturama. Ono što je od posebnog značaja jesu njegova tumačenja odnosa svekar-snaha, zet-tašta, koji spadaju u red sociološkog incesta¹⁹, ima li se u vidu glavna tema romana *Nečista krv* – snohačestvo²⁰. Roman *Nečista krv* u znaku sukoba individue sa društvenim

13 Sofka se ne može odvojiti od svojih predaka, ali sigurno da svojom pojavom ne odaje utisak da u sebi nosi njihovu "nečistu" krv. Ona nije samo lepa, već poseduje i intuitivnost i urođenu mudrost "koja se u zapadnoj kulturi retko vezivala za žene" (Raičević, Eraković 2011: 378). O Sofkinjoj intuitivnosti piše i Novica Petković (Vidi: Petković 1989).

14 Sofka se ne može odvojiti od svojih predaka, ali sigurno da svojom pojavom ne odaje utisak da u sebi nosi njihovu "nečistu" krv. Ona nije samo lepa, već poseduje i intuitivnost i urođenu mudrost "koja se u zapadnoj kulturi retko vezivala za žene" (Raičević, Eraković 2011: 378).

15 Nakon što je zatrudnela sa seoskim popom Nikolom, Sofkina baba Cona okončala je svoj život tako što je isekla žile. Pronađena je mrtva u kupatilu. Čuveni Sofkin deda Kavarola ne može da kontroliše svoje strasti, nego dovodi javne žene u kuću. Njegova žena, ne samo da je svedok njegovom nemoralu, nego je tera da služi i pokriva njega i njegove ljubavnice. Izrevoltirana takvim ponašanjem, ona prelazi granice dozvoljenog i stupa u seksualne odnose sa umobolnim deverom. Incestuozni odnos završice se smrću žene, nakon čega će se Kavarola ponovo oženio. On za drugu ženu uzima Grkinju, čija će lepota trajati samo do venčanja. U Sofki najveći nemir izaziva sećanje na tetka Ristu. U svom ludilu imao je uobrazilju da ga žena vara sa kalfom, zbog čega ju je sve vreme nazivao kurvom (Vidi: Stanković 1962: 34).

16 Psihijatri Nikola Ilanković, Dušan Petrović i Andrej Ilanković naglašavaju da su dva osnovna principa humane civilizacije – NE UBIJ i RODOSKRVNUĆE (Ilanković, Petrović, Ilanković 2016: 15).

17 Sava Damjanov se detaljno bavi pitanjem tabua u radu "Tabu – šta je to?" (Vidi: Damjanov 2011).

18 Bataj u studiji *Erotizam* iznosi kritiku Frojdovog površnog poznavanja etnografskih podataka na primeru dela *Totem i tabu*, gde je izneo mišljenje da se zabrana, odnosno tabu, "suprotstavlja želji za dodirivanjem" (Vidi: Bataj, 1980: 52).

19 Barakov razlikuje dva tipa incesta: biološki i sociološki (Vidi: Barakov 1989). Eritje Fransoaz ovaj oblik incesta definiše kao "incest drugog reda" (Vidi: Fransoaz 2003).

20 Tihomir Đorđević zapisuje: "Najzad u poliandriju spada još jedan stari običaj koji se ni do danas nije svugda ugasio, to je slučaj kada svekar živi u nepristojnim odnosima sa svojom snahom. Rusi ga nazivaju snohačestvo. Podaci govore da je među Slovenima bio veoma

ustrojtstvom, pri čemu se u središtu sukoba nalazi eros. Markiz de Sad, preteča onih koji se bave sukobom nagona i kulture, navodi da “zakoni nisu načinjeni za pojedinca, već za celinu, što ih dovodi u stalnu protivurečnost sa pojedinačnim interesom” (De Sad 1989: 96) iz čega proizilazi sukob individualnog i kolektivnog interesa. Ovim problemom se detaljno bavi Sigmund Frojd u studiji *Nelagodnost u kulturi, iz kulture u umetnosti*, stavljajući u naučne okvire ono što je kod De Sada u domenu umetnosti (Vidi: Frojd 1988). Kada je u pitanju sublimacija seksualnog nagona kod Stankovićevih ličnosti, od posebnog značaja je analiza ispoljavanja sublimacije kod muških i ženskih likova. Frojd postavlja jasnu granicu između muškog i ženskog principa:

Žene zastupaju interese porodice i seksualnog života. Kulturna delatnost postala je sve više stvar muškaraca, njima nameće sve teže zadatke, primorava ih da sublimiraju nagone, čemu su žene slabo dorasle. *Sve što utroši u kulturne svrhe, on najvećim delom oduzima od žene i seksualnog života* (Frojd 1981: 310.)

Kritika Erika Froma usmerena Frojdu odnosi se na činjenicu da je ljubav posmatrao kroz aspekt seksualnosti, odnosno sublimaciju seksualnog nagona (Vidi: From, 1965: 52–53). Ličnosti iz Stankovićevog književnog opusa robuju seksualnim nagonima koje pred svetom sputavaju, otuda se može govoriti o frojdovski konstruisanim ličnostima. Tragičnu borbu sa erotskim nagonom u romanu vode Marko i Sofka, ali i ostali likovi. Sofkina glavobolja na kraju romana može se tumačiti kao posledica cenzurisanja ljubavi i sublimacije strasti.

Ako onda bol, kao što smatra Frojd, ima ulogu da ocrta telo, to jest ako bol može biti način koji uopšte stičemo predstavu o telu, onda je moguće da zabrane koje ustanovljuju rod deluju tako što natapaju telo bolom koji kulminira projekcijom površine, to jest polno određenom morfologijom koja je u isti mah kompezatorna fantazija i fetišistička maska (Batler 2001: 92).

Činjenica da ne može imati svoju snahu Sofku, da ne može provesti noć u njenoj ložnici, vodi Marka u smrt, što opet u analizi zahteva uporište u

čest. [...] G. S. Trojanović ga pominje u studeničkom i svrljiškom srezu. Po uveravanju nekoliko prijatelja, bilo ga je u nekim mestima u okruzima: požarevačkom, vranjskom, pirotskom i topličkom. Aleksinački sud sudio je pre trideset i više godina jedan slučaj snohačstva iz sela Resnika u srezu sokobanjskom. U okolini manastira Kalpina u Južnoj Srbiji ima ga, gde što, još i sad, kako me izveštava jedan prijatelj.” (Đorđević 1984: 244).

Frojdovom učenju o borbi erosa i tanatosa. Obzirom da njegov libido ne dolazi do objekta ka kojem je usmeren, on se vraća i direktno ga vodi u destrukciju. Markov lik je eksplicitno markiran sukobom seksualnog nagona i smrti, koji je rezulta ničeg drugog do gušenja seksualne energije. Mišel Fuko primećuje da “do Frojda, govor o polu – govor naučnika i teoretičara – nikako nije prestajao da zaklanja to što je govorio” (Fuko 1982: 51). Jelena Panić Maraš, pozivajući se u svojim studijama na oba teoretičara, navodi da se Frojd i Fuko bave problemom potiskivanja i gušenja seksualnosti, pri čemu su njihove tvrdnje oprečne. Ona dalje nalazi da je “homogenizacija društva” zajednička meta oba naučnika (Vidi: Panić-Maraš 2009: 62). Kao što Marko potiskuje seksualni nagon i ne stupa u seksualni odnos sa snahom, isto tako se i Sofka bori sa svojim nagonima. Za vreme praznika i u noć²¹ ona se udvaja:

I tada već zna da je nastalo, uhvatilo je ono njeno “dvogubo” kada oseća: kako nije ona sama, jedna Sofka, već kao da je od dve Sofke. Jedna Sofka je sama ona, a druga Sofka je izvan nje, tu, oko nje. I onda ona druga počinje da je teši, tepa joj i miluje, da bi Sofka kao neki krivac, jedva čekala kad će doći noć, kada će lećo, i onda, osećajući se sasvim sama, u postelji moći se predavati toj drugoj Sofki (Stanković 1962: 52).

Scena Sofkinog udvajanja direktno se dovodi u vezu sa Frojdovim fenomenom “autoerotizma”.²² Kako ne nalazi nikog ko joj je ravan, što je posledica visokog stepena narcisoidnosti i samosvesti, Sofka nema objekat ka kojem usmerava svoju seksualnu energiju, zbog čega se prepušta fantazijama. Kulminacija njene narcisoidnosti prisutna je u sceni njenog udvajanja, kada se odigrava fantazmagorični poljubac dve Sofke na granici jave i sna. Vladeta Jerotić objašnjava prirodu Sofkine “dvogubosti” kroz frojdovsku paradigmu:

Dvogubost osećanja kod Sofke mogla bi da se objasni – ja sad uzimam na sebe samo ulogu psihijatra – rascepom između onoga sto smo u psihoanalizi naučili da zovemo erotično i seksualno, ili, kako to Frojd kaze, rascepom između nežnog i čulnog toka naših osećanja. S jedne

21 Mora se imati u vidu da je u tradicionalnoj kulturi praznik vreme inverzije, a noć “nedoba”, odnosno vreme u kojem je moguće doći u kontakt sa nečistim silama i sa umrlima (Vidi: Bratić, 2013).

22 Termin “autoerotizam” Frojd pominje u studiji “Tri rasprave o seksualnoj teoriji” u poglavlju “Ispoljavanje infantilnog seksualiteta”, pri čemu se oslanja, kako navodi u fusnoti, na definiciju H. Elisa, koji autoerotizmom označava uzbuđenje koje nije prouzrokovano spolja, već potiče od sebe samog (Vidi: Frojd 1973: 58).

strane, postoji težnja ka sublimaciji ljubavi, erotski odnos prema objektu koji nije seksualan. S druge strane, nosimo u sebi vrlo jaku čulnu, odnosno seksualnu komponentu (Jerotić 2008: 9).

U jednom trenutku pisac ide dotle da Sofku direktno poredi sa muškarcem:

Slobodno bi se otkopčavala, razgolićavala prsa i rukave i same šavove, da bi osećala kako bi jednim pokretom sve mogla sa sebe da zbaci. Onda bi se unosila uživajući u toj svojoj lepoti, osećajući draž od te svoje otkrivenosti i od golicanja vazduha. A koliko bi puta, čisto kao kakav muškarac, sa tolikom strašću počela da posmatra svoje prave, krupne dojke, u kojima su se ispod beline kože već nazirale, kao odavno zrele, neke grudve (Stanković 1962: 54).

Fenomen “autoerotizma” u neraskidivoj je vezi sa “halucinatorno-snevnim seksualnim aktom”, koji se javlja kod osoba koje potiskuju svoj libido (Vidi: Frojd 1973:113). U analizi se sme zanemariti činjenica da se “ono”, odnosno Sofkino udvajanje i seksualna imaginacija u kojoj je uzima snažan muškarac dešava na granici sna i jave:

Išla je tobož da leži, spava, a u stvari da što pre ostane sama sa sobom, i da onda, sasvim sama u noći, pokrivena jorganom, nastavi što jače grljenje i milovanje, tonući i gubeći se od sreće zbog tih svojih snova (Stanković 1962: 53).

Nakon takvih noći Sofka oseća nelagodu, skriva se od matere u baštu i kao luda proča sa cvećem, što je uslovljeno činjenicom da je učinila nešto što je u domenu zabrane. Imenovanjem stanja Sofkinog ludila kao “ono” Stanković uspostavlja korelacije sa Frojdovim “ID”, koje je određeno kao deo čovekove ličnosti oslobođen Super-ega kao destilata društva, i Ega,²³. Scena Sofkinog udvajanja zahteva osvrt na Kraft-Ebingovu teoriju prema kojoj je biseksualnost prisutna kod svakog bića (Vidi: Kraft-Ebing 1927: 62–63), što je temelj Jungovog učenja o Animusu i Animi. Fenomen autoerotizma ipak nadilazi fenomen biseksualnosti, jer bi mnogo manje “problematično” bilo da Sofku u trenucima “onog” ljubi druga devojka, nego što ljubi samu sebe. Sof-

23 O fenomenu “ono” kod Stankovića i “ono” kod Frojda pisala je Jovana Nikolić u master radu “Erotski elementi u *Nečistoj krvi* Borisava Stankovića” (Vidi: Nikolić 2015). Vezu među pojmovima istakla je i u radu “Modernistički elementi u romanu *Nečista krv* Borisa Stankovića” (Vidi: Nikolić 2018).

kina dvogubost jedinstvena je, jer niko pre, a ni posle Stankovića nije na ovakav način pisao o autoprojekciji i seksualnom kontaktu koji, iako je u domenu imaginarnog, hiperboliše samozaljubljenost, koja se može tumačiti u znaku “pojačanje naturalizacije psihe”.

U književnim delima ‘fiziološki stilski kompleks’ najčešće se očituje preko pojačane naturalizacije psihe, zapravo uticajem fiziološkog faktora na konstituisanje likova i pokretanje radnje, a koji je, budući da oličava nagonsku stranu čoveka, najčešće u sukobu s normama kulture i civilizacije” (Panić-Maraš 2009: 53).

Jelena Panić-Maraš sistemom analogije dovodi u vezu naturalizaciju psihe i fiziološke psihologije “koja proučava psihičke i društvene pojave u vezi sa fiziološkim pojavama i na osnovu njih” (Isto). Frojd je delom *Nelagodnost u kulturi* postavio temelj fiziološkoj psihologiji, otuda je njegovo učenje nezaobilazno polazište kada se govori o naturalizaciji psihe. Sa stanovišta psihoanalize interesantno je posmatrati Sofkinu transformaciju i napuštanje ženskog principa, što se posebno očituje u trenucima kada se direktno suprotstavlja ocu govoreći mu da ona ne može i neće da se uda (Vidi: Stanković 1962: 94), o čemu pišu Gorana Raičević i Radoslav Eraković u radu “Fenomen krize identiteta u srpskom romanu 19. i 20. veka”:

Sofka kao lik napustila je onu ulogu koju je društvo rezervisalo za žene (o kojima čitamo i u Borinim pripovetkama) u njenom identitetu došlo je do transformacije ženskog principa u muški, koji u glavnom liku dominira (Raičević, Eraković 2011: 379).

Ipak, Sofkin otpor je kratkoročan. Nakon što se otac ogoli pred njom i pokaže joj simbol svoje propasti, poderan mintan, ona prihvata ulogu žrtve²⁴. Proučavanje odnosa Sofke i oca takođe zahteva oslanjanje na psihoanalizu. Novica Petković odlično zaključuje: “Mala Sofka u očima drugih ne vidi sebe bez oca, i vidi oca koliko sebe” (Petković 1989: 142).

Sofka se seća pojedinosti iz detinjstva i trenutaka provedenih sa ocem, što se ne uklapa u Frojdovu teoriju o *infantilnoj amneziji* kod dece (Vidi: Frojd 1973: 51), čime se detalji koje Sofka pamti iz detinjstva dodatno ističu, što ukazuje se na njihov značaj. Sofka, iako dete, ima svest o svojoj ulozi u braku

24 O Sofki kao efendi Mitinjoj žrvi piše Isidora Sekulić u eseju “Bore Stankovića vilajet, trideset godina od smrti pisca *Nečiste krvi*” (Vidi: Sekulić 2001).

roditelja i primećuje majčinu zahvalnost, jer Sofki može zahvaliti što joj se muž vraća:

Ne bi mogla Sofke da se nagrli i da je se naljubi, jer eto njoj, svom detetu, Sofki, ima da zablagodari što joj se opet vratio on, njen muž, i njegova ljubav (Stanković 1962: 40).

Očinska figura ključna je za formiranje ličnosti devojčice, a Sofkina posebnost markirana je upravo imenom njenog oca. Odnos Sofke i oca veoma je kompleksan i zahteva detaljnu analizu. Ljiljana Pešikan-Ljuštanović u analizi efendi Mitinih postupaka posebnu pažnju posvećuje ritualnom čišćenju kojem pribegava svaki put kada čini nešto loše (Vidi: Pešikan-Ljuštanović 2008). Efendi Mita se javlja kao dvostruki “zločinac”. Sa jedne strane on žrtvuje Sofku ne bi li zaštitio ugled, a sa druge strane on budi Tomčinu nasilničku prirodu. Kada efendi Mita dođe u Sofkinu kuću nakon Markove smrti, on ne samo da uništava Sofkinu bračnu sreću, nego nagoveštava da je on možda ipak znao da Sofku ne daje samo za Tomču nego i za Marka. “Zar da mi nije obećao pare, i to kakve, zar bih ja dao, ne za tebe nego za vas moje čedo, kćer?” (Stanković 1962: 98). Ipak, ne može se sa sigurnošću tvrditi da je znao Markove namere, jer se njegove reči mogu tumačiti kao to da je Sofku dao za njih – seljake i skorojeviće. Kako god, jasno je da je ovom rečenicom efendi Mita spustio Sofku na nivo robe. Jasno je da on ne dolazi kod Tomče i Sofke – zeta i ćerke, nego on dolazi kod Tomče – sina svog starog dužnika. Kada se Tomčina transformacija posmatra kroz prizmu Frejdovog psihoanalitičkog učenja, jasno je da se sadizam javlja kao refleks dominantne figure oca. On se poistovećuje sa svojim autoritetom, isto kao što Sofka preuzima ulogu žene-mučenice po ugledu na svoju majku. Eros doživljava vrhunac transformacije – transformiše se u patnju koja kulminira u mazohizam, odnosno potrebu za samouništenjem. Na kraju romana Sofka se, potpuno razorena, podaje mutavim slugama, strahujući da će neka tamo njena unuka koja će nositi njeno ime, imati istu sudbinu.

Na osnovu svega navedenog jasno je da je psihoanalitički pristup u analizi romana *Nečista krv* i danas neprevaziđen jer tema, karakterizacija likova kroz njihovu duboku psihologizaciju i hronotop u koji je smeštena radnja romana zahtevaju frejdovsku prizmu tumačenja. Psihoanalitički metod analize primenljiv je na svim nivoima romana, a kako bi se stekao uvid u njegovu njegov značaj kada je u pitanju tumačenje romana *Nečista krv*, Stankovićovo književno delo treba posmatrati u kontekstu dela nastalih u eposi realizma i rane moderne. Činjenica je da Stanković na pozornicu srpske književnost do-

nosi novi tip junakinje. U eposi realizma žena je vezivana za ulogu koju ima u porodici – ona je majka, sestra, ćerka, i kao takva nalazi se u senci dominantnih muških likova. I Sofka je ćerka, ali ne tipična ćerka... Markirana imenom svoje porodice, paralelno živi svoj intimni, erotski život, koji je suprotstavljen sa kolektivnim normama. Psihoanalitičko uporište postaje temelj analize kada je u pitanju fenomen incesta, ali i totem tabua, koji je zastupljen u Sofkinom sećanju na pretke. Pored navedenog, Sofkini snovi, motiv udvajanja, autoerotizam, ali i narcisoidnost i samosvest, kao dominantne crte Sofkine ličnosti ostale bi neosvetljene bez oslonca na Frojdovo učenje. Stilistički pristup tumačenja književnog dela, na kojem su pojedini kritičari posebno potencirali zbog piščevih gramatičkih propusta, ostaje u senci psihološke analize, jer ono što je Stankovića odvojilo od savremenika jeste osećaj za ljudsku psihu.

LITERATURA

- Barkow, J.H. (1989). *Darwin, Sex, and Status: Biological Approaches to Mind and Culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bataj, Ž. (1980). *Erotizam*. Beograd: BIGZ.
- Batler, Dž. (2001). *Tela koja nešto znače*. Beograd: Samizdat B92.
- Bratić 2013: D. Bratić, Gluvo doba: predstave o noći u narodnoj religiji Srba, 2. izd., Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug.
- Čolak, B. (2009). *Slika patrijarhalnog društva u delu Borisava Stankovića, Modeli predstavljanja patrijarhalnog društva u prozi srpske moderne*, Beograd: Filološki fakultet.
- Čolović, I. (1990). *Erotizam i književnost*. Beograd: Narodna knjiga.
- Ćosić, B. (2012). Borisav Stanković (u:) *Deset pisaca- deset razgovora*. Beograd: Službeni glasnik, str.17-26.
- Damjanov, S. (2011). Tabu – šta je to?! (u:) *Srpski erotikon*. Beograd: Službeni glasnik.
- De Sad, M. (1989). *Filozofija u budoaru*. Beograd: Rad
- Delić, L. (2016). *Eros, lepo, seks, bez ljubavi*. Bibliid 0350-6428, God. 48, br. 159 (2016), str. 37-58.
- Deretić, J. (2010). "Erotsko u delu Bore Stankovića", *Vranjanski glasnik* XVI, Narodni muzej u Vranju, Vranje, str. 183- 186. (u:) Borisav Stanković u Vranjanskom glasniku, zbornik radova. (2010). Vranje: Književna zajednica Borisav Stanković, str.189-192.
- Dorđević, T. (1984). *Naš narodni život*. Beograd: Prosveta.
- Fransoaz, Eritje. (2003). *Dve sestre i njihova mati, antropologija incesta*, s francuskog preveo Nikola Bertolino. Beograd: Biblioteka XX vek
- Frojd, S. (1973). *O seksualnoj teoriji, Totem i tabu*. Novi Sad: Matica srpska.

- From, E. (1965). *Umijeće ljubavi*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Fuko, M. (1978). *Istorija seksualnosti, knjiga 1*. Beograd: Volja za znanjem, Prosveta.
- Ilanković, N., Petrović, D., Ilanković, A. (2016). Bora Stanković, Nečista krv, psihološki profil (u:) *Pusta mladost u Borinim snovima*. Kragujevac: Biblioteka "dr Vićentije Rakić". str.15-27.
- Jerotić, V. (2007). Erotsko u delu Bore Stankovića (u:) *Darovi naših rođaka*. Beograd: Zadužbina Vladete Jerotića, str. 153-163.
- Kraft Ebing, R. F. (1927). *O polnom prohtevu*, Beograd: Napredak
- Maksimović, G. (2014). Erotsko u "Nečistoj krvi" Borisava Stankovića (u:) *Kazivanje grada i drugi ogledi*. Litteraria Serbica. Niš: Filozofski fakultet, str. 219-239.
- Nikolić, J. (2015). "Ono" u Nečistoj krvi i "ono" kod Frojda, u: Erotski elementi u romanu *Nečista krv* Borisava Stankovića. master rad, mentor: prof. Sava Damjanov. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Nikolić, J. (2017). Modernistički elementi u romanu Nečista krv Borisava Stankovića. *Problemi slovańoznavstva*. Vip. 66. L'viv. S. 125-132 (prevedeno na ukrajinski).
- Panić Maraš, J. (2009). *Grad i strast*. Beograd: Službeni glasnik.
- Panić Maraš, J. (2017). *Erotsko u romanima Miloša Crnjanskog*. Beograd: Službeni glasnik.
- Panić, V. Psihoanaliza "Nečiste krvi". Beograd- Zagreb: Medicinska knjiga.
- Pantić, M. (2015). *Osnovi srpskog pripovedanja*. Beograd: Zavod za udžbenike
- Pešikan- Ljuštanović, Lj. (2008). *Borisav Stanković- između tradicije modernosti, Izabrana dela*, priredila: Ljiljana Pešikan- Ljuštanović, Novi Sad- Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarica Zorana Stojanovića, str. 5-49.
- Petković, N. (1989). *Dva srpska romana, Studije o "Nečistoj krvi" i "Seobama"*. Beograd: Narodna knjiga.
- Raičević, G. Eraković, R. (2011). "Fenomen krize identiteta u srpskom romanu 19. i 20. veka", u: *Slavistička revija*, br. 59.
- Sekulić, I. (2001). Bore Stankovića vilajet, trideset godina od smrti pisca "Nečiste krvi" (u:) *Sabrana dela Isidore Sekulić*. Domaća književnost I, knjiga šest, Novi Sad, str. 262-268
- Sontag, S. (1971) "Pornografska imaginacija", u: *Stilovi radikalne volje*. Zagreb: Izdavačko knjižarsko poduzeće Mladost.
- Stanić, M. (2018). "Zastupljenost obreda prelaza u romanu Nečista krv Borisava Stankovića", u: Godišnjak Katedre za srpsku književnost sa južnoslovenskim književnostima, Vol. 13. UDK 821.163.41-31.09. str. 243-264
- Stanković, B. (1962). *Nečista krv, Izabrana dela*. Beograd: Narodna knjiga
- Vučković, R. (2013). *Moderni roman dvadesetog veka*. Beograd: Službeni glasnik.

THE VALIDITY OF FREUD'S PSYCHOANALYTIC PARADIGM IN THE INTERPRETATION OF THE NOVEL *NEČISTA KRV* OF BORISAV STANKOVIĆ

Abstract

Although psychoanalytic learning as a scientific paradigm has become increasingly undervalued in recent decades, it still has a very important place in the science of literature. Borisav Stanković's most famous novel *Nečista krv* is based on Zola's theory of family degeneration and the naturalistic account of the demise of the Hadži-Trifun lineage, as well as Freud's teaching on the conception of personality, hence the inevitable starting point for the analysis of this work. The paper will not question whether Stanković read Freud, but will highlight the benefits of Freud's psychoanalytic paradigm in interpreting the novel over other approaches to interpretation and look at those authors who based the analysis of *Nečista krv* on psychoanalytic learning. The aim of the work is to isolate parts of the novel that will be interpreted in the key of psychoanalytic phenomena such as: the problem of the boundary between erotic and pornographic, the struggle of eros and tanatos, the phenomenon of incest, which is brought about in connection with the custom of "snobbery" in the Pčina region of Serbia, as well as autoeroticism, the most complex erotic phenomenon in the novel.

KEYWORDS: *Borisav Stanković, Nečista krv, Freud, psychoanalysis, eroticism*

Zvonimir GLAVAŠ

SUBVERTING OR UNMASKING? ON BENNETT'S COMPARISON OF FORMALISM AND MARXISM AND ITS RELEVANCE FOR THE CONTEMPORARY LITERARY THEORY AND THEORY OF IDEOLOGY

Key words: *Marxism, Russian Formalism, Althusser, Macherey, Bakhtin Circle, literature, ideology, post-Marxism*

Forty years after the publication of Bennett's *Formalism and Marxism* (1979), the insistence on the mutual incompatibility or even contradiction of these two schools of literary criticism is still predominant in textbook representations of both. This paper therefore revisits Bennett's important study, striving not only to underscore its on-going relevance for the understanding of the relationship between certain branches of Marxist and Formalist thought – a task which is far from accomplished – but also to establish connections between his research and certain preoccupations of the contemporary literary theory and theory of ideology. However, this return to Bennett is not a mere eulogy. In addition to emphasizing Bennett's significant insights, this paper also draws critical attention to certain differences between the analysed theoretical currents that he failed to notice and simplifications he decided to introduce in order to construct an undisturbed continuity. By juxtaposing these two perspectives, this paper demonstrates that the relationship between Formalism and certain strands of Marxism, as well as between those two theoretical currents and contemporary post-Marxist thought, can be conceived neither as a simple binary opposition in a certain historical moment, nor as a series of consecutive stages in a single neat line of development.

I

Although textbooks of literary theory that fail to introduce a chapter on Russian Formalism somewhere at the beginning are nowadays a rather rare phenomenon, the belated reception of that theoretical school in the West is a

well-known fact. The belatedness becomes even more noticeable if the focus is narrowed to what is often referred to as the Western Marxism, which shut its door rather tightly on the Soviet Formalist scholars, as well as the members of the so-called Bakhtin Circle, whose theoretical postulates significantly overlapped with Formalists',¹ for a long time. Such a state of affairs was largely caused by a long dominance of the reflection theory and other Lukácsian/Hegelian paradigms in various attempts to establish a Marxist theory of literature (since it could hardly be argued that something like a universal and univocal Marxist theory of literature has ever existed), but also by a prejudice against the Formalists as apolitical and/or reactionary, which followed them from the USSR². The fact that the European academic public was introduced to Russian formalism by way of structuralist mediation surely did not help either; many European Marxists perceived structuralism as both reactionary and their main theoretical competitor³.

A turning point of sorts occurred with the appearance of Tony Bennett's study *Formalism and Marxism* (1979), which still remains a rather lone reflection on the topic despite being present for no less than four decades. In it, Bennett aims to thoroughly re-articulate the conventional perspective on the relationship between Formalism and Marxism, arguing against what he sees as a disregard for and suppression of a true materialist stance that Marxism could have found in Formalist thought. This paper therefore intends to draw

-
- 1 It is important to note that scholars gathered under the label of Russian Formalism have never actually formed a single theoretical school, rather they were members of two different and (with regard to doctrinal questions) relatively loosely connected scholarly circles: the Moscow Linguistic Circle and the OPOJAZ circle in St. Petersburg. Cf. Erlich (1980: 63 [1955]), Ambrogio (1977: 22 [1968]), Striedter (1989: 18) and Biti (2000: 146–147) regarding this. Moreover, we are aware of the differences between Bakhtin Circle and the Formalists, as well as the fact that it was the members of the former who used the latter as a term of abuse. However, we believe that the awareness of the importance of the form and the emphasis put on it distinguish the two theoretical currents significantly from their theoretical context, bringing them together perhaps even more closely than they would care to admit.
 - 2 Cf. Glavaš, 2017 regarding the relationship between Marxism and Formalism within the USSR and the stance of Formalist theory and theorists on the October Revolution, as well as Bennett (1979) regarding the general reception of the Formalists among the Marxists in the West.
 - 3 As Bennett (1979: 27) notes, "For, apart from a period of brief flirtation in the early 1960s, Marxist have come to regard structuralism as a new idealism, indeed a new 'formalism', with the result that the Formalists have often been condemned as guilty by mere association."

attention to and briefly examine Bennett's aforementioned revision so as to try to remedy a relative lack of the reception of that important study, which is unjustified. Furthermore, in addition to emphasizing Bennett's significant insights into the value of Formalists' works for Marxist literary theory and offering an analysis of the intersections between those two domains in Althusserian conceptualizations of literature and ideology, this paper also aims to critically underscore certain differences Bennett fails to notice, as well as certain simplifications he introduces for the benefit of constructing an undisturbed continuity. A juxtaposition of the two perspectives will demonstrate that the two theoretical currents in question are much more co-determined and more complexly entangled than their traditional histories tend to admit, that is, that their relationship can be conceived neither as a simple binary opposition in a certain fixed historical moment, nor as a series of consecutive stages in a single line of development.

II

Speaking from a position which was at the time still rather Althusserian, albeit marked by a critical distance from Althusser as well, Bennett argues that "many of the difficulties in which Marxist [literary] criticism currently finds itself can be traced to the fact that it has never clearly disentangled its concerns from those of traditional aesthetics." (Bennett, 1979: 3) Engaging in criticism of what he thinks of as a bourgeois dimension of Marxist literary theory and affirming the Althusserian approach as the preferred alternative, he finds rather unexpected allies in the Russian Formalists and scholars of the Bakhtin Circle. Similarities between the two sides can be noticed, roughly speaking, on four different levels: (1) formal similarities in the production and definition of their object of study, (2) a similar emphasis on the defamiliarizing nature of literature, (3) similar techniques of analysis that focus on the literary devices employed, and (4) similar theoretical trajectories, starting off with an interest in literature as such, then slowly moving towards the matters of production and consumption (cf. *ibid.* 98).

A short elaboration of every level easily reveals that they logically derive one from another. First one, to put it simply, relates to the fact that both the Formalists and Althusserian Marxists, whose stances will henceforth be represented by Macherey's earlier work, treat literature not as a transcendental given, but as a historical, relational phenomenon. Macherey's stance on that

matter is quite straightforward; throughout his entire *A Theory of Literary Production* (1978 [1966]) literature is defined in relation to other discourses, as well as the broader historical context and its material conditions. Thus he underscores the fact that “*autonomy must not be confused with independence*” (Macherey, 1978: 53), arguing that, although literature is indubitably an autonomous discursive domain, “the literary work must not be considered as a reality complete in itself, a thing apart”, but rather as consistently differential. Such a perspective becomes the very basis of Macherey’s early criticism not only of different forms of the reflection theory present in Marxist aesthetics, but also of structuralist criticism.

If not less straightforward, the historicizing dimension of Formalist literary theory is certainly less well-known. Such a state of affairs can mainly be blamed on the (mostly simplified and imprecise, or even completely wrong) stereotypes about the Formalists that have been in circulation since the earliest criticism and that have mostly stemmed from their earlier works. However, if the earliest Formalist works sometimes tend to overemphasize the autonomy of literature, to the point of implying a complete self-enclosedness, the same can definitely not be said of later Formalism, most notably of Jakobson’s and Tynjanov’s works on the literary evolution, in which they clearly establish and emphasize a connection between “the literary series” and “other historical series” (cf. Jakobson, Tynjanov, 1980: 4). However, it could also be argued that the historicizing aspect of Formalist thought was already present in their earliest texts, such as Shklovsky’s famous *Art as Device*, in which he takes on the issues of intention, reception and “[t]he life of poetic text” (Shklovsky, 2017: 81 [1917]), i.e. the historical variability of its artistic status.

Shklovsky’s seminal text is the fundamental reference for the second level of similarities as well – the common emphasis placed on the defamiliarizing nature of literature. For Bennett, Shklovsky’s notion of defamiliarization (*ostranenie*) becomes a metonymy for various similar notions and effects ascribed to literature both in the context of Formalism and Althusserian Marxism, as well as in general. Although certain important similarities really do exist, there are also some not-so-negligible differences that should not be overlooked. For this reason, it can be said that criticism in this paper will focus precisely on this level, but we will come to that later on.

When it comes to similarities on the level of the techniques employed in concrete analyses, what Bennett roughly aims at is the fact that, in their

analyses, both sides tend to emphasize the formal aspect of a literary work. The interest they take in the literary devices employed implies a shift in the focus from the mere content of a literary work, a thematic analysis, towards a variant of the difference between the *fabula* and *syuzhet*/story and discourse, followed by an analogous shift in emphasis/ascribed importance⁴.

Finally, with regard to the similarity between the theoretical trajectories of Formalism and Althusserian Marxism, moving from a narrower focus on the literary artefact itself towards the broader context of production and reception, it is important to note that, in Macherey's case, the shift described can only to a lesser extent be attributed to the progress from one stage of his oeuvre to another; rather, it can be observed within individual studies (especially in the case of *A Theory of Literary Production* (1978 [1966])). Conversely, in the case of the Formalists, that distinction roughly overlaps with the one between earlier Formalism on the one hand and later Formalism and the Bakhtin Circle on the other.

Although Bennett (1979: 42), referring to all those similarities together, explicitly distances himself from oversimplifications by clearly stating that "[t] here are equally important differences between the two positions", that does not stop him from depicting the Formalists as Marxism's lost heritage of sorts (as the title of one of his chapters reads, cf. *ibid.* 95), i.e. a literary theory paradigm much closer to the fundamental principles of Marxism than any of the nominally Marxist approaches to literature/art, except for the Althusserian one. According to him, dealing with the subject of literature within the framework of structural Marxism, Althusserian scholars – by far most notably Macherey – have at the same time continued a line of investigation, which had previously been abruptly broken. He detects its culmination in the late Formalism of Jakobson and Tynyanov, as well as in the works of Bakhtin and Voloshinov, but claims that its core features were already established in the early texts of Viktor Shklovsky⁵.

4 Bennett (1979: 144), however, admits that “/a/t a technical level, the researches of the Formalists into these questions are still considerably in advance of those proposed not only by Althusser but also of those evidenced in the more detailed works of Pierre Macherey and Terry Eagleton. At this level, the work of the Althusserians remains parasitic upon that of the Formalists.”

5 Although Bennett considers Jakobson and Tynyanov to be the finest examples of Formalist thought and the thresholds of its mature form (cf. Bennett, 1979: 34–35), his insistence on defamiliarization/estrangement as the central and most potent feature of Formalist literary

Before engaging in the criticism of certain shortcomings of this outlook of Bennett's, it is worth noting that it is far from unfounded. The myth about the alleged incompatibility, moreover a contradiction, between Formalism and Marxism had already been contested long before Bennett's work, on the margins of several influential studies on the Russian Formalists, such are the ones published by Erlich (1980), Ambrogio (1977) and Striedter (1989)⁶. The course of events that established a certain form of Marxist orthodoxy in the USSR, banishing the Formalists from the public sphere (or driving them to renounce formalism⁷), is indubitably a result of historical contingency rather than a logical necessity inherent in Marxist theory. The literary theory compartment in the "vast filing-cabinet" of Marxism, as Erlich (1980: 116) paraphrases Kazin's metaphor, could also have been filled with Formalist theory had the conditions been different⁸. Moreover, it should be kept in mind that certain Formalists

theory (ibid. 20) necessarily takes us back to Shklovsky. However, he is far from being the only one who assigns a privileged synecdochic position to Shklovsky. For example, although Erlich (1980: 70) explicitly argues against the simplifications that present the entirety of Russian Formalism as Shklovsky's invention, he openly admits that, from the beginning, Shklovsky was among the loudest and most influential Formalists and describes him as "[b]rilliant, exuberant, versatile" and the "*enfant terrible* of Russian Formalism" (ibid. 67).

- 6 Cf. Glavaš, 2017 for a more thorough insight into Erlich's, Ambrogio's and Striedter's perspectives on the relationship between Marxism and Formalism, as well as into the often ambivalent stance on Formalists expressed in Marxist works at the time of the greatest prominence of Formalist theory, most notably in Trotsky's *Literature and Revolution* (2005 [1923]).
- 7 The most famous example is Shklovsky's declaration that formalism "is a thing of the past". Cf. Erlich, 1980: 137
- 8 An unwillingness to start a dialogue and compromise, as well as certain exceptions from it, was mutual and it was not limited only to the orthodox-Marxist side, although an important difference lay in the state power that they could leverage. As Striedter (1989: 76) writes: "A confrontation between Formalism and Marxism could have contributed enormously to the solution, for the question of the connection between literature and society, and hence of the connection between literary evolution and general history, which the Formalists had as far as possible evaded, was at the centre of Marxist literary theory. But the prerequisite for any such rapprochement, or even for an ongoing, mutually stimulating confrontation, would have been the willingness to discuss critically the foundation of both methodologies. Until the mid-twenties, with a handful of Marxist critics, including ranking party officials, still willing and able to justify their criticism of Formalism objectively and to discuss some of their own positions critically, there seemed at least to be certain tendencies in this direction. In the polemical anti-Formalism campaign at the end of decade, even that disappeared."

were close to or directly involved in revolutionary movements⁹, as well as that certain members of Bakhtin's Circle, such as Medvedev and Voloshinov, have considered themselves Marxists¹⁰.

It is therefore not the fact that Bennett establishes a link between Formalism and Marxism itself that should be subjected to criticism. On the contrary, this intervention of his constitutes a contribution to the history of both theoretical traditions worthy of every praise. However, what is questionable is his treatment of the relationship between ideology and literature in the context of that broader affinity, i.e. his somewhat simplified portrayal of that relationship in which similarities are sometimes overemphasized at the expense of certain differences. The issue is not a merely scholastic one since the relationship between literature and ideology constitutes the backbone of the Althusserian theory of literature and thus the focal point of Bennett's analysis as well.

III

Although Althusser has turned to the analysis of literature or arts in general on several occasions – most famously in his three essays on art and literature in *Lenin and Philosophy* (2001 [1965]) and *For Marx* (1996 [1969])¹¹ – it is often claimed that the task of developing a literary theory in Althusser's circle was given to Macherey¹². Althusser's views, however, provided certain guidelines for that development, despite being critically reconsidered as early as in Macherey's first study.

What is particularly interesting about Althusser's conception of art/literature is the fact that he assigns a relatively privileged position to it in comparison to other discourses and practices that were typically classified as elements of the superstructure in the traditional Marxist model of society. While his arguably most well-known text – *Ideology and Ideological State*

9 For example, Brik and Jakubinskij were directly involved in the functioning of certain Bolshevik revolutionary bodies, while Shklovsky's affiliation oscillated between the Bolsheviks and Social-Revolutionaries. Cf. Erlich, 1980: 79.

10 For instance, Voloshinov's most famous study is titled *Marxism and the Philosophy of Language* (1973 [1930]), while Medvedev, in the introduction to his *The Formal Method in Literary Scholarship* (1976 [1928]), writes about the "object and goals of the Marxist theory of literature".

11 We refer to the following texts: *The "Piccolo Teatro": Bertolazzi and Brecht* [1962], *A Letter on Art* [1966] and *Cremonini, Painter of the Abstract* [1966]. Cf. Althusser 2001, 1996.

12 Cf. Macherey 1998: 3.

Apparatuses – proposes a univocal distribution of most other superstructural phenomena between the repressive State Apparatus and Ideological State Apparatuses (cf. Althusser, 2001: 96), when it comes to literature and art, we are confronted with a partial contradiction and an exemption. Even though Althusser's abovementioned later text lists arts and literature as elements of an ideological apparatus, namely the "cultural" one (ibid.), his earlier analyses focused on art exempt the two from the (primary/sole) function of the reproduction of ideology and assign them a somewhat revelatory/disruptive role in relation to it¹³.

In the abovementioned analyses, Althusser places literature between ideology on the one hand and the heroic Marxist science on the other, as a discourse that does not merely reproduce ideology, but cannot scientifically dispense with it either. It works on ideological material, decentres the seeming consistency of ideological representations and reveals ideological distortions, but it does not translate them into knowledge like (Marxist) science does; rather it translates them into more inferior visions and feelings (cf. Althusser, 152). Such a stance, although an improvement in comparison to the conceptions of literature as a mechanical reflection of the social base/infrastructure, is criticized by Bennett (1979: 112) as transcendentalist and ahistorical since it posits certain "eternal and unchanging forms of cognition" and their immutable effects, thus betraying the appeal for historical determination.

In his study *A Theory of Literary Production*, as well as in the article *Literary Analysis: The Tomb Of Structures* appended to it (cf. Macherey, 1978), Macherey already tries to critically distance himself from an essentialist perspective on literary (or any other) structures, arguing in favour of differential determination on the margin between interiority and exteriority, as well as for a polyphonic, heterogeneous and contradictory content of a structure¹⁴.

13 In his *A Letter on Art in Reply to André Daspre*, Althusser (2001: 151) explicitly states: "I do not rank real art among the ideologies, although art does have a quite particular and specific relationship with ideology."

14 As Macherey (1978: 151) writes: "If there is a structure it is not in the book, concealed in its depths: it inhabits the book but is not its content. Thus, the fact that the book can be related to a structure does not imply that it is of a homogeneous substance; the structure sustains the work in so far as the work is diverse, scattered and irregular." Or elsewhere: "To explain the work is to show that, contrary to appearances, it is not independent, but bears in its material substance the imprint of a determinate absence which is also the principle of its identity. The book is furrowed by the allusive presence of those other books against which it is elaborated; it circles about the absence of that which it cannot say, haunted by the ab-

However, what remains intact despite this is the tripartite relationship between literature, ideology and science.

In his often-quoted analysis of Jules Verne's novels, Macherey (1978: 187) differentiates between the stages of representation, figuration and fabulation, which approximately correspond to the movement from the ideological imagery of a certain period to the narrative treatment of that imagery. Contradictions that necessarily arise between different levels are, according to him, the main effect produced by literature since they unmask the false/imaginary coherence of the narrative of the dominant ideology. As Macherey explains:

The interest of Verne's work lies in the fact that, through the unity of its project – a unity borrowed from a certain ideological coherence, or incoherence – and by the means which inform this project (or fail in this enterprise), by specifically literary means, it reveals the limits, and to some extent the conditions of this ideological coherence, which is necessarily built upon a discord in the historical reality, and upon a discord between this reality and its dominant representation. (Macherey, 1978: 238)

However, a literary revelation of an ideological false coherence is not equal to a scientific one. In another analysis, dealing with Lenin's reading of Tolstoy, Macherey (1978: 113) argues that the writer, in this particular case Tolstoy, "is involved in the movement of his age, but involved in a way that inhibits him from giving us a complete account. He is unable to, for if he did he would cease to be a writer, he would become identified with a new relation to knowledge and history."

Referring to such a conception, Bennett (1979: 122) argues that, on a general level, Macherey's and Althusser's "position is virtually indistinguishable from that of the Formalists." Yet it seems that certain differences do exist and that they are not completely irrelevant.

First of all, in contrast to Formalist defamiliarization, or to Voloshinov's very similar notion of evaluation¹⁵, which always results from a certain ele-

sence of certain repressed words which make their return. The book is not the extension of a meaning; it is generated from the incompatibility of several meanings, the strongest bond by which it is attached to reality, in a tense and ever-renewed confrontation." (ibid. 78)

¹⁵ According to Voloshinov (2012: 178 [1927]), "a poetic work is a powerful condenser of unarticulated social evaluations – each word is saturated with them. It is these social evaluations that organize form as their direct expression." In a regular communicative situation, social evaluations are typically assumed and stay implicit. However, when they are

ment/device present and actively emphasized in the artwork (what Jakobson would call a *dominant*), Macherey's unmasking effect of literature shifts to, colloquially speaking, the domain of the unconscious and stems from absences and silences, not as a minus-device of sorts, but as an involuntary lapse of coherence. Moreover, while the defamiliarization effect is conceived as an effect that may or may not affect any reader¹⁶, the detection of ideology in Macherey's literary analyses is a variation of the Althusserian symptomatic reading that typically requires reading against the grain, performed by a Marxist scholar¹⁷.

Consequently, from the Formalist perspective, a literary work assumes the role of an active agent in the subversion of established worldviews, while, in Macherey's view, it oscillates between being an active factor and a predominantly passive reflection. From Shklovsky's point of view, literary devices do not only prolong and emphasize the perception process, but also, if we recall the examples he gives¹⁸, establish altered relations among the elements in

verbalized, they are extracted from their naturalized context and brought into the open for questioning.

16 It would, of course, be worth to retain a degree of critical distance from this claim. Although defamiliarization is presented as an almost-universal effect stemming from a certain objective device in an artwork within a certain historical context, i.e. as something that can eventually cease to function when its vehicle becomes conventionalized, but remains effective for the overall readership up to that point, it is possible to argue that, to a certain extent, the synchronic effectiveness of defamiliarization devices identified in certain Formalist analyses depends on a specific implied reader.

17 The difference between the two conceptions – Formalist defamiliarization and Macherey's unmasking of ideology – is less noticeable in segments in which Macherey discusses the specificity of literary language, namely its autoreferentiality and "power of parody" (Macherey, 1978: 59), since those characteristics can be perceived by an audience broader than a circle of Marxist scientists capable of noticing fine cracks and contradictions in the fabulation of a novel. A similar difference is noticeable in some of Althusser's analyses of art. For example, in his text on Cremonini's paintings, Althusser (2001: 157) contrasts his analysis with a popular, theoretically deficient "misunderstanding" of Cremonini, while, in his text on Brecht and Bertolazzi (cf. Althusser, 1996), the ideology-revealing effect of the artwork is achieved in the general audience as well, not only in the Marxist critic (however, it is only the latter that has a complete insight into the mechanism at work in that effect).

Nevertheless, it is not unusual to find a (implicit) figure of a heroic Marxist scientist in Macherey's texts from the Althusserian phase of his oeuvre if we consider the fact that the formation of that figure was at the core of several critiques of Althusser's work written by his former disciples, most notably by Jacques Rancière (cf. Rancière, 2011a)

18 In his *Art as Device*, Shklovsky offers several examples of defamiliarizing literary devices from Tolstoy's novels, all of which cause a certain shift in the perception and valorisation

question, thus reconfiguring the order of the perceptible. In contrast to that, in Macherey's understanding, literature is more of a result of the processing of raw ideological material than an active machine that does the processing; therefore it only points to the contradictions in the background of its production.

It could therefore be said that the Formalist notion of literature navigates more successfully between two diametrically opposite perils: an autarkic self-enclosure and a completely transparent mirroring of the historical context. Even later Formalist works, that pay far more attention to the examination of diachrony and the historical context, as well as the attempts of Bakhtin's Circle to reconcile an interest in formal structures with a Marxist historical and ideological criticism, seemingly apply the proclaimed relative autonomy of different series/discourses and their complex inter-determination more consistently than Macherey's earlier research. The Althusserian insistence on economic determination in the last instance, implicitly accepted by Macherey as well, limits Macherey's attempts to break away from earlier Marxist criticism and ties literary artefacts rather firmly to their original historical context¹⁹. In that way, Formalist intertextuality is replaced by something that is occasionally reminiscent of a more sophisticated theory of reflection, which Macherey's *A Theory of Literary Production* criticized and tried to distance itself from²⁰.

of various (intra-, but also extra-textual) phenomena, such as private ownership, corporal punishment, the institution of theatre, religion etc. Cf. Shklovsky, 2017.

19 The problem of the firm embeddedness in the original historical context is targeted by some of Macherey's later studies, most notably his shorter text *For a Theory of Literary Reproduction* [1985] (cf. Macherey, 1998), in which he argues that literature becomes literature due to its specific reproduction, not production.

20 Although the criticism of the reflection theory permeates Macherey's entire *A Theory of Literary Production*, his efforts to remain within the bounds of Marxist economism (i.e. the acceptance of economic determination in the last instance), no matter how loosely defined, often turns out to be problematic as he balances between the (relative) autonomy of a literary work and its derivation from the historical context because it swings him towards the latter. An interesting example is a chapter dedicated to Lenin's reading of Tolstoy, in which Macherey puts a lot of effort into elaborate theoretical derivations aimed at justifying Lenin's prominent use of the mirror metaphor. Trying to align it with his own vision of the relationship between literature and ideology, he writes: "We are not concerned with just any reflecting surface which would give a direct reproduction of any object. And rather than the facile notion of a distorting mirror, Lenin suggests a fragmented image. Could it be a broken mirror?" (Macherey, 1978: 120)

IV

Contrary to the more passive/reflective role assigned to literature in relation to ideology in *A Theory of Literary Production*, Macherey's text published almost a decade later, *Literature as an Ideological Form* (2012, [1974], co-authored with E. Balibar), conceptualizes it as a rather active phenomenon, but also introduces a Copernican turn regarding its emancipatory role. In this text, the subtitle of which promises "some Marxist propositions" for literary theory, literature is still treated as a discourse reflecting (in a non-mechanical sense, cf. Balibar, Macherey, 2012: 5–6) historical contradictions, i.e. establishing a relation of "internal contradiction" with history (ibid. 6) However, it is now described as a crucial part of several ideological state apparatuses and "the *agent* for the *reproduction* of ideology in its ensemble." (ibid. 12)

The language that these two authors employ in this phase is still very much Althusserian, but what comes as a surprise in their analysis is the fact that (contrary to Macherey's previous, more famous work) they have decided to extend the logic of Althusserian ideological interpellation to a phenomenon that Althusser himself excluded from it (at least in some of his works). The peculiarity of this reversal, alongside the fact that such a perspective does not fit into a comparison with the Formalists, at least not without certain contradictions, may be the reason why Bennett omits this text from his analysis almost completely, although he is aware of its existence²¹. It is, however, paradoxical that the stances expressed in *Literature as an Ideological Form* distance Macherey from the Formalists with regard to the emancipatory/ideology-revealing dimension of literature, while also brining him closer to them with regard to the agitative character of literature.

However, if we follow the development of Macherey's literary theory to its final phase, the trajectory sketched so-far takes another interesting turn. Ten years after Bennett's study was published, Macherey's book *The Object of Literature* (1995 [1990]) introduced a new milestone in his conceptualization of literature. Just as many other ex-disciples of Althusser's, Macherey radical-

21 Bennett (1979: 12-13) shortly refers to the text as a "more recent work" of Balibar and Macherey, mentioning only their critique of some earlier attempts of Marxist literary criticism that, according to them, relied on the traditional bourgeois aesthetic. A deflection from what he presents as Althusser's and Macherey's general perspective on literature is not mentioned.

ly distanced himself from Althusserian positions, growing closer to notions of literature typically associated with Foucault, Deleuze and Rancière. Although he thereby nominally left the issue of the relationship between literature and ideology behind, it has remained an important part of his research, albeit implicit and examined through a different theoretical prism.

Macherey's *Object of Literature* is primarily interested in different zones in which literature and philosophy intertwine. Thus he deals neither with the hermeneutic grasps of philosophy over literature, nor with the literary allegories of philosophical problems, nor with literature as a speculative discourse of sorts that could offer an alternative, more profound way to philosophical truth. On the contrary, literature is seen as a heterogeneous, de-centred body of writing that "breaks up all systems of thought" and "introduces into them a collective and shared polyphonic reflection stemming from the free circulation of images and schemas of narration and enunciation, rather than from a strictly ordered deductive organization." (Macherey, 1995: 233)

The Althusserian tripartite division between ideology, literature and science, along with their specific relations to truth, is thus a thing of the past, but certain elements of that triangle, as well as a general interest in politics of literature, remain a prominent feature of his analyses. In some of them, like in the text on Victor Hugo and the metaphor of depth, literature is already conceived as more agentive than in his earliest studies, as a discourse that enables new modes of insight, albeit still in an existing historical reality or the characteristic figures of an episteme. Macherey (1995: 109) argues that he is not trying to literalize every cognitive discourse, but to show "how fictional texts can, in their own way, not only convey but produce forms of speculation which are directly expressive of a determinate historical reality." Or, to put it differently,

[w]riters played a major role in the constitution of this figure of thought [metaphor of depth]: it was they who invented its concrete forms of exposition by giving them the appearance of their fictions. But 'behind' and 'beneath' these fictions, we must recognize the knowledge that originally shaped them and was embodied in them: the literary philosophy of an era, as incarnated in the historical mythology of the man form below. (Macherey, 1995: 111)

As we can see, in the abovementioned study, literary works are assigned a role somewhere on the line between an unconscious reflection of ideological

contradictions, as was the case in *A Theory of Literary Production*, and an active transformation of the order of the perceptible²². However, the next few studies in *The Object of Literature*, focused on more prominently modernist works, shift the function of literature further towards the latter. Moreover, their analyses become noticeably more form-oriented, preoccupied with the experience of language and linguistic experiments that, thanks to “rigorous work on the forms of language”, result in “a questioning of the order of things” (Macherey, 1995: 218). As a matter of fact, in the last study in the book, Macherey (1995: 232) equates his (relatively broad and vaguely defined) notion of literary philosophy with the form, arguing that “/w/e therefore have to seek literary philosophy within literary forms, and not beneath what they seem to be saying; literary philosophy is thought which is produced by literature and not a form of thought that more or less unwittingly produces literature.”

Consequently, the eponymous “object of literature” is always “the non-adhesion of language to language, the gap that constantly divides what we say from what we say about it and what we think about it” (Macherey, 1995: 234), a certain lacuna between the signifier and the signified that cannot be permanently bridged due to the lack of the transcendental signified. Therefore the relationship between literature and truth is “essentially critical” (ibid. 233), contained in “a sort of *Verfremdungseffekt* which, at the very moment when literature is reflecting upon its own discourses, introduces into its reflections an internal distance.” (ibid.) That is what makes literature “rather like the philosophical consciousness of a historical period”, but also – what escapes Macherey’s explicit formulation – an active agent of its transformation.

Hence, *The Object of Literature* is apparently not a clear-cut break with what Macherey advocated in *A Theory of Literary Production*; common threads running through both studies, shared preoccupations and a continuous development of certain ideas are apparent. However, a change in the theoretical apparatus and a more agentive notion of literature have at the same time brought Macherey’s later literary theory much closer to the Formalist perspective than his earlier works analysed by Bennett. But Formalists are not the only ones he got closer to.

22 Nevertheless, the element of an active transformation of the order of the perceptible is not entirely absent. For example, Macherey (1995: 101) argues that it was a certain body of writing “noticed, beneath the usual noise of what was going on above (the workings of government and its wheels), the muted grumbings of imperceptible mutations occurring in the secret history of everyday life.”

As it has already been mentioned, Macherey's later work fits very well into the corpus of certain scholars who have also developed their theoretical positions by revaluating and reworking their earlier Marxist – predominantly Althusserian – stances, today often labelled as “post-Marxists”. Most of the key features of Macherey's *The Object of Literature* highlighted above with the purpose of outlining his transformed notion of literature could just as well function as the points of comparison and zones of overlap with both Formalist theory and the literary studies of authors such as Deleuze, Foucault and Rancière²³. It is therefore at once paradoxical and, from the point of view of this paper, intriguing to find that – when Bennett's points of comparison are foregrounded – the development of certain theoretical features which he recognizes as “more purely Marxist” results in a link between the allegedly lost, but in any case heterodox, Marxist heritage and its post-Marxist re-articulation in contemporary (literary) theory.

23 A claim such as this one would normally call for an elaborate corroboration, but due to the constraints of this paper, we will only point out some key references for future, more thorough comparisons. First of all, this paper is not the first to establish a comparison between Formalist and certain post-Marxist theorists. Brlek (2015: 148–149) has already drawn parallels between the notion of literariness in Jakobson's and Rancière's work, and the author of this paper has broadened the comparison by examining the relationship of semiotics/literature and politics in the works of Shklovsky and other Formalists on the one hand and Rancière and Laclau on the other; cf. Glavaš, 2017.

Regarding the points of junction between Macherey and the other three contemporary authors mentioned here – Deleuze, Foucault and Rancière – the (already anthological) literary analyses we have in mind are, for example, Rancière's *Mute Speech* (2011b [1998]), *The Flesh of Words* (2004 [1998]) and *The Politics of Literature* (2008 [2007]); Deleuze's *Kafka* (co-authored with Guattari; 1986 [1975]) and *Essays Critical and Clinical* (1998 [1993]); and Foucault's *La grande étrangeté* (2013), together with his studies on literature published in the second volume of his essential works titled *Aesthetics, Method and Epistemology* (Foucault, 1998 [1994]). All of the studies mentioned here focus on literary works that are highly conscious of their language, that experiment with it, take it to its limits and thus transgress the rules of the previous regimes of representation and reconfigure the order of the utterable/perceivable. What all of these works have in common is an immanently political notion of (modernist) literature and there is a significant overlap between the authors and literary works they analyse and the ones analysed in Macherey's *The Object of Literature* (1995) (De Sade, Hugo, Flaubert, Bataille, Celane, Roussel etc.) As a matter of fact, Macherey (1995) dedicates an entire essay to Foucault's reading of Roussel, in which he also explicitly refers to Deleuze (ibid. 215), which proves that the overlapping is far from a coincidence.

Such a paradoxical trajectory interestingly testifies to the impossibility of simply and unproblematically turning over a new leaf or neatly and discretely demarcating various theoretical phenomena. In this concrete case, while trying to separate the Marxist from the non-Marxist, Bennett arrives at the cusp of the post-Marxist. By affirming the alleged buried treasure of Marxism, he affirms the positions from which his fundamental postulates could be put into question. Moving towards what deceptively appears to be backward, he arrives at what may equally deceptively appear to be forward. Further, the same could be said of the trajectories apparent in the development of the aforementioned post-Marxist theorists. What these two cases demonstrate is that Marxism, as well as the prefix *post*-, are not in the least self-explanatory, unproblematic and univocal notions with a firm core that escapes historical contingencies.

Although it could, therefore, be claimed that Bennett's original intention of purifying Marxist literary theory backfired, it is by no means implied that such comparisons would be wrong or unnecessary. Bennett's study proves itself to be an important contribution not only to the history of both Marxism and Formalism, but also to the contemporary literary theory and theory of ideology since it overlaps with certain contemporary interests of theirs and provides a valuable input for their self-understanding and improvement.

The critique of the Althusserian notion of literature and its relationship with ideology may already be widespread and conventionally accepted in the greater part of contemporary literary theory; however, since every overcoming is necessarily partial and deceptive, this notion should not be entirely discarded. It is true that it assigns a rather subordinate role to literature, somewhere on the line between the omnipresent ideology and the heroic Marxist science. But it could also be argued that contemporary revisions of such a situation in various post-Marxist contexts, which in contrast underscore the political and emancipatory dimensions of literary works, often forget (or at least relegate to the background) the other side of the coin, its interpellating side. It would therefore be smart to take Bennett's lesson to a more general level and conclude that no strict lines of division should be drawn between – this time metonymically speaking – Formalism and Marxism.

REFERENCES

- Althusser, Louis. 1996. *For Marx* [1969]. (trans. by Ben Brewster). London/New York: Verso.
- Althusser, Louis. 2001. *Lenin and Philosophy* [1968] (trans. by Ben Brewster). New York: Monthly Review Press.
- Ambrogio, Ignazio. 1977. *Formalizam i avangarda u Rusiji* [1968]. (trans. by Vera Frangeš). Zagreb: Stvarnost.
- Bennett, Tony. 1979. *Formalism and Marxism*. London/New York: Methuen & Co.
- Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturalne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Brek, Tomislav. 2015. *Lekcije. Studije o modernoj književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Deleuze, Gilles. 1998. *Essays Critical and Clinical* [1993]. (trans. by Daniel W. Smith, Michael A. Greco). London/New York: Verso.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. 1986. *Kafka: Toward a Minor Literature* [1975]. (trans. by Dana Polan). London/Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Erlich, Victor. 1980. *Russian Formalism. History – Doctrine* [1955]. Paris/New York/The Hague: Mouton Publishers.
- Foucault, Michel. 1998. *Aesthetics, Method, and Epistemology* [1994]. (trans. by James D. Faubion). New York: The New York Press.
- Foucault, Michel. 2013. *La grande étrangère: à propos de la littérature*. Paris: Editions EHESS.
- Glavaš, Zvonimir. 2017. Stotinu godina *Umjetnosti kao postupka*: je li (i danas) revolucionarna revolucionarna teorija. *Književna smotra*, 49/185: 27-44.
- Jakobson, Roman; Tynyanov, Yuri. 1980. "Problems in the Study of Language and Literature [1927]" (trans. by H. Eagle). *Poetics Today*. 2/1: 29-31.
- Macherey, Pierre. 1978. *A Theory of Literary Production* [1966] (trans. by Geoffrey Wall). London: Routledge.
- Macherey, Pierre. 1995. *The Object of Literature* [1990]. (trans. by David Macey). Cambridge: Cambridge University Press.
- Macherey, Pierre. 1998. *In a Materialist Way*. (trans. by Ted Stolze). London/New York: Verso.
- Macherey, Pierre; Balibar, Etienne;. 2012. Literature as an Ideological Form [1974]. (trans. by Ian McLeod, John Whitehead and Ann Wordsworth). *Oxford Literary Review*, 3/1: 4-12.
- Medvedev, Pavel N. 1978. *The Formal Method in Literary Scholarship* [1928]. (trans. by Albert J. Wehrle). Baltimore/London: The John Hopkins University Press.
- Rancière, Jacques. 2004b. *The flesh of words: the politics of writing* [1998]. (trans. by Charlotte Mandell). Stanford: Stanford University Press.

- Rancière, Jacques. 2008 [2007]. *Politika književnosti*. (trans. by Marko Drča). Novi Sad: Adresa.
- Rancière, Jacques. 2011a. *Althusser's Lesson* [1974]. (trans. by Emiliano Battista). London/New York: Continuum.
- Rancière, Jacques. 2011b. *Mute speech: literature, critical theory, and politics* [1998]. (trans. by James Swenson), New York: Columbia University Press.
- Shklovsky, Viktor. 2017. Art as Device [1917]. *Viktor Shklovsky. A Reader*. (ed. and trans. by Alexandra Berlina), New York/London: Bloomsbury. 73-96.
- Striedter, Jurij. 1989. *Literary Structure, Evolution, and Value. Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Trotsky, Leon. 2005. *Literature and Revolution* [1923.]. Chicago: Haymarket Books
- Voloshinov, Valentin N. 1973. *Marxism and The Philosophy of Language* [1930] (trans. by Ladislav Matejka and I. R. Titunik). New York/London: Seminar Press.
- Vološinov, Valentin. 2012. *Freudianism. A Marxist Critique* [1927]. (trans. by I. R. Titunik). London/New York: Verso.

PODRIVANJE ILI RAZOTKRIVANJE? O BENNETTOVOJ USPOREDBI FORMALIZMA I MARKSIZMA TE NJEZINOM ZNAČAJU ZA SUVREMENE TEORIJE KNJIŽEVNOSTI I IDEOLOGIJE

Sažetak

Četrdeset godina nakon objave Bennettova *Formalizma i marksizma* (1979) udžbenički prikazi obiju književnoteorijskih škola u naslovu njegove studije i dalje većinom inzistiraju na njihovoj međusobnoj nekompatibilnosti, dapače proturječnosti. U ovom radu stoga se vraćamo toj Bennettovoj važnoj studiji ne samo kako bismo istaknuli njezin kontinuirani značaj za razumijevanje odnosa između određenog pravca marksističke te formalističke misli – zadatak koji je daleko od potpuno dovršenog – već i kako bismo uspostavili poveznice između njegovog istraživanja i određenih istraživačkih interesa suvremene književne teorije i teorije ideologije. Povratak Bennettu ipak nije tek apologija. Osim naglaska koji stavlja na Bennetteove značajne uvide, rad u kritički fokus uzima i određene razlike među proučavanim teorijskim strujanjima koje je Bennett propustio uočiti, odnosno određene simplifikacije na koje se odlučio kako bi konstruirao nenarušeni kontinuitet. Supostavljanje tih dviju perspektiva pokazuje nam da se odnos između formalizma i određenih pravaca marksističke misli, kao i odnos između njih te suvremene postmarksističke misli, ne može koncipirati niti kao jednostavna binarna opreka u određenom historijskom trenutku, niti kao niz uzastopnih trenutaka jedinstvene, uredne razvojne linije.

KLJUČNE RIJEČI: *marksizam, ruski formalizam, Althusser, Macherey, Bahtinov krug, književnost, ideologija, postmarksizam*

Glorija MARVINAC

UTRNUĆE NACIONALNIH ZANOSA EKONOMSKIM
PROPADANJEM: EVIDENCIJA KOLONIJALNOG I
NEOKOLONIJALNOG POLITIČKOG SUSTAVA U ROMANIMA
GOD'S BITS OF WOOD I *THE BEAUTYFUL ONES ARE
NOT YET BORN*

KLJUČNE RIJEČI: *kolonijalizam, neokolonijalizam, pozapadnjivanje uma*

Rad propituje evidencijsku ulogu književnosti u prikazivanju posljedica kolonijalnog i neokolonijalnog sustava u romanima *God's Bits of Wood* (1960) autora Ousmane Sembènea te *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968) Ayi Kwei Armaha. Pri tome se nastoji propitati kako i zašto nacionalni naboj biva zamijenjen razočaranjem prouzrokovanim ekonomskim propadanjem.

1. UVOD

U radu ćemo istražiti odnos prema kolonijalnom i neokolonijalnom sustavu zapadnoafričkoj književnosti pri čemu ćemo navedeno analizirati u frankofonom romanu *God's Bits of Wood* senegalskog autora Ousmane Sembènea (1960) te anglofonom romanu *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968) ganskog autora Ayi Kwei Armaha. Temeljna intencija rada bit će propitati ulogu književnosti u prikazu funkcioniranja navedenih političkih sustava u ganskoj i senegalskoj postojećoj stvarnosti. Isprva ćemo teorijski pristupiti pojmovima *kolonijalizam, postkolonijalizam* i *neokolonijalizam* te utvrditi njihov suodnos i oblik imperija koji zastupaju kako bismo pri analizi jasnije mogli odrediti njihovu artikulaciju u romanima. S obzirom na to da romani postuliraju ideju kako su kolonizirani um i izbjeljivanje kulture preduvjet za dominaciju neokolonijalizma objasniti ćemo na koji način represivan sustav

kao što je kolonijalizam rezultira podređenim subjektom koji proizvodi pasivnost.

Trenutak oslobođenja od kolonijalne dominacije predstavlja značajan trenutak, odnosno začetak afričkih nacija stoga ćemo raditi na književnosti koja nastaje u prvom desetljeću po dobivanju slobode. Propitao ćemo hoće li romani nastali bliže trenutku oslobođenja imati viši stupanj vjere u ideju nacije od onih koji nastaju čitavo desetljeće nakon. U tom ćemo smislu analizirati mitologiziranje povijesnog događaja u Sembèneovom romanu. Donijet ćemo sud o tome povodi li se Sembène za fanonovskim konceptom dekolonizacije te objasniti koja je funkcija artikulacije pretkolonijalnog pamćenja u romanu. Dovedat ćemo u vezu oblikovanje ženskog i afričkog kolektiva te prikazati na koji način autor poistovjećuje kolonijalni sustav s patrijarhatom.

Analizirajući Armahov roman pokušat ćemo objasniti na koji se način jenjavanje nacionalnog naboja zamjenjuje otrježnjenjem i otpuštanjem zanosa o apsolutnoj autonomiji te prikazati na koji način autor razmontirava konstrukt nezavisnosti koji je bio pokretač nacionalnih borbi za osamostaljenje. Uspoređujući sa Sembèneovim romanom, objasniti ćemo funkcioniranje mitskih sadržaja i pretkolonijalnih elemenata u borbi protiv neokolonijalnih nastojanja. S obzirom na to da Armah, koristeći prostor, nastoji evidentirati neokolonijalnu dominaciju Zapada, poslužiti ćemo se alatima književne geografije kako iščitati funkcioniranje neokolonijalne Gane.

2. POSTIMPERIJALNA KNJIŽEVNOST I ODGOVOR NA KOLONIZACIJU UMA

Kako bismo odredili jasne konture naslijeđa kolonijalizma¹ i neokolonijalizma² u zapadnoafričkoj književnosti, analizirat ćemo roman frankofone struje *God's Bits of Wood* senegalskog autora Ousmane Sembènea (1960) te

-
- 1 Sartre (2005: 10) napominje kako je posrijedi dominantan sustav vladavine koji je u Africi započeo polovinom 19. st, koji je vrhunac doživio oko 1880. godine te koji se počeo raspadati po završetku Prvog svjetskog rata. Valja napomenuti da Sartre ne vjeruje u umiranje kolonijalnog sustava ističući kako je gušenje kolonijalizma tek manipulativna, prividna slika koja se nameće kako bi se otvorio prostor neokolonijalizmu.
 - 2 Gikandi (2005: 173). konstatira da se neokolonijalizam odnosi na razdoblje koji je uslijedilo nakon zanesenosti novonastalom slobodom kolonija. Nezavisnost je remećena sveprisutnosti svojevrsnog produženog kolonijalizma koji se putem zapadnih društveno političkih institucija nastavio provoditi u novotvorenim slobodnim državama. Upravo su te institucije, navodi Gikandi, bile indikatori strukturalne, političke i ekonomske ovisnosti o imperijal-

roman anglofone struje *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968) ganskog autora Ayi Kwei Armaha. Šezdesete godine u zapadnoafričkoj književnosti obilježava svojevrsna društvena dekadencija uvjetovana rasplinjenjem sna o apsolutnoj slobodi i nezavisnosti novonastalih država. Berndt (2007: 67) govoreći o anglofonoj književnosti šezdesetih godina zaključuje kako nakon razdoblja određenog nacionalnim nabojima književnost postaje usmjerena na kritiziranje korumpiranog vladajućeg vrha u novim državnim formacijama. Književnost šezdesetih i sedamdesetih godina u zapadnoafričkim književnostima postaje svojevrsnim modusom otpora produženom kolonijalizmu koji se, između ostaloga, ostvario imitiranjem obrazaca zapadnih političkih tekovina.

Romani kojima se u radu bavimo nastoje ukazati na posljedice izbjeljivanja afričke kulture i implementiranja zapadnih kulturnih obrazaca u sve pore afričke društveno-političke infrastrukture. Sembène će koloniziranom umu³ suprotstaviti artikulaciju pretkolonijalnih vrijednosti. Njegov roman sećira obrasce domorodačkih vrijednosti i pretkolonijalnog identiteta, bilo onog koji se naslanja na islamski identitet ili pak onog utemeljenog na indigenističkim vjerovanjima, te ih na taj način nastoji revitalizirati i implementirati u stvarnost postimperijalnog društva. U tom kontekstu autor generacijski raščlanjuje likove pa su oni rođeni u predimperijalnom duštvu uglavnom i branitelji njegovih zasada, dok će likovi koji su rođeni netom ili nakon kolonijalnog osvajanja biti portretirani kao konzumeri zapadne kulture. U romanu postoji čitava lepeza likova koja potvrđuje navedenu tezu, primjerice Niakoro grdi unuku Ad'jibid'ji zbog integriranja sintagmi bijelog čovjeka u vlastiti idiolekt. Učenje europskih jezika za Niakoro označava svojevrsnu moralnu predaju imperijalnom nasilju pa naglašava unuci kako takva znanja nisu adekvatna ni potrebna njihovoj kulturi jer ne osiguravaju individui ono što domorodačka vjerovanja vrednuju kao poželjno i dobro (Sembène 1970). Upravo je to jed-

nim silama, a prestrukturiranje društvenih obrazaca prema zapadnim modelima dokaz njegove apsolutne dominacije.

- 3 Fanon implicira kako je kolonizirani um posljedica agresora koji *podjarmljeni* narod prisiljava na negiranje vlastite nacije što dovodi do kulturne inferiornosti:

Dok mase zadržavaju netaknute čak i one tradicije koje su u najvećoj opreci s kolonijalnom situacijom, dok se stil narodnih rukotvorina sve više pretvara u stereotipni formalizam, intelektualac grčevito i izbezumljeno želi po svaku cijenu osvojiti kulturu okupatora ne propuštajući pri tome da što više obezvrijedi svoju nacionalnu kulturu ili se pak gubi u temeljitom, sustavnom, strastvenom i ubrzo neplodnom skupljanju i popisivanju vrednota vlastite kulture (Fanon 1968: 143).

na od temeljnih značajki književnosti nakon imperija; autori nastoje prikazati sukob indigenističke kulture netaknute kolonijalnim sustavom s hibridnom⁴ kulturom koju je takav politički sustav ostavio za sobom⁵.

Postimperijalno desetljeće u zapadnoafričkoj književnosti je dakle određeno vremenskom udaljenosti od novonastalog oslobođenja pa će, kako smo već najavili, romani nastali bliže trenutku oslobođenja glorificirati ideju novonastale nacije, dok će oni nastali krajem desetljeća propitivati i potkopavati njezinu realizaciju. Tako će Sembène, pišući roman u jeku borbi za senegalsku neovisnost⁶ i u duhu tada popularnog nacionalnog zanosa, prikazati razvoj važne borbe Senegalaca i Europljana gotovo mitologizirajući njegove najistaknutije predvodnike. Ayi Kwei Armah roman objavljuje čitavo desetljeće nakon stjecanja ganske nezavisnosti, desetljeće u kojem je sloboda prikazala drugo naličje te u kojem čitav državni aparat, pod utjecajem zapadne politike, napušta prvotno zamišljene ideale. Analogno tome roman napušta ideju glorificiranja slobode prikazujući sudbinu čovjeka koji se više ne prepušta nacionalnim zanosima nego, svjestan korumpiranog vladajućeg vrha, rezignantno propituje ideju prividne političke autonomnosti država. Sumirajući navedeno zaključujemo da nacionalni zanosi u desetljeću koje usljeđuje po završetku kolonijalizma jenjavaju i bivaju zamijenjeni dekadentnim pesimizmom što ćemo pri analizi romana detaljnije argumentirati.

3. NACIONALNI ZANOS I REVOLUCIJA U ROMANU *GOD'S BITS OF WOOD*

3.1. Portretiranje nacionalnog jedinstva i mitologizacija povijesnog događaja u romanu “*God's Bits of Wood*”

Roman *God's Bits of Wood* pisan je u maniri socijalnog realizma sa zanimljivom, topološki određenom, strukturalnom podijeljenosti. Ona je povezana s tematskim slojem romana; naime temeljna narativna linija prati razvoj štrajka željezničara u Senegalima pa je roman podijeljen na osam poglavlja

4 U smislu kulturne fuzije koja se događa preuzimanjem zapadnih modela ponašanja, ali i ostavljanjem vlastitih.

5 Možemo sa sigurnošću reći da takva strujanja postoje još od Amosa Tutuole pa se linija nastavlja preko Achebea koji u potpunosti razvija sukob pretkolonijalne i kolonijalne kulture pa sve do Chimamande Ngozi Adichie koja će portretirati decentralizaciju subjekta uzrokovanu podvojenošću između afričke i zapadne kulture.

6 Senegal je izborio nezavisnost 1960. godine

naslovljenih gradovima u kojima se štrajk odvijao. Najočitiije žanrovsko određenje pokrivalo bi područje povijesnog ili pak političkog romana. Štrajk prikazan u romanu ima svoj realitet, odnosno uporište u izvanknjiževnoj zbilji, drugim riječima Sembène prikazuje veliki štrajk u Senegalu s kraja 1947. i početka 1948. koji je iniciran težnjom za bolja radna prava i viša primanja crnih radnika u odnosu na bijele. S obzirom na to da su revoluciju podigli crnački radnici, događaj zauzima važan položaj u senegalskom društveno-političkom životu. Autor razlaže i detaljno razrađuje ideju radničkog kolektiva, a njegova željena realizacija počiva na marksističkim postavkama o vrijednosti rada što se očituje u djelovanjima protagonista koji pozivaju na nacionalno oslobodilačke pokrete i izrazito su revolucionaristički orijentirani.

Roman se otvara opisima masovnih scena s početka štrajka u Bamaku pri čemu je heterodijegetski pripovjedač usmjeren na pozicioniranje ženskog subjekta u tom politički važnom događaju. Djevojčica Ad'jibid'ji nakon razgovora s bakom Niakoro, koja strahuje zbog njezinog prisustvovanja štrajku⁷, odlazi na trg te upija revolucionaristički diskurs, postajući, kasnije u romanu, i sama njegovim proizvođačem. Postavljanje ženskog djeteta na početak romana nije slučajno. Sembène time sugerira nevinost štrajka te najavljuje njegov rast i razvoj koji će uzastopno pratiti i razvoj djevojčice u ženu. Čitav je roman usmjeren prema diskursima vezanima uz žensko tijelo pri čemu je naglasak stavljen na položaj i iskustvo ženskog subjekta, no taj ćemo problem detaljnije analizirati kasnije u radu.

Sembène portretira čitavu lepezu likova čiji su odnosi strukturirani i uvjetovani binarizmom pri čemu su napose zaoštrene binarne opozicije koje propituju odnos koloniziranog i kolonizatora, odnosno (crnačkih) pripadnika radničke klase i (bjelačkih) pripadnika europske birokracije. Iako roman nastoji artikulirati različita iskustva, najistaknutija ličnost potlačene strane je vođa štrajka Ibrahim Bakayoko. Saznajemo da je riječ o Ad'jibid'jinom ocu koji putuje Senegalom i držeći revolucionarističke govore podiže svijest o inferiornom položaju crnačkih željezničkih radnika u odnosu na bijele. Osim što

7 U ovom kontekstu autor vješto postavlja likove Ad'jibid'ji i Niakoro u poziciju koja otkriva položaj žene u štrajku s obzirom na njezinu dob. Pri tome je važno uočiti ciklizam koji sugerira otpor francuskom dominantnom sistemu vladanja; naime Niakoro, iako opominje unuku zbog odlaska na štrajk, ne odobrava korištenje francuskih riječi ili preuzimanje bilo kojeg oblika zapadnog ponašanja. Niakorino neprihvatanje režima svoju punu egzistenciju dobiva Ab'jibid'jinim revolucionarističkim nahodenjima pa likovi tih žena predstavljaju polove otpora koji ne nestaje izmjenom generacija.

je otac djevojčice koja je simbol otpora u Bamaku, on je nećak starca Bakeryja koji simbolizira stariju populaciju crnačkog radnog kolektiva u Thièsu i prikri-vena ljubav N'Deye Touti jedne od istaknutijih predstavnica ženske pobune u Dakaru. Njegov lik tako predstavlja poveznicu između štrajkaša u pobunjenim prostorima, a čitateljeva saznanja o njemu sužena su i određena vizurama navedenih likova koji iščekuju njegov dolazak, idealistički prepričavaju njegove javne nastupe i prisjećaju se njegovih životnih uspjeha. Ibrahimovo okupljanje navedenih likova postavljeno je kao metonim i uokvireno je njegovim ujedinjavanjem čitavog senegalskog crnačko-radničkog kolektiva.

Sužena perspektiva i jednostrano prikazivanje oblikuje apsolutnog lika junaka i revolucionarnog prosvjetitelja zasićenog mitologemima. Iako Sembène piše o nedalekoj prošlosti u odnosu na vrijeme pisanja romana, čitav je prikaz događaja podignut na razinu idealizacije pa možemo zaključiti da je riječ o svojevrsnom mitologiziranju povijesti. Stvaranje ideologema i književna mitologizacija štrajka ima za cilj ujedinjenje senegalskog naroda što je zasigurno nasljeđe imperijalizma koje će u kasnijoj književnosti biti zamijenjeno dekadencijom.

Kolstø navodi da su razlozi mitologizacije često politički motivirani, nastojeći tako ojačati ideje jedne skupine u odnosu na drugu:

Kolektivni mitovi imaju tendenciju postavljanja "striktnih granice" između onih što pripadaju toj zajednici i onih koji joj ne pripadaju. Pomoću mita se intenzivira komunikacija između zajednica. Posljedica toga je otežana komunikacija koja prelazi preko te granice, s obzirom na to da je oblikovan jedan mitologizirani jezik radi komunikacije unutar te zajednice, ali ne i preko njenih granica. U toj prekograničnoj komunikaciji, mitovi pomute perspektive jer im je uloga jačanje kolektivne solidarnosti, a ne razjašnjavanje i razmjena s drugom zajednicom. Mit je ključan element stvaranja jednog zatvorenog prostora i nastanka kolektiva (Kolstø 2003: 21, 22).

Sembène i njegov roman se zasigurno u nekoj mjeri mogu ukalupiti u navedene teorijske pretpostavke. Primjerice autor u romanu oblikuje *mitologizirani jezik radi komunikacije unutar zajednice* o kojem Kolstø govori. Takvo što prikazat ćemo na primjeru borbe za hranu i vodu do koje dolazi u Dakru. Mitologizirani jezik se u tom događaju ostvaruje putem animizma, odnosno obnovom afričkih pretkolonijalnih vrijednosti koje su, osim što u romanu imaju visok naboj političkih konotacija, temelj stvaranja afričkog

kolektiva temeljenog na otporu kolonizatorskom narativu. Naime nakon neuspjelih pokušaja dobivanja hrane za štrajkaše Ramatoulaye, jedna od vodećih zagovarateljica štrajka u Dakru, odluči se suprotstaviti naredbama kolonizatora i žrtvovati ovna te njegovim mesom nahraniti radnike (Sembène 1970). Ubijanje životinje nadilazi utaživanje gladi pa taj čin biva uzdignut na razinu rituala i analogno tome popraćen je molitvama, pjesmama i ostalim formama afričkog pretkolonijalnog oralnog pamćenja. Afirmacija animizma i prakticiranje indigenističkih rituala tako postaju mitologizirani jezik zajedništva. Iako ovaj događaj ima uporišta u izvanknjiževnoj stvarnosti⁸ njegov književni prijenos zasigurno ima intenciju ponovnog upisivanja u nacionalnu povijest i kolektivno pamćenje. Roman višekratno tematizira nasilno nametanje europskih znanja⁹ na uštrb afričkih vjerovanja i sustava obrazovanja indigenističkih naroda, stoga je ritualizacija i artikulacija afričkog animizma nužna da bi se stvorio antikolonijalni kôd otpora unutar kolektiva koji na kraju dovodi do književne mitologizacije.

Reference na afričko oralno naslijeđe prepoznajemo i u dijelu romana u kojem vojska dolazi s naumom utišavanja štrajkaša u Thièsu. Iako su posrijedi crnački vojnici, oni preuzimaju model kolonizatorskog nasilnog ponašanja pri kojem se pribjegava sili nad nenaoružanim stanovništvom. Kao osobni prosvjed tome starica Maïmouna pjeva staroafričku Goumba N'dayevu legendu pa Sembène u narativno tkivo romana umeće čitave pasuse oralne pjesme¹⁰.

8 Francuzi su, kako bi sabotirali štrajk radnika, reducirali količine vode i hrane za crnačko stanovništvo. Sembène ranije u romanu kroz lik kolonizatora Dejeana, koji najavljuje kako ima u planu *moćno oružje koje će zaustaviti štrajk – glad* (Sembène, 1970: 30), detaljno prikazuje put kojim je do uskraćivanja došlo.

9 Primjerice roman problematizira i propituje senegalsko školstvo koje činjenice o Europi hijerarhizira kao važnije od onih o Africi pa učenici poznaju bolje geografske odrednice Francuske od geografije Senegala. Rezultat toga je kolonizacija i izbjeljivanje afričkog uma koji počinje fetišizirati sve što dolazi sa zapada. Sembène taj fenomen prikazuje kroz lik N'Deye Touti koja smatra da valja čitati samo europske pisce jer *od afričkih autora nema što naučiti* (Sembène 1970: 58).

10 Povijest evokacije oralne tradicije u narativno tkivo afričkog romana duga je onoliko koliko i njegova egzistencija. Gikandi navodi vrste koje se najčešće umeću u romane pa označava formacije pogrebnih i pohvalnih pjesama prvom razinom u žanrovskom određenju afričke usmene književnosti. Druga se razina odnosi na mitove i legende i usko je povezana s trećom razinom. Ona je pak određena oblikom koji se naziva *African Epics*, a uz narodne priče za Gikandija predstavlja izvorno afričko iskustvo (vidi Gikandi, 2005: 580). Ovakvo umetanje afričke oralne tradicije nije usamljeno u romanu, primjerice povratak Ibrahima Bakayoka u Thies popraćen je narodnim pričama i pohvalnim pjesmama.

Osim ukrštavanja poezije i proze na strukturalnom sloju romana, dolazi do sukoba i na tematskom planu. On se očituje u jazu između seciranja masovnih scena i pokolja civilnog stanovništva te s druge strane Maïmouninog utišanog evociranja pretkolonijalnih vremena neobilježenih nasiljem i indigenističkom potlačenosti. Koristeći se ovim događajem Sembène nastoji prikazati brutalnost i nehumanu upotrebu sile pa vojnici u konačnici pretuku ženu zbog otpjevanih legendi. Time autor propituje i potkopava totalitarizam i centralizam koji je stvoren kolonijalnom politikom u Senegal, ali i koristi ljudsko tijelo kako bi na njegovoj ranjivosti prikazao moć kolonizatora i nemoć koloniziranog.

Iz navedenog zaključujemo da je književnost nastala odmah po završetku kolonijalnog sistema revolucionarno određena i sklona buđenju nacionalne svijesti pa je popunjavanje predstavnika štrajka ideologemima i stvaranje mitologiziranog jezika zasigurno je produkt produženog nacionalnog optimizma.

3.2. Fanonovski elementi i tijelo kao narativni simbol

Tijelo za Sembènea predstavlja važno oruđe kojim će na svim razina romana upozoravati na brutalnost kolonizatorskih političkih i kulturnih praksi ostvarenih putem nasilja. Ono postaje označiteljem i svjedokom neravnopravne borbe i nedostatnih prava crnačkog stanovništva koja su produkt binarnih zaoštrenosti. Motiv tijela Sembène razrađuje na dvjema razinama. Na prvoj razini tijelo predstavlja podsjetnik kolonizatorske nehumanosti, dok je na drugoj razini ono oblikovano kao označitelj pobune, revolucije i osvete.

Dok će druga razina ukazivati na snagu ljudskog tijela, prvom će se postulirati ideja tijela kao prostora podložnog mučenjima. Tijekom čitavog romana čitatelj je suočen s opisima izmučenih radničkih tijela i u tom kontekstu ona postaju narativni okidač, ali i simbol godinama uskraćenih radničkih prava. Takve tvrdnje oprimjerili bismo likom starca Bakarya koji nakon godina rada pokraj ložišta dobiva tuberkulozu. Lice mu je zbog ugljena poprimilo smeđu boju te je prekriveno kvrgama i žuljevima. Pripovjedač sugerira da su prekomjerni radni sati u nehumanim uvjetima vidljivi na tijelu (Sembène 1970: 17, 18). Uz Bakaryevo tijelo prisutni su opisi i drugih radnika oboljelih od plućnih bolesti čija su tijela produkt nejednakosti crnačkih i bjelačkih radnika. Ona predstavljaju podsjetnik na sustav vladanja koji primorava crnačke radnike na obavljanje ne samo svog, već i posla koji bi trebali odraditi bijelci, stoga ona imaju evidencijsku ulogu u prikazivanju nejednakosti i potlačivanja.

Drugom razinom Sembene ostvaruje svojevrsno iskupljenje za nehumanosti prikazane prvom razinom pa u tom kontekstu možemo ponuditi fanonovsko čitanje romana. Kako smo već napomenuli, na prvoj razini tijelo ima funkciju prikaza podčinjenosti, dok je na drugoj razini ono spremno na otpor. Frantz Fanon u knjizi *Crna koža bijele maske* upozorava da problem imperijalizma nije tek vanjskog karaktera. Fanon (2008: 101, 102) napominje da je to pounutrena činjenica, odnosno svojevrsna *filtracija unutrašnje svijesti o podčinjenosti* u odnosu prema gospodaru. Ta se svijest u Sembeneovom romanu može iščitati na prvoj razini odnosa prema tijelu; podčinjeni osvješćuje svoj inferiorni položaj, no usprkos tome on ne reagira. U tom se smislu otvara pitanje zašto podčinjeni ne pruža otpor, a odgovor nas ponovna vraća Fanonu. U zbirci esej *Prezreni na svijetu* Fanon (1968: 18) govori o već spominjanoj nužnosti odgovora nasiljem na nasilje, no utvrđuje da je posrijedi produkt odgođene agresije. Odgođena reakcije je, prema Fanonu, jedna od prvih lekcija koju podređeni mora naučiti u odnosu prema vladajućem; odgođenost potisnute agresije se u tom smislu pohranjuje u svijesti i *mišićnom tonusu koloniziranog* i mora se materijalizirati borbom za dekolonizaciju. Na prvoj se razini prikazivanja tijela u romanu, primjerice prikazima Bakeryjevog rada iza ložišta, agresija odgađa i skuplja u svijesti potlačenih, a izbijanjem štrajka i borbom ona postaje oslobođena i orijentirana, prema Fanonu, u dobrom smjeru.

Afirmacija postavki o rušenju imperija nasiljem otvara pitanje o kontradiktornosti poetike afričke pretkolonijalne kulture koja se pokušava prikazati kao nenasilnu. Pitanje o odnosu pretkolonijalne kulture mira i političkog i oružanog sukoba postaviti će i Frantz Fanon u *Prezrenima na svijetu* zaključujući da kultura ne iščezava u toku samog sukoba premda se isprva čini da nestaje.

Naše je mišljenje da je borba što je neki kolonizirani narod organizirano i svjesno vodi za uspostavljanje nacionalnog suvereniteta najpotpunija zamisliva kulturna manifestacija. Kultura ne dobiva istinsku vrijednost i snagu samo na temelju uspješnog ishoda borbe, ona ne zamire ni za vrijeme borbe. Već i sama borba svojim tokovima i nutarnjim zbivanjima pomaže kulturi da razvije različite pravce i najavi nove. Oslobodilačka borba ne vraća nacionalnoj kulturi njezine stare vrednote i oblike. Borba koja teži da iz temelja uspostavi nove odnose među ljudima ne može ostaviti netaknute ni oblike ni sadržaje tog naroda. Nakon borbe ne iščezava samo kolonijalizam nego i kolonizirani čovjeka (Fanon 1968: 149).

Promatrajući roman kroz fanonovsku prizmu jasna je postulacija ideje da tek podignuta revolucija može donijeti željeni pretkolonijalni mir, što nas dovodi do afirmacije kolektiva koji je bitan segment romana.

3.3. Solidarnost i nužnost afirmacije afričkog i ženskog kolektiva

Da bi ojačao snagu afričkog kolektiva koja će rezultirati stvaranjem protunarativa zapadnim dominantnim diskursima Sembène će, kao što smo već ranije najavili, isticati važnost afričkih vrijednosti neukaljanih prodorom kapitalizma i zapadnih oblika vladanja. Zadi ističe kako je solidarnost vrlo bitan pojam u Sembèneovom prikazivanju politika dviju kultura. Ona je isticana kao kardinalna vrijednost afričkih tradicionalnih društava zbog toga što neindustrijski agrarni način proizvodnje favorizira suradnju. Takav oblik društveno ekonomskog života, navodi Zadi (2017: 3), intencira bliske odnose koji rezultiraju organizacijskim sistemima zajedničkog vlasništva nad zemljom kao glavnog sredstva proizvodnje u takvoj neindustrijskoj ekonomiji. Upravo je zbog toga solidarnost obilježje crnačke radničke klase, dok će neujedinjenost i totalitaristički ustroj društva biti projiciran na Francuze. To ne znači da Sembène prikazuje dvije neindividualizirane grupe ljudi utemeljene na crno bijeloj karakterizaciji mase. Autor profilira likove pojedinaca unutar određene skupine koji razmišljaju i djeluju suprotno od ostatka. Primjerice dok je Dejean, direktor regionalne željezničke kompanije, prikazan kao figura tipiziranog kolonizatora, njegov računovođa Isnard pokazuje naznake humanog ponašanja. Bilo bi pretjerano reći da se zalaže za radnička prava, no zasigurno je protiv gladi i žeđi koju Dejean nastoji provesti među štrajkašima. S druge pak strane Bakary ne ulazi u štrajk iz solidarnosti prema ostatku afričkog kolektiva, naprotiv on isprva ne želi pristupiti štrajku zbog toga što smatra da nije potrebno boriti se za prava mladih s obzirom na to da nema nikakve koristi od toga. No kad njegova bolest uzme danak Bakary uviđa kako bi bilo dobro imati mirovinu jednaku bjelačkoj te iz oportunističkih razloga podržava štrajk. Dakle, Sembène ne nudi plošnu tipizaciju likova utemeljenu na njihovoj (ne) pripadnosti radničkoj klasi ili pak genotipski određenu, već prikazuje politički i psihološki motiviranu karakterizaciju heterogenih skupina.

Složili bismo se sa Zaidom da je isticanje ideje solidarnosti izrazito važna kako za Sembèneovo stvaralaštvo, tako i za ovaj roman, no dodali bismo kako se ne radi tek o solidarnosti utemeljenoj na rasnoj ili nacionalnoj razini,

već bismo izdvojili i žensku solidarnost kao bitnu idejni i narativni okidač romana.

Upravo zbog evokacije pretkolonijalnih razdoblja i oblikovanja protunarativa kolonizatorskim oblicima vladavine, afrička solidarnost predstavlja bitno obilježje književnosti nakon imperija te možemo zaključiti da je ona naslijeđe dugotrajnih potlačivanja afričkih kulturnih praksi.

3.4. Ženski kolektiv i radnički otpor

Invazivni i nehumani načini kolonizatorske vladavine rezultirali su godinama potiskivanim traumatskim potencijalom čija je afirmacija u postimperialnoj književnosti postala jednim od njezinih najočitijih obilježja. Tako je podsjetiti na kolonizatorsku brutalnost i time zaliječiti kolektivnu amneziju, koja je predstavljala eshatologiju iskupljenja zapadnom svijetu, postala temeljna intencija i nužnost te književnosti. U tom je kontekstu zanimljivo primijetiti da ovaj roman ne upozorava na preskakanje rasnih, već kako smo gore napomenuli i rodni granica. Analogno tome govorimo o romanu s dvostrukim prelaženjem granica te afirmacijom marginaliziranih skupina koje imaju intenciju ispisivanja nove neeurocentrične i nepatrijarhalne povijesti.

Žene su u romanu poimane putem muškog iskustva, no sugestiranje ženskog iskustva, kako prema muškarcu, tako i u odnosu prema štrajku, kao i težnja ženskih likova za formiranjem neovisnog identiteta oslobađa žene od svedenosti na utišano sebstvo. Žene imaju važan položaj za razvoj štrajka u svim trima gradovima pa iako muškarci pokreću štrajk žene ga redefiniraju. Karen Sacks zaključuje da je položaj žene gradiran, naime ona je isprva svedena na subjekt koji pruža podršku muškarcu. Tako će na početku štrajka prodavačica u Thiesu pružiti podršku štrajkašima u marketu i ustati protiv Francuza, ili će pak žene u Bamaku stati uz štrajkaše koji se protive bojkotiranju štrajka. Ta linija ženske moralne podrške bit će, zaključuje Sacks (1978: 365), podignuta na višu razinu dakarskim sukobom gladnih žena s policijom koji smo ranije u radu spominjali. Vrhunac prikaza ženske moći, prema Sacks, određen je ujedinjenjem svih triju gradova u ženski marš koji reprezentira borbu za bolja radnička, ali i ženska prava.

Žene u tom smislu ukazuju na sebe kao na dio zakinute radničke klase koji je jednak njegovom muškom dijelu. Autor jednakost implicira likovima Ibrahima Bakayoka i Ramatoulaye. Ona nije svedena na pasivni agenas pa, baš kao što to čini i Ibrahim, Ramatoulaye pokazuje visok stupanj političke

svjesnosti te okuplja štrajkaše pokušavajući probuditi revolucionarna nastojanja. Emancipacija žena i borba za pravo glasa u kontekstu ovog romana ne znači odvajanja od tradicionalnih zasada. Upravo suprotno, kao i muškarci, one nastoje vratiti pretkolonijalne vrijednosti što možemo primjerice iščitati iz težnje za izvršenjem rituala nad umrlim tijelom stare Niakoro. Iako im je taj obred isprva zabranjen, one inzistiraju na paljenju staričina tijela popraćenim pogrebnim pjesmama, vjerujući da je uporište u tradiciji jedini ispravan put za senegalske žene i društvo u cjelini.

Navedeno dvostruko prelaženje granica, što rasnih, što rodnih, postulira ideju da patrijarhat i kolonijalizam imaju slične postulate koji na jednak način utječu na ženinu egzistenciju, stoga se ona kao aktivni agens mora suprotstaviti oboma modelima dominacije.

4. NEOKOLONIJALIZAM I PROIZVODNJA PASIVNOSTI U ROMANU *LIJEPI JOŠ NISU ROĐENI*

4.1. Čovjek kao proizvođač pasivnosti

Roman *Lijepi još nisu rođeni*, pisan u realističkoj maniri, predstavlja svojevrsno svjedočanstvo neimenovanog junaka u slobodnoj, ali zabrinjavajuće korumpiranoj Gani. Crehan (1995: 104, 120) navodi da je posrijedi narativ koji tematizira postoslobodilačko razdoblje države pod vodstvom Kwamea Nkrumaha. Autor zaključuje kako je posrijedi roman pesimističnih svjetonazora koji počinje i završava ukazivanjem na *opresivni umor građana* koji je pak produkt zamijene euforije o slobodi ekonomskim propadanjem.

Iako bi žanrovski mogao biti različito klasificiran, zbog niza narativa usmjerenih prema protagonistu i lokalizacije rascijepljenosti njegovog identiteta, držimo da je posrijedi roman lika. Priča je okupljena oko poštenog činovnika u ganskoj željezničkoj postaji koji predstavlja antipod funkcioniranju ganske politike. Armah koristi tu suprotnost pa tijekom čitavog romana upućuje na binarnost između korupcije čiji je označitelj gansko društvo, i utopijskog poštenja, odnosno obrasca ponašanja koji je Gana, prema Armahu, trebala slijediti nakon oslobođenja, a čiji je označitelj Čovjek. Iskvareno društvo ne prihvaća njegovo poštenje pa Dethron (1985: 165) drži da Čovjekova supruga svjesno i nesvjesno mrzi vlastitu obitelj zbog toga što Čovjek svoje obrazovanje nije unovčio ulaženjem u svijet korupcije. Njezini se stavovi uklapaju u

polifoniju pesimističnih glasova koji ukazuju da moć korumpirane političke organizacije ne ostaje na razini javnoga, već prodire u privatne sfere.

Roman je pisan upravo takvim pesimističnim i paranoidnim tonom koji sugerira da je pojedinac nemoćan u odnosu na ganske državne moćnike zapadnih nakana. Armah već pri otvaranju romana, realističkim seciranjem različitih slojeva društva, čitatelja uvodi u srž problema neokolonijalne dominacije. Kao prvo to je problem režimskog prodiranja državnog vrha u živote građana. Kao u distopijskoj fikciji pripovjedač sugerira da su *oči* posvuda te da su svi promatrani pa su prisutne višekratne reference na *parove otvorenih promatrajućih očiju* (Armah 1968: 4). Sloboda pojedinca za vrijeme Nkrumahovog totalitarnog ustroja gotovo je identična onoj u kolonijalizmu. Paranoju koja se javlja među stanovništvom Armah prikazuje likom konduktera koji pregledavajući karte ima neprekidan osjećaj da je promatran. U vlaku zapaža putnika za kojeg vjeruje da je promatrač pa ometen strahom i paranojom ne može efikasno obavljati posao. Navedeni problem neokolonijalne totalitarne države Armah razlaže i propituje tijekom cijelog romana uvodeći motiv voajerizma. Likovi su paranoidni, a zbog osjećaja da su promatrani zatomiavaju vlastiti subjektivitet, postajući tako proizvođači pasivnosti.

Neil Lazarus (1990: 147) Armahov roman naziva *retorikom razočaranja* koja je prožeta ustancima protiv europeizacije novoformirane ganske elite te koja nastoji prikazati prvi val afričkih nacionalizama kao promašaj. Upravo je u tome temeljna razlika Sembèneovog i Armahovog pristupa. Iako su oba nastala u bliskom, postoslobodilačkom razdoblju prvog vodi nacionalni zanos i optimizam, dok će drugi će s pesimizmom i nostalgijom promatrati gansku sadašnjost. Afirmacija revolucije zamijenjena je pasivnošću protagonista koji ne želi biti dio korumpiranog svijeta s čijim se sustavom vrijednosti ne želi pomiriti, ne čineći pritom ništa da bi ga promijenio.

Pasivnost je problem koji Armah smatra temeljnim uzrokom neokolonijalne situacije. Afrički kolektiv prikazan u Sembèneovom romanu je iscrpljen, fanonovski rečeno energija pohranjena u mišićnom tonusu nužna za (neo)dekolonizaciju je potrošena u nacionalnim borbama i ne može se obnoviti. Lik Učitelja u romanu simbolizira akademsku zajednicu koja živi u samoostvarenom balonu znanja koje ne upotrebljava kako bi se suprotstavila novoj invaziji Zapada. Dethorn (1985: 164) zaključuje da Učiteljevo čitanje i slušanje radija predstavlja svojevrсни eskapizam te navodi kako je riječ o autsajderu koji ne može preživjeti u *epohi krajnjeg materijalizma*. Retief (2009: 72) referirajući

se na naslov romana sugerira kako Čovjek i Učitelj ne mogu nositi karakteristiku *lijepih* upravo poradi njihove inertnosti te kako će se gansko društvo koprcati u smradu Koomsonovog tijela¹¹ sve dok se ne rode oni koji će imati Čovjekov moral i revolucionaristički duh. Duži period neokolonijalizma doveo je do utrnuća aktivnosti subjekta i navedene proizvodnje pasivnosti. Analizirani romani pokazuju koliko je intencija za otporom uništena nakon godina neokolonijalne politike. Da su Učitelj i Čovjek likovi u Sembeneovom romanu oni bi svoje znanje, odnosno moralne vrijednosti vjerojatno iskoristili u borbi protiv nejednakih prava, no korumpirani državni aparat i pozapadnjivanje stanovništva putem medija doveli su do utrnutih subjekata nespremnih za (neo) dekolonizaciju.

Zaoštravanje binarnih opozicija Armah ostvaruje uvođenjem Josepha Koomsona, Čovjekovog nekadašnjeg školskog kolege, koji je, nasuprot njegovim moralnim kvalitetama, vođen oportunizmom. Retief (2009: 69) zaključuje kako je na njegov lik svaljeno čitavo breme ganske korupcije i političke nekorektnosti. Razlog tome nije tek ekonomsko i moralno seciranje tog fenomena, već i svojevrsno heroiziranje Čovjeka. Za razliku od Čovjeka, koji ne želi posrnuti u svijet korupcije ni pod cijenu prehranjivanja obitelji, Koomson svoj dobro pozicionirani politički položaj koristi za bogaćenje. Njegov je lik svojevrsni metonim ganske elite koja fetišizira sve što dolazi sa zapada pa Armah nudi oštru kritiku kolonizaciji afričkog uma posredstvom medija, ali i nametanjem zapadnih modela političkog funkcioniranja odmah nakon oslobođenja.

Analizirajući kritiku pozapadnjenosti ganskoj eliti valja obratiti pažnju na šesto poglavlje. Posrijedi je prikaz druženja dvaju antipodnih likova, naime Koomson poziva Učitelja na večeru, pri čemu se akademska nastojanja nastoje prikazati kao pozitivna eshatologija u odnosu na materijalizam. Koomson je konzumer nekvalitetnih i jeftinih zapadnih medija koji glorificiraju materijalna dobra pa je analogno tome opsjednut novcem i žudi za stvarima koje takvi mediji postavljaju kao normativ. Fanon (1968: 142), govoreći o kolonizaciji uma, napominje da kolonijalna dominacija zbog nepriznavanja različitosti uništava kulturni život podređenog naroda. Stoga je njegovo kulturno područje

11 Autor se referira na dio romana u kojem Koomsonova vlada pada pa on i ostali ministri budu protjerani iz zemlje nakon čega Koomson dolazi moliti Čovjeka za pomoć. Zbog anksioznosti i straha Koomsonovo tijelo počinje širiti nesnosni miris koji čovjeku upućuje na njegovo psihičko stanje te mu odlučuje pomoći.

je određeno smjerokazima koje pojedinci prate u grčevitoj želji za usvajanjem zapadne kulture te pritom, kako Fanon navodi, obezvrjeđuju vlastite kulturne obrasce. Koomsonove želje materijalističkog određenja, primjerice ona za jahatom kakve imaju zapadni političari, utjelovljuje fanonovski model koloniziranog uma pri čemu roman postulira ideju da je kolonizacija uma jedan od temeljnih preduvjeta neokoloniziranog društva.

Iako u većem dijelu romana posrijedi heterodijegetska naracija, pripovjedač napušta tradicionalan položaj objektivnog sveznajućeg pripovjedača. Iako pripovjedač ne prepušta Čovjeku fokalizaciju, on gubi status objektivnosti time što se njegovi stavovi izjednačavaju s protagonistovima. Opisujući gansko društvo i izdvojene pojedince poput Koomsona čitatelju je dano na znanje da pripovjedač, kao i Čovjek, osjeća gađenje prema takvim društvenim ophođenjima. Zbog toga će opisi političkih događanja, posebice onih koji se odnose na prikazivanje gansko-europskih odnosa, biti popraćeni, nazovimo ih tako, naturalističkim opisima. Višekratne reference na čovjekove izlučevine i smrad ili pak uspoređivanje birokratskog aparata s anusom imaju intenciju odašiljanja pripovjedačevog stava, stoga zaključujemo da se iza krinke heterodijeetskog objektiviteta krije subjektivni i satirični kritičar afričke ovisnosti o Europi.

4.2. Pretkolonijalno naslijeđe i mitski sadržaji kao odgovor na neokolonijalizam

Oba romana eskapističke obrambene mehanizme od (neo)kolonijalnih strujanja i negativnih posljedica postimperijalnog društva artikuliraju referiranjem na afričko oralno naslijeđe. Analizirajući Sembèneov roman objasnili smo na koji se način tradicionalne epske ili lirske forme umeću u romaneskne strukture te donijeli zaključak da metatekstualni pasusi afričkih legendi imaju funkciju potkopavanja dominantnog kolonijalnog narativa. Retief (2009: 63) primjećuje kako roman *Lijepi još nisu rođeni* obiluje referencama na pretkolonijalno afričko znanje, a tu tvrdnju oprimjeruje mitsko-didaktičnom funkcijom protagonista za kojeg konstatira da je u većoj mjeri emblem nego psihološki motiviran karakter. Autor podsjeća na dio romana u kojem Koomson, nakon pada Nkrumahove vlade, biva prognan te traži Čovjekovu pomoć. Iako ogorčen zbivanjima, on mu pomaže i time postaje reinkarnirana zapadnoafričke oralne legende o čovjeku koji preko mora, na vlastitim rukama, prenosi čitavo svoje pleme. Shaw (2005: 49) definirajući razloge umetanja mita u nezapad-

nu prozu navodi stvaranje *viviente cosmogonia del negro*, odnosno gradnju crnačkog kolektiva jednim od temeljnih razloga. Njemu pridodaje i razloge kao što su pružanje strukturalnih principa, poboljšanje dinamičnosti radnje te naposljetku cikličnost koja sugerira nepromjenjivost onoga što se kritizira. Iako adaptacija mita u Armahovom romanu potkrjepljuje sve navedeno, rekli bismo da je njegova primarna funkcija dvostruka. Prvotno njime se komentira i kritizira neokolonijalni politički sistem pri čemu se povijesni događaji¹² važni za stvaranje nacionalnog integriteta, kao i u prethodnom romanu, uzdižu na mitološku razinu. Ako je Čovjek spasitelj iz zapadnoafričke narodne priče, kako to Retief zaključuje, onda je neokolonijalizam alegorizirano more, odnosno kraj svijeta iz kojeg on mora izbaviti narod. Sljedeći razlog unošenja mita je povratak izgubljenog nezapadnjačkog pogleda na svijet čija je pak funkcija ujedinjenje onoga što Shaw naziva *viviente cosmogonia del negro*. Postulira se ideja da je obnova znanja nedotaknutih zapadnim strujanjima jedini način na koji se masa može suprotstaviti pozapadnjenom državnom aparatu.

Navedeno integriranje tradicionalne afričke kolektivne svijesti u oba romana isključuje iracionalno, nekritičko glorificiranje afričkih tradicionalnih društava. Sembène i Armah svjesni su ograničenosti društvenih obrazaca i ideja koja ta društva postuliraju. Tako će Sembène, kako smo ranije i objasnili, osuditi inferiorni položaj žene spram muškarca u afričkim plemenskim zajednicama. Osnaženi ženski glas utoliko će biti usmjeren ne samo prema vanjskom, odnosno kolonizatorskom objektiviziranju žena Trećeg svijeta. Ujedinjeni ženski kolektiv pružat će otpor i unutarplemenskoj kulturnoj i političkoj organizaciji koja ženama ne osigurava položaj aktivnog agensa, već ju nastoji svesti na utišani nemisleći subjekt.

S druge strane *Lijepi još nisu rođeni* nudi kritiku hermetički zatvorenom društvu koje nameće unificirajuću ideju seksualnog preferiteta odnosno nametanje heteroseksualnog imperativa kao jedinog opravdavajućeg izbora. Crehn (1995: 196) zaključuje da roman *Lijepi još nisu rođeni* obiluje referencama na čovjekovu potisnutu homoseksualnost što se očituje u fetišiziranju analnog eroticizma s drugim muškarcima. Kao i većina ostalih referenci na tijelo i tjelesnost u romanu, navedeno se može iščitati kao komentar političkom i društvenom funkcioniranju zajednice. U ovom je smislu kritika upućena tradicionalnoj zapadnoafričkoj plemenskoj skupini koja homoseksualnost smatra tabuom i neprihvatljivim modelom ponašanja. Armah se, baš kao što

12 Primjerice Nkrumahov režim.

je kritičan prema kolonizaciji uma i premještanju zapadnih modela u afrički subkontekst, postavlja kao kritičar tradicije ukazujući na njezinu zatvorenost. Iz navedenog zaključujemo da roman postulira ideju o spajanju modernih i tradicionalnih obrazaca ponašanja kao jedinom izlazu iz korumpiranog, neokoloniziranog društva uskih vidika.

4.3. Evidencijska uloga prostora i raspadajuće tijelo kao referenca neokolonalizirane Gane

Prostor u romanu ima važnu, rekli bismo, evidencijsku ulogu reminiscencije na nekolonizirani i korumpirani politički vrh. Američko-kineski antropolog i geograf Yi-Fu Tuan (1990: 31) u knjizi *Topophilia* upozorava na estetsku i emocionalnu dimenziju prostora. Tuan u spomenutoj knjizi ističe da je mjesto poseban oblik prostora, stvara se činom imenovanja te distinktivnim djelovanjima. Uz njega je usko povezana tzv. trijalektika prostornosti, dakle mjesto uz sebe vezuje izvođenje kulturnih praksi, reprezentacije i zamišljanje. Sve to objedinjeno je u pojam etnocentrizam koji podrazumijeva da se prostor više ne sagledava kao bijelo platno već je određen društvom koje ga proizvodi i konzumira. Čovjek tijekom čitavog romana prostor ne sagledava kao bijelo platno, već iz njega iščitava neokolonijsku stvarnost.

Pripovjedač postavlja Čovjeka kao šetača, koji zapaža promjene nastale u ganskom gradiću, sužavajući pritom čitateljsku perspektivu na njegovu vizuru. Šetač kao da čitavih godina nije bio svjestan izmjenjivanja grada pa putem objašnjenja drugih likova pokušava stvoriti mozaik koji će mu pomoći shvatiti što se dogodilo. Tim narativnim postupkom čitatelj, iako uveden u neokolonijski grad, dobiva dijakronijski prikaz njegove promjene. Stvara se svojevrsni sukob između Čovjekove svijesti u koju su pohranjene slike pretkolonijskog razdoblja i nemogućnosti upisivanja novih prostornih realiteta u pamćenje. Durić govoreći o književnosti i pamćenju napominje kako je odnos prošlosti i imperativa sadašnjosti izrazito važan u gradnji individualnih identiteta.

Prema Duriću je *tendencija protagonista da uranjaju u prošlost dvojaka. Do poniranja u prošlost dolazi ili iz razloga što ona predstavlja utočište naspram nezavidne i nezadovoljavajuće sadašnjosti ili zbog nastojanja da se suoče s određenim aspektima traumatične prošlosti. I u jednom i u drugom slučaju egzistencijalna situacija u sadašnjosti nameće potrebu za sjećanjem, a ono je usko vezano uz problematiku identiteta protagonista te njegova statusa u sadašnjosti* (Durić, 2018: 51).

Analogno navedenom Čovjek nije u mogućnosti prihvatiti neokolonijalnu zbilju i ponire u pretkolonijalnu prošlost upravo zbog toga što je, kako Durić navodi, sadašnjost nezadovoljavajuća. Drugi likovi u romanu, ali i sama izmjena prostora imaju funkciju primoravanja protagonista na prihvatanje realnosti. Neboderi izgrađeni po uzoru na one zapadne, kao i pozapadnjene institucije koje premještene u afrički subkontekst gube svoju funkciju predstavljaju podsjetnike koje Čovjeka primoravaju na upisivanje nove vizure grada u pamćenje. Isto je i s likovima koji ga upućuju u neokolonijalnu gansku stvarnost. Primjerice u razgovoru s činovnikom koji je dobio na lutriji Čovjek saznaje da se novac ne može podići, a da se pritom ne podijeli mito svim dužnosnicima koji su u doticaju s novcem. Činovnik govoreći o podmićivanju ganske policije koja će pak određen postotak mita biti primorana dati zapadnim institucijama ironično zaključuje: *Svi znanju da je čak i ganska lutrija više ganska negoli je to sama Gana* (Armah, 1988: 19). Čovjek hodajući gradom i dolazeći u susret s različitim slojevima društva inficiranim korupcijom postaje primoran potisnuti prošlost i pohraniti neokolonijalnu Gana u pamćenje te prihvatiti njezinu promjenu. Pri tome prostor ima ulogu evidencije pozapadnjivanja kulture i postaje simbolom postkolonijalne snage zapada.

Lazarus (1990: 137) primjećuje da je roman koncentriran na dijalektiku recipročnosti koja se očituje u čovjekovoj potrazi za istinskim moralnim dobrima koja je pozicionirana nasuprot, u metaforičnom smislu, zagađenog i iskvarenog okoliša. Temeljno obilježje prostora o kojem smo govorili jest njegova kontaminiranost, odnosno pripovjedačevo višekratno pozivanje na smrad i ustajalost. U romanu su prisutne neprestane reference na propadanje i trošenje ljudskog tijela koje se mogu projicirati na dekadentno stanje u postoslobođenoj Gani. Ono je promatrano kao proizvođač fekalija, znojenja, neugodnih mirisa i sl. što opet upućuje na korumpirani državni vrh. Takvi opisi uglavnom otpadaju na tijelo Josepha Koomsona, koji kako smo ranije rekli predstavlja metonim korumpiranih političara, dok će likovi kao što su Učitelj ili Čovjek biti svjedocima i promatračima što opet sagledavamo na alegorijskoj razini. Koomson tako jede i ispušta plinove, njegov se veliki trbuh¹³ znoji i zbog neugodnog materijala narodne nošnje ispušta neugodne mirise, taj isti miris poprimaju i genitalije koje izazivaju gnušanje njegove supruge, i sl (vidi Armah, 1969: 165). Dethron o ovom sloju romana navodi sljedeće:

13 Što je opet referenca na to da bogati političari oduzimaju hranu iz ustiju siromašnih građana.

Armah se u ovom romanu iskazuje kao nezavisan pojedinac. On više ne osjeća da mora podržavati plemenske norme., on je sada slobodan da napada zajednicu. U cijeloj knjizi Armah nam namjerno stvara mučninu da bi nas prisilio da sagledamo svu korupciju i prljavštinu koja nas okružuje. Veoma često se pominje smrad, naročito fekalije i mi uviđamo da smo i mi možda slični chichidodu, ptici koja se gnuša izmeta, ali se hrani crvima (Dethorn 1985: 165).

Naturalistički opisi koje Armah koristi zacijelo imaju funkciju primoravanja čitatelja na percipiranje situacije i djelovanje. Opisi Komsona kao proizvođača fekalija i smrada se gradiraju te vrhunac doživljavaju u dijelu romana koji smo ranije u fusnoti spomenuli. Posrijedi je trenutak kada on nakon pada Nkrumahove vlade bježi od policije i obuzet golemim strahom počinje ispuštati neljudski miris. Taj dio romana možemo tumačiti kao jedinu optimističnu notu koju Armah suprotstavlja većinskom pesimizmu. Naime Čovjekova supruga, koja je do tada smatrala da se Čovjek treba priključiti korumpiranom sustavu, uviđa da je to pogrešno i postaje zahvalna na njegovoj moralnosti. Čovjek pomažući Koomsonu bježi s njim kroz smrad i fekalije, što vraća roman u pesimistične sfere, dakle posrijedi je ideja da će moral i nemoral doživjeti istu sudbinu. Armah osuđuje proizvođače pasivnosti pa bez obzira na njihovu plemenitost i moral oni ne mogu nositi odliku *lijepih* koji će spasiti potonulu Ganu. Armah *lijepe* projicira putem fanonovske misli, dakle posrijedi su aktivisti i revolucionari koji neće šutke promatrati dekadenciju, već će djelovati upravo kao likovi iz Sembèneovog romana.

5. ZAKLJUČAK

U radu smo, analizirajući romane *God's Bits of Wood* Ousmane Sembènea i *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* Ayi Kwei Armaha, dijakronijski prikazali popunjavanje mjesta, koja su nekad bila obilježena nacionalnim zanosom, dekadencijom i razočaranjem novonastalom slobodom. Šezdesete godine, odnosno desetljeće u kojem većina zapadnoafričkih kolonija ostvaruje samostalnost, u književnosti započinju navedenom euforijom što smo iščitali u Sembèneovom romanu. Taj se idealistički odnos prema političkoj nezavisnosti i svojevrsni optimizam očituje u mitologiziranju važnog političkog događaja za senegalsku naciju. U radu smo dokazali da Sembèneovo polaženje za fanonovskim konceptima o nužnosti dekolonizacije imaju funk-

ciju buđenja revolucionarističkog i nacionalističkog zanosa koji je potreban za formiranje novonastale nacionalne tvorevine. Sembene u tom smislu koristi i koncept afričkog i ženskog kolektiva kako bi ukazao na sličnost kolonizatorske i patrijarhalne poetike tražeći pritom djelovanje i otpor aktivnog agensa koji će njegovi protagonisti i pružiti.

S druge strane, analizom Armahovog romana prikazali smo kako početna aktivnost i postoslobodilačka euforija biva zamijenjena proizvodnjom pasivnosti i utrnućem djelovanja subjekta. Prelaženje iz pozitivnog u pesimistični ton zrcali čitav set opskurnih političkih događanja koja su se odvila u razdoblju nakon oslobođenja, kada snovi o slobodi bivaju zamijenjeni ekonomskim opadanjem. Roman tako problematizira pozapadnjeni državni vrh postulirajući ideju da premještanje zapadnih političkih modela u afrički subkontekst rezultira korupcijom kojom je glavni junak ogorčen. U radu smo objasnili na koji način prostor funkcionira kao svojevrsna evidencija nekolonijalnog aparata te problematizirajući protagonistovo pamćenje dokazali da je on pozicioniran kao svojevrsni podsjetnik na pretkolonijalno razdoblje.

Iako polazeći iz različitih perspektiva, oba romana baštine oralne i mitske sadržaje u funkciji stvaranja protunarativa zapadnom dominantnom sistemu. Sembene će u roman integrirati čitave pasuse afričke usmene književnosti, dok će Armah protagonista oblikovati kao junaka iz afričke jorupske mitologije. Artikuliranje pretkolonijalnih vrijednosti za oba autora predstavlja eshatologiju eskapizma od zapadnih kolonijalnih ili nekolonijalnih benetriiranja pa animizam postaje razlikovno svojstvo onih iz donje perspektive binarnog para.

LITERATURA

IZVORI:

Sembène, Ousmane (1970), *God's Bits of Wood*, Heinemann, Johannesburg
Armah, Ayi, Kwei (1969), *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, Heinemann, London

OSTALA LITERATURA

Berndt, Kristin (2007), "West Africa", u: *English Literatures Across the Globe*, ur., Eckstein Lars, 61 - 86, Wilhem Fink Verlag, München
Crehan, Stewart (1995), "Phantasy and Repression in "The Beautiful Ones Are Not Yet Born", *Research in African Literatures*, 26, 104 - 120.

- Cvjetičanin, Biserka (1981), *Roman i afrička zbilja*, Školska knjiga, Zagreb
- Dethorn, O.H. (1985), *Afrička književnost u dvadesetom stoljeću*, Svjetlost, Sarajevo
- Durić, Dejan (2018), *Između književnosti i pamćenja: prisjećanje zaboravljenoga*, Studigraf, Rijeka
- Fanon, Frantz (1968), *Prezreni na svijetu*, Stvarnost, Zagreb
- Fanon, Frantz (2008), *Black skin white mask*, Pluto Press, Sidmouth
- Gikandi, Simon (2005), *Encyclopedia of African Literature*, Routledge, London, New York
- Kolstø, Pål (2003), "Procjena uloge historijskih mitova u modernim društvima", u: *Historijski mitovi na Balkanu: zbornik radova*, ur., Kamberović, Husnija, 11 - 39, Institut za istoriju, Sarajevo
- Lazarus, Neil (1990), *Resistance in Postcolonial African Fiction*, Yale UP, New Haven
- Newell, Stephanie (2006), *West African Literatures: Ways of Reading*, Oxford University Press, New York
- Retief, Glen (2009), "Homoeroticism and the Failure of African Nationalism" in Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones*", *Research in African Literatures*, 40, 62 - 73.
- Sacks, Karen (1978), "Women and Class Struggle in Sembene's *God's Bits of Wood*", *Signs*, 2, 363 - 370
- Said, Edward (1978), *Orijentalizam*, Konzor, Zagreb
- Said, Edward (1993), *Culture and Imperialism*, Random House. Inc, New York
- Sartre, Jean-Paul (2005), *Colonialism and Neocolonialism*, Routledge, London i New York
- Shaw, Donald L. (2005) "The Presence of Myth in Borges, Carpentier, Asturias, Rulfo and García Márquez" u: *A Companion to Magical Realism*, ur. Hart Stephen M., Ouyang, Wen-chin, 46 - 55, Tamesis, Woodbridge
- Švob, Đokić, Nada (1981), *Razvoj u afričkoj književnosti*, Naklada liber, Zagreb
- Tuan Yi-Fu (1990), *Topophilia*, Columbia University Press, New York
- Zadi, Samuel (2018), "The Irony of 'African Solidarity' in Ousmane Sembene's *Man-dabi*", *Humanities*, 7, 3-9.

NUMBING OF NATIONALISTIC INFATUATIONS
THROUGH ECONOMIC DOWNFALL: RECORDS OF THE
COLONIAL AND NEOCOLONIAL POLITICAL SYSTEM
IN THE NOVELS *GOD'S BITS OF WOOD* AND *THE
BEAUTYFUL ONES ARE NOT YET BORN*

Abstract

The aim of the paper is to show how West African literature testifies effects of colonialism and neocolonialism. Thereby we will analyse novel *God's Bits of Wood* (1960) written by Ousmane Sembène and *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* (1968) written by Ayi Kwei Armah. The paper is describing the why and the how nationalism is changed regarding disappointment caused by failure of economics.

KEYWORDS: *colonialism, neocolonialism, mind westernization*

Almedina ČENGIC

PRORICANJE SUDBINE ČOVJEČANSTVA U DRAMAMA ANTONA PAVLOVIČA ČEHOVA

KLJUČNE RIJEČI: *drama, nova komedija, statičnost, revolucija, simbolizam, novo doba, kataklizma, čovjek*

U sinhronijskom prikazivanju promjena koje su se desile u književnosti na prekretnici 19. i 20. stoljeća nesumnjivo je da posebno mjesto zauzima ruski pisac Anton Pavlovič Čehov (1860–1904). Kroz kritičke osvrte teoretičara na njegovo stvaralaštvo prepoznatljiva je osnovna ideja da je on svoje umjetničko opredjeljenje usmjerio ka novim strujanjima u evropskoj kulturnoj sredini i povezoao “klasičnu” rusku književnu tradiciju sa avangardnim pokretima koji se u to vrijeme pojavljuju.

Specifičnost pristupa obradi tema, koje su već prepoznatljive u tzv. “ruskoj školi pisanja”, pokazuje intencije ovog pisca da se razbiju šabloni koji su etablirali veliki pisci u svojim proznim sagama tokom 19. stoljeća. On slika stvarnost koja ga okružuje i vrijeme u kojem živi, što se reflektira u svijesti njegovih dramskih junaka i projektira u književnoumjetničku viziju i proročansku slutnju o tragičnom kraju čitave jedne generacije. Simptomatično je da on svoje tekstove potpuno izvan očekivane žanrovske podjele naziva komedijama upravo onda kada njegove drame prikazuju najtragičnije ljudske sudbine, potpuno se udaljavajući od svih parametara i pravila koje diktiraju stereotipi u pisanju drame: elemenata tragičnog ili komičnog, glavnih ili sporednih likova ili očekivanih zapleta. Čehov po sopstvenom određenju licitira ljudska osjećanja, ocilirajući u umjetničkim varijablama između krajnosti bahatog i banalnog odnosa prema životu, u ključnim egzistencijalnim momentima u kojima postoje i djeluju njegovi dramski likovi. Balansirajući na granici između lažne euforije i surove realnosti, njegovi likovi postaju potpuno izgubljene i izolirane jedinice, koje su se našle u temporalnom rascjepu koji rezultira tragičnim

raspadom jedne epohe. Postavlja se pitanje: Da li je to početak katastrofe u kojoj i mi danas živimo i pred kojom potpuno nesvjesno zatvaramo oči, dok pred nama propadaju i nestaju pojedinci, društva i civilizacije? Hoćemo li kao Čehovljevi junaci ostati na marginama historije kao njeni inertni sudionici koji se prepuštaju neminovnosti tragičnog određenja, bez želje i namjere da pokušamo svijet učiniti boljim?

1. UVOD

Moderna kretanja u književnosti uvjetovana su veoma brzim razvojem i intenziviranim konstantnim promjenama. Evropska, ali i svjetska književnost, tokom 19. stoljeća svoja interesovanja usmjerit će ka onome šta se dešava u građanskom društvu i, gotovo nasilno, otvoriti vrata “građanskog doma” te na sceni formirati *kutiju-sobu*, kao ključno mjesto odvijanja dramske radnje. Negiranje onoga što joj je prethodilo (počevši od prvih književno-historijski tumačenja, do pojedinih stavova i mišljenja književnih teoretičara s početka 19. stoljeća) stvorit će potpuno novu atmosferu u književnim krugovima na razmeđu dvaju stoljeća što će eksplicite biti prezentirano u drami. Nova generacija modernih umjetnika, čiji su tekstovi izvan dotadašnjih stereotipnih formi i modela, primjenjuje analitički postupak u prezentaciji uvjeta i historijske podloge za razvoj buržoaske klase, dominantne pokretačke snage postojećeg klasnog društva. Na političkom planu u svijetu se, istovremeno, događaju burna revolucionarna previranja u vezi s promjenom državnih ustrojstava. Humanističke iluzije o svijetu, porodici i čovjeku uopće u svojoj su osnovnoj ideji potpuno iznevjerene. Javlja se osjećaj otuđenja, prepoznatljiva socijalna kategorija unutar odnosa čovječanstva na individualnom i globalnom planu. Gotovo u svim segmentima ljudskog postojanja i djelovanja prisutan je ironično-skeptičan stav prema životu. Kida se veza u između čovjeka i zajednice i jedinka ostaje izolirana, prepuštena sama sebi u potpunoj beznadežnosti i haosu turbulentnih događanja u kojima se našao svijet. Likovi na sceni spontano će progovoriti o svojim najintimnijim tajnama iz prošlosti i potpuno, bez otpora, prihvatiti poraz pred nadolazećim stihijskim promjenama u svjetskom poretku. To će svakako dovesti do promjena u književnim formama i primjenu ideologije *prakticizma* i *pozitivizma*, što će u potpunosti promijeniti stavove modernih pisaca.

2. NATURALIZAM U POZORIŠTU

Pasivni odnos društva, naspram svih burnih događanja tog vremena i krize u kojoj se našao čovjek, uvjetovat će potrebu ka veoma radikalnim promjenama u umjetničkom izražaju. Inertnost društva u cjelini, spram stradalništva čitavih zajednica, inicirat će intenzivnu kritičku misao u svim vidovima umjetnosti, koja će se oštro pobuniti protiv stereotipnih stavova i zatvaranja očiju pred svjetskom nadolazećom katastrofom i poraznom istinom o neminovnoj tragediji čovječanstva. "Sudar sa tradicijom", na koju je bila oslonjena dotadašnja književnost, stvara nove forme i u njihovom uobličavanju primjenjuje potpuno drugačiji umjetnički prosede. Ovaj period u književnosti obilježen je piscima koji žele stvarati vlastitu poetiku bez robovanja nekoj općoj poetici, dakle nema više zajedničkih normi niti ima pravila koja su zajednička za sve stvaraoce.

Realan prikaz neposrednog *životnog prostora* bit će okosnica mjesta događanja, a autentičnost će inicirati lociranje glavnih likovova u tom prostoru, koji su okruženi njima bliskim predmetima i te dekorom koji djeluje vjerodostojno do detalja. Efekat "rasvjetljenja" skrivenih tajni i priznanje istine će se simbolički poistovijetiti sa intenzitetom svjetla na sceni u autentičnoj atmosferi (blještavila mondenskih salona ili prigušenim svjetlom potkrovnice sobice), otkrivši tako realnu sliku autentičnog životnog prostora. U vjerodostojnom tumačenju likova glavni akteri će se u replikama poistovijetiti sa jezikom i stilom prostora i vremena koje nam predstavljaju, što će doprinijeti kompleksnijem profiliranju pojedinih karaktera. Upotreba žargona dodatno će odrediti sporedne likove, što doprinosi uspostavi specifične atmosfere na sceni koja prati dramsku radnju i intenzivira korespondenciju sa čitaocem ili gledaocem.

S naturalizmom započinje era socijalno angažovanog pozorišta, koje doduše ne izlazi iz područja građanskog reformizma, ali nedvosmisleno dovodi u pitanje neke vidove građanskog društva. Otvorivši vrata istini, naturalisti su pustili na scenu ne bilo koju, već prije svega neprijatnu istinu. I ona nije ostala bez dejstva. Nastojeći da scensku realnost približe što je moguće više svakodnevnoj realnosti, a gledaočevu percepciju takozvanoj normalnoj percepciji, naturalisti s se nalazili na opasnoj granici drastičnog smanjenja spoznajnog momenta. No, ta je zabluda, koja se prividno tiče samo odnosa između modela i objekta, bila ozbilj-

no korigovana sljedećom činjenicom: naturalisti pokazuju gledaocu ono što mu je poznato, u obliku i dimenzijama koje su njemu znane, ali mu pružaju i ono što on ne želi da vidi, osobito ne u pozorištu, mjestu koje je, kada je riječ o XIX vijeku, bilo isključivo rezevisano za zabavu.

(Miočinović 1975: 16)

U svojim problemskim opredjeljenjima, književnost se usmjerava ka novim tematskim cjelinama. Ona u svojoj umjetničkoj obradi razotkriva slojeve tadašnjeg društva, dotičući se svih njih i jasno ih definišući. Oslanjajući se na prozne tekstove s početka naturalističkog perioda u književnosti, pisci sve više i sve otvorenije govore o događanjima u savremenom društvu, što uključuje i one najmračnije i najstrašnije istine o tim ljudima besprijeckorno uređenih bogatih salona, koji posjeduju veliki kapital i moć. Osjećanje tragičnosti i opće propasti je povećano otkrivanjem istine o prošlosti, koja je uglavnom isprepletena nemoralnim životom i nepoštenim bogaćenjem, što čitav jedan sistem razara i ruši.

Oči naturalista bile su uprte u svijet koji je u tom času prolazio kroz jednu od najozbiljnijih kriza, krizu vrijednosti, slobode i volje istovremeno, koja je na površinu izbacila dezorijentisanog, zbunjenog i nedefinisanim strahom obuzetog čovjeka. Kuda krenuti, šta činiti, to su pitanja koja je on postavio sebi, dakle, upravo ona pitanja koja je u istoriji dramske književnosti do tog časa postavila samo jedna jedina dramska ličnost – Hamlet, taj arhetipski slučaj čovjeka bez svojstava, dakle antijunaka.

(Miočinović 1975: 27)

Otkrivanje istine o društvu i čovjeku kao jedinki tog društva, trebalo je pronaći način koji bi bio najadekvatniji u prikazivanju realnog stanja. Mada je istinitost neumitno tragična i pogubna za glavne junake, koji ispaštaju prokletstvo svojih predaka, ona mora biti i jasno izrečena i mora slijediti ideju vodilju, prezentirajući sve nedostatke tadašnjeg društvenog poretka koji je ogrezao u prevarama, lažima i krvi i koji ne preza ni od čega da bi došao do svog konačnog cilja. Čestom naizmjeničnom smjenom hronološkog i retrospektivnog izlaganja fabule, uspostavlja se veza između glavnog lika i događanja u prošlosti. Na jezičkom planu, pisci koriste mogućnost da upotrebom govornih varijanti osciliraju; od nivoa visokoobrazovanih intelektualaca, koji dominiraju u svim sferama nauke do vulgarnog govora koji otkriva najbanalnije istine o porijeklu ovih istih uglađenih predstavnika građanskog društva.

Opća kriza pozorišta koja je vladala tada cijelom Evropom uvjetovala je pisce da manipuliraju umjetničkim pravcima kod stvaranja svojih djela i da traže najadekvatniju mogućnost u svom dramskom izražavanju. Tako se elementi simbolizma, naturalizma i ranog ekspresionizma gotovo istovremeno pojavljuju u njihovim tekstovima. U globanoj klasifikaciji umjetničkih pravaca na razmeđu 19. i 20. stoljeća očite su specifičnosti u obradi književnih tekstova: naturalizam je u vezi sa prikazivanjem trenutne slike prolaznog, tzv. "objektivnog stanja"; impresionizam se na neki način guši u vlastitoj "osjećajnoj pasivnosti", a neoklasicizam u "apstrakciji". Pojam "statične drame" može se okarakterizirati kao *prijenos dramske napetosti sa polja vanjskog djelovanja na unutarnji doživljaj*, kako stvaraoca dramskog teksta, tako i samog izvođača na sceni, glumca. Taj unutarnji doživljaj posjeduje svoju dramsku fabulu, sukob i dijalog. Moderni pravci s početka 20. stoljeća će se poistovijetiti sa povijesnim zbivanjima u Evropi, pa će tako i potvrditi sve karakteristike evropskog književnog pravca unutar moderne, pravca koji će obuhvatati umjetnička događanja jedne protivurijetne epohe, ali sa raznorodnim tendencijama.

3. SMIJEH BEZ OSMIJEHA

Uvjetovanost društveno-političkim događanjima očita je na evropskom tlu, koje će postati poprište općeg meteža, izazvanog neuravnoteženim odnosima i zagušenja idejama i zamislima kao bi trebao izgledati "novi svijet". Takve stavove zastupaju intelektualci-umjetnici koji istražuju ljudsku podsvijest i traže u njoj spas za čovjeka kao individuu i njegovo izbavljenje. Napuštajući logički slijed misli, indirektnim izrazom pokušavaju izazvati nove asocijacije na određene pojmove i pojave u spoznaji čovjeka. Metaforično i alegorijsko viđenje svijeta kao bijeg iz haotične svakodnevnice svakako ne zahtijeva stvaranje čistih simbola nego ima zadatak ponuditi koncepciju znaka. Simbol i njegovo konačno značenje postaju sublimacija čulnog i percipiranog. Ljudska svijest pod pritiskom stvarnosti projicira željene slike sugestijom. Tako da se elementi simbolizma, naturalizma i ranog ekspresionizma gotovo nehotično isprepliću u njihovim tekstovima. Opća kriza pozorišta, koja je tada vladala cijelom Evropom, uvjetovala je pisce dramskih djela da manipuliraju umjetničkim pravcima kod stvaranja svoja djela i da jednostavno traže najadekvatniju mogućnost u svom dramskom izražavanju.

Anton Pavlovič Čehov (1860–1904) je pisac koji je svoje stvaralačko-umjetničko opredjeljenje usmjerio ka novim strujanjima u književnosti Euro-

pe s kraja 19. i početka 20. stoljeća. Njegov pristup obradi pojedinih tema pokazivao je namjeru da se razbiju šabloni utvrđeni tradicionalnim podjelama na žanrove. Iako se njegova djelatnost veže i za humoreske kao i za kratku novelu, Čehov svoj najveći talenat pokazuje pišući dramske tekstove. Evidentno je da su dva spomenuta žanra eksplicite prepoznatljiva i u dramama, kao što dramska napetost postoji u njima te da se međusobno isprepliću.

Humor Antona Pavloviča Čehova (Antoše Čehonte) podliježe sasvim drugačijim parametrima u odnosu na konkretnu definiciju onoga što je komično – smiješno. Idući granicom, koja je određena namjerom da inicira smijeh onda kada ga najmanje očekujemo, u kriznim momentima ljudskog opstanaka, dramska radnja je prožeta banalnim postupkom usporavanja, statičnosti u djelovanju likova i protoka dramskog vremena. Njegovi tekstovi često odišu *tužnim humorom prožetim poetskim akcentima* u vrijeme kada je na pomolu raspad Carske Rusije. U dramskom tekstu *Tri sestre* (1900) Čehov tumači pojam univerzalnog tumačenja historije čovječanstva:

Izgleda da se ne razumemo. Kako da vas ubedim? Da, smejte se. Ne samo posle dva ili tri veka, nego i posle milion godina, život će biti isti kao što je i bio. Život se ne menja, on uvek postoji, sledeći sopstvene zakone koji nas ne zanimaju ili koje, u svakom slučaju, nećete nikada otkriti. Ptice selice, ždralovi, na primer, lete i lete, i ma kakve misli, uzvišene ili obične prolazile kroz njihovu glavu, leteće i dalje ne znajući ni gde ni zašto. Leteće i nastaviće da to čine, bilo kakvi filozofi da se pojave među njima; mogu da filozofiraju koliko god hoće, samo će i dalje leteti... Nema li ipak nekog značenja u tome?

(A. P. Čehov, u: Williams 1979: 123)

Stvarna emocija, koju bi trebale izazvati pojedine komične situacije, likovi i njihovi postupci ili komentari, nije striktno određena i može biti iskazana gegom, asocijacijom ili potpunom rezignacijom. Spoznaja, opterećena stalnim kriznim eskalacijama u razvoju društva kome je i sam pripadao, neposredno je usmjerila Čehova da piše o onome što je proizašlo iz njegovog ličnog doživljaja. Njegovi likovi potpuno su neadaptibilne individue, čija inertnost, u odnosu na turbulentno vrijeme i nedefinirani prostor u kome žive, rezultira emocionalnim deformacijama u komičnom prosedeu. Životne priče koje je Čehov slušao, družeći se i boraveći među njima, jesu istovremeno inspiracija, ali i pokušaj da dosegne uzrok psihološke neuravnoteženosti čovjeka koji je dospio u intimnu krizu identiteta. Potreba da ih jasno obilježi i vjerodostojno

opiše u svojim tekstovima postat će svojevrsna arhivirana svjedočanstva o izgubljenim generacijama i uništenim životima. Jurij M. Lotman u svom tekstu *Pojam jezika u verbalnoj umjetnosti* napominje:

Iz rečenog proistječe da verbalna umjetnost, ako se zasniva na prirodnom jeziku, to je samo zato da bi ga preoblikovala u svoj dugotni jezik, jezik umjetnosti. A sam taj “jezik umjetnosti” jest složena hijerarhija jezika, koji se uzajamno suodnose, ali nisu jednaki. S time je u vezi i načelna mnoštvenost mogućih čitanja umjetničkog teksta. S time je, vjerovatno, povezana ona smisaona zasićenost umjetnosti koja nije dostupna nikakvim drugim – neumjetničkim – jezicima. Umjetnost je najekonomičniji i najkompaktniji način čuvanja i prenošenja informacije. Ali umjetnost posjeduje i druga obilježja koja potpuno zaslužuju da privuku pažnju stručnaka kibernetičara a, s vremenom, možda i inženjera-konstruktora. Budući da je sposoban koncentrirati golemu informaciju i na “površini” sasma nevelikog teksta (usp. opseg Čehovljeve pripovijesti i udžbenika psihologije), umjetnički tekst ima još jednu osobitost: da daje raznim čitateljima različitu informaciju – svakome onoliko koliko može razumjeti, a također daje čitatelju jezik na kojem može prihvatiti sljedeću porciju obavijesti pri ponovnom čitanju. On se ponaša kao neki živi organizam koji se nalazi u povratnoj sprezi sa čitateljem i poučava ga.

(Lotman 2001: 32)

Dramski tekstovi koje Čehov determinira u podnaslovima kao *komedije* u prvi mah djeluju zbunjujuće, pogotovo na čitatelje. Oni nemaju tipične odrednice komediografskog teksta. Dakle, nisu napisane da “zabave i nasmiju publiku”; nemaju očekivane komične zaplete niti komične dramske situacije; ne podliježu stereotipu u predstavljanju glavnih likova i njihovih karaktera niti jasno preciziranog centralnog sukoba, raspleta i kraja. Čehovljev humor najčešće je sarkastičan i nepredvidiv uvjetovan pasivnim odnosom njegovih likova u rješavanju sopstvene egzistencije i budućnosti. U njegovim dramama duboko su skrivene priče o tragičnim ljudskim sudbinama, čiji glavni akteri nesvjesno srljaju ka spstvenim katastrofama. O fenomenu percepcije takve umjetnosti Lotman navodi:

U radu s klasom pojava koje pripadaju estetici suprotstavljanja potrebno je razlikovati slučaj kada struktura-klišé koja se ruši postoji u čitateljevoj svijesti zbog njegovih navika, određene inercije njegove svijesti, ali

nije dobila u tekstu nikakav izraz. Tada će konflikt estetike klišeja i nove estetike biti sukob tekstnih i izvantekstnih sklopova. S takvim ćemo se slučajevima susretati, na primjer, u Nekrasovljevoj lirici ili Čehovljevoj prozi (ali i u drami, po mom mišljenju). To će biti tekstovi koji se najteže mogu modelirati.

(Lotman 2001: 391)

Čehov prikazuje idealizirani *donkihotovski svijet* u kome su sve tradicionalne vrijednosti potpuno izgubile svoje značenje. Potenciranje tih vrijednosti znači uzaludno podsjećanje na nešto čega više nema. Pokazujući besmislenost, besciljnost i apsolutnu izgubljenost u vremenu u kome su se našli njegovi likovi, on skreće pažnju auditorija na događanja u krugovima ruske aristokracije pred veliku rusku revoluciju i asocira na njihovu propast. Psihološka stanja, koja determiniraju njegove likove, u apsolutnom su kontrastu sa temporalnim i lokacijskim odrednicama u kojima egzistiraju. Razgovori koje vode njegovi likovi međusobno u potpunosti su banalizirani, a iz njih proizilazi samo naznaka da je nemoguće pronaći izlaz iz krize u kojoj su se našli i očekivati sretniju budućnost. Oni i dalje strpljivo podnose teret sopstvene prošlosti, maštajući o nečemu što se nikada neće dogoditi. Sve ono što je do tada vrijedilo u njihovom životu sada u potpunosti gubi značaj: naslijeđe, porijeklo, novac, maniri, tradicija i dr. Smjena generacija i ideologije profilira nove likove koji su produkt velikih društveno-političkih promjena ne samo u Rusiji nego i u cijelom svijetu. Ta historijski velika Carska Rusija će pokleknuti i kao takva nestati pred jednom novom ideologijom koja će propagirati socijalnu pravdu i jednakost.

TROFIMOV: Oni će zaboraviti naša lica, glasove, pa čak i to koliko nas je bilo, ali će se naše patnje pretvoriti u radost za one koji će živeti posle nas...Vaš višnjik me plaši. Kad šetam kroz njega predveče ili noću, neravna kora na stablima svetli slabom svetlošću, a višnje izgledaju kao da vide sve ono što se događalo pre sto ili dvesta godina u mučnim i teškim snovima. Da, mi smo zaostali bar dvesta godina za vremenom. Ništa još nismo postigli; nismo se odlučili kakav ćemo stav zauzeti prema prošlosti; samo filozofiramo, tužimo se na dosadu ili pijemo votku. Tako je jasno da pre nego što budemo mogli da živimo u sadašnjosti, moramo prvo da isкупimo prošlost i da se oslobodimo. A možemo se isкупiti samo patnjom, samo upornim, neprestanim naporom.

(Čehov, *Višnjik*, u: Williams 1979: 121)

Njegovi plemići pjevaju ode starim ormarima, sluge čitaju *Hamleta* drijemajući poslijepodne, njegove udovice unovčavaju svoju korotu, njegove osiromašene dame dijele velike napojnice, njegove majke imaju isto godina koliko i njihovi sinovi, njegovi pjesnici pale svoje pjesme prije nego ih pročitaju i nakon toga se ubijaju, njegovi očevi opterećeni egzistencijom ne znaju ni koliko imaju kćeri jer im se čini da ih je duplo više. Njegovi junaci su dominantno lucidni, ali samo u svojoj krajnjoj namjeri ostvarenja ličnog interesa. Njegova nova vladajuća klasa sumnjivog porijekla i beskrupuloznih ciljeva, pod krinkom naivne dobrodušnosti srčano gazi sve ono što je pravo naslijeđa i dio tradicije plemstva, dok odzvanjaju tupi udarci teške sjekire po nježnim stablima tek procvjetalih višanja na aristokratskim imanjima.

(Čuje se udaljeni zvuk, upravo kao sa neba, zvuk prsnule žice koja bolno zamire. Nastaje tišina, i samo se čuje kako daleko u vrtu sjekira udara o stablo)

(Čehov, *Višnjik* 1988 : 77)

Stalni kontrasti koje Čehov potencira, čežnja na jednoj strani i totalna inertnost na drugoj, aristokratski maniri i komične kreature izazivaju emotivni naboj koji rezultira neuobičajenim ironičnim smijehom. Pomno analizirajući psihološke konflikte koji se događaju u samoj ličnosti, on uspostavlja izbalansiran odnos između onoga komičnog i tragičnog, varirajući u svom opredjeljenju unutar dramskih žanrova. U dramaturškim pomacima između naturalističke drame, simbolističkih dramskih odrednica i tradicionalne komedije, Čehov tendenciozno forsira ironiju u naivnim zaključcima i gotovo potpunoj pasivnosti svojih likova koji čekaju u neizvjesnosti izmanipulirani prevarama, lažima i samouništenjem.

Čitatelj se na određeni način priprema za percepciju djela i u tu pripremu ulazi i osjećaj pripadnosti djela klasi estetike istovjetnosti ili suprotstavljanja. Kao signal o pripadnosti teksta klasi istovjetnosti ili klasi suprotstavljanja može poslužiti, na primjer početak, naslov, žanrovska karakteristika u podnaslovu i sl., sve do reputacije kazališta ili izdavača koji auditoriju predlaže djelo. Jasno, kada gledatelj zna da će vidjeti komediju dell'arte, a ne Čehovljev komad, čitav sustav ocjena će biti drugačiji.

(Lotman 2001: 392)

Čehov slika prepoznatljivu malograđansku zajednicu ruskog podneblja sa svim njenim nedostacima i sebi daje slobodu da jasno istakne sve njene negativnosti kao što su laž, bahatost, licemjerstvo, glupost, vrlo otvoreno u svojim humoreskama i novelama, a alegorijski u svojim dramskim tekstovima, koje s pravom naziva komedijama, govori o univerzalnoj istovjetnoj sredini tadašnjeg evropskog društva. Ako bismo prihvatili tu piščevu odrednicu da neki njegovi tekstovi pripadaju spomenutom žanru, onda bismo svakako morali napomenuti da taj žanr obuhvaća i grotesku kao oblik koji vječno egzistira na granici između onoga komičnog i tragičnog. Vrlo otvorena ironija prema postojećem stanju u društvu koje opisuje istovremeno je usmjerena i ka krajnjem određenju onoga što je tragično, ali i prema onome što je komično. Pojedini Čehovljevi likovi, koji su projekcija njegovih misli i stavova, postavljeni su u poziciju promatrača s namjerom da jasno uoče sve negativnosti postojećeg društva, da tačno prepoznaju ono što je ljudska glupost i ograničenost, neventivnost i zanesenost. Međutim, malo je vjerovatno da su oni kao manjina u stanju bilo što promijeniti, koliko god to pokušavali. Oni ostaju nijemi svjedoci propadanja čitave jedne društvene grupacije koja strpljivo podnosi svoju tragičnu sudbinu, bez želje za bilo kakvom djelatnošću. I koja stalno čeka.

Univerzalnost tema kojima se bavi Čehov sublimira empirijsku percepciju kontinuiranih procesa koji su eksplicitni parametri, koje je svjetska populacija prolazila u kriznim momentima svoje opstojnosti. Potpuna deformacija u racionalnom poimanju tragične realnosti temporalnog i lokacijskog određenja, koja se poistovjećuje sa disfuncionalnim kodeksima povijesti i tradicije, profilira njegove likove kao prototipove, ne samo jednog vremena, nego i globalnih turbulencija u svijetu. Statičnost i antagonizam, u odnosu na promjene koje su neminovne, rezultiraju tragičnim rješenjima njegovih dramskih zapleta. Upravo ta čehovljevska slika svijeta i likovi predstavljeni u njoj zadovoljava parametre koji nagovještavaju velike svjetske kataklizme. Polazeći od jedinke koja nije spremna prihvatiti promjene i prilagoditi im se, on nas dovodi do katastrofe čitavog jednog sistema i društva.

Komedija 20. stoljeća će se u potpunosti promijeniti, razoriti dramska načela kao što su jedinstvo mjesta, vremena i radnje, izmiješati prošlost i budućnost, vrijeme osloboditi ograničenja, radnju gotovo u potpunosti zaustaviti, zamijeniti uloge pojedinih likova i izbrisati razlike među njima. Anton Pavlovič Čehov jedan je od rodonačelnika takvog poimanja komedije. Ovaj pisac

svoje će pojedine dramske tekstove u podnaslovima nazvati *komedijama*, a to će biti istovremeno naznake kako treba prepoznati komediju savremenog doba

Savremenu pozornicu posmatram kao nešto isključivo rutinsko i puno predrasuda. Kada se podigne zavesa i pod električnim svetlima nastupe darovita bića, prvosveštenici posvećene umetnosti, koja u sobi sa tri zida pokazuje kako ljudi jedu, piju, vole šetaju i nose odelo, ona pokušavaju da iscede moralnu poruku iz običnih vulgarnih slika i praznih vulgarnih fraza, malu, malecnu moralnu poruku, lako shvatljivu, namenjenu domaćoj upotrebi; kada mi u hiljadu varijacija nude uvek iste stvari – onda se okrećem i bežim, kao što je Mopasan pobegao od Ajfelove kule koja mu je mlavila mozak svojom ogromnom vulgarnošću... Moramo naći nove forme. To je ono što tražimo. Ako njih nema, onda je bolje da uopšte nemamo ništa.

(A. P. Čehov, u: Williams 1979 :113)

ZAKLJUČAK

Dramska književnost s kraja 19. i početka 20. stoljeća, pogotovo u tekstovima A. P. Čehova, prezentirana je u sasvim novom obliku, daleko od onoga što je nuđeno u “salonskim dramama”. On će on neke od svojih drama, naprimjer u drami *Višnjik* (1903), okarakterizirati kao komedije, mada one nemaju klasičnu strukturu komedije niti klasični komediografski pristup obradi teme. Tek preciznijom analizom njegovih dramskih tekstova možemo prepoznati autorovu indikaciju u podnaslovu je zaista riječ o komediji. Teme Čehovljevih drama neposredno su povezane sa analitičkim postupkom kojim ovaj pisac forsira prikazivanje svih oblika degeneracija društva, utjecaja naslijednih faktora i okolnosti pod kojim jedna individua doživljava svoj “ličnu dramu” i sukob na unutarnjem i vanjskom nivou. Pisac ovdje pokazuje nestajanje jedne klase, bilo da je riječ o veleposjedničkoj ili građanskoj porodici, u alegorijskoj projekciji mikro sredine, dok je na pomolu globalna katastrofa cjelokupnog čovječanstva.

Još od vremena simbolističke reakcije na naturalizam, preko ekspresionističkih iskustava, futurističkog i dadaističkog prevashodno rušilačkog gesta i nadrealističkih pozorišnih pokušaja, pozorišni čin ima trostruki efekat: jedan konstruktivan (obnova pozorišne materije), jedan destruktivan (rušenje pozorišne tradicije) i jedan provokativan u najširem smi-

slu te riječi koji bi bio posljedica dvaju prethodnih (primorati gledaoca da promijeni svoj pogled na svijet i na umjetnost).

(Miočinović 1981: 63)

Pisci koji su obilježili prijelaz između dva stoljeća (Henrik Ibsen, August Strindberg, Bernard Shaw, Gerhart Hauptmann, Anton Pavlovič Čehov, Frank Wedekind, Luigi Pirandello) u svojim djelima propagiraju avangardne ideje koje odstupaju od tradicionalnih shema primijenjenih u dramskoj književnosti, bilo da je riječ o izvorima inspiracije ili načinu obrade nametnutih tema. Posebnu važnost dobija dramska riječ koja je prezentirana izvještačnim patetičnim tonom i govorom. Teme dramske radnje su: sukob generacija, kritiku društva i događanja unutar revolucija, ratova te ekspanzija nasilja nad čovjekom i čovječanstvom. Sve je predloženo kroz iskustva određenih generacija koje svoj bol nose i gomilaju u sebi, da bi "krik" mase bio na kraju što prodorniji i jači, kao apel za pomoć. Drama će nesumnjivo dobiti jedan sasvim novi zadatak da na sceni pokaže *do patetike bolnu spoznaju* o tragediji čovjeka i čovječanstva nakon strahota i posljedica velikih svjetskih ratova.

LITERATURA

Čehov, Anton Pavlovič (1988) *Drame*, August Cesarec, Zagreb.

Hristić, Jovan (1981) Čehov dramski pisac, Nolit, Beograd.

Lauer, Reinhard (2009) *Povijest ruske književnosti*, Golden marketing / Tehnička knjiga, Zagreb.

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

Miočinović, Mirjana (1975) *Rađanje moderne književnosti – Drama*, Nolit, Beograd.

Miočinović, Mirjana (1981) *Moderna teorija drame*, Nolit, Beograd.

Povijest svjetske književnosti, knj. 7, (1975) ur. Aleksandar Flaker, Mladost, Zagreb.

Solar, Milivoj (2003) *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Sarajevo.

Stojić M., Nedeljković D., Sibinović M., Perović D., (1978) *Ruska književnost*, knj. 2, Svjetlost, Sarajevo.

Williams, Raymond (1979) *Drama: Od Ibsena do Brehta*, Nolit, Beograd.

FORETELLING THE FATE OF MANKIND IN THE CHEKHOV'S DRAMAS

Abstract

In the synchronic presentation of the changes, at the turning point of the 19th and 20th century Russian writer Anton Pavlovich Chekhov (1860–1904) took special place in world literature. Through the theorists' critical comments on his work, the basic idea is recognizable, that he directed his artistic commitment to new trends in the European cultural environment and connected the "classical" Russian literary in tradition, with the avant-garde movements that were emerging at that time.

The specificity of the approach to processing topics that are already recognizable in the so-called: The "Russian school of writing" demonstrates to this writer the intention to break the patterns established by the great writers in their prose sagas during the nineteenth century. He paints the reality that surrounds him and the time in which he lives, which is reflected in the consciousness of his dramatic heroes. Yet his literary-artistic vision is a dramatic image determined by a prophetic hunch about the tragic end of an entire generation. It is symptomatic that he writes his texts completely outside the expected genre division as comedies, just when his plays depict the most tragic of human destinies. Coming completely away from all the parameters and rules dictated by stereotypes in writing the drama: elements of a tragic or comic, main or supporting character, or expected plot, Chekhov, by his own definition, bids human feelings. He oscillating in the artistic variables between the extremes of arrogant and banal attitudes toward life, at the crucial existential moments in which his dramatic characters exist and operate. Balancing on the boundary between false euphoria and harsh reality, his characters become completely lost and isolated individuals, who find themselves in a temporal rationale, with results in the tragic breakup of an epoch. The question is: Is this the beginning of the catastrophe in which we live today and in which we completely unconsciously "close our eyes", as individuals, societies and civilizations? Will we, as Chekhov's heroes, remain on the sidelines of history, as

its inert participants, who indulge in the inevitability of tragic determination, without the desire and intention to try to make the world a better?

Keywords: *drama, comedy, static, revolution, symbolism, new age, cataclysm, man*

Lujo PAREŽANIN

NADOMAK OPTIMALNE PROJEKCIJE: JUGOSLAVIJA I OPĆA TEORIJA AVANGARDE

KLJUČNE RIJEČI: *avangarda, neoavangarda, postavangarda, teorija avangarde, Jugoslavija, socijalizam, povijesne avangarde, rezidualna i arhaična kultura*

Kao temeljni tekst za proučavanje umjetničkih i književnih avangardi, Bürgerova je *Teorija avangarde* naišla na iznimno obimnu i raznoliku kritičku recepciju. Kao posebno se sporna Bürgerova teza pritom najčešće izdvaja ona o jalovosti neoavangardnih umjetničkih pojava – teza koja je neodvojiva od značenja njegove kategorije povijesnih avangardi i teze o porazu predratnih avangardnih pokreta. Promašujući konstrukciju Bürgerove argumentacije, razni su kritičari ukazivali na različite poslijeratne umjetnike i umjetničke pokrete koji su svojim djelovanjem s većim ili manjim uspjehom ponovno aktualizirali avangardističke poetike. Ostajući, međutim, unutar istog okvira euroameričkog kapitalističkog Zapada i pripadajućeg umjetničkog sustava, navedeni protuprimjeri nisu mogli ponuditi sistemsku intervenciju u Bürgerovu teoriju. Zbog svoje specifične povijesne, društvene, a time i kulturne i umjetničke putanje, iskustvo Jugoslavije predstavlja jedno od mogućih ishodišta za takvu intervenciju. Usredotočujući se na postojeće interpretacije odnosa jugoslavenske avangarde, neoavangarde i postavangade, ovaj tekst će nastojati pokazati kako jedinstveni odnos poslijeratnih odjeka avangarde u Jugoslaviji prema avangardnoj tradiciji može doprinijeti kritičkoj nadopuni Bürgerove teorije i slojevitijem razumijevanju mogućih tipova odnosa između neoavangarde i avangarde. U tom smislu, u tekstu će se nastojati ukazati i na neizostavnost jugoslavenskog primjera za relevantnu raspravu o umjetničkim avangardama općenito.

I. UVOD. BÜRGEROV MODEL

Interdisciplinarno polje proučavanja avangarde i srodnih umjetničkih pojava u drugoj polovici dvadesetoga stoljeća jedno je od onih polja koja su, kako iz kojega očista, istodobno imala sreću i/ili nesreću biti obilježenima jed-

nim izrazito dominantnim čitanjem – govorim, dakako, o Bürgerovoj *Teoriji avangarde* i nizu iznimno plodonosnih rasprava koje je ta studija otvorila u četrdesetak godina od njezina izdavanja, počesto uz razočaravajući izostanak pomnosti njezinih uistinu izuzetno brojnih čitatelja, kritičara i komentatora.¹

Bürgerove opće teze o povijesnoj avangardi ovdje je nepotrebno ekstenzivno prenositi; one su danas dio temeljnih znanja iz povijesti i teorije umjetnosti i književnosti i njihova je konstrukcija danas svakome proučavatelju poznata. Stoga ću ih za početak samo ukratko prepričati, usredotočujući se pritom na značajke presudne za daljnju raspravu. Temeljni je argumentacijski slijed *Teorije avangarde* sljedeći: razvoj parcijalnoga sistema umjetnosti u građanskom je društvu presudno uvjetovan tenzijom između relativne autonomije kao temeljne odrednice institucije umjetnosti, i njezina sadržaja. Esteticizam predstavlja ne samo *historiografsku*, već i *teorijski* zasebnu fazu u razvoju toga sistema, zbog toga što u njemu dolazi do sadržajne internalizacije vlastite institucionalne pozicije – to jest, autonomija umjetnosti u esteticizmu postaje njenim *sadržajem*. Proces koji omogućuje takav razvoj umjetnosti odvija se na dvjema razinama:

- 1) Na objektivnoj, kao “progresivna podjela rada karakteristična za građansko društvo”, pod čime Bürger podrazumijeva profesionalizaciju umjetnika uslijed kompleksnoga razvojnog međuučejaja različitih parcijalnih sistema, ali i industrijskih i šire-tehnoloških inovacija.
- 2) Na subjektivnoj, kao “nestajanje iskustva”, subjektivni učinak diferencijacije društvenog sustava, pod čime Bürger podrazumijeva “neprenosivost na životnu praksu iskustava koje specijalist stječe u svom parcijalnom području.” (TA, 46)

Ovaj objektivni razvojni proces i njegov subjektivni učinak otvaraju epistemološki okvir za samokritiku umjetnosti, naspram dotadašnje logike njezina razvoja koja je bila diktirana unutrašnjom kritikom, to jest smjenom epohalnih stilova kao prividnom samokritikom.² Za Bürgera, tek kada ovaj proces dovodi do konačne diferencijacije sistema autonomne umjetnosti možemo govoriti o uistinu objektivnoj, izvanjskoj kritici njezinih temeljnih pretpostavki:

“Razlika između sistemu imanentne kritike i samokritike može se prenijeti na područje umjetnosti. Primjeri sistemu imanentne kritike bili

1 Prvo izdanje objavila je kuća Suhrkamp Verlag u Frankfurtu 1974. godine.

2 U tom smislu, kategorija “novog” pokazuje se nepouzdanom osnovom za kritičko razumijevanje razvoja umjetnosti.

bi kritika teoretičara francuskoga klasicizma prema baroknoj drami ili Lessingova kritika njemačkog oponašanja francuske tragedije. Kritika ovdje funkcionira unutar institucije kazališta; pritom su suprotstavljena različita shvaćanja tragedije koja i sama (iako mnogostruko posredovana) počivaju na društvenim pozicijama. Od toga treba razlikovati jedan tip kritike kritike koji se odnosi na instituciju umjetnosti u cjelini: samokritiku umjetnosti. [...] tek kada umjetnost uđe u stadij samokritike moguće je “objektivno razumijevanje” proteklih epoha razvoja umjetnosti” (TA, 30)

Iz ovoga paragrafa možemo naslutiti da se u području umjetnosti predvjeti za samokritiku ostvaruju upravo u esteticizmu, a izvodi se iz one značajke preklapanja institucije i sadržaja koju sam već naveo. Ova nas teza dovodi do središnje tvrdnje iznesene u *Teoriji*:

“S povijesnim avangardnim pokretima društveni parcijalni sistem umjetnosti ulazi u stadij samokritike” (TA, 30)

Da bismo je do kraja pojasnili, potrebno je još samo definirati točan predmet i cilj te samokritike: avangarda kritizira cjelinu institucije umjetnosti kao omogućujući okvir njezina postojanja u građanskom društvu – pod time podrazumijevajući “kako umjetnički proizvodni i distribucijski aparat, tako i predodžbe o umjetnosti koje vladaju u određenoj epohi i koje umnogome određuju recepciju djela” (Ibid.) – a njezin je cilj po Bürgeru dokidanje umjetnosti u praksi života.

Konačno – a ovaj je dio od osobite važnosti – Bürger tvrdi da je povijesna avangarda doživjela poraz, budući da je institucija umjetnosti pokazala neslućenu otpornost na avangardne napade, asimilirajući njene postupke u umjetnički kanon te afirmirajući time konačno kategoriju autonomnoga djela koje su avangarde naumile dokinuti. Ova institucionalizacija izvanjske kritike doduše predstavlja apsolutni trijumf avangarde unutar parcijalnoga sistema umjetnosti te nam omogućuje da umjetnost prepoznamo upravo kao instituciju; no povijesno ona označava prijelaz u takozvanu “postavangardnu fazu” koja kronološki odgovara razdoblju nakon Drugoga svjetskog rata, u kojoj je dokinuta mogućnost samokritike umjetnosti. Potvrdu prelaska u postavangardnu fazu Bürger tumači pojavom neoavangarde: upravo nam njena uporaba povijesnoavangardnih postupaka u kontekstu autonomnih djela omogućuje da prepoznamo neuspjeh avangardi. Konačnu tezu o povijesnom razvoju umjetnosti nakon pojave avangardi Bürger formulira na sljedeći način: “Ne-

oavangarda institucionalizira avangardu kao umjetnost i time negira izvorne avangardne intencije.” (Ibid.) Ulazak u ovu fazu nosi sa sobom i prizvuk kraja povijesti umjetnosti kao povijesti njezina tehničkog razvoja:

“Avangardni pokreti transformirali su historijski slijed umjetničkih postupaka i stilova u istovremenost radikalno različitog. Posljedica toga je da danas niti jedan umjetnički pokret ne može legitimno zahtijevati da kao umjetnost bude historijski napredniji od nekog drugog pokreta. [...] neoavangarda koja iskazuje taj zahtjev ima najmanje prava na to.” (Ibid.)

Pratimo li Bürgerov metodološki okvir, ovu transformaciju umjetnosti koju je pojava avangarde proizvela moguće je prepoznati tek iz pozicije postavangardne faze, tj. neoavangardne umjetnosti koja za Bürgera predstavlja tek praznu gestu ponavljanja avangardnih postupaka u izmijenjenu institucionalnom okviru. Iz ovoga proizlazi konsenzus među tumačima *Teorije* o Bürgerovu definitivnom odbacivanju svakog oživljavanja povijesnih avangardi od pedesetih godina dvadesetoga stoljeća nadalje.

II. PROBLEM KRITIČKE RECEPCIJE *TEORIJE AVANGARDE*

Kao što je danas već poznato iz nebrojeno mnogo preglednih radova, kritičkih zbornika i polemika, Bürgerova je pripovijest doživjela kanonizaciju kao središnji eksplanatorni model za avangardnu umjetnost – podjednako na odsjecima za povijest umjetnosti kao i na odsjecima za teoriju književnosti – a time i rijetko usporedivu količinu kritičkih odgovora na gotovo svaku točku njene razrade. Kako sâm Bürger navodi u svom članku *Avangarda i neoavangarda: pokušaj odgovora kritičarima* *Teorije avangarde* (2011), unutar te iznimno produktivne kritičke recepcije, osobita se pažnja posvećuje upravo ovoj posljednjoj tezi o jalovosti neoavangarde i porazu povijesnih avangardi koji nam omogućuje da takvo postavangardno stanje prepoznamo kao povijesnu činjenicu u razvoju moderne umjetnosti. Glavnina tih odgovora odbacuje takvu Bürgerovu osudu umjetnosti druge polovice dvadesetoga stoljeća, temeljeći svoj otpor, između ostalog, i na nizu uvjerljivo prikazanih i kontekstualiziranih protuprimjera koji svjedoče o djelotvornosti avangardističkih postupaka i u poslijeratnom razdoblju.³

3 Bürger se pitanju pojedinačnih protuprimjera posebno bavi polemizirajući s američkim teoretičarom Halom Fosterom. (Usp. Bürger, 2011: 71–713).

Međutim, metodološki problem s takvim odgovorima, koliko god da su empirijski potkrijepljeni, leži u tome da u potpunosti promašuju razinu na kojoj Bürgerove teze funkcioniraju: upućivanje na vrijednost pojedinih američkih ili europskih umjetnika druge polovice 20. stoljeća ni na koji način ne može samo po sebi poslužiti osporavanju Bürgerova modela. Promotrimo li još jednom njegove formulacije, uvidjet ćemo da se u njima nigdje ne nalazi teza o inherentnoj manjkavosti pojedinih djela, izostanku revolucionarnoga političkog sadržaja ili nedostatku političke samosvijesti u neoavangardnih umjetnika. Bitna promjena koju Bürger opisuje ne dešava se u sadržaju umjetnosti, nego u *instituciji*. Stoga puko nabranje neoavangardista dosljednih izvornim avangardnim ciljevima i sredstvima – čije postojanje, uostalom, Bürger ni u jednom trenutku ne negira – promašuje metodološku razinu na kojoj Bürgerova teza počiva, odnosno ono ne uvažava *relacijski* karakter Bürgerove argumentacije te implicira da valjanost njegovog teorijskog modela ovisi o pukom kvantitativnom odnosu između primjera koji mu idu u prilog i onih koji mu proturječe.

Štoviše, dalo bi se eskalirati ovu tezu i reći da “empiričarski” kritičari *Teorije avangarde*, ostajući pri protuprimjerima koji najčešće pripadaju centrima globalnog građansko-kapitalističkog sustava umjetnosti, ne nude ni nedorečenu mogućnost dorade Bürgerovih teza; da bi se prostor za takvo što otvorio, potrebno je, dosljedno Bürgerovoj metodologiji, otići onkraj institucionalnog okvira o kojem *Teorija* govori.

Iako takvoj mogućnosti ne posvećuje osobitu analitičku pažnju, Bürger je, kao oprezan i dosljedan teoretičar, ipak u jednoj fusnoti prepoznaje: govoreći o sovjetskim avangardama, ističe kako bi “trebalo istražiti do koje je mjere nakon Oktobarske revolucije zbog promijenjenih društvenih uvjeta intencija ruskih avangardista za vraćanjem umjetnosti u životnu praksu djelomično mogla biti ostvarena. B. Arvatov kao i S. Tretjakov određuju umjetnost jednoznačno, preokrećući pojam umjetnosti razvijen u građanskom društvu kao društveno korisnu praksu. (...) Iz ovoga bi se, polazeći od teorije avangarde i na osnovu konkretnih primjera dalo raspraviti o problemu u kojoj mjeri (i s kojim posljedicama za umjetničke subjekte) institucija umjetnosti u socijalističkim zemljama ima drukčiji položaj unutar društva nego u građanskom društvu” (TA, 71, fusnota br. 64) No da bismo se izmjestili iz opsega Bürgerovih argumenata, ponajprije je potrebno nešto detaljnije opisati domašaj *Teorije avangarde*, a to podrazumijeva i tumačenje povijesnoga konteksta njezina

nastanka. Smatramo da će nam Bürgerove teze o avangardi i neoavangardi postati daleko razumljivijima ako ih u osnovnim crtama historiziramo, to jest, ako i njihov nastanak rastumačimo u odnosu na niz kontekstualnih uvjeta koji su neposredno utjecali na njihovo formiranje: tek tada možemo s punim kritičkim oprezom krenuti u nadopunu pojedinih argumentacijskih čvorišta iznesenih u *Teoriji*.

III. KONTEKST *TEORIJE AVANGARDE*

Sudeći po autorovim *Uvodnim napomenama*, *Teorija avangarde* zasnovana je na Bürgerovom proučavanju nadrealizma početkom sedamdesetih⁴ te na projektu “*Avangarda i građansko društvo* održanog od ljetnog semestra 1973. do ljetnog semestra 1974. godine na sveučilištu u Bremenu”⁵ (TA, 7).” Dakle, u razdoblju kada se sve snažnije počeo naslućivati poraz progresivnih političkih i umjetničkih pokreta na Zapadu koji su sa sobom donijeli i intenziviranje neoavangardnih tendencija u umjetnosti – od kojih je među najistaknutijima bio upravo nadrealizam u Francuskoj, no ovoga puta filtriran kroz američku poslijeratnu kulturu. Po Bürgeru, te su tendencije ponovno uprizorile historijsku kontradikciju avangardističkih težnji ka dokidanju umjetnosti u praksi života, dovodeći do svojevrsnog “drugog poraza” umjetničkih avangardi. Duboki utjecaj patosa tog postšezdesetosmaškog trenutka na pisanje studije priznat će sam autor desetljećima kasnije u tekstu *Avangarda i neoavangarda*⁶, pojašnjavajući svoje okretanje rigorozno teoretskom pristupu:

“Impuls nade potaknut pokretima iz svibnja 1968. istovremeno je zahvatio i njemačka sveučilišta te je doveo do niza izdanja posvećenih avangardnim pokretima, uključujući i moju studiju *Der französische Surrealismus*, iako ona nadrealističke tekstove podvrgava načelima akademske analize. (...) Nedugo kasnije, kada sam začeo ideju *Teorije avangarde*, impulsi koje su svibanjski pokreti pobudili već su bili zau-

4 U knjizi *Der Französische Surrealismus. Studien zur Problem der avantgardischen Literatur*, Frankfurt, 1971.

5 Sveučilište u Bremenu i samo je nastalo u jeku društvenih previranja, 1971., kao jedno od novih liberalnih javnih sveučilišta. Zasigurno bi bilo zanimljivo zasebno istražiti utjecaj širega akademskog i društvenog konteksta na formiranje Bürgerovih i drugih teza o avangardi.

6 Engleski prijevod: “Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde” u: *New Literary History*, 2010., 41/4, 695-715.

stavljani. Studentski se pokret raspao u vehementno posvađene grupe, od kojih je svaka tvrdila da predstavlja izvornu marksističku doktrinu. U takvoj situaciji, utopijske aspiracije s društva koje ih očito nije bilo u stanju ostvariti preusmjerio sam na teoriju.” (2011: 698)

Ovaj ulomak čini se indikativnim za opseg studije i u njoj iznesene teze, osobito kada je riječ o statusu neoavangardne umjetnosti: potpuno je prirodno da je skepsa ranih sedamdesetih utjecala na autorove procjene društvene uloge revitaliziranih avangardi, poput Situacionističke internacionale, Fluxusa ili neo-dade. No unatoč snažnoj i utemeljenoj konstrukciji Bürgerove teorije, čini se da ovo pojašnjenje konteksta njezina nastanka ostavlja prostora da se upitamo ne pati li autor od istog onog “šarmantnog provincijalizma” koji će Aijaz Ahmad u jednom intervjuu pripisati francuskim teoretičarima zbog njihova privilegiranja svibnja ‘68. u proučavanju političke i kulturne povijesti druge polovice 20. stoljeća.⁷ Ukratko, a ovome ćemo se pitanju vratiti nešto kasnije iz teorijske perspektive, očito je da Bürger iz svojega razmatranja isključuje relevantne pojave avangardne i neoavangardne umjetnosti koje nastaju na periferiji ili izvan Zapadnoga kulturnog, političkog i ekonomskog kruga, ali u nekim ključnim slučajevima prethode “stožernim” euroameričkim neoavangardama te u mnogočemu predstavljaju umjetnički i politički izmještenije pojave od njih, promatramo li ih u odnosu spram njihova lokalnog političkog i umjetničkog konteksta.

Primjera je uistinu mnogo, a njihove manifestacije raznovrsne – u potrazi, poput Bürgera, za benjaminovskim konstelacijama, mogli bismo iz perspektive današnje rasne represije u SAD-u kao posebno značajan slučaj izdvojiti jedan pokret čija je zanimljivost višestruko potencirana činjenicom da je riječ o svojevrsnoj unutarnjoj periferiji Zapada: govorim o radikalnom afro-

7 Ahmad ovako opisuje svoj doživljaj pripovijesti posljednjih 60ak godina u odnosu na Alaina Badioua i Jacquesa Rancièrea: “Zato što dolazim izvan euro-američkih područja, možda mi nikada nije nedostajalo događaja. Jedno od mojih najranijih sjećanja, kada sam bio sasvim malo dijete, odnosi se na podizanje indijske zastave na dan naše neovisnosti od britanskoga kolonijalizma. Nekoliko godina kasnije, moja je obitelj kupila svoj prvi radio jer je htjela pratiti vijesti o Alžirskom ratu za neovisnost. Američke invazije i pokolji, od Koreje do Vijetnama, Afganistana i Iraka, za mene su sačinjavali kontinuum – neprekidni Događaj, takoreći. Čak i za ono što općenito određujem kao “1968.”, Pariz je tek jedna referentna točka; kineska Kulturna revolucija, Tet ofenziva, svrgavanje diktature u Pakistanu, ustanci u Meksiku itd., daleko su značajniji. Jedinostveni status “svibnja ‘68.” u Badioua i Rancièrea doima mi se kao vrlo šarmantan primjer francuskoga provincijalizma.” (Ahmad, 2012)

američkom Black Arts Movementu, koji je obuhvaćao cjelovito i autentično umjetničko i političko djelovanje jedne institucionalno i društveno isključene zajednice od prelaska u šezdesete godine nadalje, funkcionirajući u svakom smislu kao “izvorna” avangarda, uz znatno radikalnije uloge od onih koje su morali riskirati, primjerice, francuski nadrealisti. Na terenu tog pokreta, Bürgerove teze doimaju se kao strano tijelo – ne zbog kakve liberalno-akademske nelagode pred “bjelačkom” analizom jednog afroameričkog radikalnog pokreta, nego zato što taj pokret uistinu zauzima potpuno drukčiji sistemski položaj – u birgerovskom smislu – od uobičajenih protuprimjera ispaljenih u smjeru Bürgerovih teza.

Konačno, kao što i sâm Bürger sugerira, za nadopunu njegovih teza o avangardi i neoavangardi presudne mogu biti srodne umjetničke tendencije koje se javljaju u socijalističkim i komunističkim zemljama, osobito nakon Drugoga svjetskog rata. Stoga ću se ovdje ukratko pozabaviti uvidima u jugoslavensko umjetničko polje od «prve» Jugoslavije pa negdje do osamdesetih godina dvadesetoga stoljeća. Njegov će nam razvoj poslužiti kao primjer osobitoga institucionalnog i društvenog okvira koji Bürgerova studija ne uračunava u izvođenje svojih zaključaka. S druge strane, činjenica da je jugoslavenska umjetnost slobodnije pratila razvoj umjetnosti na Zapadu u ovom će mi slučaju poslužiti kao legitimacija odluke da upravo nju odaberem kao privilegirani predmet analize. Dokazivati nedovršenost Bürgerovih argumenata umjetničkim pojavama u sredinama u kojima nema usporediva razvoja institucije umjetnosti bilo bi uistinu metodološki promašeno.

IV. ŠTO NAM JUGOSLAVIJA MOŽE REĆI O AVANGARDI?

Već na paratekstualnoj razini, najzanimljiviji i najobimniji zbornik posvećen ovoj temi odaje jedno ključno terminološko nepodudaranje s Bürgerovom teorijom. Naslovljen *Nemoguće povijesti: povijesne avangarde, neoavangarde i postavangarde u Jugoslaviji, 1918. – 1991. [Impossible histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991]*, čime priziva Bürgerov kategorijalni aparat, taj zbornik sadrži jednu ključnu distinkciju koja u *Teoriji* ne postoji – između neoavangardi i postavangardi kao zasebnih umjetničkopovijesnih fenomena. Ova distinkcija nije tek rezultat naknadnog uredničkog upisivanja značenja u korpus prikupljenih tekstova: više samostalnih priloga barata tim kategorijama kao svojom eksplicitnom ili implicitnom podlogom. Poteškoća s ovakvim višestrukim jav-

ljanjem terminâ leži u tome što je razina njihove elaboracije vrlo neujednačena; najjasnija njihova određenja nalazimo u radovima u kojima se oko kategorija avangarde, neoavangarde i postavangarde organiziraju kompozicijske cjeline teksta. Tada je iz cjelovitih tekstualnih jedinica moguće na konzistentan način ispratiti njihovu pojedinačnu razradu, ali i principe njihova razgraničavanja.

Kao što sam već naznačio, Bürger u *Teoriji avangarde* koristi odrednicu “postavangardno.” Problem je, međutim, što u Bürgerovu kategorijalnom aparatu ne postoji “postavangarda” (u čitavoj *Teoriji* nijednom ne rabi termin u tom obliku) kao zasebna formacija u suvremenoj umjetnosti, nego samo “post-avangardna faza” [doslovno “Die postavantgardistische Phase”], kao kraj tehničkoga razvoja autonomne umjetnosti, ili “postavangardna umjetnost” koja kronološki pripada toj fazi. Implikacija takve uporabe toga termina sugerira da on funkcionira na općenitijoj razini od neoavangarde, iako se ponekad čini da je s njim zamjenjiv: za razliku od “avangardne faze”, kojoj povijesna avangarda pripada kao odgovarajući stupanj tehničkoga razvoja umjetnosti, ne može se reći da neoavangarda predstavlja umjetničku dominantu “postavangardne faze.” Budući da u njoj nastupa stilska “istovremenost radikalno različitog”, neoavangarda je tek jedna od nebrojenih, ravnopravnih postavangardnih umjetnosti. Ova teza omogućuje Bürgeru da propita samu mogućnost estetičke teorije umjetnosti u postavangardnoj fazi:

“Upitno je dopušta li to stanje raspoloživosti svih tradicija uopće još estetičku teoriju u smislu u kojem ona postoji od Kanta do Adorna i to stoga što samo strukturiranje predmetnog područja omogućuje njegovo znanstveno shvaćanje. Tamo gdje su mogućnosti oblikovanja postale beskrajne ne samo da je i autentično oblikovanje beskrajno otežano, već istovremeno i njegova znanstvena analiza. Adornova misao da je kasno-kapitalističko društvo postalo iracionalno i da možda više nije moguće njegovo teorijsko razumijevanje, mogla bi zaista vrijediti tek za postavangardnu umjetnost.” (TA, 128)

Zanimljivo je stoga što autori okupljeni oko *Nemogućih povijesti* otvoreno prizivaju Bürgera kada koriste termine poput povijesne avangarde, no isto tako se ne pridržavaju njegova teorijskoga modela. Dapače, gotovo nitko se – uz izuzetno zanimljivu iznimku Mirjane Veselinović Hofman i njene analize jugoslavenske (neo)avangardne glazbe – uopće ni ne trudi teorijski opravdati tu izmještenu uporabu Bürgerovih termina. Tako oni prvenstveno služe tomu da bi se izrazila historiografska distinkcija između avangardnih pojava u

umjetnosti s početka dvadesetoga stoljeća (povijesnih avangardi), nakon Drugoga svjetskog rata (neoavangardi) te od 80-ih godina nadalje (postavangardi).

Uvažimo li metodološku osnovu *Teorije avangarde* – a na to nas obvezuje svako preuzimanje u njoj definiranih termina – nemoguće je dekontekstualizirano govoriti o povijesnim avangardama a da ne uvažimo autorove definicije neoavangardne umjetnosti i postavangardne faze razvitka umjetnosti. Podsjećam na Bürgerov model: tek iz perspektive tih dviju kategorija moguće je avangarde s početka dvadesetoga stoljeća prepoznati kao povijesne, odnosno, uopće ih prepoznati kao diferencirani pojam. Da bismo se metodološki legitimno pozivali na kategorijalni aparat *Teorije avangarde*, dakle, nužno je ili prihvatiti Bürgerovu metodologiju i definicije ili utemeljeno i jasno revidirati njegove teze.

Prije svega, nužno je uvažiti da navedene tri kategorije Bürger koristi ponajprije teorijski, a ne historiografski. To ne znači da one nisu naknadno primjenjive i historiografski, nego da je za njihovo definiranje nužna prethodna teorijska raščlamba: u suprotnom slučaju, osnova njihova razlikovanja postaje upitnom, s posljedicom da u beskonačnoj mreži aplikativnih (zlo)uporaba koju smo sugerirali na početku ovoga rada počinju gubiti elementarnu metodološku vrijednost. No pogledajmo prvo koji sadržaj u njih upisuju teoretičari *Nemogućih povijesti*; teza koju ću pokušati produbiti jest da, unatoč teorijskoj neutemeljenosti, njihove fragmentarne definicije povijesne avangarde, neoavangarde i postavangarde ipak nude poticajna određenja koja, iako možda proturječe njegovim konačnim izvodima, ne proturječe Bürgerovom osnovnom modelu razvoja moderne umjetnosti, nego ga, dapače, na vrlo koristan način mogu nadopuniti. Pitanje je, dakle, može li se distinkcija koju prave teoretičari i povjesničari jugoslavenskih avangardi uklopiti u razvojnu shemu *Teorije avangarde*. Specifično, zanima me može li se teorijski opravdati njihova distinkcija između neoavangarde i postavangarde, i s kakvim posljedicama po tumačenje distinkcije između povijesne avangarde i neoavangarde.

V. “RANA”, “NEO-“ I “POSTMODERNA” JUGOSLAVENSKA AVANGARDA

Od nekoliko razrađenijih prizivanja naše problematične tipologije u ovome zborniku, najdetaljnija su, očekivano, ona koja možemo pronaći u dva uvodnim pregledima: tekstu *Nemoguće povijesti* urednika Miška Šuvakovića i *Tri avangarde i njihov kontekst: rana, neo- i postmoderna* [The Three

Avant-Gardes and Their Context: The Early, the Neo and the Postmodern] slovenskoga teoretičara Aleša Erjavca. Ni u jednom se od navedenih tekstova eksplicitno ne razrađuje teorijski odnos pojedinih njenih kategorija: umjesto toga, ponuđena nam je u užem smislu historiografska segmentacija avangardi od početka dvadesetoga stoljeća do devedesetih godina, gdje god implicitno vođena neutralnom logikom umjetničkih generacija, gdje god uz vrlo korisne i uvjerljive opise polemičkih značajki pojedinih segmenata toga umjetničkopovijesnog slijeda. Prvi, generacijski kriterij teorijski nam je očito neupotrebljiv: ako pristanemo na njega, označitelji “avangarda”, “neoavangarda” i “postavangarda” postaju tek nešto retorički interesantnije formulacije tipologije koja bi jednako tako mogla glasiti “prva”, “druga” i “treća avangarda”.⁸ S druge strane, kontekstualno definiranje svakog od ta tri fenomena, iako se ne bavi njihovim mogućim međuodnosima, nudi neke zanimljive uvide.

Uz manje razlike u naglascima među pojedinim autorima, razvoj se jugoslavenskih avangardi, izvedemo li ga iz više interpretacija u *Nemogućim povijestima*, može ugrubo prepričati ovako:

- 1) Povijesne avangarde, analogno drugim građansko-nacionalnim sredinama, javljaju se kao reakcija na građanski modernizam s početka dvadesetoga stoljeća. Njihov ideološki horizont pretežito je lijevi, jugoslavenski, a utjecaje vuku pretežito iz ekspresionizma (u Hrvatskoj i Srbiji; Krleža, Šimić, Vinaver), nadrealizma i dade (u Srbiji; Ristić, Aleksić), konstruktivizma (u Sloveniji i Hrvatskoj; Černigoj, Kosovel, Jo Klek, Ve Poljanski), a ponekad istovremeno iz eklektične i počesto kontradiktorne mješavine “metropolskih” avangardi (Micićev futurističko-nadrealističko-konstruktivističko-dadaistički zenitizam). Po općim sadržajnim i institucionalnim odrednicama one odgovaraju Bürgerovoj definiciji povijesne avangarde kao samokritičke građanske umjetnosti.
- 2) Neoavangarde se javljaju u periodu društvene konsolidacije druge Jugoslavije, nakon izbivanja prouzrokovanog prvo represijom za vrijeme Kraljevine, potom Drugim svjetskim ratom, a zatim i kratkim periodom staljinističke ideološke hegemonije koja se u rezidualnom,

8 Primjerice, Darko Šimić svoj pregledni tekst *Od Zenita do Mentalnoga prostora: avantgardni, neoavantgardni i postavangardni časopisi i knjige u Jugoslavije, 1921-1987*. [From Zenit to Mental Space: Avant-garde, Neo-avant-garde and Post-avant-garde Magazines and Books in Yugoslavia, 1921-1987] dijeli kompozicijski na uvod, predratnu i poslijeratnu fazu, izbjegavajući bilo kakva pobliža određenja tih dvaju perioda.

kulturnom obliku, nastavila dijelom i u pedesetim godinama. No preduvjet i polemička podloga za njihovu pojavu nije prevlast socijalističkoga realizma kao dogmatske, državne umjetnosti čijoj se projiciranoj vulgarnosti suprotstavila liberalna, oslobodilačka samokritika umjetnosti. Na osobit način dosljedno Bürgerovoj teoriji, pojava koja je omogućila javljanje neoavangarde upravo je povratak “autonomnoj” umjetnosti u obliku onoga što Steva Lukić – izvorno u kontekstu književnosti – naziva “socijalističkim esteticizmom.” Prekretnicu u procesu “službenog” okretanja od socrealizma predstavlja Krležin referat održan u Ljubljani 1952. na trećem Kongresu Saveza književnika Jugoslavije, a kulminaciju njegova postupnog poraza obilježava polemika Vidmar – Ziherl iz 1956., tijekom koje je socrealizmu naklonjeni Ziherl dobio službeni naputak da se povuče iz rasprave.⁹ Jačanje ekonomije i industrije, snažna urbanizacija i početak socijalnoga i političkoga konsolidiranja birokratske i tehno-kratske klase¹⁰, zajedno s ideološkim okvirom okretanja prema Zapadu i Nesvrstanim, a samim time i potrebom za vanjskopolitičkom legitimacijom na kulturnom planu, formiraju novograđanski habitus koji socrealizam ne može zadovoljiti kao kulturni kapital. U takvom kontekstu, primarno u polju književnosti (preuzimajući modele predratnoga, građanskog intimizma), arhitekture (pod Le Corbusierovim utjecajem) i slikarstva (nastavljajući se na figuralni ekspresionizam), javlja se novi tip umjerenoga modernizma koji je “bio dovoljno “moderan” da zadovolji opći kompleks “otvorenosti ka svijetu”, dovoljno tradicionalan – kao preobražena estetika intimizma 1930-ih – da zadovolji novi građanski ukus temeljen na društvenom konformizmu, te dovoljno inertan da odgovara mitu sretne i ujedinjene zajednice; imao je sve potrebno da se stopi s političkom projekcijom društva.” (Trifunović, 1990; citirano prema Denegri, 2003: 176) Iako kronološki odgovara pojavi neoavangardi u euroameričkim metropolama, jugoslavenska njena inačica pokazuje tako značajnu razliku spram globalnoga umjetničkog centra, dodatno zamagljenu očitim povije-

9 Prema Šuvaković, 2003.

10 U svojoj analizi klasa u Jugoslaviji 1945.-1970., Suvin preuzima Horvatov termin politokracija kako bi opisao kompleks ovih dviju društvenih grupa. Po njemu, “izvornu vladajuću politokraciju–sve do, recimo, sredine 1960-ih–najbolje je nazvati klasom *in statu nascendi*.” (Suvin, 2012)

snim kontinuitetom s europskim avangardama (primjerice, grupe Exat 51 s Bauhausom, De Stijlom i konstruktivizmom): divergencija ne leži toliko u sadržaju, koliko u institucionalnom kontekstu. Za razliku od Zapada, po Šuvakoviću je moguće govoriti o “dvama dominantnim modernističkim modelima u Jugoslaviji između 1918. i 1980. Jedan je bio modernizam formirajućega kapitalističkog društva koji je vodio integraciji u međunarodne pokrete i pomogao konstituiranju nacionalnih kultura, dok je drugi bio modernizam za vrijeme realnoga socijalizma – modernizam koji je nastupio kada se sovjetski socijalistički model povukao, no i dalje umjeren, nepristran i visoko estetiziran.” (Šuvaković, 2003: 12)¹¹ Također, za razliku od Zapada, poslijeratna Jugoslavija nije doživjela institucionalizaciju avangardi u onom smislu u kojem Bürger govori o postavangardnom stanju – upravo suprotno, moglo bi se reći da je u SFRJ, kao cjelovitom utopijskom projektu, na djelu avangardizacija institucija. Ovako rastumačen, razvoj umjetnosti u Jugoslaviji 50-ih i 60-ih mogao bi potvrditi Bürgerovu dalekovidnu sumnju da njegov model nije jednako aplikativan u socijalističkome kontekstu. Ipak, iako se teze koje iz nje izvodi ne odnose na naš kontekst, vidjeli smo da njegova metodološka osnova (kategorija samokritike) ostaje i dalje aktualnom u tumačenju “lokalnih” (neo)avangardi, koliko god one bile institucionalno izmještene iz euroameričke matice.

- 3) Postavangarda se kao prepoznatljiv fenomen javlja u posljednjem desetljeću socijalističkoga režima, po većini tumača pretežito u Sloveniji, a reprezentativan je njen predstavnik pokret Neue Slowenische Kunst (Laibach, IRWIN, Gledališče sester Scipion Nasice, Rdeči pilot). Prozvana još i postmodernom ili retroavangardom, prihvaćeno

¹¹ Proširimo li shvaćanje jugoslavenskoga modernizma na društveno-sistemska razinu, tako da njime označavamo “istovremenu transformaciju različitih aspekata društvenog života” (Žitko & Aktiv, 2012), opravdanje da odnos između socijalističkoga i predratnoga umjetničkog modernizma tumačimo kao odnos divergencije možemo pronaći u tumačenju odnosa ekonomske i socijalne liberalizacije jugoslavenskoga društva 60-ih spram građanskoga liberalizma kapitalističke Jugoslavije. Po Mislavu Žitku, iz perspektive političke ekonomije nije opravdano svoditi šezdesete na puku ekonomsku i kulturnu regresiju, iako se tijekom njih ostvaruje kontradiktorni kontinuitet s predratnim društvom. Umjesto toga, njegova je teza da je riječ o “pionirskom pokušaju ujedinjenja demokracije i socijalizma na razini ekonomske strategije.” (Ibid.) Umjetnički modernizam nesumnjivo je dio toga projekta.

je mišljenje među proučavateljima da se o njenim začecima može govoriti još u sedamdesetima (Stilinović, Todosijević), kada se sve snažnije počinju osjećati kontradikcije jugoslavenskoga društvenog modela. No, vrhunac postavangardne produkcije obično se veže za razdoblje sredine osamdesetih, nakon Titove smrti i zahuktavanja sve predvidivijega društvenog raspada. Obilježava je autorefleksivni, citatni povratak povijesnim avangardama od kojih preuzima, dosljednije nego brojni neoavangardni pokreti, ideju izvaninstitucionalnoga djelovanja, no ovoga puta u bitno drukčijem ključu. Ideološki je njen horizont rasap optimalne projekcije, ironična sumnja u transformativne aspiracije njenih preteča i političkoga projekta čiju su ideologiju usvojile.

Ovaj opis od iznimnoga je značaja za Bürgerov model, osobito u dijelu koji se tiče opisa postavangarde. Jedna njena odrednica koju smo naveli posebno iskače, zato što asocira na središnju metodološku kategoriju iz *Teorije avangarde*: autorefleksivnost jugoslavenskih postavangardi priziva kategoriju samokritike kao preduvjeta objektivnoj spoznaji diferenciranog povijesnog fenomena. Vratimo li se Bürgerovu opisu neoavangarde ili postavangardnoga stanja, uočiti ćemo da takva odrednica nedostaje: ono što me sada zanima jest mogu li se povući teorijske konzekvence iz ovog temeljno drukčijeg odnosa spram izvornih avangardi, koji se razotkriva u slučaju različitih etapa jugoslavenske umjetnosti. Ako mogu, kao nužna se teorijska posljedica nameće zaključak da Bürger, sve i ako ispravno naslućuje neuspjeh povijesnih avangardi, nije do kraja iscrpio mogućnosti odnosa prema njihovom naslijeđu, što poziva na propitivanje njegovog zaključka da je avangardna faza umjetnosti dovršen proces s pojavom poslijeratnih avangardi 50-ih i 60-ih godina.

VI. REZIDUALNA I ARHAIČNA AVANGARDA

Promotrimo li, dakle, ponovno Bürgerove kategorije u svjetlu ovih dvaju sadržajno i kontekstualno značajno različitih umjetničkih pojava u SFRJ, kao najveći kamen spoticanja se nipošto ne nameće neoavangarda, nego upravo onaj pojam koji se zbog svoje lake historiografske primjenjivosti čini najjasnijim: povijesne avangarde. Problem je, izgleda, u odrednici *povijesne*: način na koji ju Bürger koristi očito je preuzak da bi prihvatio i jugoslavensku neoavangardu i postavangardu – u smislu retrospektivne relacije koju on implicira, čini se da je on primjenjiv na potonju, no ne i na prvu. Jer iz perspektive

jugoslavenskog društva, koje i samo po sebi predstavlja svojevrsnu optimalnu projekciju, uistinu je nemoguće reći da je neoavangarda kao djelatni dio te realizirane avangardističke utopije obilježena porazom svojih izvornih težnji. Upravo suprotno – mogli bismo, kao nešto drugačiji odjek fenomena koji u slučaju sovjetske avangarde prepoznaje Boris Groys (2011), ustvrditi da Jugoslavija predstavlja jedinstven primjer njihove realizacije, čiji je impuls proizveo niz uistinu fascinantnih umjetničkih pojava, poput poslijeratne memorijalne apstrakcije, specifične varijante arhitektonskog modernizma itd. Bürgerov pojam problematičan je, ukratko, jer "povijesno" poistovjećuje s dovršenim, okamenjenim. Vodimo li se njime, avangarda se, jednostavno rečeno, "dogodila" i pripada prošlosti kao nedjelatni fenomen.

Postoje, međutim, različiti modaliteti "povijesnosti" – sudeći po jugoslavenskom iskustvu, mogli bismo govoriti najmanje o dvama modalitetima: jednom u kojem je kulturni fenomen iz prošlosti i dalje aktivan, drugi u kojem je on "povijestan" u ovom umrtvljenom, birgerovskom smislu. Ovakvo nas razlikovanje vodi jednoj suptilnoj distinkciji Raymonda Williamsa iz njegove klasične kulturalne teorije. Govoreći upravo o elementima kulture formiranim u prošlosti i znakovitim načinima njihova bivanja u sadašnjoj dominantni, Williams radi ključnu razliku između rezidualnih i arhaičnih elemenata, ističući odmah na početku i teškoću njihova razlikovanja:

"Pod 'rezidualnim' podrazumijevam nešto sasvim drukčije od 'arhaičnog', iako ih je u praksi često vrlo teško razlikovati. Svaka kultura uključuje dostupne elemente svoje prošlosti, no njihovo je mjesto u suvremenom kulturalnom procesu duboko promjenjivo. Nazvat ću 'arhaičnim' ono što je u potpunosti prepoznato kao dio prošlosti, da bi bilo promatrano, proučavano, a povremeno i svjesno oživljeno, na namjerno specijalizirajući način. Ono što podrazumijevam pod 'rezidualnim' je sasvim drukčije. Po svojoj definiciji, rezidualno je formirano u prošlosti, no još uvijek je aktivno u kulturalnom procesu, ne samo - i često nimalo kao - dio prošlosti, nego kao djelatni dio sadašnjosti." (Williams, 1977: 122).

Ovdje nam se, dakle, razotkriva model koji nam omogućuje da očuvamo formu Bürgerove izuzetno vrijedne argumentacije, a da je pritom rastvorimo za mogućnost nekih drugačijih tipova avangardističkih umjetničkih praksi. Vratimo li se *Teoriji*, uostalom, vidjet ćemo da Bürger tu mogućnost nigdje definitivno ne isključuje, iako bi opis postavangardne faze umjetnosti

mogao takvo što sugerirati – riječ je jednostavno o tome da, gledajući iz svojeg historijskog trenutka, Bürger avangardu prepoznaje kao povijesnu u smislu Williamsovog arhaičnog.

Iskustvo jugoslavenškog umjetničkog polja tu sliku komplicira i rastvara: opredijelimo li se za etapni model njezina razvoja, možemo reći da jugoslavenška neoavangarda artikulira svoju preteču kao rezidualni fenomen, dok ga postavangarda tretira kao arhaični objekt ambivalentne i samosvjesne rekontekstualizacije. Ipak, čini se da bi najbolje bilo prihvatiti činjenicu da svaki element kulturne prošlosti može istovremeno biti i rezidualan i arhaičan, ovisno o vrsti konstelacije koju raznovrsne kulturne i umjetničke prakse u određenom trenutku s njim uspostavljaju. Tek će nam taj stav omogućiti da terminološki otvoreno pristupimo kompleksnom polju jugoslavenške umjetnosti, a potom i konkretnim umjetničkim i književnim fenomenima koje bi valjalo razjasniti.

BIBLIOGRAFIJA:

- Ahmad, A. (2012). *Aijaz Ahmad* (intervju). Dostupno na: <http://www.full-stop.net/2012/05/01/interviews/michael-schapira/aijaz-ahmad/>
- Bürger, P. (2007). *Teorija avangarde*. Zagreb: Antibarbarus.
- Bürger, P. (2011). Avant-garde and Neo-avant-garde: an Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-garde*. U: *New Literary History*, br. 41. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Denegri. (2003). *Inside or Outside "Socialist Modernism"? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970*. U: *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*. (Ur. Djurić, D. & Šuvaković, M.) Cambridge: MIT Press.
- Erjavec, A. (2003). *The Three Avant-Gardes and Their Context: The Early, the Neo and the Postmodern*. U: *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*. (Ur. Djurić, D. & Šuvaković, M.) Cambridge: MIT Press.
- Groys, B. (2011). *The Total Art of Stalinism*. London: Verso.
- Suvin, D. (2012). Aktiv br. 5 i 6: *O odnosima klasa u Jugoslaviji 1945.-75. (II/III)*. Dostupno na: <https://www.portalnovosti.com/aktiv-br-5-i-6-o-odnosima-klasa-u-jugoslaviji-1945-75-ii-iii>
- Šuvaković, M. (2003). *Impossible Histories*. U: *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*. (Ur. Djurić, D. & Šuvaković, M.) Cambridge: MIT Press.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Žitko, M. i Aktiv. (2012). Aktiv br. 5 i 6: Jugoslavenski modernistički projekt – ekonomski aspekti 1950 – 1970. Dostupno na: <https://www.portalnovosti.com/aktiv-br-5-i-6-jugoslavenski-modernisticki-projekt-ekonomski-aspekti-1950-1970>

CLOSE TO OPTIMAL PROJECTION: YUGOSLAVIA AND THE GENERAL THEORY OF THE AVANT-GARDE

As the fundamental text for the study of artistic and literary avant-gardes, Bürger's Theory of the Avant-garde has been the subject of a wide and diverse critical reception. An especially contentious claim of Bürger's is the one about the failure of neo-avant-garde art – a claim that cannot be separated from of his category of historical avant-gardes and the claim about the defeat of the pre-war avant-garde movements. Missing the construction of Bürger's argumentation, different critics have pointed to different post-war artists and artistic movements which, through their work, revitalized avant-garde poetics with more or less success. However, by staying in the same framework of the Euroamerican capitalist West and its artistic system, these counterexamples could not offer a systemic intervention into Bürger's theory. Due to its specific historical, social, and therefore cultural and artistic trajectory, the experience of Yugoslavia represents one of the possible points of departure for such an intervention. By focusing on existing interpretations of the relation between the Yugoslav avant-garde, neo-avant-garde and post-avant-garde, this article aims to show how the unique relation of the post-war avant-garde towards its tradition can contribute to the critical supplementation of Bürger's theory and a more nuanced understanding of the possible relations between the neo-avant-garde and the avant-garde. In that sense, this article will try to show how the Yugoslav example is indispensable to a relevant discussion of artistic avant-gardes in general.

KEYWORDS: *avant-garde, neo-avant-garde, post-avant-garde, theory of the avant-garde, Yugoslavia, socialism, historical avant-garde, residual and archaic culture*

Sanja GRAKALIĆ PLENKOVIĆ

ELEMENTI KNJIŽEVNIH PARADIGMI MODERNE U AUTOBIOGRAFIJAMA HRVATSKIH MODERNISTA

KLJUČNE RIJEČI: *moderna, autobiografija, književnost moderne*

Autobiografije karakteriziraju obvezni, “neknjiževni” elementi, poput faktografičnosti, provjerljivosti, dokumentarnosti, vjerodostojnosti, točnosti. Na tragu spomenute činjenice rad propituje koliko su i kako književne poetike ranog 20. stoljeća utjecale na autobiografije književnika toga razdoblja, čija tzv. fiksijska književna djela, među kojima su i ona autobiografska, svjedoče o nesumnjivoj naklonosti pisaca književnim paradigmama koje zajedničkim imenom često nazivamo modernističkim. Zaključno podvlači da su autobiografi, unatoč činjenici da elementima poetika moderne snažnije boje ostatak svog opusa, u svojoj težnji da opišu sebe u kulturnoj i političkoj svakodnevnici, u autobiografije utkali dodir moderne, koji, nezaobilazan i u pisanju o sebi, svjedoči o naklonosti i predanosti svojih autora suvremenim im europskim utjecajima u hrvatskoj književnosti *fin de siècle*.

UVOD

Zanimanje recentnih književnoteorijskih i književnopovijesnih radova pridonijet će da modernu, nakon stoljeća koje nas od nje dijeli, preciznije opišemo, počevši od same vremenske odrednice (to stoga što je uočljiva sklonost njenu vrlo preciznom omeđivanju¹), do bujne produkcije, čiji kovitlac poetika intrigira i povezuje hrvatsku književnost s europskim književnim strujanjima.

1 Tzv. školska periodizacija u udžbenicima precizno smješta hrvatsku modernu unutar kronoloških granica suviše konkretnih za umjetničke mijene (od spaljivanja mađarske zastave 14. listopada 1895. do smrti A. G. Matoša 17. ožujka 1914. (usp. Zlatar 2000)). “Matoševo doba” (Bagić 2014) uključuje također precizne vremenske odrednice (od 1892. i tiskanja Matoševe novele *Moć savjesti* (Šicel 2005) do njegove smrti (Košutić-Brozović 1970)). Upravo zbog pluralizma književnih poetika koje supostoje na razmeđu 19. i 20. stoljeća i različitih esteticističkih nazora vidljivih u stilskoj neujednačenosti pera najpoznatijih autora moderne

Iako se vrlo rijetko spominje, hrvatsku modernu karakterizira i autobiografska produkcija. Autobiografija, na razmeđu umjetničkog i dokumentarno-fakto-grafskog, kao rubni žanr, nesklona je definiranju i jedno je od frekventnijih područja interesa svjetske, europske i hrvatske teorije i povijesti književnosti. Moderna je razdoblje hrvatske književnosti koje je dotada najbogatije autobiografijama; brojni su književnici koji objavljuju za moderne te i u tom razdoblju i kasnije objavljuju i autobiografije, a dokaze o značajnoj produkciji autobiografija u užem smislu za moderne možemo pronaći u poznatoj zbirci *Autobiografije hrvatskih književnika* koju uređuje V. Brešić. Tamo je objavljen veći njihov dio², a njihova brojnost u odnosu na ranija razdoblja očita, jasno sugerirajući da se autobiografska produkcija početkom 20. stoljeća u odnosu na 19. snažno obogatila i proširila. Složivši se s jednim od recentnih teoretičara autobiografije u njenu definiranje kao književnog žanra (Lejeune 2000)³, potaknuta premisom da se elementi autobiografizma manje ili više prepoznatljivi naslućuju ili su podlogom tzv. fikcijske književne produkcije većine autora, pa tako i modernista, radom uključujem desetak izabranih autobiografija hrvatskih književnika moderne koje će odgovoriti na pitanje je li se dogodio

(poput A. G. Matoša i V. Nazora, primjerice) češće se u periodizaciji ističe manje vremenski precizno određenje, tj. razdoblje od 1892. do 1916. (usp. Flaker 1986; Šicel 2005).

- 2 Radi se o zbirci otvorenog tipa čiji se korpus, nada je svakog autobiografskog sladokusca, vremenom nadopunjuje novim autobiografijama, i onima koje ovjerava "autobiografski sporazum", mislim prvenstveno na autorski potpis (vidi bilj. 3), ali i onima za koje tek treba dokazati, iako naoko izvjesno, autorstvo. Primjerice, potpisane autobiografije koje bi mogle nadopuniti korpus zbirke su obje *Autobiografije* Korčulanina Rikarda Nikolića (usp. Nikolić, R. (1917) *Autobiografija*, u zbirci *Djeca majke zemlje*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 117-120; Nikolić, R. (1944) *Autobiografija*, u zbirci *Smireni*, Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb, 174-179), druga autobiografija Milana Marjanovića (usp. Marjanović, M. (1951), *Marjanović Milan (Branislav Vinkov)*; u: *Hrvatska moderna: izbor književne kritike, knj. 1 (1897-1900)*, JAZU, Zagreb, 364-365), te zasad neobjavljena pjesma *Autoportrait iz Rogaške Slatine* I. Brlić-Mažuranić iz 1932. (u: Ažman 2010: 70-72). Popis je, dakle, otvoren za nova istraživanja, i za potpisane autobiografije i za one kojima pretpostavljeno autorstvo tek treba dokazati (poput, primjerice, (auto)biografija Frana Galovića i Ljube Wiesnera u zbirci *Hrvatska mlada lirika* (1914)).
- 3 Autobiografija je retrospektivni prozni tekst kojim neka stvarna osoba pripovijeda vlastiti osobni život; definiraju je četiri različite točno određene kategorije: jezik: pripovijedanje (u prozi); tematika: osobni život, povijest razvoja ličnosti; autor: identičnost (stvarnog) autora, pripovjedača i glavnog lika; te retrospektivna perspektiva pripovjednog teksta. Osnova svake autobiografije, dakle, identičan je odnos pripovjedača, autora (ili potpisnika) i glavnog lika. Taj tzv. autobiografski sporazum prepoznaje i čini pouzdanim čitalačka recepcija (Lejeune 2000: 202).

i obrnuti proces, tj. jesu li se modernistička književna stremljenja odrazila na njih. Autobiografije pišu mladi modernisti, najčešće po narudžbi, ili u kasnijim svojim godinama, bez posebnog povoda, u “zovu pera”, budući da se radi o formi koja najčešće podrazumijeva ispovjedni ton koji povezujemo uz zrele godine života. Činjenicu da se radi o autobiografijama hrvatskih književnika dotad najbogatijem razdoblju početak 20. stoljeća zahvaljuje organiziranom sastavljanju leksikografskih natuknica, antologija, zbirki ili leksikona, pa se tada objavljuju prvi put zbirke (naručenih) autobiografija, poput *Almanaha srpskih i hrvatskih pjesnika i pripovijedača 1910* (ur. Ćurčin, Livadić 1910) ili znamenite zbirka *Hrvatska mlada lirika* (ur. Wiesner 1914), a autobiografije se pišu i na narudžbe časopisa (*Hrvatski đak*, *Vedrina*, *Vijenac*). Autobiografije književnika naručuju se i okupljaju i kasnije u okrilju poznatih edicija⁴, što će rezultirati i sve većim znanstvenim interesom za taj žanr, no spomenute dvije zbirke posebno su važne za hrvatsku autobiografsku produkciju moderne jer zajedno objavljuju većinu autobiografija književnika napisanih do 1916⁵.

POETIKE MODERNE I AUTOBIOGRAFI MODERNISTI

U razdoblju *fin de sièclea* nastaju književna djela koja pripadaju u okrilje različitih poetika koje supostojе krajem 19. stoljeća; objavljuju književnici koji pišu u okrilju (zalazećeg) romantizma, realizma ili naturalizma, autori koji slijede aktualne modernističke stilske pravce (simbolizam, impresionizam, secesija), avangardni autori koji će zalaskom moderne dobiti svoj puni identitet. Autobiografije donose različite pristupe istoj tematici, pisanju o sebi i doživljaju sebe kao autora, književnika, modernista, te se, s obzirom na heterogenost moderne, međusobno isprepliću u zanimljivu sliku društveno-političkog i kulturnog života Hrvatske i tadašnjih umjetničkih previranja, pisanu rukom suvremenika koji dijele isti estetičko-poetički trenutak. Budući da promatramo autobiografije književnika, pred kojima je opterećenje estetske i književnoumjetničke razine samo po sebi razumljivo (u odnosu na druge poznate autobiografe iz javnog i kulturnog života, glumce, državnike, vojskovođe), a i s

4 Znameniti i zaslužni Hrvati te pomena vrijedna lica u hrvatskoj povijesti od 925-1925 (Zagreb 1925), *Hrvatska enciklopedija* (Zagreb 1941-1944), biblioteka *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (Zagreb 1962-1995), *Autobiografije hrvatskih pisaca* (Brešić 1997), do najnovijih zbirki *Iz prve ruke – nove autobiografije hrvatskih pisaca* (Brešić 2013-2015).

5 Za moderne (1892. – 1916.) napisano je najmanje 16 autobiografija književnika, od kojih je u devet godina (od 1907. do 1916.) objavljeno 13. U navedenim dvjema zbirkama objavljeno ih je najmanje deset (*Almanah osam i Hrvatska mlada lirika* dvije) (Grakalić Plenković 2018).

obzirom na spomenuti pluralizam stilova koji se isprepliću u vrijeme moderne, zanimljivim se čini istražiti hoće li individualne stilske karakteristike autora imati svoje ostvarenje i u pisanju autobiografija, čiji su forma i sadržaj prilično jasno zadani. Konačno, iako su bile često pisane po narudžbi, na poziv izdavača, autobiografije književnika podrazumijevaju estetski markiranu, literariziranu prozu, a autobiografi pokazuju da su svjesni očekivanja koja prema njihovim autobiografijama gaje naručitelji i publika. Pitanje koje se nameće jest jesu li i koliko supostojeće poetike koje se isprepliću za moderne našle svoju realizaciju i u autobiografijama i potvrdile svoj utjecaj na tadašnju hrvatsku književno-estetsku prozu i u ovom rubnom žanru, osobito kada je to nedvojbeno slučaj u ostatku (fikcijske) književne produkcije autora koje nazivamo modernistima.

Među modernistima, većinom mladi i buntovni, brojni su autobiografi koji pišu autobiografije prije kraja moderne, ali i kasnije. Dio autora koji autobiografskim diskursom boje stranice vlastite fikcijske književne produkcije za moderne stvaraju svoju književno-umjetničku stvaralačku karijeru, dok autobiografije pišu za Prvog svjetskog rata i u desetljećima nakon njega, u zenitu književničke karijere (primjerice, M. Begović, A. G. Matoš, J. Leskovar, D. Šimunović, D. Domjanić, I. Brlić-Mažuranić, V. Nazor, R. Nikolić, J. Kosor). Autori koji su stvarali za moderne ostavili su bogat korpus od najmanje 40-ak autobiografija, najviše dotad u književno-umjetničkoj epohi, a među njima se u ovom radu osvrćemo na desetak, u kojima ćemo u stilskoformacijskom pogledu prepoznati naglašene modernističko-esteticističke karakteristike koje definiraju modernističke stilove.

Tematske preokupacije moderne, poput bizarnih motiva, simbolističkih motiva apstrakcije, poniranja u ljudsku najdublju intimu ili erotskih motiva, teško bismo mogli istaknuti kao zahvalne za autobiografske osvrte koji pretpostavljaju očekivane tematske okosnice, zbog zadanosti teme koja autobiografe usmjerava na jasno određeni motivsko-tematski fokus, osobito ako znamo da je većina autobiografija pisana za javno, često i prvo predstavljanje (primjerice, za zbirke *Almanah 1910* i *Hrvatska mlada lirika*). Uz to, navedeni modernistički elementi u svojoj tendenciji k nerealnom ili previše intimnom izmiču dodiru s vanjskim svijetom, kojem autobiografija duguje obvezujuću iskrenost. No, kako je to u autobiografiji prepoznao A. G. Matoš, naglasivši kako “samo konfesijska autobiografija može biti prava biografija...” (AHP, Matoš 1910?: 501)⁶, prostor

6 Sve navode iz autobiografija donosim prema zbirci V. Brešića *Autobiografije hrvatskih pisaca* (Brešić 1997), označene pokratom naslova zbirke, prezimenom autobiografa, godi-

samopromatranja i intimnih preokupacija koji moderna otvara odlikuje je naklonošću prema ispovjednosti autobiografa. Stoga, polazeći od činjenice da bi u autobiografijama motivsko-tematski krugovi i pristup kompoziciji mogli biti uglavnom slični, a forma i pristup izlaganju javnosti vlastitog životopisa uglavnom različiti, analizirat će se sličnosti u ostvaraju elemenata modernizma u njima. Činjenica koja će ih također oblikovati jest povod nastanka, naručivanje autobiografija, i to osobito u razlici u tonu javne i intimne ispovijesti.

MODERNISTIČKI PROSTOR SAMOPROMATRANJA (JANKO LESKOVAR, O SEBI)

Preferencije autobiografa u smislu pripovjednih tehnika ističu kronološko nabranje ili pripovijedanje događanja. Sama priroda autobiografske fabule svojom zatvorenim motivsko-tematskom zadanošću otvara mjesto pripovijedanju uzročno-posljedične povezanosti. Spomenuto odražava tendencije realizmu, koji se za ovakvu zadanost teme u pričanju o sebi čini najzahvalniji, štoviše, doima se kao da je nametnutu tematsku okosnicu zahtjevno i teško ostvariti drugačijim tehnikama⁷. No i tendencije koje u književnosti karakteriziraju modernu uspješno će se odraziti u autobiografijama. To su sažetost izraza, subjektivnost pripovjedača (stapanje pripovjedača s likom; moderni pripovjedač), obraćanje unutarnjem životu i svijetu likova, uvođenje psiholoških motivacijskih postupaka (individualizam, isticanje osjećajnosti, subjektivnosti), ubacivanje fragmenata snova i sjećanja, modernističke motivsko-tematske odrednice, poput historicizma ili tehnike fragmentarnosti. One će značiti modernistički odmak u pristupu dotadašnjoj autobiografiji, a moderna će se u kontekstu duhovnog klonuća i izbjegavanja realnosti autorima koji su vlastitu prošlost skloni opisati svojim "stanjima" i unutarnjim previranjima okarakterizirati životne dileme pokazati vrlo podatnom.

Završivši 1904. godinom autobiografiju za *Vijenac*, Janko Leskovar poručuje da je razdoblje života u kojem prestaje profesionalno pisati posljednje koje će opisati čitateljima, no odmicanje od životne intime u pisanju naručene autobiografije neće značiti i odmak od psihološke motivacije u formiranju sebe kao protagonista autobiografske priče, isto kao što je to činio i u prikazi-

nom nastanka (ili objave) i stranicom u zbirci.

7 Tako ćemo tradicionalne pripovjedne tehnike lako prepoznati u autobiografijama i onih autora kojima su bliske modernističke tendencije (I. Brlić-Mažuranić, B. Lovrić, D. Šimunović, A. G. Matoš, D. Domjanić).

ma likova u svojoj fikcijskoj prozi. Postupkom samoanalize, s vremenskim odmakom polemizira sa samim sobom, osvrćući se na mladenačku zanesenosti opernom divom Milkom Trninom te unutarnjim monologom simulira izvanjsko upravljanje pričom (“A uistinu među nama i nije bilo ništa. Drugi put je dolazila Opatičkom ulicom s dvije svoje prijateljice... no šta da o tom pričam! Nema svrhe.” (AHP, Leskovar 1944: 318)). U namjernom odmaku od kronološke retrospektive, svoj životopis povezuje uz svoje književno stvaralaštvo i pristupa mu fokusirajući se na unutarnji poriv i poticaj da piše, na koji ne može utjecati, tek ga, opet nesvjesno, poneke okolnosti mogu potaknuti.

Spominjem te dane jer držim da je pohađanje drama i opera mnogo djelovalo na razvitak moga osjećaja za ljepotu, sklad. (...) Da sam ostao u Slavoniji, ne znam kako bih se bio razvio kao književnik. No nema sumnje da bih i ondje pisao. Pisao bih i drugdje, ma gdje na zemaljskoj kugli, jer je to bilo u meni. (...) (AHP, Leskovar 1944: 317–319)

U stanju nemoći u borbi sa životnim prilikama Leskovar analizira svoja psihička stanja, insinuirajući fatalno, modernističko onostrano, nedohvatljivo razumu, što nesvjesno upravlja njegovom sudbinom vodeći ga, mistično i sudbinski, blizu davne ljubavi.

Što se tu događalo ne znam i ne mogu znati. Običnim našim razumom tamo ne dopiremo. Samo po metapsihičkim pojavama, kojih se je iza Swedenborga dovoljno i nakupilo, daje se naslutiti da pokraj našeg iskustvenog svijeta postoji još jedan metapsihički svijet. (...) *Imao sam svojih briga, a ipak sam bio povučen u njenu blizinu...* (isto: 318)

Introspekcija u Leskovarovoj autobiografiji fokusira se na prostor samopromatranja i samospoznaje, postupcima koje će, pišući o njemu u godini kada je Leskovarova autobiografija objavljena, uočiti kritičar Cihlar Nehajev; “najprije psihologisanje, Bourgetovo, onda - simbolizam i dekadencija. Bez uporišta, traži se utočište u časovitoj dispoziciji...” (Cihlar Nehajev 1944: 11). Pišući o sebi, i kao autor i kao glavni junak priče, Leskovar će kreirati antijunaka modernističkih obilježja i podsvjesno zaroniti u prostor introspekcije, poput svoga književnog lika Đure Martića u noveli *Misao na vječnost*.

Kao i u likovima njegove fikcijske proze, autobiografska inspiracija D. Šimunovića uvijek su njegova unutarnja stanja, nemogućnost poistovjećivanja, nošenja sa situacijom ili otuđenost, traženje sebe i mjesta kojem pripada. Upozorit će na to na početku *Tragikomične autobiografije*, pisane 1926., se-

dam godina prije smrti, za *Vijenac*, ne spomenuvši roditelje ni mjesto rođenja, motive koje smo navikli susresti u autobiografijama

Rodnoga mjesta u pravom smislu i nemam: onoga s porodičnim vezama, s djetinjiskim uspomenama iz očinskog doma i s očekivanjem, kako ću u njemu doživjeti starost pa naći pokoj u djedovskoj raci. (...) A mene ipak, beskućnika i beskućnikova sina, morila čežnja za domom i vrtom sjenatim, tim više, kad sam uvidio, kako je svima, što sam ih poznao, Udes bio više naklonjen. (AHP, Šimunović 1926: 509)

Šimunović *Tragikomičnu autobiografiju* smješta u ugođaj nemira i nezadovoljstva, koji sjenča strepnjama i vlastitim promišljanjima o suvremenoj mu političkoj i književno-umjetničkoj zbilji, pa fabulu bazira na osobnim preokupacijama, pokazujući tako nedvojbenu utjecaj suvremenih modernističkih tendencija. Kao uostalom i u prozama, i u Šimunovićevoj autobiografiji dominira stanje nezadovoljstva i neugode u kojem se autor nalazi pričajući nam o sebi, otvarajući prostor samopromatranja, te će se svjesno osvrutati na prošlost obuzet konfesionalnim raspoloženjem ("Sve, što napisah, bliže je literarnoj ispovijedi nego autobiografiji, osobito ako se usporedi s onima, što su štampane u *Vijencu*." (isto: 518)).

Iako sugerira pokušaje analize svoje podsvijesti, vlastitu situaciju naoko prikriva i svoju zebnju i razočaranje zastire snažnom ironijom, kojom se izdiže izvan neinspirativne situacije koju, kao posljedica neimaštine, donosi pisanje za novac i stvaranje po narudžbi. Ironija je to u kojoj će nam posredno biti predstavljen i jasan Šimunovićev stav prema autobiografijama pisanim na poziv naručitelja. Unatoč vidnom otklonu u depresivna stanja autor/pripovjedač/junak naizgled se hvata ukoštac sa situacijom, mada je prema tonu i naslovu jasna njegova spoznaja da to djelovanje nije dovoljno snažno, pa se doima poput nemotiviranih i pasivnih junaka svoje proze, tragičnih poput Salka i Muljike, kojima okolnosti unaprijed predodređuju neuspjeh, a time i njihovu djelotvornost otpočetka osuđenom i uzaludnom. Šimunovićeva autobiografija ne krije unutarnje dileme, ispunjena introspekcijom i samospoznajom čovjeka kojem život klizi naočigled, dok ga istovremeno društvo i, modernistima omiljena, sudbina i sudbonosno (*Udes*, kako će napisati), nepromjenjivo oblikuju. Autoironija postaje njegov stav i dominantna refleksivna tehnika samospoznavanja kojom se predstavlja kao javna ličnost i otvara svoj unutarnji svijet književnoj publici, kroz uska vrata svoje obiteljske intime u njenoj socijalno nezahvalnoj zbilji. Gorčina kojom Šimunović problematizira svoj život premještajući

fabulu na refleksivno samopromatranje autobiografiji donosi jasna obilježja modernističkih tendencija. Autoironiju kao refleksivnu tehniku samospoznaje možemo interpretirati i u smislu duhovne dekadencije, kao odmak od suvremene zbilje, također karakterističan za moderniste.

NEMIR BIJEGA U PROŠLOST KAO INTERES ZA SADAŠNJOST (DINKO ŠIMUNOVIĆ, *TRAGIČNA AUTOBIOGRAFIJA*)

U Šimunovićevoj autobiografiji iščitavamo refleksije temeljene na modernističkim svjetonazorima socijalnog bunta i ironičnog odnosa prema civilizaciji i industrijskim i ekonomskim napredcima modernog svijeta

... da za hotele, željezničke štacije i parobrode namaknu i zakupe sve, što nađu. (...) Eto, i mene je današnje vrijeme otrovalo tako, da ja ni ovu autobiografiju ne bih napisao, da mi uredništvo Vijenca nije obećalo posebni honorar. (AHP, Šimunović 1926: 510)

U opisu dekadencije urbanog idealizirat će prirodu i idilični svijet prošlih vremena, s kojom je veza upravo mitski intonirana i inspirativna za njegovo književno stvaralaštvo ("pohrlim na rječice poljske i šumske potočice (...) i k čilim momcima i čobanicama, koji u kolu zveckaju srebrom pjevajući o ljubavi i junaštvu" (isto: 511)). Kao kontrast viziji povratka u nekadašnji zavičaj u Šimunovića se rađa drugačiji, antiesteticistički protusvijet. Posve različit od zatvorenih, poetskih, umjetno konstruiranih svjetova u djelima naših modernista, supostoji u Šimunovićevoj autobiografiji jedan drugi pejzaž, onaj njegove zbilje, plastični prikaz Dalmatinske zagore. Iako je i ovaj pejzaž šimunovićevski, pa simbolički podupire radnju, u opisima okoliša koji će ga istovremeno gušiti, ali i inspirirati, kao svojevrsna opreka gradskom životu, pokazat će fini senzibilitet u odabiru prostornih okvira i njegova djelovanja, koji je gotovo ekspresionistički šokantan.

Na prozorima vise krpetine bezimenih šara, ali najviše povoja i pelena u karakterističnoj žuto-zelenoj boji. Dvorište je pokriveno nejednakim i neravnim pločama, a kroz pukotine kanala, što zaudaraju lešinom, veru se golemi, odrti štakori. Po uglovima smeće i gnjiloća, s kojih se dižu rojevi muha, a sve to prži gorko sunce koje kao da se boji, ne će li koja zelena travka niknuti u ovome paklu (AHP, Šimunović 1926: 515–516)

Dvije *Almanahove* (1910) autobiografije odjekuju snažnim modernističkim nemirom mladih autora. Autobiografijom Josipa Kosora, za *Almanah* naslovljenom jednostavno *Josip Kosor*, dominira snažna bol ispovjednih emocija...

Rođen sam 1879. u Trbvunju kod Drniša u Dalmaciji i po mojem sadašnjem osjećaju bolje bi bilo, da nisam bio rođen, jer po poredbi sa Svijem Rođeni ne znače ništa kao i Nerođeni. (...) Do 18. godine provodio sam život u Slavoniji, od 18. do 23. u Bosni i Hercegovini i na skokove u Slavoniji. Od 23. – 28. u Zagrebu, a otad promičem se Monakovom i Bečom i kako gdje dospijem. (AHP, Kosor 1910: 588)

Emocije nezadovoljstva i uznemirenosti donijet će biografskim podacima o mjestima na kojima je živio i boravio, očekivano povezanim uz prostor i stanovitu dokumentarističku statičnost, novu dimenziju, dinamiku, naglasivši kretanje i putovanje, kao dokaz modernističkog nemira, donoseći presjek unutarnjih traženja i previranja putnika i umjetnika. Turoban i depresivan osvrt na svoj život Kosor fokusira kroz samopromatranje i introspekciju. Druga *Almanahova* autobiografija koju u osvrtu na modernističke elemente ističemo je ona Milana Begovića, koji će, kao i Kosor, prenijeti težište i odgovornost za svoje odluke na emotivna stanja, kao što je to često u modernističkoj prozi (“... osam godina punih nemira i želja. Pokušaj za pokušajem, da se otmem atmosferi, koja me je gušila”) (AHP, Begović 1910: 550)).

U jedinjoj javnoj autobiografiji I. Brlić-Mažuranić (1916) uspješno i elegantno pomirit će obveze koje od nje očekuju izdavač JAZU i njezina publika, oblikujući zaokruženu priču bajkovitog ugođaja, skladno osmišljenu gotovo secesijskom detaljnošću i pravilnošću u rasporedu dokumentarnih, intimnih i faktografskih elemenata.

Kad je počela dorašćivati četica moje djece i kad se je u njih pojavila običajna u to doba želja za čitanjem – učinilo mi se ujedanput da sam našla točku gdje se moja želja za pisanjem izmiruje s mojim shvaćanjem dužnosti. Moja djeca žele čitati – koja radost za mene da i na tom polju budem njihovim provodičem... (AHP, Brlić-Mažuranić 1916: 527)

Modernistička naklonost folklornim i fantastičnim elementima osjeća se u opisima sjećanja na djetinjstvo, ekspresivnim pejzažima i maštovitom mističnošću i bajkovitošću djetinjeg poimanja dalekog i nepoznatog...

Čudnovati i napadni oblici Kleka i romantičnost Dobre pružali su mojoj mašti toliko hrane da sam daleko u noć prevračala u mislima najčudnovatije slike i fantastične mogućnosti: što li se sve odigrava u dubokoj noći oko Kleka. Čudnovatim načinom pretpostavljala je moja mašta ne navrh Kleka već u nutrini njegovoj silne, burne i neprestane prizore odigravane fantastičnim, većinom herojskim, sad povijesnim sad biblijskim bićima, sve u nekoj svezi, a sve s nekim maglenim patriotskim ciljem. (isto: 521)

ARTISTIČKA POLEMIKA SA SUVREMENOŠĆU (A. G. MATOŠ, A. G. MATOŠ)

Kao odraz modernističkih tendencija samospoznavanja tumačimo i svijest o vlastitom umjetničkom ili novinarskom radu, kojim u dvjema autobiografijama tematizira svoju ulogu pisca i *novinarskog nadničara* A. G. Matoš. Nedovršen, *Ulomak autobiografije* (1910?) svjedoči o autorovoj svijesti o sebi kao umjetniku. Nenametljivo ali precizno Matoš će ukazati na važne okolnosti koje upozoravaju čitatelja o njegovoj ulozi na aktualnoj književnoj sceni.

Čitao sam Kanta, otkrio sam Stirnera i Schopenhauera, smatrao sam se izopćenikom i bio sam 1892. prvi put štampan u uglednom Vijencu i to onda kada balavcima bijahu otvoreni samo stupci Bršljana i Pobratima. (AHP, Matoš 1910?: 502)

Poznat i često citiran Matošev stav o težnji k ostvarivanju estetskog u svim književnim formama odrazit će se i na autobiografije. U estetskom smislu zanimljivija je prva, spontanija, emocionalnija, dinamična u kontrastu dviju priča – strastvenoj priči o sadašnjosti i nostalgичnoj o prošlosti. Za razliku od većine modernista, koje će u bijegu od stvarnosti zanijeti i prostori izvan iskustvene zbilje (povijesni, mitološki, snovi), stoga kod njih zanimanje za sadašnjost i suvremenu im stvarnost često izostaje, Matoš će, pokazavši interes za aktualne trenutke, polemizirati o položaju umjetnika, odnosu umjetnosti i politike, o hrvatskoj političkoj zbilji. Na suvremena politička i kulturna događanja osvrnut će se u obje autobiografije, a svoj osvrt na aktualnosti izreći će polemično i kritički, što činjenica da je i sam novinar neće nimalo ublažiti, štoviše, naglasit će njegovo nezadovoljstvo trenutnom novinarskom (i političkom) scenom. Poznati Matoševi majstorski potezi perom, uočljivi ponajprije u istančanom smislu za detalj, ritam, melodioznost rečenice, osjećaju za je-

zik i njegovu zvukovnost, dinamičnost, ukratko – njegov profinjen smisao za stil, uočljiviji je u prvoj, nedovršenoj autobiografiji. Druga, *A. G. Matoš*, pisana je u duhu novinarskog feljtona. U svojim polemikama Matoš spaja dva svijeta, “polemiku koja inzistira na načelu istinitosti i fikciju koja je indifereantna prema tom načelu” (Bagić 2014: 35). Oni se dodiruju i u autobiografiji. Prožeta britkom kritikom banalne svakodnevice, Matoševa autobiografija je finim cinizmom fokusirana na pojedinca, no odaje vrlo pronicljivog promatrača. Nedvojbeno je da su, a to za Matoša i nije potrebno posebno naglašavati, autobiografije stilski i estetski snažno ostvarene. U smislu sastavnica modernističkih svjetonazorskih koncepcija istaknimo autorove zaključke povezane uz socijalni bunt te kritički i ironijski odnos prema suvremenim kulturnim i političkim zbivanjima. Prilagođeni su formi kojom je autor ispričao svoju priču o sebi; pismom za impresionistički strastvene opise mladenaštva i “bitandženja” (isto: 502) u prvoj autobiografiji, ili formom feljtona u pogovoru svoje knjige u drugoj.

Svakako se u kontekstu samopromatranja treba osvrnuti i na dvije osobito zanimljive autobiografije u stihovima, pjesmu V. Nazora *Autobiografija* (1927) objavljenu na naslovnici *Vijenca* i zasad neobjavljenu pjesmu *Autoportrait iz Rogaške Slatine* (1932) I. Brlić-Mažuranić, namijenjenu privatnoj korespondenciji ili intimi dnevnika. Stihove kao formu autobiografije prepoznaje i teorija autobiografije (usp. De Man 1988; Zlatar 1998), a pregled povijesti hrvatske autobiografske produkcije potvrdit će je kao “najstariji ‘medij’ hrvatske autobiografije” (Brešić 1997: 21). Kao neodvojiv dio hrvatske autobiografske produkcije, stihovane autobiografije nameću se kao zanimljivo područje i poticaj za daljnju kritičku i teorijsku recepciju koja izlazi iz okvira ovog rada.

IMPERSONALNO KAO VIZIJA, PRIVIDI, SNOVITO (BOŽO LOVRIĆ, *AUTOBIOGRAFIJA*)

U posljednjem dijelu *Autobiografije* (1915) Božo Lovrić iznenadnim digresijama i neočekivanim skretanjima fabule uvođenjem prizora koji asociraju na viziju ili san smiruje dinamičnost i uzročno-posljedičnu fabularnu proznu konstrukciju. Nenadano zaustavlja priču trima vizijama, nalik fragmentima sjećanja ili bljeskova iz podsvijesti.

Na tri slike ne mogu da zaboravim. Bilo je pokladno doba, a svatovi se vraćali svojim kućama. Mjesčina kao da je dan, a dolinu pokrio snijeg

od pol aršina. Svatovi idu i pjevaju. Pred svima gajdaš udario u svirale, a pusta mu se mješina po snijegu vuče. Kako je veseo od vina, noći i djevojačkih pogleda, poskakuje na jednoj nozi, a da pjesma bude zvučnija i radosnija, glavom i sviralama maše. (...)

Druga slika: Olovno, stisnuto nebo i sitni, pronicavi snijeg. A ispod sivih snježnih brežuljaka ide povorka seljaka i seljakinja, ali polako, korakom sprovoda. Obučeni su u crno, a nit se drug na druga obraća, nit žena sa ženom razgovara. Oči su im, sudeći po držanju glave, uprte prema brežuljcima ili možda još i više prema nebu. Idu i idu bez prestanka (...) U lutanju kao da traže boga!

Treća slika: to je bio naš odlazak iz sela. Najednom preko noći duhnu topli i snažni vjetar s južnih strana... (...) Sve se micalo, i zemlja i voda i oblaci na nebu. (AHP, Lovrić 1915: 625–626).

Uočljivi su elementi impresionističke i simbolističke poetike u koloristički vizualno snažnim prizorima naglašene metaforike postignute dominacijom kontrasta svjetla i noći. Raskošnom zvukovnom paletom od tišine do snažne glazbe Božo Lovrić trima prizorima umetnutim na kraju autobiografije modernističkim bljeskovima sjećanja i sanjarenja odvodi težište autobiografije na unutarnji svoj svijet, svijet moderniziranog autora/junaka koji otkriva čitatelju svoju podsvijest snovima i halucinantnim stanjima. Prizori se doimaju umjetno i umetnuto, no nesumnjiva je tendencija autora da progovori na točno određen i odabran način, onaj suvremenih artističkih strujanja. Slikovitim vizijama iz prošlosti Lovrić postiže dojam nejasnoga, zamršenosti. Interpretacija se usmjerava na autorova unutarnja previranja, no prostor introspekcije, koji sugeriraju spomenuti prizori, samo se nedorečeno odškrinuo. Razlog je tome modernistička težnja artificijelnosti; u nedokučivosti smisla, uloga slikovitih prizora u dekorativnosti. Povezivanje estetskog i introspekcije i otvaranje unutarnjeg svijeta potaknutog umjetnički preobraženim, artificiranim pejzažima postupak je tipično modernistički intoniran, pa u tom smislu djeluju impersonalno (usp. Šicel 2005), dok autor ostaje tajanstveno zatvoren, a njegova razmišljanja nedorečena. Snoviti prizori autobiografije sugeriraju da je autor slikanjem za njega nezaboravnih sjećanja pokušao polučiti u čitatelju estetski doživljaj kojim, kao pravi modernist, esteta i glazbenik, oslikava pogled u svoju strastvenu nutrinu. Ovakve svjetove, što se, iako najavljeni kao dio iskustvene realnosti, doimaju kao snoviđenja ili vizije, svojstveni su modernistima svojim odmakom od stvarnosti i suvremenih događanja, te dokazuju da su moderni-

stičke tendencije, uočljive u Lovrićevu književnu opusu, odjeknule i u njegovoj autobiografiji.

MODERNISTIČKI ARHETIPI (MILAN BEGOVIĆ, *AUTOBIOGRAFIJA*)

Istaknimo u kontekstu elemenata modernističkih poetika i postupak mitizacije, kao “težnja za skladom i mjerom” (Batušić, Kravar, Žmegač 2001:131), u nekoliko autobiografija. U autobiografiji za *Almanah* Milan Begović (1910) posize za poznatim simbolima i arhetipima; ravnopravno isprepliće sjećanja na suvremenike iz književnog i društveno-političkog života (*neza-boravni Miletić i barun Berger*), poznate pisce (*Boccaccio i Shakespeare*) i književne likove, kao svjedočenje o vlastitim karakternim osobinama uz pomoć književnih likova (*Najdraži mi je čovjek: Tartuffe. Mene pak neumoljivo mrze: Terzites i Trissotin*; AHP, Begović 1910: 551). Svjedoče o istovremenoj autobiografskoj tematizaciji suvremenih, realnih, i umjetnički stvorenih, gotovih klišeja, poznatih iz svijeta kazališta. Begović tako podsjeća na književne likove kako bi, okruživši ih suvremenim aluzijama iz svog života, stvorio vlastite autobiografske podatke. Njima će, kao što moderna doziva iz prošlosti u sadašnjost vrijedne povijesne ili umjetničke motive, čineći ih tako svesremenskim, učiniti isto sa skicom vlastita životnog puta.

U *Tragikomičnoj autobiografiji* Dinko Šimunović na svoje se izgubljene korijene osvrće stihovima Georgea Gordona Byrona, romantičarskog pjesnika koji Šimunovića, nadahnjuje individualizmom...

Da sam ikada napisao koju pjesmu, izišli bi iz mog srca stihovi slični onima lorda

Byrona:

Samac ja sam, sâm do boga

Sad na svijetu: tko je kriv,

Da ne marim ni za koga,

Kad ni za me nitko živ?... (AHP, Šimunović 1926: 509)

Repeticijom Byronovih stihova Šimunović se povezuje s poznatim pjesnikom i vječitim usamljenikom prepoznavši u njemu srodnu dušu, kao što će se s usamljenošću neshvaćenih romantičara povezati i mnogi modernisti.

Istaknimo još jedan stilski nedvojbeno modernistički postupak u *Fragmentima autobiografije* Milana Marjanovića, jednog od pokretača tadašnjeg

literarnog života. Svjestan da moderna nije jedinstven stil, Marjanović će se, kao što je to učinio i u kritikama, poslužiti tzv. disparatnim nabrajanjima, postupkom kojim, opisujući tendencije moderne, nasumično niže karakteristike vezane uz suvremene pojave i konfuzno miješa činjenice koje opisuju modernu, kada je, kao odraz kaotičnosti miješanja utjecaja i stilova koji je karakteriziraju, bez jedinstvenog stila, moderno – sve (Batušić, Kravar, Žmegač 2001). Nizanje naoko nespojivih suprotnosti u smislu naglašavanja stilskog pluralizma moderne pojavljuje se dvojako. S jedne strane, kao u Marjanovićevim esejima, kao nastojanje da se na neki način moderna definira (premda pojam definicije podrazumijeva prije svega sustavnost) i sažme osnova modernističke estetike, zbunjujuća u svom kovitlacu utjecaja. S druge kao, nama možda zanimljiviji zbog učestalijih autobiografskih elemenata, način na koji u autobiografiji iznosi užurbanost i kaotičnost mladih dana. Tako će, pišući o svojim stavovima u trenucima mladenačke borbenosti za vrijeme gimnazijskih dana u Karlovcu i Zagrebu, napisati...

Karlovac, Zagreb, Prag, tradicije sedamdesetih i osamdesetih godina, utisci novih borba, prijelazi iz starije u najmoderniju literaturu, idealizmi i realizmi, nauke i poezije, filozofije i moralke, sve, sve je to vrelo i kipjelo, sve se to varilo, sve je to omamljivalo. I darvinizmi i spiritizmi, mistike i realizmi, Rusi i Skandinavci, istočni narodi, srednji vijek i modernizmi, sve umjetnosti i sve vrsti prirodnih nauka, socijalizmi i nacionalizmi, sve je to ulazilo – i izlazilo! Šta je od toga ostalo, a šta se svarilo? Kamen mudraca nije, a nije ni zlato, ali u retorti je ipak nešto ostalo i to – svjetluca... (AHP, Marjanović 1916: 604)

Disparatno nabranje, poput rezova i montaže u filmu, u autobiografiji je našlo svoje mjesto kao dio autobiografskog izričaja, što nedvojbeno svjedoči o prisutnosti modernističkih proznih postupaka. Oni pokazuju da je Marjanović i teoretizirajući o moderni i pišući o svom životu istinski živio i stvarao u duhu hrvatske estetske kulture na prijelazu stoljeća, te da se i u njegovu stvaralaštvu kritičara i pisca njegova autobiografija, kao dio književne ostavštine moderne, ostvarila i otvorila modernističkim tendencijama.

MODERNA U AUTOBIOGRAFIJAMA – ZAKLJUČAK

Među brojnim autobiografijama autora moderne izdvojeno je nekoliko onih koje odlikuje subjektivniji i intimniji pristup građi i snažnije naglašena

literarnost, pa u njima nad faktografskim prevladavaju intimniji elementi, bez obzira na narudžbu kao povod za njihovo nastajanje. Ove se autobiografije u stilskoformacijskom smislu odlikuju modernističko-esteticističkim osobinama i svrstavamo ih u korpus hrvatske književne proze koju karakteriziraju elementi modernističkih poetika. One se očituju u psihološkoj motivaciji autora/likova i introspektivnim tehnikama samoanalize, samopromatranja i samospoznaje u retrospektivnom prepričavanju životne priče, formiranju tipičnih modernističkih likova (nemoć u borbi sa životnim nedaćama, meditativnost i izostanak aktivnog djelovanja), duhovnoj dekadenciji i nezadovoljstvu sadašnjicom, kritičkom odmakom prema sadašnjosti, elementima impresionističke i simbolističke poetike (vizualnost, zvukovnost, kontrastivnost). Autobiografije modernisti, koji u svojim fikcijskim književnim ostvarenjima nedvojbeno pokazuju naklonost modernističkim stilskim formacijama, potvrđuju da su karakteristike modernističkih stilsko-formalnih preferencija njihov izbor i u rubnom žanru, poput autobiografije. Dokaz je to izrazite naklonosti prema poetičkim zakonitostima moderne, koje je zahtjevno utkati u autobiografije jer su tema i način pripovijedanja gotovo precizno zadani, ali i potvrda da su modernu živjeli kao književnici u svakom pogledu i da je veliko platno njihova izričaja uvijek u skladu s europskim književno-umjetničkim zbivanjima.

Iako autori svoj modernistički izričaj u autobiografijama izražavaju diskretnije no što je to slučaj s njihovim fiktivnim književnim ostvarajima, i iako desetak analiziranih autobiografija čini malobrojniju skupinu u odnosu na cijeli korpus autobiografija moderne, činjenica da, u nastojanju da opišu sebe u kulturnoj i političkoj svakodnevici u autobiografije unose duh moderne, svjedoči o naklonosti i neodvojivosti autobiografa od suvremenih im europskih utjecaja u hrvatskoj književnosti *fin de sièclea*.

IZVORI I LITERATURA

IZVORI AUTOBIOGRAFIJA (KRONOLOŠKI, PREMA GODINI NASTAJANJA):

- Begović, Milan (1910) *Autobiografija*; objavljeno u *Almanahu srpskih i hrvatskih pjesnika i pripovijedača 1910*, 120-121.
- Kosor, Josip (1910) *Josip Kosor*; objavljeno u *Almanahu srpskih i hrvatskih pjesnika i pripovijedača 1910*, 119.
- Matoš, Antun Gustav (poslije 1910?) *Ulomak autobiografije*; Vedrina, I(1), 2-6, 1923.; drugi put obj. pod naslovom *Autobiografija* u časopisu *Književnik* IV(1931), 4, 170-172⁸.
- Matoš, Antun Gustav (1913) *A. G. Matoš*; pogovor zbirci *Pečalba*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 185-186.
- Lovrić, Božo (1915) *Autobiografija*; pogovor u zbirci *Sveto proljeće*
- Marjanović, Milan (1916) *Fragmenti autobiografije*; predgovor zbirci *Via crucis*, 1918.
- Brlić-Mažuranić, Ivana (1916) *Autobiografija*; Hrvatska revija, III(5), 1930.
- Šimunović, Dinko (1926) *Tragikomična autobiografija*; Vijenac, br. 16-18.
- Nazor, Vladimir (1927) *Autobiografija*; Vijenac, 1. 1. 1928.
- Brlić-Mažuranić, Ivana (1932) *Autoportrait iz Rogaške Slatine*; u: Ažman, Jasna (2010), *Autobiografska proza Ivane Brlić-Mažuranić*
- Leskovar, Janko (1944) "O sebi"; *Vijenac*, br. 1, 1944.

LITERATURA

- Almanah srpskih i hrvatskih pjesnika i pripovijedača 1910*, (1910), M. Ćurčin, B. Li-vadić, ur., Dionička tiskara, Beograd, Zagreb
- Ažman, Jasna (2010), *Autobiografska proza Ivane Brlić-Mažuranić*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- Hrvatska mlada lirika* (1914), Lj. Wiesner, ur., Društvo hrvatskih književnika, Zagreb
- Bagić, Krešimir (2014), "Polemički stil A. G. Matoša". *Poznańskie Studia Slawistyczne* 7, 24-37.
- Batušić, Nikola, Zoran Kravar, Viktor Žmegač (2001), *Književni protusvjetovi, poglavlja iz hrvatske moderne*, Matica hrvatska, Zagreb
- Brešić, Vinko (1997), *Autobiografije hrvatskih pisaca*, AGM, Zagreb,

8 U slučaju da autobiografija nije pisana u godini objavljivanja uz ime autora navodi se i godina nastanka.

- Cihlar Nehajev, Milutin (1944), "Leskovar", u: Studije i članci, sv. 8, 11-13, Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb
- De Man, Pol (1988), "Autobiografija kao raz-obličenje", *Književna kritika*, 19, 2, 119-127
- Flaker, Aleksandar (1986), *Stilske formacije*, SN Liber, Zagreb
- Grakalić Plenković, Sanja (2018), *Moderna u osobnom zrcalu*, Ri-stream, Rijeka
- Jelčić, Dubravko (2004), *Povijest hrvatske književnosti, Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*, Naklada Pavičić, Zagreb
- Košutić-Brozović, Nevenka (1970) "Evropski okviri hrvatske moderne", u: A. Flaker, K. Pranjić, ur., *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, 345-363, Liber, Zagreb
- Lejeune, Philippe (2000), "Autobiografski sporazum", u: C. Milanja, prir., *Autor, pripovjedač, lik*, 201-236, Svjetla grada, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Osijek
- Šicel, Miroslav (2005), *Povijest hrvatske književnosti XIX. stoljeća, moderna, knj. 3*, Naklada Ljevak, Zagreb
- Zlatar, Andrea (1998), *Autobiografija u Hrvatskoj: nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, Matica hrvatska, Zagreb
- Zlatar, Andrea (2000) "Moderna – pitanja periodizacije", u: M. Tomasović, V. Glunčić-Bužančić, ur., *Komparativna povijest hrvatske književnosti: Moderna. Zbornik radova II.*, 7-15, Književni krug, Split

ELEMENTS OF LITERARY MODERNISM IN AUTOBIOGRAPHIES OF AUTHORS OF CROATIAN LITERARY MODERNISM

Abstract

Autobiographies are characterized by “non-literary” elements, such as facts, previously given themes, social responsibility, verifiability, credibility.

This paper examines the influence of the literary modernist poetics of the early 20th century on the autobiographies of writers whose the so-called “fictional” literary works, including autobiographical ones as well, speak of their inclination towards literary paradigms, commonly known as Literary Modernism.

In the conclusion of the paper the author stresses the fact that writers in their autobiographies also show a touch of modernity in their desire to describe themselves in the cultural and political everyday life, even though the elements of Literary Modernism are more strongly present in the rest of their opus. Writing about oneself reflects the tendency towards and dedication of the authors of that period to contemporary European influences on Croatian literature fin de siècle.

KEYWORDS: *modernism, autobiography, fin-de-siecle literature*

Marijan BOBINAC

PIJANA NOVEMBARSKA NOĆ 1918. MIROSLAVA KRLEŽE:
O RASPADU AUSTRO-UGARSKE I NASTANKU
JUGOSLAVIJE U KNJIŽEVNOSTI

KLJUČNE RIJEČI: *Miroslav Krleža, autobiografski zapis, postimperijalno stanje, raspad Austro-Ugarske, nastanak Kraljevine SHS*

Upućujući na novija historiografska istraživanja o Prvom svjetskom ratu, autor u ovom radu polazi od dviju pretpostavki: da je 'Veliki rat' bio epicentar velikog ciklusa oružanih sukoba što su započeli nekoliko godina prije 1914. i završili nekoliko godina nakon 1918. te da se u njemu nisu sukobile nacionalne države nego multinacionalni imperiji. Promatra li se Prvi svjetski rat kao rat imperija, kao rat za njihov opstanak i moguće daljnje širenje, taj se ratni sukob adekvatnije može smjestiti u širi prostorni i vremenski kontekst. Imperijalni okvir odvijanja rata pokazuje, naime, da se masovna primjena nasilja u razdoblju prije augusta 1914. i nakon novembra 1918. treba promatrati kao dio istog procesa, procesa preslagivanja globalnih obrazaca moći. To je ujedno i proces u kojem sve očitijim postaje slabljenje i propadanja imperija, proces koji na posljetku dovodi do sloma globalnog poretka zasnovanog na imperijima i njegova zamjenjivanja poretkom u kojem se nacionalne države smatraju jednim, međunarodno legitimnim oblikom političke organizacije. U Srednjoj, Istočnoj i Jugoistočnoj Evropi taj je proces bio usko povezan s urušavanjem i slomom dinastičkih imperija Austro-Ugarske, Rusije, Njemačke te osmanske Turske na jednoj i formiranjem – uglavnom nestabilnih – nacionalnih država od kojih su neke, poput Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, zbog svoga multietničkog sastava, podsjećale na netom propale imperije. Među književnim inscenacijama propasti imperija, u ovom slučaju Austro-Ugarske, i nastanka novih, u mnogočemu problematičnih nacionalnih država, u ovom slučaju Kraljevine SHS, posebno mjesto zauzima autobiografski, u mnogočemu fikcionalizirani zapis Miroslava Krleže (1893–1981) *Pijana novembarska noć 1918* (1942) u kojem se autor referira na skandal čijem je nastanku ponajviše pridonio on sam. U novembru 1918, u interregnumu između raspada Habsburške Monar-

hije krajem oktobra i proglašenja SHS-kraljevine početkom decembra, mladi se Krleža smatrao primoranim da na prijemu priređenom u čast dolaska prvih srpskih oficira u Zagreb glasno protestira protiv govora donedavnoga visokog austrougarskog oficira Slavka Kvaternika. Javni skandal na samom početku postimperijalnog razdoblja Krležu je naknadno potvrdio u njegovu uvjerenju o mizeriji suvremene hrvatske elite, stanju čije uzroke nije vidio samo u njezinom političkom oportunizmu i moralnoj korumpiranosti nego jednako tako i u nepromišljenom utopizmu i političkoj naivnosti. Njegovo očekivanje da bi južnoslavenski narodi nakon raspada kompromitiranoga k.u.k.-imperija mogli doživjeti nacionalnu, političku i socijalnu emancipaciju, ubrzo se zamjenjuje trijeznom spoznajom da je na mjesto moćne imperijalne države došla postimperijalna tvorevina znatno manjeg formata, utemeljena na načelima socijalne i nacionalne dominacije te podjednako demokratski insuficijentna kao i njezina prethodnica.

Stoljećima je evropska povijest bila povijest imperija, kopnenih imperija na evropskom kontinentu i maritimnih imperija proizišlih iz istraživanja i koloniziranja prekomorskih teritorija. U vremenu pred izbivanje Prvoga svjetskog rata, na vrhuncu imperijalne ekspanzije, najveći dio nastanjenog svijeta bio je formalno podijeljen na imperije i politički i ekonomski ovisne teritorije. Takva politička organizacija svijeta se po završetku Prvoga svjetskog rata iz korijena mijenja nakon što su se stoljetni kopneni imperiji poput Habsburškoga, Ruskog i Osmanskog Carstva raspali, dok su istodobno maritimi imperiji poput Britanskoga i Francuskoga, premda i dalje moćni, dospjeli pod velik pritisak.

Kada je riječ o Prvom svjetskom ratu, u historiografskim istraživanjima dugo se polazilo od dvije osnovne pretpostavke: kao prvo, da je rat – formalno izazvan Sarajevskim atentatom – započeo napadom Austro-Ugarske na Srbiju početkom augusta 1914. te da je završio potpisivanjem primirja na Zapadnoj fronti 11. novembra 1918; kao drugo, da je Prvi svjetski rat primarno bio rat nacionalnih država i da je uglavnom bio ograničen na Evropu. Međutim, kako u novije vrijeme naglašava niz historičara¹, rat vođen između 1914. i 1918. bio

1 Gerwarth, Robert – Kitchen, James E.: *Transnational Approaches to the “Crisis of Empire” after 1918* – Introduction, u: *Journal of Modern History*, Vol 13, 2015/2, str. 173–182; Newman, John Paul: “Post-imperial and Post-war Violence in the South Slav Lands, 1917–1923”. *Contemporary European History*, 19, 3 (2010), str. 249–265. Usp. također: Eichenberg, Julia – Newman, John Paul: “Introduction. Aftershocks: Violence in Dissolving Empires after the First World War”, u: *Contemporary European History*, vol. 19, no. 3/2010,

je zapravo epicentar velikog ciklusa oružanih sukoba koji su započeli nekoliko godina ranije i završili nekoliko godina kasnije. Niz nasilnih konflikata, ističu ti historičari, započeo je 1911. napadom Italije na osmansku provinciju Libiju, odnosno 1912. izbijanjem balkanskih ratova, zbivanja slijedom kojih je Osmansko Carstvo izgubilo velike dijelove svoga dotadašnjeg teritorija. Jednako tako, nasilje se u nizu zemalja sljednica propalih imperija nije okončalo u jesen 1918. nego se nastavilo sve do 1923. kada je potpisivanjem mirovnog sporazuma u Lausanni okončan grčko-turski oružani sukob i utvrđeno razgraničenje između dviju strana koje je za posljedicu imalo najveću nasilnu razmjenu stanovništva u dotadašnjoj povijesti. Iste, 1923. godine okončan je i građanski rat u Irskoj, stabiliziralo se kaotično stanje u weimarskoj Njemačkoj, a godinu dana kasnije, 1924, i u sovjetskoj Rusiji.

U novije se vrijeme osporava i druga pretpostavka na kojoj su se temeljili stavovi o Prvom svjetskom ratu: nasuprot ranijim polazištima prema kojima se rat primarno vodio između nacionalnih država, dakle država utemeljenih na ideji i suverenosti nacije, novija istraživanja polaze od toga da su se u dotada najvećem oružanom konfliktu primarno sukobili multietnički imperiji. Shvatimo li “imperij” kao uključiv i otvoren koncept, kao državnu zajednicu s raznim teritorijima i narodima kojom se upravlja na hijerarhijski način u odnosu na imperijalni centar, uočit ćemo da je većina sukobljenih država sebe razumjela upravo tako. Promatrajući Prvi svjetski rat kao rat imperija, lakše ćemo shvatiti i kako su sukobljene strane uspijevale mobilizirati različite segmente svog stanovništva. Ta okolnost s jedne je strane bitno utjecala na odvijanje rata, s druge pak strane i na kasniju sudbinu raznih dijelova imperijalnog stanovništva koje je u njemu sudjelovalo. Mobilizacija milijuna imperijalnih podanika pokazala se bitnom za sve sukobljene strane, od Njemačkoga preko Osmanskoga i Habsburškog do Ruskog Carstva, a jednako tako, ako ne i više, za zapadne saveznike na čijoj su se strani borile mnoge jedinice s vojnicima iz Indije, Afrike, Kanade i Australije.

Gledajući stoga na Prvi svjetski rat kao na rat imperija, kao na rat za njihov opstanak i moguće daljnje širenje, velik će se ratni sukob moći adekvatnije smjestiti u širi prostorni i vremenski kontekst. Imperijalni okvir odvijanja

str. 183–194; Gerwarth, Robert – Manela, Erez (ur.): *Empires at War 1911–1923*. Oxford: Oxford University Press 2014; Gerwarth, Robert: “Paramilitary Violence and the Disso-
lution of the Habsburg Empire”, u: Stefan Malthaner – Andrea Kirschner (ur.): *Control
of Violence. Historical and International Perspectives on Violence in Modern Societies*.
Berlin – New York: Springer 2011, str. 517–533.

rata pokazuje, naime, da se masovna primjena nasilja u razdoblju prije augusta 1914. i nakon novembra 1918. treba promatrati kao dio istog procesa, procesa preslagivanja globalnih obrazaca moći. To je ujedno i proces u kojem sve očitijim postaje slabljenje imperija, okolnost koja naposljetku dovodi do sloma globalnog poretka zasnovanog na imperijima i njegova zamjenjivanja poretkom u kojem se nacionalne države smatraju jedinim međunarodno legitimnim oblikom političke organizacije. U Srednjoj, Istočnoj i Jugoistočnoj Evropi taj je proces bio usko povezan s urušavanjem i slomom dinastičkih imperija Austro-Ugarske, Rusije, Njemačke te osmanske Turske na jednoj i formiranjem – uglavnom nestabilnih – nacionalnih država od kojih su neke, poput Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, zbog svoga multietničkog sastava, u mnogočemu podsjećale na netom propale imperije.

Treba također istaknuti da su intenziviranju Prvoga svjetskog rata, a potom i slomu kopnenih multietničkih imperija znatno pridonijela dva markantna događaja 1917. godine: ulazak Sjedinjenih Američkih Država u ratni sukob na strani Antante i revolucionarni prevrati u Rusiji. Bitnim savezničkim ratnim ciljem američki predsjednik Woodrow Wilson proglasio je pobjedu demokratskog nacionalizma u Evropi, ratni cilj koji je bio usmjeren na slamanje autoritarnih, multietničkih država okupljenih u Centralnim silama. Istodobno, u ruskim revolucionarnim previranjima vlast su osvojili boljševici koji su, zalažući se za provođenje nasilnih klasnih revolucija širom svijeta, postali prijateljom ne samo postojećem poretku Centralnih sila nego i zapadnih saveznika. Razumije se da je taj splet zbivanja pred velike izazove stavio i Wilsonov koncept demokratskog nacionalizma, prije svega stoga što je bilo otvoreno pitanje hoće li novoformirane nacionalne države biti u stanju usvojiti demokratski oblik vladavine. Najveću opasnost tom cilju predstavljali su različiti revolucionarni i kontrarevolucionarni pokreti koji su potkraj 1918. nastali u državama proizišlim iz propalih dinastičkih imperija, pokreti koji su često bili u međusobnom sukobu i pritom se nerijetko oslanjali na paravojne snage sklone primjeni nasilja.

Nasilje koje je u neposrednom poslijeratnom razdoblju preplavilo razne evropske zemlje, u osnovi se može gledati kao borba za nasljeđe imperija, državnih zajednica koje su ranijih decenija prolazile kroz krizu legitimiteta, koje je dodatno potresao svjetski rat i koje su se po njegovu okončanju naglo urušile. Osim Wilsonove teze o pravu naroda na samoodređenje, značajnu je ulogu u tom procesu, kao što je spomenuto, imao i dolazak boljševika na vlast

u Rusiji te posljedično prelijevanje revolucionarnog nasilja u istočnu i srednju Evropu. Strah od širenja boljševizma već se 1917/18. navodio kao razlog za formiranje kontrarevolucionarnih paravojnih formacija u zemljama srednje i istočne Evrope. Kao i niz njima suprotstavljenih skupina na političkoj ljevici, te paravojne organizacije nastale su u kontekstu vojnog poraza Njemačkoga i Austro-Ugarskog Carstva i raspada tradicionalnih političkih struktura. U desničarskim paravojnim grupama istaknuto su mjesto zauzeli nekadašnji oficiri koji su se – ogrubjeli višegodišnjim boravkom na fronti te ogorčeni ratnim porazom i revolucionarnim zbivanjima – udružili s mlađim radikalima, koji su pak nedostatak ratničkog iskustva nastojali nadoknaditi ekstremnom brutalnošću i aktivizmom.

U mnogim slučajevima ideološki utemeljeno nasilje izazivalo je nacionalne konflikte, pri čemu je – kao što je spomenuto – od središnjeg značenja bilo nasilje paravojnih jedinica. Važan primjer paravojne kontrarevolucionarne mobilizacije predstavlja marš na Rijeku koji su u septembru 1919. poduzele talijanske paravojne grupe (*arditi*) na čelu s ‘pjesnikom-vojnikom’ Gabrieleom D’Annunzijem i potom grad – unatoč protivljenju zapadnih sila – petnaest mjeseci držale pod okupacijom. Premda je D’Annunzijevo pohod na Rijeku, vođen namjerom da se spriječi prepuštanje tog dijela – kako su tvrdili – ‘svete talijanske zemlje’ novoj južnoslavenskoj državi, na kraju neslavno propao, u mnogim njegovim aspektima jasno se mogu raspoznati obrasci fašističke ideologije i prakse.

Val paravojnoga poslijeratnog nasilja u Evropi uglavnom je zaustavljen 1923. godine i potom je nastupilo razdoblje relativne političke i privredne stabilnosti koje je potrajalo do jeseni 1929, do izbijanja svjetske ekonomske krize. I premda je u tom periodu paravojno nasilje uglavnom prestalo, premda se međunarodna zajednica vratila normama mirovne politike, u suvremenim je društvima i dalje bio vidljiv snažan utjecaj opće kulture nasilne retorike, uniformirane politike i uličnih sukoba. Jednim od važnih obilježja političke kulture u međuratnom je razdoblju stoga i dalje ostao paramilitarizam i obuhvaćao vrlo različite pokrete poput njemačkih SA, talijanskih skvadrasta, rumunjske Željezne garde, mađarskih Strelastih križeva, hrvatskih ustaša i niza drugih. Kasniji razvoj političkih i ekonomskih prilika, prije svega svjetska ekonomska kriza 1929. i iz nje proizišla kriza legitimiteta demokratskih vlada, dao je desno radikalnim pokretima snažan poticaj; ipak, njihovo izvorište nedvojbeno treba tražiti u razdoblju između 1917. i 1923. U tim godinama, naime,

definirani su prioritetni ciljevi djelovanja tih pokreta i njihovih paravojnih formacija: na unutarnjopolitičkom planu one su se fokusirale na klasnu borbu i na sukob s liberalnom državom, na vanjskopoliitičkom planu pak na iredentističke sukobe u etnički miješanim graničnim regijama.

Bilo je to ujedno i razdoblje u kojem je postalo jasno da imperiji više ne predstavljaju temeljni model organiziranja geografskog prostora i vladanja narodima u suvremenom svijetu. Stoljetna dominacija multietničkih dinastičkih imperija na velikim dijelovima evropskog kontinenta okončala se ishodom Prvoga svjetskog rata, prije svega Wilsonovim načelom o samoodređenju naroda, te nizom revolucionarnih prevrata u novonastalim državama.

* * *

Među književnim inscenacijama propasti imperija, u ovom slučaju Habsburškog Carstva, i nastanka novih, u mnogočemu problematičnih nacionalnih država, u ovom slučaju Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, posebno mjesto zauzima autobiografski zapis Miroslava Krleža *Pijana novembarska noć 1918*. Posebno stoga što u njemu ne nalazimo samo referencije na slom dinastičkog imperija i nastanak nove državne zajednice u skladu s Wilsonovim demokratskim nacionalizmom; u tom nevelikom tekstu što donosi autorovo sjećanje na paradigmatski događaj iz vremena “kada se naša austro-madžarska stvarnost pijano otkotrljala pod prijestolje Karađorđevića”,² jednako se tako reflektiraju i ostale, uvodno istaknute historijske silnice, prije svih velik ratni sukob koji se upravo bio okončao. No autor se jednako tako osvrće i na razne oblike vojnog i paravojnog nasilja što je prethodilo ratu i jasno ukazuje na buduće izvore nasilja, prije svega na desno radikalne grupe u čije će se redove uključiti i donedavni carski oficiri; autor tematizira i pobjedu boljševičke revolucije u Rusiji, pokazujući prema njoj nedvojbenu simpatiju. Središnje mjesto u njegovim sjećanjima zauzima pak nepromišljeno, u mnogočemu naivno ponašanje hrvatskih političara i intelektualaca u presudnom povijesnom trenutku, trenutku u kojem su se Hrvatska i ostale, donedavno habsburške

2 Krleža, Miroslav: “Pijana novembarska noć 1918”, u: Krleža, Miroslav: Djetinjstvo u Agramu, Davni dani. Zagreb: Jutarnji list – Novi Liber 2013 (= Biblioteka 120 godina. 10 naslova Miroslava Krleže, sv. 10), str. 127–165, ovdje str. 131 (dalje se citira u zagradama u tekstu s navodom stranice).

južnoslavenske zemlje ubrzano pripremale za državno ujedinjenje s ratnom pobjednicom Srbijom.

Autobiografski zapis *Pijana novembarska noć 1918.* nastao je 1942. godine, a prvi je puta, skupa s kasnije napisanim epilogom, objavljen 1952. godine.³ Okolnost što Krleža usred Drugoga svjetskog rata nastoji rekonstruirati skandalozni događaj iz novembra 1918. godine, iz razdoblja interregnuma između raspada Habsburške Monarhije krajem oktobra i osnivanja zajedničke južnoslavenske države početkom decembra te godine, treba dakako promatrati u kontekstu vremena nastanka teksta u kojem “se glupost čitavog stoljeća [po-vampirila] u znaku fašističke sjekire” (155). Među protagonistima evociranog skandala na prijemu u čast dolaska prvih srpskih oficira u Zagreb, središnju je ulogu – uz samog Krležu i još neke suvremenike – imao Slavko Kvaternik, visoki austrougarski časnik, koji je 1918. svoje usluge promptno ponudio novoj južnoslavenskoj državi, da bi se već 1921. umirovio i potom politički djelovao u krugovima krajnje desnice. U aprilu 1941. godine, nakon napada Hitlerove Njemačke na Kraljevinu Jugoslaviju, zajedno sa sinom Eugenom Didom odigrao je ključnu ulogu u konstituiranju kvislinške Nezavisne Države Hrvatske, a potom i u njezinoj sigurnosnoj i vojnoj politici do početka 1943. godine.⁴

Kada su Krležu pitali zašto se za trajanja Drugoga svjetskog rata nije pridružio partizanskom pokretu nego je, premda egzistencijalno ugrožen, ostao živjeti u Zagrebu, odgovorio je navodno da mu je bilo svejedno hoće li ga ubiti “Dido ili Ćido”⁵. Krležina sarkastična igra riječima iz koje slijedi da mu je opasnost po život podjednako prijetila od ustaškog režima, utjelov-

3 Krleža, Miroslav: “Pijana novembarska noć 1918”, u: *Republika* 10–11 (1952). Tekst je – između ostaloga – objavljen i u ovim izdanjima: Krleža, Miroslav: *Davni dani* (= *Sabrana djela*, sv. 11–12). Zagreb: Zora 1956, str. 489–518; Krleža, Miroslav: *Pijana novembarska noć 1918* i drugi zapisi. Sarajevo: Oslobođenje 1973; Krleža, Miroslav: *Djetinjstvo u Agramu, Davni dani*. Zagreb: Jutarnji list – Novi Liber 2013 (= *Biblioteka* 120 godina. 10 naslova Miroslava Krleže, sv. 10), str. 127–165. – U ovom će se radu za citiranje koristiti posljednje navedeno izdanje jer – za razliku od onih u edicijama sabranih djela – sadrži i *Epilog* (str. 155–165).

4 Biografski podaci o Slavku i Eugenu Didi Kvaterniku prema: *Hrvatski biografski leksikon*. Sv. 8. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža 2013, str. 486, 488–489.

5 Usp. Lasić, Stanko: *Krležologija ili Povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži*. Sv. 3: *Miroslav Krleža i Nezavisna Država Hrvatska (10.4.1941–8.5.1945)*. Zagreb – Ljubljana: Globus – Delo 1989, str. 28, 31. Navodi o Krležinoj biografiji u ovom radu temelje se prije svega na: Lasić, Stanko: *Krleža. Kronologija života i rada*. Grafički zavod Hrvatske: Zagreb 1982; usp. također: Vel. V. (= Velimir Visković): “Životopis”, u: *Krležijana*. Sv. II. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža 1999, str. 552–589.

ljenog u liku šefa njegovih sigurnosnih službi Eugena 'Dide' Kvaternika, i od dogmatskog krila Komunističke partije, utjelovljenog u njegovu vodećem ideologu Milovanu Đilasu, upućuje na dilemu s kojom se Krleža suočavao između 1941. i 1945. godine. "Mile ovi smeđi crni mravi", piše Krleža u *Epilogu Pijanoj novembarskoj noći*, "u ogromnoj neprozirnoj noći, u kojoj se pojavila sablast Minorsa, Vojskovođe Doglavnika, koji je sa svojim sinom Didom ovu našu hrvatsku zemlju oslobodio Jasenovcem." (155) Upravo "deklasiranim elementima austrijske vojničke oligarhije" poput Slavka Kvaternika, trebalo bi, ističe Krleža, posvetiti posebnu pažnju kod "ispitivanja problematike centralnoevropskog fašizma" (164). Jer, nastavlja on, ti "profesionalni inženjeri pokolja javljaju se poslije izgubljenih ratova kao glavna smetnja centraloevropske i dunavske poratne historije, po svom presudnom utjecaju za posljednjih trideset godina" (164).

Središnji lik *Pijane novembarske noći 1918*, pripovjedač u prvom licu iz čije se perspektive izvještava o zbivanjima na prijemu 13. novembra 1918, može se nedvojbeno identificirati kao Krleža, ponajprije stoga što se o tome on sam nedvojbeno izjasnio. Sedam dana nakon događaja, 21. novembra, on je u zagrebačkom listu "Sloboda" objavio članak pod naslovom *Crno-žuti skandal* i popratio ga podnaslovom "Komentar mome ispadu na srpskoj čajanci u Sokolu", što upravo njega, Krležu, označuje kao uzročnika incidenta.⁶ U autobiografskom zapisu, nastalom četvrt stoljeća kasnije, prikaz skandala na 'čajanci' u mnogo čemu se fikcionalizira: proslavu u čast predstavnika srpske vojske Krleža naime prikazuje kao neobuzdanu, raskalašenu pijanku čiji sudionici, u pijanstvu se odričući razuma i morala, svečano očituju svoju volju za osnivanjem nove državne zajednice, nimalo pritom ne razmišljajući o mogućim posljedicama takve odluke, okolnost koja nastajuću državnu tvorevinu već u času njezina rođenja čini upitnom. Motiv 'mračne krčme' (balkanske, hrvatske...) koji je Krleža varirao u brojnim svojim djelima, datira, kako ističe

6 Krleža, Miroslav: "Crno-žuti skandal. Komentar mome ispadu na srpskoj čajanci u Sokolu", u: *Sloboda* 1 (21.11.1918), str. 3–4. Da je bio uzročnik skandala, Krleža je naveo i u svojoj knjizi eseja *Moj obračun s njima* (1932). – O događaju iscrpno su u izdanjima od 14. novembra 1918. izvijestile i suvremene zagrebačke novine "Obzor", "Riječ" i "Jutarnji list", a iz nekih od njih iscrpno citira i Krleža na početku *Pijane novembarske noći* (129–131). Usp.: V. Bog. [= Vlaho Bogišić]: "Crno-žuti skandal", u: Krležijana. Sv. I. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža 1993, str. 103–104.

Ivo Frangeš, upravo “iz ‘pijane novembarske noći’”⁷: riječ je o mjestu na kojem se – inače međusobno zavađeni – pripadnici društvenih elita udružuju protiv njima odioznih, ali moralno i intelektualno nadmoćnih pojedinaca, da bi se potom s njima, stjeravši ih u izolaciju, nemilosrdno obračunali.

U slici pohotne i gramzive, nepoučljive ljudske mase u sukobu s postojanim intelektualcima povezuje se sklonost mladog Krleža za provociranjem javnih skandala⁸ s višestruko variranom konstelacijom njegovih ranih djela koja odnos između genijalnih pojedinaca (ili sanjara) i mnoštva prikazuje u ekstatičnim scenskim slikama svojstvenim ekspresionističkoj poetici. Specifičnost Krležina prikaza takvih konstelacija sastoji se u tome što se prikazi događaja u pripovjednoj stvarnosti prožimaju s retrospektivnim pogledima na ranija historijska razdoblja i s njima povezana sjećanja i refleksije.

Takvo prožimanje pripovjedne sadašnjosti i evokacije povijesnih zbivanja susreće se i u *Pijanoj novembarskoj noći* gdje pripovjedač u prvom licu, stigavši na ‘čajanku’ sa zakašnjenjem, isprva konsternirano promatra ushićenost opijena mnoštva: već sam pogled na nacionalno bratimljenje u alkoholnim parama pobuđuje u njemu zloslutne osjećaje u vezi s budućnošću nastajuće zajedničke države Južnih Slavena. Njegova kritička refleksija o dubokoj historijskoj cezuri koje suvremenici očito nisu svjesni, navodi ga na asocijacije o ranijoj, tragično shvaćenoj povijesti južnoslavenskih naroda, pri čemu se u – za Krležu karakterističnom, asocijativno-eruptivnom, dijelom i redundantno-sumirajućem i grotesknom stilu – evociraju neki njezini markantni aspekti:

Bila je to pijana noć, ma kako pijana, pijana tako luckasto, da su se sve slave i barjaci, svi Kajmakčalani i ikonostasi s Morem adrijanskim i s Lijepom našom u čudnoj gunguli spleli do bunila budalaste, raskalašene pijanke, pijane kao što su bili oni davni dani, kada se naša austro-madžarska stvarnost pijano otkotrljala pod prijestolje Karađorđevića. Kao prazna pivska flaša u smeće... (131)

U pijanoj gomili usamljenom gostu prvo u oči upadaju pripadnici dosada prohabsburške, sada odjednom progugoslavenske domaće političke elite čiji

7 Usp. I. Fš. [= Ivo Frangeš]: “Moj obračun s njima”, u: Krležijana, sv. I. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža 1999, str. 51–52, ovdje str. 52.

8 Osim skandala na ‘čajanci’ s tim u vezi često se navode i Krležin javni protest protiv rasprava o – po njegovu mišljenju – beznačajnim temama na skupštini Društva hrvatskih književnika 1918. ili pak njegovo ometanje jedne predstave u Hrvatskom narodnom kazalištu zbog – po njemu – bijednog repertoara nacionalne kazališne kuće 1919. godine.

pripadnici, “ti sivi fiškali i beamteri”, sada postaju “bonapartistički glasni i nametljivi”, gurajući se “u trijumfaln[u] ulo[gu] historijskih pobjednika” (132). S tom “političk[om] krem[om] nad kremama” u ushićenju je, kako primjećuje pripovjedač, ujedinjen i “cvijet zagrebačke jugoroyalističke inteligencije” (132). Premda bi se pritom s pravom moglo pomisliti na oportuniste iz redova hrvatske kulturne elite koja je još donedavno bila lojalna Habsburzima a sada na vjernost priseže srpskoj dinastiji, korijeni integralnog jugoslavizma, kako pripovjedač također zapaža, leže mnogo dublje. Nije slučajno što se u tom trenu prisjeća Ive Vojnovića, vodećega suvremenog hrvatskog književnika koji je još deset godina ranije započeo pisati dramske komade s tematikom iz kosovskog ciklusa, komade čija se simbolistička poetika znatno više temeljila na pseudoreligioznom kultu nego na angažiranom kulturnopolitičkom stavu.⁹ U Vojnovićevim djelima, koje je kasni posjetitelj ‘čajanke’ čitao upravo te večeri, ne vidi on ništa više doli “frazе o Narodnom Jedinstvu i Oslobođenju” i nikada mu taj pjesnik “nije izgledao više satkan od hartije i od snobizma nego te noći” (136).

Za razliku od hrvatskih pristaša kosovskog kulta koji su u novoj državi više vidjeli eshatološki nego politički projekt, Krleža se već zarana razriješio tih iluzija nakon što je u predvečerje Drugoga balkanskog rata, prijavivši se srpskoj vojsci kao dobrovoljac, bio odbijen i potom zamalo stradao zbog sumnje da je austrijski špijun. Otriježnjenje od jedne od najvećih iluzija njegove generacije, od vjerovanja u Srbiju kao južnoslavenski Pijemont, omogućilo je mladom Krleži da stekne znatno diferenciraniji pogled na Prvi svjetski rat, raspad Habsburške Monarhije i utemeljenje južnoslavenske države od mnogih drugih suvremenih intelektualaca. Stoga njegov pripovjedač ne vjeruje da su srpski oficiri, u čiju je čast proslava organizirana, u Hrvatsku “doputovali da obrane Rijeku”, naprotiv, stigli su samo zato “da uhapsе svakog tko ne urla ‘živijo’ kralj Petar” (145); jer, uskoro će novi vlastodršci pristati na prepuštanje mnogih istočnojadranskih područja, među njima i Rijeke, Italiji, dok će sama SHS-Kraljevina, od samog početka demokratski insuficijentna, desetak godina kasnije skrenuti u otvorenu diktaturu.

Krležino rano iskustvo s arogancijom srpskoga ‘malog imperijalizma’ odražava se nedvojbeno i u razmišljanjima usamljenog posjetioca ‘čajanke’ koji patetične govore uzvanika prozire u svoj njihovoj praznini, na primjer u

9 Usp. Kravar, Zoran: Svjetonazorski separei. Antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga 2005, str. 25–40.

preuzimanju stavova iz suvremene srpske propagande o dinastiji Karađorđević kao “mladoj, seljačkoj, naprednoj”, kao “Dinastiji koja ‘prevodi Stuarda Milla’”, kao “Dinastiji koja je ‘socijalistička dinastija’, ‘narodna’, pa čak i ‘republikanska’” (132). Za razliku od egzaltiranih fraza prigodnih govornika pripovjedaču je posve jasno da srpska vladarska loza ne drži mnogo do parlamentarne demokracije i do nacionalne ravnopravnosti te da očito namjerava uspostaviti unitaristički uređenu državu s autokratskom formom vladavine. Jedina svrha ovoga “kraljevsko[g] pijan[og] roktanj[a]” je u tome “da bi se prorajtalo još i ono malo pameti što se nije izdimila iz naših polupraznih tikava” (132). Stojeći “usred pijanog delirija” (134), pripovjedač počinje shvaćati kakve će fatalne posljedice imati nepromišljenost nacionalne elite u presudnom historijskom trenutku: jer, “nikada nitko ne će saznati ni znati, kako je zapravo sve to izgledalo [...] kada je grad Agram proslavio propast Austrije, godine Osamnaeste mjeseca novembra” (135).

Da “[s]mrt Habsburga” zatvara “krug od krvavih četiristo godina”, za pripovjedača nema dvojbe: kao što su se 1526. godine, nakon raspada Ugarskog kraljevstva, hrvatski staleži uputili u potragu za novim gospodarom – Papin legat je navodno u Rim javio: “Per trovarsi un altro Signore” – tako su “današnji Staleži i Redovi”, čiji dosadašnji kralj još uvijek nije pokopan, “već [...] našli Kraljevini Hrvatskoj novoga prosca” (141–142). Stoga raspojasano slavlje, poentira pripovjedač svoja razmišljanja, nije ništa drugo nego “hrvatski svatovi sa Karađorđevićima” (142): za čitavu hrvatsku elitu što se “po toj klekovači i po toj šljivovici [valja] kao pobjuvana Noemova barka”, nema pritom dvojbe da – kako jedan od najpijanijih glasova višestruko ponavlja – “samo tovar ne vidi, to nam je jedini put” (142).

Taj glas, koji pripovjedač odmah prepoznaje, pripada Mati Drinkoviću, povjereniku za vojne poslove Narodnog vijeća SHS, koji se svome najvažnijem suradniku, potpukovniku Slavku Kvaterniku obraća “umilno i pasji servilno”: to što se Drinković toj “carsk[oj] i kraljevsk[oj] mesarsk[oj] dog[i]” (142) koja je četiri godine “klala naš narod” (143), umiljava i ukazuje čast, ne može biti ništa drugo, zaključuje pripovjedač, doli znak njegove senilnosti; Kvaternik pak, pobratimivši se sa srpskim oficirima, “ustrijelit će večeras svakoga tko nije za kralja Petra Karađorđevića, kao što je još sinoć vješao svakoga tko je bio za Petra Karađorđevića”, jer – i sada se pripovjedačev identitet nedvojbeno izjednačava s onim autora Krleža – “to nije čovjek, nego karikatura iz moje ratne proze” (143), referirajući se, dakako, na ciklus novela *Hrvatski bog Mars*

(1922) na kojem je tada radio i u kojem se obični vojnici prikazuju kao žrtve anakronističkog vodstva austrougarske armije, nerijetko utjelovljenog u frivolnim, bestijalnim oficirima hrvatskog porijekla.

Nakon što je u tom “sveopćem kotrljanju zdrave pameti” Drinković konačno dao riječ Kvaterniku, nakon što je potom nastala tišina puna očekivanja, a potpukovnik podigao čašu i namjerio započeti svoju zdravicu, usamljeni se posjetilac ‘čajanke’ osjetio primoranim da – očito “osjetivši intenzivnu disharmoniju ovog dramatskog historijskog trenutka” – povikne “‘Dolje Kvaternik!’” (146). Teško se noseći s bukom što je potom izbila u dvorani, ne uspijevajući svome zamjeniku ni iz drugoga i trećeg puta osigurati da govori, teško iritirani Drinković zatraži od te “kukavic[e], koja zlonamjerno, provokatorski zanovijeta”, da se javno predstavi, na što je pripovjedač – baš kao i Krleža u historijskoj realnosti – doista rekao svoje ime i povrhu toga se proglasio “književnikom i to hrvatskim” (148). Pljesak jednog dijela publike isprva ga je iznenadio, no ubrzo mu je postalo jasno da to odobravanje nije nastalo “po crti logike” nego isključivo iz uvjerenja “da se radi o riječima jednoga rojalističkog porte-parolea” (148). Nakon što ga je preneraženi Drinković “tonom pijanog oficira” pokušao ušutkati zaprijetivši mu da će “objesiti svakoga tko ne će da se disciplinira, [...] bez obzira na to tko” (148) je i što je, uzvratio mu je ‘remetitelj’ svečane proslave da je njegov protest usmjeren protiv Kvaternikovih ratnih zločina, i to ne samo beogradskih smaknuća, nego i zato “jer je crno-žuta kreatura i jer predstavlja sve ono protiv čega se naš narod bunio i danas se još buni” (149).

Prije no što je pripovjedač – od dijela okupljenih podržavan, od drugih žestoko napadan – nastavio svoj govor, kroz njegove je misli prošla duga povorka habsburških oficira koji su se u poratnim godinama stavili na raspolaganje autoritarnim, često i fašističkim režimima, od Glaise-Horstenaua, Horthyja i Gömbösa do Hrvata Štancera, Lipoščaka, Sarkotića i mnogih drugih. Toj “vojs[ci] crno-žutih kondotjera, landsknehta, junkera i soldata, tih krvnika, koji već stoljećima vješaju na tuđinskom soldu i kojima je svejedno koga vješaju i koga kolju” (152), pripada u njegovim očima i Kvaternik koji – i time neželjeni gost započinje svoj govor – “večeras hoće da drži zdravicu [...] oficirima iste one Srbije u kojoj je još jučer vješao ljude, da večeras u ime oslobođenja i ujedinjenja on ovdje stvara pred nama carsku i kraljevsku menazu!” (153) Spominjući opulentni svečani bife, pripovjedač dometne da bi ta jela trebalo odnijeti “onim gladnim srbijanskim vojnicima koji zebu vani u vagonima

na kolodvoru” jer – i ovim riječima skandal je dosegao svoj vrhunac – “Ruska revolucija naučila [nas je], da nije Narodno vijeće, nego Vijeće vojnika i radnika onaj faktor, onaj politički faktor, da Lenjin...” (153)

Okolnost što se pripovjedač u vremenu radikalnih političkih promjena na kraju Prvoga svjetskog rata – baš kao i Krleža u povijesnoj stvarnosti – usudio Oktobarsku revoluciju i njezina vođu spomenuti kao pozitivan primjer, okrenula je protiv njega i onaj dio uzvanika koji je u njemu do tog trenutka naslućivao zagovornika dinastije Karađorđević i stoga sa simpatijom gledao na njegovu kritiku Kvaternika. U metežu koji je potom izbio, čitava se dvorana, “ona hiljada jugorojalističkih malograđana”, namah ujedinila protiv njega: na Drinkovićev nalog i u “histeričnom unisonu paklene, kompaktne demokratske većine” (153) nezvani je gost jednodušno izbačen: “[p]očašćen sa nekoliko jačih udaraca bakandžama”, izletio je “iz hrvatske krčme i našao se u magli, na ulici” (154).

Kada je riječ o radikalnim političkim tendencijama postimperijalnog razdoblja, pogrešno bi se mogle protumačiti pohvale koje nezvani gost u *Pijanoj novembarskoj noći* upućuje Lenjinu i Oktobarskoj revoluciji, okolnost koja preneražene uzvanike navodi na izbacivanje pripovjedača s ‘čajanke’, ali i njegova autora u historijskoj realnosti. Krležina poetska vizija svjetskohistorijskih zbivanja, bitan dio njegove ekspresionističke poetike, povezuje se u pravilu s genijalnim pojedincima nietzscheanskog tipa poput Isusa, Kolumba ili Michelangela, galerijom likova kojoj autor nakon Oktobarske revolucije dodaje i Lenjina. Uključujući ruskog revolucionara u “prekretničke individualne akcije” i uzvisujući ga “nad ljudstvo kojega je spasenju namijenjen njegov revolucionarni čin”, Krleža svoj angažman, smatra Zoran Kravar, temelji – baš kao i brojni drugi intelektualci 20. stoljeća – “na ideji o mogućnosti uspostave konačnoga, u sebi beskonfliktnoga, racionalno uređena ljudskoga društva, smještena onkraj povijesti i njezina tobožnjega negativiteta”.¹⁰

No kako se utopijsko mišljenje može dovesti u vezu s Krležinim poimanjem historije kao beskonačnog ponavljanja uvijek istoga? Ciklično shvaćanje povijesti, obilježeno “diskontinuitetom, zloporabom moći i glupošću” odnosi se, kako pokazuje Viktor Žmegač, na “dosadašnju povijest”; kada “ne bi bilo tog dodatka, koji takoreći otvara utopijski prozor prema budućnosti, moglo bi se pomisliti da su mnogi dijelovi njegovih razmišljanja o filozofiji povijesti

10 Usp. Zo. Kr. (= Zoran Kravar): “Lenjin”. U: Krležijana. Sv. I. Ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža 1993, str. 538–541, ovdje 540.

zapravo parafraze iz djela Schopenhauera i Nietzschea”.¹¹ Krležine utopijske predodžbe, na primjer u *Pijanoj novembarskoj noći* i njegovim člancima o Lenjinu,¹² rijetko kada idu dalje od apstraktnog iskazivanja važnosti historijskog primjera Oktobarske revolucije i njezina vođe Lenjina. Ništa drukčije ne stoji stvar ni s putopisom *Izlet u Rusiju* (1926), u kojem se autor doduše afirmativno izražava o ideji socijalističke revolucije, no istodobno iznosi i niz kritičkih zapažanja o ranoj fazi Sovjetskog Saveza. Znatno žesće Krleža će u 1930-im godinama reagirati na zahtjeve vodećih partijskih ideologa da svoj način pisanja prilagodi poetici socijalističkog realizma. Upravo će ga ustrajavanje na modernističkoj koncepciji umjetnosti, ali i na nedogmatskim političkim pozicijama, postupno otuđiti od KPJ i naposljetku stjerati u izolaciju na ljevici.¹³

Na Krležin skeptičan stav u vezi s komunističkim pokretom ukazuje i uvodno spomenuta sarkastična primjedba da je između 1941. i 1945. bio podjednako ugrožen od Dide i Ćide, primjedba u kojoj se zrcali autorovo uvjerenje da se ljudsko ponašanje kroz historiju ne mijenja. Povijest kod njega stoga ostaje obilježena iskustvom kontingencije, koncepcija povijesti kojoj se adekvatno može pristupiti jedino naizmjeničnim zrcaljenjem sadašnjosti i prošlosti. Takav pristup susreće se i u Krležinoj autobiografskoj inscenaciji skandala na proslavi u čast dolaska srpskih oficira u Zagreb nakon propasti Habsburške Monarhije. 1942, četvrt stoljeća nakon tih “vesel[ih] carsk[ih] karmin[a]” (131–132), autorove se slutnje o razornim posljedicama brzopleto provedenoga državnog ujedinjenja Južnih Slavena potvrđuju na najgori mogući način: nakon propasti kompromitirane habsburške vladavine nije, naime, nastala zajednica ravnopravnih naroda, nego je na mjesto moćnoga Austro-Ugarskog Carstva

11 Žmegač, Viktor: “Krležas Geschichtsverständnis im europäischen philosophischen Kontext”, u: Bobinac, Marijan (ur.): *Porträts und Konstellationen 1. Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen. Zagreber germanistische Beiträge, Beiheft 6/2001*, str. 3–18, ovdje str. 13–14: “[...] die Geschichte sei von Diskontinuität, Machmißbrauch und Dummheit gekennzeichnet – die bisherige Geschichte, wie Krleža bisweilen hinzufügt. Gäbe es nicht diesen Zusatz, der sozusagen eine utopische Tür nach der Zukunft hin offenläßt, man könnte meinen, viele Abschnitte aus seinen geschichtsphilosophischen Betrachtungen seien Paraphrasen aus den Schriften Schopenhauers und Nietzsches.”

12 O Lenjinu usp. Krležine članke: *Nad grobom Vladimira Iljiča Uljanova Lenjina* (1924), *O Lenjinu* (1926), *Vladimir Iljič Lenjin: O dijalektici* (1927).

13 Usp. Lasić, Stanko: *Sukob na književnoj ljevici: 1928–1952*. Zagreb: Liber 1970; Visković, Velimir: *Sukob na ljevici. Krležina uloga u sukobu na ljevici*, Beograd: Narodna knjiga Alfa 2001.

stupila postimperijalna državna tvorevina manjeg formata, ali jednako tako utemeljena na asimetričnim odnosima dominacije, državna tvorevina koja će se dva desetljeća kasnije raspasti na vlastitim proturječnostima i utonuti u bra-toubilački rat. Tematizirajući naposljetku i vrijeme nastanka autobiografskog zapisa, Drugi svjetski rat i terorističku ustašku vladavinu, a u kojoj su, kako naglašava, važnu ulogu imali i nekadašnji austrougarski časnici, Krleža po-sređuje i svoje navlastito poimanje historije kao vrtnje u krugu, besciljnog komešanja u kojem se ekscesivna primjena nasilja uvijek nanovo sjedinjuje s ljudskom glupošću.

MIROSLAV KRLEŽA'S *A DRUNKEN NOVEMBER NIGHT*
1918 (PIJANA NOVEMBARSKA NOĆ 1918)
ON THE DISINTEGRATION OF AUSTRIA-HUNGARY AND
THE EMERGENCE OF YUGOSLAVIA IN THE LITERATURE

Abstract

In his autobiographical, slightly fictionalized writing *A Drunken November Night 1918 (Pijana novembarska noć 1918)*, written in 1942, first published in 1952), Miroslav Krleža seeks to reconstruct a sensational scandal to whose outbreak he had made a significant contribution: In November 1918, in the interregnum from the collapse of the Habsburg Monarchy at the end of October to the founding of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes at the beginning of December, the young author considered himself compelled at a tea party held in Zagreb in honor of the Serbian officers to protest loudly against the speech of the former high Austrian-Hungarian officer Slavko Kvaternik. The public scandal in the immediate post-imperial era retrospectively confirmed Krleža's conviction of the misery of the contemporary Croatian elite, a state whose reasons, in his opinion, lay not only in political opportunism and moral corruption, but also in an unreflective utopianism and an associated political naiveté. His hope that after the dissolution of the compromised k.u.k. regime the South Slavic peoples could advance to national, political and social emancipation is soon replaced by the sober insight that the large Habsburg Empire has been replaced by a small-scale post-imperial entity, likewise built on pronounced relations of dominance.

KEY WORDS: *Miroslav Krleža, autobiographical record, post-imperial state, disintegration of Austro-Hungary, formation of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes*

Dejan ĐURIĆ

DVOSTRUKO PUTOVANJE VLADANA BOROJEVIĆA: *JUGOSLAVIJA, MOJA DOMOVINA* GORANA VOJNOVIĆA

KLJUČNE RIJEČI: *prostor, identitet, pamćenje, književnost, književna geografija*

U romanu *Jugoslavija, moja domovina* Gorana Vojnovića protagonist otkriva da mu je otac, za kojega je mislio da je mrtav, zapravo živ te optužen za ratne zločine počinjene u Hrvatskoj tijekom rata devedesetih godina prošloga stoljeća. Stoga kreće u potragu koja se odigrava prostorom bivše Jugoslavije, čime se počinje sagledavati i problematika njezina raspada. Protagonist romana – jer potječe iz mješanoga braka te se tijekom života izmješta jugoslavenskim prostorom – sažima identitetsku problematiku karakterističnu za ovaj prostor, ali ocrtava i temeljne osobine i probleme tranzicijskoga društva. Individualna drama je poticaj za razmatranje koncepta postjugoslavenskoga identiteta jer protagonist istodobno vrši dvije potrage: za ocem te za osobnom pričom. Rad propituje odnos prostora i pamćenja kroz prizmu koncipiranja post-jugoslavenskoga identiteta.

UVODNA RAZMATRANJA

Goran Vojnović u posljednjih se desetak godina istaknuo kao bitna književna pojava u regiji, napose kao poticajni kroničar problematike etničke drugosti te predrasuda i trzavica nastalih raspadom Jugoslavije. Uočljivo je to već u njegovom hvaljenom romanu *Čefuri raus* iz 2008. godine, koji je prvotno planirao napisati u formi scenarija. Djelo koje secira status doseljeničkih skupina u Ljubljani te odnos domicilnoga stanovništva i doseljenika kritika je odmah prihvatila, o čemu svjedoče i nagrade *Prešern* i *Kresnik*. Njegov sljedeći roman *Jugoslavija, moja domovina* (2012), također dobitnik nagrade *Kresnik*, nadovezuje se na preokupacije iz prvijenca, samo što zahvat u građu širi, pa ambiciozno razmatra posljedice do kojih je doveo raspad Jugoslavije te na koji su način ratna zbivanja utjecala na sudbine mnogobrojnih ljudi. Spome-

nuto djelo intimnu i traumatičnu obiteljsku priču uzima kao emblematsku za identitetsku i društveno-kulturnu problematiku na području bivše Jugoslavije, a kroz povezivanje intimnoga s globalnim pripovjedač vrlo bitko opisuje i sećira mnoge osobine mentaliteta na ovim područjima poput euforičnih dočeka ratnih zločinaca. Roman je ujedno polučio i uspješnu kazališnu adaptaciju u režiji Ivice Buljana 2015. godine u produkciji Slovenskoga narodnoga gledališća u Ljubljani. Sličnu tematiku izmještenosti i propitivanja obiteljske povijesti, s razvedenom specijalnošću koja se proteže kroz nekoliko republika bivše države, razmatra i roman *Smokva* (2016).

Jugoslavija, moja domovina poigrava se zastrašujućom premisom: što bi se dogodilo da jednoga dana otkrijemo da nam je otac ratni zločinac i da nije mrtav kako smo dugo vremena misliti te kakve bi to posljedice imalo za našu egzistenciju i identitet? Glavni lik, Vladan Borojević, otkriva da mu je otac, za kojega je vjerovao da je mrtav, zapravo živ te tražen zbog ratnih zločina počinjenih tijekom rata devedesetih godina nad civilima u jednom slavonskom selu u Hrvatskoj. Stoga kreće u potragu za ocem – što je motiv inače često prisutan u povijesti književnosti, u rasponu od Homerove *Odiseje* pa sve do Krležina *Povratka Filipa Latinovića* i Rulfova *Pedra Parama* – a ona se odigrava prostorom bivše Jugoslavije te tragovima očevih znanaca, rođaka i kolega, čime se simultano sagledava i problematika njezina raspada te posljedice kojima je taj raspad po pripovjedača rezultirao. Nenad Rizvanović (2013) tako navodi da “roman *Jugoslavija, moja dežela* u svojoj suštini priča o problemima užeg i šireg zavičaja” te da su Vojnovićevi “likovi unutrašnji emigranti koji putuju Jugoslavijom kao nekim fantastičnim kontinentom koji se, kao i u *Bonaviji* Dragana Velikića, širi sve do Beča i Budimpešte.” Iako smatra da autor s lakoćom rekreira temeljne aspekte romana o odrastanju, zamjera mu plošan lik Vladanove djevojke Nadje i općenito neinspirativno oblikovanu ljubavnu priču te zaključuje da “Vojnović kao da je tek zagrebao po temi JNA i ratnih zločina i pobjegao od daljnje istrage: to što Vojnović piše ‘samo’ porodični roman nije neko opravdanje da ne saznamo je li otac običan sudionik, organizator ili inspirator?” (Rizvanović 2013) Dragan Jurak (2013) pak smatra da su “tvorbe postjugoslavenskih identiteta tour de force Vojnovićeva romana” te da je posrijedi “roman traume” u kojem je “očevina zločina”. Nerazriješeno pitanje očeve krivnje međutim upućuje na ambivalenciju vezanu uz protagonistov identitet te propitivanje mogućnosti jednostavnih i jednoznačnih odgovora, pa je stoga ostavljeno otvoreno.

U djelu je isprepletena problematika prostora i identiteta, koja se ostvaruje i kroz prizmu pamćenja. Upravo su pamćenje i prostornost jedan od okvira na temelju kojega je moguće povezati te analizirati suvremenu književnu produkciju na području bivše Jugoslavije, kao što je slučaj primjerice u romanima *Skrivena kamera* Lidije Dimkovske ili *Čovjek bez prošlosti* Aleksandra Hemon. U njoj se problematika egzila i prostornoga izmještanja često isprepliće s problematikom pamćenja. Kako Rizvanović (2013) navodi:

Prije trideset godina termin jugoslavenska književnost bio je tek smiješna ideološka bačva za napucavanje, no danas, kad je od Jugoslavije ostala samo bezoblična strвина u Bosni, Makedoniji i na Kosovu, nova književnost dolazi baš iz tog regionalnog lonca, iz zajedničkog iskustva, lektire i jezika, kako god se taj jezik jednom zvao. Svijet jugoslavenske književnosti dugo je čamio na subkulturnoj periferiji, sve dok nije postalo očito da se ta književnost vratila umivena, počešljana, interesantna.

S obzirom na odnos pamćenja, prostora i identiteta, koji se nalazi u srži djela, tekst je specifično strukturiran da bi naglasio relaciju navedenih triju komponenti. Propitivanje prošlosti i njezinih stranputica izravno je vezano uz prostor i izmještanje. U romanu se pamćenje ili evocira ili konkretizira kroz određene lokalitete bivše države, u kojima se još uvijek osjećaju posljedice zbivanja iz prve polovice devedesetih godina prošloga stoljeća.

Stoga ću na temelju romana *Jugoslavija, moja domovina* Gorana Vojnovića propitati odnos prostora, pamćenja i identiteta kroz prizmu koncipiranja postjugoslavenskoga identiteta. Na tom je putu bilo nužno krenuti od strukturne raščlambe romana, koja je specifično postavljena zbog problematiziranja prošlosti te utjecaja nekadašnjih zbivanja na sadašnju egzistenciju protagonista. To će nas dovesti u okrilje razmatranja specijalnosti te naposljetku odnosa prostora i identiteta. Navedeno se nadovezuje na promjene u proučavanju prostornosti od osamdesetih godina prošloga stoljeća: “proučava se kako književnost sudjeluje u hegemoniji i naturalizaciji pojedinih stajališta, kako su značenja što ih književnost pripisuje mjestima uklopljena u političke i kulturne ‘konstrukcije’ svijeta. Književnost se interpretira u njezinim ekonomskim, političkim i sociokulturnim okruženjima te u kontekstu društvenih odnosa moći” (Šakaja 2015: 259). Weigel (2009: 193) stoga, raspravljajući o “topografskom preokretu” u društvenim i humanističkim znanostima krajem dvadesetoga stoljeća, ističe obnovljeno zanimanje za prostor, koje kategorizira kao “povratak prostoru“, u kojem više naglasak nije na statičnom i fizičkom

razmatranju prostornosti, nego je ono odraz “zanimanja za geopolitička pitanja“. Danas “postoje brojni pristupi proučavanju mjesta u književnosti: mjesto mapirano diskursom i moći, mjesto kao zona kontakta; mjesto kao dinamičan proces ili događaj, mjesto kao emocionalno, zamišljeno, zapamćeno ili doživljeno osjetima.” (Pultz Moslund 2011: 30) Prostor zato ima svoju društvenu dimenziju, u kojoj pojedinci komuniciraju s okruženjem i obrnuto, ali i osobnu dimenziju, koja se ostvaruje kroz sjećanja i emocije koje lokaliteti u pojedincu pobuđuju. U romanu je posrijedi splet obiju dimenzija, čime “književnost može biti sredstvo mapiranja mjesta reprezentiranih u danom književnom djelu.” (Tally Jr. 2013: 80)

STRUKTURA ROMANA

Jugoslavija, moja domovina roman je strukturiran kao ispovjedna naracija koja nastoji ponuditi osobni, pseudoautobiografski presjek društvenih procesa i subjektivnih proživljavanja na području bivše Jugoslavije te u društveno-političkim i kulturnim okruženjima koja su nastala njezinim raspadom.

Da bi se u romanu naglasile vremenske i prostorne mijene, autor se koristi sižejnim poigravanjima, te na taj način reorganizira temporalnu dimenziju priče. Ona time biva preoblikovana da bi se naglasila ne samo subjektivna perspektiva pripovjedača te motivirali njegovi postupci, nego da bi se istaknulo i poigravanje konceptom prostora te vremena. Vojnović siže gradi na dvjema vremenskim razinama. Posrijedi je narativna sadašnjost (2007. godina) u kojoj upoznajemo odrasloga pripovjedača Vladana Borojevića, koji otkriva da mu je otac ne samo živ nego je i osumnjičen za ratne zločine počinjene u slavonskom selu Višnjići. Stoga da bi ušao u trag generalu Borojeviću, kreće u potragu slijedeći oskudne tragove koje je otac ostavio po prostorima bivše Jugoslavije. Druga je narativna prošlost, koja otpada na analeptičke narativne sekvence koje otkrivaju prošlost protagonista, njegovo odrastanje u Puli te napuštanje Hrvatske u osvit rata početkom devedesetih godina prošloga stoljeća. Analepse obuhvaćaju pojedine aspekte Vladanova odrastanja do trenutka aktualne radnje romana. Upravo one pridonose “nepodudaranju događaja u priči i poretka događaja u tekstu” (Grdešić 2015: 33) te upućuju na aspekt pamćenja i sjećanja. Pritom se autor mahom služi eksternim analepsama kojima donosi “informacije o događaju koji je započeo i završio prije početka pripovjednoga teksta” (Grdešić 2015: 35). Roman ujedno afirmira najučestaliji tip odnosa između priče i pripovjedača, takozvanu naknadnu i kasniju naraciju, “koju

možemo prepoznati po uporabi prošloga vremena” (Grdešić 2015: 90) i u kojoj se pripovijedanje vrši u perfektu te sugerira raskorak u osobi pripovjedača između trenutka pripovijedanja i trenutka odvijanja radnje. Stoga je Vladan Borojević ekstradijegetski-homodijegetski pripovjedač jer priču iznosi s vremenske distance, ali u njoj sudjeluje kao glavni lik. On je fokalna točka iz koje motrimo događaje i likove, pa su oni posredovani njegovim očistom. Koncept homodijegetske naracije u kojoj smo u potpunosti svedeni na vidokrug tridesetogodišnjega pripovjedača te svijet njegove neposredne doživljajnosti upućuje da će u središtu razmatranja biti identitetska problematika, koja će se razvijati s jedne strane kroz promišljanja i viđenja, a s druge strane putem sjećanja. Individualna drama poticaj je za razmatranje koncepta postjugoslavenskoga identiteta jer protagonist istodobno vrši dvije potrage: za ocem te za osobnom pričom, što će se pratiti u luku od jugoslavenskoga do postjugoslavenskoga. Pritom se simultano sagledava prostor bivše države neposredno prije i tijekom njezina raspada te nakon što je proces raspada bio dovršen u potpunosti.

Roman je građen od dvadeset i devet poglavlja, a sižejna kombinatorika utemeljena je na naizmjeničnom poigravanju te odvijanju narativnih segmenata prošlosti i sadašnjosti. Katkada se odstupa od navedene matrice pa se primjerice drugo i treće poglavlje odvijaju u sadašnjosti, a od dvadeset i trećega poglavlja do svršetka romana javljaju se samo segmenti narativne sadašnjosti jer se aspekti dvaju potraga sjedinjuju u jednu. Time se sugerira da je prošlost dostigla sadašnjost te slijedi konfrontacija pripovjedača i oca, u kojoj će prvi tražiti objašnjenja, a drugih ih neće moći jednoznačno dati. Pripovjedač često koristi koncept narativnoga ulančavanja, pa prethodna poglavlja završavaju motivom kojim sljedeće započinje:

KOSOVO REPUBLIKA – ISTRA KONTINENT! Nisam imao pojma odakle se, dobrih šesnaest godina poslije, pojavio taj davno zaboravljeni pulski grafit, no činilo se da slova bubnjaju u ritmu mog sve divlijeg srca. (Vojnović 2013: 15)

*

“Nije on Šokac. Njegov tata ubija Šokce!” rekao je Mišo i ušetao u zgradu između one dvojice koji su se odjednom zbunili, a ja sam išao iza njega uvjeravajući usput samoga sebe da ne znam o čemu govori. (Vojnović 2013: 104)

Mišin me odgovor šesnaest godina poslije poput dosadne glazbene podloge pratio na putu od Goražda do Novoga Sada po bosanskim i srpskim cestama punim rupa. (Vojnović 2013: 105)

*

Gledao sam kako se naposljetku, nakon svih tih izgubljenih godina, otvara preda mnom, a čuo sam samo njezin udaljeni glas koji je ponavljao: "Mrtav! Mrtav! Mrtav!" (Vojnović 2013: 188)

"Mrtav!" Rekla je nakon što na njenu rečenicu "Oči je umrl!" nisam odgovorio (...) (Vojnović 2013: 189)

Motivi kojima se poglavlja ostvaraju, a time aspekti narativne prošlosti i sadašnjosti ulančavaju, predstavljaju memorijske okidače jer usmjeravaju pripovjedača na zaranjanje u svijet prošlosti te promišljanje o utjecaju prošlih događaja na sadašnji život. Također upućuju na povezanost dviju vremenskih dimenzija te potiču čitatelja da promišlja o načinima na koje prošlost djeluje na našu sadašnju egzistenciju kao i koliko je bitno suočavanje s njom da bi našli osobni mir. Ulančavanje sugerira i dinamičnu međuigru dvaju prostornih aspekata koji su postavljeni u odnos zrcaljenja, a o čemu će kasnije biti više riječi.

Vladanova potraga u suvremenosti odvija se linearno-kronološki jer priča ima gotovo detektivski obrazac budući da protagonist mora interpretirati znakove i indicije vezane uz očev tajni život, ne bi li u konačnici uspio stupiti u kontakt s njim i otkriti istinu o navodnim ratnim zločinima. Zbog toga vremenska sukcesivnost u narativnoj sadašnjosti ima funkciju gradacijskoga, dakle postepenoga otkrivanja informacija čitatelju, što je analogno upotpunjavanju pripovjedačeva znanja o ocu i njegovu ratnom putu. Bez toga bi koncept potrage bio besmislen. Međutim, roman temeljno ocrtava pripovjedačevu cikličku putanju, koja je s razlogom naglašena prostornom komponentnom. Priča započinje u Puli. Atmosfera je idilična te ispunjena dječjim radostima neposredno nakon početka ljetnoga raspusta. Epilog romana ponovno je smješten u Pulu, sada u pripovjedačevoj suvremenosti, na grobu njegova oca. Time je Vladan načinio puni krug te naposljetku barem donekle pronašao izgubljeno uporište jer krug upućuje na zatvorenost, pa time i ispunjenost, no može sugerirati i besmisleno kruženje, vraćanje istome, pa time i nerazriješenost, besmisao i apsurd političkih i ratnih trzavica.

Priča se s razlogom otvara segmentom narativne prošlosti u Puli početkom ljeta 1991. godine, neposredno prije početka Domovinskoga rata, na koji

se tada još ne aludira jer događaje promatramo kroz ograničenu prizmu dječje, nedorasle svijesti. Škola je gotova te mogu započeti bezbrižne dječje radosti. Prostor Pule sagledan je kao središte dječjega svijeta – nevinoga prostora/vremena djetinjstva, pa je stoga istarski grad, osim multikulturalno, poprilično nostalgично evociran. Posrijedi su vrijeme i prostor od kojih pripovjedač biva nasilno otrgnut u djetinjstvu te svojevrсни prvobitni trenutak koji označava gubitak uporišta te grub raskid s idilom djetinjstva. U uvodnom se poglavlju sugerira važnost prošlosti za sve aspekte sadašnjega života pripovjedača. Promjenu signalizira neobično i nedokučivo ponašanje oca, a grafit *Kosovo republika – Istra kontinent* (Vojnović 2013: 12) predstavlja ključan memorijski okidač. Autor namjerno izokreće poredak jer kada čitatelj krene na drugo poglavlje, shvaća da je prvo poglavlje bilo sjećanje potaknuto grafitom koji Vladan uočava u segmentu narativne sadašnjosti. Grafit uočen u Ljubljani napadno naznačuje suočavanje s potisnutom prošlošću poput iznenadnoga proboja nesvjesnoga sadržaja na svjesnu razinu. Nostalgично evociranje prošlosti tako biva oštro ukršteno sa sadašnjošću, koja nudi narativni okidač za razvoj obiju potraga: otkriće da otac Nedjeljko nije umro, kako je to protagonistova majka Duša objasnila sinu, nego je živ ratni zločinac u bijegu od Haškoga tribunala.

Djelo koncipira dvije potrage, odnosno dva putovanja. Prvo se putovanje odvija kroz vrijeme te je vezano uz evociranje osobne prošlosti i nastoji odgovoriti na pitanje na koji način prošlost može (pred)odrediti našu sadašnju egzistenciju te kakvo joj značenje sada možemo pridodati. Druga potraga, odnosno putovanje, odvija se kroz prostor u narativnoj sadašnjosti kada pripovjedač kreće očevim tragovima, koje pritom nastoji interpretirati i povezati u koherentnu cjelinu, što mu neprestano izmiče jer otac je sablast iz prošlosti koja odbija ostati pokopana te neprestano slijedi subjekta. Međutim, i prva potraga koje se odvija kroz sjećanje i vrijeme također se poprostoruje jer je bitno određena prostornim koordinatama kojima se odvija put obitelji Borojević.

VRIJEME I PROSTOR U ROMANU *JUGOSLAVIJA, MOJA DOMOVINA*

Naslov je djela znakovit jer upućuje na dvije bitne komponente. Prva se odnosi na aludiranje na to da se Jugoslavija poistovjećuje s nečijom domovinom. Iz današnje perspektive posrijedi je država koja više ne postoji, pa time naslov zrcali bavljenje prošlošću, odrastanje u socijalizmu, priču o nekom

drugom dobu koje je možda u svijesti pripovjedača ostalo upamćeno kao puno bolje od našega (post)tranzicijskoga razdoblja. Naslov je čimbenik iznevjeravanja čitateljskih očekivanja jer priča predstavlja nastojanje pripovjedača da se suoči s avetima osobne i društvene prošlosti, a upravo je raspad bivše države doveo do stanja egzistencijalne krize u kojem se nalazi. Sadašnjost za pripovjedača stoga možemo prisposodobiti s bezdomnošću ili bezzavičajnošću jer su njegova obitelj i prijašnji život bili produkt Jugoslavije te su s njom nestali u nepovrat.

Druga komponenta upućuje s jedne strane na geografski i prostorni, a s druge strane na politički kontekst. Jugoslavija je bila država koja je zauzimala određeno područje na jugoistoku Europe, pa govorimo o konkretnom geografskom i prostornom lociranju. Takav je prostor ujedno društveni i politički konstrukt jer govorimo o državi, etnički i konfesionalno raznolikoj, koja je tvorena na temelju određenih političkih ideja i ideala jugoslavenstva. Stoga je prostorno i političko povezano u tvorbi identiteta, koji je proizveden kroz složene političke procese koji su se odvijali tijekom dvadesetoga stoljeća. Lefebvre (2009: 224) tako državu veže uz proizvodnju prostora te sugerira da je posrijedi fizički prostor koji je s vremenom preobražen društvenim, gospodarskim i političkim djelovanjem: "ovaj je prostor materijalan-prirodni prostor u kojem je djelovanje ljudskih generacija (...) ostavilo trag." Država zato za njega predstavlja djelovanje institucija, normi, vrijednosti, zakona, a svi su oni iskomunicirani nacionalnim jezikom (Lefebvre 2009: 224). Ona istodobno "ima svoj prostor" (Lefebvre 2009: 225), ali "okupira mentalni prostor koji uključuje reprezentacije države" (Lefebvre 2009: 225). U oba slučaja upućuje na prošlost.

Znakovito je da slovenski političar Brane Stanežič pripovjedaču, u trenutku kada traži od njega pomoć vezanu uz potragu za ocem, odgovara da prošlost treba pustiti na miru te da treba nastaviti živjeti "normalan" život. Postavlja se pitanje je li normalan život moguć prije no što se prošlost razriješi. Ona neosporno utječe na pripovjedačevu sadašnjost – egzistencijalne odabire, očekivanja od budućnosti te na relacije s osobama iz neposredne blizine. Navedeno je evidentno u otuđenom odnosu s majkom Dušom, očuhom te polubratom kao i djevojkom Nadijom. Ona tek nakon tri godine veze saznaje ponešto o partnerovoj prošlosti. Stoga je za pripovjedača nužnost da osvijesti prošlost, što će pokušati učiniti na temelju dvaju spomenutih putovanja.

Weigel (2009: 192) navodi sljedeće:

Topografske figure zauzimaju središnje mjesto u mnogim drugim književnim teorijama jer se književna reprezentacija suočava sa strukturalnim zadatkom oblikovanja odnosa između prostora i vremena unutar tekstualnoga kontinuuma. Kretanje u prostoru, primjerice, je prominentna književni postupak za reprezentaciju individualnih ili kulturnih evolucija u vremenskoj dimenziji, stoga stvarajući cijeli registar topografskih figura.

U *Jugoslavija, moja domovina* vrijeme i prostor neosporno su isprepleteni, što uvjetuje dvosmjerno kretanje: jedno je unatrag, vremenski u prošlost te predstavlja mentalnu rekonstrukciju na temelju mapiranja lokacija; drugo temporalno ide prema naprijed, u budućnost te njegov ishod ovisi o rezultatima prvoga. Oba upućuju na evolutivni duh jer uključuju promjenu pojedinca i okruženja, odnosno zajednice. Navedeno sugerira da “fabula koja uključuje putovanje junaka omogućuje raznovrsne prostorne opservacije korisne za propitivanje krajolika i kulturnih sustava” (Šakaja 2015: 255). Roman time kroz prikaz određenih prostora daje komentar na društvene i političke silnice koje se u strukturiranju toga prostora te odnosa ljudi i prostora očituju.¹ Stoga prostor u Vojnovićevu romanu možemo poimati u kulturnogeografskom kontekstu: “književne reprezentacije u novome kulturnogeografskom diskursu čitaju se kao izrazi kulturne ideologije. (...) Nova kulturna geografija dodala je razumijevanju prostora i prostornosti čitanjem književnih krajolika posve novu – političku dimenziju” (Šakaja 2015: 264).

DVA PUTOVANJA VLADANA BOROJEVIĆA

Prvo prostorno izmještanje uvjetovano je raspadom Jugoslavije i nago vještajima ratne kataklizme. Upućuje na luk od multinacionalnoga do mononacionalnoga te naposljetku postjugoslavenskoga, što je podcrtano postajama tijekom “putovanja“. Odvija se na relaciji Pula (Hrvatska) – Beograd (Srbija) – Novi Sad (Srbija) – Ljubljana (Slovenija). Prate se selidbe tročlane obitelji Borojević – oca pukovnika JNA, majke Duše i sina Vladana. Roman se otvara naprasnim prekidom vedroga i idiličnoga djetinjstva u Puli, koja je predstavljena kao multikulturna i višenacionalna sredina – možda Jugoslavija u malome,

1 Kako Šakaja (2015: 256) navodi: “Dinamični i vitalni prikazi društvenih obrazaca, preferencija i problema alat su kulturnoj geografiji u njezinoj ambiciji da razumije i objasni društvo (kulturu) i kulturne krajolike.”

u kojem se pripovjedačevi roditelji upoznaju. Odlazak za Beograd u okrilju noći naznačava radikalnu promjenu. Beograd je prijestolnica bivše države, ali za Vladana i Dušu strano i nepoznato mjesto. Prostor se smanjuje na Hotel Bristol, u kojem majka i sin samuju, dok otac zagonetno nestaje na ratištu, s kojega se sporadično telefonski javlja. Smještaj je znakovit jer hotel predstavlja tranzitno mjesto u kojem ništa nije naše i za koje nas ne vežu uspomene i osobni život. Likovi su istrgnuti iz struje svojih života te smješteni u neki drugi, njima strani i nepoznati. U Puli prevladava otvoreni prostor gradskih ulica koji sugerira ljetnu i egzistencijalnu nesputanost. U Beogradu je pripovjedač mahom smješten u skućenu i oskudno namještenu hotelsku sobu. Potom slijedi Novi Sad i život s četveročlanom obitelji očevih rođaka, koje nikada prije nisu vidjeli. Za razliku od onoga što su imali u hotelskoj sobi, Vladan i Duša dobivaju ljudsko društvo, no prostor djeluje još skućenije jer u zbijenom okruženju žive dvije obitelji koje se ne poznaju. U stanu strica Danila djeluju kao strana tijela u stranom prostoru, koja su došla iz neke druge kulture. Tamo svjedoče raspirivanju nacionalističkih tendencija početkom devedesetih godina prošloga stoljeća. Kako se obitelj seli, prostor se sve više sužava kao i nekadašnja država: od pulske prostranosti do skućene i derutne sobe u Hotelu Bristol, gdje još uvijek imaju privatnost, do potpune izoliranosti u Novom Sadu jer domaćini s gostima odbijaju komentirati aktualne događaje. Vanjske Gorice sljedeća su postaja i Dušin konačni poraz, a predstavljaju "istinsku" Sloveniju u malome s mnogim tranzicijskim tragikomičnom obratima. Vladan upoznaje djeda Dušana, koji je u doba komunizma bio načelnik lokalne policije i revni komunist, no u trenutku kada je Slovenija stekla neovisnost, postao je gorljivi nacionalist, koji kćeri nikada nije oprostio što je otišla u brak s neslovencem. Naposljetku se majka odlučuje vratiti u Ljubljanu te tamo započeti novi život. Ljubljanski kvart Fužine konačna je postaja, koja za Vladana označava puni krug, ali u izmijenjenim okolnostima. Tu vlada specifična, da se okoristim terminom Aleksandra Hemona, geopolitika susjedstva jer je posrijedi doseljenička i radnička četvrt, koju nastanjuju ljudi iz svih dijelova Jugoslavije.

Lokacije su u romanu geografski ovjerene, no prostor je pažljivo odabran upravo zbog činjenice da predstavlja mnogo više od konkretnih lokacija: upućuje na društveno i kulturno strukturiranje prostora koji počinje zrcaliti modalitete ljudskih odnosa i identiteta te nosi dodatna značenja u društveno-političkom imaginariju, pa tako "u stvarnosti, društveni prostor 'uključuje' društvena djelovanja, djelovanja subjekata podjednako individualnih i kolek-

tivnih” (Lefebvre 1991: 33). Lokaliteti tako predstavljaju sinegdohe konkretnih društvenih procesa i podneblja. Pula zbog svoje predjugoslavenske povijesti te činjenice da je bila sjedište jugoslavenske ratne mornarice upućuje na prijev stanovništva iz različitih dijelova srednje Europe te bivše države, čime se ocrtavaju njezin multinacionalizam i otvorenost. Sam će pripovjedač reći da u Puli nitko nije znao nečiju nacionalnu pripadnost. Velik je naglasak stavljen na topografiju grada. Predstavlja mjesto prisnosti i ispunjenosti, simbol djetinjstva, od kojega je pripovjedač nasilno otrgnut. U početnom ćemo poglavlju naići na brojne pulske elemente: kvart Šijana, Vidikovac, hoteli na Verudeli, Vitezićeva ulica u kojoj je dom, stadion Istre, Kino Beograd, tržnica – sve su to lokaliteti jednoga djetinjstva, pa se prikazuju rituali svakodnevice smješteni u konkretno vrijeme i prostor. Beograd predstavlja prijestolnicu bivše države. Naspram pulske prisnosti majka i sin u njemu bivaju dočekani s birokratskom hladnoćom i nebrigom. Novi Sad upućuje na provincijsku Srbiju i njezin duh koji se očituje u Danilovoj obitelji i njihovim prvim susjedima. Njihov stan i mentalitet podcrtava malograđansko slijeđenje dominantnih političkih trendova bez promišljanja, što se očituje u naklonosti prema režimu Slobodana Miloševića. Vanjske Gorice predstavljaju slovensku provinciju, odnosno pravu i tradicionalnu, patrijarhalnu i nacionalno čistu Sloveniju, što ocrtavaju Dušini roditelji, Marija i Dušan. Ljubljana, odnosno kvart Fužine, rubno je socijalističko doseljeničko naselje. Njegova rubnost u odnosu na grad sugerira i položaj njegovih stanovnika u kontekstu Ljubljane i Slovenije: drugorazredan i doseljenički. Stoga će i Dušan prokomentirati kćerinu odluku da se preseli u Fužine riječima da “svoja ide k svojim”.

Prvo putovanje ujedno se odvija u pripovjedačevu sjećanju te predstavlja evociranje djetinjstva s odmakom od dvadesetak godina. Kao i kod svakoga prisjećanja subjekt selektira trenutke koji su bili presudni za njegovu priču, a oni su u dodatku filtrirani kroz odraslu svijest. Stoga govorimo o sjećanjima koja su podlegla interpretaciji, pa su im pridana dodatna značenja, koja infantilni Vladan nije mogao generirati, a odrasli zbog znanja i iskustva može. Tako ona sada dobivaju i društvenu dimenziju, pa privatni doživljaji počinju upućivati na javnu sferu te odrasli pripovjedač evocira prostore koji ne ocrtavaju samo njegovo sazrijevanje, nego i ideološku problematiku bitnu za potku romana. Whitehead (2009: 53) raspravlja da prostori mogu djelovati kao metafore za ljudski um, poput kutija u koje netko pohranjuje uspomene pa kada mu trebaju, posegne za njima. Isto tako prostori kojima je netko putovao, a imaju

bitnu ulogu u njegovom životu, predstavljaju spremišta pamćenja. Mjesta ili lokacije simboličke su oznake na imaginarnim kutijama pamćenja u kojima su pohranjene uspomene na određene, u slučaju Vladana Borojevića, formativne aspekte života. Segment narativne prošlosti u romanu stoga sugerira posezanje za mentalnim “kutijama” u kojima su pohranjena sjećanja na pojedine vidove protagonistove prošlosti, a one su u romanu vezane uz konkretne lokalitete. Navedeno sugerira “izravnu vezu između prostora i mentalnih kategorija (tragovi pamćenja poimaju se kao diskretni objekti pohranjeni na osobita mjesta u umu) te podrazumijeva fizičku stvarnost tragova pamćenja” (Whitehead 2009: 48).

Drugo putovanje zrcali prvo te se odvija se na relaciji Slovenija (Ljubljana) – Hrvatska (prema Slavanskom Brodu) – Bosna i Hercegovina (Brčko i Goražde) – Srbija (Novi Sad) – Hrvatska – Slovenija (Ljubljana) – Austrija (Beč). Odrasli protagonist kreće u potragu za ocem, što je vezano uz narativnu sadašnjost. Posrijedi je obrnuti slijed putovanja od onoga iz prošlosti. Stoga Vladan u određenoj mjeri rekonstruira nekadašnje putovanje, a ono je nalik na detektivsku potragu, koja se nastavlja u Ljubljani i po Sloveniji, gdje je vezana uz osobe s kojima je general Borojević bio u osobnom ili profesionalnom kontaktu. Dušina ispovijed tako upotpunjuje Vladanovu istragu, slovenski političar Brane Stanežič predstavlja most prema ocu i susret čini izglednijim, srpski kamiondžija Jovan Lazić otvara indicije da je general nastojao potajno stupiti u kontakt s bivšom obitelji. Navedeno dovodi do konačnoga susreta s ocem u Beču, koji ne nudi odgovore što ih je Vladan tražio, a austrijska prijestolnica funkcionira kao neutralno tlo.

Dokazi na koje pripovjedač nailazi tijekom istrage/potrage vezani su uz lokalitete na kojima je otac boravio ili se u njima nalaze ljudi koji su bili ili bi s Borojevićem mogli biti u kontaktu. Potraga se ukrštava sa širom društveno-političkom situacijom jer svaki od likova s kojima se susreće nudi vlastitu inačicu balkanskih sukoba, a ona je povezana s činjenicom da je svaki grad doživio specifičnu sudbinu tijekom zbivanja devedesetih godina prošloga stoljeća. Nakon Hrvatske, gdje znakovito putuje nekadašnjim Autoputom bratstva i jedinstva, Vladan se zadržava u Brčkom te susreće Medihi Babić, susjedu Tomislava Zdravkovića, što je novi identitet njegova oca. Gospođa nudi viđenje nedavnih povijesnih događaja i međunacionalnih odnosa iz perspektive svoga miješanog braka te događaja nakon raspada Jugoslavije. Mediha i njezina životna priča zrcale se u Brčkom jer je posrijedi grad koji je prije rata deve-

desetih bio multietnički te su ga nastanjivali Hrvati, Bošnjaci i Srbi. Tijekom pregovora u Deytonu dogovoreno je da Brčko unutar Bosne i Hercegovine dobije poseban status distrikta, pa se ratni zločinac perfidno skriva u naselju ispremiješanih etničkih pripadnosti. Potom u Goraždu susreće Emira Muzirovića, očeva vojnog prijatelja iz Pule, koji se nakon rata nastanio u rodnom gradu. On daje naslutiti da postoji tajna u očevoj prošlosti, da bi potom dao svoje viđenje raspada. Tijekom rata Goražde su bile jedna od bošnjačkih enklava u istočnoj Bosni okruženih vojskom bosanskih Srba te su uspjele izbjeći sudbinu Srebrenice, a Deytonskim sporazumom osiguran je teritorijalni koridor koji grad povezuje s Federacijom Bosne i Hercegovine. U tamošnjem Hotelu Behar pripovjedač svjedoči televizijskom prijenosu euforičnoga i svečanoga dočeka ratnoga zločinca u Bjeljini (Republika Srpska), što također funkcionira kao svojevrsni komentar na položaj Goražda te postratne nacionalne trzavice. U Novom Sadu posjećuje ujaka Danila, nekadašnjega pristašu Slobodana Miloševića, koji mu također iznosi promišljanja o ratnim devedesetima te otkriva očevu povijest. Novi Sad bio je teško bombardiran 1999, kada su snage NATO-a napale Srbiju zbog rata na Kosovu. Bombardirana je rafinerija nafte, stambene četvrti te su srušeni svi mostovi na Dunavu. Fizičko i egzistencijalno stanje ujaka korespondira sa stanjem prostora grada i države. Gradovi upućuju na zamršene političke i etničke procese tijekom devedesetih, a prostor i likovi međusobno se zrcale. Stoga prostor ocrtava složene društvene putanje i perspektive neposredno prije i nakon raspada Jugoslavije, sugerirajući da ne postoji jednoznačno viđenje ni jednostavni odgovori.

Jugoslaviju naposljetku zamjenjuju Fužine kao Jugoslaviju u malome u postjugoslavenskom, odnosno tranzicijskom kontekstu. Možemo ih pojmiti kao svojevrsni postjugoslavenski *metling pot* u kojem dolazi do miješanja i ispremrežavanja različitih kulturnih, nacionalnih, vjerskih elemenata s područja bivše Jugoslavije. Kolega Vladanu po dolasku u Ljubljanu tumači nacionalnu pripadnost djece u razredu, a pripovjedač ironično komentira da su u Puli jedino znali da neki imaju nove, drugi bake, treći babe (Vojnović 2013: 154). Kao što vidimo, u romanu je prostor sagledan kao međuigra različitih čimbenika: “prostor razmatran u izolaciji je prazna apstrakcija” (Lefebvre 1991: 12) jer “(društveni) prostor je (društveni) konstrukt” (Lefebvre 1991: 36). Fužine ne pridonose integraciji, nego dodatno potiču osjećaj drugosti. Živjeti u Fužinama znači biti “čefur” – stranac, došljak iz neke od republika bivše države. Smještaj kvarta u odnosu na Ljubljanu dodatno sugerira njegovu rubnost,

izoliranost, odnosno neintegriranost. Vladan dodatno osjeća neukorijenjenost jer potječe iz miješanoga braka, no istodobno se ne želi uklopiti u stereotipizirano fužinsko okruženje.

Pozivajući se na Foucaulta i Soju, Smith (2003: 73) govori o proizvedenosti prostora i njegovu zrcaljenju društvenih i kulturnih odnosa moći te zaključuje da je “prostor simultano fizički, društveni i ideološki.” Fizička komponenta odnosi se na njegove realne prostorne koordinate i karakteristike; društvenu ima jer je strukturiran društvenim odnosima i djelovanjima, a ideološku jer uključuje političku borbu, mitove te nacionalne imaginarije. U romanu je moguće sagledati sve tri kategorije: jugoslavenski prostori geografski su ovjereni, svaka postaja na putu obitelji Borojević upućuje na određene društvene strukture, hijerarhije te odnose moći, a uključuje i političku dimenziju. Djelo time predstavlja svojevrsno mapiranje prvo jugoslavenskoga, a potom i postjugoslavenskoga prostora, a “mape kao reprezentacije krajolika složeni su artefakti pregovaranja identiteta i mjesta” (Smith 2003: 72). Smithove teze na tragu su Lefebvrevih, koji upućuje da prostor ima fizičku, mentalnu i društvenu dimenziju (Lefebvre 1991: 12), koje se prožimaju (Lefebvre 1991: 27), a u Vojnovićevu djelu osim fizičkoga, društvenoga i ideološkoga poimanja bitno je i mentalno zbog prisjećanja koje je poprostoreno.

ŽIVOTNA PRIČA I PROSTOR

McAdams (2003: 188) ističe da su “*životne priče temeljene na autobiografskim činjenicama, ali one znatno idu preko činjenica jer ljudi selektivno određuju aspekte svojih iskustava te imaginativno tumače i prošlost i budućnost da bi konstruirali priče koje njima i njihovoj publici imaju smisla, koje oživljavaju i integriraju život te ga manje ili više čine smislenim.*”² Istovjetan postupak u fiktivnoj, romanesknoj formi fingira i pripovjedač Vladan Borojević. Slaganje naracije time je slično slaganju životne priče jer postoji hijerarhija epizoda: “neke zapamćene epizode važnije su za samodefiniciju od drugih.” (McAdams 2003: 195). One od primarne važnosti, jer su odredile životni put protagonista, u romanu su vezane uz prostore. Prema McAdamsovu (2003: 196) mišljenju takva selekcija redovito ovisi o kontekstu koji ima svoje političke, društvene, povijesne implikacije te uvjetuju da “neke od njih budu bolji

2 Williams i Conway (2009: 33) napominju: “autobiografska sjećanja sadržaj su osobnosti. Ona nas smještaju u sociopovijesno vrijeme, smještaju nas u naša društva i naše društvene grupe, ona definiraju osobnost.” Kao takva, rezultat su društvenoga konteksta.

ili prikladniji odabir od drugih.” Uz prostore je pak krucijalno vezan otac jer, kako sam istaknuo, oba izmještanja uvjetovana su njegovom pojavom. Ujedno predstavlja aspekt prošlosti, ali one koja neprestano izmiče, odnosno one koja je potisnuta i naoko spremljena na sigurno. Javlja se kao svojevrsni povratak potisnutoga: njegovo utjelovljenje preduvjet je mogućnosti iskazivanja traume da bi se subjekt mogao s njom suočiti.

Vladan tako u pseudodetektivskoj potrazi slijedi škrte tragove i indicije kako bi dešifrirao očinsku enigmu. Time nastoji rekonstruirati što se dogodilo, a to je zadatak svakoga detektiva. U romanu je detektivsko temeljeno na ispreplitanju javnoga i privatnoga jer se razrješenjem nepoznanice nastoji odgovoriti na pitanje što se dogodilo njemu i njegovoj obitelji te bivšoj državi. Kao i svaki istražitelj i Vladan se susreće sa znakovima koji su istodobno višeznačni, ali i oskudni, pa nigdje ne može pronaći čvrsti oslonac:

Moj donedavno pokojni otac tako me iz zasjede nemilosrdno napao gotovo šesnaest godina nakon smrti svojom besmrtnošću, tako da sam gotovo fizički mogao osjetiti kako u meni raste osjećaj straha koji me prikiva za zemlju svojom ogromnom težinom. (Vojnović 2013: 16)

Sve mi se vraćalo. Pula i njezini duhoviti grafiti, Hotel Bristol u Beogradu, neizdrživa novosadska sparina. Vraćala se moja mama, dok je još bila moja mama. Karneval sjećanja u mojoj je glavi upravo doživljavao svoj vrhunac i počinjao je veliki vatromet. (Vojnović 2013: 17)

Emblematski primjer takva je dokaza fotografija koju Vladan dobiva od Braneta. U memorijskim naracijama motiv fotografije često se javlja kao bitan čimbenik u rekonstrukciji pamćenja jer ona predstavlja trenutak zaustavljen u vremenu te kao takva upućuje na materijalizaciju i konzerviranje pamćenja. Nakon Nedjeljkova nestanka pripovjedač u nasljedstvo dobiva jedino novinske članke o očevim zločinima i ratnim stranputicama te spomenutu fotografiju:

Još sam jednom gledao fotografiju i vojnika koji je nepomično piljio u hrpu mrtvaca ispred seve. Nedjeljko je lijevom rukom posezao prema jednom od trupala, kao da ga je želio dodirnuti. (Vojnović 2013: 235)

Ona izravno upućuje na višeznačnost i nedostatak uporišta. Prikazuje generala Borojevića kod hrpe mrtvaca, no cjelokupan kontekst izostaje: gdje se nalazi to mjesto, jesu li žrtve rezultat generalove agresije ili ih je tamo zatekao, tko je i iz kojega razloga slikao. Fotografija je s jedne strane očito

inkriminirajuća te predstavlja dokazni materijal suda u Haagu, no istodobno je neodređena, kao i pripovjedačeva prošlost. Time ona otkriva koliko i skriva:

Sad sam na savjesti imao selo Višnjići u zapadnoj Slavoniji, za koje nisam imao pojma gdje se točno nalazi. A još manje sam imao pojma što se događalo u tom slavonskom selu u noći 13. studenog davne 1991., dok sam s Dušom živio u Ljubljani. (Vojnović 2013: 36)

Humm (2005: 41) upućuje na to da se “esencija fotografija nalazi u prizivanju iskustva ili događaja koji je portretiran gledatelju“, međutim, fotografije nisu uvijek vezane uz naša privatna iskustva, nego mogu upućivati i na događaje u kojima nismo sudjelovali i koji posredno nisu dio naše životne priče, pa mogu izazvati nedoumice. Fotografija funkcionira kao metonim cjelokupne Vladanove potrage i istrage, koja se odbija jednoznačno razriješiti i kontekstualizirati. Pripovjedač ne uspijeva složiti koherentnu očevu biografiju, te mu očev lik neprestano isklizuje, a posljedično ne može zaokružiti ni vlastitu životnu priču. Njihov finalni susret u Beču budi nade u čitatelju sklonu jasnom romanesknom raspletu i konkluziji da će ponuditi jasne i definitivne odgovore, no oni izostaju.

Između detektivskoga istraživanja i propitivanja životne priče u romanu stoga postoje poveznice. McAdams (2003: 187) identitet poistovjećuje sa životnom pričom: on “preuzima formu priče, upotpunjene okruženjem, scenama, likovima, zapletom i temama“, dakle uključuje različite aspekte našega okolišnog svijeta koji su utjecali na nas te nas usmjeravali. McAdamsovim bi promišljanjima u slučaju *Jugoslavije*, *moje domovine* trebalo dodati i prostore, koji su također jedan od elemenata priče, štoviše, ovdje su njezine uporišne točke. Zato Vladan funkcionira i kao individua, ali i kao tip, koji je rezultat Jugoslavije te njezinih povijesnih i društvenih procesa. Navedeno je evidentno iz njegova porijekla. Rezultat je miješanoga braka – oca Srbina i majke Slovenke, a njihov je susret rezultat življenja u istoj državi. Protagonist odrasta među ljudima koji nisu marili za nacionalnu i vjersku pripadnost. Potom u Beogradu i Novom Sadu svjedoči porastu nacionalnih tenzija. Zatim u Ljubljani, Brčkom i Goraždu uviđa njihove posljedice. Stoga je Vladanova životna putanja neraskidivo povezana s posljednjim godinama Jugoslavije te rezultatima njezina raspada. Kako vidimo, “životne priče odražavaju kulturu u kojoj je priča nastala i u kojoj je ispričana” (McAdams 2003: 200).

Jedinstvena država kao prostorni i politički entitet bila je rezultat određenih društvenih, kulturnih, političkih i povijesnih procesa jer “kao proizvod

prostora (...) država izaziva društvene odnose u prostoru.” (Lefebvre 2009: 225). Obitelj Borojević njezin je reprezentant u malom. Zato otac predstavlja i ono potisnuto bivše države – njegova osobna tragedija upućuje na pospremljena neprijateljstva koja su čekala trenutak njezina raspada da bi se ponovno rasplamsala. Potisnuta neprijateljstva analogna su istraživanju očeva djetinjstva te tajne njegova nestanka. Kako se raspada država, tako se raspada i obitelj Borojević.

ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Roman *Jugoslavija, moja domovina* Gorana Vojnovića stvara složenu prostornu mapu, koja se račva na dva kolosijeka, koja su postavljena u odnos zrcaljenja. Prvi prikazuje izmještanje obitelji Borojević, koje je reprezentativno za raspad bivše države, a drugi sagledava brojne posljedice kojima je rezultiralo. Jedan je vezan uz prisjećajni kontekst i postaje odrastanja, no nije lišen društvenih i političkih konotacija. Drugi prikazuje pripovjedačevu suvremenost te nastojanje da dovedene svoju egzistenciju u red, a to je jedino moguće ako se suoči s prošlošću koju utjelovljuje nestali otac. Figura oca vezana je uz (post)jugoslavenski kontekst te upućuje na zamršena kretanja povijesti. Dva putovanja stoga ocrtavaju intimnu i društveno-političku fresku jugoslavenskoga prostora neposredno prije raspada države te procesa koji su se na njezinom prostoru odvijali nakon toga. Protagonist i tragač Vladan Borojević ujedno je i tip, pa njegova obitelj i on zrcale kompleksnu identitetsku problematiku u luku od jugoslavenskoga do postjugoslavenskoga, a ona se, kako smo vidjeli, upravo ocrtava kroz prostornu dimenziju romana.

LITERATURA

- Grdešić, Maša (2015), *Uvod u naratologiju*, Leykam international, Zagreb
- Humm, Maggie (2005), “Memory and Photography. The Photo Albums of Virginia Woolf” u: David Cunningham, Andrew Fisher i Sas Mays, ur., *Photography and Literature in the Twentieth Century*, 42-51, Cambridge Scholars Press
- Jurak, Dragan (2013), “Goran Vojnović: Jugoslavija, moja domovina“, *Moderna vremena*: <https://www.mvinfo.hr/clanak/goran-vojnovic-jugoslavija-moja-domovina>, (posjećeno 9. rujna 2019.)
- Lefebvre, Henri (1991), *The Production of Space*, Blackwell, Oxford i Cambridge
- Lefebvre, Henri (2009), “Space and the State” (1978) u: *State, Space World. Selected Essays*, 223- 253, University of Minnesota Press, Minneapolis i London

- McAdams, Dan P. (2003), "Identity and the Life Story" u: Robin Fuvish i Catherine A. Haden, ur., *Autobiographical Memory and the Construction of a Narrative Self. Developmental and Cultural Perspectives*, 187-207, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, Mahwah i New Jersey i London
- Pultz Moslund, Sten (2011), "The Presencing of Place in Literature: Toward an Embodied Topopoetic Mode of Reading" u: Robert T. Tally Jr., ur., *Geocritical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, 29-43, Palgrave Macmillan, New York
- Rizvanović, Nenad (2013), "Jugoslavija, moja domovina' porodična priča o traumama odrastanja i najbolji regionalni roman 2012.:", *Jutarnji list*: <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/jugoslavija-moja-domovina-porodicna-prica-o-traumama-odrastanja-i-najbolji-regionalni-roman-2012-/1061936/>, (posjećeno 9. rujna 2019.)
- Smith, Angèle (2003), "Landscape Representation: Place and Identity in Nineteenth-Century Ordnance Survey Maps of Ireland" u: Pamela J. Stewart i Andrew Atrathern, ur. *Landscape, Memory and History. Anthropological Perspectives*, 71-88, Pluto Press, London i Sterling
- Šakaja, Laura (2015), *Uvod u kulturnu geografiju*, Leykam International, Zagreb
- Tally Jr., Robert T. (2013), *Spatiality*, Routledge, London i New York
- Vojnović, Goran (2013), *Jugoslavija, moja domovina*, Fraktura, Zaprešić
- Weigel, Sigrid: "On the 'Topographical Turn'. Concepts of Space in Cultural Studies and Kulturwissenschaften. A Cartographic Feud", *European Review*, Vol. 17, Nr. 1, 2009, 187-201.
- Whitehead, Anne (2009), *Memory*, Routledge, London i New York
- Williams, Helen L. i Conway, Martin A. (2009): "Networks of Autobiographical Memories" u: Pascal Boyer i James W. Wertsch, ur., *Memory in Mind and Culture*, 33-61, Cambridge University Press, Cambridge

DOUBLE JOURNEY OF VLADAN BOROJEVIĆ: *YUGOSLAVIA, MY HOMELAND* BY GORAN VOJNOVIĆ

Abstract

In the novel *Yugoslavia, My Homeland* by Goran Vojnović, the protagonist reveals that his father, whom he thought was dead, is actually alive and accused of war crimes committed in Croatia during the war of the 1990s. Therefore, he embarks on a search that is taking place in the states of the former Yugoslavia. The protagonist of the novel summarizes the identity issues characteristic of former Yugoslav space, but also outlines the basic features and problems of the transitional society. Individual drama is a stimulus for considering the concept of post-Yugoslav identity because the protagonist performs two searches at the same time: for the father and for the personal story. The paper examines the relationship between space and memory through the prism of the conception of post-Yugoslav identity.

Keywords: *space, identity, memory, literature, literary geography*

Snežana NIKOLIĆ

JEDAN VID SRPSKOG NADREALIZMA DUŠAN MATIĆ 50-IH GODINA

KLJUČNE REČI: *Dušan Matić, ideologija, nadrealizam, istina, lepota, stvarnost, poetika*

U ovom radu pažnja je usmerena na zbirku Matićevih eseja *Jedan vid francuske književnosti*, na njegovu prvu objavljenu, i zapostavljenu, knjigu (1952) koja može da posluži kao pokazatelj Matićeve misli u tom periodu zatišja na jugoslovenskoj književnoj sceni 50-ih godina. Osim što će biti sagledan književnoistorijski kontekst ovih eseja, u njima će se posmatrati i Matićeva misao sa poetičkog i estetskog stanovišta, budući da se na marginama može iščitati, iako programski usmeren, autentičan glas nadrealiste Dušana Matića. S tim u vezi, cilj rada je da prikaže puteve Matićeve književne misli 50-ih godina, odnosno, da se na primeru ovih tekstova markiraju ključne odrednice njegove poetike, s posebnim osvrtom na estetska pitanja o odnosu književnosti i društvene stvarnosti, kao i na pitanja o istini i lepoti.

Po povratku Dušana Matića iz Francuske dvadesetih godina prošlog veka, ubrzo se u Beogradu formira krug mladih nadrealista (Janićijević ih karakteriše kao kompaktnu grupu, ne samo generacijski nego i po poreklu), koji se bore protiv tradicionalizma i okamenjenih formi, protiv konvencionalnog morala i konvencionalne književnosti, nasuprot taboru koji je predstavljao Bogdan Popović. Manifest nadrealizma izneo je Marko Ristić u prvom broju časopisa *Svedočanstva* i u kojem govori o francuskim tokovima, o srpskom nadrealizmu kao samostalnom pokretu. Već prvi proglas nadrealizma otkriva njegove vanliterarne težnje o čemu će Dušan Matić govoriti i oko 30 godina kasnije, u jednom intervjuu, dodajući da je nadrealizam bio nov način življenja, a da je u osnovi njegovog koncepta delovanje na čovekov život, na "društvena i životna pitanja čovečanstva" Matić (1969: 249).

Raspadom nadrealističke grupe¹ 1932. Godine, autori se razilaze; plod te saradnje su dve suprotstavljene brošure: Oskar Davičo, Đorđe Kostić i Dušan Matić su autori *Položaja nadrealizma u društvenom procesu*, a Marko Ristić i Vane Bor autori *Anti-zida*, koja je nastala upravo kao odgovor na *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*. Priroda rascepa je bila u tome što su prvi proklamovali dijalektički materijalizam i iskok u revoluciju, dok su drugi proklamovali nadrealizam u njegovom prvobitnom smislu da bi te 1932. godine i došlo do potpunog kraha, kada se grupa razilazi i njeni članovi nastavljaju književni rad kao pojedinci. Dušan Matić, kako sam kasnije govori, tridesetih i četrdesetih godina nije mogao da napiše nijedan lirski stih “koji bi bio samo stih i ništa više” Matić (1969: 286), da bi tek 1952. godine objavio svoju prvu književno-kritičku knjigu *Jedan vid francuske književnosti* (pojavi se dve godine pre zbirke *Bagdala* koja se u literaturi navodi kao prelomna i zapravo ‘prva’ knjiga posle njegovog izlaska iz grupe). U tom trenutku Matić iza sebe ima niz tekstova objavljivanih u nadrealističkim časopisima, autorskih i koautorskih radova (što podrazumeva i tekstove i crteže i kolaže, asamblaže, odnosno sve radove nadrealističke prakse toga perioda). Treba napomenuti i da su najbitniji Matićevi eseji iz te prve faze nadrealizma *Istina kao konstrukcija* (1921) i *Bitka oko zida* (1924). Esej *Istina kao konstrukcija* služi kao polazna osnova za razumevanje Matićeve kontemplacije o stvarnosti i književnosti. U ovom eseju bavi se zabudama pragmatizma, izražavajući sumnju u istinitost posredstvom kriterijuma neprotivrečnosti. Razmatrajući ambis intelektualizma i pragmatizma ponaosob, Matić uviđa koliko je procesualnost konstruisanja istine važan kriterijum u raspoznavanju istine. O toj nepredvidljivosti duha i života prvi put je pisao u svom referatu o Bergsonu², što je mnogo veštije zatim uobličeno u eseju *Istina kao konstrukcija* gde upravo pojmovi ‘procesualnost’ i ‘konstruisanje’ postaju ključni parametri posredstvom kojih Matić sagledava stvarnost, umetnost i istinu.

Vodeći dijalog sa francuskim realizmom, od ovih tekstova, pa do mnogih kasnije, Matić na marginama pokušava da odgonetne i vlastito pitanje

1 Beogradska nadrealistička grupa okupila se prvenstveno oko časopisa *Svedočanstva i Putevi*, što je neka vrsta pripremne faze nadrealizma (1924–1929), dok se almanah *Nemoguće i Nadrealizam* (1930) smatraju glavnim glasilima nadrealizma.

2 Napomena: Dvadesetdvogodišnji Dušan Matić objavio je referat *Bergson o predviđanju i novom* (1920) u četvrtom broju časopisa *Zenit*, odrednica koja se, kako ističe Gojko Tešić, često zaboravlja u njegovim bibliografijama. Pišući o Bergsonu, jednoj od ključnih figura nadrealizma, Matić daje zapravo i prve odrednice svoje poetike.

koje se tiče uloge društvene stvarnosti u oblikovanju umetničkog dela, pitanje koje je posebno bilo aktuelno 40-ih i 50-ih godina prošlog veka kada “postaju dinamični i dominantni: sukob tzv. posleratnog modernizma i realističke, tj. socrealističke koncepcije literature” (Tešić 1991: 328). Tih godina, takođe, kako navodi Tešić, o nadrealizmu se nije smelo govoriti “baš zbog poznatog sukoba na književnoj levisi, zbog trockizma sa kojim je nadrealizam tridesetih godina uspostavio kontakt [...]” (Tešić 1991: 193–194). Matić je upravo ovom knjigom prekinuo svoje dugo ćutanje, u vremenu u kojem je bilo teško odvojiti politiku i književnost, što je uostalom i problem kojim se posredno bavi i auto rove knjige: “Jer hteli mi to ili ne, svesni toga ili ne, neizbežno vodimo ‘književnu politiku’, kako bi to rekao Marko Ristić, čak i onda kad verujemo da je najbolja književna politika samo ona koju jedno delo nosi samo sobom, bez obzira na svoje pobude, povode i razloge” Matić (1952: 250), u kojoj se bori sa sopstvenom angažovanošću i zaostalim tragovima dijalektičkog materijalizma. Upravo, u ovim tekstovima se s jedne strane oseća ideološka pozadina, ali izbija i glas pesnika koji polemíše, koji se grčevito bori da odgovori na “pitanje koji aspekt književnosti treba da prevlada i bude privilegovan, estetski ili društveni, pitanje koje je u osnovi polemika vođenih u četvrtoj i petoj deceniji prošlog veka (Svirčev 2017: 112).

Žarište knjige *Jedan vid francuske književnosti* predstavljaju tekstovi o Rusou, Stendalu, Balzaku i Zoli, o kojima će i kasnije pisati, posebno o realizmu i o romanu kao književnoj formi. Osim toga, pored ispitivanja društvenog angažmana književnosti, u pojedinim tekstovima naći će se i začetak njegove kritike simbolizma, što nije neobično, imajući u vidu poziciju sa koje govori, kao i Matićev pogled na stvarnost uopšte. Ono što je zanimljivo i važno za ovu knjigu jeste to što u sadržaju, pored svakog naslova, postoji datum nastanka teksta na osnovu čega možemo pratiti tok jedne “prodorne stvaralačke samosvesti” (Svirčev 2017: 2012). Jasno je da je ta mapa važna samom piscu, kao i njegovim čitaocima, posebno što znamo da u ovu knjigu nisu uvršteni neki tekstovi koji su napisani upravo četrdesetih godina, a objavljeni su kasnije u njegovoj čuvenoj knjizi eseja *Anina balska haljina*. Posebnu pažnju skreće nam tekst *Dogma i stvaralaštvo* iz 1951. godine, tekst koji se ne nalazi u knjizi *Jedan vid francuske književnosti* i koji se naizgled bavi istim pitanjima, međutim, redovi u kojima izriče nepostojanju dogmatske kritike i marksističke estetike svakako ne bi odgovarali angažovanom tonu ove knjige. Takođe, odgovor se upotpunjuje i samim naslovom knjige – ona zaista jeste samo jedan

vid francuske književnosti, jedan njen bitan segment koji je pratio aktivnu društvenu pozadinu tog vremena, o čemu uostalom i sam govori u tekstu *Post-scriptum*, koji se nalazi na kraju knjige:

Ali, u vreme kad su pisani ovi članci, u onoj potražnji jednog vida francuske proze, u vreme pre rata kad je interesovanje kod nas bilo prvenstveno za jednu opštečovečanski sadržajniju književnost, koja govori i samim osnovama i temeljima našeg života, u ono vreme borbe protiv mraka koji se spuštao nad Evropom, i posle oslobođenja, kad je borba za bolji svet bila osnovna tema našeg života, mi smo prirodno tražili i u poeziji, koja je i sama deltoidna kao i proza, ono što je odgovaralo nasušnim potrebama. Tražili smo u poeziji ono što je borba i protest i "opšta istina" i "osnov zajedničkog života" Matić (1952: 226).

S tim u vezi, neminovno nam se nameće da razmotrimo prisustvo marksističkih stavova o književnosti kod Matića, međutim, upravo u tom tekstu na kraju bliže razjašnjava svoju poziciju i pravi odmak od marksističke estetike, a u jednom intervjuu iz 1969. godine još eksplicitnije govori o tim svojim poduhvatima u 40-im i 50-im godinama:

Odbijam svaku odgovornost za period od 1945. do 1950., jer sam tek posle 1948. dobio pravo da govorim. Prva stvar za koju mi je trebalo neke hrabrosti bila je da sam u proleće 1951. napisao da nema marksističke estetike... Intenzivan život društva i politike zahteva ogromno polje slobode i stvaranj koje proširuje koncepciju čoveka i života. Kad je trebalo da se puste pesme oslobođene svakog šablona socijalističkog ili ne znam kakvog realizma, to nije bio estetizam, nego izražavanje duhovne raznolikosti, ljudske širine. Bez tog obogaćenja svih poetskih pravaca i estetskih i egzistencijalnih razloga za život naša kultura bi bila mnogo siromašnija, pa i naša politika Matić (1969: 293).

Imajući u vidu Matićevo zalaganje za borbu protiv svake dogme / doktrine, pogrešno bi bilo i tekstove iz *Jednog vida francuske književnosti* tumačiti iz perspektive određene ideologije, ali "pitanja angažovanosti književnosti, odnosa estetskog i etičkog, koncepta mimetizma, pitanje ideološkog revizionizma i vrednovanja u književnoistoriografskim pregledima, ukrštanja tradicijskih linija, te susreta, pa i sučeljavanja kulturnih matrica Istoka i Zapada, dijaloga sa francuskom kulturom" (Svirčev 2017:113) jesu svakako najvažnija pitanja ove knjige.

Kao što je već napomenuto, u knjizi je data i svojevrsna mapa Matićevog polemisanja sa realizmom, odnosno sa glavnim obeležjima realizma, a čime zapravo otvara i onaj najvažniji tok – teorijski, estetski. Mnoga njegova razmišljanja na tu temu navode nas da zaključimo kako je pisac kontradiktoran jer pojedine pojave nailaze i na kritiku i na kasnije razumevanje. Ispostaviće se zapravo, a isto se nazire i u ovim tekstovima, da Matić u realizmu vrednuje ono što se može označiti kao poniranje u život, u društvenu stvarnost, a što ne znači nužno i puko podražavanje, već naprotiv – vizionarski poduhvat, jer za razliku od realističkog umetnika pred kojim je svet “stvorenno umetničko delo” (Auerbah 1968: 493), a “njegova uloga se ograničava na to da bira događaje i da ih prenosi u jezik” (Auerbah 1968: 493), za razliku od tog dubokog poverenja u istinitost i valjano upotrebljen jezik (v. Auerbah 1968: 493), Matićev pogled je razrovan sumnjom u istinitost, sumnjom u mimetičnost uopšte, na šta nas implicitno upućuju i u ovi tekstovi, iako kroz dijalog sa aktuelnom društvenom scenom.

Na taj način, u *Jednom vidu francuske književnosti*, možemo uvideti različite tokove njegove misli, kao i onu koja zapravo, iako ne očigledno, prevagnjuje. Tako, na primer, kada govori o Stendalu, Rusou, Zoli i Balzaku, o njihovim delima, može se reći da je akcenat na sagledavanju društvene funkcije dela, akcenat je na kontekstu i karakterima čija je psihologija socijalno uslovljena, gde će reći: “Ta Stendalova ‘psihologija’ daleko je od obične apstraktne psihologije, to nije delo pasivne kontemplacije, pitanje saznanja duševnih radnji kao takvih, već ‘psihologija u akciji’; ako tako mogu da je nazovem, kontrola samoga sebe u delanju [...]” Matić (1952: 72) ili: “Stendalovi romani to su, s jedne strane, svirepo istinite slike građanskog društva njegovog vremena [...] Niko nije tako istinito izrazio da i najboljima u jednom nesavršenom društvu, da bi jednostavno živeli, ne ostaje ništa drugo do ili borba protiv njega, ili unakaživanje svoje ličnosti” Matić (1952: 78), zatim: “Umetnost, a naročito umetnost romansijera, deo je, dakle, saznanja o društvu i čoveku. Balzak je pisao istoriju svoje epohe, ali istoriju u akciji, kako je on govorio, tj. istoriju živih ljudi” Matić (1952: 91). S jedne strane, Matić je sagledavao modernu francusku književnost kao odjek u samoj političkoj i društvenoj istoriji Francuske, govoreći da “literatura nosi u sebi i sve iskidanosti i relativnosti koje vuče iz svoje zavisnosti od opšteg toka istorije jedne kulture” Matić (1952: 211) i stavljajući je u službu iste, ali s druge strane, ističe da je trajnost umetničkog dela u njegovoj potencijalnoj raznolikosti, odričući

mu i nužnu zavisnost od istorije, od datog društvenog konteksta – Balzakovom izrazu “istorija u akciji” Matić sigurno pripisuje i ono što bi se najpribližnije moglo nazvati “procesom” kada je u pitanju njegov odnos prema literaturi i istoriji, a koji se sastoji u tome da autor ne sme da se preda pukim činjenicama i gotovim definicijama koje određeni istorijski trenutak može da ponudi. Ovi ukršteni i naizgled kontradiktorni rukavci njegove misli zapravo su i najbolji pokazatelj same te misli. Dušan Matić se ne zalaže ni za jednu doktrinu, ni za jedan dati obrazac niti formu; on se zalaže za stvarnost u njenoj mnogostrukosti, za sve što ona podrazumeva, ali tamo gde počinje bilo kakvo potčinjavanje stvarnosti ili bilo kom njenom obrascu, tu prestaje književnost. I toj misli je ostao dosledan do kraja života, što potvrđuju i sledeći redovi iz intervjua koji je vođen sa Matićem 1977. godine:

U nadrealizmu me je osvojila mogućnost da se književnost stopi sa filozofijom kako bi se promenio život... Filozofija se bori protiv doktrina, protiv izvesnog dogmatizma (jer se doktrine vrlo lako menjaju u dogmatizme). Tada počinje ta fuzija između bića i poetike. Jer konačni cilj poezije je da ukaže na suštinu čoveka. U osnovi, svaka generacija izmišlja drugi sistem, drugi dogmatizam, drugi zakonik, kad bi trebalo da ljudi usvoje otvorenu realnost misli, a da pritom ne žele da uvek dadu svemu zaključak. Ja sam se opredelio za otvorenost: zaključak smanjuje, koči napredovanje... Ali danas ima deset marksizama, petnaest demokratija... Eto, zašto sam ja protiv doktrinara; upravo oni izazivaju podele sveta (Matić, 1977: 36).

U tom smislu, čak i dok govori o piscima francuskog realizma, naglašavajući njihovu duboku skopčanost i zavisnost od društvenog i ekonomskog duha toga doba, implicitno uspeva, ipak, da istakne i svoje osnovno estetsko i etičko načelo o neodvojivosti života i stvaranja, pri čemu književno delo ne podrazumeva faktografsko prikazivanje stvarnosti, jer takvo preslikavanje stvara utisak “da su pisci videli sve, svaku pojedinost, a ipak ništa” Matić (1952: 185), niti vezanost za neku doktrinu ili ideologiju, već upravo suprotno – njeno oslobođenje od svake dogme, što je ne oslobađa odgovornosti, ali odgovornosti prema samom životu i svim njegovim raznolikostima. Ta ideja može se iščitati ponajviše u poslednjem tekstu knjige pod nazivom *Post-Scriptum* koji je neka vrsta pogovora, objašnjenja koncepta knjige. U njemu obrazlaže potrebu za pisanjem knjige govoreći o aktuelnim društvenim prilikama i zahtevima vremena. Međutim, za razliku od drugih tekstova, u ovom najviše

pravi otklon od dominantne ideološke pozicije, a govoreći o poeziju i prozu sa teorijskog stanovišta, govoreći ukratko i o samom jeziku, o pesničkoj umetnosti i književnosti uopšteno. S tim u vezi, zanimljivo je i objašnjenje koje se tiče njegovih prevoda poezije, tj. odluke da uvrsti u knjigu i Vijonov *Epitaf*, Bodlerovu pesmu u prozi *Umlatimo siromahe* i Elijarovu pesmu *Sloboda*, što svakako odudara od celokupne koncepcije knjige. Navodeći kako je svestan da će prevodi poezije začuditi čitaoca, Matić njihovo prisustvo opravdava mislju da upravo lirika nosi u sebi “miris i dah jednog jezika i srž jedne književnosti” (Matić, 1952: 223), da bi zatim istakao i razlike između poezije i proze. U zaključku teksta, koji je za nas i najvažniji, možemo ponajviše uvideti šta za Matića predstavlja stvaralački čin i na šta misli kada kaže ‘proces’:

Međutim, književnost i poezija su stvaralaštvo. To su, istina, tvorevine pojedinaca, koji kao i svi ostali podležu svim zamkama i obavezama življenja; ali kao tvorevine one prevazilaze uslove pod kojima su nastale; inače bi bile prosto fatamorgane koje bi se raspale čim nestanu uslovi koji su ih determinisali. A delo dalje “živi” nezavisno od pisca, i nijedna biografija pisca, ma koliko bila iscrpna, i nijedna sociološka analiza, ma kako skrupulozno vođena, ne može nam dati računa o pesmi ili romanu kao završnom pesničkom činu (Matić, 1952: 243).

Za Matića, dakle, umetničko delo podrazumeva izraz “sveukupnosti” življenja, a potom i prevazilaženje uslova / zakona pod kojima su nastale, “stoga to djelo ne odražava nikakvu stvarnost, nije ogledalo bilo koga, već konstituiira svoju vlastitu stvarnost” (Grlić 1983:19), odnosno: “[...] bit je umjetničkog dela u tome što uvijek nadilazi puko postojeće što je temeljit prekid u strašnoj rutini života, što predstavlja nešto “više“, “dublje“, “istinitije“, što je u tom smislu čuška postojećem, zadovoljavajući one prave ljudske potrebe [...]” (Grlić 1983: 19). Umetnik je onaj koji “treba da prodre u srž stvarnosti i da joj da oblik lepote (Matić, 1952: 96), ali “[...] jedno pesničko delo ne objašnjava se jedino pesničkim i društvenim parametrima; daleko, daleko od toga” (Matić, 1952: 216). Na kraju, pišući ponovo o Balzaku u *Post-scriptumu* kao o piscu u čijim romanima postoji duboka težnja ka istini u njegovom oslikavanju francuskog društva, prednost u oceni daje onom “vizionarskom” u njegovom delu:

Ako je Balzaku, piše Bodler, pošlo za rukom da napravi od romana, te niže književne vrste, divnu stvar, uvek zanimljivu i često uzvišenu, to je zato što se na njega bacio svim svojim bićem. Toliko puta sam se čudio

da je velika slava Balzakova bila u tome što ga smatraju vernim posmatračem stvarnosti; uvek mi je izgledalo da je njegova glavna zasluga bila što je vizionar [...] Sve su njegove fikcije duboko kolorisane kao snovi (Matić, 1952: 253).

Kao što vidimo i u ovim završnim redovima *Jednog vida francuske književnosti*, Matić je na strani vizije i fikcije koje su neophodne u pristupu stvarnosti jednog stvaralaca. Iako, dakle, ima iza sebe nadrealističko iskustvo koji je predstavljao radikalnu književnu pobunu protiv ustaljenih književnih obrazaca i tradicije i od kojeg je zadržao “nepoverenje prema utvrđenim konvencijama” (Hrستیć 1964: 9), Matić, kao individualni stvaralac, ne odriče nimalo vrednost stvarnosti, materiji, tj. vezi koju čovek / stvaralac mora da ostvari sa svim njenim manifestacijama. Odnosno, kako uviđa Žarka Svirčev: “Matić je svestan da etičko ne može zameniti estetsko u toj meri da delo i dalje ostane umetničko. Drugim rečima, esencija književne vrednosti nije estetska vrednost, a ni etička, već ukupnost doživljaja, a čitalac je mnogo više od homo esteticusa koji se prepušta svojim (estetičkim) užicima ne snoseći odgovornost za njih” (Svirčev 2017: 120). Za Matića se lepota sastoji upravo u svim oprečnostima i raznolikostima, nikako u eliminaciji jednog gledišta zarad drugog. S tim u vezi, život kao takav i okolnosti u kojima je određen pojedinac nisu dati u vidu obrazaca ili neke konačne istine koja stavlja pred umetnika zadatak da je podražavanjem otkrije – umetnik je onaj koji uviđa sve njene dinamičnosti i vizionarski učestvuje u njenom konstruisanju. U prilog tome, Jovan Hrستیć je napisao: “Matić je imao smelosti da to pokuša; da se odrekne svih olakšavajućih okolnosti koje pružaju zatvoreni sistemi i zatvoreni oblici [...]” (Hrستیć 1964: 19). Za Matića stvaranje je nedovršen proces ili kako je često umeo da navede Geteove reči “fragment fragmenta“, a ono što je Grlić rekao o Geteovom viđenju umetničkog, moglo bi se donekle primeniti i na Matićevo: “Bitno je, dakle, za Goethea da ne ostanemo metafizički, tj. izolirano i fiksno opredeljeni bilo za teoretsko apstraktnu općost, bilo za empirijsku pojedinačnost” (Grlić 1978: 106). Učestvovati u lepoti, u literaturi, značilo je za Matića biti uvek u procesu, ne pristati na konačnost. Takav umetnik ne postavlja se prema datoj sredini kao prema nečemu završenom, umetnik ne pristupa nekoj postojećoj klasifikaciji ili selekciji, umetnikovo je “da iza svega nazre čoveka i čovečanstvo u kretanju, da iza delova, vidi celinu” (Matić, 1952: 91).

Matićeva knjiga *Jedan vid francuske književnosti* svedoči o književnoistorijskoj sceni 50-ih godina kao i o položaju umetnika u kon-

tekstu dijaloga između književnosti i ideologije, i to svakako više onim što nije izrečeno ili je na marginama nagovešteno, nego onim što je eksplicitno izneseno. Iako mnoge reči izgovara kolektivnim glasom, Matić uspeva da iskaže i svoju autentičnu, prepoznatljivu misao o književnosti i stvarnosti na osnovu čega možemo zaključiti da njegovo poimanje lepote nije u vezi ni sa jednim estetskim kriterijumom, ni sa jednim etičkim načelom, odnosno, ni sa čim što je unapred određeno, konvencionalno, konačno. Ova knjiga je takođe i pokazatelj njegove sopstvene borbe sa marksističkom mišlju, pokazatelj njegovog ličnog razvoja i pokušaja da se smesti u vremenski tok izmeđuavnog nadrealističkog radikalizma i socijalno angažovane literature. U tom smislu, ona postoji tačno između dve Matićeve ključne faze u srpskoj književnosti – faze nadrealizma i individualne faze koja, po mnogim kritičarima, započinje *Bagdalom – Jedan vid francuske književnosti* ne pripada ni jednom ni drugom periodu, ni po svom kvalitetu ni po svojoj sadržini, što je možda još jedan od razloga što je obično zapostavljana u istraživanjima. Međutim, ona jeste dobar pokazatelj putanje njegove misli i književnoistorijskih preloma od 20-ih do 80-ih godina prošlog veka, kao i pokazatelj njegove poetičke i estetske polemike 50-ih godina, u kojoj se ipak nazire “pogled iskosa”, svojevrsan pristup književnosti po kojem je prepoznatljiv i čiji rezultati će se posebno zapaziti kasnije u svim njegovim nedovršenim, fragmentarnim i žanrovski hibridnim delima zbog kojih se sve više uvrežuje mišljenje da je Dušan Matić i jedan od anticipatora postmodernizma u srpskoj književnosti.

LITERATURA

- Auerbah, Erih (1968), *Mimesis*, Nolit, Beograd;
 Grlić, Danko (1978), *Estetika III*, Izdavačko knjižarsko preduzeće *Naprijed*, Zagreb;
 Grlić, Danko (1983), *Estetika II*, Itro *Naprijed*, Zagreb;
 Matić, Dušan (1952), *Jedan vid francuske književnosti*, Prosveta, Beograd;
 Matić, Dušan (1964), *Bagdala*, Nolit, Beograd;
 Matić, Dušan (1969), *Proplanak i um*, Prosveta, Beograd;
 Matić, Dušan (1974), *Nova Anina balska haljina*, Nolit, Beograd;
 Matić, Dušan (1977), “Jugoslovenski nadrealista Dušan Matić” (intervju), *Gradina*, časopis za književnost, umetnost i kulturu, ur. Ljubiša Stanojević, 11–12, Niš, str. 33–36;

Tešić, Gojko (1991), *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu (dvadesete godine)*, Institut za književnost i umetnost, Beograd;

Rančić, Aleksandar, Maša Dudić, Ivica Popadić (2017), *Matićeva ogledala. Zbornik naučnih radova i eseja sa okruglog stola 35-ih Matićevih dana*, Narodna biblioteka Dušan Matić, Čuprija;

Svirčev, Žarka (2017), "Jedan vid francuske književnosti u Matićevom ogledalu" u: *Matićeva ogledala*, Narodna biblioteka Dušan Matić, Čuprija.

ONE ASPECT OF SERBIAN SURREALISM DUSAN MATIC IN 1950s

Abstract

This paper focuses on the collection of Matić's essays, *One aspect of French literature* (1952), his first published, and overlooked, book that can serve as an indicator of Matić's thought in this period of its quietness on the Yugoslav literary scene in 1950s. In addition to reviewing the literary-historical context of the essays, the writer's thought contained in them will be looked at from a poetic and aesthetic standpoint, since the authentic voice of the thinker and poet Dusan Matić, though somewhat programmatic, can be discerned in the margins. In this regard, the aim of this paper is to present the paths of Matić's literary thought in the 1950s, that is, to mark the key determinants of his poetics in the example of these texts, with special attention on the questions of aesthetic regarding the relation between literature and social reality, as well as on the questions of truth and beauty.

KEYWORDS: *Dusan Matić, ideology, surrealism, truth, beauty, reality, poetics*

Dina MERDAN

CRTICE IZ ŽIVOTA GENERACIJE PREGAŽENIH. ANTIHEROJSKI DISKURS U PROZI FARUKA ŠEHIĆA

*Preživljavanje nije samo potreba da se opstane,
kako bi preživjeli drugima mogli ispričati priče;
oni također moraju ispričati priču da bi preživjeli.*

Dori Laub

KLJUČNE RIJEČI: *Faruk Šehić, antiratna književnost, subverzija, rat, trauma*

Književno djelo Faruka Šehića sublimira najznačajnije odlike antiratne bh. književnosti. Prije svega, riječ je o interesu za neposrednu ratnu stvarnost, upisivanju ratnih iskustava u tekst, nerijetko uplitanju autobiografskih elemenata, koji svjedoče o vojničkom iskustvu rata. Tematiziranje traume, njene neiskazivosti, te smrti, kao neposrednog uzročnika traume, čine okosnicu proze Faruka Šehića. Rad propituje načine na koje proza Faruka Šehića uspostavlja dijalog sa poetikom antiratne bh. književnosti, načine prikazivanja rata i slike deheroiziranog vojnika, problematiziranje sjećanja, pamćenja i reprezentacije traume, te moduse funkcioniranja ove poetike danas, uz izvjesni vremenski odmak u odnosu na vrijeme kada se formirala. U tom smislu, posebno je zanimljiv odnos pripovjednog subjekta naspram vladajuće ideologije, njeno ironiziranje i u konačnici destruiranje. U djelima ovog autora iščitavamo subverzivni potencijal, koji se gradi stalnim oponiranjem vladajućoj ideologiji, dominantnoj kulturi i njenim vrijednostima.

Doživljavajući kulturu u njenoj slojevitosti, kao višeglasje, kulturni materijalisti distingviraju pojam disidentskog diskursa, koji stoji kao opreka dominantnom diskursu, suprotstavljajući se njegovom ideološkom, političkom i vrijednosnom sistemu, podrivajući ga. Iako su oba diskursa pogodna daljem

raslojavanju, u osnovi njihove oprečnosti stoje sile koje ih ideološki približavaju ili udaljavaju od centara moći i njihovih dominantnih politika. U tom smislu književnost posjeduje potencijal da bude “polje na kojem se vode prikrivene bitke između dominantnog diskursa Vlasti i subverzivnih težnji marginaliziranih društvenih grupa” (Lešić 2003: 78).

Književnost aktivno djeluje, ne samo kao dio jednog kulturnog i političkog miljea nego i kao sila koja ga na izvjestan način proizvodi: “(...) tekstovi reflektiraju historiju, ali je i sami proizvode; u njima se odražavaju dominantni kulturni kodovi, ali i individualni ‘odgovori’ na vladajuću diskurzivnu praksu; oni svjedoče o različitim represivnim strategijama sveprisutne Vlasti, ali i o različitim mogućnostima individualnog otpora” (Lešić 2003: 73).

Poetiku antiratne i tranzicijske bh. književnosti, one koja se do sada potvrdila kao kanonska, određuje specifičan odnos prerade društvene stvarnosti (ratne i poratne), pri čemu se nerijetko pribjegava destrukciji mitova. Ironiziranje herojske pozicije vojnika i prisustvo osjećaja straha i beznađa, te deziluzioniranost približavaju je književnosti koja tematizira Prvi svjetski rat.

Prvi svjetski rat, kao prelomni događaj u ukupnoj svjetskoj povijesti, ideološko i tehnološko nasilje koje ga pratilo, čini iskorak u “tehnici ratovanja”, ali je istovremeno i veliki korak unazad, atak na iluziju civilizacije i njenih vrijednosti (na koje se, i u svjetlu postkolonijalnih istraživanja, može gledati kao na krajnje sumnjivu kategoriju). Nakon Prvog svjetskog rata, pisao je Walter Benjamin, ne može se više govoriti naivno o nasilju, jer se ono ne vrši naivno (Felman 2007: 30). Tragedija 20. stoljeća se upravo i ogleda u ponavljanju nasilja, čija razornost vremenom jača. Nakon zla Drugog svjetskog rata, rat 90-ih godina u Bosni i Hercegovini zatvara krug ratne opresije 20. stoljeća na našim prostorima. Stoga i ne čudi što kritika često dovodi u vezu poetiku antiratne bh. književnosti sa poetikom (anti)ratne književnosti nastale za vrijeme i poslije Prvog svjetskog rata¹. Obje nose snažan odklon od ideoloških predstava, sublimirajući osjećaj deziluzioniranosti i sveopće apatije. Kod Šehića se taj odnos realizira postupkom citatnosti i aluzivnosti.

Intertekstualnim odnosom prema Apollinaireovoj poeziji, ovaj autor uspostavlja svojevrstan odnos identifikacije dvaju naratora/svjedoka rata, koji svojim tijelima i svojim djelima ispisuju užas. Taj odnos tijela i traume, tijela

1 Više u: Davor Beganović (2009: 358–386), *Poetika melankolije. Na tragovima suvremene bosansko-hercegovačke književnosti*, Rabic, Sarajevo; Enver Kazaz (2010), “Tranzicijska etnokulturna pustinja”, *Sarajevske sveske*, 27–28, 83–102, Mediacentar, Sarajevo

kao “kuće traume”, na kojem se, često i sasvim vidljivo, ispisuje trauma (kroz ranu), sveprisutno je mjesto općenito u teoriji traume, kao i u poetici Faruka Šehića.

1. BITI POD PRITISKOM. UPISIVANJE TRAUME.

Zbirkom priča *Pod pritiskom*, romanom *Knjiga o Uni* i posljednjom zbirkom *Priče sa satnim mehanizmom*, Šehić ispisuje autentične priče o ratu i traumi, u konačnici o antiherojskoj naravi ratnog iskustva *generacije poraženih*². Ova djela je moguće promatrati kao svojevrsne etape Šehićevog opusa, kojima je upisivanje ratnog iskustva zajednički nazivnik.

Posmatrana u cjelini, ova djela su prožeta specifičnim interesom za prikazivanje traume, pa ih je moguće doživljavati kao jedan Tekst, koji nadilazi granice pojedinačnog. Ta fluidnost se realizira na nivou tema i motiva – jezički, izražajno, stilski ostaje u domenu prepoznatljivog Šehićevog pisma.

Zbirka pripovijetki *Pod pritiskom* svojevrsna je uvertira u Šehićevu “poetiku traume”. Njome se u književni diskurs uvodi svjedočenja vojnika. Šehića, kao i Josipa Mlakića, interesira vojnik, koji, nasilno istrgnut iz svakodnevnice, uvučen u vrtlog rata, promišlja rat u njegovom besmislu.

Upisujući i elemente vlastitog ratnog iskustva³, Šehić destruiira mit herojskog doživljaja rata, svodeći ga na doživljaj duboko traumatiziranih vojnika, koji njime bivaju trajno obilježeni.

Trauma se u Šehićevim djelima realizira dvostruko – kao pokretač priče, s jedne strane, pri čemu čin pisanja predstavlja čin suočavanja s proživljenim. S druge strane, pisanje je borba sa riječima koje su nedostatne da se njima iskaže sve ono što postoji iza samog jezika. U nemogućnosti svjedočenja o traumi zamjećuje se postojanje izvjesne prepreke pri reprezentiranju proživljenog⁴, odnosno postavlja se pitanje do koje je mjere jezik dostatan da se njime iskaže neiskazivo. Drama upisivanja proživljene traume u tekst, sa svim ograničenjima koja prate nemogućnost da se proživljeno iskaže u jeziku,

2 Izraz se odnosi na mladu generaciju bh. pisaca, koji su nerijetko i sami bili učesnici rata. V. Kazaz, navedeni esej.

3 Faruk Šehić je tokom agresije na Bosnu i Hercegovinu bio pripadnik Armije BiH, kada je i teško ranjen. Pripadnost Armiji BiH navedena je u svim zvaničnim biografijama, stoga ovaj autobiografski podatak ne bi trebao biti zanemaren pri tumačenju njegovog djela, budući da antiratna književnost ima i svoju dokumentarističku dimenziju.

4 Više u: Cathy Caruth (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore

manifestira se djelimičnim iskazima, iza kojih ostaje ono neiskazivo. U procesu razumijevanja proživljenog i napisanog, idealan recipijent je onaj koji dijeli slično iskustvo:

Moja temeljna želja da približim i objasnim jednu molekulu rata nije uspjela. Postoje dvije vrste ljudi: oni koji su bili u ratu i oni koji to nisu. Između njih nikad neće biti razumijevanja, jer ga nikad nije ni bilo. Pisanje je tako uzaludan posao, da ga jedino uzaludnost i nemoć opravdavaju. Sunovrat dostojan užitka. (Šehić 2008: 279)

Trauma, kako je opisuje Freud, specifična je rana u umu (Freud 1986: 133), proživljavanje nasilne prošlosti u traumatičnoj sadašnjosti, pri čemu ponavljanje čini bitan uvjet u razlučivanju svjesnog od nesvjesnog. Njena iskazivost u pričama o vojnicima trajno je onemogućena. U beskrajnom nizu ponavljanja fragmenata doživljenog, izmiče cjelina. Likovi, fokusirajući se na detalje, gube vezu sa punoćom stvarnosti. Stoga funkcioniranje traumatiziranog biva potpomognuto drugim sredstvima (alkohol, tablete), kojim se negira i umrtvljuje stvarnost pregaženih gubitnika, kojima je granica rata i mira trajno dokinuta.

Književni "život" ovi tipski likovi nastavljaju u postratnoj književnosti, književnosti tranzicije, kao simboli generacije poraženih, nastavljajući ispisivanje "povijesti odozdo" (Kazaz 2004: 137). U Šehićevom slučaju, zbirka *Apokalipsa iz Recycle Bina* tematizira upravo nasilnu i besperspektivnu postratnu stvarnost (slično romanu *Sam* Namika Kabila), uklapajući se u tranzicijski književni diskurs.

Pisati znači imati pravo na priču, uspostaviti neki oblik kontrole nad emocijama, koje bi teže napustile prostor podsvjesnog izvan procesa ispisivanja; pri tome se ne teži predočavanju potpune istine, nego onoga što je u tom trenutku dostupno kao iskazivo. Iscjeliteljski potencijal priče i pričanja je u pokušaju mirenja prošlosti i sadašnjosti. Budućnost, s druge strane, je labilna kategorija na kojoj ovi tekstovi obično ne inzistiraju. Ukoliko se to desi, u njima se ogleda potreba da se opstane, kao pobjeda darvinistički shvaćene želje za opstankom nad ništavilom. Stoga se nerijetko u Šehićevim pričama smjenjuju prizori smrti i stradanja sa prizorima žudnje za hranom ili snom, te seksualnim fantazijama. Ovi drugi naglašavaju potrebu da se izbjegne smrt, da se fizički opstane. Istovremeno, oni su veza sa normalnim životom, podsjećaju na život prije ratnog užasa, djelujući istovremeno kao nada i zaborav i pri tome negirajući stvarnost:

- *Šta ćete raditi ako preživite rat?*
- *Ješću i piću do besvijesti. Trudiću se da živim. Malo me strah mira. Teško mi je i zamisliti ostatak svijeta u kojem se ne ratuje. To mi djeluje skoro fantastično.* (Šehić, 2008: 101)

(...)

1. *Sjedio je u zemunici br. 6 lijevo od rezervoara za vodu.*

(...)

7. *Pustio je otponac i metak je ušao u cijev.*

a) *U svijest mu je uskrsnula asocijacija na seksualni čin.*

b) *Bojao se smrti.*

c) *Taj osjećaj je brzo prošao.* (Šehić, 2008: 121)

U priči *Na neuropsihijatriji*, iz navedene zbirke *Pod pritiskom*, pratimo gradaciju traume koja traži iscjeljenje. Ispričana je u prvom licu, kao svjedočanstvo užasa koje nastoji artikulirati pacijent na neuropsihijatriji. U razgovoru sa doktorom, pacijent, predstavljajući traumu kao sivilo i impotenciju, govori o nemoći da se prevlada traumatični događaj. Njegovo svjesno potiskivanje sjećanja izranja kroz košmarne epizode, nasilje koje se obznanjuje u snu:

Sanjam kako koljem gojaznog čovjeka u bijeloj košulji. (...) Ubadam ga u stomak. (...) Košulja mu u milisekundi postaje krvava ko na filmu. Onda bježim, oni me proganjaju u nekom klancu. (...) Plavi me strah (...) Bijeli zidovi su bili poprskani krvlju ko u klaonici. Grizla me savjest. Bilo mi žao čovjeka, a on je bio mrtav. (Šehić, 2008: 97–98)

Na kraju pripovijetke, u Epilogu, pozicija pripovjedača se mijenja. Novi pripovjedač je zapravo “zapisivač”, koji bilježi priču svog ranjenog saborca. Priča koja je do nas došla je zapis svjedočenja, estetiziran i ublažen. Time priča, naturalistički opis užasa, biva naknadno pojačana:

Neke sirovije dijelove sam namjerno uljepšao, tek da bolje zvuče (...). (Šehić, 2008: 102)

Za pripovjedača je priča verbalno praznjenje, u kojoj recipijent postaje saučesnik.

Taj odnos je relevantan na relaciji pacijent–doktor, ali i u odnosu pripovjedač–čitalac. Ispovijedanje/pripovijedanje je uspostavljanje kontrole nad proživljenim, ovladavanje potisnutim, koje traži svoju verbalnu realizaciju, a

koja nikada ne može biti potpuna. U priči *Na neuropsihijatriji* ona je svedena, simbolično, na doslovnu nemogućnost govora:

Stiks, kojeg nikad nisam pitao za pravo ime, a poslije mi je bilo nezgodno, ranjavanjem u vrat izgubio je moć govora (...). Jednom mi je prstima objasnio da mu pročitam ono što sam napisao. (...) Zaustavio me nakon pola teksta tražeći komad papira. Nije to bilo tako, napisao je. Kao je zapravo bilo? gore ili bolje, dopišem na list. Puno gadnije, napiše, i kažiprstom mi pokaže da nastavim sa čitanjem. Micao je usnama i pokretao jezik isto kao da lično on sriče. Vitlao je rukama sa strašću biblijskog proroka. Nije mi bilo jasno da li ja čitam njemu ili on meni. Kad bi se uzbudio, iz grla su mu izlazili podzemni fonemi, rađajući glasove iz onog vremena kad su riječi održavale iskonsku prirodu stvari. (Šehić, 2008: 102)

Gubitak moći govora je simbolična nemogućnost da se riječima iskaže traumatsko iskustvo. Neizrecivost, koja ostaje zauvijek zatomljena u onom koji u sebi nosi traumu, ne može biti nikada do kraja shvaćena kada se pretoči u priču. Jezik, odnosno govor, nedostatan je sredstvo za njenu iskazivost, pa ona ostaje iza jezika. Priča je ispričana u formi prvog lica, kao svjedočanstvo. Na kraju priče pripovjedač se odvaja od onog čije iskustvo prenosi – “vlasnika” priče, koji ima iskustvo, ali ga ne može prenijeti. Drugi pripovjedač prenosi priču, ali ona nije njegova. Ta igra na simboličkoj ravni zapravo svjedoči o nemogućnosti ovladavanja iskustvom. Potpuna slika izmiče, pa se nameće pitanje do koje mjere priča može proniknuti u ovakvo iskustvo. Paradoksalno, koliko god bila lična, ona je i univerzalna. Ako u tom smislu promatramo promjenu pripovjedača, možemo zaključiti da se u tome krije i mogućnost da priča bude univerzalna, primjenjiva na svakog pripovjedača kao njegova neiskaziva priča. U svakom slučaju, njoj je potreban onaj drugi da bi se iole iskazala.

Priča *Tempus fugit* iz zbirke *Apokalipsa iz Recycle Bina*, emocionalno i značenjski snažna, oličenje je onoga što Hannah Arendt⁵ imenuje banalnošću zla. Pitanje kako obični ljudi u teškim vremenima izlaze iz vlastite kože, da

5 Više u Arendt, Hannah (2016), *O zlu*, Naklada Breza, Zagreb. Suđenje nacističkom zločincu Eichmannu ponukalo je Arendt da promisli mehanizme zla, načine na koje obični ljudi, koji naizgled ne pokazuju znakove patologije, postaju akteri gnusnih zločina.

bi, slijedeći nagon preživljavanja ili silu ideološkog zla, postali i sami okrutni. Ovu tezu, sasvim eksplicitno, autor iznosi i u zbirci *Pod pritiskom*:

Zastrašujuće je šta su tokom rata u stanju da urade takvi tihi i skrušeni čuvari familijarnih vrednota. (Šehić 2008: 153–154)

Rat je za Šehićeve pripovjedače mjera svih stvari – obremenjeni iskustvom rata, oni se, pričajući u prvom licu, ne mogu oteti dojmu da iza prividne normalnosti postoji užas. Stoga uvijek bivaju vođeni mehanizmima ranijih, neprevaziđenih iskustava.

Ako u prvoj fazi Šehićevi protagonisti naslućuju budućnost, bar na nivou na kojem se traumatizirani bori da fizički opstane (hrana, spavanje), krećući se kroz polje ekstremnih emocija, u drugoj se on, nakon što je opstao, nalazi u fazi anksioznosti, trajnog posttraumatskog stresa, iz čijeg sivila se ne nazire izlaz. Ta gradacija je vidljiva u zbirci *Pod pritiskom*. Gubljenje svake iluzije i vjere u budućnost, krajnja otupljenost, sasvim je izvjesna u zbirci *Apokalipsa iz Ricycling bina*. Evociranje traume stečene na frontu smjenjuje se sa slikama okrutnih epizoda traumatične, depresivne stvarnosti demobiliziranih boraca, koji ne vide mogućnost spasa ni u ideji slobode, niti u projekciji metafizičkog spasa u religiji:

Ljudi nezainteresirano tonu u hrpe vlastitog tijela. Jutrom iskašljavaju poluprovarene čikove Drine (...), umire se od infarkta, raka pluća, debelog crijeva, želuca. Umire se od smrti, to je objašnjenje. Valja umrijeti od nečega. U zagrobnom životu čeka pravo izobilje, orgije, potoci, alkohol i cigarilloši. 'Onostrani emulgatori'. Do grada se ide zbog porođaja i sahrana. Vrijeme je ovdje balzamovano kao lice Ramzesa Dru-gog. Svevišnji je kovertirao zadnji potez. On je već poznat. Laku noć, ljudi iz konzerve. (Šehić 2008: 174)

Inzistiranjem na kratkim epizodnim crticama narušava se linearna priroda priče. Naglašena vremenska dimenzija ovih tekstova najbolje se očituje kroz flashback, povezivanje mirnodopskih sjećanja, onih iz djetinjstva, okrutne stvarnosti i još neizvjesnije budućnosti. U romanu *Knjiga oUnita* je smjena još naglašenija, dok u zbirci *Priče sa satnim mehanizmom* izmjene fikcijskog, fakijskog i fantastičnog najintenzivnijem naglašavaju tekstualnu nelinearnost i vremensku raspršenost.

2. POKUŠAJ OPJEVATI OSAKAĆENI SVIJET

Subverzivni potencijal Šehićevog pisma odgleda se u krojenju alternativnog narativa. On oponira uvriježenim narativnima na različitim nivoima – stilskom, tematskom, leksičkom... Otpor strukturama moći bitna je stavka Šehićeve poetike. Iako se poetika ovog autora smješta u okvir antiratnog pisma, čime je prožet cjelokupni Šehićev opus, istovremeno je primjetna i naka-na podrivanja uvriježenih društvenih vrijednosti. Kroz ove tekstove pogovara bijes jedne društvene grupe. Šehića interesira marginalnost. Njegovi likovi su rubni identiteti, koji preživljavaju sopstvene apokalipse, ironiziraju religijske dogme, krajnje su nepovjerljivi prema državnom i vojnom centru, vlasti, hijerarhiji i moći.

Deziluzioniranost, podrivajući temelje herojskom diskursu, sa traumom koja prati posrnule likove bez vjere u budućnost, svoje puno ostvarenje nalazi u zbirci *Pod pritiskom*. To je vidljivo i u navedenoj priči *Na neuropsihijatriji*:

- *Ranjavan?*
- *Da, jednom, TTP.*
- *Na kojem ratištu?*
- *Grmuško-srbljanski plato.*
- *Jeste li ovisnik o narkoticima?*
- *Ne, ali volim popiti.*
- *Uzimate li tablete?*
- *Ako nema alkohola.*
- *Imate li košmare?*
- *Ponekad.*
- *Pušite li?*
- *Pušim foru ko i svi drugi. (Šehić 2008: 97–98)*

Uspostavljajući intertekstualnu vezu sa književnošću nastalom u vrijeme Prvog svjetskog rata, Šehić iznosi neposredno, ogoljeno viđenje stvarnosti, lišeno svake primisli herojskog.

Odustajanje od herojskog diskursa korak je ka obesmišljavanju ideje rata kao pojave i smislenosti njene književne prerade. Cinični metatekstualni osvrti u zbirci *Pod pritiskom* ironiziraju vladajuću ideologiju i u konačnici je destruiraju:

Priča nije zadovoljila na literarnom konkursu za najbolji esej ili crticu sa zadanom temom 'Kako vidim svog neprijatelja' Zavičajnog udruže-

nja Bosanski bedem u Cazinu, jer je žiri ocijenio da joj nedostaje moralno-rodoljubivih motiva, i da sve pliva u nekim nerazumljivim sferama (...) te da autor ne posjeduje izraženu nacionalnu i religijsku svijest o pripadnosti muslimanskom narodu u teškim vremenima koja su ga zadesila.

O estetskim dometima samog teksta, kojem bi se mogao prigovoriti nedostatak fabule, odnosno odsustvo događajnosti (što, naravno, može biti i njegova prednost) žiri se nije izjašnjavao. Naslov priče je, pretpostavljam, uzet iz istoimene pjesme Guillaumea Apollineairea (...). (Šehić 2008: 113)

Odnos prema vladajućoj ideologiji iskazuje se stalnim oponiranjem dominantnoj kulturi i njenim vrijednostima. Zapravo, riječ je o neprestanom sukobljavanju dviju kultura: dominantne i pobunjeničke, pop-kulture, s kojom se identificiraju Šehićev(i) pripovjedač(i). Na tom fonu, gubitničko oponira dominantnom na isti način na koji ironijski diskurs oponira herojskom. Stoga se supkulturni identiteti Šehićevih pripovjedača učvršćuju na poziciji rubnog. Marginalci, prikazani u kratkim epizodnim ulogama, ne odražavaju očekivani profil heroja. Našavši se u bezizlaznim situacijama, oni nastoje preživjeti.

Nerijetko su elementi popularne kulture umetnuti u “ratnu atmosferu”, da bi ta iščašenost potvrđivala rat kao obesmišljavanje svakog ranijeg iskustva:

- *Čitavo ovo sranje je ko non-stop Woodstock. Samo što nema svirke i ima puno mrtvih i ranjenih, inače je dobro.*
- *Znaš li ti pričati išta drugo nego o ratu – pita me Zu.*
- *Izgleda da ne znam.*

(...)

Desno od nas, na drvenoj platformi, nalazi se televizor u boji. Na njemu je vječno upaljen MTV. To je naš prozor u vanjski svijet.

(...)

Na MTV-u svira Pearl Jam. Pjesma Alive. (Šehić 2008: 106–107)

Naslov priče *Užas je naša furka* aluzija je na istoimenu pjesmu grupe *Azra*. Ovo poigravanje postaje zanimljivo ako ga promatramo kao prodiranje elementa popularne kulture (s kojom se identificira pripovjedač) u stvarnost ratnog užasa, koji i sam biva naknadno estetiziran, prenesen u priču. Estetizirana trauma, prerađena u umjetnosti, postaje mjestom ugone.⁶ U ovoj priči,

6 Freud, nav. djelo.

užas nalazi svoje puno ostvarenje; generacija koja je pjevala o fingiranom užasu, sada ga proživljava.

Subverzija se dalje ostvaruje i u odnosu sjećanja i pripovijedanja pojedinca u odnosu na zvanični politički diskurs. Ono što pojedinac pamti ne odgovara kolektivnoj diskurzivnoj utopiji. Pitanje je koliko se individualno poklapa sa kolektivnim. Kolektivno nikada neće moći predstaviti pojedinačno. Ono je sačinjeno od pojedinačnih, polifonično je, sklono cenzuri i preoblikovanju. Individualno je drukčije motivirano, vođeno unutarnjim mehanizmima pojedinca. Centri moći govore o državi, snazi, otporu, pobjedama. Na pojedinačnom planu taj se otpor svodi na preživljavanje i njime je motiviran. On je intiman i ne uvijek častan, ima unutarnje porive koji ga pokreću. Stoga, i kada piše o pobjedi nad nadmoćnijim neprijateljem, o borbi koju motivira nagon za opstankom, Šehić, izbjegavajući crno-bijele predstave u kojima je neprijatelj lišen ljudske dimenzije, donosi univerzalnu priču o ratu kao gubitku, bez obzira na kojoj se strani žrtva nalazila.

Potvrdu tome nalazimo u priči *Sat*, čiji se motiv provlači kroz više djela (spominje se i u romanu *Knjiga o Uni*); uzimanje sata sa ruke ubijenog, sknavljenje je, lišavanje umrlog drugi put “vremena”, simbolično zgusnut trenutak, koji ostavlja gorak dojam i zadire u ideju “nas kao bezgrešnih” i destruiira je.

Na jezičkom planu prisustvo vulgarizama, slenga i specifičnih jezičkih konstrukcija, aluzija na popularnu kulturu, u dvojakoj je funkciji. Njima se naglašava rubni identitet aktera, te oponira vojničkom i patriotskom državotvornom diskursu. Time se ističe neuklopljenost likova u sredinu koja od njih očekuje žrtvu u ime viših nacionalnih ciljeva. Neprestano se krećući na razini centar–margina, Šehićevi likovi djeluju iz prisile, kao žrtve vremena. Jezik kojim progovaraju direktno je suprotstavljen jezičkoj normi, na način na koji su oni suprotstavljeni ideološki pogodnim predstavama vojnika, pa vulgarizmi postaju mehanizmi subverzije. Istovremeno, kroz taj jezik progovara i nasilje. Nerijetko se smjenjuju poetske sekvence sa prizorima užasa, naturalistički sirovim, koje zgražaju. Prodor nasilja kroz jezik u funkciji je začudnosti, razbijanja konvencionalnog poretka stvari kroz disharmoniju jezičkog poretka. Scene lijepog i užasnog brzo se smjenjuju. Stoga se smisao društvene (jezičke) konvencije u situaciji moralne dezintegracije i rušenja svakog smisla i sam obesmišljava. Osakaćeni svijet traži svoj jezički izraz izvan konvencije: “Postojao je neko vrijeme patriotizam u meni, a onda je sve otišlo u kurac” (Šehić 2008: 138).

Cinizam i ironija također su u funkciji “podrivanja poretka”:

– *Danas su orali ovo brdo granatama. Jednom borcu iz druge čete metak je otkinuo obraz. Na Metli, a to ti je čuka duplo veća od ove naše, imaju par zisova. Vide nas ko u fildžanu – polagano priča trećebataljonac.*

– *Znači, ko preživi, ješće zlatnom kašikom – dobacuje Emir.* (Šehić 2008: 75)

Supkulturni likovi, pasionirani ljubitelji književnosti i popularne kulture, nasilno su istrgnuti iz svog prirodnog okruženja, i ne uklapaju se u ideološku sliku heroja.

U tom smislu je cinizam usmjeren ka pokušaju građenja herojskog diskursa, sa posebnim aluzijama na književnost koja se odnosi na Narodnooslobodilačku borbu. Jezikom, naturalističkim prizorima i čestom upotrebom vulgarizama, Šehić zaprepašćuje čitaoca. Jezik bez autocenzure vraća nas na Freudovu dihotomiju – sukob između nagona, koji teže zadovoljenju i svjesne sfere ličnosti, koja se pokorava društvenim normama. U konačnici, postavlja se pitanje – koji je smisao autocenzure, kao elementa više društvene nadgradnje, kada se nađemo u uvjetima opće dehumaniziranosti? Koji je smisao društvenih normi, ukoliko je društvo razoreno?

Šehićevo djelo ogoljava svaki rat. Ono nadilazi granice pojedinačnog, našeg stradanja. Ono je praiskonski krik, koji u sebi sažima bezgraničnu i bezvremensku tragiku čovječanstva. Ne zalazeći previše u mehanizme ideologije koja je tvorac užasa, on se osvrće na žrtve – a žrtve se mogu naći među svima onima koji su nasilno, bez svoje volje bili uključeni u rat, onima koji su žrtve torture, straha, opresije i ideologije, čiji je život izmijenila ili prekinula okrutna stvarnost, onima kojima se smrt dešava pred očima, koji, kada prežive, nose njen gorak okus. Do srži ogoljena ratna stvarnost prerasta u metapriču. U konačnici, cilj je bio pokazati na koji način se pojedinačna i društvena trauma sagledavaju kao ne samo sociološki nego i kulturni fenomen, osvrnuti se na odnos književnosti i traume i preispitivanja prošlosti kroz književnost. Književnost svjedočenja svoju svrhovitost nalazi u iskonskoj ljudskoj potrebi da pamti vlastitu povijest i osvještava zlo u njegovoj banalnosti.

IZVORI

Šehić, Faruk (2007) *Knjiga o Uni*, Buybook, Sarajevo

Šehić, Faruk (2008), *Hit depo. Pod pritiskom. Transsarajevo. Apokalipsa iz Recycle Bina*, Buybook, Sarajevo.

Šehić, Faruk (2018), *Priče sa satnim mehanizmom*, Buybook, Sarajevo.

LITERATURA

Arendt, Hannah (2016), *O zlu*, Naklada Breza, Zagreb.

Beganović, Davor (2009), *Poetika melankolije. Na tragovima suvremene bosansko-hercegovačke književnosti*, Sarajevo.

Caruth, Cathy (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore

Felman, Shoshana (2007), *Pravno nesvjesno. Suđenja i traume u dvadesetom stoljeću*, Deltakont, Zagreb

Freud, Sigmund (1986) "S onu stranu načela ugone" u: *Budućnost jedne iluzije*, Naprijed, Zagreb, 133-191.

Kazaz, Enver (2004), "Prizori uhodanog užasa", *Sarajevske sveske*, 5, 139–141, Mediacentar, Sarajevo

Kazaz, Enver (2010), "Tranzicijska etnokulturna pustinja", *Sarajevske sveske*, 27-28, 83–102, Mediacentar, Sarajevo

Lešić, Zdenko (2003), *Nova čitanja. Poststrukturalistička čitanka*, Buybook, Sarajevo

DETAILS FROM THE LIFE OF THE “POST-WAR GENERATION”. ANTI-HEROIC DISCOURSE IN FARUK ŠEHIĆ’S PROSE

Abstract

Faruk Šehić’s literary work sublimates the most significant features of anti-war literature in Bosnia and Herzegovina. First of all, it is an interest in the reality of war, an infrequent interference with autobiographical elements that testify about the soldier’s experience of war.

Šehić writes authentic stories of war and trauma, ultimately the anti-heroic nature of a one-generation war experience. His work is subversive because it destroys the myth of the heroic experience of war, reducing it to the experiences of deeply traumatized soldiers, who are permanently marked by it.

KEYWORDS: *Faruk Šehić, trauma, war, literature, subversion*

PODACI O AUTORIMA

Marijan Bobinac
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Zagreb (Hrvatska)
mbobinac@ffzg.hr

Almedina Čengić
Filozofski fakultet Univerziteta u
Sarajevu
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)
almedina_dr@yahoo.com

Mirela Dakić
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Zagreb (Hrvatska)
mdakic2@ffzg.hr

Dejan Durić
Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
Rijeka (Hrvatska)
dduric@ffri.hr

Zvonimir Glavaš
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Zagreb (Hrvatska)
zvglavas@ffzg.hr

Sanja Grakalić Plenković
Veleučilište u Rijeci
Rijeka (Hrvatska)
sgrakal@veleri.hr

Jovana M. Kopanja
Filozofski fakultet Univerziteta u
Novom Sadu
Novi Sad (Srbija)
nikolic.jovana91@gmail.com

Dina Koprolčec
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske
Konzervatorski odjel u Osijeku
Osijek (Hrvatska)
dina.koprolcec@min-kulture.hr

Dr.sc. Emilija Kovač
Graditeljska škola Čakovec
Čakovec (Hrvatska)
elija.kovac@gmail.com

Glorija Mavrinac
Filozofski fakultet Sveučilišta u
Zagrebu
Zagreb (Hrvatska)
glorijamavrinac@gmail.com

Dina Merdan
Wiesbaden (Njemačka)
merdan.dina@gmail.com

Snežana Nikolić
Filozofski fakultet u Novom Sadu
Novi Sad (Srbija)
e-mail: nikolicsnezana90@yahoo.com

Lujo Parežanin
Zagreb (Hrvatska)
lparezan@gmail.com

Jezička redakcija: Autori

Korektura: Azra Hodžić-Čavkić i Mirza Sarajkić

UDK: Senada Dizdar

Dizajn korica: Tarik Jesenković

Tehničko uređenje i računarska obrada: Narcis Pozderac, TDP, Sarajevo

Štampa: Dobra knjiga, Sarajevo

Tiraž: 200 primjeraka