

# **ZFD 8**

## **Zadarski filološki dani**



Sveučilište u Zadru  
Odjel za kroatistiku  
Odjel za rusistiku

# ZFD 8

## Zadarski filološki dani

---

Zbornik radova s Međunarodnog znanstvenog skupa  
*Zadarski filološki dani 8*  
održanog u Zadru i Benkovcu  
8. i 9. studenoga 2019.

---

Zadar, 2023.

**ZADARSKI FILOLOŠKI DANI VIII**

Zbornik radova s Međunarodnoga  
znanstvenog skupa *Zadarski filološki dani 8*  
održanog u Zadru i Benkovcu 8. i 9. studenoga 2019.

ISSN 1846-4995

UDK 81.82

**Nakladnik**

Sveučilište u Zadru

**Za nakladnika**

Dijana Vican, rektorica

**Povjerenstvo za izdavačku djelatnost**

Josip Faričić, predsjednik

**Urednice**

Sanja Knežević

Adrijana Vidić

**Recenzenti Zbornika**

Miranda Levanat-Peričić

Danijela Lugarić Vukas

**Lektura**

Edita Medić

**Imensko kazalo**

Drahomira Cupar

**Grafičko oblikovanje i prijelom**

Ines Bralić, Grafikart d. o. o.

**Naklada**

100

**Tisak**

Kerschoffset d.o.o.

# ZFD 8

## Zadarski filološki dani

---

Zbornik radova s Međunarodnog znanstvenog skupa  
*Zadarski filološki dani 8*  
održanog u Zadru i Benkovcu  
8. i 9. studenoga 2019.

---

Sanja Knežević – Adrijana Vidić  
(urednice)

Zadar, 2023.

## Sadržaj

Predgovor	9
<b>Jezik i književnost zadarskoga područja (19. stoljeće)</b>	<b>15</b>
<b>JOSIP LISAC</b> Hrvatski jezik i hrvatska književnost zadarskoga područja u 19. stoljeću	17
<b>FRANCISCO JAVIER JUEZ GÁLVEZ</b> Pappafava u Španjolskoj	27
<b>Književni lik</b>	
<b>DIVNA MRDEŽA ANTONINA</b> Otpor pastoralnog lika tekstološkim zavrzlamama. Jedan primjer rekonstrukcije oštećena rukopisa Filide Antuna Bratosaljića Sasina	41
<b>ANA MARIN</b> Naratološki glasovi u romanu <i>Tijelo njenog tijela</i> (2006.) Slavenke Drakulić	59
<b>RENATE HANSEN KOKORUŠ</b> Žanrovske okosnice književnoga lika: <i>Crvena voda</i> Jurice Pavičića	77
<b>SUZANA MARJANIĆ</b> Peripatetički transžanr i ekokritička niša velebiteske trilogije Ede Popovića	89
<b>ANA GOSPIĆ ŽUPANOVIĆ</b> <b>HRVOJE BAZINA</b> <i>Antijunaci</i> u dramskoj duologiji Nine Mitrović	105
<b>DRAGANA VUČIĆ-ĐEKIĆ</b> Ličnost i lik u stand-up komediji	119
<b>ETHEM MANDIĆ</b> <i>Aretej</i> kao politička tragedija	127

<b>ANDRIJANA NIKOLIĆ</b> Usamljenost i otuđenost junaka-antijunaka u romanu Branimira Šćepanovića <i>Usta puna zemlje</i>	139
<b>DEAN SLAVIĆ</b> “The Rime of the Ancient Mariner” by S.T. Coleridge: An Interpretation of and a Methodological Approach to Biblical Motifs (With special Attention to the Poem’s Hero)	157
<b>MARIJAN TUCAKOVIĆ</b> Usud pijanizma: pijanizam u književnosti, književnost o pijanizmu	185
<b>TATJANA STUPIN</b> Janko Polić Kamov, Arsen Toplak, <i>Isušena kaljuža</i>	197
<b>Književnost i povijest</b>	209
<b>DAVID ŠPORER</b> Povijest knjige, anakronizam i originalnost	211
<b>MILAN MARKOVIĆ</b> Povijest eseja – granice žanra i granični žanr	223
<b>MARIO KOLAR</b> Paradoxes of History in Pavao Pavličić’s Novel <i>Muzej revolucije</i> ( <i>The Museum of the Revolution</i> )	235
<b>MONIKA BREGOVIĆ</b> “Agitations” to Life – War in the Fiction of Virginia Woolf	251
<b>IVICA LEOVAC</b> <b>MARIJANA JELEČ</b> Povijest i sjećanja u prozi Johanna Weidenheima	267
<b>ДМИТРИЙ НОВОХАТСКИЙ</b> «Господа из завтра»: мотив путешественника во времени и постсоветская травма в современной русской прозе	279
<b>ANNAGIORGIA MIGLIORINI</b> Anonymity and Amorphousness: Loss of Identity and the Triumph of Masses in Zabolotsky’s <i>Stolbtsy</i>	295

**EWA SZPERLIK**

Memories of Yugoslavia in the Autobiographical Works of  
Jozo Kljaković – *U suvremenom kaosu* and *Krvavi val* in the  
Context of Croatian Émigré Literature

**313**

**DINA KOPROLČEC**

Novohistorističko poimanje povijesti u romanima Ivane Šojat

**329**

**Slavistika danas! Lokalni, regionalni i globalni doprinos**

**347**

**IVAN MAGAŠ**

Vinjerački govor

**349**

**ЛАРИСА БУТАКОВА**

**АНАСТАСИЯ ШАДРИНА**

Моделирование когнитивной структуры слов-коррелятов  
родного и изучаемых языков

**365**

**KAREL JIRÁSEK**

Slavenski jezici u pogledu višejezičnog paralelnog korpusa InterCorp

**381**

**MARIJA OŠTRIĆ**

Leksički pristup pri poučavanju azilanata hrvatskomu jeziku

**391**

Popis recenzenata i recenzentica pojedinih priloga

**408**

Imensko kazalo

**410**

## Predgovor

---

Međunarodni znanstveni skup *Zadarski filološki dani* 8, u organizaciji Odjela za kroatistiku i Odjela za rusistiku Sveučilišta u Zadru, održan je 8. i 9. studenoga 2019. godine na Sveučilištu u Zadru i u Gradskoj knjižnici u Benkovcu. Tematski je Skup bio fokusiran unutar četiri cjeline aktualnih filoloških istraživanja – „Jezik i književnost zadarskoga područja (19. stoljeće)“, „Književni lik“, „Književnost i povijest“ i „Slavistika danas! Lokalni, regionalni i globalni doprinos“. Na Skupu je sudjelovalo više od stotinu izlagača iz Hrvatske i drugih europskih zemalja (Crna Gora, Bosna i Hercegovina, Poljska, Italija, Rusija, Španjolska i dr.).

Zbornik radova *Zadarski filološki dani* 8 otvaramo sekcijom „Jezik i književnost zadarskoga područja (19. stoljeće)“ koja okuplja dva značajna prinosa. Prvi je prilog Josipa Lisca, koji je ujedno razrađeno njegovo plenarno predavanje „Hrvatski jezik i hrvatska književnost zadarskoga područja u 19. stoljeću“. U radu se „sažeto prikazuje govorno stanje u 19. stoljeću, govornu situaciju toga doba“ u Zadru s osvrtom na važna izdanja periodike poput *Kraljskoga Dalmatina*, *Zore dalmatinske* i *Iskre* te istaknute preporoditelje, jezikoslovce i književnike poput Ante Kuzmanića, Petra Preradovića, Šime Starčevića, Mihovila Pavlinovića i dr. Francisco Javier Juez Gálvez u radu „Pappafava u Španjolskoj“ donosi vrijedne dokumente i spoznaje iz španjolskih knjižnica i arhiva o djelovanju Vladimira Pappafave, odnosno o prisutnosti njegovih pravnih spisa u Španjolskoj i Portugalu. F. J. Juez Gálvez dotiče se i Pappafavina malo poznatoga spisa u kojemu tematizira svadbene običaje „dalmatinskih Morlaka“.

Središnja tema druge sekcije „Književni lik“ pokazala se kao iznimno poticajna te okuplja niz različitih radova iz područja znanosti i povijesti književnosti i to znanstveno obrađujući teme iz starije hrvatske književnosti, novije književnosti, ali i recentnih djela hrvatskih prozaista i dramatičara. Divna Mrdeža-Antonina u radu „Otpor pastoralnog lika tekstološkim zavrzlamama. Jedan primjer rekonstrukcije oštećena rukopisa *Filide* Antuna Bratosaljića Sasina“ istražuje tipologiju pastoralnih likova na temelju rekonstrukcije oštećenih dijelova teksta drame A. Bratosaljića Sasina te važnost rekonstrukcije rukopisnih tekstova, koja mora biti, kako ističe autorica usklađena ne samo s užim filološko-jezičnim čitanjem nego i dobrim poznavanjem kazališno-povijesnoga konteksta. Ana Marin radom „Naratološki glasovi u romanu *Tijelo njenog tijela* (2006.) Slavenke Drakulić“ ukazuje na osobitosti autobiografskog diskursa Slavenke Drakulić analizirajući položaj pripovjedača, autoričine igre fokalizacijom i uopće igre položajima likova/protagonista. Renate Hansen-Kokoruš bavi se žanrovskim osobitostima kreiranja likova, odnosno „konceptom informacija o likovima“ (Jannis) na primjeru kriminalističkog romana Jurice Pavičića *Crvena voda*. Putopis kao peripatetički trans-žanr na primjeru putopisa velebitske trilogije Ede Popovića problematizira Suzana Marjanić unutar metodologije ekološke

kritike. Likovima kao antijunacima bave se u interpretaciji drama Nine Mitrović (*Komšiluk naglavačke, Familija u prahu*) u zajedničkom radu Ana Gospić Županović i Hrvoje Bazina. O dramskom žanru stand-up komedije raspravlja u svom radu Dragana Vučić Đekić razmatrajući distinkciju „lika i ličnosti“ kroz dva aspekta: „(1) ličnost komičara s obzirom na to da na pozornici predstavlja samoga sebe, odnosno svoju osobnost artikuliranu kroz stavove i gledišta te (2) načine oblikovanja likova unutar humorističnoga narativa“. Ethem Mandić u radu „*Aretej* kao politička tragedija“ komparativno razmatra odnos vlasti prema pojedincu uspoređujući likove Krležine drame *Aretej* i njegova romana *Banket u Blitvi*. Andrijana Nikolić u radu „Usamljenost i otuđenost junaka – antijunaka u romanu Branimira Šćepanovića *Usta puna zemlje*“ razmatra Šćepanovićeve antijunake iz prizme egzistencijalističkoga čitanja. Nadalje, Dean Slavić u radu „Interpretacija i metodički pristup biblizmima u Coleridgeovoj *Poemi staroga mornara* – s posebnim osvrtima na odnose prema glavnomu liku“ ukazuje na „stilsku međuovisnost i ukupnu uporabu biblijskih simbola u poemi“ te nudi posve novo i inovativno metodičko čitanje Coleridgeove *Poeme staroga mornara*. U radu „Usud pijanizma: pijanizam u književnosti, književnost o pijanizmu“ Marijan Tucaković istražuje teme pijanizma o književnosti i književnosti o pijanizmu na temelju intermedijalnog čitanja romana *Ponos i predrasude* Jane Austen, *Jane Eyre* Charlotte Brontë, *Pijanistica* Elfriede Jelinek i *Gubitnik* Thomasa Bernharda. Posljednji rad u sekciji „Književni lik“ članak je Tatjane Stupin u kojemu problematizira kompleksnost kreacije lika Arsena Toplaka iz romana *Isušena kaljuža* Janka Polića Kamova.

U dijelu Zbornika naslovljenom „Književnost i povijest“ dvije su, grubo govoreći, skupine tekstova: promišljanja povijesno uvjetovanih koncepata za kojima posežemo pri interpretaciji ili samog žanra s oslanjanjem na njegovu povijest te analize književnih tekstova s povijesnom, u većini slučajeva ratnom komponentom. Što se prvog slučaja tiče, David Šporer je ispisao iznimno zanimljivu raspravu o odnosu povijesti knjige i povijesti književnosti te problemu anakronizama koji su „ozbiljna zamka u bilo kojem bavljenju prošlošću“, a odnose se na primjenu „nekeg pojma ili kategorije iz drugog doba, najčešće naknadnog vremena, na fenomene u razdoblju u kojem tih pojmova ili nije bilo ili su bili drukčije shvaćani i to do te mjere da primjena naizgled istog pojma izaziva konfuziju“. Nastaju, između ostalog, uslijed toga što se „u povijesti književnosti [te] sukcesivne filološke i tekstološke intervencije ne samo ignoriralo nego ih se pretvaralo u ‘činjenice’ koje se više nisu niti preispitivale“, a konzekvence anakronog shvaćanja koncepta originalnosti prikazuju se na primjeru Marina Držića. Milan Marković se pak bavio poviješću i žanrovskim odlikama eseja. Polazeći od toga da je povijest žanra moguće pratiti upravo stoga što je autorski, u rad uključuje i važnija teorijska promišljanja o njemu, njegovim osobinama i granicama, što rezultira tekstom koji se može smatrati temeljnim polazištem za one koji se upuštaju u proučavanje ovog žanra. Mario Kolar se

bavio jednim od (zasad) četiri povijesna romana Pavla Pavličića, *Muzejom revolucije*, čiji je glavni junak povjesničar koji se bavi i osobnom i nacionalnom poviješću, neraskidivo isprepletenima, te se ovaj naslov u konačnici može čitati kao roman o povijesti na čiju se paradoksalnu narav u analizi stavlja fokus. Monika Bregović je pratila načine i književna sredstva koje je Virginia Woolf, poznata po izbjegavanju „eksplicitne ‘poruke’“, ali i hvatanju ukoštac s politikom i društvenim temama, koristila pri ispisivanju rata u tekstovima *Jakobova soba*, *Gospođa Dalloway*, *Svjetionik*, *Godine* i *Između činova*. Rat je nezaobilazan i u tekstu Ivica Leovca i Marijane Jeleč, koji su skrenuli pažnju na književnost jugoslavenskih Podunavskih Švaba, stigmatizirane skupine osobite nezavidne povijesti, kojom se književno bavio najproduktivniji njen predstavnik, Johannes Weidenheim. Analizirali su pet njegovih romana s obzirom na autorova vlastita (imaginarna) sjećanja i kulturno pamćenje Podunavskih Švaba, zaključujući da se bavio i njemačkim i komunističkim zločinima s intencijom da se ne ponove. Do sličnog zaključka dolazi i Dina Koproščec u vezi jednog od tri romana Ivane Šojat na koje je primijenila novohistoricističko čitanje, odnosno u vezi romana *Unterstadt* koji je obiteljska folkdojčerska saga s antiratnom porukom. Pripadnik još jedne stigmatizirane skupine, koja pažnju proučavatelja dobiva od devedesetih naovamo, jest i emigrantski slikar, kipar i književnik Jozo Kljaković, čijim se dvjema autobiografskim knjigama i sjećanjem na Jugoslaviju u njima bavila Ewa Szperlik. Annagiorgia Migliorini u svome je radu povezala povijesne okolnosti nastanka – dvadesete godine 20. stoljeća u Sovjetskom Savezu – sa zbirkom pjesama *Špalte* Nikolaja Zabolockog, odnosno pokazala kako konkretni događaji utječu na tvorbu književnih likova: međusobno su isprepleteni „način prikazivanja masa i ljudska kriza identiteta“. Premda nije riječ o posljednjem radu ovog dijela Zbornika, za kraj njegova prikaza ostavili smo rad Dmitrija Novohatskog, koji se bavio dijelom suvremene ruske književnosti koji je kod nas slabije poznat, ali je s početkom prethodnog desetljeća zauzeo simptomatičan hegemonijski status među popularnim žanrovima. Za naziv *popadančestvo* ne nalazimo adekvatan prijevod: *popadat'* znači „dospijevati negdje“, a upravo to čine likovi koji putuju kroz vrijeme i prostor. Autor se usredotočuje na onaj dio korpusa u kojem protagonisti – „konzultanti“, „(auto)paraziti“ ili „junaci“ – dospijevaju u prijelomne trenutke prošlih epoha, poglavito sovjetske ili monarhističke, ne gubeći pritom znanje o povijesti koju tad aktivno nastoje popraviti, a to „virtualno ispravljanje prošlosti“ povezuje s problematičnim postsovjetskim prilikama u kojima takva književnost nastaje, ilustrirajući je mnogobrojnim primjerima.

Premda sastavljen od svega četiri rada, dio Zbornika naslovljen „Slavistika danas“ oprimjeruje širok spektar problema i praksi suvremene slavistike. Ivan Magaš fonološki je i morfološki obradio vinjerački govor koristeći snimku govora najstarije stanovnice tog turističkog mjesta na jugoistočnoj obali Velebitskoga kanala nastalu u lipnju 2018. godine. S obzirom na turističku orijentaciju,

oskudan broj stalnih stanovnika i nepostojanje škole, „izvjesno je da prilike za klasično dijalektološko istraživanje vinjeračkoga govora uskoro neće biti“, pa je ovaj rad ne samo prvi, nego moguće da će biti i jedini dijalektološki opis tog govora. Larisu Butakovu i Anastasiju Šadrinu zanimale su specifičnosti tvorbe psihološkog „značenja korelata u materinskom i u stranim jezicima koji imaju različit stupanj važnosti za bilingvalnog pojedinca koji ih uči“. Asocijativna i semantička istraživanja provele su na Česima koji su učili ruski i engleski, a njihovi rezultati „dokazuju pretpostavku o tome da se značenje strane riječi u situaciji učenja više jezika formira s osloncem na konceptualnu bazu materinskog jezika i stoga se razlikuje od onog što stoji iza te riječi kod izvornog govornika“, odnosno „različitosti u strukturi značenja riječi na materinskom i korelata na stranom jeziku uvjetovane su različitim iskustvom usvajanja i upotrebe tih riječi“. Karel Jirásek predstavio je nekomercijalni višejezični paralelni korpus InterCorp („obuhvaća 40 jezika koji su međusobno povezani preko tekstova na češkom jeziku, odnosno preko češkog izvornika ili prijevoda sa stranog jezika na češki“) i mogućnosti njegove primjene u slavistici. Naposljetku, Marija Oštrić je skrenula pažnju na usvajanje stranog jezika kod azilantata i stranaca pod supsidijarnom zaštitom, koji predstavljaju posebno osjetljivu skupinu „inojezičnih učenika kod koje osim uloge dobi, spola, motivacije i straha od učenja jezika na uspješnost pri prevladavanju jezikom mogu utjecati specifična stresna i traumatična iskustva, PTSP, akulturacijski stres (osjećaj nepripadanja novoj sredini), nepismenost u vlastitome jeziku, pripadnost različitoj jezičnoj porodici, nepoznavanje engleskoga jezika“. Autorica se fokusirala na konkretan slučaj sedmero polaznika uvodnog tečaja hrvatskog jezika održanog u akademskoj godini 2018./2019. u Centru za strane jezike Sveučilišta u Zadru, istaknula otežavajući niz jezičnih i nejezičnih čimbenika i važnost leksičkog pristupa, te prikazala njegovu primjenu.

Zbornik radova *Zadarski filološki dani 8* u konačnici objedinjava dvadeset i sedam radova iz sva četiri istraživačka područja i to na hrvatskom, engleskom i ruskom jeziku. Svaki pojedini rad podvrgnut je dvostrukoj slijepoj recenziji s visokim udjelom međunarodnih recenzenata. Rad na Zborniku – autore priloga, recenzente i samo uredništvo – bitno je obilježila pandemija korona virusa. Prvih mjeseci u novim okolnostima rad na Zborniku bio je zaustavljen; radovi gotovo da i nisu pristizali. Kako su se okolnosti počele mijenjati, uređivanje Zbornika postalo je živahnije, premda u stalnoj distanci od stvaranja pritiska i autorima i recenzentima. Pandemija nam je otvorila novu perspektivu tolerancije u produljivanju rokova, pa Zbornik iz toga razloga i dolazi u određenom zakašnjenju. Međutim, kao uredništvo iskazujemo veliko zadovoljstvo kvalitetom znanstvenih radova kao i njihovom tematskom disperzivnošću. Unutar svih istraživačkih sekcija bilježimo raznolikosti u istraživačkom pristupu; tako s podjednakim užitkom čitamo radove koji se bave teorijskim aspektima određenih žanrova, kao i one koji interpretativno ukazuju ili na već zaboravljene ili nedovoljno poznate autore i djela hrvatske i drugih slavenskih

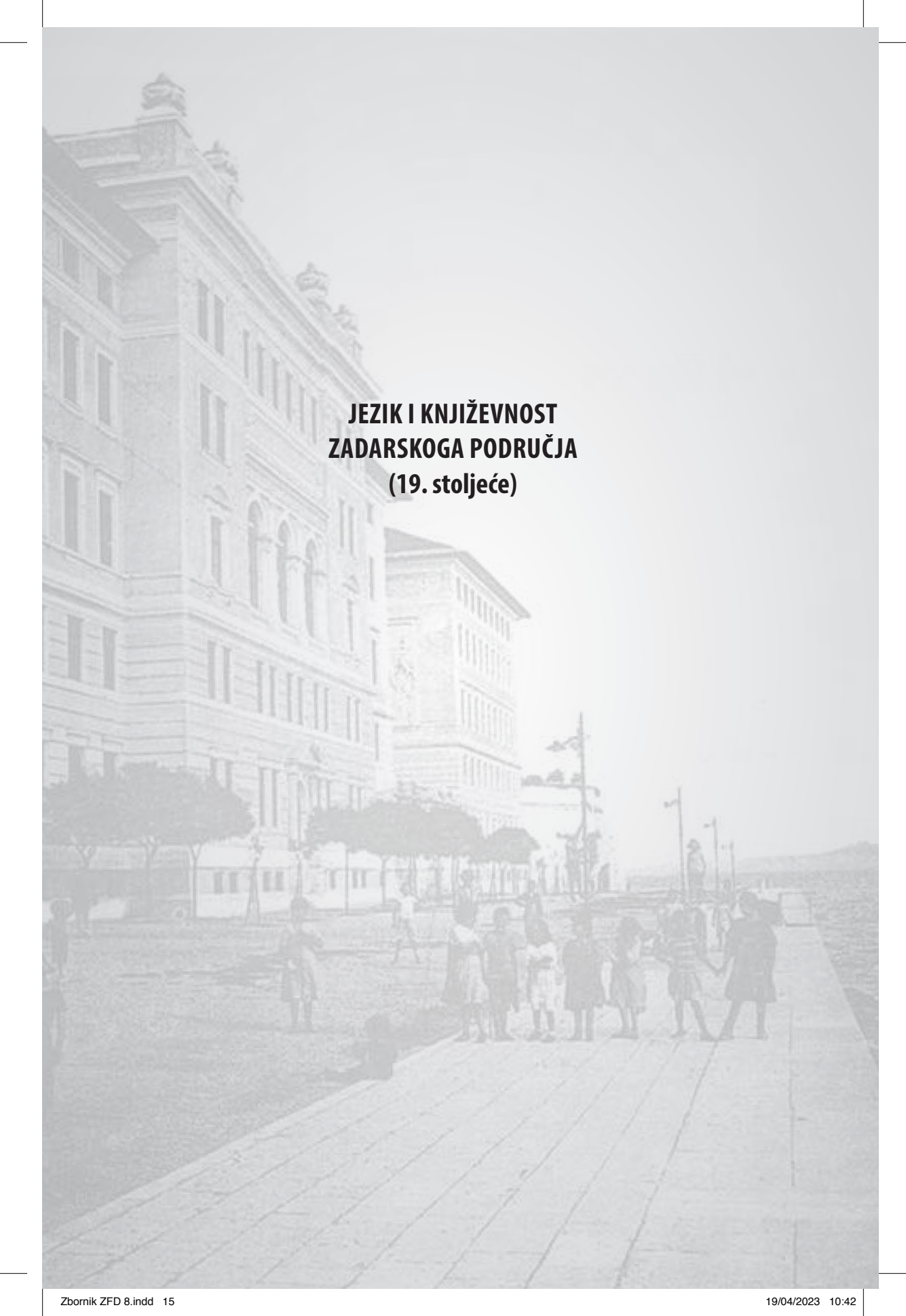
književnosti, odnosno one koji kontekstualiziraju posve suvremene književne pojave. Iznimno su zanimljivi i lingvistički prinosi u Zborniku koji obuhvaćaju širok istraživački spektar – od povijesti jezikoslovlja, dijalektoloških istraživanja do problematiziranja novih metoda i alata u procesu poučavanja stranih jezika, odnosno hrvatskoga kao inog.

Uredništvo Zbornika *Zadarski filološki dani 8* zahvaljuje svim autorima tekstova, recenzentima kao i svim drugim suradnicima na ukazanom povjerenju, a osobito na strpljenju kojemu nas je naučila (nažalost još uvijek prisutna) pandemija.

Sanja Knežević  
Adrijana Vidić

Zadar, studeni 2022.





**JEZIK I KNJIŽEVNOST  
ZADARSKOGA PODRUČJA  
(19. stoljeće)**



# Hrvatski jezik i hrvatska književnost zadarskoga područja u 19. stoljeću

---

**Josip Lisac**

Odjel za kroatistiku  
Sveučilište u Zadru

UDK: 821.163.42“18“\*

811.163.42'282(497.581.1 Zadar)

Kategorizacija: izlaganje sa znanstvenog skupa

Primljeno: 25. listopada 2020.

Prihvaćeno: 1. srpnja 2021.

Plenarno izlaganje na *Zadarskim filološkim danima 9* sažeto prikazuje govorno stanje u 19. stoljeću, govornu situaciju toga doba (dva čakavska i dva štokavske dijalekta), naznačuje kako se govorio i standardni talijanski jezik, domaći mletački govor, razgovorni mletački, francuski, njemački, također hrvatski i srpski standardni jezik i još neki idiomi. Kako je Zadar bio važan preporodni grad s važnom jezičnom ulogom, dan je i prikaz jezikoslovnih zbivanja koja su našla odraza u časopisima od *Kraljskog Dalmatina* na početku 19. stoljeća preko *Zore dalmatinske* i mnogih drugih periodika do *Iskre* i drugih izdanja potkraj i na kraju 19. stoljeća. Kratko se portretiraju važne pojave lingvističkih zbivanja (Šime Starčević, Ante Kuzmanić, Dragutin Parčić i drugi). Književna zbivanja sažeto se prikazuju od skromnih dosega u prvim desetljećima 19. stoljeća preko važnih osoba kao što su bili Petar Preradović, Mihovil Pavlinović, Nikola Šimić, Jakša Čedomil sve do važnih pisaca hrvatske moderne koji su objavljivali i u Zadru. Upozoreno je i na slabo poznate pojave kao što je bio Antun Krilatić u drugoj polovini 19. stoljeća. Zaključeno je da su tijekom stoljeća hrvatski jezik i hrvatska književnost ostvarili velike rezultate, važne i na zadarskome području te da su u teškim političkim prilikama svoj narod pratili i filolozi i pisci koji su često djelovali i politički, kao što su se političari isticali i kao jezikoslovci, kao književnici i kao povjesničari.

KLJUČNE RIJEČI: govori, jezik, književnost, lingvistika

Zadar, najslavniji grad naše prošlosti, kako je napisao Miroslav Krleža, iznimne je jezične povijesti, a mnogo je dao materinskomu jeziku i hrvatskoj književnosti u cjelini, puno i u 19. stoljeću koje nas ovdje zanima. U 19. stoljeću uglavnom je definitivno formirana hrvatska nacija, a tada je naša vrlo stara književnost postala općenacionalnom. U preporodu utemeljena je moderna Hrvatska, a na kraju toga stoljeća definitivno je standardiziran hrvatski jezik.

Najstariji danas živi idiomi zadarskoga područja jesu čakavski koji su prilikom dolaska Hrvata pripadali zapadnojužnoslavenskomu jezičnom tipu, fizionomiji

što je postojala prije odvajanja srednjojužnoslavenskih i slovenskih govora. Ti su se čakavski govori, prirodno se mijenjajući tijekom vremena, održali do danas, a negdje su se u 13. stoljeću podijelili u dva dijalekta, ikavsko-ekavski od Ugljana i Dugoga otoka prema sjeverozapadu, ikavski od Pašmana prema jugoistoku, također na kopnu. Pad Zadra pod mletačku vlast značio je dolazak mletačkoga narječja u grad, a tu se razvio i poseban mletački govor, vrlo različit od venecijanskoga i drugih mletačkih govora u našim stranama. Sva je prilika da je taj govorni tip danas izumro, skupa s nestankom njegovih govornika. Na naše su područje došli, nakon turske invazije, i štokavci, i to najprije ikavci, koji su se smjestili uglavnom na potezu nedaleko od mora. Zatim su stigli i ijekavci, koji su uglavnom naselili sljedeći pojas nešto udaljeniji od mora. Razumije se, sve je to područje do Dinare u srednjemu vijeku bilo čakavsko, a pridošlice su pred Turcima stigle iz Hercegovine, ikavci iz zapadne, ijekavci iz istočne. Oboji su i danas nazočni na zadarskome području, pa, dakle, tu žive govornici četiriju dijalekata srednjojužnoslavenskoga tipa. U seobama prve polovine 18. stoljeća stigli su i doseljenici iz Albanije koji su osnovali naselje Arbanasi, među kojima neki još čuvaju svoj gegijski govor albanskoga jezika. Dakako, i u 19. stoljeću bilo je u Zadru svih tih govornika, čakavaca ikavskoga i ikavsko-ekavskoga jata, štokavaca ikavaca i ijekavaca, a i raznih drugih idioma, npr. novoštokavska hrvatska pismenost koja se oko sredine 18. stoljeća uključuje u novoštokavski hrvatski književni jezik u procesu standardizacije, a u 19. stoljeću riječ je o općehrvatskome standardnom jeziku koji se tijekom 19. stoljeća dodatno standardizira. Hrvatsko 19. stoljeće počelo je standardizacijom novoštokavskoga i kajkavskoga, a od preporoda uklonjeno je novoštokavsko-kajkavsko dvojstvo. Više se, dakle, ne piše ni čakavski ni kajkavski, piše se samo novoštokavski, ali uz kompromisni i kolebljivi standard kod iliraca predvođenih Ljudevitom Gajem, a traje i ijekavsko-ikavsko dvojstvo u okviru štokavštine. Zadarska filološka škola oštro se suprotstavljala Gajevu slovopisu i borila da ikavica bude hrvatski jezični standard. Naknadno je prihvaćena Gajeva grafija, trajalo je ikavsko-ijekavsko dvojstvo, onda je konačno ijekavski novoštokavski standard prevladao u drugoj polovini stoljeća. Govorio se u 19. stoljeću i standardni talijanski jezik, domaći mletački govor, razgovorni mletački, srpskokrcvenoslavenski, slavjanoserpski, francuski tijekom francuske vlasti, njemački pod austrijskom vlasti, srpska standardna novoštokavština, a naknadno su se javljali i drugi idiomi, osobito razgovorni idiomi i interdijalekti.

Na zadarskome području danas žive i drugi idiomi tipa razgovornih jezika i interdijalekata, razumije se, živi i standardna novoštokavština, i to uglavnom kao hrvatski standardni jezik. Život standardizirane novoštokavštine u Zadru vrlo je zanimljiv, osobito u 19. stoljeću, jer je Zadar bio jedan od važnih preporodnih gradova, pa je tim zbivanjima dao izraziti i osebujan pečat. U novije doba Zadar manje sudjeluje u hrvatskim jezičnim procesima, međutim, ipak je njegova uloga, unatoč dugoj talijanskoj okupaciji, znatna. Odnosi se to prvenstveno

na interpretacije hrvatskoga standardnog jezika i uopće na teorije jezične standardnosti, važne i u svjetskim razmjerima, također na tumačenje hrvatske jezične povijesti i hrvatskoga dijalekatnog stanja. Uglavnom je to povezano s funkcioniranjem Filozofskoga fakulteta u Zadru tijekom druge polovine 20. stoljeća, pri čemu su najveće zasluge Dalibora Brozovića, ali su i prinosi drugih (Miroslav Kravar, Zlatko Vince, Vladimir Anić itd.) bili znatni. Srpska standardna novoštokavština prilično je dugo živjela u Zadru primajući i utjecaje hrvatskoga standardnog jezika i utjecaje iz Srbije, a u prošlosti Srbi su u Zadru imali i svoje časopise. Naravno je samo po sebi da standardna novoštokavština ne može imati kakvih posebnosti, međutim očito je također da prostor i uvjeti života ipak imaju stanovito značenje te onda utječu i na funkcioniranje standardiziranoga idioma, pa tako i u Zadru.

Prva tiskara u Zadru proradila je 1797., a u *Kraljskom Dalmatinu* na početku 19. stoljeća (1806. – 1810.) objavljuju se zakoni i uredbe i na hrvatskome jeziku, također pouke o privređivanju i mnoge vijesti s raznih strana, a znatna je bila i njegova kulturna uloga, njegov jezik strogo puristički, oslonjen na rječnike Joakima Stullija. To su prve dvojezične talijansko-hrvatske novine u doba francuske vlasti. Na hrvatski su se talijanski tekstovi prevodili teško, pa su prevoditelji (Paško Jukić, Nikola Dominik Budrović i drugi) svakako stekli stanovite zasluge. Kako god bilo, ipak se tu pridonosilo izgradnji publicističkoga stila. Zanimljivo je da je prvi broj *Telegrafa službeničkog* objavljen u Ljubljani 1811., pri čemu se kao prevoditelj spominje Šime Starčević, dugo djelatnik u zadarskoj filološkoj školi, afirmiran kao hrvatski gramatičar s nizom vrijednih djela, a svakako je *Ričoslovica ilirička* iz 1812. imala veliko značenje iako je dugo bila potiskivana i zanemarivana. Slovoapisna latinička pitanja intenzivno su se razmatrala pod vodstvom Požežanina Antuna Mandića već potkraj 18. stoljeća, a onda je 1820. austrijski namjesnik Dalmacije Franjo Tomašić sazvao u Zadru učeno povjerenstvo kojem je prvak bio Franjo Marija Appendini. Ta je komisija temeljito reformirala latinički slovoapis i na taj način grafijski ujedinila Dalmaciju izuzevši Dubrovnik i Kotor. To je već vrijeme pred početak preporoda, a ono pokazuje da iz velikih nevolja uslijed raznih stranih opasnosti može proizići i što dobro, upravo preporod. On se i dogodio, a vodio ga je Ljudevit Gaj, veliki grafijski reformator i ujedinitelj Hrvata u jednome književnom jeziku, i to štokavskom. On, rođeni kajkavac, a kajkavci su tada bili najugroženiji među Hrvatima, odlučio je napustiti kajkavštinu i ujediniti „ilirski” jezik u novoštokavskome duhu. Većinski hrvatski jezik štokavske fizionomije proširio je Gaj i na kajkavske krajeve, bio je ujedinitelj, a brojni su bili i njegovi suradnici. Hrvatski narodni preporod značio je svekoliku homogenizaciju, standardizaciju je počela prije njega, a dovršena je osjetno kasnije. Imao je Gaj i znatnu oporbu, a najjača je bila u Zadru. Tu je preporod otpočeo 1844., i to u *Zori dalmatinskoj*, a najavljan je i prije, osobito u časopisu *Gazzetta di Zara*.

Zadarski časopis *Zora dalmatinska* važna je hrvatska periodika, višestruko vrijedna, pri čemu je u ukupnu značenju udio jezikoslovnih prinosa znatan i

izrazit, a list je objavljivala tiskara braće Battara. Korisno je o tom makar kratko raspraviti i danas kada su mnoga pitanja dobro raščlanjena i osvjetljena. To, naravno, nikako ne znači da u filologiji i u povijesnoj znanosti nije bilo mnogo odstupanja od istine, mnogo iskrivljanja i zabluda. Izlazak iz hrvatskih jezičnih i političkih teškoća tražili su brojni sudionici u zbivanjima koji su nastojali udarati najboljim smjerovima, često ipak uz korekcije i kompromise. Tako se i inače događa u povijesti, tj. ne dolazi se lako do rješenja, jer su interesi mnogi i različiti, često tegobno ostvarivani.

Svakako je Ante Kuzmanić stekao velike zasluge pokretanjem i uređivanjem *Zore dalmatinske* i drugim svojim nastojanjima. Iskazao je veliku upornost i gorljivo rodoljublje, pa nam se ukazuje kao dragocjena najava velikih muževa hrvatske povijesti, Ante Starčevića i Stjepana Radića, prvoga patriotizmom i državotvornošću, drugoga također domoljubljem i posebno zagledanjem u maloga čovjeka naših seoskih i sličnih sredina. Zato je zaslužio da i ovdje kratko ocrtamo njegove zasluge na svim poljima, poglavito na jezikoslovnom. Publicist, jezikoslovac i liječnik osobito u Zadru razvio je znatnu prosvjetiteljsku i publicističku djelatnost te stekao status predvodnika zadarske filološke škole. Ta se škola nije slagala s tipom književnoga jezika Ljudevita Gaja i drugih iliraca, ijekavskom štokavštinom kakvom je pisao Karadžić, ni s grafijskim rješenjima zagrebačke filološke škole. Držao je da Hrvati trebaju pisati štokavski ikavski, prema ponešto izmijenjenu slovopisu iz 1820. te da Dalmacija, kolijevka hrvatske države, stare i dragocjene jezične i književne baštine, treba usmjeravati hrvatski kulturni život i sudjelovati u fizionomiji hrvatskoga književnog jezika, osobito stoga što su Hrvati štokavci većinom ikavci. Kao sredstvo za iznošenje tih stajališta, prosvjećivanje puka i širenje hrvatskoga jezika u talijaniziranoj Dalmaciji, pokrenuo je 1844. tjednik *Zora dalmatinska*. Uredio je prvo godište i niz brojeva od 1846. do 1849. te u njoj napisao i preveo stotinjak članaka iz jezika, književnosti, povijesti, prava, medicine, veterine, etnografije, gospodarstva, poljoprivrede, meteorologije, astrologije itd., sustavno nastojeći unaprijediti hrvatsko stručno nazivlje. Kvalitetom priloga, osobito prijevodnih, tjednik je uglavnom nadmašivao druge hrvatske onodobne književno-poučne časopise, a okupljanjem suradnika iz sviju hrvatskih zemalja utjecao je na izgradnju svijesti o kulturnome i narodnome zajedništvu. Uređivao je Kuzmanić i *Glasnik dalmatinski*, *Pravdonošu* i druge časopise. U *Pravdonoši* je donosio pravno nazivlje, dao je i prinos razvoju hrvatskoga medicinskog nazivlja. Skupio je tisuće riječi pripremajući rječnik, ali taj posao nije završio. U *Poslanici Dalmatincima* zauzima se za sjedinjenje hrvatskih zemalja, povijesnim i filološkim argumentima brani hrvatstvo Dalmacije te samostalnost i potrebu razvoja hrvatskoga jezika. Nezadovoljan slavenstvom, jugoslavenstvom i velikosrpstvom edicija ili pojedinaca, borio se gotovo redovito protiv nazivanja hrvatskoga jezika slovinskim ili slično. U grafijskim pitanjima bio je donekle tolerantan, svakako tolerantniji od Šime Starčevića. Gajevu grafiju prihvatio je

1849. u *Zori*, međutim ostao je vjeran ikavici i borio se protiv ijekavice i onda kad se već učvrstila u standardnome jeziku. Sastavio je više knjižica i dosta prevodio. Znameniti preporoditelj sigurno je zaslužan i za standardizaciju hrvatskoga jezika. U *Zoru* je uvrštavao i ijekavske tekstove, ali je očito zaslužan za koncepciju časopisa. Sigurno nije točno što se ponegdje tvrdi, naime, da urednici nisu mogli ništa odlučivati. To je očito iz fizionomije časopisa koja je bila drugačija kad su ga vodili Ivan August Kaznačić ili Nikola Valentić.

Svakako se nisu ostvarila sva nastojanja ni Ljudevita Gaja ni Ante Kuzmanića, ni u jezičnim pitanjima. Ipak je u njihovo doba došlo do preporoda Hrvatske i do ujedinjenja Hrvata u jednome standardnom jeziku, i to štokavske fizionomije. Dakako da do jezičnoga jedinstva nije bilo lako doći, ali je ono ostvareno, i to kompromisno, kao što su i inače slijedili kompromisi, pa i onaj veliki iz 1918. Grafija je pridonijela dojmu da svi Hrvati primaju nešto novo, a Kuzmanić se bojavao da je Gaj neoprezan, osobito prema nekim susjednim narodima. Bilo mu je važno jezično i svako drugo ujedinjenje Hrvata, ali na kompromise nije lako pristajao. Gaj, Mažuranić i drugi nisu mogli postići što su htjeli jer su i Prešeren i Karadžić odbili njihove ideje o Velikoj Iliriji. Ilirizam se sveo na Trojednicu. Tu je bio važan samouvjereni Ante Starčević. On je duboko djelovao na hrvatsku književnost i na hrvatski život, pa je sav zreli hrvatski realizam (Kovačić, Kumičić, Kranjčević itd.) bio pravaški.

U *Zori dalmatinskoj* glavni je Kuzmanićev jezikoslovni suradnik bio velikan hrvatske lingvistike Šime Starčević, dugo zapostavljan, ali u posljednjih pedesetak godina mnogo proučavan i danas već dobro poznat, ali se i nova otkrića još očekuju. Starčević se naročito zauzimao za sređivanje hrvatskoga slovopisa, pa taj interes prevladava u *Zori*. Tu i tamo Šime Starčević bio je spominjan, ali i tako potiskivan da sam imao priliku pročitati i to da je njega otkrio tek Branko Vodnik 1912., dakle 100 godina nakon njegovih glasovitih gramatika. Napominjem da su ga spominjali i velikani kao Antun Mažuranić i Vatroslav Jagić. Starčević je bio plodan pisac, a u *Zori* je objavljivao vjerskopoučne tekstove (to su uglavnom prijevodi), priloge iz književnosti, priloge o društvenoj i nacionalnoj problematici te priloge o jezikoslovlju. Ponešto o jeziku ima i u nejezikoslovnim člancima, a o hrvatskome jeziku i o slovopisu objavio je četiri članka, sve 1847. Pod uredničkim naslovom „Književnost” u 1. i 2. broju raščlanjuje slovopis ilirski s mnogo kritičnosti, zove ga rogatim i slično, a sjećamo se i njegovih riječi o Appendinijevoj gramatici u njegovoj hrvatskoj *Ričoslovići* iz 1812., svakako neobičnih u okviru gramatičkoga teksta. U tim člancima pisao je o rastavljanju riječi na slogove, o razlikama između trajnih i svršenih glagola te o *Abecedariju za djetcu* Imbre Antolića.

Svakako je Šime Starčević veliko hrvatsko jezikoslovno ime. Gdjekad se potpisivao kao župnik ili župnik iz Karlobaga, kadšto i nije bio potpisan. Važan je u *Zori* purizam, a u tom je smislu bio vrlo aktivan Stjepan Ivičević, koji je naglašeno pisao protiv turcizama i talijanizama, a bio je osobito marljiv i iznimni

poliglot. Protiv kovanja novih riječi bio je osobito Nikola Valentić, manje Andrija Torkvat Brlić i Jerolim Vrdoljak. Surađivao je u *Zori* i Ignjat Alojzije Brlić, pa su, dakle, u tom časopisu okupljeni i Slavonci (Brlići), i Ličanin Šime Starčević, i Dalmatinci kao Ivićević i Vrdoljak. Surađivali su i brojni drugi sa sjevera i juga domovine, neki i pišući o hrvatskome jeziku, a o jezičnim temama zanimljivo je, pa i za ono doba moderno, pisao Šibenčanin Božidar Petranović, prvi predsjednik Matice dalmatinske. Glede jezika u Zadru je bilo i kompromisnih gledišta. Petar Preradović, koji je imao u uredničkih zahvata u *Zori*, držao je da će se u ijekavskome jezičnom tipu sjediniti Hrvati i Srbi, pa se stoga protivio i ikavskomu i ekavskomu pisanju.

Sve u svemu, bilo je u *Zori* jezikoslovnih članaka još, nije ih potrebno sve nabrajati, a u središtu pozornosti bili su slovopis i ikavica. Kuzmanić je u početku pripreme *Zore* pokazao toleranciju prema zagrebačkome slovopisu, na kraju ga je prihvatio 1849., ali ga nije prihvatio Šime Starčević. Vrijedno je ovdje spomenuti Starčevićeve *Homelije* iz 1850. i usporediti to izdanje s izdanjem iste knjige iz 1918. Jezična razlika je velika, a to govori o tom kolike su bile posljedice djelovanja tzv. hrvatskih vukovaca u sjeni bečke i budimpeštanske politike, u sjeni bana Khuena Hedervaryja.

Koju riječ zaslužuje u ovoj prilici i Đuro Augustinović, koji je 1846. u posebnoj knjižici želio kompromis između latinice i ćirilice u slovopisu; njegova bi latinica neka rješenja preuzela iz ćirilice. U pitanjima ortografije nije bio ni za umjereno fonološki ni za umjereno morfonološki pravopis; bio je za radikalni fonološki pravopis.

Zanimljivo je da je nakon objavljivanja Katančićeva prijevoda *Svetoga pisma* (Budim, 1831.) objavljen i prijevod Ivana Matije Škarića na štokavsku ikavicu (Beč, 1858. – 1861.), a i Katančićev prijevod bio je štokavski ikavski. Škarić je bio Bračanin i zadarski kanonik. Važan je bio *Narodni list* od 1862., a Matica dalmatinska, osnovana također 1862., vodila je politiku blisku onoj *Narodnoga lista*. Vrlo brzo, 1863., pokrenula je Matica dalmatinska *Narodni koledar* koji je prve dvije godine uređivao Jovan Sundečić, a naslijedio ga je Antun Šimonić, zaslužan i za objavljivanje *Sužanjstva srećnog Petra Kanavelića* u Zadru 1871. Bio je Šimonić prevoditelj, a uređivao je i list *Pravo* sedamdesetih i osamdesetih godina 19. stoljeća. Dakako, s politikom, pa i jezičnom politikom Matice dalmatinske i *Narodnog lista*, nije se slagao Ante Kuzmanić. Ipak mu je nakon smrti 1879. u *Narodnom listu* odano puno priznanje u lijepo napisanu nekrologu. Kao preporoditelji bili su vrlo važni političar Miho Klaić i Mihovil Pavlinović, Pavlinović i kao pisac i kao poznavatelj hrvatskoga jezika, suradnik u leksikografskim poslovima. Gorljivo se je za sjedinjenje Dalmacije i Hrvatske borio povjesničar Natko Nodilo, polemičar protiv Nikole Tommasea. Velike je vrijednosti ukupno djelo Šime Ljubića, povjesničara, književnoga povjesničara i arheologa koji je objavljivao i u *Zori dalmatinskoj*. Ivan Danilo nije se istakao svojim ranim dijalektološkim radom, a objavio je i dvije slovnice. Prva slijedi

učenje zagrebačke filološke škole (1855.), druga (1873.) je u skladu s pogledima P. Budmanija i nekih Karadžićevih suradnika. Ivan Danilo u *Zori* je zapažen i kao zanimljiv prozaik. U Zadru su izlazile i druge gramatike, npr. Stazićeva (1850.) i Šutinina (u više izdanja), pa i prijevod Babukićeve slovnice na talijanski u više izdanja. Golem opus ostvario je Dragutin Parčić, rođen na Krku, ali životom vrlo povezan sa zadarskim područjem. On je bio i gramatičar i leksikograf, ali i prevoditelj, pjesnik, tiskar, obnovitelj liturgijskih knjiga i mnogo drugoga, općenito, izvanredno svestran čovjek. Često se slaže s gledanjima zagrebačke filološke škole, ali je njegov hrvatsko-talijanski rječnik, objavljen nekoliko puta, veliko djelo hrvatske leksikografije i najbolje ostvarenje zadarske filološke škole. Blisko je surađivao i dopisivao se s važnim Ivanom Berčićem, hrvatskim glagoljašem i filologom. Bitna je bila činjenica da su narodnjaci, pripadnici Narodne stranke, 1883. nakon upornih nastojanja izborili hrvatskomu položaj službenoga jezika u dalmatinskome dijelu Trojednice. Ipak je u Zadru tek 1897. uveden hrvatski kao nastavni jezik u gimnaziji, nakon drugih gradova u Dalmaciji.

Potkraj 19. stoljeća (1884. – 1887.; 1891., 1894.) izlazio je u Zadru vrlo vrijedan časopis *Iskra* pod vodstvom Nikole Šimića, koji je intenzivno pisao i o jeziku. On se zalagao za pučki narodni jezik u književnosti, a da to bude štokavsko narječje ijekavskoga i ikavskoga govora, drugim riječima, htio je ujediniti Karadžićevu i Kuzmanićevu koncepciju književnoga jezika. Šimićeva ideja je nemoguća kao i ideja o sintezi Gaja i Kuzmanića u pitanjima književnoga jezika. Kritizirao je Šimić jezik zagrebačke filološke škole kao umjetni jezik, a bogatstvo narodnoga jezika nije vidio samo u ijekavskoj Hercegovini nego osobito u štokavskoj primorskoj ikavici. Moglo bi se zaključiti da je slijedio Pavlinovićev program i njegov jezik. Zanimljivo je da je Šimić žalio zbog neprihvatanja Gajeva rješenja za pisanje raznih refleksa jata, a podržao je Brozov *Hrvatski pravopis* iz 1892., ortografiju fonološkoga tipa. Na taj je Brozov pravopis utjecao i Marcel Kušar, potkraj 19. i na početku 20. stoljeća vrlo aktivan kao zadarski profesor, ravnatelj, svestrani filolog i predsjednik Matice dalmatinske od 1897. do 1899.

Prva desetljeća 19. stoljeća bila su književno dosta siromašna i na zadarskome području približno kao i drugdje u Hrvatskoj. Ipak valja izdvojiti folklornu književnost koja je u Zadru bila mnogo prevođena na talijanski, a prevođena su i dosta proučavana djela starijih razdoblja hrvatske književnosti. Bilo je prigodnih pjesama, bilo je poslanica, propovijedi, obznana itd., književne vrijednosti sasvim malo. To, dakle, nije bilo doba elitističke književnosti, kao neka prethodna razdoblja.

Petar Preradović, izrazito nadareni pjesnik, objavio je za života dvije pjesničke knjige, a one su obje važne u hrvatskoj književnosti u cjelini, bile pjesme domoljubne, ljubavne ili refleksivne. *Zora puca, bit će dana* zazvučalo je iz prvoga broja *Zore dalmatinske*, a slijedile su i druge njegove slavne pjesme. Prijelaz na hrvatsko pjevanje s njemačkoga nije bio lagan, ali je bio uspješan,

iako se je Preradović vraćao i njemačkomu pisanju. Očiti je afinitet između pjesništva Petra Preradovića i velikoga Silvija Strahimira Kranjčevića.

Splićaninu Kuzmaniću u *Zori* književni su suradnici bili pisci iz raznih hrvatskih strana, Ana Vidović, August Kaznačić, Antun Kazali, Ljudevit Vukotinović, Mirko Bogović, Ivan Trnski, Stanko Vraz, Ante Starčević i drugi, a talentom su se isticali, uz Preradovića, Stanko Vraz i Antun Pasko Kazali. Ana Vidović pisala je i na hrvatskome i na talijanskome, a, kao i ona, iz Šibenika bio je Antun Zorčić, također pisac hrvatskih i talijanskih stihova. Može se naglasiti njegova stanovita darovitost. Nadarenost je pokazala i mlada Ana Vrdoljak, a izrazit kao romantičarski pjesnik bio je Andrija Torkvat Brlić. Plodan književnik bio je i mladi Ante Starčević, a izrazita literarna vrijednost Mihovil Pavlinović. Pisao je i poeziju, ali je mnogo bolji kao prozaik, osobito kao putopisac. Visoko su ga cijenili August Šenoa i mnogi drugi, kako je dobro poznato. Šenoa je bio najvažniji hrvatski pisac 19. stoljeća, a uređivanjem *Vienca* obavio je izniman posao općenito, pa i u modernizaciji Hrvatske. Glasoviti su Pavlinovićevi *Puti* ili njegovi *Hrvatski razgovori*, također skupljene narodne pjesme. U Zadru je nastao prvi hrvatski roman, ali, nažalost, romana na hrvatskome jeziku u tom gradu uglavnom nema tijekom čitavoga 19. stoljeća. Pavlinovićeva narodna ideja nije uvijek bila ista, tj. bila su razdoblja ilirstva, strossmayerovskoga jugoslavenstva i hrvatstva, a borio se za sjedinjenje Dalmacije s Hrvatskom i Slavonijom. Suprotno autonomašima, postojala je jugoslavenska i hrvatska orijentacija, s time da je u jednih južnoslavenska ideja shvaćena kao nacionalna, a u drugih kao hrvatska nacionalna svijest. Pavlinović je bio bitan hrvatski preporoditelj koji je vrlo jasno artikulirao hrvatsku nacionalnu ideju. Plodan pisac bio je Antun Kaznačić, jako povezan s Dubrovnikom, kao i njegov sin i urednik *Zore* Ivan August Kaznačić. Antun Pasko Kazali objavio je niz pjesničkih knjiga, bio je plodan i važan prevoditelj, ali i autor opsežnog spjeva *Ćoso*. Kazalijevu *Trista Vica udovica* pohvalio je Adolfo Veber Tkalčević zato što ta knjiga nije slijedila folklor. Prevoditelj je bio i Vladislav Vežić, također autor epa o Nikoli Zrinskom i Kačićev sljedbenik. Rodoljubnom poezijom, prijevodima i drugim prinosima isticao se i Stjepan Buzolić. Kao političar i urednik znatne je rezultate u Zadru ostvario pravaš Ivo Prodan.

Nikola Šimić bio je skroman prozaik, ali osobito istaknut kao urednik *Iskre*. To je bio zaista vrlo vrijedan časopis, kačićevski ili tradicionalan i moderan, a velike je vrijednosti u njemu ostvario Jakša Čedomil, utemeljitelj hrvatske književne kritike, izvrstan autor o hrvatskim i talijanskim piscima, pa i o teoretskim pitanjima. Suprotno čestim tvrdnjama, njegov se rad dosta intenzivno i dugo nastavio i u 20. stoljeću. Još bih svakako izdvojio jednoga nedovoljno zapaženoga autora iz *Iskre*. Riječ je o Antunu Kriletiću koji je u tome zadarskom časopisu dosta objavljivao, poglavito pjesničke prinose, ali je u tekstu *Mali* (1884.) ostvario izvanredno vrijednu prozu u kojoj je zabilježio osebujni brodski inventar, raskoš pomorske terminologije i donio riznicu pučkoga govora južnohrvatskoga područja.

Potkraj stoljeća znatnu je aktivnost i u Zadru razvio Rikard Katalinić Jeretov, uvijek povezan s nacionalnim pitanjima.

Međutim, u to doba u Zadru već objavljuju istaknuti pisci hrvatske moderne, mnogo Vladimir Nazor koji objavljuje i u *Narodnom listu*, puno manje Milan Begović, također prisutan i u *Narodnom listu*. U *Lovoru* Katalinića Jeretova i Dinka Sirovice surađivao je potkraj 19. stoljeća i Milutin Cihlar Nehajev, koji je u Zadru 1905. pokrenuo važan književni časopis *Lovor*. Može se reći da je Zadar oko godine 1900. bio jedno od središta hrvatske moderne pa je pridonio i konačnoj integraciji hrvatskoga književnog života. Sa Zadrom su bili povezani i važni pisci Ivo Vojnović, Ante Tresić Pavičić, Marin Sabić i drugi. U Zadru tijekom 19. stoljeća bilježimo mnoge listove i časopise te brojne knjige pa je u tom smislu i bez izdanja na talijanskome jeziku među hrvatskim gradovima odmah iza Zagreba.

Dug je bio put od *Kraljskog Dalmatina* na početku 19. stoljeća do Jakše Čedomila i drugih na kraju toga stoljeća, a u tom su vremenu hrvatski jezik i hrvatska književnost ostvarili velike rezultate, svakako važne i na zadarskome području. Dakle, i u teškim političkim prilikama svoj su narod pratili i filolozi i pisci koji su često djelovali i politički, kao što su se političari isticali i kao jezikoslovci, kao književnici i kao povjesničari.

## Literatura

- Ajeti, Idriz. 1961. *Historijski razvitak gegijskog govora Arbanasa kod Zadra*, Sarajevo.
- Barac, Antun. 1954. *Hrvatska književnost od Preporoda do stvaranja Jugoslavije*, knj. I: *Književnost ilirizma*, Zagreb.
- Barac, Antun. 1960. *Hrvatska književnost od Preporoda do stvaranja Jugoslavije*, knj. II: *Književnost pedesetih i šezdesetih godina*, Zagreb.
- Bratulić, Josip. 2018. *Hrvatsko devetnaesto stoljeće*, Zagreb.
- Brozović, Dalibor. 1976. O suvremenoj zadarskoj miksoglotiji i o jezičnim društveno-povijesnim i lingvističkim pretpostavkama, *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, 14-15, 49–63.
- Brozović, Dalibor. 2008. *Povijest hrvatskoga književnog i standardnoga jezika*, Zagreb.
- Dorkin, Mladen. 2011. Časopis *Iskra* (1884-1887; 1891-1894), Zadar.
- Frangješ, Ivo. 1987. *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb.
- Frangješ, Ivo – Živančević, Milorad. 1975. *Povijest hrvatske književnosti*, 4, Zagreb.
- Jelčić, Dubravko. 2004. *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb.
- Katičić, Radoslav. 2013. *Hrvatski jezik*, Zagreb.
- Kombol, Mihovil. 1964. Zadar kao književno središte, u: *Zadar*, Zagreb.
- Košutić-Brozović, Nevenka. 1976. Uloga Zadra u književnom životu hrvatske moderne, *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, 14–15, 271–287.
- Krstić, Kruno. 1987. *Rječnik govora zadarskih Arbanasa*, Zadar.
- Lisac, Josip. 2003. *Hrvatska dijalektologija 1. Hrvatski dijalekti i govori štokavskog narječja i hrvatski govori torlačkog narječja*, Zagreb.
- Lisac, Josip. 2009. *Hrvatska dijalektologija 2. Čakavsko narječje*, Zagreb.
- Lisac, Josip. 2020. Šibenske i druge kroatističke teme, Šibenik – Zadar.

- Maštrović, Tihomil. 2001. *Nad jabukama vile Hrvatice. Kroatističke studije*, Zagreb.
- Milanja, Cvjetko. 1986. *Jakša Čedomil*, Zagreb.
- Milanja, Cvjetko. 2012. *Konstrukcije kulture. Modeli kulturne modernizacije u Hrvatskoj*, Zagreb.
- Pederin, Ivan. 2006. *Časopis Vienac i književna Europa*, Zagreb.
- Rados, Zvezdana. 2007. *Hrvatska književnost u Zadru (19. st.). Između nacionalne romantike i prosvjetiteljskog realizma*, Zadar.
- Samarđžija, Marko. 2019. *Književni portreti i zaokreti*, Zagreb.
- Stolac, Diana – Grahovac-Pražić, Vesna. 2015. *Šime Starčević od riči do jezikoslovlja*, Gospić.
- Šimičić, Lucija – Bilić Meštrić, Klara. 2018. *Arbanaški na raskrižju. Vitalitet i održivost jednog manjinskog jezika*, Zagreb.
- Tomas, Valter. 1999. *„Gazzetta di Zara“ u preporodnom ozračju*, Split.
- Vince, Zlatko. 1978. *Putovima hrvatskoga književnoga jezika. Lingvističko-kulturnopovijesni prikaz filoloških škola i njihovih izvora*, Zagreb.

# Pappafava u Španjolskoj

---

## Francisco Javier Juez Gálvez

Universidad Complutense  
de Madrid

UDK: 929, Pappafava, V. \*34(497.5:460)

Kategorizacija: pregledni rad

Primljeno: 29. lipnja 2021.

Prihvaćeno: 25. listopada 2021.

Dr. Vladimir Pappafava (1850. – 1927.) bio je iznimno popularan širom Europe, a iznimka nije bila ni Španjolska (ni Portugal). Njegove su publikacije bile poznate i rasprostranjene među kolegama pravnicima i napose javnim bilježnicima, u prijevodima na najrazličitije jezike. Pappafava je prisutan i u periodici, stručnoj i općoj, u probranim suvremenim knjižnicama, a posebno se ističe jedno od njegovih rijetkih djela koje se ne bavi pravom: mali traktat o svadbenim običajima dalmatinskih Morlaka.

KLJUČNE RIJEČI: *Vladimir Pappafava, hrvatsko-španjolske kulturne veze, morlačka tema*

## I. Kratka biografska bilješka

Dr. Vladimir Pappafava (Zadar, 1850. – Zadar, 1927.) potomak je ugledne zadarske pravničke obitelji dalekoga padovanskog podrijetla (Agresti 1928: 3). Studirao je pravo u Grazu i Beču, gdje je diplomirao i doktorirao.<sup>1</sup> U rodnome se mjestu bavio najprije, od 1876., financijskim pravom, da bi od 1885. pa do smrti 1927. prešao u odvjetništvo (Maštrović 1981: 77–78). Kao pisac Pappafava „je u svom stvaralačkom opusu ostao [gotovo, bilj. FJJG] isključivo u pravnoj struci. Kod toga se angažirao naročito u pravnoj podstruci, u bilježničkom pravu, iako nije bio bilježnik, i u tome postigao kod nas rijetki prioritet, a u stranoj pravnoj literaturi zapaženo mjesto“ (Maštrović 1981: 72). Naime, više inozemnih kolega pravnika, među inim Španjolaca, zbog kod njega učestalih javnobilježničkih tema, vjerovalo je da je Vladimir Pappafava javni bilježnik, poput oca Dominika (1815. – 1899.) i brata Radoslava (1857. – 1918.).

## II. Pappafava u španjolskim knjižnicama

Vladimir Pappafava sveprisutan je u španjolskim pravnim knjižnicama – ističe se posebno u knjižnicama Madridske odvjetničke komore (Ilustre Colegio de Abogados de Madrid, ICAM) i Kraljevske akademije za pravo i zakonodavstvo

---

<sup>1</sup> Tako Agresti (1928: 4–5), za razliku od ÖBL, gdje piše da je studirao na Sveučilištu u Innsbrucku: „Stud. an der Univ. Innsbruck Jus, Dr. jur.“ (Cella : 7, 323) ÖBL 1815-1950, Bd. 7 (Lfg. 34, 1977), S. 323 <[https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1\\_P/Pappafava\\_Vladimiro\\_1850\\_1927.xml](https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_P/Pappafava_Vladimiro_1850_1927.xml)>.

(Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, RAJL), sa sjedištem u Madridu, gradu u kojemu se također mogu pronaći Pappafavini naslovi u knjižnicama Ministarstva pravosuđa i Atenea, ugledne kulturne ustanove osnovane 1835. (Ateneo Científico y Literario de Madrid).

U knjižnici Madridske odvjetničke komore nalazi se dvadeset šest Pappafavinih publikacija, na šest jezika: francuskom, talijanskom, njemačkom, hrvatskom, španjolskom i portugalskom. Na istim jezicima – osim portugalskoga – ima dvadeset Pappafavinih publikacija u knjižnici Kraljevske akademije za pravo i zakonodavstvo. Na španjolskom, francuskom i njemačkom može se naći pet Pappafavinih djela u knjižnici Ministarstva pravosuđa, a isto toliko, no samo na njemačkom i francuskom, u knjižnici Atenea de Madrid.

U fondovima tih knjižnica možemo naći ne samo zavidan broj Pappafavinih kratkih spisa u obliku brošura ili separata nego i „pravih“ obimnih knjiga:

Na španjolskome: *Historia y bibliografía del notariado*, Zara-Sevilla-Lisboa 1895. (Knjižnica Ministarstva pravosuđa, 2 primjerka).

Na talijanskome: *Delle opere che illustrano il notariato*, Zara 1880. (ICAM, RAJL), *Letteratura notarile: D'ogni secolo e paese con cegni storici*, Innsbruck 1883. (ICAM), *Manuale illustrativo dell'ordinamento notarile austriaco*, Innsbruck 1883. (ICAM), *Evoluzione storica del diritto internazionale privato*, Roma 1914. (ICAM).

Na hrvatskome: *Bilježnički obraznik: sa izjašnjenjima povjestnim, bibliografskim i pravničkim*, Zadar 1886. (ICAM).

Na francuskome: *À propos du caractère et des vicissitudes historiques du droit de propriété sur les œuvres de littérature et d'art*, Bruxelles-Paris-Grenoble 1886. (Sveučilište u Granadi, Nacionalni zdravstveni zavod u Madridu); *Le notariat en Egypte*, Paris 1911. (ICAM, ICABarcelona).

Na njemačkome: *Die moderne Preszgesetzgebung insbesondere der österreichische Preszreformentwurf: eine geschichtlich-rechtsvergleichende Studie*, Zara-Leipzig s. a. (Knjižnica Ministarstva pravosuđa, Ateneo de Madrid); *Über die räumliche Umgrenzung des notariellen Wirkungskreises und zwar auf dem festen Lande, dem Wasser und im Luftraum: Das notariat und internationales Recht betreffende Fragen*, Innsbruck 1901. (Ateneo de Madrid).

### III. Pappafava u španjolskome pravnom tisku: prikazi o djelu i o autoru (1882. – 1912.)

1. Prve pojave dr. Vladimira Pappafave u španjolskome pravnom tisku 1882. i 1883. odnose se na pohvalne potvrde uredništva časopisa o primitku raznih njegovih radova. Tako npr. o članku na talijanskome o građanskome stanju stranaca („sobre la condicion civil de los extranjeros, publicado en la *Gaceta de los Tribunales de Trieste*“) u: *Gaceta de los Colegios Notariales*, Año II, Madrid 24 de Enero de 1882. (correspondiente al 30) Núm. 21., str. 275.

Također u rubrici „Austrijska javnobilježnička literatura“ obećava se da će se u sljedećemu broju madridskoga *Javnobilježničkoga glasnika* objaviti španjolski prijevod brošure na francuskome naslovljene *Povjestne bilješke o Javnom bilježništvu*, tj. „*Noticia histórica sobre el Notariado desde los tiempos más remotos hasta nuestros días* por el Doctor Uladimiro [sic] Pappafava, Notario de Zara, Dalmacia Austriaca, miembro de la Sociedad internacional de Legislación comparada de París y de la Academia Notarial de Madrid, traducido al francés por Cárlos Auzias Turenne, Abogado de Grenoble, Doctor en Derecho“, u: *Gaceta del Notariado*, Año XXXII. Domingo 9 de Diciembre de 1883. Número 49., str. 772–773.

U istome glasniku, pod naslovom „Austrijska monografija“, kratko se predstavlja značajni rad „našega prijatelja i kolege iz Zadra, Dalmacija“ na njemačkome, posvećen Rolandinu Passageriju, ocu modernoga javnog bilježništva („A Rolandino Passageri, padre del Notariado moderno.“ [...] de nuestro infatigable amigo y compañero de Zara-Dalmacia, Dr. Wladimiro Pappafava., u: *Gaceta del Notariado*, Año XXXVII, Domingo 8 de Enero de 1888., Número 2, str. 17.

2. Brojni su i prikazi u pravome smislu riječi, koji se pojavljuju najčešće u *Općenitom časopisu za zakonodavstvo i pravništvo* i u *Časopisu sudova i svjetskog zakonodavstva*, Pappafavinih publikacija na francuskom, njemačkom i španjolskom:

- Francisco de Asís Pacheco, „Du Droit de propriété sur les oeuvres de litterature et d'art, par Vladimir Pappafava. – Grenoble, 1887“, *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, año XXXVI, tomo 73, Madrid 1888., str. 454–455.
- Jerónimo Vida, Catedrático de la Universidad de Granada, „Die japanische Verfassung, por el Dr. B. [sic] Pappafava. – Zara, 1892; un folleto de 13 págs.“ *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*. Año XLI. Tomo 82. Madrid 1893, str. 427.
- [Uredništvo], „*Enquête Internationale sur le Notariat*. – Dr. Vladimiro Pappafava, Abogado en Zara. *Le Notariat en Egipte* [sic], traduit de l'italien

*avec une Introduction par Jos. Vattier, Avocat, Docteur en Droit, Membre de la Société de Legislation Comparée.* Prefacio de Ahmed Chafik Pachá, Jefe del Gabinete Honorario de S. A. el Khedive. París, 1911. Librairie générale de Droit et de Jurisprudence.” *Revista de los Tribunales y de Legislación Universal*. Tomo XLV. Madrid 8 y 15 de Abril de 1911. Núms. 14–15. str. 270–271.

- Rafael Atard, „PAPPAFAVA (DR. WLADIMIR), Abogado de Zara. – **Das Notariat in Russland** (El Notariado en Rusia). – Traducción alemana del italiano por A. Simón [sic]. – Innsbruck, Editorial Universitaria de Nagner [sic], 1911.”, *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, año LIX, tomo 118, Madrid 1911., str. 343.
- Manuel Torres Campos, „PAPPAFAVA (DR. VLADIMIR)”. *Das Notariat in Aegypten*. Wien, 1909. Un folleto de 30 páginas (Überstzung [sic] von A. Simon.- Enriquète [sic] international sur le Notariat. *Le Notariat en Egypte*. Traduit de l’italien avec une Introduction par Jos. Vattier, Préface de Ahmed Chafik Pacha. París, 1911.”, *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, año LIX, tomo 119, Madrid 1911., str. 368–369.
- [Uredništvo], „Vladimiro Pappafava. *Jurisdicción y procedimiento en el Derecho aviatorio*. Informe dirigido al primer Congreso jurídico internacional para la reglamentación de la locomoción aérea, celebrado en Verona. Un folleto de 29 páginas, traducción de D. Mariano Castaño. Madrid, 1912.”, *Revista de los Tribunales y de Legislación Universal*, Tomo XLVI, Madrid 1.º de Junio de 1912., Núm. 22., p. 347.

3. Poliglot, pravnik, pisac i novinar dr. Antonio Balbín de Unquera (1842. – 1919.), glavni urednik lista *Gaceta del Notariado*, koji će biti i najčešći prevoditelj Pappafinih radova s raznih jezika, autor je dvaju članaka o liku i djelu Vladimira Pappafave, kao i još jednoga kratkog prikaza o njegovu sudjelovanju na Pravnoj konferenciji o zrakoplovstvu u Veroni 1910. pod naslovom „Novo pravno područje“:

- A. Balbín, „El Doctor Wladimiro Pappafava. I–II”, *Gaceta del Notariado*, Año LIII, Sábado 5 de Noviembre de 1904., Número 45, str. 669–670.
- A. Balbín, „El Doctor Wladimiro Pappafava. II [sic]”, *Gaceta del Notariado*, Año LIII, Sábado 26 de Noviembre de 1904., Número 48, str. 715–717.
- A. Balbín, „Nuevo dominio del Derecho. Trabajo de los doctores Pappafava y Olóriz”. U: *Gaceta del Notariado*, Año LIX, Sábado 18 de Junio de 1910., Número 25, str. 313–315.

#### IV. Pappafavini pravni projekti i njihov odjek u Španjolskoj (1883–1884)

1. Prema riječima Pappafinova šurjaka, Raffaella Agrestija, „poichè nel 1876 l'accademia notarile di Madrid bandiva un concorso per una bibliografia del notariato, egli, in memoria di suo padre, intraprendeva una vasta ricerca internazionale sull'organizzazione e sulla storia di esso [...]“ (Agresti 1928: 14). Točno je da je u španjolskome *Službenom glasniku*, tada pod nazivom *Gaceta de Madrid* (núm. 14, 14 de enero de 1975., str. 117–118), Madridska javnobilježnička akademija (Academia Matritense del Notariado) koja je potpadala pod *Ministerio de Fomento*, raspisala javni natječaj nazvan *Programa para el certámen correspondiente al año de 1876* ('Program za natječaj za 1876. g.') za najbolji rad o nacionalnoj i stranoj javnobilježničkoj bibliografiji (*Bibliografía del Notariado nacional y extranjera*). Prema tome, značajni Pappafavin projekt, koji se objavio na mnogim europskim jezicima, a na hrvatskome kao *Povjestne crtice i bibliografija o bilježništvu. Prouka odvjetnika Dra. Vladimira Pappafave*, Zadar: L. Woditzka, 1895. 192 str., našao je svoje podrijetlo u Madridskoj javnobilježničkoj akademiji dvadeset godina prije.

2. Koncem 1883. i početkom 1884. španjolski pravni, ali i opći tisak objavljuje poziv dr. Vladimira Pappafave upućen autorima, publicistima i profesorima s molbom da ga opskrbe podacima o publikacijama o javnome i privatnome međunarodnom pravu, jer se bavi sastavljanjem kritičke bibliografije o njemu od davnih vremena do naših dana:

„El mismo Doctor Uladimiro [*sic*] Pappafava, de Zara, Dalmacia, se ocupa actualmente en escribir una Bibliografía crítica de las obras de Derecho internacional público y privado que se han publicado desde la época más remota hasta nuestros días [...]” *Gaceta del Notariado*, Año XXXII. Domingo 9 de Diciembre de 1883. Número 49., str. 772–773.

Jako sličan tekst, bez naslova, pomalo skraćten, objavljuje se i u madridskome časopisu *La Ilustración Española y Americana*, 15. 12. 1883 br. XLVI str. 14 (359).

„El ilustrado publicista Dr. Vladimiro Pappafava de Zara (Dalmacia), ha acometido la difícil empresa de escribir y publicar una bibliografía crítica de las obras de Derecho internacional público y privado que hayan aparecido desde los tiempos más remotos hasta nuestros días [...] Direccion: Voie de France.- Mr. Vladimir Pappafava.- Dalmatie. – Zara.” *Revista de los Tribunales y de Legislación Universal*, Tomo VIII, Madrid 5 de Enero de 1884, Núm. 1.º, str. 15–16.

## V. Pappafava u španjolskome prijevodu (1885. – 1912.)

U katalogu Znanstvene knjižnice u Zadru nalaze se samo četiri posebne publikacije na španjolskome s Pappafavinim autorstvom. No njih ima i više, posebice ako računamo one koje nisu izašle u obliku separata:

1. „Sobre la circunscripción territorial y marítima de la esfera de actividad del Notario.” Estudio de derecho notarial é internacional escrito en italiano expresamente para la GACETA DEL NOTARIADO por el Dr. Vladimiro Pappafava, Abogado y Notario de Zara (Dalmacia) y traducido al español por el Dr. D. Antonio Balbín de Unquera. *Gaceta del Notariado*, Año XXXIV., Domingo 18 de Octubre de 1885., Número 42, str. 661–664; Domingo 25 de Octubre de 1885., Número 43., str. 676–679; Domingo 1.º de Noviembre de 1885., Número 44., str. 695–697.

2. ROLANDINO PASSAGERI. Biografía publicada en alemán por el Dr. Vladimiro Pappafava. (Traducción del alemán.) *Antonio Balbín de Unquera*. [Madrid 2 Enero 1888.], *Gaceta del Notariado*, Año XXXVII, Domingo 8 de Enero de 1888., Número 2, str. 24–27.

3. U madridskoj *Gaceta del Notariado* (*Glasnik javnog bilježništva*) početkom 1888. objavljuje se španjolska inačica Pappafavina spisa *O bilježničkoj ustanovi: Povjestne crtice* D<sup>ra</sup>. Vladimira Pappafave. U Innsbrucku. Tiskom Akademičke knjižare Wagnerove 1882. (Pretiskano iz „Práva.“) 13 str.

Njezin je izravni izvor francuski prijevod: *Notice historique sur le notariat depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*. Par le Docteur Vladimир Pappafava. Membre de la Société internationale de législation comparée de Paris et de l'Académie notariale de Madrid. Traduit par Charles Auzias-Turenne, avocat à Grenoble, docteur en Droit. Grenoble. Baratier et Dardelet, imprimeurs-libraires 1883. Extrait de la *Revue catholique des Institutions et du Droit*. 16 str.

Rad se prije objavio u *Gaceta del Notariado* pod nadnaslovom „Bibliografía notarial austríaca“ (‘Austrijska javnobilježnička literatura’), u španjolskome prijevodu uredništva časopisa, ali se u fusnoti objašnjava da ga je prevela gđa Consuelo Gonzalo de las Casas, prvorodena kći glavnoga urednika i supruga tajnika uredništva, g. Serrana, a onda kao poseban separat:

*Noticia histórica sobre el Notariado desde los tiempos más remotos hasta nuestros días* por el Doctor Uladimiro [sic] Pappafava, Miembro de la Sociedad Internacional de Legislación comparada de París, y de la Academia notarial de Madrid. Traducido al francés por Cárlos Auzias Turenne, Abogado de Grenoble, Doctor en Derecho. Traducida al español por la Redacción de la GACETA DEL NOTARIADO. *Gaceta del Notariado*, Año XXXIII, Domingo 20 de Enero de 1888, Número 3, p. 41–46.

*Noticia histórica sobre el notariado desde los tiempos más remotos hasta nuestros días* por el Dr. Vladimiro Pappafava. Traducción española de la Sra. Doña Consuelo Gonzalo de las Casas. Pola: Casa editorial de F. W. Schrunner. Lisboa: Livraria Bertrand. Sevilla: Hijos de Fe. 1884. („Gaceta del Notariado” de Madrid, t. XXXIII, pág. 41 y sig.) [Establecimiento tipográfico de Kleinmayr y Bamberg, Lubiana. 931, 84.] 16 str.

Ovaj se prijevod objavio i treći put kao predgovor španjolske inačice *Povjestnih crtica i bibliografije javnobilježništva* (1895). Uključen je pod br. 5088 (str. 104) i u istaknuti bibliografski repertoar *Bibliografía española contemporánea del derecho y de la política (conclusión): Bibliografía de 1881 a 1896, seguida de dos índices alfabéticos de autores y de materias, que comprenden desde 1800 hasta 1896*. Guía de los juristas y políticos ordenada por Manuel Torres Campos, Catedrático de la Universidad de Granada y ex-Bibliotecario de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación y del Ateneo de Madrid. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1897.

4. Ne možemo naći objavljen stariji izvor Pappafavina spisa koji je bio predložak Balbínova španjolskoga prijevoda, osim u sekundarnim izvorima bez točnih bibliografskih podataka, kao kod Inoslava Beškera, gdje se nalazi talijanska inačica *Le cerimonie nuziali tra i Morlacchi di Dalmazia*, datirana 1887. (*I Morlacchi nella litteratura europea*, Roma: Il Calamo 2007, str. 276; riječ je o Beškerovoj disertaciji s Državnoga sveučilišta u Milanu 2012.).

Maštrović također citira i talijansku inačicu: „dodajmo [...] 1890. god. etnološku temu o svadbenim običajima kod dalmatinskih Vlaha: *Sulle cerimonie nunziali fra i Morlacchi della Dalmazia*. 189.“ [*sic*] (Maštrović 1981: 90 i bilj. 110).

– *Las ceremonias y fiestas nupciales entre los morlacos de la Dalmacia* por el D<sup>r</sup> Vladimiro Pappafava, Abogado de Zara. Traducción española del Doctor D. Antonio Balbín de Unquera, Abogado del Colegio de Madrid. 2<sup>da</sup> edición [*sic*]. Madrid: Gaceta del Notariado, 1890. Innsbruck, Establecimiento tipográfico Wagner. 10 str.

Poznate su i kasnije njemačka i francuska inačica toga Pappafavina spisa:

- *Hochzeitsgebräuche bei den Morlaken Dalmatiens* von D.r Vladimir Pappafava, Advocat in Zara. Zara: Druck und Verlag von L. Woditzka. 1896. 8 str.
- *Les cérémonies nuptiales chez les Morlaques de la Dalmatie* par le D<sup>r</sup> Vladimir Pappafava, Avocat à Zara. Traduction de M. Paul David, Avocat à la Cour d'appel de Paris. Paris: V. Lecoffre, éditeur. Rue Bonaparte, 90. 1902. Extrait du *Bulletin de la Société de Législation comparée*. 8 str. Zanimljivo je da je češki pravnik Josef Trakal napisao rani prikaz upravo o španjolskoj publikaciji (*Právník*, 1890, god. XXIX., str. 267).

5. Pablo Midossi.=Vladimiro Pappafava, „El Notariado portugués.- Reseña histórica.”, *Gaceta del Notariado*, Año XLI, Domingo 12 de Junio de 1892., Núm. 24, str. 375–376.

Posrijedi je španjolski prijevod francuske publikacije: Communication à la Société de législation comparée par le Dr. Vladimir Pappafava d'une note de M. le Dr. Henri Midosi, avocat à Lisbonne. *Sur le notarial en Portugal*. Zara. G. Woditzka, imprimeur-éditeur. 1892. 6 str.

Svojevrsan nastavak toga članka napisao je sam dr. Balbín de Unquera: A. Balbín de Unquera, “

„Principios del Notariado en Portugal.”, *Gaceta del Notariado*, Año XLI, Domingo 17 de Julio de 1892., Núm. 29, str. 454–456.

6. *Historia y bibliografía, [sic] del notariado* por el Dr. Vladimiro Pappafava, Abogado de Zara, Miembro de la Sociedad de Legislación Comparada de París. Zara: Casa editorial de L. Woditzka – Sevilla: Hijos de Fe – Lisboa: Livraria Bertrand. 1895.

(Establecimiento tipográfico de L. Woditzka, Zara.)

Poglavlje „Historia” (str. 3–15) prijašnjoj publikaciji iz 1888. u *Gaceti del Notariado* (u bilj. na str. 15 objašnjava se: „Trad. de la Sra Dona Consuelo Gonzalo De Las Casas”. [sic]).

Slijedi „Bibliografía” (str. 16–192), gdje se mogu naći bibliografski naslovi na petnaestak jezika, u izvornim abecedama (latinski, talijanski, francuski, njemački, španjolski, nizozemski, engleski, poljski, portugalski, hrvatski, novogrčki, češki, danski) ili u latiničnoj transkripciji (ruski, arapski).

7. Iako se sljedeća publikacija objavila u rubrici za prikaze i tako se predstavlja, posrijedi je cjeloviti prijevod izvornoga Pappafavina članka napisanoga na francuskome:

Constancio Bernaldo de Quirós, „*W. Pappafava. – Estudio sobre la organización judicial de la República del Ecuador y especialmente sobre las condiciones para el ejercicio de la profesión de Abogado ó defensor judicial (Bulletin mensuel de la Société de Législation comparée, n. 6–7, Junio-Julio, 1899, pág. 350)*”, *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, año XLVII, tomo 95, Madrid 1899, str. 617–624.

Francuski izvornik glasi: D<sup>r</sup> Wladimir Pappafava, Avocat à Zara, Étude sur l'organisation judiciaire dans la République de l'Équateur et spécialement sur les conditions de l'exercice de la profession d'avocat et défenseur légal. (Traduction par M. Paul Carpentier, avocat à Lille.) (Extrait du *Bulletin de la Société de législation comparée*). Paris, Imprimerie Générale Lahure, 1900. 10 str.

8. „Rolandino Passageri: Apuntes biográficos y bibliográficos”, Dr. Pappafava (Traducción del italiano por A. Balbín), *Gaceta del Notariado*, Año LVII, Sábado 21 de Marzo de 1908., Número 12, str. 167-170. Postoji i kao separat: *Rolandino*

*Passaggeri : apuntes biográficos y bibliográficos.* Madrid : Hijos de J.A. García, 1908. Trad. de Antonio Balbín de Unquera.

Sam Balbín de Unquera bio je preveo s njemačkoga Pappafavin članak o Rolandinu Passageriju 1888.

9. Dr. Wladimiro Pappafava. (Traducción del francés, de A. Balbín.), „Cuestión práctica de Derecho notarial internacional”, *Gaceta del Notariado*, Año LIX, Sábado 30 de Abril de 1910., Número 18, str. 205–209.

Također kao separat: *Cuestión práctica de Derecho notarial internacional* por el Dr. Wladimiro Pappafava. Traducción española del dr. A. Balbin de Unquera. Madrid : Gaceta del Notariado, 1910. (Verona: G. Zanonni). 8 str.

10. „Jurisdicción y procedimiento en el derecho aviatorio” [bilj.: Informe dirigido al primer Congreso jurídico internacional para la reglamentación de la locomoción aérea, celebrado en Verona.] *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*. Año LX. Tomo 120. Madrid 1912., str. 39–63. Vladimiro Pappafava, Abogado de Zara (Dalmacia). Traducción de Mariano Castaño.

Kao separat: Vladimiro Pappafava [Doctor en Derecho, Abogado de Zara (Dalmacia) y Miembro de la Sociedad de legislación comparada de Paris.], *Jurisdicción y procedimiento en el derecho aviatorio: Informe dirigido al primer Congreso jurídico internacional para la reglamentación de la locomoción aérea, celebrada en Verona*. Traducción de Mariano Castaño [Abogado y Notario.] Publicada por la *Revista de legislación y jurisprudencia*. Madrid: Hijos de Reus, editores. Cañizares, 3, duplicado. [Madrid, 1912. – Imp de la *Revista de Legislación Ronda de Atocha, 15 centro*] 1912. 29 str.

## VI. Pappafava u španjolskome općem tisku (1881. – 1920.)

Ime Vladimira Pappafave posjećivalo je često stranice španjolskoga općeg tiska. Njegova je prisutnost stalna u prestižnome madridskom časopisu, distribuiranome širom hispanofonoga svijeta, *La Ilustración Española y Americana*, u rubrici „Libros presentados á esta redaccion por autores ó editores“; npr. 30. 12. 1881., br. XLVIII, str. 15 (399).

Brošure: [...] *Sulla Condizione degli stranieri*, cesoni [sic] storico-giuridici di Vladimiro Dr. Pappafava, della *Società di Legislazione comparata di Parigi*. (Trieste, imprenta de G. Caprin.);

Isti rad se predstavlja u talijanskom prijevodu u istom odsjeku godinu poslije (30. 7. 1884., br. XXVIII, str. 14 [62]):

**De la condition civile des étrangers**, essai historique et juridique, par le Dr. Vladémir [sic] Pappafava, membre de la Société internationale [sic] de Legislation comparée de Paris; traduit de l'italien par M. Camille Wiligut, avocat,

etc. Folleto de 32 páginas en 8.º mayor, impreso en Mons (Francia), por Hector .Manceaux, impresor-editor.

I kasnije, u 20. stoljeću: 8. 2. 1905., br. V, str. 15 (79):

**Das Notariat in Japan.** – Eine studio von Dr. Vladimir Pappafava, advokat in Zara. (Übersetzung von A. Simon) – Innsbruck, 1905.

Koncem 1883. isti časopis *La Ilustración...* (15. 12. 1883 br. XLVI str. 14 [359]), bio je objavio Pappafavin poziv za pomoć pri prikupljanju kritičke bibliografije oko javnoga i privatnoga međunarodnog prava za njegov projekt.

I u pučkim dnevnicima ima vijesti o dr. Pappafavi. Madridski *El Día* u nedjeljnom broju 12. 10. 1884. str. 4 („Hoja literaria de El Día”) potvrđuje primitak njegove publikacije:

*Noticia histórica sobre el notariado desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*, por el doctor Uladimiro Pappafava; traducción de la señora doña Consuelo Gonzalo de las Casas. Folleto de 16 páginas.

Ima i trgovačkih reklama za Pappafavine publikacije, pod naslovom „Libros notables“ (‘Istaknute knjige’), kao:

PAPPFAVA. – Jurisdicción y procedimiento en el derecho aviatorio. 1 peseta.

Tu smo reklamu našli u madridskim dnevnicima *El Herald* (26. 11. 1917., str. 5; 14. 02. 1920., str. 5, 17. 2. 1920., str. 5), *El Debate* (12. 2. 1920., str. 6) i *ABC* (24. 2. 1920., str. 15., 27. 2. 1920., str. 17).

## VII. Pappafava kao dopisni član Madridske javnobilježničke akademije (1891.)

Iz Agrestijevih stranica (Agresti 1928: 33) možemo saznati da je Vladimir Pappafava, s dvojicom uglednih pravnika, imenovan dopisnim članom Madridske javnobilježničke akademije (Academia Matritense del Notariado). Kako se može pročitati u časopisu *Journal des notaires et des avocats* Tome CXII Paris [30. IV.]1881 str. 253:

Puisque nous parlons de l'Académie notariale de Madrid, mentionnons les nominations qu'elle vient de faire, à titre de correspondants, de trois membres étrangers, bien connus par leur savants travaux sur le notariat: le docteur [Pietro] Moscatello, notaire à Palerme, directeur de *Il notariato italiano*; le docteur Leone Roncali [(1840.–1889.)], notaire à Vienne, directeur de la *Zeitschrift für notariat in Œsterreich* [sic], et le docteur Pappafava, de Zara, que nous avons déjà présenté à nos lecteurs. Nous ne pouvons qu'applaudir aux choix de l'académie, qui on déjà été ratifiés par les organes les plus importants du notariat autrichien, espagnol et italien.

Isti Agresti (1928: 34–35) navodi odlomak pisma koje je njegovu šurjaku Vladimiru Pappafavi uputio dekan predsjednik Javnobilježničke komore u

Madridu, datiranoga deset godina nakon prijašnje publikacije u francuskome časopisu, tj. 12. svibnja 1891., ali s istim sadržajem: njegovo imenovanje dopisnim članom Madridske javnobilježničke akademije:

Al ilustrado Doctor Wladimiro Pappafava y tiene una especial satisfacción en anunciarle que en paquete separado le remite el título de Académico corresponsal de la Matritense del Notariado. Don Manuel de las Heras y Martínez [...] <sup>2</sup>

Potpisnik je pisma, koje najavljuje posebnu pošiljku naslova Dopisnoga akademika, Manuel de las Heras y Martínez, koji je bio dekan Madridske javnobilježničke komore 1890. – 1895. i 1914.

Ostaje tajnom kako je prošlo deset godina od navodnoga imenovanja u 1881., kada je Francisco Morcillo y León bio dekan predsjednik (1879. – 1883.), do stvarnoga imenovanja u svibnju 1891., s obzirom na to da sadašnji arhivi madridske ustanove ne sadržavaju nikakve podatke o Vladimiru Pappafavi.

## VIII. Umjesto zaključka

Više desetljeća, otprilike između 1881. i 1920., dr. Vladimir Pappafava priznat je kao aktivni i zaslužni djelatnik pravne znanosti u španjolskih pravnika, koji u svojim glasilima objavljuju desetak njegovih publikacija, često i u obliku separata. Također prate njegovu produkciju, referirajući i pišući prikaze o Pappafavinim radovima objavljenim na raznim jezicima. Na datum koji nije potvrđen u arhivima (najvjerojatnije 1891.) imenuju ga dopisnim članom Madridske javnobilježničke akademije.

Hispanofoni čitatelji nepravničkih publikacija mogli su također nailaziti na Pappafavino ime, pa čak i saznati koju bi njegovu publikaciju mogli nabaviti i po kojoj cijeni. Vladimir Pappafava, pod raznim varijantama svojega imena, bio je poznat i kao pravnik, ali i kao Zadrani i Dalmatinac te, po sili geopolitičkih razloga, kao državljanin tadašnje Austrije.

---

<sup>2</sup> Normaliziramo pravopis španjolskoga jezika prema suvremenome standardu.

## Literatura

Agresti, Raffaele Agresti. 1928. *In memoria dell'Avvocato D.r Vladimiro Pappafava*. Zara: Tipografia commerciale zaratina.

Maštrović, Vjekoslav. 1981. „Istaknuti hrvatski pravni znanstvenik napose iz bilježničkog prava – Vladimir Pappafava (1850-1927). Povodom 130. godišnjice rođenja“. *Radovi Zavoda Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru* XXVII-XXVIII: 71–106.

## Pappafava in Spain

Dr. Vladimir Pappafava (1850-1927) was extraordinarily popular throughout Europe, and Spain (or Portugal) are no exception. His publications were well-known and widespread among fellow lawyers and especially notaries, in translations into a wide variety of languages. Pappafava is also present in periodicals, professional and general, in

## Summary

selected contemporary libraries, and one of his few works that do not deal with law stands out: a small treatise on wedding customs among Dalmatian Morlaks.

KEYWORDS: *Vladimir Pappafava, Croatian-Spanish cultural ties, Morlak theme*



## KNJIŽEVNI LIK



# Otpor pastoralnog lika tekstološkim zavrzlamama. Jedan primjer rekonstrukcije oštećena rukopisa *Filide* Antuna Bratosaljića Sasina

---

**Divna Mrdeža Antonina**

Sveučilište u Zadru  
Odjel za kroatistiku

UDK: 821.163.42.09 \* 821.163.42(091)

Kategorizacija: izvorni znanstveni rad

Primljeno: 14. siječnja 2021.

Prihvaćeno: 11. svibnja 2021.

U hrvatskoj se kazališnoj i književnoj povijesti tipiziranost likova pastoralne idile i pastoralne komedije podrazumijeva kao neizostavan dio konvencije žanra, a njihova se tipologija oslanja na srodnost likova domaće pastoralne scene s paletom likova sudionika renesansnog pastoralnog teatra sannazarovskog/ polizianovskog tipa izraslih iz starijih slojeva ekloških zaljubljenih pastira i rustikalnih komičkih tipova. U dubrovačkoj pastorali pored idiličnih protagonista pastirske igre nalazimo i seljake iz dubrovačke okolice, članove zabrinute seoske zajednice – rodbinu i prijatelje u pratnji/potrazi za mladim ženikom, rustikom zabludjelim za vilama. Taj sloj likova funkcionira u prostoru *trećeg lica* na liniji kreiranja paralelnih radnji. U kolikoj se mjeri na tipologiju likova možemo osloniti u čitanju teksta, a koliko ga pak njezino zanemarivanje može zamagliti, istražiti ćemo u ovom radu na primjerima rekonstrukcije oštećenih lakuna u pastorali *Filide* Antuna Bratosaljića. U *Filidi* se slikovito realizirala Držićeva strepnja za *Tirenu* koja bi, prepuštena prepisivačima, „s brjemenom ostala (kako i u Rimu Paskvin) bez nosa i bez ruka, razbijena i razdrta da joj se ne bi znao početak ni svrha”, (*Tirena*, 216). Prilikom rekonstrukcije nejasnih i oštećenih rukopisa transkripcijska načela koja idu tragom samo jezičnih filoloških rješenja nisu uvijek najbolja moguća ako priređivač zanemaruje kazališno-povijesno čitanje rukopisa. Analizom čitanja rukopisa dobit ćemo i širi uvid u kolikoj mjeri pogled na slojevitost tipologije likova može utjecati na razumijevanje vrste.

KLJUČNE RIJEČI: *Antun Bratosaljić Sasin*, *Filide*, *pastoralni lik*, *transkripcija teksta*

## I.

Sasinova se pastoralna drama *Filide*, kao i *Flora*, oslanja na recepciju pastoralne vrste dugo prisutne i na domaćem literarnom tlu koja je imala poprilično dugu tradiciju u književnosti od ekloga Teokrita i Vergilija. Ta dramska vrsta nije doživljavala generički znatnije preobražaje, prema općem sudu u osnovi je zadržala ovidijevski fabulativni model – Aristejevu potragu za Euridikom. U ranom se novovjekovlju model ustalio kao polizianovski i sannazarovski tip. U prvom je riječ o scenskoj pastorali s izraženijom fabularnom niti, a u drugom o modelu pastoralno-lirske idile nekoherentne fabularne strukture. Nerijetko su se u tekstovima pojavljivali isprepleteni slojevi oba modela. Uz siže i ljubavni diskurs dubrovačka pastorala od talijanske je preuzela i osnovne likove te prostorni opis, topos šumskog kladenca na proplanku kao sastajališta vila i pastira.

Rudimentarno opisani modeli pastore izrazito su uočljivi u objema Sasinovim pastoralama posredovani na pastoralnu scenu preko motiva potrage pastira za vilom u dva različita lirska diskursa o nedostižnim ženskim likovima.

Fabulom se *Filide* oblikuje pastirska igra sijenskog tipa: zaljubljeni pastir, pripadnik svijeta rustikalnih pastira u potrazi je za svojom fiksacijom idealne žene. Zaljubljenikovo stanje inicira i ostala zbivanja pastoralne igre, u prvom redu reakciju vile, a potom i djelovanje ostalih likova koje u ovakvom tipu drame zauzima znatno više radnje jer oni imaju zadatak vratiti pastira ishodišnom, rustikalnom, habitusu: zabrinuti Radoje iz *Filide* upozorava opčinjenog prijatelja Ljubmira na vukove koji mu kolju zanemarena stada na ispaši, dok ovaj, sukladno ponašanju Radmila iz *Radmila i Ljubmira* Džore Držića, ne odustaje od vile te samo brižno moli druga da mu pozdravi obitelj.

Prostor trećeg djelatnog lica zauzimaju osim zabrinutog prijatelja i članovi očajne rodbine koji aktivno rade na povratku pastira u svijet koji je napustio. Likovi rodbine dio su vergilijanske tradicije (Vergilije, *III ekloga*), a lik prijatelja posuđen je od Tirsca, prostodušnog prijatelja iz Policijanova *Orfeja* koji ne sudjeluje u osnovnoj radnji nego unosi „komiku trivijalnošću svog govora” (Rapacka 1998: 71).

U toj skupini likova dominira barem jedan moralizatorski raspoložen stric (u *Filidi* su dvojica, kum Stanac i stric Radovac) te zabrinuta majka ili neka druga starija žena, poput babe Jelače koja traži lijek djelotvoran protiv ljubavi. Njihovom izmjenom na sceni tijekom radnje dovodi do fabularno opravdanog prizora pred svršetak koji otkriva da za zaljubljenim Ljubmirom već drugi dan šumom neuspjelo traga stric Radovac, a na njegov nailazi na povratku iz Grada seoski knez Vukašin i nuka ga u nizu konvencionalnih savjeta o strogom odgoju kako da od ljubavi izliječi mladca.

Potom slijedi završni susret lica trećeg čina koji se odvaja od fabularnog tijeka osnovne priče: usputno kratko druženje vlašića koji se veselo podbadaju. Povod njihovu znatiželjnom propitkivanju i grubim pošalicama su ispijeno vino i pratež

za trgovinu. Razgovori vođeni u toj sižejno ne osobito funkcionalnoj komičkoj sekvenci svojstveni su inače i padovanskom *mariazzu*. U *Filidi* posprdno koškanje pripitih suseljana pri susretu na putu u Grad dramaturški funkcionira na margini kao pastoralni šaljivi *intermezzo*.

Ovdje nas zanima kako nam djelovanje te skupine likova može pomoći da bolje sagledamo problem zbrke u njihovim dijalozima nastale okrnjenim svršetkom te ima li u njihovoj prisutnosti u zadnjem prizoru indicija o načinu finalizacije radnje otvorene u prvom činu. Naime, u prologu ispričana fabula nagovješćuje i događanja onkraj tog komičnog prizora sa svršetka, a koja uključuju i povratak u rustikalnu stvarnost zabludjelog pastira, odnosno završnu matrimonizaciju sa stvarnom, seoskom djevojkom umjesto ostanak s vilom: „Ljubmir će se š njimi sastat,/ komu će knez u svom selu/ za domaću dat Veselu,/ ter će veće tuj pirovat” (*Filide*, 53–55), a što je znatno više zbivanja negoli ih je prikazano na sceni.

## II.

Tako sačuvani fabularni tijek *Filide* u rukopisu<sup>1</sup> obasiže 515 stihova u tri čina, što je gotovo upola manje u odnosu na *Florinih* 1090 stihova u pet činova, kojima nedostaje 86 cijelih stihova uz podosta oštećenih. U opisanom završnom prizoru *Filide*<sup>2</sup> vidljivo je oštećen tekst, a ozbiljnija oštećenja posebice se odnose

<sup>1</sup> Sasinova je *Filide* sačuvana u rukopisu MS 122, Vol. IX, Arhiv Male braće (nadalje koristim kraticu AMB), iz pera Đure Ferića (1739–1820), sačuvanom pod širokim naslovom „Pjesni rasliche spjevane od visce Pjesnika“, u sklopu većine Sasinovih djela naslovljenih „Pjesni Raslike Antuna Sasji Graghjanina Dubrovackogha“. Osim glavnine Sasinovih, rukopis 122 sadrži i djela još nekolicine autora, Sasinovih suvremenika neispravno zabilježenih u kazalu: Dominko Zlatarić, „Ljubmir“ (u kazalu stoji: „Gljubmir Scimuna Slatarichja“); Frano Lukarević Burina, „Vjerni pastijer“; Savko Gučetić Bendevišević, „Dalida“; Mavro Vetranović, „Istorija od Dijane“, „Drugo prikazanje“, Orlača riđanka rečeno u Blatu ribarom“ (u kazalu stoji: „Prikašanje parvo nešnana Pjesnika 404“; „Prikašanje drugo istoga 424“). Sasinova djela prepisana su na paginiranim listovima (str. 315–404), a „Filide Comedia Antuna fajsji“, na str. 322–334. Posljednji prizor *Filide*, čija se rekonstrukcija donosi u ovom članku, nalazi se na str. 333–334. Rukopis 122 poslužio je kao predložak kasnijim dvama prijepisima Luke Pavlovića iz 19. stoljeća, sačuvanim u rukopisu 25, Državni arhiv u Dubrovniku. Prvom oduži naslov otpočinje *Različne Piesni | Gosp: Antuna Sassi Dubr: [...]*; drugi je naslovljen *Prikašanja sloščena | po | Antunu Sassi | Gradjaninu Dubrovackomu*. Na rukopis 122 oslanja se i prvo tiskano izdanje Sasinovih djela koje je priredio Pero Budmani u ediciji *Stari pisci hrvatski*, XVI, 1888; izdanje *Filide* Milovana Tatarina (2010), a poslužio je i za transkripciju oštećenog završnog ulomka koji donosim u ovom članku. Za detaljniji opis cijelog rukopisa 122 v.: Mijo Brlek, *Rukopisi Knjižnice Male braće u Dubrovniku*, knj. I., JAZU, Zagreb, 1952, str. 116–118; a za opsežan popis kolekcije prijepisa Đ. Ferića vidjeti u: I. Lupić, I. Bratičević, „Literary Collectors as Literary Scribes: The Case of Đuro Ferić (1739–1820)“, *Poznańskie studia slawistyczne*, 14/2018, str. 129–147.

<sup>2</sup> U Ferićevu rukopisu prizor otpočinje na str. 333–334: *Radibrat. stokatı prokleta, kud takoj pjan tartač...*; u Budmanijevu izdanju (1888), str. 120–121, stihovi 445 i dalje; u Tatarinovu (2010), str. 120–121, stihovi 453 i dalje.

na govorne procedure: problematičnu identifikaciju kazivača, povezanost sadržaja replika i lica koja ih izgovaraju. Scena se doima manjkavom i zato što joj nedostaju uobičajene prateće didaskalije utkane u dijaloge, opaske i naznake kretanja i odnosa likova, inače čest postupak u renesansnom scenskom tekstu. Zbunjenost čitatelja pojačava prisutnost dvojice likova iz prethodnog prizora za koje se očekuje da su napustili scenu jer su prethodni sadržajem ozbiljan razgovor bili završili oproštajem.

Da prizor nije jasan, uočeno je poodavno i do danas više puta. Luka Pavlović kraticu *Vuc.* u posljednjoj replici pročitao je *Vukašin*, što prvi priređivač Pero Budmani (1888: 120) nije prihvatio, a primijetio je da sadržaj jedne replike (u Ferićevu rukopisu dolazi kao prva Vučetina) ne pripada u cijelosti Vučeti koji je izgovara. Budmani je nelogično pojavljivanje imena lika Vučete obilježio upitnikom.

Dio književnih povjesničara povezali su oštećenja u replikama s nesrazmjerom radnje i događaja nagoviještenih u prologu da bi zaključili da su sva zbivanja najavljena u prologu i doslovno morala prvotno biti uprizorena na sceni te da veliki dio pastorale nedostaje, uključujući Ljubmirov pir sa seoskom djevojkom kao završnicu. Milorad Medini upozorio je „Drama je defektna doista”, 1902: 330), a poslije njega i Pavle Popović (1912: 65) nejasan svršetak vezuje za sadržajni zijev i pretpostavlja da je tekst pastorale prvotno bio u pet činova. Među novijim je književnim povjesničarima istome mišljenju sklona Irena Arsić (2002), a Milovana je Tatarina (2009) Popovićeve tvrdnja potakla na rekonstrukciju *Filide*. Tatarin spominje Popovićevo pristajanje uz Medinijevo mišljenje, što potkrijepljuje i citatom, no ne navodi da Popovićevo znatno preciznije uočavanje problema sadrži i prijedlog rješenja: „Nije vrlo jasna posljednja scena (str. 120–121, st. 445 i dalje), kako je štampana u istom izdanju. Kao da neće biti to razgovor u kojem učestvuju Radovac i Vukašin, nego samo Radibrat i Vučeta; Radibrat je zapisan na listi lica, a Vučeta je valjda onaj Vukoje s te liste, jer pod imenom Vukoja niko ne govori u komadu.” (1912: 65). Popovićeve opaske o licima poslužile su Tatarinovoj rekonstrukciji likova u završnom prizoru *Filide*.

Pogledajmo najprije kako se u povijesti književnosti postupalo s čitanjem nejasno imenovanih likova vlašića što je povezano s načinom čitanja evidentnih oštećenja teksta *Filide*. Pojava varijantnih imena likova nije neobična, tipična je za sve rustikalne pastore a njihovo je uvođenje, čini se, bilo motivirano zagarantiranim efektom smijeha kod urbane publike. No zbog njihova ponavljanja problematično je sa sigurnošću vezati nejasne kratice (*Rad.*, *Vuc.*, *Vuk.*) i konvencionalna imena vlašića: Radoje, Radovac, Radibrat i Rade, odnosno Vukašin, Vukoje, Vučeta, Vule.

U kronološki najstarijoj Budmanijevoj, inače posve solidnoj transkripciji Sasinovih djela, čitanje *Filide* rukovodi se poštovanjem stanja ortografije zatečene u rukopisu: zasnovano je na identifikaciji imena likova prema čitanju njihovih

kratica u rukopisu: *Radibrat*, *Radibr.* (= Radibrat), *Radovaz* (= Radovac), *Rad.* (= Radovac), *Vuc.* (= Vučeta), *Vuk.* (= Vukašin), *Vukafc.* (= Vukašin). Dakle, prema Budmanijevu čitanju u posljednjem prizoru na scenu stupaju Radibrat i Vučeta, gdje se pridružuju stricu Radovcu i knezu Vukašinu iz prethodne scene.

Tatarin drži da je Budmanijeva rekonstrukcija sličnih imena za likove pastoralnih tipova ruralnih veseljaka proizvela sadržajnu zbrku pa, potaknut širokom lepezom mogućnosti čitanja kratica za slična imena, mijenja Budmanijevo čitanje kratica i sukladno Popovićevu mišljenju rješava zavrzlamu oštećenog svršetka. Tako lik Radibrata nalazi pod punim imenom dvojice likova i u svim kraticama: *Radibrat*, *Radibr.*, *Radovaz.*, *Rad.*, a slično rješava i potencijalna imena Vukašin/ Vukoje/ razumijevajući ih sve kao „Vučeta“, bez obzira na upotrebljene kratice: *Vuc.*, *Vuk.*, *Vukafc.*. Reducirao je time prizor s četvoricom likova u Budmanijevu čitanju teksta na Popovićevu ponuđenu scenu na kojoj se susreću i razgovaraju samo dvojica: Radibrat i Vučeta.

### III.

Redukciju prizora na dva lika Tatarin je podupro i tumačenjem o prirodi ulančavanja prizora. Drži logičnim odlazak sa scene Radovca i Vukašina nakon pozdrava u prethodnom prizoru, što se u prvi mah čini posve razumljivim. Prizor s dva lika doima se prihvatljivim i u odnosu na slične komikom natopljene prizore u kazališnoj tradiciji. Usporedimo li ga sadržajno sa sličnim dijalozima u prethodnoj tradiciji pastoralnog kazališta, poglavito onom na koju se Sasin otvoreno ugledao, primjerice s likovima u prolozima *Tirene* Marina Držića, ruralni dvojac Obrad i Vučeta u I. Prologu te Obrad i Pribat u II. Prologu nadmeću se u pošalicama garniranim grubostima vrlo slično Sasinovim vlašićima.

Međutim, intervencija u scenu *Filide* reduciranjem broja likova urodila je jačanjem sadržajne zbrke umjesto njezinim rješenjem. Replike su postale još nejasnijima, a likovi nesklapno skrojenima. Tako sad svjedočimo situaciji da isti lik, Radibrat, triput pita sugovornika Vučetu što je nosio, a potom i što nosi (!) u torbi u Grad, na što mu ovaj triput odgovara – jednom zaobilazno, a dvaput izravno, ali sadržajem i opsegom različitim odgovorima i stilski diferenciranim iskazima.

Zbog proizvedenih nejasnoća dramaturški nečitljivih valja provjeriti atribuiranje likova u Budmanijevu i Tatarinovu čitanju u odnosu na stanje u rukopisu.

Lako je uočeno oštećenje dijaloga što ga je proizvelo ispuštanje Radibratova imena uz pripadajuću mu repliku. Radibratove su riječi urasle u prvi Vučetin odgovor, ali se jasno razabire rješenje prepisivačkog previda: razumljivo je da Radibrat pripitog Vučetu zadirkuje znatiželjno i grubo o trgovini i vinu u torbi, a ne Vučeta sam sebe. Već je Budmani upozorio na nejasnoću te replike obilježivši s upitnikom sugovornikovo ime Vule. Ispravno ga prati i Tatarinova

rekonstrukcija prizora, osim što riječi „Vele ne besjedi“ ostavlja kao zaključne u Vučetinoj replici. Po smislu bi, držim, prije pripadale Radibratovu nestrpljivu prekidu Vučete jer se ovaj, očito uvrijeđen, spremao na tiradu.

Prvih se sedam replika doimaju, osim tog oštećenja, uglavnom uredno atribuiranima u rukopisu i u Budmanijevoj transkripciji a stilski registar iskaza govornika individualiziran je, omogućuje uvid u profiliranje figura trojice seljaka. Vukašinove replike stilski distingviraju iskaz seoskog kneza i veseljaka, koji u nastupu šaljiva zadirkivanja ne prelazi u sferu govora lakrdijaša u kojoj se kreće iskaz njegovih sugovornika. Primjerice, u situaciji Radibratova grubog obraćanja Vukašinu: „Kud tako pjan trtaš“, slijedi aluzija na količinu ispijena Vučetina vina s obzirom na onu preostalu u torbi. Da je replika doista Vukašinova upadica, a ne Vučetina obrana, ukazuje spretno nijansirana ironija koja aluziju izdvaja od grubljih Vučetinih šala:

VUKAŠIN<sup>3</sup>

Drago je sad vince u Gradu, tako je  
i sve ino ostalo, ubila ih vjera!

Daju ga po malo, vrh svega zla mjera!  
Neka toj stoji sad.

Riječi „Neka toj stoji sad“, čini se, popraćene su gestom kojom knez želi prekinuti naguravanje Radibrata i Vučete oko mijeha s vinom. Prethodno Radibratovo pitanje: „Hoć li mi pinut dat iz ove torbice?“ očito je bilo popraćeno i gestom nakane, a knez demonstrira autoritet, svoj osjećaj za pravедnost i zaštitnički odnos. Razumljivo je što potom Radibrat promptno prebacuje znatiželjan upit namijenjen Vučeti u zadirkivanje o prateži i vinu samom knezu:

„Hoć li mi ti kazat,  
što nosi ti u Grad, kù pratež trgovat?“

Seoskom je knezu svojstvena plastičnost i razvedenost opisa o vinskom druženju u gradu i trgovanju na gradskoj tržnici. Iskaz mu je složeniji od Radibratova i Vučetina i frazeološkim registrom:

“VUK(AŠIN)<sup>4</sup>

N'ješto jarebica, i masla mijeh, Rade,  
i devet piplica. Evo me ovdí sade.

U čas toj trgovah i primih dinare,  
u uru ih prodah, sjedeći kon käre,

<sup>3</sup> *Vukašc. Budmani: Vukašin, Tatarin: [Vučeta].*

<sup>4</sup> *Vuk Budmani: Vukašin, Tatarin: Vučeta.*

trguje gdje tuj svak. Tuj je prletina,  
 najveće opanak i kozijeh mješina,  
 kokoši, kapuna, a suproč tebi tuj  
 placu kruha puna, moj Rade. Nu, me čuj:  
 po gradu pohodih sjemo-tamo hode,  
 s družinom se napit<sup>5</sup> sit vinca bez vode.

[RADIBRAT]<sup>6</sup>

Za toj se navodiš i trtaš toj takoj.”

Vukašin se iz neugodne situacije, jer ga Radibrat zadirkuje zbog pripitosti, izvlači verbalnom domišljatošću spretno skrećući s teme pitanjem Radibratu:

“VUK[AŠIN]<sup>7</sup>

Da ovdi što nosiš u torbi, brate moj?

RAD[IBRAT]

Jaja, n’ješto ptica i n’ješto kobasa,  
 i osam piplica. Stoj! N’jetko iz glasa  
 popijeva, hod’ mo tja, s Bogom, Vučeta moj!  
 otidoh veće ja.”

Dakle, Vukašinova prisutnost na pozornici posve je uočljiva i opravdana. Odnosno, Budmanijevo čitanje kratice *Vukašc. i Vuk.* nije pogreška, a kneževa je prisutnost fabularno opravdana jer jedino s njim razumijevanje tijeka razgovora sudionika u prizoru teče bez smetnji, iako su određena oštećenja teksta i dalje uočljiva, poput nedostatka uvodne formule obraćanja pridošlica knezu pri ulasku na scenu.

Unutar istog tipa ruralnih veseljaka u pastorali vlastiti prostor lika posjeduje i Vučeta koji se i sam prije kneževe intervencije verbalnom grubošću nastojao otarasiti Radibratove naprasite znatizelje o sadržaju njegove torbe:

“VUČ(ETA)<sup>8</sup>

Maj, sve li hoć’ da znaš,  
 mahnuti Rade moj? Deri se tuj, deri!  
 Nu, čini posao tvoj, na tuđe se useri,  
 s prošten’jem rekući ... “

<sup>5</sup> *Budmani*: napih

<sup>6</sup> *Radovaz Budmani*: Radovac *Tatarin*: Radibrat

<sup>7</sup> *Vuk. Budmani*: Vukašin *Tatarin*: Radibrat

<sup>8</sup> *Vuc. Budmani*: Vučeta, *Tatarin*: Vučeta

Razvidno je da, pripit ili ne, Vučeta želi ostaviti dojam poslovnog i ozbiljnog čovjeka koji nema vremena za Radibratove zadjevica. Količina grubosti u otporu Radibratu razumljiva je s obzirom na Radibratovo mu uvredljivo obraćanje prilikom ulaska na pozornicu:

„Stoka ti prokleta! Kud tako pjan trtaš,  
obijesni Vučeta?”

U drugom dijelu završnog prizora nailazimo na ozbiljniji problem u atribuiranju replika. Prema rukopisu poslije Vukašinova opisa boravka u gradu slijedi replika pripisana Radovcu (= *Radovaz*): „Za toj se navodiš i trtaš toj takoj.” Prema toj atribuciji, koju preuzima i Budmani, istom liku pripisuje se i replika atribuirana kraticom *Rad.* Budući da je Radovac prethodno napustio scenu, njegova pojava na pozornici mogla bi biti smisljena samo ako je ponovno ušao na pozornicu bez pozdrava. Štoviše, iz upućenog mu pitanja razabire se da je s prtljagom, a to je moguće opravdati jedino ako se radi o oklaštrenom ulomku posve novog prizora u kojem bi sad Radovac nosio pratež na prodaju u grad, a nije više u potrazi za zaljubljenim sinovcem što je netom bio. U tom bi slučaju između dva opisana susjedna prizora nedostajao oveći dio teksta, no o tome možemo samo spekulirati. Vjerojatnijim se stoga čini da nije o njemu riječ nego da *Rad.* valja čitati Radibrat, koji je na putu za gradsku tržnicu te sad i kneza podbada o piću, kao maločas Vučetu.

I Tatarin upadicu pripisuje, naravno, Radibratu jer u njegovu čitanju jedino Radibrat i Vučeta razgovaraju u tom prizoru, ali tako da u njegovu repliku implementira i pitanje koje pripada sljedećem sugovorniku, u rukopisu označenom *Vuk.* kojeg Budmani čita Vukašin, a Tatarin, kao i ostale iz lepeze izrasle u istoj morfološkoj bazi, Vukoje (puni oblik za hipokoristik Vučeta). Prihvatljivijim se čini Budmanijevo čitanje te kratice iz jasnih transkripcijskih razloga, a prethodno smo objasnili da logika vođenog razgovora upućuje na Vukašina zbog reakcije njemu primjerene: knez pitanjem vješto skreće s teme ne bi li razbio neugodnu primjedbu o piću. Radibrat mu i odgovara (*Rad.* = Radibrat), a ne Vučeta (Tatarin). Potom, nižući proizvode koje nosi na prodaju, Radibrat se naglo prekida uplašen nepoznatim zvukovima i noćnim pjevom pa se prešno rastaje s knezom: „Stoj, njetko iz glasa popijeva, hod'mo tja“ (480–481), a odmah se u nastavku obraća i Vučeti: „s Bogom, Vučeta moj! otidoh veće ja.“ Dramaturški je bijeg opravdan jer su i Radibrat i Vučeta slučajni prolaznici koji se mimoilaze na sceni na kojoj nemaju znatnije funkcije od komičkog predaha. Vukašin je pak vjerojatno ostao na sceni sudeći prema opisu njegove uloge u Dragičevu prologu. Dakle, na scenu će stupiti najavljen „njetko“ tko „iz glasa popijeva“, a na sceni će ga dočekati Vukašin s Vučetom ili bez njega dok Radibrat odlazi s pozornice.

Da opisani prizor čine trojica likova – dvojica seljaka pri povratku s trgovanja u gradu i jedan u odlasku na tržnicu – potkrepljuje i kategorija vremena u upitima

koje razmjenjuju. Glagolsko vrijeme razlikuje likove u povratku i odlasku u Grad. Iz pitanja koje je knez uputio Radibratu<sup>9</sup>, „Da ovdje što nosiš u torbi, brate moj?“, razabire se gramatički oblik prezenta. U prethodnim pitanjima koje postavlja Radibrat Vučeti, „što nosi ti u Grad...?“, potom i Vukašinu, „Hoć li mi ti kazat što nosi ti u Grad, ku pratež trgovat?“, stoji aorist, što je i sukladno Vukašinovoj priči o povratku iz grada i pripovijedanju o cijeni vina, stanju trgovine i vinskog druženja kom nije odolilo ni Vučeta. Dakle, i vrijeme zabilježeno u pitanju potvrđuje da u razgovoru ne sudjeluju samo dvojica likova nego najmanje trojica.

#### IV.

Pretpostavka o nastavku radnje i poslije sačuvanog svršetka *Filide*, a koja bi trebala uslijediti nakon nagovještaja o dolasku nekog novog lica, čemu su skloni, poslije Milorada Medinija i Pavla Popovića, I. Arsić (2002: 60) i M. Tatarin (Tatarin 2010: 98), doima se posve utemeljenom jer konvencije žanra ukazuju na to da bi takva opaska mogla biti najava ulaska novog lica na pozornicu. No, je li nagovještaj nastavka pastorale znak nedostatka samo jedne scene ili smijemo pretpostaviti postojanje čitavog jednog izgubljenog, petog, čina *Filide*, teško je reći.

Zbog pretpostavke da pastoreli nedostaje čitav peti čin, razmotrimo postoji li dramaturška opravdanost podjele postojećeg teksta *Filide* na četiri čina koju je uveo Tatarin, preinačivši u svom izdanju raspored triju činova iz rukopisa u tekst od četiri krnja čina da bi zaključio da pastoreli nedostaje cijeli peti čin. Pridodao je i podjele na prizore što u rukopisu također ne postoji.

Podjela na prizore donekle olakšava čitanje drame, no neizvjesno je koliko je novo konstruiranje scene opravdano s obzirom na potrebu za rekonstrukcijom stanja izvornika jer je Sasinov nehaj za precizniju diobu scene kakav nalazimo u rukopisu kazališno-povijesno razumljiv. Radi se o prihvatljivom načinu kazališnog pisanja prema labavijem implementiranju eruditnog modela koji je jednako svojstven i njegovu uzoru Marinu Držiću. Naime, ni *Tirena* nema podjele na prizore kakvi su, primjerice, uvedeni u izdanje Držićevih *Djela* priređivača Frana Čale, što nije posljedica prepisivačkog nemara budući da je pastorela tiskana pod autorovim budnim okom. Štoviše, da je stanje scene u pastoreli Držićev izbor a ne prepisivački, svjedoči usputno autor u tiskanom izdanju u dedikaciji drame slikovitim upozorenjem o odluci na tisak upravo stoga što je svjedočio njezinu sakaćenju u prijepisima: „(...) er ova ista komedija bijaše jure u rukah od nekijeh ki je davahu svojijem prijateljem ispisovat, kojijem pismom i brjemenom bi ostala (kako i u Rimu Paskvin) bez nosa i bez ruka, razbijena i razdrta da joj se ne bi znao početak ni svrha.” (*Tirena*, posveta „Svitlomu i uzvišenomu vlastelinu Maru Makulji Puciću Marin Držić”, str. 216).

<sup>9</sup> U rukopisu *Rad.*, što je Budmani pročitao *Radovac*, a Tatarin repliku pripisuje Vučeti.

Analiza ponašanja scenskih likova i pogled u ustrojstvo zatvaranja i otvaranja susjednih pastoralnih prizora u *Filide* pokazuju da se Sasinov model ulančavanja fabularne kompozicije u prizore u ostatku drame i način krojenja scena pokazuje blizak vrsti, ali neopterećen strožim eruditnim pravilima. Scenskim prizorima ulančanim upravo likom koji ostaje na sceni da bi prisutnošću povezao susjedne prizore, obiluje njegova pastoralna komedija. Primjerice, već u prvom činu postupno se gomilaju likovi na sceni pridruživanjem novih postojećima u neobilježenim prizorima: Ljubmiru se u drugom prizoru *prvoga ata* pridružuje Radoje, a potom obojici Radovac. Ne uvjetuje gradbu prizora kod Sasina ni podjela na činove! Naime, cijelom se tom skupu lica u sljedećem, *drugom atu*, pridružuju najprije Stanac, a potom samom Stancu Jelača. U pogledu ustrojstva scene Sasin je, vidimo, slobodniji i od Držića u čijoj su *Tireni* nerijetki prizori s povećim brojem likova, primjerice, u 7. prizoru 3. čina na pozornici se istodobno nalaze četiri lika.

Ukazuje li stoga završna scena fabule i na moguća drukčija završna rješenja, osim na mogući nedostatak čitavog čina, a koja su i žanrovski i *sasinovski* posve predvidljiva? Naime, sagledamo li izgledan svršetak *Filide* u kontekstu očekivana žanrovskog raspleta fabule, obećanja, dogovori i nagovještaji raspleta podjednako su legitimni završeci pastorala, kao i izvještaji o događajima koji se ne odvijaju pred publikom. Stoga, gradimo li pretpostavke konstrukcije drame prema najavi fabule u prologu, okrnjenoj posljednjoj sceni na kojoj ostaje knez Vukašin poslije naglog odlaska Vučete i Radibrata („Stoj, njetko iz glasa,/ popijeva, hod’mo tja”), žanrovski nužno nedostaje samo ponovni ulazak zaljubljenog Ljubmira na scenu na kojoj je preostao knez Vukašin, gdje će ga ovaj sukladno uložiti mudrog kneza uspješno uvjeriti da uzme Veselu za domaću i time razriješiti dramski čvor, a potpom slijedi trijumfalno odobravanje rodbine koja bi pristizala na pozornicu da se sve skupa pretvori u završnu scenu veselja okupljenih suseljana. Za takav rasplet nije bio nužan čitav čin, nego jedan ili dva prizora, što zapravo znači da su tri sačuvana čina posve legitimno stanje rukopisa, a ne posljedica davnih većih intervencija u tekst.

## V.

Iznijansiranošću triju predstavljenih likova omogućuje sigurniju rekonstrukciju oštećenog prizora *Filide* i upućuje čitatelja da nasluti mogući rasplet priče o traganju za zaljubljujivim Ljubmirom. I djelovanjem i iskazom oblikovani su pažljivije negoli to njihova komička tipologija zahtijeva. Premda likovi čine jedan te isti kazališni tip u pastoralnom prostoru ruralnog komičkog lica u sloju likova iz scenskih sekvenci „susret s prijateljem”, u Sasinovoj su pastoralnoj komediji realizirani kao spretno distingvirana lica sublimirane svakodnevice. Stoga posredno svjedoče o otporu Sasinova autorskog pisma koje je uspjele sačuvati identitet blizak izvorniku upravo izgrađenim likovima unatoč naslagama

različitih intervencija u tekst rukopisa. Zatečeno stanje u rukopisu upućuje i na moguće davnašnje pokušaje rekonstrukcije završnog prizora u starijim prijepisima, nastale u vremenu kad nije bilo uvriježeno uz rekonstrukciju bilježiti i stanje predloška. Bilo da je riječ o tome ili možda posljedicama preinake teksta u prigodi kakve izvedbe, stanje u „završnom sloju“, kako ga evidentira Ferićev prijepis, rukopis 122, u prvom redu svjedoči o preuzetim oštećenjima nastalima nepažljivim prepisivanjem rukopisa i zabunama u čitanju sličnih imena likova.

Novije greške, nastale u pokušaju rekonstrukcije Sasinova teksta, dogodile su se ne samo zbog zanemarivanja prirode i funkcije pastoralnih likova te previda distinkcija u iskazu kojim su u konkretnom slučaju oblikovani likovi seoskog kneza i dvojice njegovih suseljana nego i zbog pridavanja važnosti samo jednom aspektu filološkog čitanja teksta. Njihovim saniranjem stekli smo jasniji uvid u sadržaj pastoralne komedije i naposljetku bolje razumijevanje Sasinova kazališnog rukopisa.

#### TRANSLITERACIJA POSLJEDNJEGA PRIZORA PREMA RUKOPISU 122 AMB<sup>10</sup>

Radibrat. Stokati prokleta, kud takoj pjan tartafc,  
                   objesnij Vucetta? Vuc. Maj sveli hoch dà znafc  
 Mahniti Rade moj, derife tuj deri,  
                   nù cinj posao tvoj, nà tughjeje useri.  
 S' proscenjem rekuchi, velle ne beſjedi!  
 od kle idefc revuchi? nù, mallo tuj ſjèddi.  
 Teremi kasci sad moj Vule sciti brat,  
                   scto noſji ti ù Grad, hoch limi pinut dat  
 Is ovè Torbize, rezmi ù gnioj sctoje  
 Vukaſc. Dragoje sad vinze, ù gradu takoje,  
 I sve innò oſtalo, ubilajh vjerra  
                   dajugha pò mallo, varh ſvegħa ſla mjerra.  
 Neka toj stoj sad. Radibr. Hochlimi ti kafat  
                   scto noſji ti ù Grad kù pratefc targovat  
 Vuk. Njeſcto Jarebizâ, i maſla mjeh Rade,  
 i devet piplizâ, evvome oudi sadè  
 Ú cjâſ toj targhovah, i primih dinare  
 ù urùijh prodah sjedechi kòn karrè,  
 Targhuje ghðje tuj svak, tuje parletina,  
 najvechje opanak, i kosijeh mjescina  
 kokosci, kapuna, à ſuproch tebbi tuj

<sup>10</sup> Podatke o rukopisu i opis rukopisnog predloška vidjeti u bilješci 1.

Plazza kruha punna, moj Rade nume cjuj  
 Pò Gradu pohodih šjemo tamo hode'  
 s' družcinomse napit šit vinza beš vodde  
 Radovaz. Satojše navodifc, i tartasc toj takoj.  
 Vuk. Dà oudi scto nošsifc ù torbi bratte moj  
 Rad. Jaja, nješto ptizà, i njescto kobafà  
 i osam pipliza, stoj, njetko if ghlasa  
 Popjeva hodmo tja, s' Boghom Vuceta moj,  
 otidoh vechje ja. Vuc. Pogh s' Boghom Rade moj.  
 švarha

## REKONSTRUKCIJA POSLJEDNJEGA PRIZORA PREMA RUKOPISU 122 AMB<sup>11</sup>

### RADIBRAT

Stoka ti prokleta! Kud tako pjan trtaš,  
 obijesni Vučeta?

### VUČ(ETA)

Maj, sve li hoć' da znaš,  
 mahniti Rade moj? Deri se tuj, deri!  
 Nu, čini posao tvoj, na tuđe se useri,  
 s prošten'jem rekući ...

### [RADIBRAT]

Vele ne besjedi!  
 Odkle ideš revući? Nu, malo tuj sjedi  
 tere mi kaži sad, moj Vule, ži' ti brat,  
 što nosi ti u Grad? Hoć' li mi pinut dat  
 iz ove torbice? Rec' mi, u njoj što je?

<sup>11</sup> Transkripcija je provedena iz faksimila Ferićeva rukopisa. Podatke o rukopisu v. u bilj. 1. Prijenos fonema i ortografija *Filide*: /c/= [z]; /č/= [c],[cj]; /ć/= [ch],[chj]; /dž/= [g]; /đ/= [gh],[ghj]; /dz/= [z]; /g/= [g],[gh]; /i/= [i],[j],[ij]; /j/= [i],[j]; /k/= [k],[c]; /lj/= [gl],[glj]; /nj/= [gn],[gni]; /s/= [s],[š],[šs],[sf]; /š/= [sc],[scj],[fc]; /u/= [u]; /v/= [v],[u]; /z/= [s],[f]; /ž/= [sc],[scj],[fc],[cj]. Pri transkripciji sam u samoglasničke skupine uvodila intervokalno /j/; u slogotvornom /r/ izostavljala sam vokalizirano /ar/; palatalne suglasnike bilježila sam sukladno suvremenoj grafiji a razlikujem ih u transkripciji od neslivenih konsonatskih skupina koje bilježim l'j, n'j. Ne izdvajam sitnije varijacije u čitanjima u podtekst zato što nisu predmet ove rasprave, a zainteresirani ih čitatelj može s lakoćom pronaći u kratkom ulomku usporedi li priloženi faksimil i transliteraciju ulomka s transkriptima koji su predmet ove rasprave.

VUKAŠIN

Drago je sad vince u Gradu, tako je  
i sve ino ostalo, ubila ih vjera!

Daju ga po malo, vrh svega zla mjera!  
Neka toj stoji sad.

RADIBR(AT)

Hoć li mi ti kazat,  
što nosi ti u Grad, kû pratež trgovat?

VUK(AŠIN)

N'ješto jarebica, i masla mijeh, Rade,  
i devet piplica. Evo me ovdí sade.

U čas toj trgovah i primih dinare,  
u uru ih prodah, sjedeći kon käre,  
trguje gdje tuj svak. Tuj je prletina,  
najveće opanak i kozijeh mješina,  
kokoši, kapuna, a suproč tebi tuj  
placa kruha puna, moj Rade. Nu, me čuj:  
po gradu pohodih sjemo-tamo hode,  
s družinom se napit sit vinca bez vode.

[RADIBRAT]

Za toj se navodiš i trtaš toj takoj.

VUK[AŠIN]

Da ovdí što nosiš u torbi, brate moj?

RAD[IBRAT]

Jaja, n'ješto ptica i n'ješto kobasa,  
i osam piplica. Stoj! N'jetko iz glasa  
popijeva, hod' mo tja, s Bogom, Vučeta moj!  
otidoh veće ja.

VUČETA

Pod' s Bogom, Rade moj!  
Svrha

BUDMANIJEV<sup>12</sup> TRANSKRIPT POSLJEDNJEGA PRIZORA PREMA  
RUKOPISU 122 AMB

RADIBRAT

Stoka ti prokleta! kud tako pjan trtaš,  
objiesni Vučeta?

VUČETA

Maj sve li hoć da znaš,  
mahnuti Rade moj? deri se tuj, deri!  
nu čini posao tvoj, na tuđe se useri,  
s proštenjem rekući, vele ne besjedi.  
Odkle ideš revući? nu, malo tuj sjedi,  
tere mi kaži sad, moj Vule (?), žiti brat!  
što nosi ti u grad? Hoć li mi pinut dat  
iz ove torbice? rec' mi, u ņoj što je?

VUKAŠIN

Drago je sad vince u gradu, tako je  
i sve ino ostalo, ubila ih vjera!  
daju ga po malo, vrh svega zla mjera!  
Neka toj stoji sad.

RADIBRAT

Hoć li mi ti kazat,  
što nosi ti u grad, ku pratež trgovat?

VUKAŠIN

Nješto jarebica, i masla mijeh, Rade,  
i devet piplica; evo me ovdi sade.

U čas toj trgovah i primih dinare,  
u uru ih prodah, sjedeći kon kare,  
trguje gdje tuj svak; tuj je prletina,  
najveće opanak i kozijeh mješina,  
kokoši, kapuna, a suproč tebi tuj  
placa kruha puna, moj Rade; nu me čuj.

Po gradu pohodih sjemo tamo hode,  
s družinom se napih sit vinca bez vode.

---

<sup>12</sup> Potpuni bibliografski podatak v. u Literaturi. Sporni ulomak transkribiran je na stranici 120–121. Budmanijeva izdanja.

RADOVAC

Za toj se navodiš i trtaš toj takoj.

VUKAŠIN

Da ovdi što nosiš u torbi, brate moj?

RADOVAC

Jaja, nješto ptica i nješto kobasa,  
i osam piplica. Stoj, njetko iz glasa  
popijeva, hod' mo tja, s Bogom, Vučeta moj!  
otidoh veće ja.

VUČETA

Pod' s Bogom, Rade moj!

Svrha

### TATARINOV<sup>13</sup> TRANSKRIPT POSLJEDNJEGA PRIZORA PREMA RUKOPISU 122 AMB

[Šena treća]<sup>14</sup>

Radibrat

Stoka ti prokleta! Kud takoj pjan trtaš,  
objiesni Vučeta?

Vuč(eta)

Maj, sve li hoć' da znaš,  
mahnuti Rade moj. Deri se tuj, deri,  
nu čini posao tvoj, na tuđe se useri,  
s prošten'jem rekući, vele ne besjedi.

[Radibrat]

Odkle ideš revući? Nu, malo tuj sjedi,

<sup>13</sup> Potpuni bibliografski podatak v. u Literaturi. Sporni ulomak transkribiran je na stranici 120–121. Tatarinova izdanja.

<sup>14</sup> Podjelu na scene uveo je M. Tatarin, ne sadrži je Ferićev rukopis, a ni Budmanijeva transkripcija. Luka Pavlović prvi je intervenirao u podjelu na činove ubacivanjem drugog čina prije prvog Radojeva pojavljivanja, te ih je tako dobio četiri s tim da mjesta ostalih činova nije mijenjao.

tere mi kaži sad, moj Vule, žiti brat,  
što nosi ti u Grad? Hoć li mi pinut dat  
iz ove torbice? Rec' mi, u ņoj što je?

[Vučeta]

Drago je sad vince u Gradu, tako je  
i sve ino ostalo, ubila ih vjera!  
Daju ga po malo, vrh svega zla mjera!  
Neka toj stoji sad.

Radibr(at)

Hoć li mi ti kazat,  
što nosi ti u Grad, kû pratež trgovat?

[Vučeta]

Nješto jarebica, i masla mijeh, Rade,  
i devet piplica. Evo me ovdi sade.  
U čas toj trgovah i primih dinare,  
u uru ih prodah, sjedeći kon käre,  
trguje gdje tuj svak; tuj je prletina,  
najveće opanak i kozijeh mješina,  
kokoši, kapuna, a suproč tebi tuj  
Placa kruha puna. Moj Rade, nu me čuj:  
po gradu pohodih sjemo-tamo hode,  
s družinom se napit sit vinca bez vode.

[Radibrat]

Za toj se navodiš i trtaš toj takoj.  
Da ovdi što nosiš u torbi, brate moj?

[Vučeta]

Jaja, nješto ptica i nješto kobasa,  
i osam piplica.

[Radibrat]

Stoj! N'jetko iz glasa  
popijeva, hod' mo tja, s Bogom, Vučeta moj!  
otidoh veće ja.

Vu(četa)

Pod' s Bogom, Rade moj!

Svrha

## Literatura

- I.
- Sasin Antun. 1888. *Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeviševića. Stari pisci hrvatski, knjiga XVI*. Priredio P. Budmani. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Str. 102–198.
- Sasin Antun „Filide“. 2010. Priredio Milovan Tatarin. „Grada“, 37. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. Str. 102–121.
- II.
- Arsić, Irena. 2002. *Antun Sasin dubrovački pesnik XVI veka*. Beograd: Beseda Banja Luka – Ars libri. 267 str.
- Brlek, Mijo. *Rukopisi Knjižnice Male braće u Dubrovniku*, knj. I., JAZU, Zagreb, 1952, str. 116–118.
- Držić, Marin. *Tirena*, 1979. U: *Marin Držić, Djela*, prir. Frano Čale, Sveučilišna naklada Zagreb: Liber, str. 215–290.
- Lupić, Ivan; Bratičević, Irena. 2018. „Literary Collectors as Literary Scribes: The Case of Đuro Ferić (1739–1820)“, *Poznańskie studia slawistyczne*, 14, Poznań, str. 129–147.
- Medini, Milorad. 1902. *Povijest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*. Zagreb: Matica hrvatska, str. 330.
- Mrdeža Antonina, Divna. 1994. „Jedan model dvije pastorale. ‘Filide’ i ‘Flora’ Antuna Sasina“. *Glasje*, I, 1, Zadar: Thema, str. 33–42.
- Mrdeža Antonina, Divna. 1995. „Dramski tekstovi Antuna Bratosaljića Sasina i hrvatska dramska tradicija prije Marina Držića“. *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, 32/33, 1992/93/94. Zadar: Filozofski fakultet, str. 189–202.
- Popović, Pavle. 1912. „Antun Sasin dubrovački pesnik XVI. veka“. *Glas Srpske kraljevske akademije*, XC. Beograd: Srpska kraljevska akademija, str. 1–67.
- Rapacka, Joanna. 1983. „Radmio i Ljubmir Džore Držića u kontekstu pastoralne poezije druge pole 15. stoljeća“. *Umjetnost riječi*, XXVII, 1-2. Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, str. 27–46. Isto 1998. U: *Zaljubljeni u vilu*. Split: Književni krug, str. 67–90.
- Tatarin, Milovan. 2010. „Rekonstrukcija drame ‘Filide’ Antuna Sasina“. *Grada Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, 37, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, str. 79–101.

## Resistance of the Pastoral Character to Textological Rigmarole. An Example of the Reconstruction of the damaged Manuscript of *Filide* by Antun Bratosaljić Sasin

### Summary

In Croatian theatrical and literary history, the typification of characters from pastoral idyll and pastoral comedy is understood as an indispensable part of the genre convention, and their typology relies on the similarity of characters from the domestic pastoral scene with the palette of characters from the Renaissance pastoral theater of the Sannazaro/Poliziano type, themselves grown from older layers of rustic comic types and eclogue shepherds in love. In the Dubrovnik pastoral, in addition to the idyllic protagonists of the pastoral game, we also find peasants from the Dubrovnik area, members of the concerned rural community – relatives and friends, often as companions joint in their quest to find a young shepherd/bridegroom who lost his way, mostly owing to fairies. They function within the space of a third person on the line of creating parallel actions in which a fairy does not occupy central place. To what extent can we rely on the typology of characters in reading

of a text, and how much can a neglect of such a reading obscure it, will be explored in this paper on the examples of reconstruction of the damaged lacunae in the Antun Bratosaljić's pastoral "Filide". In "Filide", Marin Držić's fear for "Tirena" was vividly realized, which, left to the scribes, "would become in time (as in Rome a Pasquin) noseless and armless, broken and torn so that its beginning and purpose would not be known" (*Tirena*, 216). When reconstructing obscure and damaged manuscripts, transcriptional principles that follow only philological linguistic solutions are not always best possible ones if the editor neglects the theatrical-historical reading of the manuscript. By analyzing the reading of the manuscript, we will also gain a broader insight into the extent to which a stratification-based analysis of the characters' typology can affect the understanding of a genre.

KEY WORDS: *Antun Bratosaljić Sasin, Filide, pastoral character, textual transcription*

# Naratološki glasovi u romanu *Tijelo njenog tijela* (2006.) Slavenke Drakulić

---

**Ana Marin**

Odjel za kroatistiku  
Sveučilište u Zadru

UDK: 821.163.42.09 Drakulić, S.  
Kategorizacija: izvorni znanstveni rad  
Prilmljeno: 11. siječnja 2021.  
Prihvaćeno: 28. ožujka 2021.

U radu će se prikazati posebnosti autobiografskog diskursa Slavenke Drakulić, njegov razvoj i novost na primjeru romana *Tijelo njenog tijela* iz 2006., a s obzirom na autoričine prethodne romane autobiografskog karaktera. Autorica se u svom tekstu poigrava s funkcijom čitatelja otvarajući pred njim brojne naratološke dileme, od kojih se kao prve nameću one koje se odnose na naoko nejasnu granicu između stvarnog autora i autora-funkcije (prema Ricœur). Sljedeća dilema proizlazi iz autoričina čestog premještanja fokalizacije s početnog autodijegetičnog pripovjedača ili „ja“ pripovjedača na glavnog (neimenovanog) protagonista ili „ja“ pripovijedanog (prema Genetteovoj terminologiji) koji u određenim trenucima postaje nositelj pripovijedanja okvirne priče romana, zatim na različite protagoniste unutarnjih priča koji, svaki u svojoj odvojenoj priči, postaju glavni protagonisti. Daljnja analiza autoričinih naratoloških poigravanja dovest će do jasnog uočavanja supostojanja više naratoloških glasova u romanu, odnosno različitih „ja“ u koje su u upravnom govoru preobraženi glavni protagonisti raznovrsnih *priča o dobroti*, koje roman sabire. Ovakvim postupcima autorica pokazuje novost i razvoj svog autobiografskog pisma, istovremeno potvrđujući ono što Zlatar uočava kao konstantu u njezinim romanima, a odnosi se na spajanje suprotstavljenih *fiction* i *faction*.

KLJUČNE RIJEČI: *autobiografski diskurs, stvarni autor, autor-funkcija, fokalizacija, pripovjedač, protagonist*

## Uvod

Ono što je bitno za početak naratološke analize jednog književnog teksta jest činjenica da je „značenje teksta vezano uz autorovu namjeru“, ali da se u svakoj potrazi za otkrivanjem tog značenja „treba čuvati prekoračenja u kakva se upušta povijesna i biografska kontekstualizacija“ (Compagnon 2007: 107). Autorica ovdje promatranog romana *Tijelo njenog tijela* (2006) Slavenka Drakulić u potpunosti se složila s takvom tezom rekavši u jednom intervjuu (u kojem govori i o romanu iz 2006.) da „nije sklona biografskom tumačenju literarnih

tema i postupaka“ (Erceg 2014). Ipak, ostaje činjenica da protagonistkinja *Tijela njenog tijela* svojom životnom pričom nevjerojatno podsjeća na autoricu Drakulić koja je, odabravši za svoje pisanje formu romana s autobiografskim elementima (a tu se očituje autorova namjera), zašla u prostor „pričanja o sebi“ (Lešić 2005: 517) ili teoretski gledano u prostor poigravanja različitim žanrovskim obilježjima koji su u funkciji oblikovanja identiteta pripovjednog subjekta – što Lešić određuje kao oznaku postmodernizma (usp. Lešić 2005: 514–517). Autobiografsko u ovom djelu, koje nagovještava uporabu prvog lica u pripovijedanju, nametnut će potrebu rješavanja ove naratološke dileme: Tko je onaj koji pripovijeda/govori? Je li to stvarna autorica, s obzirom na očigledne autobiografske elemente ili se pripovijedanje prepušta fiktivnoj autorici kao intertekstnoj instanci? Andrea Zlatar je u svom osvrtu na ovdje promatrani roman, a uzimajući u obzir cjelokupni opus Slavenke Drakulić, zaključila kako je autoričin pripovjedni diskurs obilježen neprestanim prelaženjem iz „dokumentarnog u fikcionalno, iz autobiografskog i biografskog u izmišljeno“ (usp. Zlatar 2006), stoga će se u prvom dijelu ovoga rada ići upravo k razotkrivanju autoričnih poigravanja odnosom autor/pripovjedač, odnosno pokušat će se odijeliti stvarnog autora od „onoga koji pripovijeda“ i koristit će se terminologija koju u svom *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* donosi Vladimir Biti (*izvantekstni i intertekstni* autor). Daljnja analiza usmjerit će se isključivo na intertekstne instance i na uočavanje različitih razina pripovjedača, koje do izražaja dolaze u činjenici da nositelj pripovijedanja u prvom licu u različitim trenucima pripovijedanja nema uvijek ista znanja. Pri ovoj analizi koristit će se terminologija Gerarda Genettea, koju autor donosi u svojoj studiji *Metalepsa*.

U drugom dijelu analizirat će se pozicija onoga tko govori, pripovjedača, i pokušat će se odrediti žarište pripovijedanja (fokalizacija), tj. odgovorit će se na pitanje: Tko vidi? Naime, u romanu dolazi do promjena fokalizacije koja se premješta s početnog autodijegetičnog pripovjedača ili „ja“ pripovjedača na glavnog (neimenovanog) protagonista ili „ja“ pripovijedanog (terminologija preuzeta iz: Genette 2006: 87) koji u određenim trenucima postaje nositelj pripovijedanja okvirne priče, zatim na različite protagoniste unutarnjih priča koji, svaki u svojoj odvojenoj priči, postaju glavni protagonisti. Takve promjene u žarištu pripovijedanja analizirat će se u pretposljednem paragrafu. Analiza romana završit će raspoznavanjem novih naratoloških glasova, različitih „ja“ u koje su u upravnom govoru preobraženi glavni protagonisti raznovrsnih *priča o dobroti* koje se u djelu donose.

Prethodno postavljena naratološka analiza, posebno koncentrirana na razotkrivanje različitih naratoloških glasova unutar romana, ići će prema užoj svrsi ovoga rada – prikazivanju posebnosti autobiografskog diskursa Slavenke Drakulić, njegova razvoja i novosti u romanu *Tijelo njenog tijela* (2006), a s obzirom na autoričin prethodni autobiografski roman *Hologrami straha* iz 1987. godine (u međuvremenu je autorica objavila i sljedeće romane, koji ne nose oznaku autobiografskog, ali uvijek obrađuju tematiku tijela i rasapa ženskog

identiteta: *Mramorna koža* 1989, *Božanska glad* 1995, *Kao da me nema* 1999). Kad govori o razlikama prvog autoričina romana *Hologrami straha* i romana nastalog dvadesetak godina kasnije *Tijelo njenog tijela*, Zlatar uočava kako se romani razlikuju prvenstveno po „emotivnoj intonaciji: *Hologrami straha* bili su knjiga o prošlosti i strahu“ (Zlatar 2006), dok je *Tijelo njenog tijela* „knjiga o sadašnjosti postojanja i vrijednosti života“ (isto). Na naratološkoj razini Zlatar u romanu *Tijelo njenog tijela*, u kojem autorica „pokušava pratiti glasove darovatelja“ (isto), uočava ovdje već spomenutu posebnost cjelokupnog pisma S. Drakulić, a koja bi se mogla sažeti u *spajanje faction i fiction* (usp. isto). Postavlja se pitanje po čemu se u naratološkom smislu spisateljičin roman iz 2006. razlikuje od romana nastalog 80-ih godina 20. stoljeća i mogu li se te razlike promatrati kao svojevrsna naratološka novost autoričina (autobiografskog) pisma, odnosno suvremene hrvatske autobiografske proze?<sup>1</sup>

## Naratološke dileme u romanu

*Tijelo njenog tijela. Priče o dobroti*, autorice Slavenke Drakulić, određuje se kao „knjiga priča-reportaža posvećenih temi živih dobrovoljnih donora“ (Zlatar 2006.), „sastavljena od 14 epizoda poredanih kronološkim slijedom“ (isto). Zlatar primjećuje da je pri prvom čitanju ovog teksta teško razlučiti granicu između „osobne priče“ i „njihovih priča“. Ako se krene od samog naslova, koji iz stilističkog kuta gledanja predstavlja jaku poziciju teksta i njegov je sažetak (usp. Katnić-Bakaršić 2007: 262), dvojnost u naslovu upućuje upravo na dvojnost u pričanju. Tko zastane na koricama knjige, zapitat će se drži li u rukama jednu priču koja govori o *tijelu njenog tijela* ili drži zbirku *priča o dobroti*. Prema Genetteovoj definiciji priče,<sup>2</sup> koja pod pojmom priče „obuhvaća sve oblike književnog prikazivanja“ (Genette 1974: 1410) može se utvrditi da ovo djelo u sebi nosi oboje, prikazuje jedinstvenu priču koja je povezana temom tuđeg tijela koje postaje „moje“ i 11 različitih osobnih priča za kojima je u stvarnom životu autorica tragala ne bi li ih svrstala u fiktivan<sup>3</sup> tijek vlastite glavne priče. S druge strane, svaka od 12 (ako ubrojimo i onu prvu o Christine) autoričinih

<sup>1</sup> Zlatar u knjizi *Autobiografija u Hrvatskoj* Slavenku Drakulić, uz Novaka, Desnicu i Vrkljan, svrstava u sami vrh autobiografskog pripovijedanja u suvremenoj hrvatskoj književnosti (usp. Zlatar 1998: 118).

<sup>2</sup> Definira „priču kao prikazivanje nekog događaja ili nekog slijeda događaja, stvarnih ili fiktivnih, posredstvom jezika i posebno pisanog jezika“ (Genette 1974: 1403).

<sup>3</sup> Zlatar u svom osvrtu na knjigu raspravlja upravo o granici između „novinarstva i književnosti. To, budimo jasni, nije suprotstavljavanje već prijelaz granice između fiction i faction, činjenica i priča. Radi se o strategiji izlaganja, kombinaciji prikazivanja događaja i njihove analize s književno-pripovjednom strategijom, koja uključuje opisivanje, pripovijedanje i svjesni ulazak u postupak fikcionalizacije.“ (Zlatar 2006).

priča može se promatrati kao jedna zasebna priča o dobroti koja se ne mora, kad ne bi bila unutar istih korica s ostalim pričama, povezivati s drugim pričama. Upravo na to i upućuje naslov koji je gramatički napisan u jednini – autorica u svakoj priči „prikazuje neki događaj“ (Genette 1974: 11403), govori o *tijelu njenog tijela* – o jednom protagonistu/protagonistkinji koji/a je nositelj radnje jedne njezine priče. Mogućnost gledanja ovog teksta kao jedne priče ili kao zbirke priča nagovještava poteškoću u razlikovanju više „intertekstnih instanci“, odnosno „glasova koji preuzimaju odgovornost za pripovjedni iskaz“ (Biti 2000: 439). S obzirom na to da je neosporna činjenica da roman *Tijelo njenog tijela* nosi autobiografske elemente, i lako dokaziva u kratkom vremenu – podatci (u svakom trenutku virtualno dostupni) o životu Slavenke Drakulić, hrvatske spisateljice, odgovaraju podacima o životu protagonistkinje *Tijela njenog tijela* – prije analize „intertekstnih“ instanci potrebno je uočiti i odvojiti „izvantekstnu“ instancu, tj. samog autora (Biti 2000: 349). Kod govora o autoru potrebno je razlikovati stvarnu, *izvantekstnu* osobu, spisatelja, od „autora kao proizvoda i eksplikativnog načela književnosti“ (Compagnon 2007: 53), tj. *autora-funkcije*, kao „intertekstne instance“<sup>4</sup> (Biti 2000: 439) koja „nastaje“ u isto vrijeme kad i „subjekt iskazivanja“ – „onaj tko piše“, odnosno govori (Compagnon 2007: 53). Drugačije rečeno, spisatelj (posebice tekstova u prvom licu) svjesno stvara prividnog sebe, koji je rezultat spisateljskog napora<sup>5</sup> i koji će biti „nazočan unutar narativnog teksta“ (Gibson, u: Milanja 1999: 315), ne bi li na taj način stupio u kontakt s onim na kojeg smjera svojim tekstom – čitatelja, koji je „mjesto gdje nastaje jedinstvo teksta“ (Compagnon 2007: 53).

## Stvarni autor, autor-funkcija i pripovjedač – granice

*Stvarni autor* nekog djela, dakle, dolazi iz stvarnog života koji karakterizira „narativna nedovršenost“ (Ricoeur, u: Milanja 1999: 73), a *autor-funkcija* koji je stvoren kad i sam tekst, dolazi iz književno uobličеног života koji ima svoj početak i kraj koji su već poznati i ispričani (usp. isto: 72). Ako se radi o romanu koji u sebi nosi autobiografske elemente<sup>6</sup>, što je ovdje slučaj, onda je

<sup>4</sup> Termine „izvantekstni“ i „intertekstni“ autor ili autor-funkcija donosi Vladimir Biti u *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* (Biti 2000:439).

<sup>5</sup> Ricoeur se pita „nije li, kada prelazimo s pisma u život, pojam autora dvosmislen?“ (Ricoeur, u: Milanja 1999: 71).

<sup>6</sup> Prema definiciji autobiografije koja „polaze pravo na istinitost jamčeći identitet autora i pripovjedača ili barem autorsko pokriće za pripovjedačev iskaz“ (prema Lejeune, u: Biti 2000: 18), autobiografska narav ovog teksta je neosporna. Međutim, potrebno je razlikovati način gradnje romana pomoću autobiografskih elemenata, koji su u funkciji oblikovanja identiteta pripovjednog subjekta, što je prema Lešiću oznaka postmodernizma (Lešić 2005: 517), od autobiografije kao prozne književne vrste. Lešić objašnjava kako u postmodernizmu autor

pri naratološkoj analizi potrebno ispitati je li autorica svojim naratološkim postupcima inzistirala na tome da stvarnu osobu odijeli od autora-funkcije (ujedno i pripovjedača) u kojeg se „preobrazila“ u trenutku stvaranja djela. Kad govori o „očitovanju identičnosti autora i pripovjedača“ u tekstu s autobiografskim elementima (Lejeune, u: Milanja 1999: 207), a mi ih ovdje nazivamo *stvarni autor* i *autor-funkcija*, Lejeune zaključuje da „je potvrda te identičnosti u tekstu tzv. „autobiografski sporazum“. Prva očita potvrda identičnosti (tj. postojanje autobiografskog sporazuma), prema Lejeuneu, jest identičnost imena pripovjedača, odnosno lika i imena koje stoji na koricama knjige, a druga sam naslov koji bi upućivao da se radi o osobnom životu autora, npr. *Povijest mog života, Autobiografija* (Lejeune, u: Milanja 1999: 216). Autorica romana *Tijelo njenog tijela*, slijedeći postupak iz prvog romana *Hologrami straha*,<sup>7</sup> kroz svoj tekst na prvi pogled ne sklapa s čitateljem takav autobiografski sporazum: iako u tekstu spominje ime kćeri i supruga („...nudila mi je bubreg iako je znala da je to neizvedivo, moja sad već odrasla kći Rujana, moj suprug Richard, njegova sestra Eva, kao i moj zet Andrej.“ U: Drakulić 2006: 17), svoje ne spominje. Ipak, Lejeune naznačuje da autobiografski sporazum u drugom redu može biti i „početni odjeljak teksta u kojemu se pripovjedač ponaša kao da je autor, tako da čitatelj ne može posumnjati u činjenicu da ‘ja’ upućuje na ime na koricama knjige, iako se ime ne ponavlja u tekstu“ (Lejeune, u: Milanja 1999: 216.). Takvom sporazumu mogao bi odgovarati svojevrsni autoričin predgovor na početku ove knjige, koji nosi naslov *priče o dobroti* i nakon kojeg slijedi prvo poglavlje. Pripovjedačica na samom početku romana u „ja-formi“ govori o vlastitoj bolesti i presađivanju bubrega, upoznavanju dobrovoljne davateljice Christine – što ju je dovelo do potrage za dobrovoljnim, nesebičnim davateljima, čija je iskustva (napominje kasnije u zahvali) odlučila pretočiti u knjigu. Takvo fabularno preklapanje života pripovjedačice i života stvarne autorice sugerira identičnost autora i pripovjedača, ali ne izravnu – s obzirom na to da izostaje ime pripovjedačice. Pripovjedačica koja započinje pripovijedanje u prvom licu upravo u tom

---

„uključuje autobiografske elemente u roman“, koji se onda „izjednačavaju sa svim drugim elementima romana“, a sve u svrhu „razbijanja prividne objektivnosti koji je svojim realističkim prosedom sugerirao stariji roman“ i „otvaranja prostora za pisanje o sebi“ (Lešić 2005: 517). Preciznije rečeno, Lešić piše o autoreferencijalnosti, osvješćivanju fikcionalnosti pripovjednog teksta i poigravanju pripovjednim konvencijama (što je ovdje slučaj) kao obilježjima postmodernističkih tekstova (usp. Lešić 514–515).

<sup>7</sup> Zlatar u analizi *Holograma straha* ne vidi sklapanje autobiografskog ugovora s čitateljem – priču priča neimenovani ženski subjekt u prvom licu. Dodatnu namjeru nesklapanja ugovora s čitateljem i smišljeno stvaranje nejasnoće oko razlikovanja *fiction* i *faction* Zlatar uočava i u autoričinu dodavanju podnaslova romanu: „roman“ (Zlatar 1998: 114). Već se kod analize A. Zlatar može primijetiti kako Slavenka Drakulić s namjerom pridodaje podnaslove svojim romanima, koji će se pokazati ključnima u analizi njezine autobiografske proze.

predgovoru zapravo je glas *autora-funkcije* ili „intertekstnog“ autora koji će se javiti i u zadnjem poglavlju te će se razlikovati od pripovjedača kojim započinje prvo poglavlje i završava predzadnje.

Nakon što smo razdijelili „izvantekstnog“ (stvarnu osobu) i „intertekstnog“ autora ili *autora-funkciju* (autor-pripovjedač), potrebno je u romanu razdijeliti i dvije razine pripovjedača. Različite razine pripovjedača unutar suvremene „hrvatske autobiografske romaneskne prakse“ uočila je Zlatar analizirajući kroz „naratološke naočale“ roman *Izgubljeni zavičaj* Slobodana Novaka iz 1955. godine. Zlatar govori o „dvostrukoj pripovjednoj konstrukciji“ unutar koje razlikuje dva glasa, smještena na vremenski udaljene pozicije: onoga koji pripovijeda sada i nije svjestan onoga nadređenog koji „sve zna“, i dopušta njegovo ‘neznanje’ (usp. Zlatar 1998: 110). I u *Hologramima straha* Zlatar primjećuje „suprotstavljanje dvaju pripovjednih vremena“ koji će se pokazati kao „odredbeni za cijelu strukturu teksta“ (Zlatar 1998: 114). Govornik koji se javlja i nastupa kao autor na samom početku romana *Tijelo njenog tijela* (a kojeg smo, nastojeći ga razlikovati od stvarnog autora, nazivali kako ga i Biti naziva: autor-funkcija ili „intertekstni“ autor) je dakle fikcijski „ja“ u autobiografskome iskazivanju ili „ja“ pripovjedač i razlikuje se od „ja“ iz iskaza ili „ja“ pripovijedanog (Genette 2006: 87). Pojašnjavajući ovo kroz roman *Tijelo njenog tijela*, „ja“ pripovjedač koji započinje pripovijedati u svojevrsnom predgovoru: *U rujnu 2004. u Sjedinjenim Američkim Državama uspješno mi je presađen bubreg. (...) Ovo su priče o susretima s tim ljudima i o tome kako su ljudi voljni činiti dobro...* (Drakulić 2006: 8), na različitoj je (prvenstveno vremenskoj) razini od „ja“ pripovijedanog (glavnog lika, također u prvom licu) kojim započinje prvo poglavlje romana, koje nastaje u tom trenutku pripovijedanja i koje nema maloprije spomenuta saznanja koja ima „ja“ pripovjedač, iako se na prvi pogled čini da se radi o jednom jedinstvenom, neodvojivom „ja“: *Probudila sam se rukom preko reza na lijevoj strani trbuha, baš kao da ga pokušavam zaštititi* (isto: 9). „Ja“ pripovjedač javljat će se kroz opaske u pripovijedanju i tako se miješati s „ja“ pripovijedanim. Npr. priča započinje u trenutku kad se glavna protagonistkinja budi treći dan nakon operacije i uređuje jer je upravo tog dana čeka susret s dobrovoljnom davateljicom Christine: *Otišla sam do umivaonika i oprala se, a zatim počehljala svoju kratku, raščupanu kosu. Palo mi je na pamet kako je očekujem u toliko svečanom raspoloženju... baš kao da se radi o... anđelu...* (Drakulić 2006: 13). Komentar pripovjedača (i dalje nepromijenjenog prvog lica) koji se zatim pojavljuje otkriva kako se odjednom javlja ono „ja“ s početka romana koje je već upoznato s cijelim tim periodom života protagonistkinje: *Naravno, u početku sam mislila da mi se dogodilo čudo.* (Drakulić, isto). Taj „početak“ o kojem pripovjedačica govori odnosi se na cijeli taj period nakon operacije, a ne na onaj mali vremenski prostor od tri dana nakon operacije, u kojem smo ostavili „ja“ pripovijedano, koje se upravo u kupaonici pripremalo za susret s Christine. Tu „neodređenost zamjenice ja, zajedničke i pripovjedaču i protagonistu jedne

autobiografije“ Genette naziva operatorom metalepse<sup>8</sup> (Genette 2006: 88), a takav iskaz o sebi *metaleptičnim* (usp. isto: 89). Metalepsa se u naratologiji otkriva kao postupak „prekoračenja granice između dvaju svjetova – književnog i izvanknjiževnog“ i kao takva oznaka je postmodernosti (prema Genette, u: Kuvač-Levačić 2014: 557). Metalepsa se, prema Genetteu, ostvaruje kao metalepsa autora i metalepsa čitatelja, pri čemu, ukratko, metalepsa autora „ujedinjuje stvaratelja nekog umjetničkog prikaza sa samim sobom“, a u metalepsi čitatelja autor se „pretvara da uvlači čitatelja u fikcijski svijet“ (isto). U prvom poglavlju *Tijela njenog tijela* iznoseći svoja životna iskustva, „ja“ pripovjedačica se referira na vlastito pisanje (stavka iz stvarnog života autorice): *Napisala sam tri knjige o ratu. Nisam pisala ratne reportaže, nego priče o tome koliko je rat promijenio ljude oko mene...* (Drakulić 2006: 18). U istom odlomku pripovjedačica spominje odakle dolazi: *Raspad Jugoslavije i rat u Hrvatskoj i Bosni bilo je iskustvo koje je promijenilo život milijuna ljudi, pa tako i moj.* (isto: 18). Ovaj citat nam je potreban kako bismo otkrili kome se to pripovjedačica obraća i na koga misli kad u jednom trenutku svog pripovijedanja kaže (i time ostvaruje metalepsu čitatelja kojeg uvlači u svoje pripovijedanje): *Njezin život nije onakav kakvim zamišljamo tipičan američki život.* (isto: 30). Koristeći metalepsu, autorica je ipak, ne otkrivajući ime protagonistkinje/pripovjedačice, otkrila identičnost stvarnog autora i autora-funkcije/pripovjedača. Oznake postmodernosti, osim kroz spomenuto prekoračenje granice književnog i izvanknjiževnog, uočljive su i na prikazanoj stalnoj izmjeni pripovijedanja iz perspektive autodijegetičnog „ja“ pripovjedača koji ‘priča unaprijed’, odnosno ima uvid u budućnost drugog autodijegetičnog pripovjedača („ja“ pripovijedanog) koji nam pripovijeda iz sadašnjosti. Ako promatramo prvog pripovjedača, onda je sadašnjost drugog pripovjedača njegova prošlost, dok je njegova sadašnjost budućnost drugog pripovjedača. Sablić-Tomić takve pripovjedne postupke koji proizvode „različite identitete na svim razinama teksta“ (Sablić-Tomić 2005: 139) naziva „postmodernom strategijom“ (isto) i uočava ih u pretapanju sadašnjosti i prošlosti u autobiografskoj prozi iz devedesetih suvremene hrvatske spisateljice Željke Čorak.

Na postojanje naratoloških dilema u ovom romanu, koje su kao problemsko pitanje postavljene u prvom poglavlju ovoga rada, uputila je, dakle, lako uočljiva činjenica da je naslov napisan u dva gramatička oblika, i u jednini (*Tijelo njenog tijela*) i množini (*priče o dobroti*). Dvojnost naslova dovela nas je do pretpostavke o više „intertekstnih“ instanci, odnosno pretpostavke o postojanju više „onih koji govore“. Upravo je pitanje (koje je polazno u obradi cjelokupne teme rada): tko su „oni koji govore“, a s obzirom na autobiografsku narav teksta, otvorilo potrebu za

<sup>8</sup> „Metalepsa“ kao „jezični postupak potječe od proučavanja figura i analize pripovjednog teksta“. Dolazi od grčke riječi „metalepsis koja označava bilo koju vrstu permutacije, dok u užem smislu znači uporabu jedne riječi umjesto neke druge prijenosom značenja“ (Genette 2006: 6).

uočavanjem razlike između stvarnog, „izvantekstnog“ autora i „intertekstnog“ autora, tj. autora-funkcije. Analizirajući tekst, otkrili smo da stvarna autorica nije izravno uspostavila vezu (koju Lejeune naziva autobiografskim sporazumom) s „intertekstnim“ autorom/pripovjedačem (niti preko naslova niti spominjući ime pripovjedača), već tek posredno (metalepsom se autora, što je oznaka postmodernističkog pisanja, osvrnula na vlastito pisanje te je spominjala imena nekih drugih osoba iz stvarnog života). Od dviju ponuđenih razina, onaj koji govori, ili točnije koji započinje govoriti, upravo je „intertekstni“ autor, odnosno autor-funkcija. Međutim, pokazalo se da autor-funkcija nije jedini pripovjedač u prvom licu, već da se uz njega, prvi put u prvom poglavlju pojavljuje „ja“ pripovijedano, odnosno glavni lik djela – protagonistkinja koja doživljava (kao i autorica ovoga romana) transplantaciju bubrega. Tek kad su razlučene granice između autora koji je stvorio tekst i autora koji je stvoren stvaranjem tog teksta te pripovjedača koji je glavni lik djela, odnosno kad se jasno odgovorilo na pitanje „tko govori“ u *Tijelu njenog tijela*, može se krenuti prema pitanju pozicije govornika te pitanju: tko vidi, tj. prema analizi fokalizacije.

## Pozicija pripovjedača i fokalizacija

U prethodnom se poglavlju raspravljalo o poziciji onoga koji stvara tekst, autora, čije je ime na koricama, i pokušalo se odijeliti tog stvarnog autora od „novostvorenog“ autora kojeg susrećemo na samom početku romana, u tekstu pod naslovom „priče o dobroti“, a koji nam započinje vlastitu priču o transplantaciji bubrega i potrazi za različitim dobrovoljnim donorima i njihovim pričama.<sup>9</sup> Istog „novostvorenog“ autora susrećemo i na kraju romana, u 24. poglavlju, u kojem nas izvještava o vlastitoj zdravstvenoj situaciji godinu i pol nakon transplantacije i nakon svih pohoda dobrovoljnim darivateljima i skupljanja njihovih priča: *Godinu i pol nakon druge transplantacije najvažnije mi je da se ponovno osjećam zdravom jer to je osjećaj koji sam bila gotovo zaboravila.* (Drakulić 2006: 164)

Potom se pokušalo odijeliti tog „novostvorenog“ autora od iskaznog subjekta ili naratološkog glasa koji se pojavljuje u prvom poglavlju i koji će biti nositelj pripovijedanja sve do preposljednjeg, 23. poglavlja. Prva rečenica prvog poglavlja jasno daje naslutiti da je u tom trenutku nositelj pripovijedanja novi naratološki glas koji započinje konkretnu priču o transplantaciji i razlikuje se od glasa samog (intertekstnog) autora koji nas je maloprije uveo u cijelu priču koja se retrospektivno iznosi: *Probudila sam se s rukom preko reza na lijevoj*

<sup>9</sup> *U rano proljeće 2005., nedugo nakon transplantacije, uputila sam se u New York, Kansas City, Philadelphiju i Burlington. Ovo su priče o susretima s tim ljudima i o tome kako su ljudi voljni činiti dobro...* (Drakulić 2006: 8)

*strani trbuha...* (Drakulić 2006: 9). Međutim, običan (često i neoprezan) čitatelj ne prati puno spomenute instance. Njega znatiželja vuče prema onom „koji vidi“ i neprestano traži ono u što je njegov pogled zagledan, zanima ga onaj koji možda ne zna najviše, ali vidi ono najskrivenije. Svaki odgovoran autor dobro je upoznat s tom čitateljevom znatiželjom i vrlo pomno bira instancu čije će gledalište „usmjeravati pripovjednu perspektivu“ (Genette, u: Biti 1992: 96). Postavlja se pitanje ‘gdje’ je u *Tijelu njenog tijela* onaj koji govori (tko je on, već je odgovoreno) a ‘gdje’ *onaj koji vidi*?

### Tko govori, a tko vidi?

Dvije najvažnije instance unutar teksta su „subjekt iskazivanja i subjekt iskaza“, tj. pripovjedač (naratološki glas, *onaj koji govori*) i lik (Lejeune, u: Milanja 1999: 225). Prema Benvenistu, čije analize u svom istraživanju koristi Lejeune, ako se u tekstu koristi zamjenica prvog lica, time se „označuje identičnost subjekta iskazivanja i subjekta iskaza“ (isto: 208). U *Tijelu njenog tijela* pripovjedač i glavni lik pojavljuju se pod istom zamjenicom – „ja“. Prema Genetteu (Biti 2000: 439) – koji s obzirom na odnos pripovjedača prema radnji i likovima (Lanser to naziva *stajalište*), pripovjedača naziva *unutar dijegetičnim* („dijeli istu opstoju razinu s likovima“) i *izvan dijegetičnim* (pripovjedač je „u prostorno-vremenskoj udaljenosti“), odnosno *heterodijegetičnim* (pripovjedač nije lik), *homodijegetičnim* (pripovjedač je lik) i *autodijegetičnim* (pripovjedač je glavni lik) – pripovjedač ovdje promatranog romana jest *unutar dijegetičan* i *autodijegetičan* (primjer iz romana: *Ležeci na leđima i pokušavajući se što manje micati, pitala sam se što je s mojim zahtjevom da upoznam davateljicu.* (Drakulić 2006: 11)). Pripovjedačica (koja ne otkriva svoje ime) na početku romana u „ja“ formi govori o tome kako je prije godinu i pol dana (2004. godine) doživjela operaciju koja joj je spasila život te retrospektivno započinje prvo poglavlje romana, metaleptično<sup>10</sup> preobražena u bezimenu glavnu protagonistkinju koja se dana kad joj je obavljena operacija, budi u bolničkom krevetu. Takav autodijegetični pripovjedač sve izbliza promatra, i događaje i likove, iz čega nosi „tako reći tjelesno iskustvo koje ga čini pristranim, a njegov iskaz razotkrivajućim“ (Biti

<sup>10</sup> Iako se u romanu ne donosi ime ni pripovjedačice ni glavne protagonistkinje, osim samog sadržaja transplantacije bubrega koji ih povezuje, povezuje ih i činjenica da dijele istu (novinarsku) struku i da je protagonistkinja kojoj je transplantiran bubreg zapravo novinarka koja je na početku romana, u tekstu „priče o dobroti“, najavila da ide u potragu za dobrovoljnim darivateljima. U drugom, dakle, poglavlju glavna protagonistkinja otkriva da je novinarka, tj. otkriva se sama stvarna autorica Drakulić: *Na trenutak sam, unatoč cinizmu koji je ponekad nuspojava novinarskog zanimanja, bila čak i ponosna što sam i sama nekad radila kao novinarka* (Drakulić 2006: 24).

2000: 440). Brooks i Warren takvog pripovjedača lika vide kao onoga koji „događaje analizira iznutra“ i zovu to *pripovjednim žarištem – focus of narration* (Genette, u: Biti 1999: 92).

Ono što u prethodnom odlomku naoko zbunjuje jest postavka da su u ovom romanu pripovjedač i glavni lik identični, a u različitim trenucima pripovijedanja ne vide isto i ne obuhvaćaju jednako znanje o događajima. Primjerice, u prvom poglavlju glavna protagonistkinja priča kako *očekuje svoju davateljicu* (Drakulić 2006: 14), koju još nije upoznala i kojoj ne zna ime, da bi se u sljedećoj rečenici, i dalje u prvom licu, javila pripovjedačica s početka romana s komentarom (iz kojeg se vidi da zna ime davateljice): *Toga popodneva u bolnici, dok sam čekala Christine, činilo mi se da je jednostavnije vjerovati u Boga nego u ljudsko biće*. Postavlja se pitanje gdje je postavljeno to *pripovjedno žarište*, prema Todorovu *gledanje ili aspekt* (Genette, u: Biti 1997: 98), odnosno *fokalizacija* – koju Genette dijeli na *nultu* („sveznanje klasičnog romanopisca“, isto: 113), *unutrašnju* koja može biti fiksna, promjenljiva ili mnogostruka<sup>11</sup> i *vanjsku* (gledište je na „vanjskom svjedoku“, ne liku) (usp. Genette, isto: 99). Prije same analize i odgovora na postavljeno pitanje bitno je prisjetiti se i imati na umu teorijsku stavku da su „fokalizacija i pripovijedanje“ dvije različite instance, „koje ostaju odvojene čak i u pripovjednom tekstu u prvom licu, odnosno slučaju u kojem te dvije instance preuzima ista osoba“ (isto: 102). Ako bi se krenulo od „središnje priče“ ovog romana, u kojoj se u prvom licu govori o ženi srednjih godina kojoj je presađen bubreg, ona započinje nešto kasnije nego što započinje sam roman, prvim poglavljem, sljedećim rečenicama: *Probudila sam se s rukom preko reza na lijevoj strani trbuha, baš kao da ga pokušavam zaštititi. ... Bio je to tek treći dan nakon operacije u bolnici Rhode Island u američkom gradiću Providenceu*. (Drakulić 2006: 9). Početak priče ostvaren je, dakle, kroz unutrašnju fokalizaciju lika – glavnog protagonista koji je u istom trenutku i pripovjedač. Međutim, u ovom trenutku pripovjedač zna više od protagonista<sup>12</sup> – što potvrđuje već spomenuti svojevrсни predgovor *priče o dobroti* kojim započinje ovaj roman: *U rujnu 2004. u Sjedinjenim Američkim Državama uspješno mi je presađen bubreg*. (Drakulić 2006: 7). Na početku knjige radnja je dakle fokalizirana kroz autodijegetičnog i unutaridijegetičnog pripovjedača. Pripovjedač na početku romana zna da se davateljica zove Christine Swenson: *Sve mi je to bilo na umu kada sam tri dana nakon operacije, na obostranu želju,*

<sup>11</sup> Genette, pozivajući se na Lubbocka i Rousseta, objašnjava da je fiksna fokalizacija gledanje kroz pogled jednog lika tijekom cijelog romana, bez obzira što se to „polje“ ponekad „sužava“; promjenljiva je kad se gledište mijenja kroz više likova te mnogostruka – „gdje isti događaj može biti evociran više puta, prema gledištu više likova“ (Genette, u: Biti 1997: 99).

<sup>12</sup> „Pripovjedač gotovo uvijek zna više od junaka, čak i kad je junak on sam, tako da za pripovjedača fokalizacija junaka znači sužavanje polja jednako tako umjetno u prom kao i u trećem licu.“ (Genette, u: Biti 1997: 103)

*upoznala svoju darovateljicu Christine Swenson.* (Drakulić 2006: 8). Međutim, kao što je već spomenuto, u prvom poglavlju dolazi do promjene fokalizacije, odnosno do paralipse: *Opet sam pomislila na nju, svoju davateljicu. ... Znala sam da je žena, i to je bilo sve*, iako nije došlo do promjene pozicije pripovjedača – on je i dalje unutar dijegetičan i autodijegetičan, odnosno pripovjedač je glavni lik. Takav prijelaz fokalizacije s pripovjedača na protagonista, koji sa sobom nosi „sužavanje“, odnosno „pripovjedač, da bi se držao informacija koje protagonist ima u trenutku radnje, izostavlja sve informacije do kojih je došao kasnije“, a koje nam se otkrivaju već na početku romana, Genette naziva paralipsom (Genette, u Biti 1997: 106). Osim paralipse, u ovom se tekstu pojavljuje i paralepsa (o čemu će u sljedećim odlomcima biti više riječi), tj. „obrnuta alternacija“ koja se javlja s promjenom fokalizacije, a sastoji se od „prekomjernosti informacije“ (isto: 104).

## Promjene fokalizacije

Osim promjene fokalizacije koja je, kako je maloprije prikazano, uvjerljiva već od početka romana, u samom prvom poglavlju dolazi do daljnjih čestih promjena gledišta i do promjena u poziciji pripovjedača. Primjerice, u prvom poglavlju (a tako i u kasnijim poglavljima) autorica nekoliko puta svjesno „prekida radnju“ i autodijegetičnog pripovjedača pretvara u izvandijegetičnog, da bi svoj pripovjedni tekst vodila „na treći način, a to je nulta fokalizacija“ (Genette, u: Biti 1997: 113.), odnosno da bi objasnila tadašnju situaciju oko transplantacije bubrega: *S tom je novom vrstom transplantacija bubrega u SAD-u započeto relativno nedavno, 1998. godine, četrdesetak godina nakon prve transplantacije koja je izvedena na dvojici blizanaca još 1954.* (Drakulić 2006: 10). Barthes takve razine pripovijedanja naziva osobne i neosobne (usp. Barthes, u: Biti 1997: 69). U daljnjem pripovijedanju fokalizacija se vraća na glavnog lika te se istovremeno i sužava (paralipsa): *Počela sam sumnjati da me moja davateljica možda ne želi upoznati.* (Drakulić 2006: 11). I čitatelj i pripovjedač u tom trenutku već znaju da je glavna protagonistkinja upoznala davateljicu Christine, a to se posebno očituje u naglom prekidu fokalizacije kroz protagonista i prijelazu na fokalizaciju kroz autodijegetičnog pripovjedača: *Toga popodneva u bolnici, dok sam čekala Christine, činilo mi se da je jednostavnije vjerovati u Boga nego u ljudsko biće.* (Drakulić, isto: 14). Nakon ovog skoka u novu fokalizaciju u jednom dijelu prvog poglavlja, na početku drugog poglavlja fokalizacija se opet vraća protagonistkinji, koja i dalje ne zna ime davateljice i prvi put je sad susreće: *Konačno sam je ugledala... 'Christine Swenson', jednostavno je rekla* (Drakulić 2006: 22).

Poigravanje fokalizacijom uočljivo je u epizodi u prvom poglavlju u kojoj pripovjedač, prekidajući događaj u kojemu protagonistkinja čeka na upoznavanje s davateljicom, retrospektivno (naravno, i dalje u prvom licu) priča o vremenu

kad je protagonistkinja imala prvu transplantaciju bubrega: *To se već jednom dogodilo, prije nekih dvadeset godina... Tada sam dobila bubreg od pokojnika čija je obitelj također pokazala nesebičnost...* (Drakulić, isto: 14). Unutar ispričane epizode pojavljuje se prolepsa<sup>13</sup> – pripovjedač se javlja s novim informacijama koje u vremenu u okviru kojeg pripovijeda nisu mogle biti poznate<sup>14</sup>: *Kada mi je, nešto kasnije, moj mladi kolega novinar Mladen Jergović ponudio bubreg, nismo ni otišli u bolnicu* (Drakulić, isto: 17). Na samom kraju poglavlja fokalizacija se opet vraća na protagonistkinju kojoj je njezina davateljica i dalje nepoznata i koja čeka susret s njom: *Želim razumjeti svoju davateljicu, moram je pitati zašto je odlučila svoj bubreg dati potpunom strancu? ... Kad su se otvorila vrata moje bolničke sobe i kad sam je konačno ugledala...* (isto: 20). Prolepsa se pojavljuje i na početku trećeg poglavlja koje započinje fokalizacijom kroz glavnu protagonistkinju. Naime, protagonistkinja u prvoj rečenici poglavlja najavljuje priču o svom potencijalnom darivatelju bubrega Adamu i otkriva da joj on nije mogao pokloniti bubreg, što je u tom trenutku dodatna informacija: *Uzbuđenje što sam konačno upoznala svoju davateljicu... probudilo je moje sjećanje na sličnu situaciju u kojoj sam se našla sa svojim prijateljem Adamom... koji mi je zamalo poklonio bubreg* (isto: 35). U sljedećim odlomcima pripovjedačica iznosi cijelu priču o Adamovu pokušaju poklanjanja bubrega (iako čitatelj, zahvaljujući prolepsi, već zna da Adam nije bio darivatelj): *Nekoliko mjeseci nakon te večere, dobila sam njegovu e-mail poruku. Adam mi je ponudio svoj bubreg!* (isto: 36)

U novim poglavljima romana, krenuvši od drugog poglavlja, s pojavom novih likova u radnji, sve je kompleksnija mreža fokalizacija: fokalizacija kroz protagonista pripovjedača koja se izmjenjuje s nultom fokalizacijom i fokalizacijom kroz neki sporedni lik. Primjerice, u prvom dijelu drugog poglavlja, u kojem se pripovijeda o prvom susretu protagonistkinje romana i davateljice Christine, pripovijeda pripovjedač protagonist i (unutrašnja) fokalizacija je na njemu: *Jako me se dojmilo da je daleko mlađa od mene. Mogla bi mi biti kći, pomislila sam...* (Drakulić 2006: 23). Prikazana pripovjedačica u prvom licu, da bi ispričala Christineinu priču, preobražava se u izvandijegetičnog pripovjedača u trećem licu pa fokalizacija prelazi u nultu: *Prije nekoliko godina pročitala je reportažu o dječaku kojem je trebala transplantacija koštane srži. Odmah je otišla u bolnicu gdje su je testirali i stavili na popis davatelja koštane srži.* (isto: 26). Nulta se fokalizacija dalje premješta na sporedni lik (Christine) i postaje ponovno unutrašnja, što je prikazano kroz upravni govor: *Te večeri, kad je sjela i uzela novine, pažnju joj je privukla naslovnica i tekst: 'Susret s anđelom'. ...*

<sup>13</sup> Genette pojašnjava da „svi oblici prolepse, uvijek nadmašuju spoznajne sposobnosti junaka... i proizlaze iz junakova kasnijeg iskustva ili, drugačije rečeno, iz pripovjedačeva iskustva.“ (Genette, u: Biti 1997: 111)

<sup>14</sup> Genette u izrazima tipa: *kasnije sam saznao*, vidi dopunske informacije, anticipaciju budućih događaja, koje naziva prolepsom (Genette, u: Biti, str. 111).

*Christine je pročitala članak. 'I ja bih tako nekome mogla spasiti život', odmah je pomislila.* (Drakulić, isto, 25). Dakle, kad se pripovijeda o Christine, pripovjedač naglo postaje izvandijegetični<sup>15</sup>, iako se čitatelju jasno daje do znanja da iza svega stoji pripovjedačica s početka romana, koja sve to prepričava: *Kao da nije željela da steknem krivu sliku o njezinu ocu.* (Drakulić, isto, 28). Načinski izraz „kao da“ upućuje na to da pripovjedač u tom trenutku pretpostavlja misli drugog lika i da je time napuštena unutrašnja fokalizacija pripovjedača protagonista (usp. Genette, u: Biti 1997: 109). Fokalizacija je zapravo opet na sporednom liku (Christine): *Kada ga je ugledala, osjetila je olakšanje: konačno je popustio.* (Drakulić, isto, 28). Ovakve situacije premještanja fokalizacije i izmjene pripovjedača nastavljaju se tijekom cijelog romana, i mnoštvo je primjera koji bi to mogli potvrditi. Npr. četvrto poglavlje, priča o mladoj djevojci, davateljici Kristy, čiji je primjer potakao Christine da daje bubreg, započinje s fokalizacijom na protagonistkinji (unutardijegetičnom pripovjedaču): *Nakon susreta s Christine, pitala sam se bi li bilo moguće upoznati Kristy Olivet...* (Drakulić 2006: 49). Ubrzo se unutardijegetični pripovjedač opet preobražava u izvandijegetičnog pripovjedača u trećem licu: „Njezin je stan na drugom katu i djeluje tipično studentski, s poklonjenim namještajem, impresivnom zbirkom od preko stotinjak filmova u malom dnevnom boravku i zidovima prekrivenim plakatima.“ (isto: 51,52). Opet dolazi do promjene fokalizacije kroz upravni govor, koja je sada na sporednom liku – Kristy: *'Tisuće ljudi umiru čekajući bubreg. Netko će umrijeti ako to ne učinim', pomislila je Kristy...* (isto: 53). Zanimljivost koja se nameće i koja otvara put daljem istraživanju fokalizacije jest često korišten upravni govor, odnosno stvaranje više različitih „ja“.

### Tko je „ja“?<sup>16</sup>

„Ja“ u pripovjednom tekstu može predstavljati osobu na više različitih razina, kao što se raspravljalo na početku ovog rada: „ja“ je autor koji je napisao knjigu i čije ime stoji na koricama; „ja“ je autor koji je nastao kad je nastao i sam tekst – koji se predstavlja kao onaj koji piše u trenutku nastajanja djela; „ja“ je pripovjedač koji se javlja na početku teksta; „ja“ je glavni protagonist koji pripovijeda svoju priču. Lejeune podsjeća na Benvenistovu postavku da se „ja“ svaki put odnosi na onog koji govori i kojeg identificiramo samom činjenicom da govori (Lejeune,

<sup>15</sup> „Ima neke mekoće u Christine, u njejoj sramežljivosti, u njenom tihom glasu, u njezinoj staloženosti.“ (Drakulić 2006: 27)

<sup>16</sup> Ovo pitanje postavlja Lejeune u svojoj raspravi o autobiografiji i autobiografskom sporazumu. Smatra da je sasvim razumljivo da se čitatelj upita tko je to „ja“ koje se pojavljuje u autobiografskom tekstu (usp. Lejeune, u: Milanja 1999: 207). Ovdje će se istraživanje „ja“ dalje usmjeriti na različite likove romana koji se kroz upravni govor pretvaraju u nove „ja“ narativne glasove romana.

u: Milanja 1999: 208). Međutim, iako se radi o autobiografskom tekstu, iza toga „ja“ ne stoji uvijek ista osoba (u ovom slučaju fiktivna, intertekstna osoba) niti je to „ja“ uvijek nositelj fokalizacije (što je objašnjeno u prethodnom paragrafu). Lejeune dalje razjašnjava da je „ja“ uloga u tekstu, što se posebno vidi u poteškoći identifikacije tog „ja“ kad se u nekom djelu javlja „diskurs unutar diskursa“, odnosno umetnuti (citirani) diskursi (usp. Lejeune, u: Milanja 1999: 209). Kroz cijeli tekst *Tijela njezinog tijela* pojavljuje se zamjenica „ja“ koja je u funkciji nositeljice pripovijedanja. To „ja“ više nije pripovjedačica ili protagonistkinja kojoj je presađen bubreg (koje predstavlja ista osoba, iako tekstno u različitim ulogama), već „ja“ postaju likovi koji kroz upravni govor pripovijedaju svoje priče. Svako to „ja“ prati i promjena fokalizacije koja s pripovjedača ili protagonista prelazi na jednog od likova. Ono za čim autorica traga jesu razlozi koji su potakli dobrovoljne davatelje na „darivanje“ dijelova vlastitih tijela, a upravo njih čitatelj saznaje iz iskaza samih davatelja u „ja“ formi.<sup>17</sup> U tim trenucima pripovijedanja autorica ih je pustila da sami ispričaju svoje priče – uokvirivši sve te priče u jednu, svoju priču koje je nositeljica njezina fiktivna protagonistkinja. O Christineinim osjećajima saznajemo iz upravnog govora: *Znaš, ponijela sam ga u bolnicu i prikvačila na pidžamu kada sam išla u operacijsku salu. Tako sam bila sigurna da će sve biti u redu.* (Drakulić 2006: 31). Odmah zatim o Christine izvještava pripovjedač u trećem licu, ali fokalizacija i dalje ide kroz njezin lik: *Ona se očigledno nije smatrala ‘anđelom’, nego je mislila kako njoj treba anđeoska zaštita.* (isto: 31). Osim Christine, iz priče u priču pojavljuje se mnoštvo drugih „ja“ koji pričaju: Adam (*Slušaj. Imam lošu vijest.* str. 40), Kristy (*Tisuće ljudi umiru čekajući bubreg. Netko će umrijeti ako to ne učinim.* str. 53), Kathy (*Bilo mi je grozno pri pomisli da sam možda povrijedila svoga primatelja...* str. 70), Rana (*Uvijek sam bila takva, jednostavno volim poklanjati.* str. 73), otac Sullivan (*Sam taj fizički čin davanja moje krvi, tkiva ili organa kako bih pomogao drugome zbog ljubavi činio mi se potpuno u skladu Isusovog samopožrtvovnog čina...* str. 89), Tom i Joyce (*Jedan od razloga da poklonim bubreg bio je i njihov ponos...* str. 99), Lisa (*Jako se zauzimam za doniranje... Teško mi je to objasniti.* str. 105), Bob i Pat, Zell i Sunyani (njezin iskaz se donosi u ‘ja’ formi na nekoliko stranica). U svakoj pojedinačnoj priči dolazi do promjene fokalizacije koja je već objašnjena na priči o Christine – autodijegetičnog pripovjedača zamjenjuje izvandijegetični

<sup>17</sup> Primjerice, u dvanaestom poglavlju u kurzivu je donesen monolog – iskaz davateljice Sunyani, u prvom licu (unutrašnja fokalizacija kroz lik), kroz koji se otkrivaju razlozi poklanjanja bubrega. I sama pripovjedačica – protagonistkinja ovog romana, netom prije „monologa“ govori kako „nije bilo potrebe da joj postavlja pitanja“ jer je znala što je željela da joj ispriča: „...uvijek mi je u životu nešto govorilo: imaš sreću da živiš u ovoj zemlji izobilja i za taj život, ali imaš i odgovornost da s tim svojim životom nešto i napraviš“ (Drakulić 2006: 145).

koji prepričava priče likova<sup>18</sup> – priče mnoštva različitih „ja“ – koji kroz upravni govor postaju nositelji fokalizacija.

Za razliku od prvog autobiografskog romana Slavenke Drakulić, *Hologrami straha*, roman *Tijelo njenog tijela* očigledno donosi novu, širu uporabu (u autobiografskoj prozi ključne) zamjenice „ja“, koja više ne predstavlja samo identitet pripovjedača, već se raspoređuje na više različitih intertekstnih instanci – pripovjedačice na različitim razinama („ja“ pripovjedač i „ja“ pripovijedano), glavna protagonistkinja glavne priče, različiti protagonisti unutarnjih priča. U svom zadnjem romanu Drakulić doduše najprije slijedi pripovjedne postupke iz ranije autobiografske proze, a koji su oznake suvremene hrvatske autobiografske proze (Zlatar 1998: 110) – razlikuje dvije razine pripovjedača, koje u analizi *Holograma straha* Zlatar naziva „pripovjedno ja“ koje „pripada junakinji-bolesnici u retrospekciji“ i „drugo pripovjedno ja pripovjedateljice“ (Zlatar 1998: 116), ali potom množi funkcije zamjenice „ja“, koja više nije samo glas pripovjedača glavne priče, već se koristi kao glas novih pripovjedača/protagonista unutarnjih priča. Korištenje različitih naratoloških postupaka uočljivo je istovremeno i na sadržajnoj razini romana, odnosno u romanu se naratološko i sadržajno, forma i izraz međusobno preklapaju i nadopunjuju. Primjerice, u romanu *Hologrami straha*, prema Zlatar, „ja“ koje priča predstavlja glavnu protagonistkinju koju je bolest odvojila od drugih, od svijeta, koja se nalazi u prostoru nepripadanja i koja nema „antagonista među drugim likovima“, osim same bolesti (Zlatar 1998: 115). Sužena uporaba zamjenice „ja“ (koja se eventualno tek razlaže na dvije razine pripovijedanja) praćena je suženošću društvenog života glavne protagonistkinje. S druge strane, u *Tijelu njenog tijela*, glavna protagonistkinja (naratološki također razložena na „ja“ pripovjedača i „ja“ pripovijedano) ima mnoštvo antagonista, novih „ja“ koji se množe sa svakom novom pričom unutar one okvirne. Kako je „ja“ u *Hologramima straha* bilo „ja“ koje je odvojeno od svijeta – naratološki suženo, tako u *Tijelu njenog tijela* „ja“ spaja sa svijetom, s drugima – naratološki razgranato. Zlatar ističe da u *Hologramima* „ništa nije njezino osim tijela koje diše, koje osjeća, koje pamti“, dok se prateći prethodnu naratološku analizu *Tijela njenog tijela* može uočiti kako „njezino“ (protagonistkinjino) postaju druga tijela. Ukratko, bolest se u *Tijelu njenog tijela* pokazuje kao ona koja je ovaj put pripomogla integraciji (u naratološkom pogledu: množenju različitih „ja“ koji naratološki supostoje u tekstu) i samoidentifikaciji glavne protagonistkinje (u naratološkom pogledu: „ja“ se pretapa s drugima „ja“, postaju nerazdvojivi kroz motiv „zajedničkog tijela“ – bubreg glavne protagonistice jedne sporedne priče postaje bubregom glavne protagonistice okvirne priče).

<sup>18</sup> Npr. u X. poglavlju pripovjedačica započinje priču o davatelju Zellu: *A ta je priča neobična i naizgled puna suprotnosti. Rođen je 1954. u Philadelphiji, u radničkoj židovskoj obitelji* (Drakulić 2006: 119).

## Zaključak

Već naslovom, koji je prvi kontakt čitatelja s djelom, *Tijelo njenog tijela, priče o dobroti* upućuje se na svojevrsnu (retoričku) igru autorice s čitateljem. Čitatelj se pita: govori li autorica o tijelu koje je bilo tuđe (njezino), a postalo moje ili govori o njezinu tijelu unutar (njezina) tijela? Naratološki gledano: jesu li priče o dobroti njezine priče ili njihove priče, tj. o komu govore i tko ih prepričava? Autorica ne sklapa s čitateljem jasan autobiografski sporazum, ne predstavlja se imenom i prezimenom, iako se otkriva metalepsom autora. Život joj je poslužio samo kao polazište za literarni uradak. Radi se o postmodernističkom prekoračenju granice između fikcije i faksije. Autodijegetična pripovjedačica s početka djela dodatno je zbunila prepustivši u prvom poglavlju riječ protagonistkinji – koja je ona sama, ali koja ima vidljivo suženo znanje u odnosu na nju (pripovjedačicu) – gledajući fabularni tijek, nisu u istom prostoru. Već od početka autorica se igra s fokalizacijom koju premješta s jedne instance na drugu tijekom cijelog djela. Analizom teksta utvrdilo se da ni pripovjedač nije stalan, već se od autudijegetičnog kreće prema izvandijegetičnom, tj. od onog koji priča „o sebi“ postaje onaj koji priča „o njima“ – različitim likovima čije priče se u djelu donose. Kod takvih promjena pripovjedača koji naglo postaje izvanjski, fokalizacija se uspostavlja kroz likove čije se priče iznose. Dalje se utvrdilo da pripovjedačica ide korak naprijed i takva pripovijedanja, čas nutarnja, čas vanjska naglo prekida upravnim govorom i množi „ja“ osobe koje u tekstu pripovijedaju u prvom licu.

*Tijelo njenog tijela* čini odmak od očekivanog – ruši granice koje bi autobiografski tekst trebao uspostavljati. Prvo rušenje očituje se u već iznesenoj igri s pripovjedačem koji nije jedinstveno „ja“ koje vodi priču. Mnoštvo drugih „ja“ uvelike zbunjuje i stvara dojam nepostojanja jedne glavne priče jednog glavnog protagonista. Kroz poglavlja se izmjenjuju likovi koji postaju glavni protagonisti priča, a „ja“ protagonistkinja koja od početka priča svoju priču preobražava se u pripovjedača koji priča njihove priče. Navedeni rezultati naratološke analize autobiografskog romana *Tijelo njenog tijela* daju uvid u nove posebnosti autobiografskog diskursa Slavenke Drakulić, a s obzirom na njezinu prvu autobiografsku prozu, roman *Hologrami straha*. Drakulić *Tijelom njenog tijela* čini iskorak iz autobiografskog diskursa suvremene hrvatske proze, čija se osnovna karakteristika, prema H. Sablić-Tomić, između ostalog „ogleda u mogućnosti prepoznavanja i ovjeravanja pozicije subjekta u tekstu, prava na priču o vlastitom životu“ (Sablić-Tomić 2005: 137), time što uz pravo na pričanje priče o vlastitom životu koristi i pravo pričanja priča o tuđim životima (ne u smislu prožimanja autobiografskoga i biografskoga diskursa,<sup>19</sup> već pričanja o

<sup>19</sup> O prožimanju autobiografskog i biografskog diskursa piše Mirna Velčić u knjizi *Otisak priče*, gdje precizno objašnjava kako je pripovijedanje o vlastitom životu uvijek i pripovijedanje o tuđim životima (usp. Velčić 1991: 38–44).

tuđim životima kao da su njezini vlastiti), a koji su se pokazali ključnima za njezin i stopili s njezinim. Okvirna priča vlastitog života postaje skup priča o tuđim životima, koje pričaju sami protagonisti, umnoženi „novi pripovjedači“. Postmodernističko „pričanje o sebi“ razvija se dalje u „pričanje o meni“ kroz „pričanje o tebi“; samopotruga za identitetom postmodernog protagonista postaje raskrinkavanje identiteta novih protagonista – koji u naratološkom smislu kao nositelji svojih (doduše unutarnjih) priča postaju ravnopravni protagonistkinji okvirne priče, drugim riječima, u centru autobiografskog pričanja više nisam isključivo „ja“, nego mnogi koji postaju „ja“. Navedeno je moguće uočiti i u samom naslovu koji nosi kompleksnost uporabe osobnih zamjenica, gdje je moje tijelo (prvo lice) zapravo njezino tijelo (treće lice), pri čemu se „ja“ identificira s „ona“. I u podnaslovima dvaju autobiografskih romana S. Drakulić vidljiva je uočena razvojna putanja: „roman“ (*Hologrami straha*) postaju „priče“ (*Tijelo njenog tijela*), jedno „ja“ postaje mnoštvo različitih „ja“, *individualno* se penje na novu razinu – promatra se u suodnosu s tuđim *individualnim*.

## Literatura

- Autor, *pripovjedač, lik*. 1999. ur. Cvjetko Milanja. Osijek: Svjetla grada.
- Barthes, Roland. 1992. „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“. *Suvremena teorija pripovijedanja*, ur. Vladimir Biti, 47–78. Zagreb: Globus.
- Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Biti, Vladimir. 1997. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus.
- Compagnon, Antoine. 2007. *Demon teorije*. Zagreb: Sintagma.
- Drakulić, Slavenka. 2006. *Tijelo njenog tijela*. Zagreb: Biblioteka Jutarnjeg lista.
- Erceg, Heni. 2014. Intervju – Slavenka Drakulić: „Sjećanja su ovdje vrlo nepoželjna“ Preuzeto 1. 12. 2015. s: <http://www.tacno.net/interview/intervju-slavenka-drakulic-sjecanja-su-ovdje-vrlo-nepozeljna/>.
- Genette, Gérard. 1974. „Granice priče“. *Teka* 6: 1403–1416. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta.
- Genette, Gérard. 1992. „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost“. *Suvremena teorija pripovijedanja*, ur. Vladimir Biti, 96–115. Zagreb: Globus.
- Genette, Gérard. 2006. *Metalepsa*. Zagreb: Disput.
- Gibson, Andrew. 1999. „Pripovijedanje, glasovi, pisanje“. *Autor, pripovjedač, lik*, prir. Cvjetko Milanja. Osijek: Svjetla grada.
- Katnić-Bakaršić, Marina. 2007. *Stilistika*. Sarajevo: Ljiljan.
- Kuvač-Levačić, Kornelija. 2014. „Metalepsa i poigravanje funkcijama književnog teksta u humoreskama Bratoljuba Klaića“. *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovje* 40, 2: 551–567. Zagreb
- Lejeune, Philippe. 1999. „Autobiografski sporazum“. *Autor, pripovjedač, lik*, prir. Cvjetko Milanja. Osijek: Svjetla grada.
- Lešić, Zdenko. 2005. *Teorija književnosti*. Sarajevo. Preuzeto 15. 11. 2015. URL: <http://www.scribd.com/doc/97816612/Teorija-knji%C5%BEvnosti-Zdenko-Le%C5%A1i%C4%87#scribd>.
- Ricœur, Paul. 1999. „Ja i narativni identitet“. *Autor, pripovjedač, lik*, prir. Cvjetko Milanja. Osijek: Svjetla grada.
- Sablčić-Tomić, Helena. 2005. *Gola u snu*. Zagreb: Znanje.
- Velčić, Mirna. 1991. *Otisak priče*. Zagreb: August Cesarec.
- Zlatar, Andrea. 1988. *Autobiografija u Hrvatskoj*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Zlatar, Andrea. 2006. „S riječi na tijela“. *Feral Tribune* 23. Preuzeto 1. 12. 2015. URL: <http://slavenkadrakulic.com/wp-content/uploads/2011/05/Zlatar-S-Rijeci-na-tijela-Feral.pdf>.

## **Narratological Voices in the Novel *Tijelo njenog tijela (The Body of Her Body) (2006) by Slavenka Drakulić***

The paper will outline the peculiarities of the autobiographical discourse of Slavenka Drakulić, its development and novelty, in the example of the novel “The Body of Her Body” from 2006, concerning the author’s previous books of autobiographical character. In her text, the author plays with the role of the reader opening up to them numerous narratological dilemmas. The first dilemma relates to the unclear boundary between the real author and function author (according to Ricœur). The next dilemma arises from the author’s frequent shift of focalisation from the initial autodiegetic narrator or “I” narrator to the main (unnamed) protagonist or the “I” narrator (according to Genette’s terminology). At certain moments the latter becomes the narrator of the novel’s framing story. The shift then goes to the

## Summary

various protagonists of intimate stories who, each in their own separate story, become the main protagonists. Further analysis of the author’s narratological toying will lead to a clear identification of the co-existence of multiple narrative voices in the novel, i.e. different “I’s” into which the main protagonists of various stories of goodness that the novel collects are transformed in the direct speech. Here, the author demonstrates the novelty and development of her autobiographical writing, at the same time, confirming what Zlatar sees as a constant in her novels and that is the fusion of juxtaposed fiction and fact.

**KEYWORDS:** *autobiographical discourse, real author, function author, focalization, narrator, protagonist*

# Žanrovske okosnice književnoga lika: *Crvena voda* Jurice Pavičića

**Renate Hansen-Kokoruš**

Sveučilište u Grazu (Universität Graz)  
Institut slavistike (Institut für Slawistik)

UDK: 821.163.42.09 Pavičić, J.  
Kategorizacija: prethodno priopćenje  
Primljeno: 17. travnja 2020.  
Prihvaćeno: 25. ožujka 2021.

Književni je lik fikcionalna tvorevina u kojoj se spajaju jezično posredovane ljudske osobine. One se pripisuju čovjeku i mogu služiti, ovisno od željene namjere, narativnoga modusa, žanra i pripovjedačke perspektive, tipizaciji (malo homogenih osobina) ili individualizaciji (mnoštvo različitih, heterogenih osobina). Polazeći od istraživanja Jannidisa i drugih znanstvenika o književnome liku, tekst se metodološki bavi konceptom informacija o likovima (pripisivanje informacija raznim instancijama, izravnost, pouzdanost, modalnost, relevantnost i očitost tih informacija, te postupke pripisivanja) te konceptom njihovih karakterizacija. Kako su žanrovske karakteristike bolje istražene i lakše ih je odrediti, te su tipološke crte pri stvaranju književnoga lika u centru istraživanja. Pitanja konstruiranja književnoga lika istražuju se na novijoj hrvatskoj prozi kriminalističkoga žanra. Kao primjer služe glavni likovi te narativne strategije, davanje i uskraćivanje informacija i napetosti u kriminalističkom romanu *Crvena voda* Jurice Pavičića čija analiza ukazuje na to da se žanrovske osobine lika uz stabilizaciju mogu promijeniti i obnoviti. Kako se pokazuje, čitateljeva je recepcija lika podložna narativnomu konceptu i autorskoj strategiji. Nisu samo likovi ovoga romana promjenjivi, već se koristi promjena perspektive kao kompozicijsko načelo u svrhu preispitivanja istine.

KLJUČNE RIJEČI: *Jurica Pavičić, književni lik, kriminalistički žanr, narativne strategije, statičnost i promjenjivost lika*

**Problem književnoga lika i istraživanje toga znanstvenog polja.** Književni se lik svakome čini očiglednom i jasnom kategorijom; njegovo je teorijsko određivanje, međutim, dugo bilo zapostavljeno. Čak široko prihvaćeni komparativistički leksikoni književnih motiva i tema poput Daemmricha i Daemmrich (1995), Frenzel (1992a) ili Frenzel (1992b) koji predstavljaju ne samo značaj, intertekstualne relacije i tradicije motiva (npr. ludilo, povratak itd.) već i takve likove kao što su Edip, Faust ili Judita, razmatraju ih kao tematske odnosno motivske komplekse. Dok Frenzel ne problematizira pojam lika, Daemmrich i Daemmrich u uvodu spominju koncepciju književnoga lika opširnije, a bave

se tom problematikom u posebnoj natuknici „koncepcija lika“ (Daemmrich i Daemmrich 1995: 156-162). Oni primjećuju da su motivi označeni načelnim osnovnim situacijama koje mogu, ali ne moraju biti povezane s likovima (npr. Don Juan, Don Quijote, Odisej). Posebnu važnost ima spoj lika s temom ili motivom jer to određuje njegov akcijski radijus i razvojne mogućnosti – na nivou žanra, teme, motiva i koncepcije karaktera. Odabiranje određene koncepcije jednoga lika nužno ima posljedice ne samo na koncept drugih likova istoga djela već i na kompoziciju i radnju.

Navodna sličnost s likovima kakve ih znamo iz stvarnosti već je u ranom 20. stoljeću dovela do žestokih rasprava o odnosu između književnoga lika i realnosti: dok su jedni, na primjer u romanu realističkoga tipa, naglasili mimetičku označenost i poistovjećivali književni i stvarni lik, drugi – kao npr. Propp, ruski strukturalisti i semiotičari te njihovi nasljednici poput Greimasa – ograničili su lik na čistu komunikacijsku funkciju u tekstu, niječući „personalnu“, stvarnosnu stranu. Iako identifikacijski modeli u književnome tekstu nisu opravdani, bilo da se radi o poistovjećivanju lika i realne osobe (npr. u povijesnom romanu), pripovjedača i lika (u autofikciji) bilo pripovjedača i realnoga autora, u znanstvenome pristupu ovoj tematici danas vlada uvjerenje koje predstavlja vrstu kompromisa<sup>1</sup>: da se „u pripovjedačkome djelu obično fiktivna ljudska ličnost“ pojavljuje kao nosilac fabule – čak i onda „kada je, npr., u basnama ili alegorijskim pripovijestima prikazana sa životinjskim vanjskim oznakama“ (Flaker 1986: 344). Sličnost obuhvaća ponavljane postupke, kretnje, emotivne i naravne oznake koje stvaraju konzistentni subjekt. U tom kontekstu nije bitno je li npr. riječ o Ani Karenjini, Marinkovićevu Maestru ili Sindbadu – bez obzira na sličnost s pojavama u stvarnome svijetu, oni funkcioniraju u fiktivnome svijetu naracije kao nositelji informacija (Pethes 2010: 88) koji uključuju i ponašanje, osjećanja i dr. (Eder, Jannidis i Schneider 2010: 15). Iako naratologija polazi od toga da se čak u slučajevima velike sličnosti s realnim osobama radi o tvorevinama unutar fiktivnoga svijeta teksta koje se temelje na jezičnim artefaktima, činjenica je da ih čitatelj obično poprima kao oživljene o čemu svjedoči mnoštvo „prisvojenih junaka“ u stvarnosti i u drugim medijima: Hamlet, Romeo i Julija, Onjegin, Mme Bovary, Werther i dr. Mogu se, dakle, razlikovati dvije vrste odnosa: književno oblikovanje po uzoru na stvarne osobe (povijesno, aktualno, u sklopu s autorom ili ne) i recepcija književnih likova poput stvarnih od strane realnih čitatelja. Sličnost se obrađuje osobito pod aspektom relacije između književnoga lika i čitatelja, čime se posebno bavila teorija književne recepcije. Jauß je razlikovao pet tipova identifikacije – četiri

<sup>1</sup> Takav stav zauzima i Rimmon-Kennan (1999: 29-42): „In the text characters are nodes in the verbal design; in the story they are – by definition – non (or pre-) verbal abstractions, constructs. Although these constructs are by no means human beings in the literal sense of the word, they are partly modelled on the reader's conception of people and in this they are person-like.“

čitatelja s protagonistom (asocijativni, admirativni, simpatetični, ironični) i jedan protagonist s čitateljem (katarzični) (usp. Hillebrandt 2018: 163).

Fotis Jannidis u svojem u djelu „Lik i osoba“ (Figur und Person),<sup>2</sup> obrađujući teoretski desiderat o književnome liku, vodio računa o sličnosti s čovjekom. Prema tome postoji „antropologija unutar teksta“, „u tekstu pretpostavljene ili formulirane figuralne sheme ili figuralni modeli“ (Jannidis 2008: 215), „komunikativno konstruiran artefakt“ ili „osoba“ sa gledišta unutar fikcije koja ima sposobnost ciljanoga postupanja, razlikovanja vanjskoga i unutarnjega opažanja te stabilnih i tranzitornih osobina (Hillebrandt 2018: 161<sup>3</sup>). Najdetaljnije je Jannidis istražio to polje u narativnome modusu.<sup>4</sup> On razlikuje koncept informacija o likovima koje se temelje na prikazivanju likova: pripisivanje informacija raznim instancijama, izravnost, pouzdanost tih informacija, modalnost, relevantnost, očitost – to jest eksplicitnost/implicitnost – te postupke pripisivanja. To se komplementira konceptom karakterizacije koji obuhvaća „skupinu svih relevantnih činjenica o liku u pripovijedanom svijetu“ (Jannidis 2008: 207). Ograđujući se od prenatraglašene psihologizacije<sup>5</sup>, on shvaća karakterizaciju kao „sve postupke u diskursu koji vezuju bilo koje informacije s određenim likom“ (Jannidis 2008: 208) i naglašava njihovu stabilnost nastalu ponavljanjem.<sup>6</sup> Od posebnoga značaja za nas je relevantnost takvih informacija jer u njima obično dolaze do izražaja žanrovske konvencije i poetike stilske formacije. Jannidis naglašava i čitateljski udio u stvaranju likova jer čitatelj uklapa pojedine oznake na osnovi već postojećih modela književnih likova, a i vlastitih životnih iskustava u jednu cjelinu. Uz to Jannidis povezuje i instancije pripovjedača i unutarnjega čitatelja s modelom karakterizacije te diferencira prema narativnim postupcima, perspektivama i fokalizacijama. Koristan je aspekt motiviranja radnje<sup>7</sup> koji omogućuje uvrštavanje figuralnih informacija u vrste radnje i kompoziciju. Te kategorije ukupno pružaju prikladan instrumentarij za detaljnu analizu književnih likova u konkretnim tekstovima koji daleko prekoračuju uobičajene kategorije Forstera (plitki – okrugli/produbljeni

<sup>2</sup> Ta se opširna knjiga bazira na svim bitnim teorijskim radovima o liku u znanosti o književnosti i nije ograničena na rezultate jedne nacionalne filologije; ona razmatra te razne pristupe i razvija diferenciran pristup za analizu likova.

<sup>3</sup> Njezina sažeta definicija preformulirala je rezultate radova Jannidisa, Edera i drugih.

<sup>4</sup> On se ograđuje od Pfistera koji je razradio detaljni model za analizu lika u drami. Jannidisovo obrazloženje za to uvjerljivo je: narativni postupci omogućuju mnogostranije modeliranje/nijansiranje likova od dramskih postupaka.

<sup>5</sup> Jannidis to ne odbija, već ugrađuje psihološke motive u svoj koncept karakterizacije lika koji nužno obuhvaća između ostaloga i unutarnje porive.

<sup>6</sup> Tu stabilnost, međutim, ne treba zamijeniti s konceptom strukturalističke „funkcije“ jer on shvaća pojam lika – i uz generalizirajuće crte – puno šire od osnovnih aktantskih crta za pokretanje radnje.

<sup>7</sup> Jannidis preuzima termin „motivacije“ od Martinez i Scheffela (1999) te razlikuje kauzalno, finalno i kompozicijsko motiviranje.

karakteri), Ewena (jednodimenzionalni – kompleksni karakteri)<sup>8</sup> ili Pfistera koji to kombinira (npr. i kategorijom statičnosti i dinamičnosti) i dopunjava (eksplicitnost – implicitnost).

**Žanrovski izbor.** Kako nije moguće obuhvatiti cijeli spektar mogućih i u književnosti realiziranih karakterizacija likova, ovdje će se to pokušati osvijetliti na primjeru žanrovske literature koja ima prednost jer je tu lakše identificirati u tendenciji stereotipizirane modele s kojima su suočeni autori kao i čitatelji sa svojim očekivanjima. Žanr kriminalističkoga romana koji je ovdje izabran vrlo je podoban za takvo istraživanje jer je njegova poetika dobro istražena i diskutirana.<sup>9</sup> Nasuprot svim, već davno izraženim pesimističkim proročanstvima o skorom nestajanju toga žanra zbog navodno ustanovljenoga shematizma, on pokazuje izuzetnu živost i promjenjivost o čemu svjedoči velik raspon današnjih krimića (usp. Suerbaum 2009: 98; Heißenbüttel 1998: 120; Bremer 1999: 12 i dr.). Osim toga, upravo žanr s čvrstim pravilima olakšava uočavanje poetičkih pravila, između ostaloga i u koncipiranju likova.<sup>10</sup> Usprkos prijašnjim mnogobrojnim ocjenama da je to tipičan žanr trivijalne književnosti,<sup>11</sup> kriminalistički je žanr otvoren za novine i omiljen u brojnih suvremenih priznatih pisaca – u stranim književnostima kao i u hrvatskoj književnosti (npr. Brešan, Mlakić, Tomić, Pavičić i dr.).

U krimiću vlada osnovna napetost – bez obzira na konkretnu radnju – koja je „proturječna“ i ima posljedice za koncepciju likova. U njemu postoje uvijek dvije različite radnje koje su povezane: jedna u sadašnjosti, druga u prošlosti (Todorov 1998: 210; Callois 1998: 158). U prvoj radnji, koja se razvija kronološki, detektiv, policajac ili njemu sličan lik polazi obično od ubojstva i pokušava pronaći ubojicu te ga privesti zasluženoj kazni. Druga je prošla, središnja radnja koja je dovela do ubojstva i koja nužno zahtijeva posrednika/pripovjedača. Dok aktualnu radnju jasno uočavamo, ta je prošla zagonetna, uglavnom nepoznata i tek se postupno otkriva. Te dvije sižejne linije slijede suprotna dramatska načela i vremenske orijentacije: dok je aktualna radnja usmjerena prema budućnosti, u prošloj se kao u analitičkoj drami teži pronaći i otkriti središnji motiv i konflikt.

<sup>8</sup> Detaljnije o tome usp. Rimmon-Kenan 1999: 40–42.

<sup>9</sup> Vogt, jedan od ranih istražitelja žanra (Vogt 1971), u svojem zborniku (1998) okuplja najvažnije teoretske pozicije o kriminalističkome i detektivskome romanu (Broich, Callois, Heißenbüttel, Nusser, Schulz-Buschhaus, Suerbaum, Šklovskij, Todorov i dr.). Za drugi prikaz usp. Walter (2002) i za pregled Suerbaum (2009).

<sup>10</sup> Jannidis, koji u tijeku svojega rada uvijek navodi i primjere iz „visoke“ književnosti, provjerava cijeli svoj instrumentarij u analizi popularne njemačke kriminalističke serije *Jerry Cotton* u kojoj je sudjelovalo više od 100 autora i koja je i ekranizacijom doživjela velik uspjeh.

<sup>11</sup> Podnaslov knjige Igora Mandića (2015, prvo 1985) „Konture jednog trivijalnog žanra“ to još dandanas izražava. Takvoj se ocjeni suprotstavio već Žmegač (1971) koji je kao jedan od prvih istraživao krimić kao predmet ozbiljne i znanstvene kritike (Suerbaum 2009: 440).

Na kraju krimića te se dvije radnje (koje su se prije tek povremeno doticale kad bi detektiv otkrio neki detalj) spoje u rješenju slučaja. Čitateljeva se radoznalost hrani ne samo tim detaljima nego i pogrešnim tragovima kojima se usporava prebrzi rasplet. Kako po zakonima krimića počinitelj (obično ubojica) mora biti jedan od uvedenih likova, a ne neki *deus ex machina*, lik koji se tek naknadno pojavljuje i nije igrao ulogu u radnji, informacije o likovima moraju biti i gotovo do kraja ostati deficitarne. Oprečnost postoji, dakle, u težnji da se pruži što bolji uvid u narav i postupke likova, s jedne strane, i u istodobnome kamufliranju, u prešućivanju nekih crta koje bi prebrzo vodile rješavanju enigme, s druge strane. Zbog toga u krimiću postoji određena doza sumnje u vjerodostojnost pripovjedačevih informacija o likovima, uz jedno važno ograničenje: da sam pripovjedač ne može biti ubojica. *Crvena voda* Jurice Pavičića (2017)<sup>12</sup> poslužit će ovdje kao primjer zbog neobične kompozicije i spajanja društvenih, političkih i psiholoških sižeja (Alajbegović 2018), ali i zbog za ovaj žanr neobične promjenljivosti u konceptu likova.<sup>13</sup> Taj kriminalistički roman pruža široki spektar političkih i društvenih promjena proteklih trideset godina.

**Zaplet i sižejna uvjetovanost likova.** Radnja koja će se ovdje ukratko prikazati, jer se ne može pretpostavljati da je općepoznata, proteže se od rujna 1989. do rujna 2017. godine<sup>14</sup> i obuhvaća malen krug likova, obitelj Vela: roditelje s tada sedamnaestogodišnjim blizancima Silvom i Matom. Kada Silva nestane nakon ribarske fešte, počinje potraga, prvo privatna, onda policijska u njezinu rodnom selu i u Splitu gdje je pohađala školu. Troje osumnjičenih (njezin momak Brane koji živi s roditeljima na osami, Adrijan, s kojim je Silva te noći imala ljubavnu avanturu te, u manjoj mjeri, splitski kriminalac Cvitković za kojega je Silva preprodavala drogu). Mjesecima se kasnije svjedočenjem očevitkinje potvrđuje sumnja da je pobjegla, a ne da je ubijena. Dok s jedne strane zlodjelo nije nedvojbeno ustanovljeno, s druge se siju sumnje u tri pravca. Time se nude četiri sižejne linije: ubojstvo iz raznih motiva (ljubomore, afekta, zapletenosti u kriminalno djelo oko droge) i zagonetno napuštanje roditeljskoga doma.

<sup>12</sup> Knjiga je dobila nagradu Ksaver Šandor Gjalski za najbolje prozno književno djelo u Hrvatskoj 2018. godine i nagradu Fric te je bila u finalu za književnu nagradu tportala 2018. g. (<https://znanje.hr/product/crvena-voda/255946>, 24. 3. 2020) Razmatranje cjelokupne poetike autora koje bi prekoračilo okvire ove publikacije, međutim, nije intendirano.

<sup>13</sup> Alajbegović navodi i triler koji je – za razliku od drugih navedenih sižejnih linija – ovdje teško pronaći. Iako se napetost i neizvjesnost o Silvinoj sudbini održavaju gotovo do kraja, jedan bitni element trilera nedostaje: prijeteća opasnost i nazočnost (novoga) zlodjela koje treba spriječiti (usp. i Nusser 1980: 54–71).

<sup>14</sup> Zanimljivo je da samo dvije hrvatske recenzije pravilno navode trajanje radnje od 28 godina (Alajbegović 2018 i Krmpotić 2018). Sve ostale, i reklamni tekstovi izdavačke kuće i, iznenađujuće, čak i tekst na mrežnoj stranici samoga autora, navode 27 godina. Čini se da to nije jedini aspekt koji se u njima ponavlja.

Policijsku istragu vodi inspektor (Šain) koji dopijeva u političku nemilost i napušta službu, a privatnu brat po cijeloj Europi, prvo s očevom podrškom, onda sam, ali oba bez željenoga uspjeha. Dvadeset i šest godina kasnije slučajno je pronađen Silvin leš prilikom izgradnje velikoga turističkog objekta u njezinu mjestu. Šain nije samo odlučujući pokretač toga inozemnog projekta nego rješava slučaj i time ispravlja svoje pogreške iz stare istrage.

**Glavni likovi.** Događanja i likovi ovoga romana prikazani su iz različitih perspektiva što se signalizira i naslovima poglavlja. Oni sadržavaju ime lika čije je opažanje u središtu i godinu radnje, npr. „Vesna (1989.)“<sup>4</sup>. Tako se Silvin nestanak prvo prikazuje kroz majčino sjećanje, a zatim iz bratove i potom iz očeve perspektive, uz vremensku progresiju. Pripovjedač varira internu fokalizaciju (prema raznim likovima) s nultom fokalizacijom kada daje npr. informacije o braku Silvinih roditelja. Očigledno se ti auktorijalni odlomci ograničavaju tek na osnovne, nedvojbene informacije o njima, uz dopune o njihovu emocionalnom stanju, dok personalne perspektive likova, prije svega bratova, nadaleko prevladavaju. Takav postupak daje cijelomu romanu ne samo intimniju notu, jer čitatelj dobiva uvid u opažanja lika, njegove osjećaje i emocije, već relativizira objektivnost i prikazuje da „istina“ o vanjskome svijetu ovisi o percepciji pojedinca. Ta „istina“ ili svjetonazor se, dakle, sastavlja od mnoštva različitih, pa i neskladnih zapažanja. Njihovo slaganje u jednu opću, heterogenu sliku pripada čitateljevoj kompetenciji. S jedne strane pripovjedač stvara sliku lika, uz sve veću diferencijaciju, s druge sustavno potkopava to znanje radi sprečavanja prebrzoga raspleta. Pritom roman upućuje vrlo zorno na to da opažanja mogu biti i varljiva kako pokazuje jedan odlučujući detalj u romanu: dojam da je Silva pobjegla od kuće temelji se, prije svega, na sjećanju očevitkinje (Elde) koju policija na osnovi pogrešnih pretpostavki iskrivljuje. Njezina protokolarna izjava u kojoj logični zaključak drugih pobjeđuje njezino prvobitno (istinsko) opažanje igra odlučujuću ulogu u tome da policija zaustavlja potragu jer pretpostavlja bijeg, a ne zločin. Na kraju se romana u *flashbacku*, naime, ispostavlja da je Eldino prvotno sjećanje bilo točno: buduća žrtva zaista je htjela pobjeći, međutim bijeg nije mogla ostvariti jer je ubijena još prije planiranoga odlaska. Zapostavljanjem toga znanja pripovjedač skreće čitateljevu pažnju u pogrešnome smjeru jer ta pogrešna informacija, za koju nadležni istražni organi nose odgovornost, igra bitnu ulogu u usporavanju pretrage. Ograničeno znanje određenih likova i pogrešna procjena situacije pripovjedaču služi ne samo za stvaranje varljive sižejne linije već se time konstituira jednostrana predodžba o žrtvi – kao amoralnoj i svima potpuno nepoznatoj osobi, predodžbe što će se na kraju naglo promijeniti – zbog gajenja lažnih sumnji i produžene napetosti. Iako se krimić žanrovski temelji na varljivim tragovima, pripovjedač taj pothvat toliko proširuje da se kod čitatelja gotovo gubi očekivanje u rješenju slučaja.

**Detektivi.** Jenjavanje i konačno obustavljanje policijske potrage vodi dupliciranju lika u funkciji detektiva u sižejnim linijama: ulogu policijskoga istraživača preuzima brat Mate, također bez uspjeha, dok se inspektor Šain na kraju opet pojavljuje, doduše s modificiranom namjerom, i završava davno započetu istragu – više ne u profesionalnoj ulozi istražitelja, nego motiviran da ispravi prijašnju pogrešku i neuspjeh. Zapravo smjenjuju jedan drugoga: brat nastavlja potragu kad je istražitelj obustavlja, a kada brat nakon četvrt stoljeća rezignirano odustane, inspektor se ponovo aktivira. Oba psihološki diferencirana „detektiva“ pritom slijede različite ciljeve: dok brat ima osobni interes i traži ž i v u sestru – on je uvjeren da ona iz neizvjesnih razloga više ne želi imati ikakav kontakt s obitelji, Šain predstavlja javni interes i polazi od zlodjela, on traži, dakle, m r t v u Silvu ili Silvu kao žrtvu kriminala. Ali njihovi se motivi ne mogu podijeliti samo na privatno i profesionalno. Iako (bivši) inspektor postupa profesionalno, uz bitnu pogrešku kako se kasnije saznaje, on uzima razočaravajući rezultat vrlo osobno i okrivljuje sama sebe, što motivira ponovnu potragu. Međutim, kako nedostaje temeljni dokaz zlodjela (npr. leš) pretpostavljena promjena identiteta nestale djevojke daje povod za brojna zamjenjivanja. Brat traži blizanku kao svoje – malo poznato – drugo ja i odrekne se zbog toga karijere i bračne sreće. Nakon silnih neuspjeha on odustane od potrage zbog razočaranja, jer na kraju, kao i otac, prihvati opću negativnu sliku o sestri. On je, dakle, u stalnom unutarnjem dijalogu s njom i želi naći odgovor na pitanje o njezinu odlasku. Kako je ispočetka jasno da je brat sasvim druge naravi od avanturističke i nepouzdanе sestre koju je uvijek štutio, njezina ga narav kao skriveni obiteljski kod sve više zanima jer njegova kći pokazuje ne samo vrlo slične negativne strane već teti nalikuje i vanjstinom.

**Oznaka likova: promjenjivost.** Za razliku od „običnog“ krimića glavni se likovi ovdje mijenjaju, individualizirani su i nisu statični. To se primjećuje u prikazivanju vanjštine i postupanja, ali osobito u njihovu mentalnom stanju i percepcijom promijenjene društvene stvarnosti. Naratološki o tome svjedoče unutarnji monolog, slobodni neupravni govor i pripovjedačev govor fokaliziran na subjektivni stav lika.<sup>15</sup> Svi ti postupci pružaju uvid u duševni svijet lika i njegovu emotivnu situaciju, ali upravo ta psihološki produbljena subjektivnost (Krmptić 2018) ima posljedice i na uvjerljivost informacija. Jer dok se tako odnos članova obitelji prikazuje detaljnije – njihove patnje, propadanje na poslu, otuđivanje i raspad obitelji, a kroz to i društvene promjene – unutarnji svijet osumnjičenih (Brane, Adrijan) ima „crne rupe“ upravo oko ključnoga pitanja. I jedan i drugi, naime, niječu upletenost u Silvino ubojstvo, ali ostavljaju, svaki

---

<sup>15</sup> Wolf Schmid takav najblaži vid interferencije između perspektiva lika i pripovjedača naziva „infekcijom“ („Ansteckung“).

na svoj način, usprkos alibijima, čudan dojam i sumnje u njihovu uvjerljivost. Apstraktni autor to pojačava njihovom mutnom odbojnošću prema rodnome mjestu i sporednim radnjama.<sup>16</sup> Obojica su zapravo traumatizirani ubojicom i sumnjičenjem za ubojstvo te pokazuju značajne promjene ponašanja: Adrijan zbog zlostavljanja u policiji i socijalnoga izopćavanja, Brane zbog neriješenoga konflikta s majkom, Silvine ubojice. Njegovo se samoubojstvo prividno uklapa u sliku opsjednutoga i višestrukoga ubojice. Informacije o njemu, gubitak posla, potpuna izolacija, laganje majci i nesudjelovanje u Silvinu pogrebu stvaraju tobože uvjerljivu, ali jednostranu sliku o njemu koja služi održavanju napetosti i stvaranju pogrešnoga traga. I u sužavanju perspektive na ovaj lik kao ubojice narator održava enigmatičnu strukturu, prešućujući bitne informacije. Kako čitatelj na kraju može zaključiti, Brane je bio u dubokomu konfliktu jer je barem osjećao istinu, ali njegova uska vezanost za majku spriječila ga je u tome da i sebi prizna njezinu krivnju. Pripovjedačeva se perspektiva bitno mijenja upravo u zavisnosti od bliskosti prema bratovu stavu jer taj djelom fingira kao drugi pripovjedač i subjektivni istražitelj. Kroz taj lik najviše se daje uvid u promjenjive osjećaje prema žrtvi (brigu, stid, ljutnju, očaj, sažaljenje). Predodžba o njoj podliježe u tom procesu stalnim varijacijama. Pripovjedač time do kraja manipulira čitateljevu sposobnost logičnoga razotkrivanja slučaja. Kada i inspektor potvrdi alibi posljednjega osumnjičenog (Brane), čitateljeva se sumnja suzbija, ali kasnije se sumnje u njegovu krivicu obojice osumnjičenih ne mogu više razriješiti jer su oba lika mrtva.

**Žrtva.** Moglo bi se po logici zaključiti da je Silvin lik statičan jer kao žrtva ne raspolaže mogućnostima razvijanja. Kao jedini lik, ona nema autonomiju govora jer ne postupa aktivno, već je njezin lik stvoren iz sjećanja drugih i njihovih perspektiva. Ona može služiti kao odličan primjer za to kako se stvara književni lik – u ovome slučaju na metarazini rekonstruirane radnje u prošlosti, na temelju sjećanja obiteljskih članova i o motivima njezina postupanja. Time se stvara slika neposredno izvanjske percepcije (običnog tinejdžera), njezine naravi iz subjektivnih gledišta (kao „hajdučica“, željna avanture, života, uživanja), njezinih tajni iz pripovjedačeve i bratove perspektive i sjećanje na posljednje trenutke s njom. U suprotstavljanju tih emocionalnih dojmova o njoj, s rezultatima „objektivne“ policijske istrage, dolazi do raspada cjelokupne slike o tom liku, a obitelj biva suočena s potpuno nepoznatom stranom žrtve. Ovdje se koristi postupak koji je tipičan za krimić: prikazivanje tajne strane osobe, ali u drukčijoj funkciji jer ovdje to gotovo ne pridonosi otkrivanju motiva za zlodjelo. Na spoznaju o skrivenim osobinama nestaloga lika članovi obitelji – oni

<sup>16</sup> Čitateljeve sumnje pojačavaju pripovijedani ratni doživljaji jednoga i informacije o upletenosti drugoga u ubojstvo kineskih ribara i o njegovoj oltar-sobi za žrtvu.

pretpostavljaju da je Silva živa – pokazuju sasvim različite prototipske reakcije: depresiju i pasivnost, kasnije i potisnuta sjećanja (majka), aktivnu potragu radi spašavanja (otac i brat) od koje otac zbog razočaranja brzo odustane. Jedino je brat ustrajno traži, čak tome posvećuje svoj život. Sestra postaje u njihovim predodžbama sve negativnija, asocijalna i beskrupulozna; pozitivne emocije prema njoj slabe, pa i on gubi svaku volju za potragom. Preprodavanje droge i izazovno ponašanje – to su policijske i bratove informacije – na kraju se preklape u slici jedne mlade bezobzirne i sebične osobe. Ta se negativna slika o njoj potpuno mijenja kada nađu njezine posmrtno ostatke jer provjerene i nepromijenjene činjenice time dobivaju drukčije značenje. Sve se odjednom vraća na vremensku perspektivu njezina nestanka, osuđivanje se pretvara u suosjećanje i empatiju. Pretpostavljeni raskid s obitelji odjednom otpada, tinejdžerski atributi jasno očituju njezinu mladost, neopreznost i ranjivost. Silvin je lik sada – iz perspektive pripovjedača, ali i obitelji – oslobođen pretpostavljene vlastite krivnje te se pretvara u klasičnu žrtvu koja je plaćala svoju naivnost životom: žudjela je bijegom izmaći zatvorenoj, učmaloj atmosferi maloga „Mista“ – ne prvenstveno obitelji – bivajući zavedena varljivom perspektivom lažnih prijatelja. Na kraju se i saznaje pravi motiv u osudi Branine majke Uršule, njezine ubojice, koja je htjela zaštititi ludo zaljubljenoga sina od Silve u kojoj je vidjela „vješticu“, koja bi ga ne bi samo odvela iz rodne kuće nego i na krivi put.

**Zaključak.** Kako se na ovim primjerima barem ukratko vidi, koncept lika ujedinjuje mnoštvo različitih faktora. Oni sežu od vanjskih elemenata preko postupaka i unutarnjih stavova – opažanja, razmišljanja, ocjenjivanja – perspektiva i ocjena različitih likova do pripovjedačeve fokalizacije i čak do vrste „manipulacije“ subjektom teksta, apstraktnim autorom, ako se uzme u obzir izostavljanje bitnih informacija i tek naknadno dopunjavanje. Cjelina fiktivnoga lika sličnoga živomu čovjeku stvara se najrazličitijim jezičnim sredstvima i književnim postupcima u čemu sudjeluju i pripovjedač i drugi likovi koji su, naravno, također tvorevine toga fiktivnog svijeta. Ali čitatelj to upotpunjuje u svojoj predodžbi, na osnovi svojih realnih, ali i književnih iskustava; iako mu se nudi gotovo gotova slika, on se ne smije oslanjati i pouzdati u ponuđene informacije o liku, koje pripovjedač kriminalističkoga romana često uskraćuje, iskrivljuje i tek s vremenom dopunjuje i ispravlja.

## Literatura

- Alajbegović, Božidar. 2018. „Crvena voda: Novi roman Jurice Pavičića jedan je od najboljih trilera hrvatske književnosti“. URL: <https://lupiga.com/knjige/crvena-voda-novi-roman-jurice-pavicica-jedan-je-od-najboljih-trilera-hrvatske-knjizevnosti> (24. ožujka 2020.)
- Bilan, Anamarija. 2018. „Pavičić o svojim likovima: Žene djeluju, a muškarci ‘palamude‘“. *Zadarski list*. URL: <https://www.zadarskilist.hr/clanci/28042018/pavičić-o-svojim-likovima-žene-djeluju-muškarci-palamude> (24. ožujka 2020.)
- Bremer, Alida. 1999. *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik des postmodernen Kriminalromans*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Brešić, Vinko. 1996. „Der kroatische Kriminalroman“. *Diskurs der Schwelle: Aspekte der kroatischen Gegenwartsliteratur*. Ur. Dagmar Burkhart i Vladimir Biti. Frankfurt/M., Wien i dr.: Peter Lang: 205–224.
- Brešić, Vinko. „Der kroatische Kriminalroman“. *Lexikon der Kriminalliteratur. Autoren, Werke, Themen/Aspekte*. Ur. Klaus-Peter Walter. Meitingen, S. 1–17.
- Broich, Ulrich. 1998. „Der entfesselte Kriminalroman“. *Der Kriminalroman: Poetik, Theorie, Geschichte*. Ur. Jochen Vogt. München: Fink: 73–83.
- Derk, Denis. 2017. „Crvena voda ne gubi na svojoj neupitnoj pitkoj sentimentalnosti“. *Večernji list*. URL: <https://www.vecernji.hr/premium/crvena-voda-jurica-pavicic-recenzija-knjige-denis-derk-1211191> (24. ožujka 2020.)
- Caillois, Roger. 1998. „Der Kriminalroman oder: Wie sich der Verstand aus der Welt zurückzieht, um seine Spiele zu spielen, und wie darin dennoch die Probleme der Gesellschaft behandelt werden“. *Der Kriminalroman: Poetik. Theorie. Geschichte*. Ur. Jochen Vogt. München: Fink: 157–180.
- Daemrlich, Horst i Ingrid Daemrlich. 1995. *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. 2. überarb. und erw. Aufl. Tübingen, Basel: Francke.
- Eder, Jens. 2008. *Die Figur im Film*. Marburg: Schüren.
- Eder, Jens, Fotis Jannidis i Ralf Schneider. 2010. „Characters in Fictional Worlds. An Introduction“. *Conference Characters in Fictional Worlds: Interdisciplinary Perspectives*. Berlin i dr.: de Gruyter, 3–64.
- Flaker, Aleksandar. 1986. „Umjetnička proza“. *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*. Ur.: Z. Škreb, A. Stamać. Četvrto, poboljšano izdanje. Zagreb: Globus: 335–377.
- Frenzel, Elisabeth. 1992a. *Stoffe der Weltliteratur*. 8. überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner.
- Frenzel, Elisabeth. 1992b. *Motive der Weltliteratur*. 4. überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart: Kröner.
- Hamann, Christof. 2016. „Eine Einführung“. *Kindler Kompakt Kriminalliteratur*. Ur. Christof Hamann. Stuttgart: J. B. Metzler: 9–31.
- Heissenbüttel, Helmut. 1998. „Spielregeln des Kriminalromans“. *Der Kriminalroman: Poetik, Theorie, Geschichte*. Ur. Jochen Vogt. München: Fink: 111–120.
- Hillebrandt, Claudia. 2018. „Figur“. *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*. Ur. M. Huber, W. Schmid. Berlin, Boston: de Gruyter: 161–173.
- Jannidis, Fotis. 2008. *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin, Boston: de Gruyter.
- Krmpotić, Marinko. 2018. „‘Crvena voda‘“ Jurice Pavičića: Krimi koji zalazi u prostor psihološke drame“. *Novi list*. URL: <http://www.novolist.hr/layout/set/print/Kultura/Knjizevnost/Crvena-voda-Jurice-Pavicica-Krimi-koji-zalazi-u-prostor-psiholoske-drame> (24. ožujka 2020.)
- Mandić, Igor. 2015. *Principi krimića. Konture jednog trivijalnog žanra*. Zagreb: V.B.Z.
- Martinez, Mathias i Michael Scheffel. 1999. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: H. C. Beck.
- Nusser, Peter. 1998. „Aufklärung im Kriminalroman“. *Der Kriminalroman: Poetik. Theorie. Geschichte*. Ur. Jochen Vogt. München: Fink: 486–498.
- Nusser, Peter. 1980. *Der Kriminalroman*. Stuttgart: Metzler.

- Pethes, Nicolas. 2010. „Helden, Hunde, Eigenschaften. Figurenkonzepte in der Narration“. *Formen der Figur*. Ur. Rainer Leschke i Henriette Heidbrink. Konstanz: UTK Verlagsgesellschaft: 87–107.
- Pfister, Manfred. 1988<sup>7</sup>. *Das Drama*. Durchges. u. erg. Aufl. München: Fink.
- Primorac, Strahimir. 2005. „Zeitgenössische kroatische Prosa. Roman über Menschen, die moralische Werte verloren haben“. *Relations* 1–4: 150–152.
- Rimmon-Kennan, Shlomith. 1999. *Narrative fiction*. London, New York: Routledge.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich. 1998. „Funktionen des Kriminalromans in der postavantgardistischen Erzählliteratur“. *Der Kriminalroman: Poetik. Theorie. Geschichte*. Ur. Jochen Vogt. München: Fink: 523–548.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich. 1975. *Formen und Ideologie des Kriminalromans: ein gattungsgeschichtlicher Essay*. Frankfurt/M.: Athenaion.
- Suerbaum, Ulrich. 2009. „Kriminalroman“. *Handbuch der literarischen Gattungen*. Ur. Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner: 438–446.
- Suerbaum, Ulrich. 1998. „Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch“. *Der Kriminalroman: Poetik. Theorie. Geschichte*. Ur. Jochen Vogt. München: Fink: 97–110.
- Suerbaum, Ulrich. 1984. *Krimi. Eine Analyse der Gattung*. Stuttgart: Reclam.
- Šklovskij, Viktor. 1998. „Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle“. *Der Kriminalroman: Poetik. Theorie. Geschichte*. Ur. Jochen Vogt. München: Fink: 142–153.
- Todorov, Tzvetan. 1998. „Typologie des Kriminalromans“. *Der Kriminalroman: Poetik. Theorie. Geschichte*. Ur. Jochen Vogt. München: Fink: 208–215.
- Todorov, Tzvetan. 1972. *Poetik der Prosa*. Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Vogt, Jochen. 1971. *Der Kriminalroman: zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Sv. 2. München: Fink.
- Vogt, Jochen. (Ur.) 1998. *Der Kriminalroman: Poetik. Theorie. Geschichte*. München: Fink.
- Walter, Klaus-Peter. 2002. *Reclams Krimi-Lexikon*. Stuttgart: Reclam.
- Žmegač, Viktor. 1971. *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Frankfurt/M.: Athenaeum.

## Genremerkmale der literarischen Figur – *Crvena voda* von Jurica Pavičić

Die literarische Figur ist ein fiktionales Konstrukt, in dem sprachlich vermittelte menschliche Eigenschaften zusammentreffen. Sie werden dem Menschen zugeschrieben und können – je nach der gewünschten Absicht, dem Erzählmodus, Genre und der Erzählperspektive – zur Typisierung (wenige homogene Merkmale) oder Individualisierung (eine Vielzahl unterschiedlicher, heterogener Merkmale) dienen. Ausgehend von den Untersuchungen zur literarischen Figur von Jannidis und anderen Wissenschaftlern beschäftigt sich der Text methodologisch mit der Informationsvergabe über die Figuren (Zuschreibung von Informationen zu verschiedenen Instanzen, Unmittelbarkeit, Zuverlässigkeit, Modalität, Relevanz und Offensichtlichkeit der Informationen) sowie dem Konzept ihrer Charakterisierung. Da Genremerkmale besser erforscht und leichter zu bestimmen sind, stehen die typologischen

## Zusammenfassung

Züge bei der Schaffung der literarischen Figur im Zentrum der Aufmerksamkeit. Fragen der Gestaltung literarischer Figuren werden anhand neuerer kroatischer Kriminalliteratur untersucht. Als Beispiel dienen die Hauptfiguren und Erzählstrategien, Informationsvergabe und -verknappung sowie die Spannung im Kriminalroman *Crvena voda* (Das rote Wasser) von Jurica Pavičić, dessen Analyse darauf verweist, dass die Leserrezeption dem Erzählkonzept und der auktorialen Absicht unterliegt. Nicht nur die Figuren dieses Romans sind veränderlich, sondern es werden auch Perspektivwechsel als Kompositionsprinzip zur Überprüfung der Wahrheit eingesetzt. Wie sich zeigt, dass sich Genremerkmale stabilisieren, aber auch verändern und erneuern können.

SCHLÜSSELWÖRTER: *Jurica Pavičić, literarische Figur, Krimigenre, narrative Strategien, Veränderlichkeit und Unveränderlichkeit der Figur*

# Peripatetički transžanr i ekokritička niša velebitske trilogije Ede Popovića<sup>1</sup>

**Suzana Marjanić**

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

UDK: 821.163.42.09 Popović, E.

Kategorizacija: izvorni znanstveni rad

Primljeno: 17. kolovoza 2020.

Prihvaćeno: 30. travnja 2021.

Članak interpretativno prati Velebit kao prostor peripatetičke književnosti s naglaskom na velebitskoj trilogiji Ede Popovića. Edo Popović u svojoj transžanrovskoj knjizi *Priručnik za hodače* (2009), 440 godina nakon Zoranićeva pastoralnoga romana (da uvedemo nešto i simbolike), svojim zen-lutanjima Velebitom i životnim principom „dobrovoljnoga siromaštva”, a na tragu ekološke matrice koju je ponudio Henry David Thoreau, jednako tako razotkriva sociograme ne samo „rasute baščine” već i globalnoga svjetskog poretka. Trilogija putopisnih zapisa, planinarske književnosti Ede Popovića može se odrediti kao *peripatetička književnost* o Velebitu, s naznakom da je riječ o putopisnim zapisima, planinarskoj književnosti s angažiranim i ekokritičkim odnosom prema stvarnosti.

KLJUČNE RIJEČI: *angažirana književnost, ekokritika, peripatetički transžanr, planinarska književnost, Velebit, Edo Popović, Šime Balen, Ante Rukavina, Petar Zoranić*

*Pticama je svejedno hoće li oblak, snijeg, kiša ili neće: one uvijek pjevaju. Jednom su me čitavim putem od Gromovače do Zavižana pratili kiša i pjev ptica.*

(Popović 2009: 121)

Nije mi namjera uvesti žanrovsku zbrku kada jedan modus putopisnih, planinarskih zapisa, fikcionalnih i ekspoziornih, određujem kao peripatetičku književnost, naravno prema Aristotelovoj peripatetičkoj školi koju je osnovao u šetalištu Licej. Trilogija putopisnih zapisa, planinarske književnosti Ede Popovića može se odrediti kao *peripatetička književnost* o Velebitu, s naznakom da je riječ o putopisnim zapisima, planinarskoj književnosti s angažiranim odnosom prema stvarnosti kako je angažiranu književnost, recimo, odredio Sartre ili kako je to u Krležu u svom *Dijalektičkom antibarbarusu* (1939) obrazložio – „pisati

<sup>1</sup> Ovaj je članak sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost (projekt IP-2019-04-5621 „Kulturna animalistika: interdisciplinarna polazišta i tradicijske prakse – ANIMAL”).

tendenciozno, ali bez tendenciozne fraze”, a pritom se planinarska trilogija Ede Popovića – *Priručnik za hodače* (2009), *U Velebitu* (2013) i *Čovjek i planina: Kratki uvod u sjeverni Velebit* (2018) – odnosi na svoje prethodnike u tom žanru gdje i neke putopise, kao npr. planinarske zapise Miroslava Hirtza, Edo Popović rekreira na jednome svom planinarskom putu, a time i tekstualno u drugoj velebitskoj knjizi *U Velebitu* (2013). Što se tiče naše teorije o planinarskoj književnosti, sustavno je o tome žanru pisao Željko Poljak koji ističe da je po žanrovskim osobinama planinarska književnost najbliža putopisnoj književnosti. „Možemo je definirati kao skup književnih djela nadahnut planinom, njezinom ljepotom i snagom, utjecajem na život čovjeka i povijest naroda” (Poljak 1994: 13). Pritom zamjećuje da iako je

u planinama našao inspiraciju velik broj hrvatskih književnika, pogotovu pjesnika, teško je shvatiti zašto naši profesionalni „službeni“ književni kritičari i povjesničari zapostavljaju planinarsku književnost. (...) Književna kritika vrlo rijetko zapaža prinose planinarskoj književnosti, a i tada je uglavnom svrstava u putopisnu prozu. (ibid.)

U tome smislu, primjerice, planinarske zapise po Velebitu Miroslava Hirtza odredila bih žanrom planinarske književnosti, kako je taj žanr kod nas teorijski usustavio Željko Poljak, jedini naš teoretičar navedenoga žanra,<sup>2</sup> dok bih trilogiju Ede Popovića i zbog matrice angažmana, pored matrice književnoga putopisa, odredila kao peripatetičku književnost. Za razliku od Zoranićeva imaginarnoga putovanja oblikovanoga kao alegorijski put spoznaje po velebitskim stazama (napisanoga 1536. u Ninu, objavljenoga 1569. u Veneciji), Edo Popović u svojoj transžanrovskoj knjizi *Priručnik za hodače* (2009.),<sup>3</sup> 440 godina nakon Zoranićeva pastoralnoga romana, svojim zen-lutanjima Velebitom i životnim principom „dobrovoljnoga siromaštva”, a na tragu ekološke matrice koju je ponudio Henry David Thoreau, jednako tako razotkriva sociograme ne samo „rasute baščine” već i globalnoga svjetskog poretka. Koliko su bitne intertekstualne poveznice na naš prvi roman i u trilogiji Ede Popovića, a koji nastaje u žanru planinarske

<sup>2</sup> Dok Dean Duda u našoj teorijskoj znanosti slovi kao teoretičar putopisa, Ivan Pederin i Željko Poljak figuriraju kao povjesničari poetike putopisa.

<sup>3</sup> Termin *transžanr* uvodim kao svojevrsnu repliku za termin *arhižanr* kojim Genette označava žanr koji opiranjem žanrovskom zatvaranju u *granice* natkriljuje i u sebi sadrži *empirijske* žanrove (usp. Genette 1985: 178, 189–190). Genette arhitekstualnošću određuje odnos teksta prema vlastitom arhitektu gdje navodi kako se terminom *arhitekstura* koristila književna kritičarka Mary Ann Caws, no, iskreno, pridodaje da je riječ o „značenju koje mu izmiče” (Genette 1985: 190). Arhitekst pritom određuje kao transcendentnu dimenziju teksta koja određuje njegovu pripadnost iskazanim modusima, diskursnim tipovima ili književnim žanrovima. Ukratko, riječ je o Genetteovu nazivu za žanrove; označava tekst kao dio nekog žanra/žanrova. U tome smislu možda je prikladniji termin *transžanr* (u smislu transgresije) od Genetteova određenja *arhižanr*.

književnosti, navodim refleksiju na Zoranićeve *Planine* koju Edo Popović otvara u velebitskoj knjizi *U Velebitu* u poglavlju „Kraljevna Bura i kraljevske pole” gdje prolazi sljedećim velebitskim rutama – Veliko Rujno, Zavrata, Pričatrnja polje, Duboki, Bili Sinokos, Crni Sinokos, Kruškovac, Javornik, Stap, i poglavlje otvara refleksijom na četvrtu glavu Zoranićevih *Planina* gdje Zoranić „pripovijeda kako su on i njegov velebitski vodič, djevojka ‘urešena svakom ljepotom što se pristoji, kojoj su bijelom koprenom bili pokriveni samo stidni dijelovi tijela i koja lijevom nogom stajaše na zlatnoj jabuci, hodeći uz goru stigli pred zjalo jedne pećine”, s obzirom na topos Kraljevna Bura (Popović 2013: 656).

Erling Kagge u knjizi *Hodati korak po korak* navodi da je bipedalizam ili hodanje na dvije noge temelj svega što smo postali: „Najprije smo hodali pa smo naučili koristiti vatru i pripremati hranu, a potom smo razvili jezik.” (Kagge 2020: 16). U tome smislu, nastavlja Kagge, jezik koji su ljudi stvorili odražava tvrdnju da je život duga šetnja. Na sanskrtnu prošlost se kaže *gata*, što bi značilo „ono što smo prošli“, budućnost se kaže *anāgata*, „ono gdje još nismo stigli“, a sadašnjost se, prirodno, kaže „ono što je netom ispred nas“, *partyutpanna* (Kagge 2020: 17).

I dok će književne teoretičare, primjerice, zanimati da su Zoranićeve *Planine ke zdrže u sebi pisni pete o pastirih, pripovisti i pritvorit junakov i deklia i mnoge ostale stvari* za neposredan uzor imale Sannazarovu *Arcadiju* (1504), remek-djelo bukoličke književnosti, koje je „u 16. stoljeću doživjelo šezdesetak izdanja i imalo velik odjek širom Evrope” (Nemec 1999: 35), teoriju planinarske književnosti, koju u tome smislu možemo držati i dijelom ekokritike (engl. *ecocriticism*),<sup>4</sup> zanimat će Zoranićeva (imaginarna) ruta putovanja, kao što zanima npr. Antu Rukavinu ili pak Željka Poljaka. U tome našem prvom (pastoralnom) romanu Zoranić prolazi kroz Veliku Paklenicu na najviše velebitske vrhove i na tom se putu sastaje s pastirima i pastircama koji mu opisuju tužnu sudbinu rasute baščine u turskim osvajanjima (Rukavina 1979: 121). Krenuo je iz Starigrada pod Velebitom kroz klanac Velike Paklenice preko južnoga Velebita i Dinare do Šibenika i Nina (Rukavina 1979: 63). Teoretičar planinarske književnosti Željko

<sup>4</sup> Ekokritika kao zaseban smjer književne kritike začeta je devedesetih godina prošloga stoljeća (od 1996. godine zbornikom koji uređuju Cheryl Glotfelty i Harold Fromm). Ekokritičari su utemeljili svoju organizaciju ASLE (Association for the Study of Literature and Environment – Društvo za proučavanje književnosti i životne sredine), kao i svoj stručni časopis *ISLE (Interdisciplinary Studies in Literature and Environment – Interdisciplinarno proučavanje književnosti i životne sredine)* (Tošić 2006: 43; Marjanić 2006.). Termin *ekokritika* prvi je put upotrijebljen u eseju *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* Williama Rueckerta (*Iowa Review* 9/1, 1978.) (Egan 2006: 33–34). Jednako je tako ekokritika kao teorijski smjer proučavanja kulturnih konstrukcija prirode u društvenim i političkim kontekstima dala vrlo bitan doprinos u razumijevanju Shakespeareova djela (Egan 2006.). U putopisnoj knjizi *Čovjek i planina. Kratki uvod u sjeverni Velebit* (2018) Edo Popović navodi dubinsku ekologiju kao „dublji i duhovniji pristup prirodi” te citira njezina začetnika Arnea Næsa – „Što se osjećamo manjima u usporedbi s planinom, to ćemo više sudjelovati u njezinoj veličini” (Popović 2018: 16).

Poljak ističe da Zoranićeve *Planine* dokazuju „kako je tradicija naše planinarske književnosti jedna od najstarijih u svijetu” (Poljak 1994: 13) te da je Zoranić napisao *Planine* devetnaest godina prije djela *Descriptio montis Fractii iuxta Luzernam Tiguri* Konrada Gessnera iz Züricha, s opisom uspona na planinu Pilatus (1555), koje se smatra prvijencem svjetske planinarske književnosti (ibid.). Ivan Krajač<sup>5</sup> (*Hrvatski planinar*, 1924, 132) Zoranića atribuirao prvim planinarskim piscem našega kulturokruga (Rukavina 1979: 63). Vlado Božić u kontekstu speleologije ističe da je Petar Zoranić prvi kod nas pisao o špiljama i jamama (Božić 1994–1995). Prvi pregledni članak o Velebitu „Velebit u našoj književnosti” (*Naše planine*, 7–8, 1976; *Planinar*, 4–5, 1978) kao književnom toposu napisao je književnik, veterinar i planinar Ante Rukavina (1928. – 1994.) koji je naknadno objavljen u autorovoj knjizi *Velebitskim stazama: putopisi i eseji* 1979. godine.<sup>6</sup> Početak članka označava čuđenjem kako Velebita nema u usmenoknjiževnim pjesmama jer ga je etnotradicija smatrala sastavnim dijelom svakodnevice. Ipak, za razliku od usmenoknjiževnih pjesama, Velebit tematiziraju usmene predaje, a pritom navodi kako su posebno s velebitskom tematikom povezane vile – vile velebitske – te su stoga i neki velebitski toponimi nazvani po njima, npr. Vilinska vrata<sup>7</sup> – prema predaji vile ovdje prolaze na zborovanje; nadalje, Dušice su u mitskim predajama označene kao prostor gdje se vile roče, a Vilinski i Vilinski vrh mjesta gdje plešu i slave (Rukavina 1979: 128). Rukavina navodi da su se planinari odužili Zoraniću i njegovim *Planinama* te su 20. svibnja 1973. godine na prijedlog planinarskoga društva iz Gospića bezimeni 1712 m visoki južnovelebitski vrh nazvali njegovim imenom te je time Zoranićevo ime, i kao autorsko ime planinarske književnosti, ostalo uklesano (Rukavina 1979: 123). Inicijator posvete je Ante Rukavina, što je jedan od rijetkih načina obilježavanja počasti književnicima (Rukavina 1979: 63). Knjiga *Velebitskim stazama: putopisi eseji* Ante Rukavine može se smatrati posvetom Petru Zoraniću kao i svim velebitskim piscima i istraživačima, planinarima Velebita, ali i željom da se odredi jasnija topografija Velebita, kao što se i knjiga *U Velebitu* (2013) Ede Popovića, njegova druga velebitska knjiga, može smatrati

<sup>5</sup> Ivan Krajač (Senj, 1877.– Maribor?, 1945.) je bio hrvatski odvjetnik, ekonomsko-financijski pisac, pravnik, političar i planinar iz Senja. Podatci preuzeti s *Wikipedije*.

<sup>6</sup> Ante Pelivan navodi kako je Ante Rukavina opisivao ne samo prirodne ljepote Velebita nego je i donosio usmenu predaju o životu na Velebitu. Često je citiran njegov esej *Djevojčica i runolist* (*Planinarski list*, 1, 1977) gdje ocrtava odnos jedne djevojčice prema runolistu kao velebitskoj biljci, kao simbolu razumijevanja između djece i prirode (Pelivan 1999: 188).

<sup>7</sup> Prema navedenom toponimu zajedno s Josipom Zankijem i Tomom Vinščakom imenovali smo znanstveni skup *Vilinska vrata*, održan 5. i 6. listopada 2012. u Lovincu i Starigradu u organizaciji Odsjeka za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i Odjela za izobrazbu učitelja i odgojitelja Sveučilišta u Zadru, uz suradnju s Državnim arhivom u Gospiću i Sveučilišta u Rijeci (organizacijski Odbor skupa: Robert Bacalja, Josip Zanki, Tibor Komar, Tomo Vinščak). Na temelju navedenoga toponima Radoslav Katičić odredio je i naslov svoje knjige *Vilinska vrata: I dalje tragovima svetih pjesama naše pretkršćanske starine* (2014).

knjigom rekreiranoga putovanja (svojevrnsni putopisni *re-enactment*) Miroslava Hirtza, koji je poduzeo 1926. godine.<sup>8</sup> Ante Rukavina isto je tako u jednom svom članku krenuo putem Ilije Smiljanića (usp. *Naše planine*, 11–12, 1975) (Rukavina 1979: 160). U svom *Priručniku za hodače* (2009) na samome kraju Edo Popović donosi „Literaturu za hodače” – „lakše knjige – za ruksak” u nasumičnome izboru gdje, među ostalim, navodi i knjigu *Velebitskim stazama* Ante Rukavine (Popović 2019: 161).<sup>9</sup>

Danas su poznati i brojni planinarski blogovi – tako blogger „belibeli” za Vilinske kukove navodi da je to za njega najposebniji dio Velebita kojemu se uvijek vraća: „Inače, samo područje nije obilježeno niti jednom markacijom, pa je iz tog razloga nedostupno velikoj većini planinarske populacije. Nalazi se na području od Svetog brda prema Čelavcu (ili obratno), na nadmorskoj visini od nekih 800 metara do otprilike 1100 metara nadmorske visine”.<sup>10</sup> Nadalje, anonimna je blogerica o Tulovim gredama 2005. godine zabilježila kako je boravak u tome prostoru stravičan jer je veliki dio područja još uvijek miniran.

Iako je bilo proljeće i sve u cvijeću, tamo je vladao nekakav tajanstveni spokoj, jezoviti mir. Nisam doživjela rat, ali tamo sam u tim trenucima jasno mogla čuti kako zemlja tutnji pod granatama. Sve je bilo tako pusto, samo su crni gavranovi uzletjeli s vrhova Tulovih greda i kružili naokolo, poput nemirnih duša. I sad me prolazi jeza kad se toga sjetim.<sup>11</sup>

Zamjetno je da pritom blogeri ipak radije posežu za slikom nego za riječju, odnosno kao što navodi spomenuta blogerica, „Poslužit ću se dobro znanom izrekom, slike govore više od riječi, i pokušati vam dočarati barem djelić magije koja struji tim prostorima. Pa krenimo...”

## Etnološki i ekohistorijski putopis

Kao još jedan primjer putopisa o Velebitu, odnosno peripatetičke književnosti navodim knjigu Šime Balena *Velebit se nadvio nad morem: putopisni zapisi s planine* (1985., prvo izdanje) kao jedan od primjera putopisnoga transžanra

<sup>8</sup> Tako npr. u poglavlju „Kraljevna Bura i kraljevske pole” u navedenoj knjizi Popović ističe kako na Stapu više nema stanara, „ni Vukića, ni Župčića o kojima piše Hirtz, a koji su generacijama od proljeća do jeseni obitavali ovdje u tridestak stanova” (Popović 2013: 68).

<sup>9</sup> U Kulturno informativnom Centru Gospić u petak 1. srpnja 2011., u organizaciji Parka prirode „Velebit”, održana je promocija ponovljenoga izdanja navedene knjige Ante Rukavine na kojoj je govorio i Edo Popović.

<sup>10</sup> Usp. <http://belibeli.blogger.hr/post/vilinski-kukovi/307014.aspx>

<sup>11</sup> Usp. <http://planine.mojblog.hr/arhiva-11-2005.html>. Inače, Tulove grede poznate su kao lokacija snimanja najdramatičnijih filmskih scena – smrt Winnetouova oca i sestre te smrt samoga *Winnetoua I* (1963, producent: Horst Wendlandt).

koji je inspirirao Edu Popovića za njegovu velebitsku trilogiju (Popović 2009: 88). Balenova knjiga završava nekrologom Danu Vukušiću, podgorskoj legendi (1905. – 1995.), za kojega Šime Balen, novinar, publicist, putopisac i prevoditelj,<sup>12</sup> navodi da je jedan od legendarnih prvaka Podgorja, kamenoga pojasa pod velebitskim obroncima. Riječ je o kraju, kako nadalje kontekstualizira i različito od Vjenceslava Novaka koji se sociološki i ekohistorijski zadržao na antropologiji prosjačenja,<sup>13</sup> koji je nastanjen Bunjevcima koji su se, povlačeći se pred Turcima, doselili iz Bosne i Hercegovine te Dalmacije. Šime Balen zamjećuje da je Podgorje do danas sačuvalo mnoge svoje osobitosti – „gorštački mentalitet, svoj štokavsko-ikavski govor i neke svoje običaje po kojima se Podgorci-Bunjevci i razlikuju od autohtonih Primoraca-čakavaca i Bodula, koji ih pospradno nazivaju Vlasima” (Balen 1999: 198). Numerira da su Podgorci sačuvali smisao za *ljudikanje*, razgovore uz ognjište ili vani na paši, gdje pripovijedaju predaje „o spašavanju portugalskih mornara u jablanečkoj luci i izgradnji prastare Crkvice svetog Nikole na Cimiteru, ili one o borbi sa Psoglavcima i blagu kralja Bele, što ga je on, bježeći pred njima, zakopao negdje na Orlovači, pa ga uporni Podgorci već stoljećima uporno traže” (Balen 1999: 199). Enumerira kako se pripovijedaju i priče iz bliže prošlosti, npr. o slavnom podgorskom odredu Alanu, i upravo u ta posljednja kazivanja ušao je kao bitan velebitski aktant i Dane Vukušić kao „neustrašivi borac protiv velikosrpske diktature, ali i ustaških zlodjela i uopće, protiv nasilja i nepravde” (Balen 1999: 199). U proljeće 1943., po izlasku iz ustaškoga zatvora, osnovao je partizanski odred Alan i bio je to možda čak i jedinstven slučaj u NOB-u da je HSS-ovac postao politkomesar partizanskoga odreda (Balen 1999: 192, 202). Svoja je lutanja Velebitom Dane Vukušić opisao u brojnim člancima objavljenima u tadašnjemu glasilu Planinarskoga saveza Hrvatske – *Naše planine*; često je vodio planinare na izlete, a znanstvenike –

<sup>12</sup> Iz bibliografije njegovih radova ovom prilikom ističem njegove prijevode s engleskoga – djela Williama Faulknera, Ernesta Hemingwaya, Erskinea Caldwellla, Franka Norrisa, Francisa Scotta Fitzgeralda, Benjamina Franklina itd.

<sup>13</sup> U predgovoru izdanju *Podgorske lutrijašice* iz 1945., izdanju koje je priredio Ferdo Pucek (kao i u prvom izdanju iz 1889. godine), Novak navodi da se, što se tiče djetinjstva, uvijek sjeća prosjaka Podgoraca, ističući u kontekstu antropologije tijela njihove tjelesne oznake – „Malo je koji dan minuo da nisam viđevao te bogalje odrpana odiela, snuždena lica, a nakažene tielom, kako su samo mogli smišljati.” Nadalje bilježi kako su ih Senjani darivali kruhom i novčićem te da je u djetinjoj fantaziji zamišljao Podgorje „nekakim prosjačkim carstvom koje živi od tuđe milosti pod zemljom onako kako živu mravi u mravinjaku.” Nadalje u tom predgovoru bilježi kako je u odrasloj dobi boravio po mjesec i dva u podgorskim općinama i pješke je prošao to prosjačko, *mravlje* carstvo što mu je omogućio i uvid u njihov život. Iz navedene perspektive dokumentira dvije vrste prosjaka – one koji su iz „žive nevolje” prosjačili te one koji su *prosjačijom* stekli lijep imutak. No, bez obzira na tu drugu skupinu, ističe kako je malo tko od njih napustio Podgorje kada im je bilo ponuđeno da se presele u plodnu Slavoniju – „al malo se tko odvrgao od mora: zavolio je divlje prodole, grdne gudure, ljutu buru i bijesno more” (Novak 1945: 6).

zoologe, botaničare i speleologe – na znanstvena istraživanja. Poznao je Josipa i Željka Poljaka,<sup>14</sup> Antu Premužića, graditelja poznate staze na kojoj je i sam radio, Frana Kušlana, arheologa Antu Glavičića i mnoge zaljubljenike u Velebit. U znak priznanja za pomoć koju je pružao planinarima u nevolji, Planinarski mu je savez dodijelio nagradu i diplomu – jedino priznanje koje je dobio u životu. Putopis Velebitom Šime Balena možemo odrediti i kao etnološki putopis s obzirom na to da donosi i bitne etnografske podatke; npr. u poglavlju „Za Vilinskom vodicom na Rožanski vrh“ zapisuje vilinsku predaju o tome da je jednom davno neki podgorski lovac naišao na tri vile koje nisu bile „u onim teškim lanenim košuljama, zakopčanima do vrata, ni u tvrdim, debelim, isprošivanim buštima što sapinju grudi poput neprobojnog oklopa“, nego su bile odjevene u bijelu, laganu, kao koprena prozirniju svilu, razotkrivajući vilinsko tijelo (Balen 1999: 182; usp. Marjanić 2004). Istina, viđenje je kontekstualizirano i mogućim alkoholiziranim stanjem spomenutoga lovca, što je i čest izvan kontekstualni signal u takvim mitološkim, demonološkim predajama (usp. Mencej 2017).

Pritom Balen navodi i etimologiju brojnih velebitskih toponima; primjerice, za toponim Rožano,<sup>15</sup> golemi travnjak ispunjen brežuljcima i dolinama, ističe da neki velebitolozi izvode iz riječi *rog* u značenju ‘pastirski rog’ jer je Rožano, kao najveća pasište blaga u tome dijelu Velebita, bilo puno pastira i njihovih rogova. Drugi ga pak dovode u vezu s folklornim kazivanjima o vilama rođenicama, a treći s primorskim instrumentom rožanicama. Ipak, neki stariji Podgorci smatraju da Rožano vuče svoje ime od riječi *roža*, kako velebitski stanovnici (i oni s ličke strane) zovu sve cvijeće (Balen 1999: 86). Tako će u toj kulturološkoj enciklopediji velebitskoga kraja Balen spomenuti i da je Vjenceslav Novak dokumentirao u jednoj od svojih *Podgorskih pripovijedaka* Bečko društvo koje je početkom druge polovine 19. stoljeća započelo intenzivniju sječu velebitske šume – „podiglo u Šitrovači pilanu, sagrađena je preko ovog dijela Velebita cesta za izvoz drveta na more” (Balen 1999: 15, usp. Marjanić 2020). No eksploatacija se nastavila i kasnije, a Balen kao recentan primjer navodi patocentričan susret s lokalnim stanovnicima koji sijeku šume i pritom na nemilosrdan način izrabljuju konje za vuču. Upućujem na te sentimentalne, realistične opise: „jadna životinja koja je očajnički njištala pod udarcima bića, pokušavajući se pridici na prednje noge, pa kad joj je to, napokon, uspjelo, stala je časak onako ukipljena, podsjećajući na ranjene konje sa starinskih ratnih slika” (Balen 1999: 174). U kontekstu velebitske faune Šime Balen podsjeća npr. i na hrvatsko-slovenskoga

<sup>14</sup> Josipa i Željka Poljaka u svojoj trećoj velebitskoj knjizi (2018.) ističe Edo Popović.

<sup>15</sup> Rožanski vrh (1638 m) najviši je vrh Rožana pa dominira tim dijelom Velebita. Naime, ono što je Veliki Kozjak za istočnu stranu Velebita, to je Rožanski vrh za njegovu zapadnu stranu (Balen 1999: 191). U *Priručniku za hodače* Edo Popović zapisuje da je Ante Premužić, inženjer, planinar i projektant staze, u Rožanskim kukovima boravio 1929. i o navedenome je pisao u *Hrvatskom planinaru* 1930. godine (Popović 2009: 124).

biologa Narcisa Mršića koji je doktorirao na istraživanju velebitskoga poskoka te pridodaje i socijalnu komponentu o tome kako iako izvrstan zoolog, Mršić nije mogao naći posao u Hrvatskoj te se zaposlio u Ljubljani (Balen 1999: 45). U kontekstu eksploatacije velebitskih šuma navodim performans, akciju Ivana Meseka koju je izveo na otvaranju Venecijanskoga bijenala 2013. godine zajedno s njujorškim umjetnikom Zefreyem Throwellom. Riječ je o postdadaističkom performansu kojim su nastojali ostvariti „povratak” drvlja i kamenja koji pripadaju Hrvatskoj, odnosno Mesekovim riječima:

Volim surađivati sa Zefreyem. Poklapamo se u stavu prema umjetnosti gdje je i humor izuzetno bitna komponenta. Danas ako nisi smrtno ozbiljan i ne rješavaš sudbinu svijeta, već se baviš humorom, onda si smatran „plitkim“ ili lakrdijašem... svašta. Pa ima li divnije karakteristike čovjeka od humora?

Tako smo nas dvojica po Veneciji tražili i detektirali komade drva i kamena koji su nam zločesti Mlečani davno pokrali i ogolili Velebit, te smo stavljali u torbu i vraćali u Hrvatsku.

Teško da u to vrijeme, kada se otvara Bijenale, možeš nekoga „izbaciti iz takta“ budući da su naučeni da tada tamo ima kojekakvih „ludih umjetnika“. Čak smo čupali balvan za koji je bio privezan brodić carabinera, a da su oni to mirno gledali. Uglavnom, mi smo se dobro zabavljali, a odjeveni u hrvatske dresove sigurno odskakali smo od outfita „umjetničko-kritičarske kreme“ koja je tada okupirala grad. (Mesek 2013: 40–41)

## Edo Popović: velebitska trilogija

Edo Popović oblikuje svoj peripatetički transžanr *Priručnik za hodače* (2009.) iz iskustva dvostrukoga šoka – spoznaje vlastitoga oboljelog tijela (dvije kronične bolesti). Pritom mu kao jedna od putopisnih podloga služi *Walden* (1854) Henryja Davida Thoreaua koji je među prvima predložio koncept građanskoga neposluha te se smatra jednim od pionira američkoga individualističkog anarhizma te se navodi i kao obavezna ekokritička literatura (usp. Parker 2015: 356, Thoreau 2019).<sup>16</sup> Navodi kako se Thoreau rugao velebnim kamenim građevinama (npr. Tebi, egipatskim piramidama, Pergamskom žrtveniku) koje su za sobom ostavili stari narodi; isticao je da kamenje više voli vidjeti tamo gdje mu je i mjesto u prirodi: „Razumniji je koji metar kamenog zida koji ograđuje polje čestitog

<sup>16</sup> U knjizi *Čovjek i planina: kratki uvod u sjeverni Velebit* Edo Popović navodi i američkoga pjesnika i planinara Garyja Snydera, književnika kojega ekokritika isto tako uzima za omiljenu matricu proučavanja, a navodi anegdotu kako je jednom prilikom poveo na kružno hodanje kolegu i prijatelja Jacka Kerouaca (2018: 19).

čovjeka nego jedna Teba od stotinu vrata koja se udaljila od istinskog cilja života” (Thoreau, prema Popović 2009: 126). Pritom Popović asocijativno navodi Japode koji su nekoć živjeli na području omeđenom Unom, Kupom i Velebitom i koji su bili iznad *tričarija gradnje* (Popović 2009:127). Našli su se, nažalost, na putu rimskim hordama u njihovu pohodu na Panoniju i srednju Europu, a zamijetili su i njihove rudnike. Tako su Rimljani razorili japodsku prijestolnicu Metulum te su tom prigodom u vijećnicu zatvorili i žene i djecu i zapalili ih. Popović ironično pridodaje da se taj običaj tretiranja civila zadržao sve do suvremenosti – do Alžira, Vijetnama, Srebrenice, Čečenije i Gaze. Dakle, Japodi nisu ostavili za sobom mnogo jer su vjerojatno poput starih Kineza znali da je jedino vrijedno života – život sâm. Popović navodi da zahvaljujući tom dobrom običaju Japoda da ostavljaju stijene na miru i Slaveni kao kasniji stanovnici toga kraja nisu pokazali neko pretjerano zanimanje za klesarstvo, i tako su do danas sačuvali velebitske stijene.

U toj transžanrovskoj knjizi ističe kako su ga na putopisno putovanje Velebitom potaknuli sljedeći planinarski putopisci: Sergej Forenbacher, Miroslav Hirtz, Ivan Krajač, Božo Modrić, Josip Poljak, Ante Premužić, Ante Rukavina, Radivoj Simonović, Dane Vukušić, i prije svega knjiga *Velebit se nadvio nad more...: putopisni zapisi s planine* Šime Balena, a pritom su dakako česte reference u velebitskoj trilogiji na Zoranićev pastoralni roman (usp. Popović 2009: 88).

Dean Duda, među ostalim i teoretičar putopisa, ističe da se na putovanju, među ritualima odlaska i povratka „odvija jedan mogući život književnosti” (Duda 2012: 49). Tako Popović svoju drugu velebitsko-putopisnu knjigu *U Velebitu* određuje sjećanjem na prijašnje putopisce, kao npr. na Petrarca i njegov uspon na Mount Ventoux pa sve do današnjih putopisa koji su pokušali „dočarati osjećaj koji vas prožme u susretu s netaknutom, to jest više-manje netaknutom prirodom. Najčešće se govori o strahopoštovanju, strahu, ushitu, zanosu, divljenju, obožavanju...” (Popović 2013: 141).<sup>17</sup> U tome smislu svoja putovanja Velebitom određuje kao „protejsku prirodu koja sprečava čovjeka da nestane u društvenim ulogama” (Popović 2013: 141), u značenju svih onih knjiga na koje je u literaturi za ruksak završno uputio u svome *Priručniku za hodače*. Svoju drugu knjigu o Velebitu pod nazivom *U Velebitu* Popović bilježi u spomen Radivoju Simonoviću, Miroslavu Hirtzu, Josipu Poljaku i Iliji Šariniću, istraživačima Velebita, a strukturirana je kao rekreiranje putovanja koje je poduzeo Miroslav Hirtz navedenom planinom, tako da pratimo dvostruko putovanje – Miroslava Hirtza, citatno i fragmentarno,<sup>18</sup> i putovanje Ede Popovića koji putopisno zapisuje i polazi velebitskim stazama Miroslava Hirtza – te fotografije Radivoja Simonovića koje su rađene na staklu i koje se zatim rekreiraju digitalnom

<sup>17</sup> Riječ je o ključnome datumu u povijesti planinarstva. Usp. „Planinarstvo”, <https://hr.wikipedia.org/wiki/Planinarstvo>.

<sup>18</sup> Riječ je o Hirtzovu putopisu od Gračaca do Prosenjaka, objavljenome 1936. godine u *Hrvatskom planinaru*.

kamerom.<sup>19</sup> I, kao što navodi autor, kroz odnos čovjeka i planine propituje smjer kojim ide današnje društvo. Dakle, putovanje, kako saznajemo u prvome poglavlju „Žetelice, nespomenice i ekstremni skakač. Korita – Duboke Jasle – Razvršje – Draga – Prosenjak“, Popović je započeo s prijateljem Željkom Žarakom, a rekreiraju putovanje koje je započeo 1926. godine Miroslav Hirtz<sup>20</sup> sa svojim drugovima, suhodačima – liječnikom i fotografom Radivojem Simonovićem, geologom i autorom *Vodiča po Velebitu* 1929. godine Josipom Poljakom, učiteljem i Simonovićevim dugogodišnjim velebitskim suputnikom Ilijom Šarinićem te konjovodcima Milom Samardžijom i Ilijom Čankovićem. Enumeriranjem autor/putopisac/planinar dokumentira da je svaki sudionik u odvijanju pripovjednih zгода putopisa specijaliziran za obavljanje određene djelatnosti te tako različite uloge i njihovi odnosi stvaraju aktancijalnu strukturu priče, putovanja (usp. Duda 1998: 74). I dok koračaju velebitskom *divljinom* (netaknutom prirodom), ističu kako je Velebit ostao neprisvojen, jedva parceliziran, i u tom kontekstu kao kontrapunkt navodi iskustvo iz Flandrije u Vollezeleu gdje nije moglo biti riječi o lutanju jer je čitav krajolik ispresijecan ogradama privatnih posjeda – „mogao sam hodati samo uskim asfaltnim koridorom, jedinom slobodnim prostorom u tom dijelu Belgije“ (Popović 2013:16). U *Priručniku za hodače*, u poglavlju pod nazivom „Parceliranje svijeta“, Popović se kritički osvrće na ideju civilizacije koja se temelji na parceliranju, negirajući antropocentrizam, a time i specizam: „Već sama ideja tog sisavca prema kojoj je on, ne dio, već vlasnik Zemlje i svemira, te da ima pravo činiti s njima što mu se prohtije, poprilično je bolesna“ (Popović 2009: 23).

U trećemu dijelu navedene velebitske trilogije Edo Popović zasebna poglavlja posvećuje velebitskomu medvjedu, vuku, poskoku i insektima te, među ostalim, u poglavlju o poskoku zapisuje kako mu je Ante Vukušić, koji u trećemu velebitskom dijelu – putopisnoj knjizi – ima ulogu književnikova informanta, pripovijedao da „ne pamti da je itko na sjevernom Velebitu stradao od poskoka, kao ni od medvjeda i vuka“ (Popović 2018: 71) pridodajući da je daleko više ljudi stradalo od velebitskih otrovnih gljiva. U *Priručniku za hodače* jedno poglavlje posvećuje velebitskim konjima i crnim leptirima (poglavlje „Konji i leptiri“) gdje bilježi povezanost konja i meteorologije što je naučio od Ante Vukušića: „Do ranog poslijepodneva konji su mirno pasli na zavižanskoj kotlini, a onda su otišli dolje prema Babrovači i moru. Uvečer je počeo padati snijeg. (...) Otada, kad

<sup>19</sup> Navedeno planinarsko međupomaganje zamjetno je kod svih planinara, književnika-planinara pa tako Željko Poljak navodi kako su mu Danijel Vukušić (1905. – 1995.) i Šime Balen (1912. – 2004.) pomogli kad je 1958. godine pisao knjigu o Velebitu i trasirao *Velebitski planinarski put* (Poljak 2017: 219).

<sup>20</sup> Bavio se i planinarstvom, a posebno je dobro poznao Gorski kotar i Velebit te je u knjizi J. Poljaka *Planinarski vodič po Velebitu* (Zagreb, 1929) opisao faunu toga područja. U podnožju Velebita, u Jablancu, sagradio je ljetnikovac, danas planinarski dom koji nosi njegovo ime. Usp. <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=64>.

god se zateknem na Zavižanu, raspitam se o konjima, gdje su, pasu li na Jezerima ili su se spustili prema moru“ (Popović 2019: 115).

Tako će i u knjizi *U Velebitu* navesti kako se M. Hirtz zanimao za zmije te je na turi od Gračaca do Prosenjaka bilježio što mu je o zmijama pripovijedao konjovodac Ilija Čanković. Riječ je o tekstu „O kultu zmija“, objavljenom 1938. godine u časopisu *Priroda*, gdje je Hirtz zabilježio niz priča i vjerovanja o zmijama velebitskoga kraja (Popović 2013: 17). No jednako tako dokumentira i Hirtzovu lovačku strast kada je iz čiste zabave, „naprosto zato što je imao pušku“, ubio ptice (Popović 2013: 130). Zamjetno je da Edo Popović ne uvodi patocentričan odnos prema tim ubijenim pticama, već ga zanima koje je to ptice Hirtz upućao, smatrajući da nije ubio lješkarice kao što Hirtz navodi u svome putopisu. I zatim učeno, zoološki, ali s odsustvom *pathosa* nastavlja: „U Forenbacherovom *Kompendiju velebitske faune* i u drugoj literaturi lješkaricom se naziva kreja lješkarica ili šojka lješkarica, ptica iz porodice vrana koja sadi drveće (skrivajući sjemenke u tlo, poput šojki ili vjeverica, kreje zapravo pošumljuju planinu)“ (Popović 2013: 130). Detaljnom enumeracijom zooloških opisa zaključuje da Hirtz očito nije ubio *lješkaricu*, već *lještarku*,<sup>21</sup> kokoš iz porodice gnjetlova.

U strukturu trećega putopisa o Velebitu iz 2018. godine *Čovjek i planina: kratki uvod u sjeverni Velebit* Edo Popović uključuje fotozapise Ante Vukušića, legende Velebita – domara planinarskoga doma Zavižan i voditelja meteorološke postaje Zavižan, najviše planinske meteorološke postaje u Hrvatskoj (1594 m nad morem) – te u „Uvodu“ navodi da je ideja za tu knjigu nastala „dvije, tri godine nakon što je 2006. godine upoznao Antu Vukušića (Popović 2018: 7). Ponovno kao okvir svoga zapisa navodi tekstove zoologa, pjesnika i putopisca Miroslava Hirtza i Josipa Poljaka (*Planinarski vodič po Velebitu*, 1929), „želeći i na ovaj način sačuvati od zaborava dvojicu velebitskih velikana i njihovih suvremenika“ (Popović 2018: 9). U završnome poglavlju navedene knjige pod nazivom „Babrovača“, a riječ je o održanim stanovima u vlasništvu obitelji Ante Vukušića, Popović navodi da je Miroslav Hirtz dobar dio svoga rukopisa objavljenoga 1923. godine u *Hrvatskom planinaru* posvetio upravo Babrovači i njezinim stanarima, nakon čega i slijedi fragment iz njegova putopisa (Popović 2018: 149). Sažeto, treći putopis fragmentarno se osvjetljava u Hirtzovim i Poljakovim zapisima Velebitom i onda slikotvorno kroz fotoaparat Ante Vukušića.

<sup>21</sup> „(*Tetrastes bonasia*), šumska jarebica, vrsta ptice iz por. kokoši (*Phasianidae*), potpor. tetrjebovi (*Tetraonidae*).“ Usp. <https://proleksis.lzmk.hr/35383/>. Miroslav Hirtz navodi za lješkaricu da je isto lješnarka, lješnikar, lješnikara, lješnikarica, lješnjakarka, lješnjarka (Hirtz 1928: 26). Za lještarku zapisuje i sinonim lješarska (ibid.) i pritom navodi nekoliko tumačenja od kojih izdvajam dva: „*Leštarka* najviše borave po leštarama, otkud im je po svoj prilici i ime došlo. M. N. Rašković. Lovac I (1896) 21. – Jarebica ili kako je inače zovu, *lještarka* gluha, spada u rod kokoški. Z. Turkalj. Lov. Rib. Vjes. XIV (1905) 17“ (Hirtz 1928: 268–269).

## Prema zaključku o peripatetičkome transžanru

Kao što svjedoči velebitska trilogija Ede Popovića, Velebit još uvijek pripada prostoru *divljine* (netaknute prirode)<sup>22</sup> s obzirom na to da se još uvijek na tome prostoru nije nametnula dogma „parceliranja svijeta”. U tome smislu navodim da Popović posljednje poglavlje svoje knjige *U Velebitu* (2013) završava refleksijom o knjizi *Koliko globalizacije čovjek može podnijeti?* njemačkoga filozofa Rüdigera Safranskog koji pokazuje kako je globalitet od pojma neizrecivoga prostranstva postao zatvorom i mjestom histerije i nemogućnosti djelovanja (prema Popović 2013: 139, 213).<sup>23</sup> Putopis Ede Popovića nastaje iz njegova socijalnoga angažmana, borbe protiv mentalnih granica, gdje Velebit doživljava kao otvoreni prostor jer, kako navodi, državne zastave čin su ekvivalentan životinjskom obilježavanju prostora mokraćom te kritički zamjećuje kako se posljednjih desetljeća u modu vraća kineski način podizanja zidova: „(...) između pojedinih država niču visoki armiranobetonski stupovi dugački stotinama kilometara, opremljeni sofisticiranim aparatima koji bilježe i prelazak leptira na drugu stranu“ (Popović 2009: 24, 28). Velebit se otvara kao prostor slobode kretanja, slobodan prostor za hodanje – „dovoljno velik da možete hodati danima, pa i tjednima, a da ne naiđete na ogradu u prirodu ili u nečijoj glavi” (Popović 2009: 28). Kao i Zoranić, i Edo Popović kroz topos Velebita razmatra globalni svjetski poredak; Zoranić u odnosu na Mlečane i turska osvajanja. U trećoj putopisnoj knjizi iz 2018. godine Edo Popović ističe kako je 17. i 18. stoljeće obilježeno masovnim doseljavanjem u Podgorje i Zagoru, no u 20. i 21. stoljeću trend se mijenja, „s tih područja stanovništvo se masovno odseljava, (...), a sve pustija su i naselja na obali mora” (Popović 2018: 133).

U skladu s dubinskom ekologijom i afektivnom ekokritikom (engl. *affective ecocriticism*)<sup>24</sup> autor raspoznaje da Zemljani trenutačno troše resurse triju planeta Zemlje „i samo je pitanje vremena kad će Zemlja bankrotirati” (Popović 2018: 134).<sup>25</sup> Trilogija putopisnih zapisa planinarske književnosti Ede Popovića može

<sup>22</sup> U kontekstu riječi *divlji* navodim Nodilovu etimologiju koja je približava latinskoj riječi *divinus*: „I ako je riječ *div* tugja (Miklošić, *Christ. Termin.*, s. 35), te uzeta od Perzijanaca, pa preko Turaka došla u naše krajeve, svakako je praslavenska riječ *divljan*, kojoj je prva osnova indo-europsko *div*. Što je sad u nas *divlji* (starije *diviji*) *ferus*, *silvester*, to, u prvine, bijaše *divinus*. *Divo*, *divz* u Slavenâ znači čudo” (Nodilo 1981: 26).

<sup>23</sup> Usp. zapis o posljednjim stočarima na planini sedamdesetih godina 20. stoljeća (Popović 2013: 28).

<sup>24</sup> Afektivna ekokritika ispituje suodnos afekata i prirode pronalazeći afekte u prostornom pojmovima, kao i identificiranje novih afekata koji se mogu jasnije shvatiti kroz nišu ekokritičke teorije (Bladow, Ladino 2018: 6). Ili kao što je navedeno najavio Thoreau – „Onaj koji živi usred prirode i kojemu su osjetila mirna ne može zapasti u crnu melankoliju” (2018: 129).

<sup>25</sup> Velebit kao topos umjetnosti jednako je tako i mjesto *land art* intervencija, kao što to pokazuje Zvezdana Jembrih ili kao što svoj program na temelju Zoranićevih *Planina* provodi multimedijalni umjetnik i sveučilišni profesor Josip Zanki (usp. Umjetničko-znanstveni skup *Land Art...* 2019).

se odrediti kao *peripatetička književnost* o Velebitu, s naznakom kako je riječ o putopisnim zapisima, planinarskoj književnosti s angažiranim odnosom prema stvarnosti. Ekokritika se pojavila ranih 1990-ih, kao što sam ranije istaknula, i to ne kao strogi znanstveni pristup, već kao interdisciplinarna niša koja se zanima za književnost, kulturu i okoliš (prirodu). U počecima ekokritika je bila oblikovana političkim i akademskim utjecajem feminizma, proučavanjem rasa i postkolonijalizmom. Mnogi su ekokritičari pritom bili nadahnuti engleskim romantizmom i američkim transcendentalizmom, idejama prirode iz te tradicije. Pritom se tek odnedavno ekokritika počela baviti i klimatskim promjenama, pa time i žanrom *klimatske fikcije*, što je u novije doba postala gotovo dominantna ekokritičkoga proučavanja (Trexler 2015: 17). U tome smislu, s obzirom na to da ekokritika potiče tematska i topološka istraživanja, u ovom sam radu postavila poveznicu i s obzirom na transžanr i s obzirom na Velebit kao topos književnosti između Petra Zoranića, njegova pastoralnoga romana *Planine*, ujedno žanrovski usmjerenoga na nišu planinarske književnosti, i velebitske trilogije Ede Popovića kao peripatetičkoga transžanra u ekokritičkoj niši.

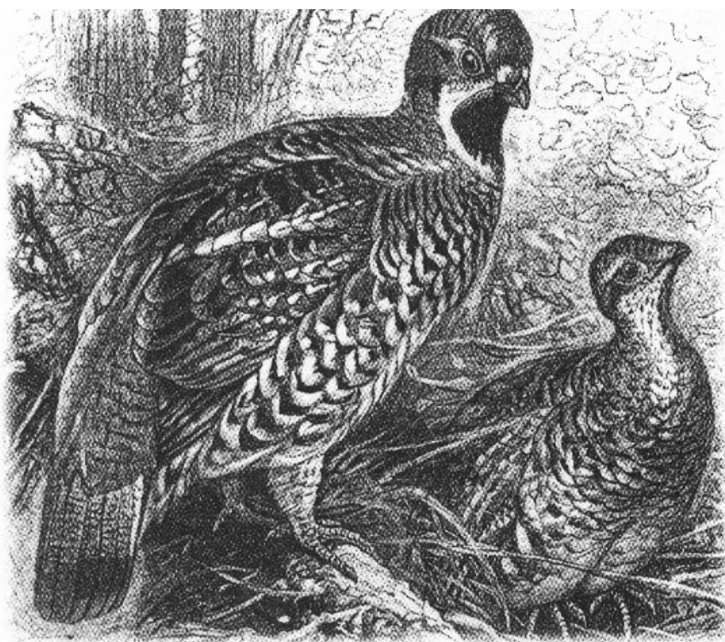


Foto: Lještarke iz knjige Sergeja Forenbachera, *Kompendij velebitske faune*. I–II. Zagreb: Veterinarski fakultet, 2002.

## Literatura

- Balen, Šime. 1999. *Velevit se nadvio nad more...: putopisni zapisi s planine*. Zagreb: Planinarsko ekološko društvo Duga.
- Bladow, Kyle i Jennifer Ladino. 2018. "Toward and Affective Ecocriticism: Placing Feeling in the Anthropocene". U: *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*, ur. Kyle Bladow, Jennifer Ladino, Lincoln, London: University of Nebraska Press. str. 1–22.
- Božić, Vlado. 1994–1995. „Pjesnik Petar Zoranić prvi u Hrvatskoj pisao o špiljama i jamama“. *Speleolog* 42/43: 31–34.
- Duda, Dean. 1998. *Priča i putovanje. Hrvatski romantičarski putopisi kao pripovjedni žanr*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Duda, Dean. 2012. *Kultura putovanja. Uvod u književnu iterologiju*. Zagreb: Disput.
- Egan, Gabriel. 2006. *Green Shakespeare: From Ecopolitics to Ecocriticism*. New York: Routledge.
- Forenbacher, Sergej. 2002. *Kompendij velebitske faune. I–II*. Zagreb: Veterinarski fakultet.
- Genette, Gérard. 1985. *Figure*. Beograd: „Vuk Karadžić“.
- Hirtz, Miroslav. 1928. *Rječnik narodnih zoologičkih naziva. Knjiga Prva. Dvoživci (amphibia) i gmazovi (reptilia)*. Zagreb: JAZU, Nadbiskupska tiskara.
- Kagge, Erling. 2020. *Hodati korak po korak*. Zagreb: Profil.
- Marjanić, Suzana. 2004. „Životinjsko u vilinskom“. U: *Između roda i naroda etnološke i folklorističke studije*. ur. Renata Jambrešić Kirin i Tea Škokić. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Centar za ženske studije: 231–256.
- Marjanić, Suzana. 2006. „Književni svjetovi s etnološkom, ekološkom i animalističkom nišom“. *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 43/2: 163–186.
- Marjanić, Suzana. 2020. „Antropologija siromaštva u književnim svjetovima Vjenceslava Novaka i Krležinim socijalnim feljtonima“. *Senjski zbornik: prilozi za geografiju, etnologiju, gospodarstvo, povijest i kulturu*, Vol. 47 No. 1: 147–164.
- Mencej, Mirjam. 2017. *Stryian Witches in European Perspective. Ethnographic Fieldwork*. London: Palgrave Macmillan.
- Mesek, Ivan. 2013. „Zazivajući vremena kad nećemo posmrtno slaviti umjetnike“. (Razgovarala Suzana Marjanić). *Zarez*, 3733–74, 19. prosinca 2013, str. 40–41.
- Nemec, Krešimir. 1999. *Povijest hrvatskog romana: od početaka do kraja 19. stoljeća*. Zagreb: Znanje.
- Nodilo, Natko. 1981 (1885–1890). *Stara vjera Srba i Hrvata (Religija Srbà i Hrvatà, na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog)*. Split: Logos.
- Novak, Vjenceslav. 1889. *Podgorske pripovijetke*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Novak, Vjenceslav. 1945. *Podgorska lutrijašica*. prir. Fedor Pucek. Zagreb: Galebovi.
- Parker, Robert Dale. 2015. *How to Interpret Literature. Critical Theory for Literary and Cultural Studies*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Pederin, Ivo. 2009. *Povijesna poetika putopisa*. Omiš: Tiskara "Franjo Kluz"; Split: Ivan Pederin.
- Pelivan, Ante. 1999. *Po putovima i stazama Velebita*. Donja Lomnica: Ekološki glasnik.
- Poljak, Željko. 1994. *Hrvatska planinarska književnost*. Zagreb: Hrvatski planinarski savez.
- Poljak, Željko. 2017. *Liječničke svaštice: starine, uspomene, putopisi, anegdote*. Zagreb: Medicinska naklada.
- Popović, Edo. 2009. *Priručnik za hodače*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Popović, Edo. 2013. *U Velebitu*. Zagreb: Libricon
- Popović, Edo. 2018. *Čovjek i planina. Kratki uvod u sjeverni Velebit*. Napisao Edo Popović, Snimio Ante Vukušić. Zagreb: Libricon
- Popović, Edo. 2019. „Ante me naučio da planini pristupim opušteno, da u nju uđem bez nelagode, hodam i izvan označenih putova znajući da se ne mogu izgubiti“. Razgovarala Karmela Devčić, *Jutarnji list*, URL: <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/edo-popovic-ante-me-naucio-da-planini-pristupim-opusteno-da-u-nju-udem-bez-nelagode-hodam-i-izvan-oznacjenih-putova-znajući-da-se-ne-mogu-izgubiti/8228846/> (5. kolovoza 2020.)

- Rukavina, Ante. 1979. *Velebitkim stazama: putopisi i eseji*. Zagreb: Planinarski savez Hrvatske.
- Safranski, Rüdiger. 2008. *Koliko globalizacije čovjek može podnijeti?* Zagreb: Naklada Ljevak.
- Thoreau, Henry David. 2019. *Walden. Ili život u šumi*. Zagreb: Planetopija.
- Tošić, Jelica. 2006. "Ecocriticism – Interdisciplinary Study of Literature and Environment?". *Facta Universitatis. Series: Working and Living Environmental Protection*, 3/1: 43–50
- Trexler, Adam. 2015. *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Blažičko, Ida, Zvezdana J e m b r i h, Alen Novoselec i Suzana Marjanić (ur). 2019. *Umjetničko-znanstveni skup Land Art, Earth Art, Earthworks: z/Zemlja i antropocen. Knjižica sažetaka*. Zagreb: Akademija likovne umjetnosti, Muzej suvremene umjetnosti, Institut za etnologiju i folkloristiku.

## Peripathetic Trans-genre and Ecocritical Niche of Edo Popović's Velebit Trilogy

## Summary

The paper interpretatively examines Velebit as the space of peripatetic literature with an emphasis on Edo Popović's Velebit trilogy. Edo Popović – in his trans-genre book *Priručnik za hodače (A Walker's Manual; 2009)*, 440 years after Zoranić's pastoral novel (let us allow for some symbolism), with his Zen-wanderings through Velebit and his life principle of "voluntary poverty," on the trace of Henry David Thoreau's ecological matrix – also reveals sociograms, not only

of "scattered heritage" but also of the global world order. The trilogy of travelogues, the mountaineering literature by Edo Popović can be defined as *peripatetic literature* on the subject of Velebit, with an engaged relationship to reality.

KEYWORDS: *engaged literature, ecocriticism, peripatetic trans-genre, mountaineering literature, Velebit, Edo Popović, Šime Balen, Ante Rukavina, Petar Zoranić*



## Antijunaci u dramskoj duologiji Nine Mitrović

**Ana Gospić Županović**

Odjel za kroatistiku  
Sveučilište u Zadru

**Hrvoje Bazina**

Centar za onomastiku  
Sveučilište u Zadru

UDK: 821.163.42.09 Mitrović, N.

Kategorizacija: izvorni znanstveni rad

Primljeno: 29. ožujka 2021.

Prihvaćeno: 5. svibnja 2021.

Unutar korpusa suvremene hrvatske drame specifičnošću društvenoga angažmana i socijalne analitike osobito se izdvaja dramski opus Nine Mitrović. Rad je usredotočen na propitivanje koncepcije lika u dvjema povezanim dramama ili svojevrsnoj dramskoj duologiji *Komšiluk naglavačke* i monodrami *Familija u prahu*. Propitivanjem terminoloških odrednica antijunaka u spomenutim se dramama istražuje perspektiva i način predstavljanja glavnih likova s obzirom na primat njihova socijalnog identiteta, odnosno određenog *gestusa* koji se očituje, između ostaloga, ponajviše kroz karakteristične postupke i tehnike, odnosno modus crnoga humora.

KLJUČNE RIJEČI: *drama, Nina Mitrović, lik, antijunak, gestus, crni humor*

U kontekstu suvremene hrvatske drame dramsko pismo Nine Mitrović (posebice iz tzv. prve faze)<sup>1</sup> uz još nekolicinu autora poput primjerice Tomislava Zajeca, Ivana Vidića i dr. izdvaja se prvenstveno po tome što ozbiljnim i tragičnim temama pristupa na komičan način ne bježeći od društvene angažiranosti i kritičko-satiričkoga promišljanja zbilje. Njezin je rad u teatrološkim istraživanjima već prepoznat i ponešto analiziran u kontekstu razmatranja groteskne i crnohumorne poetike te afirmiranja „subverzivnog razobličavanja zbilje“ (kako ističe Petranović 2004: 66–67). No u dosadašnjim analizama nije se važnije raspravljalo o koncepciji likova niti su pomnije istraživani uočeni aspekti poetike crnog humora što prema našem mišljenju presudno određuje autoričino dramsko stvaralaštvo u toj ranoj fazi. Stoga ćemo se u ovome izlaganju detaljnije pozabaviti navedenim suodnosom između koncepcije lika i njegova oblikovanja karakterističnim postupcima crnoga humora na primjeru dramske duologije koju čine drame *Komšiluk naglavačke* (iz 2002., praizvedba 2003. godine) i monodrama *Familija u prahu* (emitirana 2006. godine). Namjera ovoga izlaganja dakle nije ispitivanje različitih proseada ili tehnika kojima Mitrović oblikuje glavne protagoniste svojih drama, a koji se lako mogu svrstati i u tipološku skupinu marginalaca, gubitnika ili maloga čovjeka, već nas zanima kako kategorizacija antijunaka, ili možda precizniji termin *lik s gledištem*, u suodnosu s crnohumornim elementima može doprinijeti razumijevanju autoričina dramskoga pisma, a time i razumijevanju suvremene hrvatske drame uopće.

<sup>1</sup> U tu ranu fazu autoričina stvaralaštva mogu se svrstati drame *Komšiluk naglavačke*, *Familija u prahu*, *Bota Zdenković* i *Kad se mi mrtvi pokoljemo*.

## I.

Iako ne postoji složnost istraživača oko definicije termina *antijunak*, a po nekima riječ je o izrazito fluidnoj kategoriji, ono u čemu se većina proučavatelja slaže jest da je to primarno tip književnoga lika afirmiran, odnosno najprisutniji u književnosti 20. stoljeća (posebice vezan za modernizam, egzistencijalizam i postmodernizam) premda mu genealoške obrise pronalazimo od samih začetaka književnosti paralelno uz njegova kontrastnoga dvojnika – junaka. Iako termin *junak* može označavati samo tehnički ili formalni naziv za glavnoga lika nekoga romana, drame ili novele, kada se u tipološkome smislu koriste odrednice ili pojmovi kao što su junak ili antijunak, uglavnom se misli na njihova određena svojstva ili značajke. Prema Pavisu:

Od kraja 19. stoljeća, a na vrlo izražen način u suvremenom teatru, junak postoji još samo kao vlastiti ironijski i groteskni *dvojniki*: antijunak. Budući da su sve vrijednosti koje se vezalo za klasičnog junaka vidljivo nestajale ili bivale napuštene, antijunak se javlja kao jedina alternativa za prikaz ljudskog djelovanja... Junak ne uspijeva preživjeti rušenje sustava vrijednosti i rasap svoje svijesti. Da bi opstao, mora se prurušiti ili u *bufona* ili u beketovsku kreaturu. (Pavis 2004: 153)

Mitrović, kako će dalje biti vidljivo, svoje likove radije priklanja ovomu *bufonsko-zabavljačkom* ruhu, čime razvija empatiju čitatelja odnosno gledatelja koji će naposljetku simpatizirati s protagonistima bez obzira na njihove, u karakterizacijskome smislu,<sup>2</sup> nerijetko i negativne odrednice.

Kako je već napomenuto, premda nije sasvim jasno koje su to striktno tipološke odrednice antijunaka u odnosu na herojske odrednice junaka, što je ovisno i o različitim povijesnim i drugim konceptualizacijama, čini se kako je termin *antijunak* najdecidiranije određen iz aspekta nemogućnosti djelovanja kako tvrdi Hassan u svojoj studiji *Rumors of change*, iako je vjerojatno i ta definicija ponešto preopćenita. U tom smislu, antijunak je presudno određen time što je uvijek žrtva vanjskih okolnosti, te suprotno liku junaka ne može upravljati svojom sudbinom ili situacijom, već ona ili svijet djeluju na njega.<sup>3</sup> Određenu tipologizaciju *antijunaka* na temelju različitih književnih djela donosi William

<sup>2</sup> Pod pojmom *karakter* misli se na ono što Aristotel naziva *ethos* – skup moralnih i psiholoških obilježja.

<sup>3</sup> „Literary ‘hero protagonists’ of action and the ‘antihero protagonist’ of inaction diverge from each other in the fact that the hero protagonist is the one who is capable of doing something – trying to grasp and control his life by fighting against external forces, though he might fail and die – while the latter is the one who does not possess the ability to act and struggle against any external conflicts that shape his destiny. In literature, antihero “appears primarily in the guise of the victim, not acting but acted upon by the world” (Hassan 1995: 59).

Walker i razlikuje četiri glavne vrste koje imenuje kao apsurdni, nevidljivi, obični i egzistencijalni čovjek, odnosno *Absurd Man*, *Invisible Man*, *Mass Man* and *Existential Man*<sup>4</sup>, no koji se, kako je često slučaj s takvim generalizacijama ili tipologizacijama, nerijetko mogu i preklapati ili ukrštati. Iscrpniju analizu prije svega genealoške putanje antijunaka donosi Murat Kadiroglu koji naposljetku zaključuje da je svaki antijunak u književnosti 20. i 21. stoljeća zapravo jedinstven i kao takvoga ga treba promatrati (usp. Kadiroglu, 2012).

S druge strane, Douglas Davis predlaže, po njemu, precizniji tj. neutralniji termin *lik s gledištem* s obzirom na to da pojam *antijunak* neminovno sadrži političke konotacije. U ovu analizu naposljetku treba prizvati i pojam *gestus*, odnosno *gestičnost*, koji se, prema Brechtu, ne odnosi samo na ponašanje likova ili grupe likova u jednom kazališnom komadu (društveni gestus), već i na radnju komada i način na koji je ona predstavljena publici, na odnos koji je s njom uspostavljen. Sarrazace navedeno tumači kao temeljni gestus<sup>5</sup> koji omogućuje globalan pogled na tekst ili predstavu jer gestus posreduje između ideja „karaktera“ i „radnje“. Premda Mitrović doista ne slijedi striktno načela epskoga teatra te liku pristupa ocrtavajući i njegovo psihološko stanje, odnosno baveći se poniranjem u njegov psihološki sklop, pojam gestusa čini se ipak svrsishodnim u pristupu njezinim likovima, jer je u prvome planu tih drama analiza društva i društvenih anomalija. Gestus stoga razumijevamo kao skup odlika te ćemo se u tom smislu koncentrirati na gestički diskurs protagonista s obzirom na to da takva analiza nadilazi tipične aspekte promatranja isključivo karakterizacije lika i jasnije objašnjava njegovu konceptualizaciju.

## II. Pojam i karakteristike crnoga humora

Iako se kao pojam učestalo koristi, definicija crnoga humora nije u potpunosti razjašnjena. Nije, naime, sasvim jasno je li riječ o književnome, odnosno umjetničkom postupku, obilježju diskursa ili ga naprosto valja vezivati za određeni žanr. Također, riječ je o pojmu koji se često ne upotrebljava samostalno, već se najčešće povezuje ili pridružuje groteski i grotesknom.<sup>6</sup> Ne ulazeći sada detaljnije u teorijske prijeopore oko razgraničavanja, koncentrirat ćemo se na

<sup>4</sup> *Dialectics And Passive Resistance: The Comic Antihero In Modern Fiction*. Berne: Peter Lang Publication, 1985. Navedeno prema Kadiroglu 2012: 6.

<sup>5</sup> „Iako je danas gestus doveden u pitanje koliko je dovedeno u pitanje i epsko pozorište s kojim je povezan, i dalje je nesporno da je taj pojam omogućio da se pozorišna scena posmatra iz novog ugla. Posredujući između ideja ‘karaktera’ i ‘radnje’, gestus nudi globalan pogled na tekst ili predstavu, umesto da ih rasparčava na različite sisteme znakova: zvuk, osvetljenje, reč, itd. Možemo se zapitati ne bi li bilo zanimljivo da se on u tom smislu prevrednuje“ Sarazak (2009: 53).

<sup>6</sup> Detaljniju pojmovnu analizu grotesknoga i crnohumornoga kao i različite konceptualizacije i teoretska istraživanja vezana za pojam crnoga humora vidjeti u Bazina, 2019.

najvažnije karakteristike i definiranje crnoga humora kao relativno samostalne odrednice.

Pregledavajući rječničku građu, nailazi se na određene razlike u tome što se općenito podrazumijeva pod terminom *crni humor*. Natuknica u *New Columbia Encyclopedia* navodi da crni humor u književnosti, kazalištu i filmu označava groteskni ili morbidni tip humora koji se koristi prilikom izražavanja apsurdna, apatije, paradoksa i okrutnosti modernoga vremena (ur. Harris i Levey, 1975: 306). Milivoj Solar u *Rječniku književnoga nazivlja* definira ga kao posebnu vrstu humora „u kojem se povezuju i uzajamno prepleću svi elementi komike s načelno tragičnom, pesimističkom slikom svijeta i ocjenom života“, a „srodan je tzv. gorkoj ironiji i sarkazmu“ (Solar, 2006: 50–51). U *Rečniku književnih termina* težište se stavlja na elemente diskursa te se crni humor definira kao „ton (!) u književnom izrazu koji otkriva komički nesklad u nekom surovom spletu okolnosti ili karakternoj osobini“ (ur. Živković, 1986: 100).

Pojam *crni humor* (fr. *humor noir*) u književnu je terminologiju uveo André Breton koji 1939. godine objavljuje prvu *Antologiju crnog humora*. Zergollern Miletić (1991) navodi da je Breton termin *crni humor* iskovao posredstvom tradicije u književnosti (Swift, Grabbe, de Sade, Carrol, Allais, Jarry itd.), Freudova *galgen* humora (humor pod vješalima), nadrealističkih provokativnih izvedbi i djelovanja Jacquesa Vachéa, poznatog po izazivanju javnih skandala. Stoga je za samoga Bretona crni humor primarno subverzivan i suprotstavlja se ustaljenim, općeprihvaćenim vrijednostima i sistemima.<sup>7</sup> Breton međutim ne donosi jasnu definiciju crnoga humora, već se oslanja na niječne odrednice, te stoga crni humor, prema Bretonu, isključuje glupost, skeptičku ironiju, laku šalu, a iznad svega je u suprotnosti sa sladunjavom sentimentalnošću i kratkotrajnom fantazijom. Višnja Machiedo u članku „Nadrealizam i crni humor“ (2001) napominje da Breton u predgovoru trećega izdanja *Antologije iz 1966. godine* ipak proširuje svoju argumentaciju uspostavljajući vezu s Hegelovim objektivnim humorom. Koliko je slojevito shvaćanje crnoga humora, potvrđuje i to da 44 teksta koja Breton uključuje u svoju antologiju fenomenu humora, kako tvrdi i Medarić Kovačić (1984), pristupaju s vrlo različitih pozicija te se stoga teško mogu svesti na zajednički nazivnik.

Patrick O’Neill (1983) ističe da je to granični tip humora koji u nekim slučajevima proizvodi gorku, sardoničnu zabavu, a u nekim je situacijama manje smiješan od horora i odvratnosti. On crni humor definira razmatrajući sadržajne aspekte – kao humor koji je s jedne strane tematski usmjeren na crne strane života – tugu, očaj, zlo i smrt, a s druge strane propituje tabue kao što su silovanje, ubojstvo, samoubojstvo, sakatost i ludilo. Prema Weberu (1973) crni

<sup>7</sup> Medarić Kovačić (1984) ističe da je upravo zato zanimljiva činjenica da je Bretonova *Antologija* bila svojedobno i zabranjena kao napad na ustaljeni moralni sistem.

humor izaziva i problematizira sakralne i sekularne tabue, i to uvijek bez kajanja i uzmaka. Takvim sadističkim načinom humora ukazuje se na smiješne i apsurdne elemente u situacijama koje se obično smatraju ozbiljnima, kao što su smrt, institucionalna birokratizacija, mentalna bolest, deformiranost, patnja, muka, bijeda ili nasilje. Alan Pratt (1993, prema Connard 2005) navodi da kritičari nisu postigli dogovor o tome što je crni humor, no, unatoč tome, utvrđena su i prihvaćena dva obilježja crnoga humora. Crni humor prvenstveno uključuje humorističan tretman nečega što je morbidno i užasavajuće. Međutim, dok gorko opovrgava i izruguje institucije, sustav vrijednosti i tradicija, crni humor ne nudi prijedlog za razrješenje bolnih okolnosti na koje se fokusira. Nadalje, crni se humor javlja kada je osoba koja prolazi ili je prošla kroz određeni vid patnje ili nesreće indiferentna i hladnokrvna, pa čak i zabavljena tim iskustvom, što se posebno manifestira u tonu bliskom sarkazmu. Međutim, kada se govori o funkcijama crnoga humora, treba istaknuti da takav tip humora ne mora izravno zadirati u problematiku društvene zbilje i ne mora nužno biti iskaz kritičkoga gledišta. Štoviše, i crni humor često je samo rezultat jezičnoga poigravanja i propitivanja granica, odnosno uvjetno rečeno „dobroga ukusa“.<sup>8</sup>

### III. a) Lik Huklije i *Komšiluk naglavačke*

Kako je već na početku naznačeno, Nina Mitrović prepletanjem crnohumornoga i grotesknoga izraza i ozbiljnoga sadržaja gradi osebujni dramski stil koji će njegovati u gotovo svim tekstovima svoje prve faze. Mitrović u ovome razdoblju propituje tranzicijsko društvo, ratne traume i društvenu mitologiju pri čemu je upravo crnohumorni modus u replikama njezinih likova, a dijelom i u pomoćnome tekstu i naslovima drama, usmjeren na detabuiziranje i demitologiziranje smrti, nadmoći, invalidnosti, lažnoga junaštva, obiteljskoga nasilja, alkoholizma, krijumčarenja itd.

Radnja *Komšiluka naglavačke* u najkraćim crtama izgleda ovako: u neboderu Babel (dvadeset katova), koji je svojevrsna kompilacija različitih vidova osobne i društveno uzrokovane patnje, obitavaju policajci pred otkazom, gastarbajteri, šverceri, branitelji i invalidi, mahom socijalno stigmatizirani pojedinci determinirani životnim neuspjesima ili teškim sudbinama, pri čemu se pojedini odlučuju na (samo)ubojstvo, a drugi su gurnuti i završavaju svoju scensku putanju smrću. Iako likovi većinom predstavljaju različite marginalizirane i nezadovoljne pripadnike društva odnosno zanimanja, podjela nije striktno klasna jer se među njima nalazi primjerice i beskrupulozni, podmitljivi liječnik kao

<sup>8</sup> To dokazuju crnohumorni vicevi o bebama u kojima je efekt smiješnoga rezultat neočekivanoga poigravanja konotativnim značenjem riječi *beba*. Takvi se vicevi često iznose u formi zagonetke ili pitalice (npr. Što se dobije kad se skuha mala beba? Čaj od majčine dušice.).

pripadnik kaste bogatih. Kompozicijski, drama redom prati padanje navedenih likova s različitih katova nebodera čemu prethode različite egzistencijalno rubne situacije ili sukobi. Prvi prizor „Pad prvog čovjeka“, svojevrsan prolog, izvodi Huklija – građevinski radnik, musliman koji je sudjelovao u izgradnji nebodera, izravnim obraćanjem publici, čime se ruše konvencije četvrtoga zida. Iz njegova metaforički impostiranoga solilokvija saznajemo i biografski realistične podatke o njegovoj sudbini i razlozima za samoubojstvo među kojima kao osobne probleme ističe ključne društvene negativnosti: neimaštinu, problem korupcije, konzumerizam, invaliditet, otkaz, alkoholizam i osjećaj marginaliziranosti. Huklija je zapravo glavni lik jer je u njegovu uvodnu monologu sadržana osnovna tema i satirička oštrica djela, ali i stoga jer se i kasnije, u padu i dijalozima s drugima, javlja s različitim društveno-kritičkim komentarima i stajalištima u duhu crnohumornih iskaza, a njegovom ispovjednom „propovijedi“ obilježen je i završni prizor, nakon urušavanja nebodera. Uvodni solilokvij stilski je obilježen inverznim paracitatima biblijskih poslanica, a njegov nesretni slučaj/sudbina u potpunosti je predstavljen groteskno i crnohumorno. Primjerice, dok Huklija na vrhu nebodera stoji i promišlja se da li da se ubije, priđe mu Bog s leđa i gurne ga, što je naravno izrečeno u metaforičkome smislu:

*Čuli ste da je rečeno: Huklija je skočio! Al ja vam kažem: Hukliju je Bog gurnio. Prišo mi s leđa, ja se nageo, on me srušio. Čuli ste da je rečeno: Huklija se propio. A ja vam kažem: naprotiv, Hukliju je Bog častio. Bog mu točio, Bog mu pretočio. Kap čašu prelila, Hukliju rakija krenila. (Mitrović 2016: 15)*

Time je na specifičan humorističan način, pored ostaloga, dodatno istaknuta pasivnost kao jedna od odrednica antijunaka, jer Huklija navodno nije u stanju u konačnici sam izvršiti ni čin samoubojstva. Paradoks Huklijina lika proizlazi iz njegove dvojake uloge: u prizorima padanja njegovi su iskazi obilježeni svojevrsnom naturalističkom objektivizacijom nesretnih okolnosti njegova života, s druge strane, eksplicitnim isticanjem kako poslije smrti nema ničega, njegovi se iskazi priklanjaju i tradiciji apsurdističke književnosti u Camusjevu smislu filozofije apsurdna ljudske egzistencije. Botić također ističe da je Huklija „filozof, koji se ne ubija jer ne može naći smisao, nego zbog kristalno jasne spoznaje da smisla nema“ (Botić 2016: 421). Dramaturginja virovitičke predstave Katarina Pejović Hukliju tumači kao simbolički lik, paradigmu suvremenoga tranzicijskog društvenog stanja, predstavnika radničke klase:

radnik udarnik, graditelj tog nebodera i njegova prva žrtva; Huklija kao paradigma svih padova našeg suvremenog društva; Huklija kao simbol propasti radničke klase. I ponajviše, Huklija kao neki postsocijalistički, tranzicijski Vergilije koji vodi umrle likove ovog komada i nas skupa s njim kroz Čistilište – jer su kroz Pakao već prošli. Njegov je pogled iz druge

dimenzije, distanca mu donosi mudrost i ironiju. Gleda svu tu ljudsku tragikomediju, svu tu nakaradnu tragediju, postavlja prava pitanja, ne daje odgovore, ali baca svjetlo na ishodišta stranputica kojima su se zaputili stanovnici *Komšiluka naglavačke*. (Pejović 2019)<sup>9</sup>

Autorica se u nizu prizora drame dotiče neuralgičnih točaka društva progovarajući ujedno o pojavama koje su u javnome diskursu velikim dijelom zapostavljene i tabuizirane pri čemu je razvidno da inspiraciju dijelom crpi iz crne kronike. U prizorima koji tematiziraju invalidnost, crni humor očituje se kao specifičan oblik obrambenoga mehanizma i način na koji se unesrećeni nose sa situacijom. Elemente crnoga humora iščitavamo primjerice i u replikama drugih likova koji su sami obilježeni nekim fizičkim nedostatkom ili je njihova životna situacija određena invalidnošću bliskih likova. U osmome prizoru „Operacija bez doktora“ na desetome katu nebodera susreću se Roda, doktor Goran i njegova ljubavnica, medicinska sestra Ivana. Dramski sukob otkriva se kada saznajemo da je Roda Goranu dao posljednje tri tisuće maraka za operaciju išijasa, no Goran je operaciju prepustio stažistu Šarčeviću, koji je tijekom operacije Rodi prerezao živac zbog čega Roda više ne može kontrolirati ekskrecijski sustav. U segmentu dijaloga koji izdvajamo komika se postiže modifikacijom i personalizacijom fraze *mijenjati kao čarape*, a vrhunac crnohumornoga iskaza doseže se grotesknom reakcijom Rode na Ivanin krik:

GORAN: Nisam te ja operiro.

RODA: Jesi.

GORAN: Trebo sam. Al nisam. Dao sam Šarčeviću da to obavi.

RODA: Kome?

IVANA: On stažira na odjelu za kirurgiju.

RODA: Misliš, djete neko

GORAN: Recimo.

RODA: Recimo da si uzo pare, al me nisi operiro.

GORAN: Recimo.

RODA: I recimo da sam ja te pare posudio. Od kamataru. I da me oni sad jebu da im vratim, mjesto tri, četiri soma maraka. I recimo da ja ne samo da nemam otkle da im vratim, neg trebam još tolko posudit jel mi recimo operacija nije uspjela i ova me kičma boli gore neg prije bolnice. I recimo da sad serem u gaće. I recimo da me se djeca srame. A ja bi im trebo bit autoritet. A đe s ti vidio autoriteta u pelenama? I recimo da mi žena ne daje. A i kako će? I recimo da ti zato ideš na izlete, mjenjaš sestre ko čarape, ko ja pampersice. Recimo. Recimo sve to da je istina.

(...)

<sup>9</sup> <http://kazalistevirovitica.hr/predstava/nina-mitrovic-komsiluk-naglavacke/>

RODA: Vidiš, doktore, mogu ti prići (*priđe mu*), udarit te vako šakom, posred te tvoje lažljive glave (*udari ga*) i onda te stisnut vako (*nabije se na njega*) i gurnut te dolje.

*Roda gurne Gorana kroz prozor. Ivana krikne.*

RODA: A, u kurac! Opet sam se usro. (Mitrović 2016: 61–62)

Uopće, prizori u zraku obilježeni su brojnim apsurdnim iskazima i situacijama. U tim se prizorima crni humor manifestira upravo replikama koje implicitno referiraju na fikcionalnu stvarnost pada što je rezultat alogične perspektive likova. Drugim riječima, komika se postiže učestalim semantičkim poigravanjem i korištenjem riječi kao što su *padati* ili *baciti* u situacijama kada likovi u dramskoj radnji doista padaju prema tlu. Semantičko poigravanje iščitavamo i u jedanaestome prizoru „Jebeno sretna familija“ kada se čitavoj plejadi skakača pridružuje i Žigina sestra Jelena. Iznoseći razloge samoubojstva, Jelena zaplače, a Đuka je zatim pokušava utješiti poklanjajući joj haljinu koju je namijenio svojoj kćeri. Crni humor iščitavamo u Đukinoj replici „šteta da se baci“, koja je potpuno apsurdna i neprilagođena kontekstu jer se Jelena upravo bacila kroz prozor:

*Jelena zaplače.*

ĐUKA: E, mala, aj ne plači. Imam ja nešta za tebe.

*Đuka otvori kofer i izvadi haljinu.*

MILJAC: A pito sam se kaj nosi u tom. Sam sam brijo da je neki keš u igri.

ĐUKA (*pruži Jeleni Haljinu*): Na, probaj.

MILJAC: Je, i saće otić s njim.

*Jelena navuče haljinu preko odjeće.*

ĐUKA: Kupio za ćer. Ona je tvojih godina. Šteta da se baci. (Mitrović 2016: 77)

Također, crni humor dijelom proizlazi odnosno isprepliće se i s autoironijom koja graniči s parodijom. Naime, vrijeme u zraku likovi provode kladeći se jesu li oni koji će im se pridružiti bačeni ili su naprosto svojom voljom odlučili skočiti. Posebno se bizarnošću izdvaja Huklijina ideja o preventivnome samoubojstvu siromašnih trudnica, na tragu swiftovske ideje:

HUKLIJA: Znaš šta bi trebalo? Trebalo bi uvest zakon da se siromašne trudnice moraju ubiti prije neg rode. Organizirat im grupne skokove. Ko ovi s padobranima samo bez padobrana. Nek skaću, mater im njihovu, bolje i to neg da rađaju ovake ko šta smo mi! (*Stanka.*) Samo, neb ni to valjalo. (*Pokaže na Starog koji se bezuspješno pokušava osloboditi Đukinog zagrljaja.*) Šta bi onda ovaj radio? Kom bi se kurćio? Niko ne bi krao, klaod, silovo. Ostali bi samo bogati i s kim bi se uspoređivali? Ne, njima treba šljam. Mi smo potrebni ovima šta su sretni da ih podsjećamo kako im dobro ide. (Mitrović 2016: 42–43).

Drama završava potresom i konačnim urušavanjem nebodera Babel. Završni prizor opet je obilježen Huklijinom propovijedi. U unutrašnjemu dijalogu, odnosno u iracionalnome i transpsihološkome razgovoru s Bogom Huklija aludira na sedam smrtnih grijeha koje navodi kao razloge konačnoga pada da bi na koncu prethodno prikazane sudbine likova rekapitulirao i sažeo depatetiziranom humorističnom rečenicom „Bog dao, Bog uzeo“ (Mitrović 2016: 87). Huklijine fatalistički koncipirane iskaze o Božjoj kazni možemo međutim čitati i kao ironijski iskaz čime se ostavlja autorski intendirano otvoreno pitanje tko je zapravo žrtva, a tko stvaratelj takvoga svijeta.

### III. b) Juliška i *Familija u prahu*

Monodrama *Familija u prahu* predstavlja, odnosno može se čitati kao svojevrsni nastavak *Komšiluka naglavačke*. Tekst je premijerno emitiran 20. ožujka 2006. godine na Hrvatskome radiju (u režiji Stephanie Jamnicky). I u *Familiji u prahu* Mitrović promišlja o poziciji društveno-politički stigmatiziranih skupina tranzicijske zbilje pri čemu se ovdje još konkretnije usmjerava na problematiku siromaštva, gladi, nejednakosti, obiteljskoga nasilja i invalidnosti. Radnja monodrame odigrava se u javnoj (pučkoj) kuhinji kao svojevrsnoj heterotopiji u koju je tranzicijsko društvo odstranilo one koji se u novoj konstelaciji privatizacije i kapitalizma nisu uspjeli snaći, u petak u vrijeme ručka. No dekonstrukcija dramskoga vremena određena je psihološkom dispozicijom Juliške čija se trauma iščitava i iz brojnih reminiscencija na u ratu poginulu obitelj. Tragičnost koja obilježava Juliškin lik autorica također oblikuje u crnohumornome tonu koji se manifestira u različitim Juliškinim komentarima i samokomentarima te nadrealno impostiranim razgovorima između Juliške i dviju urna u kojima se nalaze posmrtni ostatci njezina sina i supruga. Juliška je starija žena, ponekad također kao i Huklija alkoholizirana, bez škole, u dronjcima sa samosviješću dame koja se ulazeći u javnu kuhinju ironično ponaša kao da je ušla u neki otmjeni restoran.<sup>10</sup> Budući da je riječ o monodrami, sva zbivanja i komentare

<sup>10</sup> „(Sjedne za stol.)

Alo, kelner, može narudžba?

(Okreće se oko sebe.)

Šta je, barabe, šta se smijete? A jel? Pa nisam luda, znam ja, nije ovo restoran, znam šta je, javna kuhinja. Pa šta fali, šta neb mogli i ode kelneri malo svratit? Šta im ne b ovo moglo bit ko neki hobi, a? Malo i nas, šljam da posluže. A, to ne može?

Ne može. A dobro. Šta sad? Moraću ustat. Sama se poslužit.

(Ustane, ali odmah zatim brzo sjedne nazad.)

A kako ću? Mazniće mi neko stol. Jebemu. Koja gužva. Ko da banka, ona Ljubljanska, štednje vraća. Jebemu. Ko b reko? Šta je dotle došlo da se mora stol rezervirat? Javna kuhinja pa ti treba, brate, rezervacija. Iju, koja gužva! Trebaće tu reda napravit. Ko ono šta imaš za pušenje i

na druge prisutne likove u kuhinji saznajemo iz njezine perspektive, jer su njima oduzete replike, odnosno ona igra svih desetak uloga. Te „imaginarnе likove“ uglavnom oslovljava društvenim funkcijama i zanimanjem (general, profesorica) ili tjelesnim obilježjima (jednoruki, feder-koka) te oni tako postaju referentne točke njezinih komično-apsurdnih stavova o invaliditetu, sramu, nemoći, patnji itd. Njezin je jezični izričaj slično kao i Huklijin osobito zasićen kolokvijalnošću, pogrđnicama, žargonizmima i dijalektizmima čime se postiže efekt suspenzije osjećaja specifičan za modus crnoga humora. Primjerice, ulazeći u javnu kuhinju, Juliška ugleda čovjeka bez ruke. Grotesknost i crnina prizora postiže se verbalizacijom koja je lišena svake empatije i obilježena neprikladnom uporabom i izmjenama eufemističnih i disfemističnih izraza:

JULIŠKA: (...) A ti, jednoruki, šta se laktariš? A? Jednu ruku ima i još se gura! Jebemu, šta bi radio da imaš obje?

(Upire prstom u sugovornika.)

Znam ja tebe, momak. Ti s onaj s kolinja. Sjećam se ja ko juče da je bilo. Jelde? Vlastiti ti brat odsjeko ruku. Ko slučajno. Dobro, oprosti, znam, nije tío, al te ipak zajebo. Ruku ti ofikario. Imali kolinje, pa se braco opio pa mjesto svinje tebe sjekiro m pomilovo. I tako s mi ti momak, bez ruke osto. Koja li je to? A jes, desna fali. A šta su oni gore rekli? A je li? Ko ljevak si pa ti desna ni ne treba. E jebiga, neće da te priznaju za invalida. A slušaj, ne b ti ni ja priznala, majku ti, kako se guraš, da imaš još jednu, ne b ja živa ostala. (Mitrović 2016: 101)

U nastavku se prizora zatim detabuizira invalidnost u trenutku kada Juliška moli jednorukoga da joj dozove susjeda koji se pretvara da je ne poznaje zato što ga je sram što se nalazi u istoj situaciji kao i ona:

JULIŠKA: (...) Jebemu, jel ono moj komšija?

(Maše komšiji generalu.)

Alo komšija! Ma vid ga al se pretvara. Ko ne zna me. Šta je komšija? Sramota te? Ma komšija, alo, okren se! Ej, ti, momak, de potapši mi ovog ispred sebe? Šta kako š? Rukom, brate. Nema dileme, znaš kojom ćeš, jednu imaš. A je li, zauzeta? Već se dohvatio šerpe. Kad prije? (...)

(Mitrović 2016: 102)

Socijalna nejednakost posebno je prikazana u osobnom krahu profesorice čija subverzija ostaje neprimijećena i nerazumljiva unutar granica izumrloga latinskog jezika. Izbor njezine profesije nije slučajna jer se time ukazuje dijelom

---

nepušenje, to ode ne treba, ode su svi popušili. Nego, ode treba odjelit na invalide, pa na matore penzionere, pa ove mlade šta ih niko neće uzet na rad, pa na narkomane, iju, koliko nas ima. Ko jedna poštena, seljačka, familija. I još da se volimo, đe bi nam bio kraj?“ (Mitrović, 2016: 102).

i na opću društvenu apatiju i nemoć kulture da prevlada društvene probleme. U segmentima drame, koji predočuju životnu tragediju profesorice, crninu dramske situacije Mitrović oblikuje grotesknim motivima u kojima dominira tzv. humor odvratnoga. Juliška, naime, u jednome trenutku na podu javne kuhinje pronade zub i pokuša ga umetnuti u svoja usta. no s obzirom na to da joj zub ne odgovara, zaključi da je ispao profesorici:

E vid, evo jednog. Al se zavuko.

(Gleda zub.)

Jel odgovara?

(Pokušava ga namjestiti sebi u usta, ali ne uspijeva.) (...)

Bogami, moj nije.

(Okrene se profesorici.)

Alo, profa, da nis nešto izgubla?

Ti, ti. A vid je, al se smije. Ma vid rupe. Majke ti, tvoj je. A šutiš ko pička.

Šta je? Sramota, a? Pa nije. Znaš kako je, kad se nema, zubi prvi odlaze.

Jebiga, napuštaju brod šta tone.

(Pruži zub profesorici.)

Onda, šta će bit? Oš ga nazad? Moš ga zaljepit?

Kako oš. Mogu ti ga i ja čuvat. A nikad se ne zna, možda usfali pa mi zatreba rezervni. (Mitrović 2016: 114–115)

U kontekstu dramske radnje njezine reminiscencije i nadrealni razgovori s posmrtnim ostacima muža i sina začuđuju, zaprepašćuju i graniče s morbidnošću, ali istovremeno i nasmijavaju. Juliška se, naime, u trenutcima pijanstva urnama obraća kao da je riječ o živim ljudima zadržavajući pritom karakteristike uloga majke i supruge koje su ovdje zbog specifičnoga pristupa problematici i njezine alkoholiziranosti dijelom prenaplašene. Primjerice, jedna od kulminacijski ambivalentnijih scena u kuhinji izgrađena je kroz komično poigravanje konotativnim značenjima riječi *natezati* i relativizacijom obiteljskoga nasilja, kada Juliška zabunom umjesto boce za piće dohvati suprugovu urnu:

(Izvadi urnu i nategne ni ne gledajući)

Jebemu, šta je ovo? Će ja okom, tude moj matori skokom. Nikako da te se rješim. Aj, sjed tu i budi miran.

(Odloži urnu na stol. Profesorici.)

A ti, profa, šta se smiješ?

Pa šta, ako sam muža skoro nategla? Natezo je on mene dok je živ bio pa mogu ja sad njega malo. A i tuko me /.../ Al jebiga, šta je, je, bar si ljudina bio. Pa sam znala ko me opičio. A moju sestru mlatio onaj njen, nemaš ga šta vidit. E, to je sramota, dobit muža manjeg od sebe i još da te mlati. Moj matori, on kad opizdi, znaš da padaš. (Mitrović 2016: 113–114)

Crni se humor može iščitati i u replikama kojima Juliška eksplicitno aludira na kremaciju tijela izgubljenih članova obitelji. Tako će, primjerice, u grotesknoj situaciji sa zlatnom ribicom treću želju prepustiti suprugu da bi ga na koncu, pokušavajući saznati što je zaželio, pitala: „Jel, cigaru? Bi zapalio, a? Nije dosta gorilo?“ (Mitrović, 2016: 111). U imaginarnim svađama Juliška će zatim disfemističnim atributima degradirati njegov autoritet nazivajući ga „vrpom praha“ i sl. U sličnom disfemističnom tonu može se iščitati i crnohumorna metaforika naslova monodrame *Familija u prahu*. Naime, osim što je na denotativnoj razini Juliškina obitelj zaista u obliku praha, autorica će u nekim replikama implicitno ukazati na višeznačnost takve formulacije koja se razotkriva između arhetipskoga stvaranja čovjeka i modernih supstrata u prahu koje je za sobom donijelo poslijeratno vrijeme tranzicije i porasta konzumerizma. Crnina takvoga izbora naglašena je upravo postavljanjem mjesta radnje u prostor javne kuhinje koja će uskoro biti srušena i prenamijenjena u parkiralište velikoga trgovačkog centra koji se nalazi u blizini. U trenutku racionalnosti Juliška ističe da joj je rat oduzeo sve i ostavio joj samo „familiju u prahu“:

JULIŠKA: (...) A đe su mojjima noge da šetaju? A, đe? Ti se čitav vratio, još si i te značke dobio, a ja, ja dobila familiju u prahu. (*Stanka.*) Samo nema te vode s kojom ih mogu zamutit pa da se vrate. Nema. (Mitrović 2016: 118)

## Zaključak

Iako se Mitrović u ovim dvjema dramama načelno bavi istom ili sličnom problematikom, razlika između *Komšiluka naglavačke* i *Familije u prahu* očituje se i u koncepciji zatvorenoga i otvorenoga završetka drame. Prizori *Komšiluka naglavačke* završavaju defenestracijom, odnosno smrću kao neizbježnom sudbinom i jedinim mogućim izlazom iz tragičnih i apsurdnih situacija u kojima se likovi nalaze pa u tome smislu i Juliška u prizoru *Pad prve žene* skončava tako što padne kroz prozor. U *Familiji u prahu* autorica, međutim, ne nudi nikakvo rješenje Juliškine sudbine. Ona samo napušta javnu kuhinju najavljujući da neće dolaziti idućih nekoliko dana jer joj sutra dolazi mirovina. Takvim otvorenim završetkom drame naglašava se da su problemi i traume o kojima drama progovara trajno društveno stanje. I Huklija i Juliška kao primjerni predstavnici tzv. maloga čovjeka nesretne sudbine, koju sami nisu skrivili, predstavljeni su, uz svu tragiku njihove egzistencije, i kao narodski, humoristični likovi čiji su iskazi i aspekti ponašanja prožeti različitim tehnikama i postupcima crnoga humora kao što su neutralizacija sentimentalnosti, disonantnost teme i tona, semantička poigravanja, frazeološke modifikacije i disfemistični izrazi u svrhu detabuiziranja teških tema poput smrti, invalidnosti, neimaštine, socijalne

nejednakosti, obiteljskog nasilja i dr. Takvim pristupom autorica istovremeno nasmijava i uznemiruje recipijenta nastojeći suočiti ga s negativnim kontekstima društvene rezigniranosti i apatije.

## Literatura

- Bazina, Hrvoje. 2019. *Aspekti crnoga humora u suvremenoj hrvatskoj drami na primjeru Nine Mitrović*, diplomski rad, Zadar: Sveučilište u Zadru.
- Botić, Matko. 2016. „Pogled iz ponora“ pogovor u: Mitrović, Nina *Drame*, Zagreb: Hrvatski centar ITI
- Connard, Stephen. 2005. *The Comedic Base of Black Comedy: an analysis of black comedy as a unique contemporary film genre*. University of New South Wales, Australia URL: [https://www.unsw.edu.au/permalink/f/a5fmj0/unsworks\\_37509](https://www.unsw.edu.au/permalink/f/a5fmj0/unsworks_37509) (2. svibnja 2019.)
- Kadıroğlu, Murat. 2012. A genealogy of antihero, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1748/18584.pdf>
- Hassan, Ihab Habib. 1995. *Rumors of Change: Essays of Five Decades*, Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Ljubić, Lucija. 2008. „Otvaranje riječkoga Hrvatskog narodnog kazališta suvremenom hrvatskom dramskom pismu; drame Nine Mitrović i Dore Delbianco“, *Riječki filološki dani*, Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci.
- Machiedo, Višnja. 2001. „Nadrealizam i crni humor“, *Forum*, knjiga LXXIII. 1–3.
- Medarić Kovačić, Magdalena. 1984. „Crni humor“. *Pojmovnik ruske avangarde*. ur. Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske i Zavod za znanost o književnosti FFZG-a.
- Mitrović, Nina. 2016. *Drame*, Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- O’Neill, Patrick. 1983. „The Comedy of Entropy: The Contexts of Black Humour“. *Canadian Review of Comparative Literature* 10.2, str. 145–166.
- Pejović, Katarina. 2019. „Svijet naglavačke iliti this is a man’s world“. <http://kazalistevirovitica.hr/predstava/nina-mitrovic-komsiluk-naglavacke/>
- Petranović, Martina. 2004. „Groteskno i crnohumorno u suvremenoj hrvatskoj drami“. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*. VIII (17–18), str. 67–75.
- Rečnik književnih termina*. 1986. ur. Živković, Dragiša, Beograd: Institut za književnost i umetnost u Beogradu.
- Solar, Milivoj. 2006. *Rječnik književnoga nazivlja*, Zagreb: Golden marketing.
- Sarazak, Žan Pjer (Sarrazac, Jean-Pierre). 2015. *Poetika moderne drame*, Beograd: Ars Clio.
- Weber, Brom. 1973. „The Mode of ‘Black Humor‘. *The Comic Imagination in American Literature*, Rutgers University Press, New Brunswick, str. 361–371. URL: <https://www.enotes.com/topics/contemporary-black-humor/critical-essays/criticism-black-humor-american-fiction> (4. svibnja 2019.)
- Zergollern Miletić, Lovorka. 1991. „Crni humor“, *Književna smotra*, XXIII, str. 69–77.

## **“Anti-heroes” in the Drama Duology of Nina Mitrović**

### Summary

Within the corpus of contemporary Croatian drama, the opus of Nina Mitrović stands out with the specificity of social engagement and social analytics. The paper focuses on questioning the conception of the character in two related dramas or a kind of dramatic duology *Komšiluk naglavačke* and the monodrama *Familija u prahu*. Examining the terminological determinants of anti-heroes in the mentioned dramas explores the

perspective and manner of representing the main characters, and the primacy is given to their social identity or a certain *gestus*, which is manifested, among other things, mostly through characteristic procedures and techniques or modes of black humor.

KEYWORDS: *play, Nina Mitrović, character, antihero, gestus, black humor*

## Ličnost i lik u *stand-up* komediji

**Dragana Vučić-Đekić**

Filozofski fakultet Sveučilišta u Mostaru

UDK: 792.25

Kategorizacija: izvorni znanstveni rad

Primljeno: 27. rujna 2020.

Prihvaćeno: 30. svibnja 2021.

*Stand-up* komedija interaktivan je izvedbeni oblik u kojem se izvođač obraća izravno publici iznoseći vlastito gledalište, stav i komentare o privatnim i aktualnim društvenim temama s ciljem da nasmije publiku i izrazi kritiku. Zanimljivo je unutar toga popularnog žanra, koji se u Hrvatskoj kontinuirano razvija posljednjih desetak godina, na nizu primjera razmotriti dva aspekta: (1) ličnost komičara s obzirom na to da na pozornici predstavlja samoga sebe, odnosno svoju osobnost artikuliranu kroz stavove i gledišta te (2) načine oblikovanja likova unutar humorističnoga narativa. *Stand-up* komičar nema glumstvenu masku na pozornici, već nastupa kao on sam, izlažući svoje *privatno ja* javnosti. Polazeći od Proppove tvrdnje da ne postoje komični karakteri koji su smiješni sami po sebi te da se svaka negativna kao i pozitivna osobina može prikazati kao smiješna, zanimljivo je, također, sagledati načine oblikovanja komičnih likova u *stand-up* komediji. S obzirom na to da iznosi vlastite interpretacije događaja služeći se sredstvima humora, *stand-up* komičar iznosi javno privatne aspekte ličnosti. Na primjeru analize nastupa *stand-up* komičara Lee Campa taj se privatni aspekt ličnosti manifestira u aktivističkom *stand-up* govoru o pravima životinja i manipulaciji mesne industrije i medija.

KLJUČNE RIJEČI: *humor, komedija, ličnost, lik, stand-up komedija, stand-up komičar*

U ovom tekstu bavit ću se ličnošću *stand-up* komičara te ću ukazati na načine na koje komičari oblikuju likove unutar svoje monološke forme, na primjeru društveno angažiranoga nastupa poznatoga američkog komičara Lee Campa.

### Tko je *stand-up* komičar?

U *Velikome englesko-hrvatskom rječniku* (Bujas 2008) uz termin *stand-up* piše „verbalni solo komičar“ što, dakle, potvrđuje da je riječ o govornoj izvedbi i jednome, samostalnom izvođaču. Oliver Double (2002: 4) nešto opširnije opisuje komičare kao „izvođače koji se izravno obraćaju publici s ciljem da ju

nasmiju“, dok Jay Sankey (1998) pridaje komičaru i improvizatorske sposobnosti s obzirom na to da je *stand-up* izvedba ovisna i o reakcijama publike. Sankey također naglašava stojeći položaj *stand-up* komičara koji je sugeriran i samim nazivom forme. Uzevši u obzir sve opise *stand-up* komičara, došla sam do obuhvatne definicije žanra koju sam iznijela u knjizi *Komedija sa stavom*:

*Stand-up* komedija je interaktivan komičarski izvedbeni oblik u kojem *stand-up* komičar nastupa sam na pozornici ispred mikrofona, bez drugih rekvizita, uglavnom stojeći, i obraća se izravno publici iznoseći vlastito gledište, stav i komentare o privatnim i aktualnim društvenim temama s ciljem da nasmije publiku i izrazi kritiku. (Vučić-Đekić 2017: 55)

Treba naglasiti da *stand-up* komedija nije uniformiran izvedbeni oblik, već da postoje različiti izvedbeni stilovi.

### **Nela Eržišnik: ličnost i lik**

Pretečom *stand-up* komedije u Hrvatskoj može se smatrati Nela Eržišnik čiji su nastupi u likovima Marice Hrdalo i Tetke Ikače sadržavali ključne elemente *stand-up* komedije. Eržišnik je u svojim nastupima na komičan način interpretirala aktualne društveno-političke teme. U svojoj knjizi *Moja tri života* (2007), u kojoj piše o privatnome životu i društveno-političkim okolnostima u kojima se razvijala njezina karijera, Eržišnik svjedoči kako su joj Josip Broz Tito i Franjo Tuđman, pred kojima je često nastupala, izražavali posebnu naklonost. Važno je istaknuti da su osim aktualizacije sadržaja, izvedbe Nele Eržišnik sadržavale još jednu važnu karakteristiku *stand-up* komedije, a to je da je sama bila autor svojih tekstova, da je u svojim nastupima uživo poticala interakciju s publikom iz čega su proizlazile improvizacijske situacije. Teme nastupa Nele Eržišnik su, u duhu *stand-up* komedije, često bile aktualne (ne)prilike toga vremena: deložacija, nezaposlenost, borba za vlast, ponašanje političara. Nažalost, neki od problema o kojima je govorila Nela Eržišnik u liku Marice Hrdalo vrlo su prisutni i danas u hrvatskome društvu. Jedan od elemenata po kojima je *stand-up* komedija prepoznatljiva, bez obzira na izvedbeni stil komičara, jest izbor tema vrlo bliskih publici. Izbor lika Marice Hrdalo i Tetke Ikače u funkciji je povezivanja s publikom jer je riječ o liku iz naroda, nekome tko dijeli sudbinu, tko suosjeća i razumijeva problem iz bliske perspektive.

Dakle, osim samoga izbora tema koje su aktualne, svakodnevne i time bliske publici, komičarka u liku čistačice na neposredan način artikulira glas naroda. S druge strane, *stand-up* komičari uglavnom nastupaju s aspekta *privatnoga ja*, izravno iznoseći vlastite stavove i komičarske interpretacije aktualnih društvenih i političkih tema.

## Lee Camp: privatni aspekti ličnosti u javnome govoru

Među suvremenim, svjetski poznatim *stand-up* komičarima izdvaja se Lee Camp koji izrazito kritički progovara o važnim društvenim i političkim temama s aspekta *privatnoga ja* podsjećajući na čuvene *stand-up* komičare poput Billa Hicksa i Georga Carlina. Na njegovu primjeru može se uvidjeti kako *stand-up* komičari nastupaju kao mislitelji i osporavatelji normi i prevladavajućega stava. U nastupu koji ću analizirati Lee Camp govori o mehanizmima medijske manipulacije ukazujući na mogućnosti razmišljanja izvan zadanih i naučenih mentalnih obrazaca. Komičar iznosi vlastiti stav o jednoj aktualnoj temi: djelovanju čovjeka na klimatske promjene.

Svoj *stand-up* nastup počinje obraćanjem publici s napomenom da će govoriti o nečemu o čemu se ne govori u korporativnim medijima, iako je riječ o vrlo važnoj temi kao što je, dakle, djelovanje čovjeka na klimatske promjene, o uzročnicima bolesti i uništavanju prirode. Svoj privatni aspekt ličnosti komičar javno izražava iznoseći vlasti stav, govoreći s pozicija *privatnoga ja*, dakle, iznosi svoje mišljenje o temi o kojoj je publika informirana i koja se tiče publike. Promotrit ćemo također, s aspekta teorije inkongruentnosti, kako komičar oblikuje glavne likove svojih narativnih sekvenci, čovjeka kao iracionalnoga *homo sapiensa* i predstavnike medija koji obmanjujući gledatelje dolaze u nesuglasje s jednom od glavnih karakteristika informacije, a to je objektivnost.

Kroz kratku komičarsku interpretaciju povijesti Lee Camp uvjerava publiku da se čovjek koji je, po naravi, razumno biće zapravo ponaša iracionalno. Gledano s aspekta psihologije, racionalnost pretpostavlja svjesnost o vlastitom djelovanju pri kojem značajnu ulogu ima razum. *Stand-up* komičar racionalnosti suprotstavlja naivnost gledatelja koji se ne ponašaju prema zakonima razuma, već prema diktatima medija. Gledatelj koji ne preispituje kritički medijske sadržaje postaje komični lik naivca kojem se sve može prodati uz izvjesnu medijsku manipulaciju, poput Držićeva starca iz *Novele od Stanca* koji je povjerovao u priču o pomlađivanju.

Središnji lik *stand-up* komedije Lee Campa je, dakle, lik naivnoga konzumenta kojega su mediji, odnosno mesna industrija uvjerali da je mučenje određene vrste životinja i njihova masovna egzekucija posve prihvatljiva. Prema tome, *stand-up* komičar primjećuje niz inkongruentnosti, nesklada između načina na koji se čovjek kao racionalno biće treba ponašati i načina na koji se zapravo ponaša pod utjecajem medija. Prema Platonu smiješno proizlazi iz nesklada između onoga što netko misli da jest i onoga što stvarno jest. Smijeh upravo proizlazi iz percepcije toga nesklada, između onoga što očekujemo i onoga što se zapravo događa. Smijeh publike, koja je objekt medijske manipulacije, može se interpretirati kao oblik prepoznavanja i suglasnosti sa stavom komičara.

Lee Camp u svom *stand-up* nastupu kaže da mediji koriste jezik kao sredstvo manipulacije. Zanimljivo je kako *stand-up* komičar primjećuje inkongruentnosti

u događajima, pojavama, idejama koje većini ljudi nisu bile uočljive. Njegov je, dakle, zadatak učiniti nevidljivo vidljivim. Prema Kantu sve što teži izazvati smijeh, mora biti nešto apsurdno: „U svemu što treba da izazove neki živ, grohotan smijeh mora da se nalazi neka besmislica (nešto što se po sebi razumu ne može dopadati. Smijeh predstavlja jedan afekt koji poniče iz iznenadnoga preobraženja napregnutoga očekivanja u ništa“ (Kant 1991: 220, 221).

Komičar pokazuje na primjerima da se ne govori kako je jedan od bitnih uzročnika klimatskih promjena nasilje nad životinjama, odnosno mesna industrija, već se u svrhu lingvističke manipulacije koristi posve druga terminologija.

Kaže se da se više od 720 milijardi litara vode dnevno, koristi u životinjskoj agrikulturi, što je više od 55 posto pitke vode, dok se samo 5 posto koristi u domaćinstvima diljem Amerike. Nadalje, koriste se izrazi izumiranje vrsta, ribarsko iscrpljivanje, zagađenje mora, oceana, krčenje šuma, glad u svijetu, pretilost, sigurnost hrane, bolesti srca, dijabetes. (Camp 2018)

Zaključuje da je jedan od uzročnika svih tih problema čovjekova potražnja životinjskih proizvoda i ovisnost o njima navodeći niz primjera koji ilustriraju proturječja i nedosljednosti u ljudskome ponašanju koja proizvode komični efekt. Smatra da su određene vrste životinja u povlaštenome položaju u odnosu na druge, a pritom misli na životinje koje se uzgajaju za hranu i životinje koje imaju status ljubimaca. U svojem nastupu taj stav ilustrira sljedećim primjerima:

Camp: Čovjek kada vidi bespomoćnu pticu zapletenu u granje ili žicu ima instinktivno poriv joj pomoći i osloboditi je. S druge strane milijuni kokoši u peradarskome uzgoju su zatočene u malim kavezima u kojima ne mogu ni pomaknuti krila. Ako ikada poželite gledati neki horor film, zgrabite kokice, zagrlite partnera i gledajte video o industrijskom uzgoju životinja, satima.

Publika: glasni smijeh i pljesak

Camp: Kad su mnogi Amerikanci vidjevši dokumentarne filmove o uzgoju životinja prestali jesti meso, mesna industrija je pokušala proglasiti snimanje takvih videa kriminalnim radnjama.

Publika: smijeh

Camp: To popravlja sliku. Jer ubojstvo je posve uredu ako ne uslikaš selfi pored trupla.

Publika: glasan smijeh i pljesak (Camp 2018)

U prvome dijelu teksta ukazuje na razmišljanja koja su u okviru naučenih i zadanih mentalnih obrazaca, da bi u komičkoj poanti iznenadio razmišljanjem

i stavom koji nisu u skladu s tim naučenim obrascem. Dakle, u uvodnome dijelu ukazuje na društveno i kulturološko mentalno programiranje prema kojemu jednu vrstu životinja smatramo ljubimcima i vrstom koju treba zaštititi, dok druge smatramo isključivo objektom konzumerizma. Komičar ukazuje na apsurdnost zakona koji štiti samo izabrane životinjske vrste, sagledavajući objekt smijeha iz posve drukčije perspektive u odnosu na onu medijsku koja gotovo hipnotički oblikuje um gledatelja. Camp kritizira masovne medije koji gledatelje reklamama uvjeravaju da je meso izvanredno, ali ne spominju da procesuirano meso izaziva rak, visok krvni tlak i bolesti srca. Gledatelj i tu biva portretiran kao lik naivnoga konzumenta kojemu je ambalaža važnija od sadržaja.

Govoreći o ličnosti *stand-up* komičara, zanimljivo je uočiti analogiju koju između komičara i filozofa zapaža John Morreall. „I jedni i drugi imaju izraženu sklonost kritičkome promišljanju i uočavanju niz inkongruentnosti u načinu na koji ljudi misle, govore i djeluju“ (Morreall 2009: 128). *Stand-up* komičar, kao i filozof, potiče publiku na iskrenost, odnosno objektivno sagledavanje činjenica. Lee Camp u svojem nastupu na komičan način preispituje dosljednost ljudskoga ponašanja i djelovanja te ukazuje na ljudsku sklonost indoktrinaciji. „*Stand-up* komedija i filozofija su angažirane protiv prirodne ljudske sklonosti prema indoktrinaciji. Većina nas uglavnom čini ono što nam je rečeno da činimo i mislimo kako nam je rečeno da mislimo“ (Morreall 2009: 128).

*Stand-up* komičar oblikuje komične likove svojih narativnih sekvenci prikazujući ih, s aspekta teorije inkongruentnosti, kao bića čije iskustvo funkcionira prema naučenim obrascima ponašanja koje je posljedica sustavne i kontinuirane medijske manipulacije. Komičar se usuđuje sagledati činjenice iz druge perspektive interpretirajući ih na komičan način, dakle sagledava svima poznate objekte u posve novim odnosima. Takvo zapažanje proizlazi iz slobodne interpretacije koja nije uvjetovana prevladavajućim i općeprihvaćenim stavovima i normama. Komičar se, poput književnika (Kafka, Swift) koji su istraživali granice ljudskoga i životinjskoga, izmješta u lik životinje, ovoga puta govoreći u njezino ime, o njezinim pravima.

Dok Bergson s jedne strane ukazuje na to da je smiješno svako neuklapanje u norme koje društvo kažnjava smijehom, *stand-up* komičar Lee Camp nasuprot tome pokazuje komični karakter aktera svakodnevice koji se upravo uklapaju u prevladavajuće norme. Bergson (1958: 76) smatra da je smijeh zapravo kazna za neuklapanje u društveni poredak koji, kako primjećuje Perišić, „uvijek ima težnju da se samouspostavi kao općevažeći i da uđe u sve pore i društva i pojedinca“ (Perišić 2010: 118). Prema tome, komični su oni likovi koji svojim ponašanjem, govorom, djelovanjem pokazuju određeni stupanj neprilagođenosti uspostavljenim normama. Međutim, u *stand-up* nastupu Lee Campa funkcionira obrnuta logika u oblikovanju komičnih likova. Riječ je o likovima koji postaju komični tek po svojem stupnju prilagođenosti normama. Norme, koje ismijava komičar, izraz su društveno-kulturološke mentalne zadanosti koja je u svojoj

suštini vrlo kruta i automatizirana. Taj postupak kreiranja komičnih likova koji se uklapaju u prevladavajući poredak Lee Camp ilustrira primjerom iz sfere životinjskih prava. U svojem nastupu (2018) navodi da bi se većina ljudi zaštitnički ponijela ako na ulici vidi da netko zlostavlja, primjerice, labradora jer postojeći zakonski propisi takvo ponašanje sankcioniraju kao povredu životinjskih prava, dok se, primjerice, mučenje i ubijanje životinje poput svinje smatra posve uobičajenom praksom. Znanstvenici su nizom eksperimenata dokazali da svinja spada među najinteligentnije životinje na svijetu. Komičar, govoreći o tim temama, zapravo razotkriva u javnome prostoru privatne aspekte svoje ličnosti koje se ogledaju u sustavu vrijednosti za koje se zalaže. U tom sustavu vrijednosti koji izmiče raznim oblicima manipulacije razvidna je težnja pravednijem svijetu u kojemu će biti više empatije i manje nasilja.

Francuski filozof Leon Golden primjećuje da „smijeh žigošući i popravljajući inferiorno i neprilično ponašanje, služi kao oruđe zasnivanja boljega društva“ (Golden prema Perišić 2010: 118). Komičar se bavi zamjećivanjem prikrivenih nesuglasja jer različiti kulturološki i sociološki čimbenici utječu na oblikovanje prevladavajućega mišljenja i uvriježenoga sustava vrijednosti. Prema Thomasu Hobbesu *stand-up* komičar bio bi lik dosjetljivoga čovjeka koji je sposoban pojave sagledavati drukčije u odnosu na većinu ljudi.

Kad u tome slijedu ljudskih misli nad samim tim stvarima, o kojima misle, nema ničeg drugog doli međusobne sličnosti i različitosti, ili onoga za što služe ili kako služe određenoj svrsi, za one koji opažaju takve sličnosti kaže se da su dovtljivi, ako su takve da ih drugi ljudi zapažaju samo rijetko. (Hobbes 2004: 52)

Likovi u *stand-up* komediji Lee Campa nisu produkt imaginacije, već su akteri aktualnih događaja interpretiranih na komičan način. Razmišljanje koje Hobbes naziva „rijetkim“ zapravo je izraz dijalektičkoga mišljenja koje izlazi iz okvira uspostavljenoga sustava rasuđivanja, ponašanja i govorenja.

Komičar ukazuje na to da glavna zadaća medija nije objektivno informiranje, već poticanje gledatelja na bespoštedni konzumerizam. Mediji se prema gledateljima odnose kao prema potrošačima što djeluje na odabir i način prezentiranja vijesti. Konkretno, u ovome slučaju, riječ je o manipulativnome medijskom prikazivanju načina na koji funkcionira mesna industrija. U tome pogledu, Christian Salomon (2000) piše o stvaranju medijske iluzije koja je u službi formatiranja uma gledatelja. Formatiran um postaje Bergsonov „kruti mehanizam“ koji nekritički promatra svijet, i kao takav postaje objekt ismijavanja. Namjera *stand-up* komičara u tom bi se smislu mogla promatrati kao pokušaj revitalizacije formatiranoga uma, pokušaj revitalizacije likova koji bivaju smiješni zbog automatizirane, gotovo hipnotičke poslušnosti medijima.

## Literatura

- Bergson, Henri. 1958. *O smijehu: Esej o značenju smiješnoga*. Preveo Srećko Džamonja. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Bujas, Željko. 2008. *Veliki rječnik englesko-hrvatskoga jezika*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Double, Oliver. 2002. *Stand-up: On being Comedian*. London: Methuen Publishing Ltd.
- Eržišnik, Nela. 2007. *Moja tri života – uspomene*. Zagreb, Naklada Pavičić.
- Hobbes, Thomas. 2004. *Levijatan ili građa, oblik i moć crkvene i građanske vlasti*. Preveo Borislav Mikulić. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Kant, Immanuel. 1991. *Kritika moći suđenja*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

- Morreall, John. 2009. *Comic relief. A comprehensive philosophy of humour*. New York: Willey-Blackwell.
- Perišić, Igor. 2010. *Uvod u teorije smeha: Kratak pregled teorija smeha od Platona do Proppa*. Beograd: Službeni glasnik.
- Sankey, Jay. 1998. *Zen and the Art of Stand-up Comedy*. New York: Routledge.
- Vučić Đekić, Dragana. 2017. *Komedija sa stavom*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

## Elektronički izvori

- Camp, Lee. 2018. *Comedian Lee Camp drops vegan truth bombs on TV*. <https://www.youtube.com/watch?v=k52FwH3omJg> (15. 9. 2019.)

## Personality and Character in Stand-up Comedy

Stand-up comedy is an interactive performance form in which the performer addresses the audience directly by presenting his point of view, attitude and comments on private and current social topics with the aim of making us laugh as well as expressing criticism. It is interesting within this popular genre, which has been continuously developing in Croatia for the last ten years, to consider two aspects on a series of examples: (1) the personality of comedian, considering that he presents himself on stage, (2) shaping characters within a humorous narrative. Stand-up comedian does not have an acting mask. He acts like himself, exposing his “private” to the public. Starting

## Summary

from Propp’s claim that there are no comic characters set by themselves, as each negative as well as positive trait can be portrayed as funny, it is interesting to look at ways of shaping comic characters in stand-up comedy. Since he presents his own humorous interpretations of events, the stand-up comedian presents publicly private aspects of his personality. On the example of the analysis of the performance of stand-up comedian Lee Camp, a private aspect of personality is manifested through his activist speech on animal rights.

KEYWORDS: *humour, comedy, personality, character, stand-up comedy, stand-up comedian*



# Aretej kao politička tragedija

**Ethem Mandić**

Fakultet za crnogorski jezik i književnost  
Cetinje – Crna Gora

UDK: 821.163.42.09 \* 32:82

Kategorizacija: izlaganje sa znanstvenog skupa

Primljeno: 3. prosinca 2020.

Prihvaćeno: 25. ožujka 2021.

U ovom radu autor raspravlja o Krležinoj tragediji *Aretej* kao političkoj tragediji i avangardnom književnom tekstu. Teorijska polazišta političkog autor preuzima od Fredrika Džejmsona i Žaka Ransijera i metodološki nadopunjuje raspravama o pojmu političkog kod Božić Blanuše, i pojmu političkog u tragediji kod autora Melčingera i Stevića. U analizi samog djela autor polazi od tekstova Predraga Brebanovića, Rajnharda Lauera, Lenarda Dejvisa i drugih. Rad prikazuje elemente Krležine poetike u *Areteju* i upoređuje s romanom *Banket u Blitvi*: odnos vlasti prema pojedincu, upotreba totalitarne svijesti, ideologije, odnosno čovjekove društvene odnose kao borbu političkih ideja, i na koncu da je čovjekov politički nagon životinjski nagon za samoodržanjem. Krležina poetika čita se kao demistifikacija lažnoga morala i političke alijenacije. Ono čime se Miroslav Krleža u *Banketu u Blitvi* bavio kroz lik Nilsa Nilsena, u *Areteju* je glavna tema u kojoj se čita politička alijenacija koja jest u jednom smislu najteža alijenacija.

KLJUČNE RIJEČI: *Aretej*, Miroslav Krleža, političko, politika, politička drama

*Apatrid B: To je politika.*

*Aretej: Da! Čovjek je politička životinja. A što je politika?*

*Apatrid B: To je borba protiv životinje u čovjeku. Borba protiv tiranide.*

Miroslav Krleža, *Aretej*

Otvoriti tekst Krležinim citatom iz *Areteja* znači početi raspravu o političkoj tragediji kao raspravi o tome da li je tragedija borba političkih ideja, početi raspravu o političkoj tragediji raspravom da li je čovjek političan ili apolitičan, da li se političko nalazi u čovjeku kako je vjerovao Aristotel, ili se političko nalazi izvan, odnosno između ljudi kako je vjerovala Arend. U kojoj je to vezi s Krležinim tragičnim komadom *Aretej*? Ovaj rad baviće se pojmom političke drame kao žanra, zatim pojmom političkog, te na koncu *Aretejem* kao predstavnikom političke avangardne drame u hrvatskome i južnoslovenskome književnom kontekstu.

Reći da neki pojam pripada političkom, bilo koji pojam, pa i pojam *drama*, odnosno *tragedija*, znači reći da taj pojam ulazi u sferu onoga što se u antici podrazumijevalo „kao nešto što se zajedno tiče svih koji žive u polisu, u gradu“ (Melchinger 1989: 13), te da kao i Rimljani smatramo da se ta čovjekova manifestacija duha bavi javnim poslom<sup>1</sup> nasuprot privatnog, odnosno razgraničenjem javnog i privatnog „kojima se i politika mora baviti“ (Melchinger 1989: 13). Ukoliko političko tumačimo kao *volju za moć* i razumijevamo moć poput Hane Arend kao *nepomirljivu suprotnost nasilja*, shvatamo da je moć, kako tvrdi Melchinger „bilo i ostalo temeljna tema političkog kazališta“ (Melchinger 1989: 13). Na koncu, ukoliko na tragu Žaka Ransijera tvrdimo da politikom drame podrazumijevamo da se ona bavi prvenstveno politikom, ali da ipak ostaje drama, to jest tragedija vjerujemo da će se to djelo baviti političkim temama na način da one postaju dio predstavljenog svijeta koji „postoji ovdje i sada“ (Gžegož i Makovska Tinecka 2015: 275). Na koncu konca, ukoliko prihvatimo Aristotelovu političku teoriju, kako prenosi Božić Blanuša, komentarišući Arend, da je čovjek politička životinja, društvena životinja, „koja posjeduje govor, ali i sposobnost razlikovanja dobra i zla, pravednog i nepravednog“ (Božić Blanuša 2014: 120) onda pod tragičnim podrazumijevamo nemogućnost čovjeka da razlikuje dobro i zlo, pravdu i nepravdu.

Fredrik Džejmson se u svojoj knjizi *Političko nesvesno* bavi otkrivanjem kulturnih proizvoda kao društveno-simboličkih činova. On koristi termin *razotkrivanje* što upućuje na činjenicu da je političko nesvesno subverzivni ili sakriveni smisao teksta, odnosno proizvod kulture i umjetnosti. U krajnjem dolazi se do radikalnog čitanja da je ne samo književni tekst, već sama kultura koja ga proizvodi svojevrsna ideologija i tvorevina politike. Autor političkog nesvesnog polazeći od Marksovih ideoloških postavki raspravlja o ideji slobode koju čovjek pokušava da dostigne u društvu, a koja je očita i čita se u čovjekovom duhovnom i kulturnom pregnuću. Ti pokušaji dostizanja slobode u društvu kroz klasnu borbu transformišu se u tekstu kao *doktrina političkog nesvesnog*.

<sup>1</sup> „Razlikovanje kulturnih tekstova koji jesu društveni i politički i koji to nisu postaje iz takve perspektive nešto gore od greške – simptom i pojačanje opredmećenosti i privatizacije savremenog života. Takvo razlikovanje ponovo potvrđuje onaj strukturalni, iskustveni i pojmovni jaz između javnog i privatnog, između društvenog i psihološkog, ili političkog i poetskog, između istorije ili društva u „pojedinaca“, koji – kao tendencijski zakon društvenog života u kapitalizmu – osakaćuje naše pojedinačno-subjektivno postojanje i paralizuje naše mišljenje o vremenu i promeni isto tako sigurno kao što nas otuđuje i od samog našeg govora. Zamišljati da već danas postoji carstvo slobode, zaklonjeno od sveprisutnosti istorije i neumoljivog društvenog uticaja – bilo to mikroskopsko doživljavanje reči nekog teksta, ili zanosi i intenziteti raznih privatnih religija – znači samo jačati stisak Nužnosti nad svim takvim slepim zonama u kojima pojedinačni subjekt traži utočište, sledeći čisto individualan i samo psihološki plan spasenja. Jedino stvarno oslobođenje od te prisile počinje *kad se prizna da nema ničeg što nije društveno i istorijsko – da je sve ‘u krajnjoj analizi’ političko*“ (Džejmson 1984: 19).

Sloboda je krajnji imperativ i drame *Aretej*, kao i rasprava o tome da li je sloboda moguća i dostižna.

Biti pisac, biti javni djelatnik a pogotovo pisac političke fikcije nosi izazov da ono što se piše treba da bude subverzivno, da bude drugačije od opšteprihvaćenog diskursa, a da istovremeno ne izgubi oreol lijepe umjetnosti. Žak Ransijer u knjizi *Politika književnosti* tu vrstu subverzivnosti književnosti pripisuje književnom nesporazumu (nesuglasnosti): „Tako književni nesporazum teži da se udalji od služenja političkoj neslozi. Ona ima svoju politiku, odnosno sebi svojstvenu meta-politiku. S jedne strane, književnost čita znakove napisane na telu, s druge, ona telo razrešava značenja koje hoće da mu natovare“ (Ransijer 2008: 49). Ne čitati znakove „napisane na telu“, ne pustiti meta-jezik da tvori meta-politiku, očistiti savjest od politike da li je uopšte moguće? Književni svijet stvara pod-značenja i nad-značenja, a pukotina između ta dva nivoa, govori nam da ne možemo, kako tvrdi Ransijer da tražimo od književnosti da nas čulnim sredstvima obavještava o političkim stavovima i djelovanjima. Ona nas s jedne strane uvodi u svijet političkih ideja. S druge strane književnost je uokvirena zapletom i likovima, u kojima političke ideje postaju čisto književne ideje; političke ideje stvarnog svijeta destiliraju se kroz književne likove u njihove *optimalne projekcije*. Književnost kao kulturni proizvod razotkriva političke ideje. Književnost prikazuje političke ideje kao neponovljive i jedinstvene u njihovom destilovanom i fiktivnom obliku.

Stvar se komplikuje onda kada književnost proizvodi određenu zbiljstvarnost. Fiktivni svijet reflektuje i reprezentuje odnose iz stvarnog svijeta, pogotovo kada koristi dijalog. Dijalog je kako tvrdi Lenard Dejvis, takođe ideološki konstrukt.<sup>2</sup> Ako uzmemo dvije polazne teorije kao tačne a to su jedna koju nudi Mouffe: „Postoji estetska dimenzija u političkom, kao i politička dimenzija u umjetnosti“ (Božić Blanuša 2014: 126) i drugu Markuzeovu koju Božić Blanuša tumači i kaže da „zakonima estetske forme stvarnost se *sublimira*, što za Marcusea znači da neposredni sadržaj podliježe stilizaciji, a tzv. činjenice bivaju preoblikovane sukladno zakonima i zahtjevima umjetničke forme“ (Božić Blanuša 2014: 126), onda u umjetnosti političko je neizbježno. Političko podliježe zakonima umjetničke strukture. Politika ima tu moć da svaki događaj ispolitizuje, da ga učini političkim, dok sva vidljiva stvarnost može biti predmet umjetnosti. Kad čitamo književnost, onda čitamo književnost čiji je predmet postalo političko. Vrlo jasna slika toga procesa opisana je u atentatu koji je Knutson izvršio nad Rajevskim u Krležinom *Banketu u Blitvi*.

U djelu *Aretej moralna migrena je ustvari politička migrena*, ono čemu nas eklatantno uči Brehtovo djelo, a ta *moralna greška je u stvari politička greška*. Drama

<sup>2</sup> „Drugim riječima, mogla bi se proširiti Aristotelova definicija čovjeka kao političke životinje rekavši da su ljudi životinje koje razgovaraju“ (Davis, 2004: 165).

*Aretej* predstavlja zenit političke književnosti u južnoslovenskoj interliterarnoj zajednici. Političko-tragična dimenzija teksta ostvaruje se kroz dramski sukob situacija i likova. Književni prozede koji je Krleža njegovao u svojim romanima nam eksplicitno otkriva književne strategije prikazivanja političkih sukoba, ono što je u romanima, kako je sam Krleža tvrdio u intervjuima, popunjeno dekorativnim motivima. Nije samo žanrovsko-simbolistički i tematski važna spona između *Areteja* i političkih romana, već i činjenica da je *Aretej* zamišljen 1939. godine upravo u vrijeme kada su se rađale ideje i objavljivali romani *Banket* i *Na rubu pameti*. U njima se apsurd veže s vjerom u pobjedu čovjeka. *Aretej* je pisan 1941. i 1942. godine u vrijeme Drugog svjetskog rata i Krležinih najtežih godina političke i lične izolacije u Zagrebu, kada se morao osjećati kao apatrid i politički izopštenik. Krleža je već tada osjećao veliko razočaranje u ideje revolucije, pa su likovi poput Nilsena i *Areteja* transpozicije tog razočaranja, ali na književnom nivou oni su simboli političke alijenacije do koje dolazi zbog ili političke situacije u kojoj čovjek ima samo dva izbora, a koje moderni roman slika kao mogućnosti moderne historije.

Drama otkriva odnose sistema vlasti i moći i to uvijek ovdje i sada. Ukoliko, prema tvrdnji Nansi i Laku-Labart koju prenosi Božić Blanuša, jedini mogući okvir „postavlja dominantna ideologija, a sasvim je svejedno radi li se o ideologiji klase, nacije, povijesnog značenja, prava čovjeka, države...“ (Božić Blanuša 2014:120), onda se politička tragedija bavi reprezentacijom tog *jedinog mogućeg okvira*, bez obzira da li ga ona ponavlja, duplicira, rekonstruiše, dekonstruiše, slika, reprezentuje itd. *Jedini mogući okvir dominantne ideologije* jeste u političkoj tragediji dat kao borba ideologija i dominantnih i marginalnih političkih ideja. Borba onih koji imaju moć s onim koji je žele, ili na primjer u slučaju Njegoševog *Gorskog vijenca* borba onih kojima je politička moć nametnuta, potlačenog i tlačitelja, ubice i žrtve, kraljeva i podanika. Politička tragedija *Aretej* nužno se završava bez ideološkog razrješenja, ili s privremenim političkim rješenjem, jer konačnog političkog i nema.

Prije nego što se detaljnije kaže šta je političko u tragediji *Aretej* treba preispitati jednu opštu žanrovsku definiciju tragedije. „Tragedija je, složićemo se, politički žanr“ (Stević 2014: 7), koju iznosi Aleksandar Stević u knjizi *Politika tragedije*, pokušavajući u tom zborniku odgovoriti na žanrovsko pitanje: u kom smislu se može reći da je je grčka tragedija politički žanr, i šta uopšte znači da jedan književni žanr vrši političku, ideološku funkciju.

Tragedija je žanr ili vrsta dramskog roda čija se „suština ogleda u specifičnoj konstrukciji fabule koja se zasniva na tragičnom konfliktu – sučeljavanju dveju ravnopravnih snaga koje, s jedne strane, predstavlja ličnost, a s druge, zakoni transcendentni u odnosu na nju (božanski, moralni, idejni, istorijski)“ (Gžegož i Makovska Tinecka 2015: 1087). U političkoj tragediji ličnost, pojedinac suprotstavljen je političkim zakonima koji su transcendentni u odnosu na njega. Zakoni predstavljaju ili božanske i moralne, ili političke i idejne, ali i

istorijske okvire čovjekovog ponašanja i egzistencije u društvu. Krleža u *Areteju* daje povijesnu fantaziju i time prikazuje vječni čovjekov poraz pred politikom i nasiljem, i pred zakonima koje sâm proizvodi. Centralni problem „tragičnog“ po sebi jeste takav da on predstavlja konflikt u raznim mogućim vidovima, a u slučaju ovog rada politički konflikt. Takva vrsta literature u evropskoj tradiciji, pogotovo u domenu tragičke književnosti, pravi „repertoar velike europske kazališne tradicije od Eshila do Šekspira, Rasina i Šilera“ (Munby, Carroll, Giles 2013: 91). Kod Krleže u *Areteju* radi se i o jednom avangardističkom eksperimentu u kojem se politika kapitalizma očituje kao svojevrsni performans, ili reklama kroz koju se kreće antički čovjek čiji se političko-identitetski problemi samo ponavljaju.

Južnoslovenska tragedija ima dugu i višestoljetnu tradiciju. Prije Miroslava Krleže nema mnogo žanrovskih predstavnika političke drame, iako postoje izuzetni primjeri. Ne ulazeći u probleme definisanja tradicije, i kako se ona prenosi u književnosti treba reći da je Krleža u svojoj prolegomeni za istoriju jugoslovenske drame u tekstu *O našem dramskom repertoaru*, sasvim precizno i duboko analitički u svom duhu, primjetio da kao dramsku tradiciju ukupno imamo samo nekoliko autora i svega nekoliko desetina kvalitetnih tekstova, te da to nije malo, a nije ni mnogo za jedan narod.<sup>3</sup> *Aretej* je jedna od rijetkih drama koje danas posmatramo kao našu dramsku tradiciju (onako kako ju je Krleža opisao u citiranome radu), pogotovo tradiciju političkog teatra, koja nastavlja svoju tradiciju u južnoslovenskom kontekstu kroz djelo Miroslava Krleže.

Političko pozorište od antike, preko Šekspira do XX stoljeća bavi se reprezentacijom moći u književnosti i na sceni: „tko se bavi poviješću političkog kazališta, stječe nova iskustva koja ga mogu zaprepastiti. Najviše ga može zaprepastiti: kako se malo toga promijenilo u zloupotrebi moći“ (Melchinger 1989: 13). Ako se malo toga promijenilo u zloupotrebi moći ipak načini prikazivanja zloupotrebe su uvijek originalni kod velikih pisaca, kao u Krležinoj dramu koja upravo tematizuje političko-moralnu čovjekovu konstantu: „Čovjek se još od antičkih vremena nije promijenio, ostao je agresivan, loš destruktivan; zločini, progoni, uništenja dva su tisućljeća ostali jednaki“ (Lauer 2013: 171). To je i prikazano u dramu *Aretej*.

Dramu *Aretej*, Miroslava Krleže, našeg najvećeg radnika tminosječe možemo čitati kao da je daleki odgovor na to kada je isusovac Bartol Kašić, kao jedan od

<sup>3</sup> „Preostaje nam da zbrojimo. Pet komedija Marina Držića, dvije-tri scene iz mitološkog teatra, zatim *Dubravka*, *Ljubovnici* i dvije ili tri molijerskne frančezarije kao varijante komedije *dell'arte*, svega deset do dvanaest stvari za razdoblje od šesnaestog do osamnaestog stoljeća. Zatim: tri stvari Sterije Popovića i tri do pet drama za period romantičarskog teatra u devetnaestom stoljeću, po izboru, poslije točne ekspertize. Od simbolizma i secesije deset do petnaest, plus Cankar tri, plus Nušić tri, svega trideset, dakle ukupno trideset i pet do četrdeset drama do prvog svjetskog rata 1914-1918. Nije mnogo, ali nije ni tako malo, da bi bilo ništa. Mnogo više nemaju ni drugi“ (Krleža 1988: 124).

naših prvih gramatika, prvi zagrmio u Rimu protiv svjetovnog teatra kao protiv smrtnoga grijeha. *Tminom i porodom od tmine* proglašeno je tada uglavnom sve što je do toga trena bilo napisano za scenu. Nekoliko vjekova nakon toga Krleža postavlja na scenu *svjetiljku u tmini*, koja prikazuje raspad evropske, zapadne civilizacije koja spava na temeljima od krvi i ljudskih nesreća, a u „težnji da se prikažu mehanizmi evropskih građanskih diktatura uoči rata i time podvuče univerzalnost njihovog prisustva u historiji“ (Vučković 1986: 385). Ova drama je kako prenosi Rajnard Lauer prikazana 28. decembra 1959. godine u Zagrebu, a samo dan kasnije izvedena je u Beogradu u prisustvu predsjednika Josipa Broza Tita i njegove supruge Jovanke Broz.

Krleža ovom dramom osvjetljava historijsku tminu grobnice koja se nalazi ispod kolijevke predfašističke demokratije i slobode, koja je izrodila fašizam i Drugi svjetski rat. Protivno krležijanskom skepticizmu o literaturi i jeziku kao o običnom *babilonskom zapomaganju* govorićemo o *Areteju*, kao o jednom od najviših dometa južnoslovenske političke dramske književnosti. Prije svega, „*Aretej i Lutke* (integrirana drama u drugu knjigu *Banketa u Blitvi*) plod su Krležine modernističko-ekspresionističke poetike i nastavljaju se na njegov mladenački dramski opus *Legendi*“ (Franić Tomić 2008: 443). Šime Vučetić je u knjizi *Krležino književno djelo* uvidio važnu značenjsku i žanrovsku sponu između *Areteja* i *Banketa* upravo u domenu političkog: „Svi se pak mogući srodni dekonotirani elementi ipak moraju svesti na jedno značenje zajedničkog nazivnika a to je pak put koji, međutim, otvara neko strukturalističko rješavanje, tumačenje djela, simboli *Blitve* mogu se dovoditi do sukladnosti sa simbolima Rima, kako je to učinio i sam Krleža kada je pisao, nešto kasnije, svoga *Areteja*“ (Vučetić 1983: 145).

U ovom radu najviše se bavimo literarno-političkim konotacijama *Areteja*. Pitanje scenske izvodljivosti, što zbog dužih filozofskih dijaloga između likova „s obilježjima mitologije i fantazije“ (Lauer 2013: 170), što zbog narušavanja dramskog jedinstva mjesta i vremena često je izbjegavano. Otud i odsustvo njenih teatarskih adaptacija u XXI stoljeću. Ipak, iako su se vremena promijenila njeno duboko avangardno obilježje nije prestalo da bude aktuelno: „Simultanost se provlačila kroz unutrašnje monologe neurasteničnih intelektualaca, razapetih između doživljaja svijeta, društvenog uređenja, političke groteske i njihovih individualnih nastojanja da utječu na zadanost zbilje“ (Franić Tomić 2008: 443).

No, i pored toga, danas, posle više od pedeset godina nakon prvog objavljivanja drame, mi se pitamo ko je *Aretej*, ali i što je *Aretej*. Primijećeno je da je *Aretej* je scensko-filozofski traktat u pet slika. Dominantna tema *Areteja* je nepromjenljivost ljudskoga zla. Čovjek politička životinja i to majmun: „Krležino staro uvjerenje da u dubini čovjeka čuči životinja, gorila, opet je isplivalo na površinu“ (Lauer 2013: 171). Svojim djelima, a između ostalih i *Aretejem*, Krleža je ispisao najstrašniju osudu svakoj diktaturi, svakom obliku tiranije i totalitarne svijest, dovodeći na pozornicu u igru mnogobrojne likove-simbole.

Drama *Aretej* je krvavi šekspirovski prikaz posrnuća čovjeka kao političkog bića, njegova slabost da se odupre svojim ubilačkim, životinjskim nagonima. Takva silina čovjekove potrebe za ubijanjem data je kroz razgradnju povijesne slike o visokoj latinskoj kulturi, koja je jedan od temelja evropske kulture danas. Takav jedan lik-simbol je i *Aretej*. U ovoj drami sukobljavaju se politički nazori likova, ali ne samo to nego i usporedba i sukob između politike antičkih vremena i politike vremena 1938. godine: „Kako je u antici kao posljedica dvorskih zavjera došlo do ubojstava, tako su u sadašnjosti nastali totalitarni oblici vlasti koji su uzrokovali slična nedjela“ (Lauer 2013: 170).

*Aretej* je istorijska ličnost, arhijatar i slavno ime rimske medicine, koji je živio na dvoru Klaudije Pauline, treće supruge imperatora Ilirika, pionir mnogih medicinskih hipoteza, na prelazu iz trećeg u četvrti vijek poslije Hrista. *Areteja* iz Kapadokije koji je bio doktor iz prvog stoljeća, Krleža smješta u vrijeme izmišljenoga rimskoga cara Postuma Ilirika, a *Areteja* kao njegovog liječnika koji je „napola šarlatan, napola iznimni medicinar“ (Lauer 2013: 171). *Aretej* je Krležin posljednji dramski tekst, objavljen 28 godina nakon prethodnoga, *Lede*, koji po nekim vanjskim aspektima (izmjenjivanje mjesta scene i vremenskih planova, realnosti i fantazije) podsjeća više na elemente iz najranije faze Krležine dramaturgije, tzv. legendi, a tematski je vezan uz zapise iz istorije medicine, nastale za II. svj. rata. Svojevrsan je komentar djelu autorov *Pogovor za dvije drame o Areteju i o Jurju Križaniću*, koji je, što se *Areteja* tiče, prilično vjeran scenarijo životnih okolnosti i moralnih dilema lika ostvarena u samoj drami. Apatrid A kaže u prvoj slici predstavljajući *Areteja* kao ličnost: „nestao je u okviru političke zavjere protiv Postuma Ilirika, a njegova žena Livija Ancila spaljena je na lomači, kad uprkos smrtnoj opasnosti nije htjela da se odrekne svog kršćanskog uvjerenja“ (Krleža 1975: 12). Već na samome početku drame predstavljen je povijesni siže razloga smrti *Areteja*, čime nas uvjerava da će u tragediji biti reprezentirana, oživljena povijesna slika političke smrti.

U prvoj slici koja se događa *U peristilu aretejona* data je slika antičkih ruševina. *Aretejeva* vila opisana kao oživljena slika antičkog vremena, pored koje su okačeni simboli kapitalističkog vremena kao sušta suprotnost ili rukanje povijesti i njenim manifestacijama, koji izgledaju groteskno: „Na konzolama, asimetrično, u visini portala poludesno srebrni sarkofag svetice s osvijetljenim trupom pod staklom. Pred bazilikom limuzine i kabrioleti; na stijenama i oglasnim kopljima reklame: michelinske sablasti...“ (Krleža 1975: 12). Ova slika je kritika neoliberalne politike i njenih simboličkih reprezentacija, uvodi nas u simbolički politički prostor kroz koji se kreću glavni likovi drame. No i više od toga, ova slika predstavlja simbole slojeva vremena kroz koje se kreće zli i destruktivni čovjek koji se nikad ne mijenja, a vremena u drami su pomiješana: „antiku se promatra iz perspektive sadašnjih bića, a sadašnjost iz perspektive antičkih bića“ (Lauer 2013: 169).

Osim Areteja, dvojica glavnih likova Apatrid A i B, koji su po profesiji doktori u egzilu, dva evropska politička emigranta, kao i sâm Aretej u drami su, takoreći, zaduženi za stvaranje dramske radnje. *Aretej* se odvija u latinskom antičkom polislu. U prvoj slici drame, koja se odvija u Rimu, u peristilu Aretejevog doma, u septembarsko jutro 1938. godine, istorijski dan Firerovog govora u Nirnbergu, oni raspravljaju o Areteju i o čovjekovim moralnim migrenama, o tome da li su Aretej i ljudi trećeg vijeka imali savjest, i da li je tad zlo i barbarstvo bilo veće od današnjeg. Njihov dijalog nema samo filozofsku, digresivnu funkciju. On je integralni dio čitave slike čovjekovog tragičnog političkog pada u pakao, u tminu i ništavilo. Njih dvojica raspravljaju o tome da li čovjek može zamisliti i sjećati se onoga što je bilo i kako je uistinu bilo, a njihova želja da pokušaju da sagledaju događaje iz Aretejevog vremena pokretač je same radnje. Apatrid B tvrdi da o njima ne možemo ništa znati, i da je sve što znamo o njima su „dosadni citati iz dosadnih pisaca“ (Krlježa 1975: 18). Apatrid A i Apatrid B su dva filozofsko-umjetnička antipoda, i dva različita politička pogleda na svijet. No, oni ne služe kao puki traktat o političkim idejama, već su i sredstvo individualizacije likova. Za Apatrida A ljudska ruka i umjetnost je „savršenstvo od remek-djela kome se zaista ništa ne bi moglo ni dodati ni oduzeti“ (Krlježa 1975: 14), a Apatrid B smatra to „šarmantne besmislene laži vezanog poetskog govora“ (Krlježa 1975: 14).

Apatrid A je aristotelovac, a Apatrid B je platonista. Različite verzije posmatranja stvarnosti i ideja. Apatrid A tvrdi da za susret sa ljudima iz prošlosti bi trebalo imati samo unču fantazije. On kaže da bi za susret sa njima trebalo imati isto onoliko fantazije koliko i ljudi koji su balzamirali Svetu Ancilu, i zamisliti da je ona zapravo živa i da je sve vrijeme među nama. Apatrid A je umjetnik, s umjetničkim viđenjem istorije, a Apatrid B s političkim viđenjem istorije. Tu se umjetnost i politika sukobljavaju kao dva pogleda na svijet. Apatrid B tvrdi da bi se antički čovjek koji bi se pojavio na scenu sadašnjice izgubio kao pas na transatlantiku, dok Apatrid A tvrdi suprotno. Takav jedan fantom mogao bi nam reći mnogo toga o čemu pojma nemamo. On bi o nama, o našoj bijedi progovorio možda tačnije nego što mi sami umijemo da je sagledamo. Današnja Evropa iz njegove perspektive, to bi bila dijagnoza za sve naše bolesti mnogo pouzdanija od svih glupih, megalomanskih ditiramba o dvadesetom stoljeću. Da li je silazak Apatrida A i B u katakombe Svete Ancile, njihov povratak u prošlost, njihov silazak na scenu Aretejevog Aretejona u treći vijek nakon Hrista, literarna igra njihovih duhova, „tanka koprena fikcije koja ih odvaja od trepetljivih sjenki koje su među njima, žive, tajanstvene?“ (Krlježa 1975: 19). Ili možda oni silaze kroz danteovsku maglu u svijet koji i dalje postoji, koji je realan, koji je i dalje tu sa nama, ali koji mi ne možemo vidjeti.

Njihov silazak kroz danteovsku maglu u podzemni svijet, u svijet prošlosti, trebalo bi posmatrati u odnosu na treću sliku, čija se radnja odvija u septembarsko jutro 1938. godine, u kojoj se pojavljuje sam Aretej. Aretej se

pojavljuje na scenu Evropskog Rima 1938. godine *in medias res*. Njegov ulazak na scenu je realističkog tipa, pojavljuje se krvave glave u zavojima, s mačem u ruci, donkihотовski izgubljen u vremenu, pojavljuje se bez ikakvih fantastičnih ili snovidnih okvira ili uvoda. Tako do kraja drame čitalac ili gledalac, a i sami likovi i učesnici drame potpuno realno doživljavaju njegovu prisutnost. Aretej i njegov peristil, njegova sablast u sadašnjosti je dokaz da prošlost i dalje živi među nama, u sadašnjosti, kao ruševina, kao povijesna sablast, kao džojsovska istorijska noćna mora iz koje se želimo probuditi, ali ne možemo i nismo u mogućnosti, te elemenat avangardizma u tragediji koji „počiva na negaciji linearne i naivno progresističke temporalne svijesti“ (Brebanović 2016: 236).

Gledalac, odnosno čitalac saznaje da se ne radi isključivo o igri mašte dvojice Apatrida (likovi bez državljanstva, likovi bez prošlosti i bez osobina-time se njihovim dijalozima daje dublje značenje ne samo na političkoj razini, nego i na simboličkoj), koji su posjetili Aretejevu palatu u trećem vijeku poslije Hrista. To otkriva i činjenica da Areteja vide svi i Morgens, i Morgensova snaja Klara Anita, i turisti, karabinjeri i svi učestvuju u neobičnim događajima koji su odvijaju oko Aretejevog prisustva. Aretej je putnik iz prošlosti koji prikazuje da se zločin (pogotovo politički) kao koncept, i pored nastanka telefona i telefonskih govornica, suštinski nije promijenio.

S obzirom na dramsku strukturu ovog teksta, povratak Apatrida u prošlost, kao i pojavljivanje Areteja u savremeni Rim su ambivalentni događaji. Oni su ujedno i simbolični (fantastični) i realni. Prvu sliku moramo posmatrati u kontrastu s Aretejevim pojavljivanjem u trećoj slici. U njoj nema ni trunke fantastike, nema dvojbe da li se tu radi o donkihотовski ludom čovjeku, već je zaista riječ o istorijskom Areteju, koji kao da je u nekoj vremenskoj pukotini, kao da je prošao neprimjetno kroz vremenski portal. Tok dramske radnje, u *Areteju*, u odnosu na *Glembajevu* je donekle usporeniji zbog širokih, filozofskih dijaloga. Digresije praćene su Aretejevim nervoznim napadima. To što postoji dvojba u umovima čitalaca oko pojave Areteja jeste zbog toga da tragični događaj ubistva Baruna dobije na realističnosti i tragičnosti, ali i na simboličnost. Aretej u Barunu prepoznaje Kaja Anincija (šef palatinske policije u trećem vijeku), koji mu je ubio ženu, zapalio spise, i uništio dom. Ambivalenciju i ponavljanje događaja kao ponavljanja istorije pojačava to što i Kaja i Baruna u drami glumi isti glumac. Dakle, to je avangardistički postupak u ovoj drami, koji prema Brebanoviću narušava linearnu i naivno progresističku svijest.

Sa druge strane, u podtekstu ove drame želi da se naglasi u kojoj mjeri se Evropa za svojih 1700 godina, osim tehnološki uopšte nije promijenila, i Aretej svojim prisustvom otkriva pravo lice Evrope i agonije u kojoj se ona nalazi. Evropa i moderna civilizacija stoje na temeljima od zločina i krvi i taj dolazak Hitlera i čudovišta Drugog svjetskog rata je samo nastavak ili, ciklično ponavljanje istorije zločina koje čovječanstvo samo nad sobom vrši. To se u drami prikazuje poistovjećivanjem zločinaca Kaja i Baruna koji su isti lik, ili

isto lice zla. Njih u drami, kako je u didaskalijama naglašeno, glumi isti glumac, zato što su obojica lice zla, nepromjenljivo zlo lice tiranije koju predstavlja vlast. Aretej je bio suočen sa moralnom dilemom postavljenom od strane vlasti, i životinjskog instinkta pojedinca, da li da ubije i opravda ubistvo svojim integritetom. Pred istom dilemom se vjekovima kasnije nalazi doktor Morgens čuveno ime savremene medicine. Aretej, kao i Morgens, svojim „stavovima izaziva niz glupih i nervoznih zapleta, kakvi veoma često izazivaju isto tako nervoznu netrpeljivost njegovih moćnih i uplivnih palatinskih partnera“ (Krleža 1975: 130). Aretej, kako kaže Krleža u svom pogovoru dvjema dramama, osjeća kako se bliži dan kada će neminovno podleći okolnostima. Aretej ubija Baruna prepoznajući u njemu Kaja Anincija. Barun od Morgensa zahtjeva isto što Kaj od Areteja. U tipičnom Krležinom dekoru barokne tmine, topovske grmljavine u pozadini, u očaju Aretej ubija Baruna to jest Kaja Anincija. On ga ubija u toj noći u kojoj se pita: „Ako je istina da ova noć traje već više od dvije hiljade godina, onda ovi zlikovci prijete smrću već čitavim pokoljenjima“ (Krleža 1975: 110).

Prema Krleži Evropa, dvomilenijumska civilizacija je vječna noć, kojom sve vrijeme vladaju zlikovci i ubice. To je „političko“ koje Krleža zastupa i u *Banketu u Blitvi* i drugim svojim političkim fikcijama. Čitava ova drama odvija se kroz vjekove, prava je čovjekova povijesna drama, ubistava, laži, prevare u koje je uronjeno čovječanstvo i civilizacija, i koje se nikad neće promijeniti. Aretejevo prisustvo i njegovo razumijevanje današnjice, i pored čovjekovog tehnološkog napretka, i pored toga što je čovjekova ruka „savršenstvo od remek-djela kome se ne bi moglo ništa ni dodati ni oduzeti“ (Krleža 1975: 115) napravila velik korak, ona je ipak ruka majmuna. Čitajući ovu dramu kao da se svi pitamo, poput Niela Nielsena iz *Banketa u Blitvi*, kamo to putuje jadni, krvavi čovjek. Da opet spomenemo Aristotelovu političku teoriju da je čovjek politička životinja, društvena životinja „jer u odnosu na ostale životinje jedino je ljudima svojstveno da imaju osećanje dobra i zla, pravde i nepravde...“ (Aristotel 1975: 5),<sup>4</sup> u Krležinom čitanju političkoga čovjek je životinja, ali majmun koji tragično ne razlikuje dobro i zlo, pravedno i nepravedno.

„Ideološki pak posmatrano, malo je verovatno da ćete igde pronaći lektiru koja tako (ubi)tačno markira i osporava temelje savremenih društava: od neoliberalizma i etnocentrizma, do lažnog demokratizma i moralnog relativizma“ (Brebanović 2016: 10). Upravo smo u ovome radu opisali kako se u avangardističkom maniru ove Brebanovićeve konstatacije manifestuju kroz djelo *Aretej*. *Aretej* je književno-politička pojava, simbol jedne velike neprolazne ljudske političke i povijesne bolesti, i riječima samog Krleže, Aretej je opisan kao

<sup>4</sup> Usp.: „U jednoj čuvenoj Aristotelovoj rečenici kaže se da su ljudi politička bića zato što poseduju govor koji im omogućava da usaglase ispravno i neispravno, dok životinje poseduju samo glas kojim izražavaju ili bol. Ali suština problema je saznati ko je kadar da presudi šta je govor odluke a šta izraz nezadovoljstva“ (Ransijer, 2008: 7–8).

„mračna sjenka, jednog antipatičnog, davno minulog vremena koje još uvijek traje podjednako antipatično i podjednako kriminalno“ (Krleža 1975: 133). *Aretej* je ljudska nesreća, moralna nedoumica, casus conscientiae, human condition, civilizacijska noć koja traje već dvije hiljade godina. *Aretej* je naša politička migrena danas i ovdje. Ako je tačno, kako se napominje u Brebanovićevoj knjizi, da je izučavanje i razumijevanje jedne civilizacije kakva je bila Jugoslovenska važno razumijevanje i izučavanje Krleže, dakako, za razumijevanje Krležinog odnosa prema toj civilizaciji i XX stoljeću u kojem je ona postojala je važno izučavanje i razumijevanje drame *Aretej*.

Politička pozadina ove drame je međunarodna evropska politička scena, pozadina groze, strave i mračnih slutnji, a tutnjevi u pozadini Barunovog ubistva su pogrebni marš umiruće Evrope u Drugom svjetskom ratu i čitavog civiliziranog evropskog svijeta, marš koji se do danas nije završio: „i kakvi su to elementi te se do dan danas nisu ugasili, tako da, eto traju još uvijek podjednako intenzivno godine 1942 u mojoj svijesti?“ (Krleža 1975: 134). U podnaslovu ove drame stoji da je to *fantazija u pet slika*; to je, dakle, mentalna predstava događaja, simboličkih misli u budnom stanju ili u snu. *Aretej* je grozno, zazorno (*unheimlich*) stanje između sna i jave, groza i očaj u kome se nalazi čovjek, podvrgnut svemu onom u čemu je „koeficijent svega što je ljudski dostojno čovjeka sveden na minimum“ (Krleža 1975: 19).

Osim toga *Aretej* je u književnom smislu i nada, svjetlost, umjetničko djelo koje razmiče i osvjetljava tminu istorije ratova i ubistava. Ova drama se i završava pojavom blagodate pune rasvjete, koja je obasjala svijest i samosvijest svih prisutnih koji u glas viknuše: „A, a, a, evo svjetlosti, sjajno“ (Krleža 1975: 115). *Aretej* je nokturno, orfejska pjesma prokletstava, jedina svjetlost među nama i samo iluzija da će na kraju ovog nokturna ipak svanuti – to je za nas *Aretej*. Djelo koje, iako jadna i jalova obmana da postoji mogućnost izleta u civilizaciju. Možda i nada da nije svaki napor u borbi protiv zločina i laži samo obična *romantična pustolovina*. On prikazuje tminu, ali samo da bi je osvjetlio. *Aretej* je jedna od rijetkih, ali veličanstvenih svjetiljki u tmini.

## Literatura

- Aristotel. 1975. *Politika*. Beograd: BIGZ.
- Božić Blanuša, Zrinka. 2014. „Ispisivanje traga: Književnost, politika i političko“. *Umjetnost riječi*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo. LVIII, 2. 119-137.
- Brebanović, Predrag. 2016. *Avangarda krležiana: pismo ne o avangardi*. Zagreb: Arkzin.
- Džejmson, Fredrik. 1984. *Političko nesvesno*. Beograd: Pečat.
- Gžegož, Gazda. Makovska Tinecka, Slovinja. 2015. *Rečnik književnih rodova i vrsta*. Službeni glasnik. Beograd.
- Jurs-Munby, Karen. Carroll, Jeromme. Giles, Steve. 2103. *Postdramatic Theatre and the Political*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Krleža, Miroslav. 1975. *Aretej*. Sarajevo: Nišro Oslobođenje.
- Krleža, Miroslav. 1988. *Svjetiljke u tmini.*, Sarajevo: Oslobođenje.
- Lauer, Reinhard. 2013. *Miroslav Krleža hrvatski klasik*. Zagreb: Ljevak.
- Melchinger, Siegfried. 1989. *Povijest političkog kazališta*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Milačić, Božo. 2010. *Hrvatske književne teme*. Osijek: CKD „M-M“.
- Milošević, Nikola. 1976. *Andrić i Krleža kao antipodi*. Beograd: Slovo ljubve.
- Ransijer, Žar. 2008. *Politika književnosti*. Novi Sad: Adresa.
- Stević, Aleksandar. 2014. „Grčka tragedija i politika žanra“. *Politika tragedije*. Beograd: Službeni glasnik: 7-36.
- Vučković, Radovan. 1986. *Politički roman*. „Krležina dela“ Sarajevo: Oslobođenje.
- Vučetić, Šime. 1983. *Krležino književno djelo*. Zagreb, Beograd, Rijeka-Opatija: Spektar, Jugoslavijapublik, Otokar Keršovani.

## Aretej as a Political Tragedy

In this paper, the author discusses Krleža's tragedy *Aretej* as a political tragedy and an avant-garde literary text. The author takes over the theoretical starting points of the political from Fredric Jameson and Jacques Rancière, and methodologically complements the discussions on the notion of the political in Božić Blanuša and the notion of the political in tragedy by the authors Melchinger and Stević. In the analysis of the work itself, the author starts from the texts of Predrag Brebanović, Reinhard Lauer, Lennard Davis and others. The paper presents elements of Krleža's poetics in *Aretej* and compares it with the novel *Banket u*

## Summary

*Blitvi*: the relation of power to the individual, the use of totalitarian consciousness, ideology, or man's social relations as a struggle of political ideas, and finally that man's political instinct is an animal instinct for self-preservation. Krleža's poetics is read as a demystification of false morality and political alienation. What Miroslav Krleža dealt with in the *Banket in Blitvi* through the character of Nils Nielsen, in *Aretej* is the main topic in which political alienation is read, which is in one sense the most difficult alienation.

KEYWORDS: *Aretej*, Miroslav Krleža, political, politics, political drama

# Usamljenost i otuđenost junaka – antijunaka u romanu Branimira Šćepanovića *Usta puna zemlje*

**Andrijana Nikolić**

Fakultet za crnogorski jezik i književnost  
Cetinje – Crna Gora

UDK: 821.163(497.16).09

Kategorizacija: izlaganje sa znanstvenog skupa

Primljeno: 27. veljače 2020.

Prihvaćeno: 11. svibnja 2021.

Roman Branimira Šćepanovića *Usta puna zemlje* djelo je koje se bavi egzistencijalno-psihološkim problemima savremenog čovjeka i njegovoga otuđenja. Roman započinje dvama naporednim pripovjednim tokovima. Iako su narativni tokovi na početku romana postavljeni bez ikakve međusobne uslovljenosti, tokom radnje, oni će postati međusobno zavisni i uslovljeni mislima, kretanjama i refleksijama protagonista romana. Usamljenost glavnog junaka-antijunaka je dominantna tema koja će se proizaći iz Sartrove filozofije da „egzistencija prethodi esenciji”, jer čovjek najprije egzistira da bi se susreo sa samim sobom, da bi se najposlije definisao. Odnosno, ako se čovjek ne definiše, to je zato jer prethodno nije ništa, on će tek poslije biti i bit će onakav kakvim sebe učini. „Tako nema ljudske prirode, jer nema Boga da je pojmi. Čovjek je ne samo takav kakvim sebe pojmi nego i takav kakav sebe hoće, i kako sebe pojmi nakon egzistencije, kako sebe hoće nakon tog poleta spram egzistencije; čovjek nije ništa drugo nego ono što od sebe čini.” (Sartre

1964: 11) Prema Sartreu, svijest pojedinca jest ono što oblikuje stvarnost u kojoj živi, a upravo odabirom vlastite esencije, čovjek svome postojanju daje smisao. Kroz neimenovanog Bjeğunca (Bezimenog) pisac prikazuje izolovani svijet pojedinca čija se usamljenost objašnjava kroz Sartrovo tumačenje po kojemu je „čovjek ono što od sebe čini i da je svatko u potpunosti odgovoran ne samo za sebe nego i za ostale ljude jer čovjek samoga sebe mora promatrati u odnosu na svoju okolinu (Sartre 1964: 12). U nesagledivoj situaciji u kojoj bolestan Bezimeni junak odlučuje tri posljednja mjeseca života provesti u rodnom zavičaju, odjednom postaje progonjeni antijunak. U odgonetavanju razloga otuđenosti pisac će reminiscencijama junaka-antijunaka<sup>1</sup> vraćati u prve upamćene dane djetinjstva u kojima će pronaći razloge kasnijih anksioznih stanja. Kada se ustaljenim likovima u romanu: Bjeğunac, narator i Jakov dodaju likovi čobana i šumara, ne dobija se novi smisao, ne odvaja se novi pripovjedački paralelni tok, naprotiv, stvaralački postupak se osamostaljuje, bogati se u svojoj horizontali, dok je u vertikali i dalje aktuelan sukob Bjeğunca i hajkača. Uslovno postavljanje likova naspram Bezimenog i hajkača, dovešće do zaključka da je život varka koju gledamo u ogledalu, te da je besmisao poveznica ovog i svijeta koji se reflektuje iz ogledala, odnosno svijesti.

KLJUČNE RIJEČI: *bezimeni, egzistencija, otuđenje, progonitelji, progonjeni*

<sup>1</sup> Antijunak je glavni lik koji se razlikuje od profila arhetipskog heroja. Za pozitivnog junaka vezuju se karakteristike poput duševne snage, moralne ispravnosti i pameti, dok antijunak ili antiheroj predstavlja suprotnost te slike. Međutim, pojam antijunak ili antiheroj upotrebljava se za označavanje likova čije nam moralne karakteristike ne imponuju, ali koji inače mogu imati izvesna pozitivna intelektualna i psihička obeležja. Ta druga definicija pojma antijunak više odgovara likovima koji će biti analizirani u ovom radu. Antijunaci su često prisutni u modernim romanima, a posebno su se istakli u egzistencijalističkim djelima XX vijeka. Kao reprezentativni primjeri mogu se izdvojiti djela Kafke i Kamija (Živković 1986: 304).

*Umjetnost nije sredstvo, ona je kakva-takva nužnost. I nije manje stvarna od onoga što kolokvijalno zovemo stvarnošću. Ona je alternativni prostor i zato veliki tješitelj, ali i utješno svjedočanstvo da je duh nesvodljiv na prostorno-vremenske kategorije.*

Don Branko Sbutega (1952-2006)

## Izrastanje apsurdna

Kada bismo kratko predstavljali roman *Usta puna zemlje*, upotrijebili bismo rečenicu Petra Miloševića: „Neko silazi iz voza, ali ne zna zašto; stižu dva nepoznata lovca; on ih ne pozdravlja nego beži od njih, te kreće hajka za njim” (Milošević 2010: 715). Izrastanje apsurdna iz svakodnevice kao kod Kafke i Kamijsa, glavna je odrednica ovog nevelikog djela koje djeluje kao zakašnjeli eho egzistencijalističkog romana, kao da je produžetak kamijski koncipirane povijesti, budući da se bavi nekim egzistencijalno-psihološkim problemima čovjeka savremene civilizacije, njegovim otuđenjem i posljednjim pokušajem da se osmišljavanjem smrti osmisli za junaka gotovo već sasvim protekli život (Ivanović 1978: 74). Iako se egzistencijalizam kao filozofski pravac javio nakon završetka Prvog svjetskog rata s osobenim pitanjima kojima se bavio tadašnji čovjek, a koja su se najvećim dijelom odnosila na slobodu čovjeka i njegovo samoodređenje i samoostvarivanje, ovaj pravac se javio kao odgovor na filozofiju postojanja sa mogućnošću da se nadvladaju idealizam i pozitivizam.<sup>2</sup> Filozofija egzistencije nastala je u opreci prema Hegelu i njegovom apsolutnom idealizmu, a takođe i prema pozitivizmu i filozofskim pravcima koji filozofiju shvataju kao vrstu opšte nauke. Zbog toga je takva filozofija uvela promjene u tradicionalnoj tematici i načinima filozofskog izlaganja. Pažnja je usmjerena na čovjekov položaj u svijetu i njegovu egzistenciju. Izlaganje uglavnom sadrži naučnu metodu analize i obrazlaganja pretpostavki. Istovremeno filozofija se oslanja i na umjetnost, pa njezin stil često podsjeća na onaj koji je zastupljen u književnim djelima (Solar 2018: 378).

Sartrova filozofija u užem smislu zastupa prvenstvo egzistencije nad esencijom. Pojedinaac je određen jednostavno time što postoji, „gurnut” u određeni svijet i od njega zavisi kakvu će esenciju ostvariti, tj. što će postati. Dakle, akcenat je na slobodi izbora. Druge važne teme odnose se na suočavanje sa smrću, nelagodu osjećaja konačne odgovornosti za vlastiti život i problem

<sup>2</sup> Egzistencijalizam (prema lat. *existentia* – postojanje, opstanak) je književni i filozofski pravac nastao pod uticajem filozofije koju je razradio Sartr. Naziv se najčešće koristi u širem smislu, te obuhvata i preteče Šopenhauera, Ničea i Kjerkegora i nekoliko uticajnih mislilaca tog vremena poput Karla Jaspersa i Martina Hajdegera. Kao jednog od prethodnika, egzistencijalisti pominju i Kafku (Solar 2012: 322).

odnosa pojedinca sa ostalim ljudima. Te teme prenose se na egzistencijalističku književnost koja je svjetski ugled stekla Sartrovim i Kamijevim djelima. Egzistencijalističku književnost karakteriše uvođenje filozofije u romane (poput Sartrovog filozofskog romana *Mučnina*), drame, novele i eseje, npr. Kamijev esej *Mit o Sizifu* (Solar 2012: 325).

U ovom djelu ćemo se suočiti sa subjektivnim idealizmom glavnoga junaka, Bezimenog, koji će pred kraj svoga života introspektivno shvatiti da objektivna stvarnost ne postoji, pa ćemo ga posmatrati i u obruču filozofije solipsizma, po kojoj postoji isključivo vjerovanje (o čemu glavni junak pripovijeda) da se znanje i neuspjeh mogu pronaći samo unutar ličnog iskustva, a nipošto u objektivnim činjenicama. U samoj definiciji solipsizma ima mjesta i za skepticizam, kao odgovor na prethodna stanja i radnje u životu subjekta.

U prekidu komunikacije polazišna je tačka kafkijanstva koja će se kroz djelo sve više ispoljavati u ponašanju likova pridruženih kamperima u potjeri za Bezimenim, koji će se između bjesomučne hajke i isprekidanih pauza prepunih straha i mučnine predavati preispitivanju sebe i svoje prošlosti. Prekid komunikacije otvoriće i polje apsurdnosti koje je do punog izražaja došlo u ovom djelu samim otpočinjanjem hajke. Nikola Milošević smatra da je ideal čovjekovog apsurdna „sadašnjost i smenjivanje trenutaka pred dušom koja je uvek svesna”, a zatim zaključuje da je „jednakost svih iskustava moralnih i nemoralnih, i kult sadašnjosti, kult trenutka, nasuprot kultu trajnosti, prošlosti i budućnosti” kao osnovna posljedica Kamijeve filozofije<sup>3</sup> (Milošević 1990: 273), a da je apsurd kontrast između želje za racionalnim i svijeta koji toj želji ne odgovara (Milošević 1996: 31).

František Miko navodi da „govor na jednoj strani želi da bude izraz najintimnijih akcija ljudske unutrašnjosti, na drugoj strani ima aspiracije da prikaže svet u njegovoj najčistijoj objektivnosti, ne gledajući na to da je oboje uslovljeno smislom ljudske egzistencije, što – u skladu sa ljudskom suštinom – na isti način u sebi vezuje čovekovo preobražavanje sveta iz perspektive ljudskih potreba, kao i samopreobražavanje čoveka” (Harpanj 2018: 38). Preobražavanje likova teklo je uporedo sa dnevnim mijenama dvadesetčasovne potjere koja se zatvorila u sumrak istoga dana.

Na samom početku romana čitalac se susreće sa dvojicom kampera koji na osami šumskog proplanka dočekuju mirnu avgustovsku noć u šatoru. Ljetovanje na istom mjestu posljednjih godina svodilo se na to da su uvijek uspijevali da lako zaborave „svoje brige i obaveze, svoj sviknuti, jednolični život, sveden na

---

<sup>3</sup> U eseju „Mit o Sizifu”, Kami objašnjava da čovjekova nostalgija sadrži u sebi principe etičke i logičke prirode, zapravo, one osobine koje je Kafka uskratilo svom Bogu, a za kojima čovjek čezne (dobrota, moralna veličina, očiglednost i koherencija) Sve navedeno Kami je obuhvatio terminom „jedinstvo” koji podrazumijeva čovjekovu želju za logičkim i etičkim stapanjem svijeta. Takav zahtjev za objedinjavanjem znači učiniti svijet bliskim i razumjeti ga.

*kuću, kancelariju i kafanu.*” I dok su dvojica kampera do svoje destinacije stigla vozom, sa druge strane pratimo putovanje Bezimenog koji se vozom približavao u želji za *opasnom priželjkivanom tišinom*. Pisac je iznio osnovne težnje jedne i druge strane: potreba za mirom, odmorom i ćutanjem, s tom razlikom što su kamperi zasićeni kancelarijskog života i traže mir u prirodi, daleko od grada, a Bezimeni teži da u miru okonča zadnje dane života nakon saznanja o dijagnozi neizlječive bolesti. Iz razmišljanja kontrapunktno postavljenih prozних junaka izdvaja se osnovna tema ovoga djela – usamljenost. Protagonisti Šćepanovićevog romana nalaze se u neskladu između nostalgije i svijeta u kojemu se čovjek teško snalazi, pa mu je neophodan određeni stepen svijesti. Stanje apsurdna je stanje svijesti, pri čemu izraz „svijest” ne podrazumijeva psihološku već „gnoseološku konotaciju” (Milošević 1996: 34). Kao što Milošević zapaža da Kamijeva „lucidnost” podrazumijeva „sposobnost saznavanja nesklada između čežnje i sveta” tako su i Šćepanovićevi junaci svjesni unutrašnje tegobe koja odražava novo stanje svijesti, odnosno apsurd koji Sofija Kalezić objašnjava kao nesklad čovjekove nostalgije za apsolutnim i svijeta koji tom zahtjevu ne odgovara” (Kalezić-Đuričković 2017: 158). Šćepanovićevi antijunaci izrastaju iz apsurdna koji ispunjava njihovu svakodnevicu. Nikola Milošević u svojoj studiji „Negativan junak” predstavlja deduktivnu hipotezu o paradoksalnoj prirodi negativnog junaka za kojega kaže da u svojoj prirodi ima „nečeg moralno negativnog što sputava, pa čak i iz osnova menja naše praktične, moralne stavove. Čini se da iz ovih literarnih likova zrači neka privlačna moć, pred kojom su nemoćne sve etičke norme. Ta moć jeste onaj paradoks što leži u prirodi moralno negativnog junaka i razmišljanju o tom paradoksu” (Milošević 1965: 6).

Iako dolaze iz različitih dijelova tadašnje države, sva trojica bježe u osamu, koju traže u prirodi. Dakle, usamljenost nije pojedinačna, iako je projicirana kroz pojedinačne situacije, već je ona u suštini kolektivna. Pojedinačno nesvjesno u datim okolnostima biva dio kolektivnog, na što je pisac u djelu sugerisao nekoliko puta, posebno uvođenjem novih likova koji se pridružuju potjeri i time postaju dio kolektivnog. Usamljenost je sugerisana i pejzažom, posebno onima kojima se kreće Bezimeni i u kojima se konstantno reflektuju ili sunčevi zraci u jakom bljesku ili tama šume, što dodatno izaziva refleksije i introspekcije Bezimenog, ali svjetlost utiče i na to da li će se „čitalac zagrijati za nekog negativnog literarnog heroja”, jer svjetlost koja osvjetljava neki predmet ili neko ljudsko biće „uzrok je činjenice da su taj predmet ili ljudsko biće osvetljeni” (Milošević 1965: 212). Srpski filozof i teoretičar književnosti uvijek daje prednost traganju u nijansama (Lukić 1984).

## Pripovjedni tokovi

Pisac je roman oblikovao kroz dva narativna toka, progonjeni Bezimeni i dva Progonitelja (Ja i Jakov).<sup>4</sup> Iznenadnim susretom u samo svitanje, protagonisti romana našli su se na suprotnim stranama. Suprotnost je dokaziva teorema kompozicionog sklada ovoga djela. Sabijenom fabulom, prečišćenim jezikom, pisac je stvorio dva zasebna narativna toka koja u prvih osam stranica (181–188) teku naporedo, bez povezanosti dešavanja, osim što se prostorno i vremenski dešavaju uporedo. Ovako postavljen okvir umjetničkog djela konstituise umjetničko djelo kao model bezgraničnog svijeta (Lotman 2001: 281). Naracija je uslovljena iznenadnim susretom protagonista, a uzrok gonjenja je uslovljen nedostatkom komunikacije koja će u ovom djelu dostići vrhunac uz nevjerojatnu peripetiju kaskadnog sindroma i najposlije neočekivan kraj.<sup>5</sup> Objašnjavajući kompoziciju verbalnog umjetničkog djela Lotman navodi da „početak ima odredbenu modelativnu funkciju – on nije samo svjedočanstvo o postojanju, nego i zamjena kasnije kategorije uzročnosti. Objasniti pojavu znači uputiti na njezino podrijetlo” (Lotman 2001: 285).

Na prvih sedam stranica susrećemo se sa tekstualno odvojenim cjelinama, koje se mogu čitati po principu pasusa: 1.3.5.7.9.11.13. (dvojica kampera) ili 2.4.6.8.10.12.14. (Bezimeni) i kao takvi čine autonomnu cjelinu, nevezanu za pasuse drugog/drugih subjekata u romanu. Od 15. pasusa (koji pripada dvojici kampera) započinje potjera

Odjednom, obuzeti nekim snažnim iskušenjem, obojica pojuriše za njim. Učinili smo to zaista nepredviđeno, ali u isti mah, kao po nekom prećutnom dogovoru... Nije bilo nikakve druge pobude osim želje da mu damo do znanja da je glupo i izlišno što bježi od nas, kad već može, ako je u kakvoj nevolji da nam se obrati za pomoć. (Šćepanović 2006: 12)

Nedostatak volje za razgovorom Bezimenog uslovljen je retrospektivnim razmišljanjem o djetinjstvu u Crnoj Gori, odakle je porijeklom, podsjećanjem na mrtve roditelje, a svako sjećanje u njemu je projiciralo bol duše i pojačavalo fizičku bol u tijelu koje se *u mukama i smradu lagano raspadalo*. U ovakvom

<sup>4</sup> Tekst kojim se iznosi pripovjedna dimenzija kampera štampan je garmondom, dok je tekst u kojem pratimo fizičku i mentalnu putanju Bezimenog odštampan kurzivom.

<sup>5</sup> Egzistencijalistička proza ne razrađuje tradicionalnu fabulu. Prisutna je psihološka analiza i suprotstavljanje pogleda na svijet i stavova o bitnim životnim pitanjima. Kada je u pitanju karakterizacija likova, javlja se polarizacija. Oni ili razumiju egzistencijalni položaj čovjeka ili žive u prividu neautentičnog građanskog života. Često se mogu osjetiti elementi tradicije određenog moralizma, koji su vjerovatno uticali na protest Sartra i Kamija u posljednjim djelima protiv stanja savremene civilizacije.

fizičkom stanju, Bezimeni je napustio Beograd, uviđajući da mu je samo smrt jedina izvjesna i zato je sam sebi obećao da mora da bude sam, te da

bude li ikad hteo da se kao pravi čovek razračuna sa svojom sudbinom – morati prethodno da pobjegne od svega onog što mu je dušu još vezivalo za život. Tako je sad, zamičući niz travnatu padinu, u stvari, pokušavao da pobjegne od samoga sebe, sa svakim korakom savladavajući iskušenje da se zaustavi i vrati onoj dvojici nezalica, za koje je bio sklon da pretpostavi da ih je možda čak i neko providenje odredilo da mu nekako olakšaju taj po svemu sudeći strašni dan. (Šćepanović 2006: 189)

Bez obzira što su u jeku potjere, odnosno bijega, učesnici govore, jasno i nedvosmisleno ukazuju i promišljaju. Govor je medijatorska spona kojom čitalac upoznaje literarne likove, ali bolje razumije njihovo psihološko stanje dato u solilokvijumu. Govor je istovremeno približio likove, a samim tim je i narativne tačke, od kontrapunktnih, sveo u jednu polazišnu tačku iz koje će proizići nova, uslovljena naracija dvaju narativnih tokova. Polazeći od stanovišta da je umjetnička književnost u svom praobliku bila najprije usmena, Šćepanović je estetsku stvaralačku funkciju posvetio upravo govoru u kojem se taložila komunikativna sposobnost likova da nam predoče svoju svijest i samim tim svoj odnos prema stvarima, ljudima, životu uopšte. Govor je ujedno i funkcionalna poveznica između čovjeka i svijeta, stvarajući društvene odnose pojedinaca. U ovom djelu govor je karika koja je izostala kada se očekivalo da će biti upotrijebljen, odnosno, kada je Bezimeni uslijed neočekivanog susreta sa kamperima, pobjegao od njih. Od momenta kada kreće potjera za Bezimenim dešavaju se metamorfoze likova, a samim tim i prisutnost atmosfere očuđenja: s jedne strane-Bezimeni i sa druge strane kamperi i obje suprotstavljene strane mijenjaju tok misli, stavove i ubjeđenja koja će se saliti u treću kontrapunktnu tačku, poput vrha trougla u semiotičkom polju razumijevanja s primjesom agnosticizma koja će se fluidno nametati.

## Umjetnički prostor u funkciji modelovanja likova

Prostor umjetničkoga djela je po ruskom semiotičaru Juriju Lotmanu književno-teorijski koncept, a najpouzdaniji putokaz za ovaj rad svakako je Lotmanova definicija „odvajanja“ prostornih odnosa od sadržaja i da kao takve, međusobno nezavisne cjeline postaju univerzalni model ili jezik za izražavanje različitih vanprostornih kategorija, ali i njihovih odnosa. Prostor umjetničkog djela nemoguće je analizirati bez hronotopa<sup>6</sup> koji određuje umjetničko jedinstvo književnog djela i njegov odnos prema stvarnosti.

<sup>6</sup> „Suštinsk[a] uzajamn[a] vez[a] vremenskih i prostornih odnosa, umetnički osvojenih u književnosti” naziva se hronotop (Bahtin 1989: 193).

Koliko je značajan prostor u kojem će se prvi put susresti protagonisti romana i u kojem će otpočeti bjesomučna potjera, u funkciji modelovanja svijeta romana, najbolje će se razumjeti kroz tumačenja Jurija Lotmana, koji je umjetnički prostor označio u teoriji književnosti drugačijim od fizičkog prostora. Odnosno, ako fizički prostor prepoznamo kroz čitalačku recepciju jer je sklon mimetičkom odnosu sa čitaocem, umjetnički prostor posjeduje funkciju omeđenosti.

„Prostorna omeđenost vezana je za pretvaranje prostora od ukupnosti stvari kojima je ispunjen u nekakav apstraktan jezik kojim se može koristiti za različite tipove umjetničkog modelovanja” (Lotman 1993: 268). Za pejzaž koji se vidi s prozora Lotman kazuje da se on percipira kao vidljiviji dio obuhvatnije cjeline i uvijek će se postaviti pitanje o onome šta je iza pogleda posmatrača. Za razliku od ovoga, pejzaž na slici, umjetničkoj ili književnoj, zadržava radnju, doima se kao da je u saglasju ne sa djelom objekta, već sa nekakvim univerzalnim objektom i postaje *model svijeta*.

U romanu *Usta puna zemlje* saznajemo da se glavni protagonist romana, Bezimeni, vozom zaputio ka zavičaju. Bahtin kazuje da je hronotop puta vezan za hronotop susreta, te da u susretu prevladava vremenska nijansa koja se odlikuje visokim stepenom emocionalno-vrednosnog inteziteta, dok hronotop puta ima širi obim, ali nešto manji emocionalni-vrednosni intenzitet (Bahtin 1989: 373). Zato Bahtin hronotop puta i susreta tumači kao spoj prostornih i vremenskih nizova ljudskih sudbina i života, kao tačku zapleta i mjesto odvijanja događaja. Vrijeme kao da se uliva u prostor i teče po njemu, obrazujući metaforizaciju puta (od životnog, istorijskog, posljednjeg) koja je raznovrsna i višeplana, ali je osnovni stožer za proticanje vremena (Bahtin 1989: 373). Noć je tek posredni okvir za otkrivanje unutrašnjih sfera junaka koji čitaoca navodi na Lotmanovu teoriju pejzaža:

Sedeo je u zagušljivom kupeu putničkog voza 96 i gledao u veliku tminu avgustovske noći. Ali ništa nije video. U četvrtastom, nagaravljenom oknu vraćao mu se samo mutni odraz sopstvenog lica koje je bilo toliko izmučeno da mu je izgledalo gotovo tuđe. Ipak se osmehnuo svom izmenjenom liku. (Šćepanović 2006: 181)

U prostornoj strukturi kupea, a u kontrastu sa oknom prozora učiniće umjetnički prostor na mogućnosti otvaranja i zatvaranja, proširenja i sužavanja, do onih granica u kojima će u njemu biti mjesta za protagoniste. Osim što je umjetnički prostor podložan „uvećavanju” i „smanjenju”, on će simbolički korespondirati sa lajt motivom svjetlosti, a svaka „komunikacija” na simboličkom planu iznjedit će novine u karakternom oblikovanju svih protagonista. Topos voza u umjetničkom prostoru postaće isuviše jak svojom ekspresivnošću i brzinom prolaska kroz prostor, te će se prethodna sfera zagušljivog kupea zamijeniti nesvjesnim izlaskom Bezimenog na jednoj od usputnih stanica.

Ovim činom pisac „otkida” čovjeka od „uhvatljive” prostorne cjeline u kojoj je jedini pogled bio onaj kroz okno voza u mrkloj noći, i prepušta ga ispitivačkom procesu duhovnog bića, željnog istraživanja:

Nije znao ni gde se nalazi, niti kuda će da krene niti šta će da učini. Znao je samo da više nikada neće videti ona mala crnogorska sela, u kojima je nekad patio i bio srećan, jer se u tom času – zagledan u samog sebe kao u tamnu noć – oprštao, bez i jedne jedine suze, sa čitavim svetom. (Šćepanović 2006: 184)

Ovaj prizor dominira na samom početku romana i često će biti prisutan u mislima Bezimenog, posebno u kratkim retrospektivama tokom potjere, dok će se prostor u kasnijoj projekciji pokazati kao generator potjere i okvir za karakterizaciju likova, odnosno njihovu metamorfozu, a Lotman ukazuje na saodnose u umjetničkom prostoru koji „postaje formalni sistem za izgradnju različitih, između ostalog i etičkih modela, javlja se mogućnost moralne kategorizacije književnih likova kroz njima adekvatni tip umetničkog prostora koji se već javlja kao svojevrsna dvo-plana-etička metafora” (Lotman 1993: 269).

Šćepanović je imao istančan osjećaj za mogućnosti koje pruža prostor u funkciji umjetničkog izražavanja, te da prostor ima značajnu ulogu u koncipiranju sižea, izgradnji likova i opšteg modela svijeta u djelu. I dok Lotman sugerije da „treba razlikovati karakter prostora svojstvenog junaku od njegovog realnog sižejnog kretanja u tom prostoru”, Bahtinovom teorijom hronotopa puta i susreta objašnjava se prostor umjetničkog djela kao dinamikom uslovljen prostor. Naime, polazišna tačka sižejne linije romana je susret Bezimenog i kampera. U inicijaciji slučajnog susreta Bahtin prepoznaje „neimenovanu silu” ili sudbinu, a sa slučajem u roman „neizbežno ulaze različiti oblici predskazanja, a naročito proročanski snovi i predosećanja” (Bahtin 1989: 207).

Prostor jeste u funkciji oblikovanja karaktera likova, ali u prostoru daleko od civilizacije ljudsko biće se dehumanizuje, uslovljeno ambijentom divljine, pa kroz prostor odzvanjaju urlici i prijetnje hajkača, odjekuje naricanje žena u crnini koje nagovještavaju smrt. Svijet teksta podijelio se na tekst humanog (Bezimeni) i tekst dehumanizovanih bića (potjera) tvoreći polifoniju prostora (Lotman 2001: 309). Lotman objašnjava da je najvažnije topološko obilježje prostora – granica koja dijeli prostor teksta na dva prostora koji se međusobno ne presijecaju. Svoystvo granice je u nepropusnosti, a granice u tekstu postavljene su čvrsto između gradske sredine i prirode, između civilizacije i divljine Prekornice, između humanog i dehumanizacije, između života i smrti. Polazišna tačka susreta desiće se na granici između proplanka i šume. Šćepanovićevi junaci ponašaju se analogno ambijentu, a njihovi prostori njihovih mentalnih svjetova raščlanjuju se na podsvjetove čija je unutrašnja struktura stvorena na mržnji i nagonu za ubijanjem.

Zavičaj – Crna Gora i davno usječeno pamćenje na vrhove Prekornice tjerali su ga da se vrati postojbini, kao što se tijelo vraća zemnom prahu. Usamljenost glavnog lika nosila je više komponenti: društvenu, jer je introspektivnim sagledavanjem svoga postojanja shvatio da nikada nije imao vremena za druge, ne zato što je bio prekomjerno obuzet radom, već zato što su mu rad i istraživački poslovi postali sadruzi u svakodnevnici; psihološki i fizički se otuđio od svijeta ljudi i predmetnosti, zatvorivši se u radnu sobu, a jedina opravdana filozofija njegovoga iscrpljujućeg rada ležala je u ideji da bi mogao nešto ostaviti pokoljenjima, nešto vrijedno i naučno što će slaviti njegovo ime, i sociološki jer je tek u gonjenju shvatio da nema suprugu koja će ga oplakati, niti ima nasljednika koji bi mogli da produže njegovu lozu. Međutim, usamljenost kampera i usamljenost Bezimenog u datom trenutku slučajnog susreta otvoriće nove vidike ljudske psihe i egzistencije koji proizilaze iz vrtoglave promjene razmišljanja aktera ove nevjerovatne potjere. Njihova usamljenost je idejna luča koja osvjetljava ovo djelo, kao porok modernog čovjeka i u toj luči treba tražiti iskre Šćepanovićevih ideja kojima je bio vođen dok je pisao. Usamljenost nije dosada ili izolovanost, već unutrašnje stanje nezadovoljstva koje je preovladalo bićem i koje ne dozvoljava ni radovanje ni iščekivanje. Mrtvilo duha projiciraće se na umrtvljenost čula, a samim tim i nagona. Tek, kada je Bezimeni shvatio da je u planinskom bespuću postao plijen progonitelja, proradiće nagon za preživljavanjem koji će ga izvjesno vrijeme držati u prednosti pred progoniteljima.

Apsurdnost potjere, bez apsurdnog uvoda desio se pri prvom iznenadnom susretu protagonist, kada je Bezimeni „zaboravio” da pozdravi kampere, pri čemu je u očima kampera degradiran kulturni obrazac čovjeka (Bezimenog) u *odijelu i sa šeširom na glavi*. Prvi kontakt, umjesto prijateljskog upoznavanja, desio se u ćutanju i okretanju leđa, kada je Bezimeni odlučio da pobjegne od ljudi, kojima se najmanje nadao u iskonskoj prirodi. Autor ovoga romana ni najjednostavnijim odnosima društva i pojedinca ne pristupa pojednostavljeno. Svjestan snage ljudske intime, nesporazuma sa svijetom i određenim nepisanim zakonitostima po kojima bi trebalo da se prvi javi onaj koji nailazi, spram onih koji sjede, pisac je ukazao na nemoć i ograničenost ljudskog saznanja i često izjednačavanje svijeta realnosti i irealnosti, zbog čega dolazi do nesporazuma. Na čvorištu nesporazuma Šćepanović je ugradio svoje etičko i filozofsko i postavio ih u okvir jednog zavičaja kojem i sam pripada i kojega najbolje poznaje. Vješto slikajući prostorne odnose koji će se smjenjivati tokom jednoga dana, koliko traje potjera, odnosno sama radnja romana, pisac je poput scenariste iznijansirao epizodne elemente koje je primijetila i Sofija Kalezić-Đuričković, sistematizujući njegov slikarski koncept kao simbolički orijentisanu pripovijetku, sa scenarističkim elementima (Kalezić-Đuričković 2015: 205). Uvođenjem žena u isključivo mušku potjeru za muškarcem, pisac je oslobodio ženu crnogorskih tradicijskih okova po kojima je čuvala dom i porodicu, ne odvajajući se od kućnog praga.

Žene će se u potjeri prepustiti tradicijskom običaju naricanja, iako na početku njihovog naricanja ne postoji mrtvac, pa je njihova uloga opravdana u funkciji umjetničkog prostora u kojem je naricanje običaj za mrtvim ili naricanje za onim za koga se strahuje i izvjesno je da se neće vratiti živ, kao što je u Crnoj Gori običaj da se nariče za muškarcima koji kreću u rat. Tuženje nad živima i nad njihovom sudbinom je jedna vrsta implicitnog prijekora (Čirgić 2016: 207). Romanesknom slikom naricanja i to putem, u hodu, tužbalice su prenesene van prostora groblja i vremena sahrane, te su obuhvatile umjetnički prostor, dodajući težinu i neizvjesnost dinamici radnje.

U opisu umjetničkog prostora pronaći će se vremenska odrednica koja će uslovljavati skraćivanje dana i nagovještavati noć, a Bezimenom će se

učiniti da se i priroda naglo menja: zubati i crni vrhovi planine, postajali su sve prozračniji i već su se poput rastočenih senki, utapali u paperjasti, namreškani svod neba; oštra travuljina koja mu je do maloprije saplitala noge, bila je sve mekša i sve plavlja; čitava ta ustalasana visoravan već mu je ličila na more. Znao je da sad u njemu sve prelama drukčije, jer je već bio u stanju da u svemu pronađe onu skrivenu lepotu sveta kojem je pripadao i da prema svemu što mu je pripadalo oseti ljubav. (Šćepanović 2006: 209)

Opisi umjetničkog prostora djeluju različito na kontrapunktno postavljene likove: dok hajkači bivaju zaslijepljeni mržnjom u bjesomučnom gonjenju, progonjeni Bezimeni uopštava pojavnost mōra kao beskonačne nepreglednosti koja bi mu svojim prostranstvom ponudila mogući bijeg. Misiju gonjenja pisac je podredio stvaralačkom korpusu beznađa, jer gonitelji između sebe ne znaju zašto gone nepoznatog čovjeka, a oni koji im se pridružuju već su unaprijed osudili progonjenog u kafkijanskom stilu, dok se gonjeni osjeća usamljen kao Kafkin junak, a krivnju pripisuje egzogenim faktorima poput Kamijevog junaka. Zagonetnost stanja Šćepanovićevog antijunaka objašnjava se preko Kafkinog Josefa K. kod kojega nije upitno da se u romanu *Proces* radi o istrazi, koju preduzima Jozef K. ne bi li se opravdao, međutim, za razliku od detektivskih romana ovdje dominira potpuno odsustvo rezultata – kako „konačnog otkrića tajne”, tako i „nedostatka dokaza koji bi čitavu situaciju barem malo razjasnili” (Solar 1985: 165). Razliku „između osnovne strukture kriminalističkog romana i strukture *Procesa*” svodi na jedno pitanje: „što je zapravo tajna koju istražujemo?” (Solar 1985: 165). Ako bi u detektivskom maniru pretpostavili da Jozefa K. iz nekih (nepoznatih) razloga progoni neka tajna organizacija, *Proces* nam neće dati dovoljno argumenata za takvo tumačenje jer istraga ne napreduje, ne skupljaju se nikakvi novi dokazi i uvijek se ponavlja „isti pokušaj odgonetanja osnovne zagonetke”. Istraga ne napreduje zato što „optuženi optužbu ne prihvaća, ali je niti sasvim odbacuje” (Solar 1985: 165). Sa druge strane, ako pođemo od

Grubačićeve pretpostavke da je spoljašnji svijet *Procesa* K.-ova „projekcija unutrašnjeg svijeta”, onda ni ostali likovi romana ne mogu doprinijeti razrješenju istrage jer su oni samo odraz K.-ove svijesti, pa ih on ne može „izazvati na borbu” i suočiti se sa njima i na taj način doći do nekog odgovora (Grubačić 1983: 39– 40).

#### a) *Metamorfoza likova u prostoru*

Stanja svih junaka su tretirana kao prostor u kome dolazi do preokreta na nivou unutrašnje radnje: od zatvorenog kupea do nepoznatog krajolika u mrkloj noći, do krajolika pri dnevnoj svjetlosti, utičući na svijest Bezimenog i njegovih goniča. Autor je pri metamorfiranju likova težio da svi likovi prođu kroz ista unutrašnja stanja (strah, inat, nada, očajanje, mržnja), s tom razlikom što će jedna strana (goniči) inat osjetiti na početku, a gonjeni pred kraj progona, dok će se mržnja rađati kao produkt gonjenja:

U stvari, ta naša mržnja prema njemu bila je ravna najboljoj i najstrašnjoj žudnji, a žudnja koja je sagorijevala um goniča navodila ih je na povike prijete uz prećutano obećanje da će svoju žrtvu: izgaziti kao zmiju dok mu svaka krpica ne otpadne sa tela, a koža kao čivit ne poplavi, da ćemo mu počupati nokte i povaditi zube; da ćemo mu usta napuniti zemljom; da ćemo mu se ispljuvati u oči; i najzad, da ćemo mu, dok još bude živ i svestan svega što činimo s njim – iščupati srce, ukoliko ga uopšte ima. (Šćepanović 2006: 210)

Identifikovanje sa grupom Jung objašnjava kao „proces koji se odvija na nivou svijesti dubljem nego što se doživljava individualno, dok se psihologija gomilanja ljudi snižava do psihologije rulje” koju po Jungu karakteriše „zajednička životinjska duša” (Jung 2015: 131).

Zar nam je onda preostajalo nešto drugo, osim da ga zamrzimo? Naravno, mrzeći ga u prvi mah nismo ni slutili da je to snažno i čudesno osećanje, koje nas je određivalo prema njemu, već izbrisalo sve razlike u pobudama, zbog kojih smog a dotle gonili, tako da smo uskoro, zbliženi i nekako u svemu poistovećenu čak i spoljnim izgledom – ličili jedan na drugoga: mokri od znoja, iskrivljenih lica, povijenih napred, trčali smo istim ritmom i trčali istim dahom kao čopor izmučenih pasa kojima samo jarost i mržnja održavaju snagu. (Šćepanović 2006: 208)

U ovom djelu desila se najprije zabluda koja je stvorila strah, a strahom ispunjen plijen osjećao je mržnju progonitelja. Iz mržnje i straha su se radale ponaosobne žudnje.

I dok su hajkači u svojoj mržnji žudjeli za ljudskim plijenom, progonjeni je u tim časovima žudeo za neodgonetljivom hukom talasa koji se razbijaju o obalu; za tišinama bonace, za onim usijanim danima kada se na potamnelom kamenju otapaju lišajevi, a sa prezrelih ispucalih smokava cedi šećerna sluz... žudeo je za nekom pustom plažom juga kraj Budve na kojoj će, ispružen u vreloom pesku, ležati sam, nepomičan i omamljen svim što postoji kao da sve i postoji zbog njega... žudeo je gotovo očajnički, za uspaljenim bestidnim telom neke žene, u čiju će utrobu, izgladnelu od sunca i čekanja, čitav potonuti, zaboravljajući na smrt i vreme. (Šćepanović 2006: 209)

Žudnju možemo definisati kao odnos želja i mogućnosti, odnosno, njeno neispunjenje može se objasniti kroz ogromne neskladne razlike. Dajući odgovor na pitanje. „Da li je svijet u skladu sa našom žudnjom?“, mogli bismo zaključiti da između naših težnji i mogućnosti postoji veliki nesklad (Hergešić 1986: 128).

Organizovana jednodnevna hajka, kao organizovano jednogodišnje suđenje Kafkinog junaka Josefa K. u epilogu su završile smrću glavnog protagoniste, s jednom razlikom. Dok su se hladnokrvne ubice nadvile nad umirućim Josefom K., Bezimeni je skončao na litici, s osmijehom prezira i ustima punim zemlje, sam, daleko od hajkača koji su ga netom pronašli mrtva. U slikama kojima je emocijom bojava stanja svojih junaka, Šćepanović će ogoljeti ljudsku dušu u krajnostima kojima je težila. Od mržnje poput žudnje, goniči će se šutke sastati nad mrtvim tijelom, izmjenjujući međusobne poglede u kojima više nije bilo žeđi za žrtvom, već suočavanja sa mrtvim osmijehom upućenog goničima.

### *b) Simboli u prostoru*

Poznato je da su stabla za ljude različitih kultura postala simbolom besmrtnosti, tačnije listopadna stabla predstavljala su simbol vječite izmjene smrti i ponovnog rođenja (vječnosti), dok su zimzelena simbolisala besmrtnost. U mnogim mitologijama stabla su personifikovana i predstavljena kao dobri saveznici ljudima, a krepak čovjek se često upoređivao sa stablom (drijen) ili se visoki čovjek komparirao sa jelom ili borom. Dobar se čovjek u psalmu (92, 13) uspoređuje sa stablom. Rodovi stabala imali su svoju simboliku u čovjekovom postojanju, a u toj simbolici bukva je svojom krošnjom simbolizovala zaštitu, dugovječnost i otpornost. Ne, bez razloga, Bezimeni priziva latinski naziv bukve (*fagus*) i nakon prizvanog sjećanja odjednom dobija razlog kojim vjeruje da može da se otme letargiji koja je u njemu prisutna još od beogradskog života i koja ga je opsjedala u kupeu voza, u susretu sa dvojicom kampera, pa čak i u trci kojoj nije znao razlog: „Osećao je da mu niz telo nailazi snaga i da mu svest, do malopre utonula u letargičnu prazninu, počinje sve brže da pulsira,

valjda zadivljena onom neospornom činjenicom da mu se jedan, jedini trenutak, u kojem se ništa nije desilo, učinio i dug i neizmerljiv, kao da je maltene bio beskrajan” (Šćepanović 2006: 199).

Uvođenjem žena u crnini i njihovom usporedbom sa šumskim vranama, pisac je svjesno obojao umjetnički prostor u kojem će se odvijati metamorfoza ostrašćenih progonitelja, od radoznalih do beščutnih bića žednih osvete, bez jasnog razumijevanja zašto to rade. „Kad narodni običaji i obredi ne bi odgovarali dubljim potrebama i zakonitostima ljudskoga života i društva, oni ne bi bili tako uporne životvorne snage koje traju stoljećima i koje vrlo sporo napuštaju pozicije i funkcije reguliranja različitih pojava” (Čubelić 1964: 347).

### c) *Očovječenje*

Ovo djelo je svevremeni memento cikličke mijene života koji ima početak i kraj. Bez pobjednika i pobijedenog na kraju potjere čovjek se vraća čovjeku (progonitelji ka Bezimenome) kroz motiv oplakivanja najprije živog, pa potom mrtvog, veličajući povratak altruističkog u biće čovjeka, osvješćujući ga u neminovnoj prolaznosti i vjerovanju da se od smrti ne može pobjeći, ali se njen ishod donekle može sudbinski usmjeriti. Bezimeni antijunak svojim bjekstvom ucrtaće put *Drugima* koji će mimo svoje volje krenuti istom putanjom praveći svojom potjerom cikličnu radnju otvorenog kraja. Bilo da dobijamo informacije iz introspekcije junaka ili nam pisac daje izgled Bezimenog, izmučenog čovjeka, svjesniji smo njegove otuđenosti uslijed koje se mijenja i njegov lik, kojega biva svjestan slučajnim pogledom u okno. Na ovaj način pisac je u tačku osvjetljavanja lika sažeo unutrašnje stanje i spoljni izgled, čime je konstruisao i psihološke težnje Bezimenog: „Da je mogao u tom času iz pomrčine u koju je sve potonulo, opet izvući neku sliku svoga detinjstva, neko iščezlo lice ili odavno zaboravljeni glas, možda bi lakše pojmio svoju neočekivanu odluku da umre u zavičaju” (Šćepanović 2006: 103).

Psihološki portret Bezimenog je izuzetno složen i kompleksan, što dodatno otežava tumačenje samoga djela.<sup>7</sup> Dvije su crte njegovog karaktera: prividna

<sup>7</sup> S obzirom na to da je Bezimeni antijunak iznikao iz svojstvenog stanja svijesti, odnosno iz apsurdna, nesporna je činjenica da je on objekat simpatija čitalaca, što je izvjestan paradoks koji Nikola Milošević objašnjava kao proces koji se razvija kroz formalnu stranu lika negativnog heroja, ali da na razvoj utiču „ljepota i jezika i stila pomoću kojih pisac oblikuje svoju literarnu tvorevinu” a koji jesu faktori koji prouzrokuju paradoks. „Stavljajući nekog svog junaka u prvi plan literarnog ostvarenja pisac je dao izvjesnu prednost tom liku. (...) Privlačnost negativnog književnog heroja mogla bi imati svoje najdublje razloge u izvesnim strukturalnim kombinacijama koje se nalaze u vlasti samoga pisca. Već prema tome kako će kombinovati odnose pojedinih likova u sklopu književnog dela, pisac će sa manje ili više uspeha izazvati simpatije čitalaca prema ovom ili onom svom negativnom junaku” (Milošević 1965: 20– 22).

iskrenost i lažna indiferentnost, koje Sigmund Frojd u periodu svoje teorijske aktivnosti dovodi u vezu sa božanstvom pod imenom *Tanatos*. Iskrenost koja je obavijena plaštom cinizma nudi izbor negativnih aksioloških mogućnosti skrivenih pod indiferentnošću, te odgovaraju neobičnoj i posebnoj logici samouništenja (Milošević 1990: 290). Prividnu iskrenost i lažnu indiferentnost objašnjava Karl Gustav Jung kao *umanjenje ličnosti*, a definicija pojma je odgovor na ponašanje Bezimenog pri prvom susretu sa kamperima (Jung 2015: 126).<sup>8</sup> „Moderni pristup u oblikovanju suvremenoga književnoga djela i lika temelji se na postupcima koji otkrivaju emotivnu, osjetilnu i misaonu podsvjesnu slojevitost lika. Pažljivo se slika stanje svijesti i podsvijesti junaka, njegovo duhovno ustrojstvo, njegove osjetilne reakcije, asocijacije i razmišljanja potaknuti vanjskim događajima. Gledište junaka, stanje njegove svijesti i podsvijesti, njegovo duhovno ustrojstvo ostvaruje se različitim stvaralačkim postupcima: unutarnjim monologom, deskriptivnim, diskurzivnim i narativnim postupcima te piščevim komentarima” (Diklić 2009: 81).

Egzistencijalistički pisci svoje junake stavljaju u nepredvidive i ponekad apsurdne situacije samo kako bi vidjeli na koji će se način oni iz njih izbaviti. Lik koji, usred velike muke, uspijeva ostati vjeran sebi i sačuvati svoju moralnost, ostvario je titulu egzistencijalističkoga junaka. Nasuprot junaku, egzistencijalistički bi anti-junak bio svaki onaj lik koji se pokorava željama društva ili grupe kojoj pripada. Izgubi li sebe radi drugoga, izgubio je i smisao svoga života te mu je oduzeo vrijednost.

#### *d) Od kihotovskog nesporazuma do Kamijevog sukoba sa društvom*

U djelu *Usta puna zemlje* govori se o problemu nesporazuma, na što upućuje i sami početak romana koji uvodi u nesporazum zbog nepozdravljanja. U momentu kada je na Bezimenog krenula hajka sa svega dva hajkača, on se nije pitao razlogu njihova gonjenja, koji je započeo iz nesporazuma i čiste radoznalosti. Međutim, u satima koji su uslijedili, hajkačima su se sporadično pridružili čoban, lovci, žene u crnini, slučajni izletnici, a besmisao hajke pojačan je navodima hajkača koji su odobravali svoj čin gonjenja osuđujući Bezimenog za ono što ovaj nije uradio. Kao što Kafkin umjetnički svijet „zapanjuje, užasava

<sup>8</sup> „Umanjenje ličnosti” Karl Gustav Jung definiše kao fenomen gubitka duše (kod primitivnog čovjeka). Stanje neraspoloženja i paralize volje može ići tako daleko da se ličnost, takoreći, raspadne i jedinstvo svijesti prestaje, pojedini dijelovi tijela se osamostaljuju, čime se nad njima gubi kontrola svijesti. Sniženje nivoa svijesti (*abaissement*) može biti posljedica fizičkog i psihičkog umora, posljedica tjelesnih oboljenja, snažnih afekata i šoka koji ima naročito pogubno dejstvo na samopouzdanje ličnosti. Ono smanjuje samopouzdanje i preduzumljivost i ograničava duhovni horizont povećanjem egocentrizma. Ono najzad može da vodi suštinski razvoju negativne ličnosti koja u odnosu na prvobitnu znači falsifikat (Jung 2015: 126).

i očarava čitaoca istodobno, omogućujući mu da neposredno uđe u neki svijet koji nikako ne može biti doslovno stvaran, ali je baš zato izuzetno stvarno ono što se u tom svijetu događa s ljudima, s njihovim osjećajima, s njihovim mislima i s njihovim sudbinama” (Solar 1990: 110–111) tako je i svijet Šćepanovićevih protagonista svijet mučnog začuđenja i zagonetnosti koju izaziva i otvara brojna pitanja. Bezimenom nije jasno zašto je progonjen, a Josef K. „pokušava razumjeti kako ono što ima svoje značenje, tako i ono što zapravo nema nikakvo značenje” i takva „strast za interpretacijom” posljedica je „nerazumijevanja optužbe, a nerazumijevanje optužbe proizvod je neprihvatanja ustaljenih konvencija sporazumijevanja” (Solar 1985: 167). Svjetovi romana *Proces* i romana *Usta puna zemlje* protkani su nedostatkom realistične motivacije jer pisci kao da obrću uzrok i posljedicu što stvara brojne apsurdne situacije u oba romana. Udaljavajući se od tehnike tradicionalnog realističnog romana Kafka je obrnuo ustaljeni redosljed zbivanja (Solar 1985: 162), optužba izaziva krivicu jer je K. prvo optužen pa tek onda pokušava da osvijesti tu svoju krivicu, a potom pratimo paradoksalne postupke sudskih činovnika koji najprije podnose žalbe nakon kojih se donosi presuda.

Uzevši u obzir vremenski interval dešavanja navodnih nedjela Bezimenog za koja su ga progonitelji optuživali, sasvim je izvjesno da u tom vremenu Bezimeni nije mogao da bude na naznačenim lokacijama na kojima su ga progonitelji „vidjeli”. Hajka na „čovjeka bez krivice” nije samo puka slučajnost nesrećnih okolnosti, već je rezultat manjka komunikacije. Taj nesporazum se, kako tvrdi Solar, javlja kao uslov cjelokupne tradicije evropskog romana koji na neki način i počinje kao književna vrsta ekspozicijom Don Kihotovog nesporazuma sa svijetom. Kami svoga protagonista ne izdvaja iz svijeta na samom početku romana kao što to Servantes radi sa Don Kihotom, već ga nasuprot tome sukobljava sa društvom, ali on ipak završava porazom individualnosti. Kami postupa obrnuto od realističkog romanopisca: njegov je junak u ekspoziciji pomiren sa svijetom, on ne nasrće na stvarnost kao Don Kihot (Solar 1985: 203), dok se junak-antijunak Šćepanovićevog djela ne nalazi u tradicionalnom binarnom sukobu. On je proizvod sukoba na relaciji pojedinac – pojedinac (u sukobu sa samim sobom), pojedinac – društvo (u sukobu sa društvom) i čovjek – priroda. Dakle, sukob je osmišljen i na relaciji sa prirodom, a sama priroda koja patinira karakterizaciju likova djeluje poput demonskih sila s jedne strane i božanskoga raja s druge strane, čime je pojačana distanca goniča i gonjenoga, produbljeni njihovi psihološki svjetovi s jasno uočenim karakternim osobinama koje su podložne metamorfozi.

## Zaključak

Na početku potjere kamperi će pojuriti za Bezimenim ni iz kakve pobude, već, kako navode, iz „želje da mu daju do znanja da je glupo i izlišno što bježi od njih, kad je po njihovom mišljenju mogao da im se obrati za pomoć, ako je u nevolji, jer, namjere su im bile poštene“ (Šćepanović 2006: 189). Viđenje situacije iz njihove perspektive u funkciji je „smirivanja svijesti“ od pomisli da su ijednim svojim potezom naveli Bezimenog na bijeg. I dok se njihovo razmišljanje sužavalo u tački rješavanja problema i eventualnog nesporazuma, Bezimeni je bježao, ne vjerujući svojim očima da ga dvojica uistinu prate.

U našoj pripovjednoj prozi teško da bismo našli djelo koje bi svojom strukturom moglo komparirati sa ovim djelom, posebno u vezi sa razmišljanjima prozних likova sa kojima je započeo potjeru, do uvođenja ženskih likova koje će svojim naricanjem ukalupiti sveopštu sliku naslućujuće nesreće. Dajući prostora simboličkim jezičkim varijacijama, Šćepanović je bukvalno izjednačio simboličku i transparentnu, informativnu jezičku narav, oblikovavši ih u jedinstvo semiotičkog jezgra iz kojeg se izvila osnovna tema djela-usamljenost.

Usamljenost je egzistencijalistički iznijansirana od bijega iz Beograda do bijega od kampera, pa do bijega od života u sopstvenu smrt. Smrt je ujedno i posljednji akord odlazećeg života, ali smrt je jedina težnja koja spašava dostojanstvo života i besmisla koje je ostavilo traga u psihološkom i filozofskom, te sociološkom kontekstu Bezimenog. Razapet i nag na visokoj stijeni, Bezimeni se jedino u smrti uspio uzvisti iznad svih hajkača, iznad života koji je prohujao, bez očekivanih rezultata. Ova biblijska piktoralna scena opomena je svim hajkačima da je smrt najizvjesnija od svih izvjesnosti, te da sa sobom odnosi i tijelo i identitet, kao što na nagom tijelu nisu mogli pronaći nikakav znak njegovog porijekla. Osim što su mrtvacu usta puna zemlje, nijedan drugi trag nije se mogao izdvojiti, te se nameće metaforičko značenje o duševnoj i fizičkoj „gladi“ iseljenika, kao što je Bezimeni, za zavičajnim grumenom. Alegorijom na rodnu zemlju književnik se koristio frazemom „usta puna zemlje“ (zavičaja) aludirajući na ljubav prema rodnom mjestu, ali i na činjenicu da sa sobom u zemlju ništa ne nosimo, osim zemnog praha iz kojega smo nastali. *Usta puna zemlje* univerzalna je priča kada pojedinačno postaje kolektivno, kada iz nesporazuma pojedinaca dolazi do kolektivne upletenosti i osude, a svaka osuda u sebi nosi istovremeno mržnju i inat koji se fluidno rastaču nad životima dijeleći kosmičku negativnu energiju uperenu prema jednom, a sav krik očaja i besmisla mogla je ugušiti samo zemlja. Ovo djelo je svjedočanstvo povezanosti prostornih shema i oblikovanja karaktera likova u istima i potvrda Bahtinove koncepcije koja prostoru i vremenu prilazi sa jednog formalnog, strukturalnog aspekta, a „privlačnost negativnih književnih junaka uslovljena je rasporedom i mestom pojedinih likova u okviru literarne strukture“ (Milošević 1965: 126). Imajući u vidu suštinske uzajamne veze vremenskih i prostornih odnosa u

kojima ovaj roman nosi živi umjetnički pogled na svijet u kojem se priroda i čovjek ne razdvajaju, književnik je obuhvatio hronotop u njegovoj cjelovitosti i punoći. Pojačavajući modelativnu funkciju kraja teksta kao osnovnog nositelja značenja, književnik je iznio oksimoronski izraz „besmisleni kraj“ i „besmislena smrt“, kao posveta besmislenoj pogibiji, neodgonetnoj predodređenosti junaka (Lotman 2001: 287). Od hronotopa puta do hronotopa susreta i najzad do hronotopa potjere/gonjenja, Branimir Šćepanović je apstraktno pretvorio u zbiljsko, nemoguće u moguće, sjedinivši emotivno-vrednosne momente čovjeka, homo sapiensa, u ogledalu njegovog drugog *ja*.

## Literatura

- Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Preveo Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit.
- Čirgić, Adnan. 2016. *Crnogorska usmena tužbalica*. Cetinje: Fakultet za crnogorski jezik.
- Čubelić, Tvrtko. 1966. „Narodna tužbalica-impresivni dio u pogrebnim običajima i jedan od najstarijih oblika izvorne narodne pjesme“. *Rad XI kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Novom Vinodolskom*. Zagreb, 347–353.
- Diklić, Zvonimir. 2009. *Književnoznanstveni i metodički putokazi nastavi književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Grubačić, Slobodan. 1983. *Portret književnog dela – Proces Franca Kafke*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Harpanj, Mihal. 2018. *Modeli i diskursi nauke o književnosti: Izbor iz novije slovačke nauke o književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
- Hergeršić, Ivo. 1986. *Albert Camus ili filozofija apsurd*. Zagreb: Znanje.
- Ivanović, Radomir V. 1978. *Ljepota pisanja*. Titograd: Pobjeda.
- Jung, Karl Gustav. 2015. *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Beograd: Narodna knjiga.
- Kalezić–Đuričković, Sofija. 2015. „Poetički portret Branimira Šćepanovića u kontekstu savremene crnogorske proze“. *Croatica et Slavica Iadertina*, XI/I: 203–210.
- Lotman, Jurij. 1993. „Umetnički prostor u Gogoljevoj prozi“. *III program Radio Beograda* 96-99: 236–310.
- Lotman, Jurij. 2001. *Struktura umjetničkog teksta*, Beograd: Alfa dd.
- Lukić, Jasmina. „Aktuelnost problematike Negativnog junaka“. *Književna reč*. 236 (25. 6. 1984): 1.
- Milošević, Petar. 2010. *Storija srpske književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
- Milošević, Nikola. 1990. *Ideologija, psihologija, stvaralaštvo*. Beograd: Beletra.
- Milošević, Nikola. 1965. *Negativan junak*. Beograd: „Vuk Karadžić“.
- Sartre, Jean Paul. 1964. *Egzistencijalizam je humanizam*. Sarajevo: Izdavačko poduzeće „Veselin Maleša“.
- Solar, Milivoj. 1985. *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*. Beograd: Nolit.
- Solar, Milivoj. 2012. *Teorija književnosti sa rječnikom književnoga nazivlja*. Beograd: Službeni glasnik.
- Solar, Milivoj. 2018. *Teorija književnosti / Rječnik književnoga nazivlja*. Cetinje: Fakultet za crnogorski jezik i književnost.
- Šćepanović, Branimir. 2006. *Usta puna zemlje*. Podgorica: Vijesti.
- Živković, Dragiša, ur. 1986. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1986.

## Loneliness and Alienation of the Anti-Hero in Branimir Šćepanović's Novel *Mouth Full of Earth*

### Summary

Branimir Šćepanović's novel *Mouth Full of Earth* is a work dealing with the existential-psychological problems of modern man and his alienation. The novel begins with two successive narrative streams. Although the narrative flows at the beginning of the novel are set without any conditionality, during the course of the action, they will become interdependent and conditioned by the thoughts, movements and reflections of the protagonists of the novel. The loneliness of the protagonist-antihero is the dominant theme that will emerge from Sartre's philosophy that "existence precedes essence", because man first exists to meet himself, to finally define himself. That is, if man does not define himself, it is because before it is nothing, he will only be after and will be as he made himself. "So there is no human nature, because there is no god to understand it. Man is not only as he understands himself, but also as he wants himself, and as he understands himself after existence, as he wants himself after that flight towards existence; man is nothing but what he makes of himself" (Sartre 1964: 11). According to Sartre, the consciousness of the individual is what shapes the reality in which he lives, and it is by choosing his own essence that man gives meaning to his existence. Through the unnamed Fugitive (Nameless) the writer depicts the isolated world of an individual whose loneliness is explained

through Sartre's interpretation that "man is what he makes of himself and that everyone is fully responsible not only for himself but for other people because man must observe himself in relation to its environment (Sartre 1964: 12). In an unimaginable situation in which the sick Nameless Hero decides to spend the last three months of his life in his homeland, he suddenly becomes a persecuted antihero. In deciphering the reasons for the alienation, the writer will use reminiscences of heroes-antiheroes to return to the first remembered days of childhood in which he will find the reasons for later anxiety states. When the characters of shepherds and foresters are added to the established characters in the novel: The Fugitive, the Narrator and Jacob, no new meaning is gained, no new narrative parallel flow is separated, on the contrary, the creative process becomes independent, enriches in its horizontal, while in the vertical further current conflict between fugitives and hunters. The conditional placement of the characters opposite the Nameless One and the Chaser will lead to the conclusion that life is a deception that we see in the mirror, and that nonsense is a link between this and the world that is reflected from the mirror, that is, consciousness.

KEYWORDS: *nameless, existence, alienation, persecutors, persecuted*

# “The Rime of the Ancient Mariner” by S.T. Coleridge: An Interpretation of and a Methodological Approach to Biblical Motifs (With special Attention to the Poem’s Hero)

---

**Dean Slavić**

Odsjek za kroatistiku  
Filozofski fakultet  
Sveučilište u Zagrebu

UDK: 821.111.09

Kategorizacija: prethodno priopćenje

Primljeno: 6. svibnja 2020.

Prihvaćeno: 3. ožujka 2021.

The article gives an interpretation of the stylistic interdependence of biblical symbols in the poem. The meaning of the word *cross* in different contexts in the poem is set forth in detail. Other important repeated symbols are stressed and explained in the context of the building of the protagonist’s character, especially the word *things*. With respect to an approach in the classroom, it is also suggested that students might render the poem’s story with the use of Doré’s illustrations, while tables with the roles of the characters and romantic elements are also suggested. Students could also play the roles of noted and opposing critics, producing debates on the poem.

**KEYWORDS:** “*The Rime of the Ancient Mariner*,” *biblical symbols, hero, repetition, methodological approach*

## Introduction

The hypothesis of the text is that biblical symbols are vitally important to the meaning of Coleridge’s poem. In the article’s first part biblical references are investigated at the level of the basic story line, operating with the symbols of sin, punishment and redemption. The second part interprets motifs such as Jesus, Mary, the cross, things and dicing, proving the importance of their interrelation with the other symbols in the poem. The next part of the article discusses the repetition in the course of the narrative line and parallelisms in the stanzas explaining the role of the Sun and the Moon. The fourth part stresses the significance of the relation between the narrator and his listener. The fifth part of the article shows the importance of the ancient mariner as a forerunner of the heroes of 20<sup>th</sup> century narrative and dramatic literature who, according to Frye, often show less power of action than an average human. The methodological part suggests the retelling of the poem with the use of Doré’s illustrations and tables with romantic elements; various debates and discussions are also suggested.

## 1.1. Biblical intertext on the level of the complete narration

It is useful to begin the interpretation of Coleridge's poem with respect to the use of biblical motifs: they are present in the text at the level of the whole of the story line, which is supported by the Bible, and at the lower level of particular words, which achieve their full meaning only through a consideration of their biblical source. The complete Bible macrostructure could be encompassed as a story of sin, a painful journey that follows as a punishment, then redemption and final entrance in the city of blessed life. The basic line in Coleridge's poem was suggested by Warren: "This interest "deeply human" turns to be the idea of transgression and absolution and of the train of consequences which persists even after absolution" (Warren 1958: 202). We shall return to the Warren interpretation, which emphasizes order and justice in the world. It is in basic assumption true, but not complete without some important additions. A more recent paper corroborates Warren's basic idea: "This idea of a created order which reaches the apex of its beauty and unity only through the Fall and Redemption of humanity became a constant of Coleridge's own spiritual and intellectual journey" (Perkins 2002: 188). The Original sin was committed by Adam and Eve; they and their inheritors underwent sufferings that were described in many parts of the Old Testament and lasted till the Gospel time, in which Jesus Christ expiated sins of mankind.

After final torment and battles, the saved will enter the New Jerusalem, depicted in the book of Revelations by John, the blessed final home. Sin, suffering on the road and redemption also mark the three decisive events in Coleridge's poem. The narrating sailor committed the sin in the first part of the poem when the Albatross landed on the ship surrounded by ice and snow. It was not directly told that the bird led the ship out of its imprisonment, but such a supposition is at least plausible. The teller of the poem killed the Albatross with no obvious reason, using his cross-bow. If we adhere to the parallelism with the Biblical macrostructure, the murder corresponds with Original sin. Death as the aftermath of sin is a mutual trait of Coleridge's and the biblical narrative. The ways to the tree of life are barred by the angels and flaming swords in the Bible. Persecution and compulsive travel are also similarities. There are, however, remarkable differences between Coleridge and the Bible, because there was no previous ban by any supernatural in Coleridge, and the sin itself in the poem is act of killing and not the taking of food. The sailor's deed occurred without any real forewarning. The murder in the poem is that of a bird, and yet there are some similarities with Cain's murderous act. The aftermath of his deed was yet another forced wandering: "A fugitive and a vagabond shalt thou be in the earth" (Gen 4:12). The biblical crime was, on the other hand, highly motivated by envy, and therefore more rationally explainable than the sailor's. The killing of the Albatross bears some resemblance to the murder of Christ, which will be discussed below.

The punishment and suffering come in the third part of the poem: after a seemingly successful voyage, the ship being becalmed in the dead and rotten waters, the crew suffering from thirst, the phantom ship with two apparitions in the shape of terrible women arriving soon after. The first one was Death and the other was Death-in-Life; and the two dined for the crew. Life-in-Death got the ancient mariner, and Death laid hold of the rest of the men. They cursed the surviving mate with their glances and he continued to suffer in loneliness. The core of his pain is a sense of guilt: "The many men, so beautiful! / And they all dead did lie: / And a thousand, thousand slimy things / Lived on; and so did I."

Regarding the direct relation between sin and death in the Bible it is pertinent to recall Paul: "For the wages of sin is death" (Rom 6:23). The mariner should suffer a punishment worse than death; the sailors did not kill the bird, but they did approve of it later on. Pursuing the parallel with the biblical narration, the events after the Albatross' assassination and on the sea allude to the sins and sufferings described in the Old Testament after the Original sin and Cain's murder – all until appearance of Jesus Christ. Yet there are no clear correspondences between the motifs from the two narrations. In the scope of the aforementioned affinities the slimy things crawling on their legs are of particular interest. It is hard to judge the level of the relation of these creatures to the snake who had had legs before the God cursed it.

Coleridge's poem depicts several stages of redemption or expiation. The first phase was put into motion when the old mariner managed to admire the sea snakes surrounding the ship, so he started to pray. At the same moment the Albatross his fellow sailors had put around his neck – instead of the cross and as a sign of guilt – fell off and sank into the sea. Before long the ship would move on, northward and towards the sailor's homeland. If the mariner was stirred by love for something, and even for snakes, then Christ's commandment could be the source: "That ye love one another, as I have loved you" (Jn 15:12). Soon the gentle sleep from heaven and rain and roaring wind helped the ancient mariner, who relates the helpers with Mary Queen, Holy Mother.

In biblical terms the love for snakes could be love for the serpent of brass made by Moses to save the people from lethal and fiery serpents (Numb 21:9). Jesus also compared himself with the Moses' serpent, and he should be lifted up "that whosoever believeth in him should not perish but have eternal life" (Jn 3:14). The ancient mariner achieved the proper direction to gain a new life after he blessed the serpents.

The second phase of redemption occurred in the home port. The cursed ship went down and it is worth noticing another appearance of the motive of lead. The ship went down in the same way the Albatross had sunk. On the shore, the mariner prayed the hermit to shrive him. The note above the 14<sup>th</sup> stanza suddenly claims "the penance of life falls on him". The relation to the character of Life-in-Death is obvious. The mariner should narrate his story, heavily distressed by the

telling, while his heart within him burnt – and then it let him free. The mariner obviously falls in agony again and again; and he has to narrate the ghastly story to the person he judges by the outlook of his face he must to hear. So he passes like the eternal Jew, the implied author said, like the night, from land to land. It seems the mariner is gradually earning his final redemption, which however does not take place in the poem itself. The last mariner's instruction is a recommendation of the ascetic and pious life, because he would rather go to the church than to attend the wedding feast. Eventually he relates praying and love to all created beings: "He prayeth well who loveth well / Both man and bird and beast. / He prayeth best who loveth best / All things both great and small; // For the dear God who loveth us, / He made and loveth all."

Close to the end of the poem, the ship is similar to the old world which passed away and there was no more sea (Rev 21:1). The mariner's homeland however has no direct relations to the New Jerusalem, they just stand in the similar positions of the two story lines. Important differences between the basic narrations in the Bible and Coleridge's poem have already been pointed out. It is true the Albatross' murder does correspond to the death of Christ (Knight 1971: 85).<sup>1</sup> However, as Knight suggested, there is another layer to the deed. There are no hints that the killing of the bird would carry some redemption signals, it is just a wanton deed and a sin. Furthermore, the death occurred in the beginning, and not in the middle, or towards the end of the narration, as in the Bible. It seems that on the biblical level the Mariner's act conjoins the elements of the Original sin and the sin against Christ on the cross. The killing of the Albatross is similar to the crucifixion process by the way the murderer commits the deed and to Adam's sin by the aftermaths and by the initial place in the story line. The two important biblical events are connected in a similar way in the scene depicting slaying of the trees Telperion and Laurelin from Tolkien's novel *Silmarillion*. Trees are present there, as are also spear and blood.

The Mariner's wandering does not stop after his arriving in the harbour – on the contrary the City from the Revelation represents the final salvation. The hermit's home in the wood is not shown in idyllic picture, while the wolf there eats the she-wolf's young, and owlet whoops to that. A comparison of biblical and Coleridge's narration shows the poem makes the biblical symbols used more complex, shifts their meaning, while remaining in vital touch with them.

---

<sup>1</sup> "Indeed the slaying of the Albatross in the Mariner's story may correspond to the death of Christ in racial history. It is moreover an act of unmotivated and wanton, semi-sadistic, destruction, explicitly called 'hellish'" (Knight 1971: 85).

## 1.2. Sin, punishment and forgiving

The relations that have been interpreted lead to important questions. First of all, why did the Mariner kill the Albatross? In the Bible, Eve committed the sin persuaded by the serpent Satan. In Coleridge's unfinished poem "Christabel" the eponymous female character was enchanted by the wick Geraldine, so the story's disposition shows more similarity to the biblical narration. Applying a parallel to the Cain and Abel narration, the murderer is led by envy, but in Coleridge's poem there are no traces of some force acting outside the mariner himself that would coax him to do the evil deed. The evil could have therefore existed in him from the very outset, which means the idyllic depiction of the sailing from the first part of the poem is but an illusion. The situation recalls Golding's boys from "The Lord of the Flies" who also introduced evil to the previously paradise island. Man is, according to these projections, evil in his core, and wickedness is bound sooner or later to burst out of him – and only by a long way of penitence and expiation can man purge himself. In the projection established by Rousseau man commits evil because the surrounding society has corrupted him, or because nobody taught him right from wrong (Steiner 1961: 127).

The second question is also important: does the poem show the crucial absolution, or is it postponed to the uncertain future? Is the real absolution a one term act, or is it a long process? Knight answers indirectly by relating the three most renowned Coleridge's poems – "Christabel", "The Ancient Mariner" and "Kubla Khan" – to Dante's and to the Catholic structure of Hell, Purgatory and Paradise. "The Ancient Mariner" is placed in Purgatory, therefore to the state of mind where the salvation is guaranteed, yet not utterly completed (Knight 1971: 84, 88). Edward Bostetter however suggests the opposite conclusion, showing the world of the poem in much darker tones (Bostetter 1973: 190-196), which we shall discuss later on. His projection seems to be a useful, if not indispensable, supplement to the afore-mentioned Warren and Perkins' interpretations.

A sense of loneliness and abandonment is related to sin and remorse, which is particularly stressed by Tim Fulford. The critic shows the poem reveals an "unprecedented language of social and personal isolation" (Fulford 1991: 72). The thoughts inspire further investigation while the ancient mariner is separated from his fellow sailors after his sin. Each of them turned his face with a ghastly pang and they cursed him with their eyes while dying. Later on, in the form of strangely vivid, but not really conscious bodies, they perform their duties. Yet, there is no sign of any communication between them and the surviving mariner. He is alone in a crowd, successfully showing modern situations of alienation. Loneliness at sea is directly uttered in the third stanza of the part IV: "Alone, alone, all, all alone / Alone on a wide, wide sea". Fulford also related loneliness to the impossibility of the interpretation of the events. Not even at the very end of the poem does the mariner achieve the complete commonness with the community – he recommends

common prayer, but renounces mutual happiness in the wedding feast. The fact he is bound to travel from land to land and tell his narration is for Fulford the sign of the twisted form of bardic recounting (Fulford 1991: 70).

Davidson interprets the situation in a different manner, claiming the ancient mariner, while narrating his strange story, establishes unity between himself and his listeners (Davidson 1990: 68). Retelling the crucial events from his life, the ancient mariner will be able to achieve unity with other people, with his true self and with God. This unity would bring him what he missed in the company of his fellow sailors. We should keep in mind they praised him and they rebuked him on the account of his murder – but always in accordance with the weather and the use to their own lives. When Death took their lives they were not without guilt. Later on they cursed the mariner with their eyes. It was already stressed they did not communicate with their mate when they were strangely and partially resuscitated persons who took care of the ship sailing to the home port. What the mariner has not found among his fellow sailors, he finds with the different listeners, and with the wedding guest who was stopped by him. The listeners probably condemn the murder, but they want to forgive the sinner, which was impossible for the sailors from the ship. In the process of narrating the ancient mariner also glorifies God's greatness. The ancient mariner has sinned, but has not lost his faith, he increased it, or maybe even found it in the first place. It is the reason he is recommending prayer and love; and it is the reason he is on a penitential journey which will finally bring him to rest. Retelling his story, he becomes closer to God, and by that to final absolution. The person is therefore gradually receiving his punishment and will eventually be freed at some time in the future. The souls in Dante's "Purgatory" must also walk and walk and slowly approach a final state of bliss. The Bible also predicts, if not commands, a similar process regarding mankind as a whole. According to Steiner repentance is an important element in the procedure. Sin does not lead to punishment, but to repentance. It is the leitmotif in the approach to evil in Romanticism from the "Ancient Mariner" to Goethe's "Faust", from "Les Misérables" to "The Twilight of the Gods" (Steiner 1961: 127). Still we have to add the ancient mariner was punished severely for his murderous act.

Being so alone, the ancient mariner is in the position of the modern poet – poetry is a lonely job, even when it shows the truth of the entire community. Robert Musil concluded a poet is a man in whom the unstoppable loneliness of the self comes to its consciousness in the most powerful way (Friedrich 1969: 186). Keeping in mind Kierkegaard's "Fear and Trembling", one could realize that loneliness in the front of God is the position of man in general. Coleridge's poem seeks and finds answers to the pain of human-kind. The poem is a sign of God's nearness which tries to overcome isolation, and the narration of the ancient mariner acts in the same direction. The final answer in the poem is yet open and even filled with doubt – soon we shall see why.

## 2. Biblical intertextuality at the level of characters and other single symbols

The poem mentions important persons from the Bible and Christian culture, yet they are not afforded a lot of space. It is mostly about Jesus and Mary: the sacred characters are present in invocations, they are powerful, yet remote first movers and possible helpers – but not visible and concretely acting persons. The poem has not enriched or changed the basic biblical and Christian meaning of these characters. The mark of their unchanged meaning makes them specific in the poem. The implied author of the poem has altered the meaning of some other minor symbols as well as changing the meaning and the position of some events in comparisons to their sources in the Bible. But, there are some biblical symbols with strong impact on the poem's meaning: the cross, dicing and the word "things" are the most prominent among them.

### 2.1. The casting of the dice

Edward Bostetter was first to show the destructive force of the dicing game where Life-in-Death gains the ancient mariner and Death the rest of the crew. The critic marked the caprice of pure chance as a "disturbing characteristic of this universe" (Bostetter 1973: 187). Furthermore "the dice game knocks out any attempt to impose a systematic philosophical or religious interpretation, be it necessitarian, Christian or Platonic, upon the poem" (Bostetter 1973: 187). The final conclusion of this thought is hard but expectable and unavoidable: "It throws into question the moral and intellectual responsibilities of the rulers of the universe." So we are faced with the old question of theodicy, saying here, in a manner of Gloucester from "King Lear", men are to the gods like flies to the wanton boys – they kill us for their sport. The dicing motive and the two supernatural persons performing it are certainly important, and Bostetter claims are challenging. He has not established further perilous relation of the dicing game with the somehow wanton act of the mariner's murderous deed. His was a careless or at least inexplicable gesture – it could have been omitted. So the punishment could have also been different, and the complete world is but an unpredictable and mean chaos.

Fruman interprets the sailor's unmotivated act of murder seeing in it only one aspect of the larger pattern of doubt and uncertainty in the poem itself. The scholar mentions the fact that only one sailor is saved, while the others are not. Fruman's conclusion is similar to Bostetter's, telling "that universe is morally bizarre in which two hundred superstitious medieval sailors die for their post facto approval of the slaughter of a bird by another man" (Fruman 1972: 354). Yet, the situation is not so simple. First of all, the dicing game is only one scene in the poem. There are others, of higher, or at least equal importance. Death's and Life-in-Death's punishments are similar: the mariner will leave on, and has

some chances to expiate his sin – but his life would be hard on earth. His fellow sailors are dead, but their souls have on the eternal plan a chance so they fled by the mariner to bliss or woe. They were partially again alive in Part V, and they did a sailors' job, then they gathered around the mast at dawn and they started to sing. The melody is pleasant and the song darted to the Sun – which is a godly symbol in the poem also. The scene from Part VI, depicting a light seraph over the body of each dead sailor could also have some positive meaning pointing to the final salvation. Since there are many other biblical symbols in the poem, the dice could gain at least some meaning from the Bible also.

The procedure with the two goats from the Leviticus 16 is certainly telling in the context of Coleridge's poem. In order to expiate the sins of the community, the first goat is sacrificed. On the head of the second goat the priest confesses the sins of the people, and then the animal is sent in the desert to Azazel. The goats are chosen by the casting of lots (Lev 16:10). In the scope of the Coleridge narrative, the old sailor would be the image of the second goat, carrying the sins of the community. Urim and Thummim were two stones which were cast in order to see what the Lord's decision was, or simply what the truth was. In the First book of Samuel a sinner was found through the casting of lots (1 Sam 14:40- 44). "Therefore Saul said unto the Lord God of Israel. Give a perfect lot" (1 Sam 14:41). So the ancient Israelites believed it is God that decides and not mere chance – the stones were just His means. There are of course other occurrences of dices or lots in the Bible, most notably in the Gospel when the soldiers divided up Christ's garments by casting lots (Matt 27:35). The apostles also chose a replacement for Judas "and they gave forth their lots; and the lot fell upon Matthias" (Act 1:26). As applied to the mariner's and the other sailor's destinies, it was not only the dicing game, but some higher will that decide who was fit to spread the story of sin and punishment and who could achieve other purposes. A mere chance, a wanton act of violence, or mercy are also a part in the eternal pattern of God's life and death. Or it is one of the ways the poem could be read. With the present interpretation I would not wish to undermine Bostetter's explanation and his view of Coleridge's poem: I think the piece of art has remained open and I think the poem's imagination is able to unify order and chaos, system and chance in a higher accordance.

The claims of unity and concordance and of chaos and discordance are certainly related to the problems of the meaning of a literary work of art and to the problems of its interpretation. Robert Penn Warren belonged to the New Criticism, which along with structuralism stressed the unity and concordance of works of art, while poststructuralist regularly seek for disunity and chaos.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Cfr. Parker 2015: 26-39,100. Parker relates the New Criticism to American South and conservative thought in general; but, poststructuralists are also often related to leftists or even Marxist theories of revolution.

## 2.2. The Cross

Unlike Jesus and Mary, the symbol of the cross seems to be in more direct relation to the characters and events from the poem. Semiosis, or the chains of allusions, however leads an average Western reader who connects the cross from the poem to important persons from the Bible. The usual biblical and Christian meaning of the word *cross*, closely related to the mariner's deed, is present in the Part V. Two voices in the air discuss the faith of the mariner: "By him who died on cross, / With his cruel bow he laid full low / The harmless Albatross." But, there are also more oblique and much less certain appearances of the word "cross" in the poem. Through the indirect meaning imposed by the poem's context, the cross connects three crucial characters: the ancient mariner, the Albatross and the hermit. The cross is therefore related to the person who commits the sin, to the person suffering and to the person who shrives the sinner.

Albatross is capitalized in the poem, so the text shows he is a person close to the human or to God himself. The character enters the poem accompanied by the word "cross", which in the context, and on the level of the basic meaning, signifies only this: the bird has flown over, passed above or near to the ship. "At length did cross an Albatross". Any relation to the primordial biblical level remains here hidden, but it is also reinforced by the depiction: "As if it had been a Christian soul". Of course, it may also be a mere coincidence, that the word *cross*, unrelated on the basic level of the meaning, appeared in the described context. One must pay attention to the phonetic nearness of the words *cross* and *Albatross*, while they share three phonemes and four graphemes; and the signs occur at the ends of the words. The name of the protagonist from "Christabel", reminds of Christ also, so telling names are not strange to Coleridge. The words "Christian soul" also suggest it is not about a common bird, but about a being – or about a thing – related to the cross and to Christianity. The named animal is related to the exit of the ship from imprisonment, it is, if I may use this term, a Christoid – a Christ-like symbol. His murder is a trespass similar to the one committed by the persons responsible for the Christ's death. G. Wilson Knight emphasizes the redeeming role: "The bird seems to suggest some redeeming Christ-like force in creation that guides humanity from primitive and fearful origins" (Knight 1971: 85).

There are possible similarities between the spear that pierced Christ's side (Jn 19:34) and the bolt or an arrow that shot the Albatross. But, Christ did not die by the spear, and neither the spear nor the arrow were directly mentioned in the poem. It is again about a similarity that is not an exact sameness. The trace of insecurity was already found at the macro level of narration. According to Christian theology, every sin is a mock at Christ; and in Coleridge's poem, the fact is depicted by the voice similarity and the context. The Ancient Mariner's fellow sailors hung the Albatross around his neck instead of the cross. The link between

the Albatross and the cross, and then the link relating Albatross and Christ is marked by this act. The dead Albatross around the mariner's neck represents the cross with the sense of suffering for sin committed. Coleridge might be retelling again the Gospel story of the good God saving his people exactly in the time when they are killing him, but still one must be careful with the plain relations. The biblical story would be rendered in the poem with manifestly reworked fragments. As I said before, there is no direct mention of redemptive meaning of the Albatross' death – what is more, there is no resurrection for the Albatross. After the mariner's prayer, the bird sinks into the sea like lead. The same simile will depict the sinking of the accursed ship later on. It is hard to draw parallels depicting the Albatross who sinks into the sea as a prefiguration of Christ ascending to heaven, which occurred in the Gospel according to Luke. Symbols are not one-dimensional and are not entirely denotive by simple applying of the biblical sense. We could remind ourselves of Leonard Cohen's song "Susanne", where Christ sinks beneath our wisdom like a stone.

Interpreting various meaning of the word "cross" in the poem, one should notice the way the bird was slain, because at this point we are approaching another important symbol. The ancient mariner did it with a cross-bow, so with a weapon bearing similarity with the cross: "With my cross-bow / I shot the Albatross". The poem could have mentioned only a simple bow in this place, which it actually did later on. But, having in the text also the cross-bow, a reader must pay due attention to the symbol, which multiplies the weapon's meaning. If the murderous weapon is a blasphemy of the cross, in the poem's context only, then it was connoted by the adding of the bow. The mariner is of course related to the weapon, and not to the cross, which however also resembles the cross to some extent. Genuine Christian faith is also sometimes similar to hypocrisy. It is not a crime to kill an animal out of pure amusement in Christianity, although it is not really recommendable. Such activities are prohibited in Jewish and Hindu tradition. Still, after pain and punishment, the ancient mariner uttered thoughts showing love for all creatures.

The hermit is the third important symbol related to the word cross. The character plays a notable role in the course of the narrative, because he is the first listener of the mariner's story. He begs the old man: "Oh shrive me, shrive me, holy man!" The very act of absolution does not follow immediately, because the next verse said the hermit frowned, "he crossed his brow". The phrase might have been written incidentally, but we should recall there are no accidental motifs in a great piece of art. Not only does the word cross here recall the cross from the Bible – the word brow is by mere phonemes close to the word bow, therefore to the weapon used in the murder on the sea. The complete phrase, telling in the matter of fact level the hermit simply frowned, is still also similar to the word cross-bow. So, the word cross, albeit used in a very different meaning, is still close to the three important figures of the poem: to the Albatross, to the

Ancient Mariner, and to the hermit, therefore to the one who suffered from the sin, to the one who committed the sin, and to the person who shrived the sinner. The concrete meaning of the words in their narrow contexts are not related to the cross, but it is also true that the lines of semiosis, the allusions, lead to the cross if we bear in mind the complete narrative.

The multiple meanings of the word "cross" could be reinforced by the multiple meanings of the word *rime* from the title. It denotes the poem, the story, but the meaning of frosting, or hoar, are not to be neglected – the crime was done in the icy area. The archaic verb to shrive could denote two different and yet related activities: to grant absolution to a penitent and to impose penance on a sinner. After his confession to the hermit, the ancient mariner walks through the lands and narrates his adventures, but he also makes his sin public. It is a hard penance also.

If we consider the occurrences of the word cross in the above given contexts as a mere coincidence showing no order, then the poem also suggests a world with no order and no real hope. If the relations, the word cross establishes – in the sentence "at length did cross an Albatross", then in the word "cross-bow" and in the expression "crossed his brow" – are to be considered as distortion of the primal meaning of the word cross, or at least bearing no affiliation to the Christian meaning, then we have found a new evidence showing a world that is dark, futile and useless. In the case of such a conclusion, we assent to Bostetter's view of the Mariner's world, telling that even the final remarks on prayer and all-encompassing love are ironically meant. If, on the contrary, we see the appearance of the word cross as premeditated and aptly delivered, then the world of the poem, although filled with sin and many cruelties, still bears sense, because even the remotest accidents are in a hidden but important way related to the Redeemer's deed. In this case we share Warren's projections of the One World because everything is related to something and great forgiveness rules all in the world. What is more: the sin was the way the Ancient Mariner has come to Salvation. I think the poem allows both interpretations, though Warren's statements seem to be more in tune with Coleridge's intentions. I realize the intentions could be targeted in the scope of intentional fallacy theories and in the scope of division between the central intelligence organizing the work and the author's private person.

The undisputed meanings of the word cross should be mentioned also. In the end of the second part the narrator informs us "Instead of the cross, the Albatross / Around my neck was hung". Furthermore, one of the polar Spirit's fellow-daemons says: "By him who died on cross, / With his cruel bow / He laid full low the harmless Albatross". The two crucial persons in the poem related to the word cross are also connected to the biographical person of the artist. Part 4 of the present study recalls the numerous proofs telling Coleridge had a great power of speech, which was similar to the mariner's. Fruman however showed that Coleridge referred to himself as a bird in his letters (Fruman 1972: 360).

### 2.3. Things

Coleridge used the word “things” in the “Ancient Mariner” in the same way it is used in the Old Testament, meaning “living beings”. The example is rendered according to King James Version: “Every moving thing that liveth shall be meat for you: even as the green herb have I given you all things” (Gen 9:3). A similar meaning of the word “things” is present in Gen 7:3, Ex 29:33, Lev 5:2, Lev 11:23 and elsewhere. The important repetition of the word “cross” has already been dealt with, and the word “things” of equally paramount importance appears four times in the poem. The narrator’s relation to what the word designates moves linearly from disgust to love. The stages of the movement towards the positive stance are also the levels on the mariner’s way to redemption.

In Part II, after the crime against the Albatross and the second imprisonment of the ship, now on the rotten sea, the following lines are present: “The very deep did rot: O Christ! / That ever this should be! / Yea slimy things did crawl with legs upon the slimy sea.” In part IV the Mariner is alone after the death of his fellow sailors. He feels guilty knowing he is responsible, and yet is alive; and the good men are dead. His utterance uses the word *things* again: “The many men so beautiful! / And they all dead did lie: / And a thousand thousand slimy things / Lived on; and so did I.” His sense of guilt is comprehensible, because he has committed the crime, while others have paid for his deed. The teller accuses himself using the designation “slimy” which was present in both quoted passages. The sense of guilt is strong in other narrators who have passed through the torments, and who represent the tantalize group. The Croatian critic Pavao Pavličić mentions the same feeling in the teller of the poem “The Pit” / “Jama” /.

The teller of the Coleridge poem took the road to his salvation in the moment when he started to love the “things” which are usually considered ghastly. The snakes are in the Western culture usually identified with bad omens, yet, I have already marked it, the Bible knows for other and positive designations: “O happy living things! No tongue / Their beauty might declare: / A spring of love gushed from my heart, / And I blessed them unaware.” The word “things” denoting living creatures was mentioned once again at the very end of the poem: “He prayeth best who loveth best / All things both great and small; / For the dear God who loveth us, / He made and loveth all.” If God loves all creatures, or things, he therefore also loves those who have committed sin and repented, and the Ancient Mariner is included in that number. God is able to hate sin and love the sinner, so he is ready to forgive the ancient mariner. There is no change in the ethical stance: the sense of compassion in the reader is related to the mariner’s sense of guilt and his repentance. The mariner is no obstinate sinner enjoying the fruits of his trespasses, something of Claudius from “Hamlet” or Edmund from “King Lear”. The murder of the Albatross taught the mariner that sin leads to pain and death; and a man must love all creatures and sin is pardonable. The

way to salvation is long and hard but it is possible and still open. Had he not killed the Albatross, he would not have become aware of salvation. So *felix culpa* is working once again.

## 2.4. Jesus

Jesus was first mentioned indirectly, while Albatross was in the first part compared to the Christian soul, therefore to a being possessed of mind: "As if it had been a Christian soul. / We hailed it in God's name." In the tenth stanza of the second part, it is more about invocation and proverb than about a real plea: "The very deep did rot: O Christ! / That ever this should be." The next mention of Christ's name is again indirect: in the fifth part one of the Polar Spirit's fellow daemons tells to his mate: "By him who died on cross, / With his cruel bow he laid full low / The harmless Albatross." So Christ's death on the cross was put in proximity to the Albatross' death. Therefore, the symbol of the One who died on the cross influences the meaning of the Albatross and the meaning of the weapon, the cross-bow.

In the sixth part the narrator saw the bodies of the crew and a man all light, a seraph man stood there on every corpse. The mariner introduced the scene: "Oh, Christ! What saw I there!" In the same part of the text the ancient mariner mentions the holy rood, basically the crucifix: "And by the holy rood! / A man all light, a seraph man, / on every corse there stood." The narrator thus hinted the final salvation of the crew, who still had lost his life on the account of other's mistake. Jesus is present in the invocations from Christabel – and his mother also, whose appearance in *The Rime* will be discussed now.

## 2.5. Mary

The sailors called mother Mary for help in the third part of the poem, when their ship was approached by the ghostly shape of a strange skeleton ship: "And straight the Sun was flecked with bars, / (Heaven's Mother send us grace!) / As if through a dungeon-grate he peered / With broad and burning face." Allusions to Christ are present close to the mentioning of the sin committed. The invocation asking Mary's help is close to the appearance of persons whose meaning is related to death. Straight after the call for Mary's help the two very opposite female persons will come aboard the ship. The sun in the following verses reminds of the small apocalypse from Matthew: "Immediately after the tribulations of those days shall the sun be darkened, and the moon shall not give her light, and the stars shall fall from heaven, and the powers of heaven shall be shaken" (Matt 24:29). The ancient mariner praised Mary in the beginning of the fifth part of the poem

crediting her for sleep from heaven: “To Mary Queen the praise be given! / She sent the gentle sleep from Heaven, / That slid into my soul.”

## 2.6. God the Father

God the Father is according to the way his presence is registered in the poem very much like Jesus and Mary. He is mentioned as a mighty being but not often and only in places important to the narration. The Mariner says at the end he likes to go to the church “While each to his great Father bends.” God the Creator is however present in the most impressive lines, already quoted, telling that God loves all of his creatures.

## 2.7. Snakes

The Mariner started to get rid of his pain when he felt love for the sea snakes. In the moment he acquired the capability for prayer the Albatross fell of his neck. As observed from the biblical point love for the snakes in the poem has double meaning. From one point of view, the snake is an evil omen because it persuaded Eve to commit the sin, and in that scope she is a devil’s sign. With love for the snake the Ancient mariner might have recalled the Augustinian thought saying a Christian must hate sin, but love the sinner. From another point of view, as it was told already, Christ compared himself with a snake: “And as Moses lifted up the snake in the wilderness, even so must the Son be lifted up: That whosoever believeth in him should not perish, but have an eternal life.” (John 3: 14-15). In the passage from Numbers 21:8, he “who looketh upon it shall live.” The poem used the verb “to watch” in the situation when the mariner and the snakes were brought closer: “Within the shadow of the ship / I watched their rich attire.” The idea of a new life relates the events of the Bible and Coleridge’s poem. But sea snakes could also be a part of the Warren’s idea of the One Life – nothing is wrong in the world of God, if used in a proper way, which means if it is loved.

The snakes are, of course, explainable in a psychoanalytic way which further complicate their meaning: “The albatross I suggested represented the ambivalently loved mother; the crime was the killing of the mother; the restitution, the restoration of the mother and the fusion with her in the symbolic Life-in-Death figure, the phallic mother-avenger” (Beres 1959: 34). A Lacanian interpretation would probably relate the snakes to a mother’s phallic desire.

## 2.8. Hell and the devil

The Ancient Mariner is well aware he committed an utterly wrong deed by killing the Albatross: "And I had done an hellish thing", says he in the third stanza of the second part. His mates agreed until the sun appeared, but then they praised him for his act. It soon turned out the deed was hellish and not paradisiac. The devil is related to hell, which is mentioned towards the end of the poem. The problem with the word "devil" is in the fact it has attained a positive meaning in many European languages. So the Pilot's boy says for the saved mariner in the seventh part: "Ha! ha' quoth he 'full plain I see / The Devil knows how to row."

The word devil here also has a double meaning, it is a double sign as Riffaterre explains similar symbols in the texts.<sup>3</sup> The ancient mariner is from the first perspective just a sailor skilled with oars; but he is also capable of overcoming all of his troubles. From yet another perspective, he is still in the hands of Satan. Although the Albatross as a sign of guilt sank, and so did the ship, the mariner has to pay more for the sin he has committed. As long as the situation lasts, he should remember his act, which might be inspired by the Devil. In the moment the Ancient Mariner is rowing, the holy man did not shrive him. Even later on, he must walk from land to land, he will fall into his agony sometimes and then he will tell his story to any human capable of listening. So the auditor will also be converted to Christianity, or to some severe sort of it. The opposite explanation, showing the destructiveness of the mariner, was proposed by Watkins (Watkins 1988: 26).

## 2.9. The sights

Coleridge was acquainted with German biblical hermeneutics and he himself has written on the explanations of the Book (Brisman 1982: 133). In the Gospel we read: "The light of the body is the eye: if therefore thine eye be single, thy whole body shall be full of light" (Mt 6:22). The sense of sight is important in Coleridge's poems, so in "Christabel", among other examples, in the moment when the deceitful Geraldine looks at Christabel the text uses a comparison with a snake's eye: "A snake's small eye blinks dull and shy". In "The Ancient Mariner" sight is mentioned some twenty times, so we could explain the important occurrences only.

Already in the beginning the ancient mariner detains the wedding guest with his look: "He holds him with his glittering eye / The Wedding-Guest stood still."

<sup>3</sup> Cfr. Riffaterre 1984: 86. "The dual sign is an equivocal word situated at the point where two sequences of semantic or formal associations intersect."

The situation is of course new for the wedding guest, but the old mariner must have held people up before, and will do so in the future. Sight is active inside the mariner's story also, so in the 14<sup>th</sup> stanza of the second part, during the drought, the crew looked at the mariner: "Ah! well a-day! what evil looks / Had I from old and young." Before long in Part III, the Sun appeared through the masts and bars of the spectral ship: "As if through a dungeon- grate he peered." When two hundred sailors are dying in the 15<sup>th</sup> stanza of Part III, each of them cursed the narrator with his eyes. In the beginning of Part IV, the mariner looked around upon the rotting sea and upon the rotting deck and up to heaven, and he closed his lids. Soon he realized his fellow mariners were looking at him and he suffered for seven days and yet could not die. They will look at him in the 8<sup>th</sup> stanza of Part VI, when the mariner mentioned stony eyes.

It was already told that the ancient mariner watched the water snakes, which is the beginning of his redemption. In the Bible, whoever looked in Moses' snake, was saved from the poison. In the context of the poem, the crossed brows of the hermit are also related to the line of cursing and blessing. The nature of what is seen determines the state and capabilities of the persons looking, but also the meaning of the events which will take place after the effect of the eyes. Eyes are also important in psychoanalytic interpretations because loss of eyesight is a prefiguration of castration, so gaining a new look is a sight of health – if there is health in the Freudian concept at all.

## 2.10. The church / kirk

The Church is present in the first part, during the very beginning of the journey, and is only scarcely mentioned when the mariner's ship leaves the harbour. It is in the row of not particularly important motifs: "The ship was cheered, the harbour cleared / Merrily did we drop / Below the kirk, below the hill, / Below the lighthouse top." At the end of the poem in the Part VII ancient mariner says it is sweeter to him to go to the kirk, in the goodly company, than to go to a marriage feast. The verse to go together to the kirk is repeated and the verse on the prayer to the Great Father is added. Old men and youth, babes and maidens are mentioned – but it seems the significant member of the congregation is passed by in silence. Sinners are also invited, even he who killed the all- important bird. Warren's idea of the One Life should encompass even those, and especially those, who sinned and repented.

### 3. Other repetitions

It is not easy, but it is also not always necessary, to draw a strict line dividing biblical from nonbiblical symbols. The motifs in chapter 2 of present text are certainly marked by their biblical source. Some of the motifs explained in chapter 3 might have some biblical overtone also. There is no art without repetition, and structuralism will use the thought often: both Frye and Lotman named repetition as an important part of art (Frye 1990: 77, Lotman 2001: 141-245). The artist's craft is in the finding of symbols and ways they will be repeated. It is about constructing of the story and it's placing in the frame of time and space, which built the context or the milieu.

#### 3.1. Parallelisms in the story line

Parallelisms in the story line of the poem are not absolute, which is the case with all works of art: symbols building parallelisms are repeated with more or less different meanings. This is in tune with Gilles Deleuze's claim that repetition purports difference, which is not the case with generality and permanence (Deleuze 2003: 7-8).

##### 3.1.1. The beginning and end of the poem

The poem is similar to the sea travel story beginning and ending in the same harbour. The beginning and the end, the two prominent parts of each literary piece of art, are related by symbols that are important only at these two points. Yet their meaning in Coleridge's poem is changed by the context of the events which happened during the journey.

##### 3.1.2. Vespers

In the 19<sup>th</sup> stanza of the first part the reader finds out the Albatross visited the ship "for vespers nine." The word designates the evening in archaic frame, but it bears another meaning related to the liturgy and denoting Evening Worship. So the biblical symbol – "as if it had been a Christian soul" – is reinforced by the word vesper. Although it does not mean the text pointed to the ritual circumstances allusions stressing the Christian context are present. How much is the Albatross killing related to the sacrifice mentioned during the divine service, that is to Christ' death? If it is related, the Christ-like aspect of the Albatross is invigorated, and the Mariner's guilt is more obvious in the metaphysical aspect.

The bell calling for Evening Worship is present towards the end of the poem in the 18<sup>th</sup> stanza of Part VII: “And hark the little vesper bell, / Which bideth me to prayer.” The Mariner is reminded during each vesper service on land on the evening when he killed the Albatross. So the Christians are reminded, during the ritual, of their sinfulness, and Christ’s sacrifice on the Cross. Straight after the vesper bell the Mariner says: “O Wedding-Guest! This soul had been / Alone on a wide wide sea: / So lonely ‘twas, that God himself / Scarce seemed there to be.” The place with a low presence of God is related to the time when Christ lay dead in the grave.

### 3.1.3. The Wedding

The Ancient Mariner relates his events to the person who had been invited to attend the wedding. So the narratee should listen to the hard and ominous story of crime and punishment and redemption instead of attending the merry wedding party. The wedding is mentioned at the beginning of the story, and the wedding guest wanted to attend it. At the end he turns away from the bridegroom’s door. The beginning and the end relate to the same wedding, and the wedding guest at the beginning and at the end are technically the same person. But the personality of the wedding guest was remarkably changed. He has become a wiser and a sadder man at the end. In the biblical context the reader should bear in mind the Gospel: “But the day will come when the bridegroom will be taken away from them and then shall they fast in those days” (Mk 2:20).

### 3.1.4. The Journey

After the initial part of the poem, the ship is sailing south chased by the overwhelming wings of the storm blast. Before the final part of the ballad, the ship sailed north, driven by the spirit which slid nine fathom under the keel. The spirit is obedient to the angelic troop, but still seeking vengeance. Later on “angelic power causeth the vessel to drive northward faster than human life could endure.” So in the beginning the ship was moved by the natural forces of wind and storm, and towards the end, the vessel is propelled by supernatural beings, of malevolent and then benevolent part. There is another parallelism in the story regarding the motif of travel. At the beginning the mariner went on a journey by way of sea, and it is the beginning of all his important events. At the end of the poem he sets out on the road again, but now on firm land.

There are also two ships in the poem, while the pilot’s vessel is only a boat. The old mariner’s ship became itself spectral after the meeting with the ghostly ship hosting Death and Life-in-Death on board. Coleridge reminisced about the two beings towards the end of his life in the poem “Epitaph” written in

November 1833. The poet seeks a passer-by to stop and pray "That he who many a year with toil of breath / Found death in life may here find life in death." The poet from the "Epitaph" hopes to find mercy by Christ. The presence of the symbols from "The Ancient Mariner" in the last words of the poet stresses the importance of the poem.

### 3.1.5. The Sun and the Moon

The mariner who is the teller also takes special care in his mentioning the Sun and the Moon which appear frequently in his tale. Part of the reason might be in the nature of the narrator's job because he has to be aware of important elements of navigation – although he does not operate his ship in the poem. Due to the strong presence of other biblical symbols it is important to bear in mind possible reminder of the Son, Jesus Christ, related through the word sun. J. B. Beer and Elliott B. Gose claimed the sun in Coleridge is more often than not used in its traditional identification with God; and they argue for such identification in "The Rime" (Bostetter 1973: 185). Warren however claims all of the good events in the poem occur under aegis of the Moon, while the bad ones took place in the light of the sun (Warren 1958: 233-234). In the sharp contrast to that, Beer has been proving how for Coleridge all natural phenomena were symbols of Deity and function ambiguously – now benignly now malignly – as instruments of punishment and salvation (Bostetter 1973: 185). It seems the Sun in the poem took the role of an indicator of the general atmosphere and the state of mind of the narrator also. So he, the Sun, is telling of the nature of the event which took place in his presence; on the other hand, he shows how the mariner inwardly accepts the particular event.

It is interesting to examine the symbol of the sun in the second part of the poem. In the beginning he is in the simile related to God's head: "Nor dim nor red, like God's own head / The glorious Sun uprist." Warren realizes the sun appears from the right straight after the Albatross' death, and shows the new direction of the ship – but also the new course of the mariner's life. The point is the crime was committed, that there was an unexpected revelation of the crime as Warren put it (Warren 1958: 240) and the sun is related to that in its menacing role. The sun will be an obvious companion to the ominous events at the end of part two: the murder of the bird did happen, and the cruel fate of the crew will follow. The bloody sun is indirectly but convincingly and menacingly related to the killed animal. She had appeared as it were a Christian soul and the bloody sun reminds the reader and the narrator of the relation: "And in a hot and copper sky / The bloody sun at noon." The copper sky should remind us of *Leviticus*. God menaced Israelis with a curse if they did not obey his orders, punishing them for their sins: "And I will break the pride of your power; and I will make your heaven as iron, and your earth as brass: And your strength shall be spent in vain." (Lev 26:19)

Robert Penn Warren noticed the Sun is especially often present in part three: it occurs five times in twelve verses (Warren 1958: 242). In part three of the poem the skeleton ship, carrying Death and Life-in-Death, came betwixt the crew and the Sun. The Sun is flecked with bars “as if through a dungeon-gate he peered.” The relation to the apocalyptic words of Christ is already stressed (Mt 24:29). The sun is seemingly close to the deathly ship, but the ship is in the matter of fact positioned against the Sun – so the view of the Sun is barred by the ominous vessel. Yet the two dangerous figures, Death and Life-in-Death, are the consequences of the mariner’s sin and the crew’s approval with it. The ship is a sign of punishment, but also of the previously committed sin – which bars the view of the Sun. Theologians would say God would not help the sinner who is persistent in his sin. Sin is a dungeon. So, the sun itself is not ominous, it shows the way the things are at the present moment. It seems the poem wants to say even God is in a prison when sin occurs.

As for the Moon, the prevalence of the positive events happening under her light is obviously present. But we have already interpreted the Sun events as only seemingly bad. However, the souls of the other sailors cursed the ancient mariner under the moon light. Warren says the poem is not inconsistent in the case, while the Polar Spirit is a part of the line of the imagination cluster: the bird, the moon and the wind. So the Albatross is a part of imagination, which had been attacked and now strikes back. The inner consistency of the poem is not damaged and the Moon-shine is always benevolent (Warren 1958: 242).

Warren’s exposition, with due respect to the great interpreter and fine artist, is far-fetched in this particular case. Using his method of seemingly bad events which turn out in the end to be good events one could justify all of the terrible deeds in Coleridge’s poem. Bostetter view is again useful, but only as a supplement to Warren’s. The One World as depicted by the poem includes in its system the destructive element, acts of sudden, wanton and seemingly unintelligible force – which at the end leads to the good. I want to say that Warren’s theme of the One Life, showing the sin and the punishment, is defensible only if daemonic, illogical forces, are recognized as acting on the scene, or behind it. In the scope of such a life, moonshine should not always seem good, and the Sun’s light should not always be ominous – although the persons directly involved in the events might have thought it was just like that. The double role of the Moon could prove that chaos and sin are only gradually expiated and overcome. It is true, however, the sea creatures are blessed by the mariner by the light of the moon and he sees his native port under the same radiant light.<sup>4</sup> Davidson’s interpretation of the tenth stanza from part four is also interesting. The narrator wants to move in

---

<sup>4</sup> Cfr. Warren 1958: 244; cfr. Bostetter 1973: 71. Both sources refer to Coleridge’s Gloss telling that the ancient mariner saw the creatures under the moon light.

the way the moon is moving, because it would be the spiritual motion which he himself wanted to perform (Davidson 1990: 60).

### 3.2. Repetitions in the course of the near stanzas or verses

Repetitions are an important feature of the ballad style. They occur very frequently in *The Rime* and a meticulous explanation would entail a separate and a huge study. Here we can limit ourselves to the most important instances in the scope of the article's title.

Coleridge uses iteration in the second part of his poem in order to show similarities of the crew's words of disapproval and praise; and to mock the sailors. They represent public opinion as well as compliant mobs in general – who act according to the rules of transient benefit, which means greed. This part of the text has become one of the all-time symbols offered by the poem. It reminds us of the mob demanding Christ's death in the Gospels; and of the multitudes fooled by the media transmitting ideological, political or consumerist's "truths". Many followers change their attitude regarding life and death just as Coleridge's sailors did. Third stanza: "Ah wretch! said they, the bird to slay, / That made the breeze to blow." Fourth stanza: "'Twas right said they, such bird to slay, / That brings the fog and mist."

The irony about the crew shows they have not lost their lives guiltlessly. It is still important to notice Bostetter's claim saying their punishment is too harsh. "Carried to its ultimate bitter implications, this morality would today find entire nations deserving of destruction because their people have acquiesced in the actions of their rulers" (Bostetter 1973: 188). It is certainly of no avail to apply the hard punishment from the Coleridge poem to whole nations – but such monstrous events have happened in the history, and some of them, whether with or without historical proof, have been noticed in the Bible (Deut 20; Numb 31). The punishment of the crew is cruel, but is consistent with the rest of the ballad. Brisman related the sailors to the Pharisees seeking for signs and to the Sadducees from the Gospel. They demanded from Jesus to show the sign from heaven (Mt 16:1). Jesus answered unto them: "When it is evening, ye say, It will be fair weather: for the sky is red." He also called them a wicked and adulterous generation, and there shall no sign be given unto it but the sign of the prophet Jonas. Brisman noticed Coleridge has expounded the very place from the Gospel, and the sailors were accused of hermeneutical limitation (Brisman 1982: 155).

The repetitions in the poem sometimes depict the lengthiness and iteration and monotony of the very events: "Day after day, day after day / We stuck, nor breath nor motion." The following verses have crossed the border of literature and entered everyday English, in a slightly remodelled version: "Water, water everywhere / Nor any drop to drink." Eliot probably bore in mind the symbols

and rhythms when presenting the state of loss in “The Waste Land”: *If there were water we should stop and drink / Amongst the rock one cannot stop or think*. The two poems are related by the strong biblical presence, by symbols of journey, sailing and sacred elements; and by lengthiness and the combination of lyric and epic style. The above quoted verses hit the angst of modern man in the West, or whenever quantity does not follow quality. A Christian interpretation would say a man is barred from happiness by his own sin, just like the ancient mariner.

#### 4. The Mariner's impact on the listeners

The strange power of speech, which seizes the mariner after his arrival on land, is certainly a trace of its deriving from the life of Samuel Taylor Coleridge: “Memoirists repeatedly draw a comparison between the poet and his single most famous creation” (Perry 2002: 112). Perry brought an impressive list of witnesses to Coleridge's speaking capabilities including figures prominent worldwide even today, such as Robert Owen, James Fenimore Cooper and William Wordsworth (Perry 2002: 113, 121).

The narrator mariner and his audiences are in a broader sense also a part of parallelisms and repetitions. Chronologically, the ancient mariner narrated his misfortunes first to the old hermit who lived in the forest, and who saved the sailor along with the pilot and his son. In the moment when he is narrated to, the hermit is old, very pious and loves to talk “with the marineres / That come from a far countree.” What is more, the hermit is also a hymn maker, so a sort of a poet. The mariner narrating will become at the end of the poem similar to his first listener. In the moment he relates his story to the wedding guest, he is also pious, old and tells his story, or a real poem, to the persons around the world. So the teller has become similar to his first listener.

Yet, the wedding guest will also become similar to his narrator mariner, because he will turn away from the wedding celebration, just as his narrator advised him. He rose a wise and a sadder man the morrow morn – the ancient mariner and the hermit were also wise and not far from being sad. The central intelligence of the poem seems to hint the story itself changes the narrator and the narratee. The wedding guest is at the end “stunned” and of the “sense forlorn.” The ancient mariner was in the similar state of mind when ghastly events happened to him at the sea. After the death of his sailing mates, the ancient mariner is in the agony and is often in a state of “swound” or a dream. “It had been strange, even in a dream / to have seen those dead men rise.” (Part V). “It flung the blood into my head / And I feel down in a swound.” (Part V).

## 5. Ancient Mariner as a character anticipating heroes from the 20<sup>th</sup> century

"The Poem of my Friend has indeed great defects; first, that the principal person has no distinct character, either in his profession of Mariner, or as a human being who having been long under the control of supernatural impressions might be supposed himself to partake of something supernatural; secondly, that he does not act, but is continually acted upon; thirdly, that the events having no necessary connection do not produce each other; and lastly, that the imagery is somewhat too laboriously accumulated" (Wordsworth 1973: 29- 30). The ancient mariner is not so weak, while he obviously affects the stopped wedding guest. In the beginning the mariner holds him with his eye, and at the end the wedding guest becomes similar to the man who narrated him his story. The passive role of the mariner is abundantly present at the sea. There is something inexplicable even in the albatross murder because it seems as if the deed happened without premeditation. From the point of view of the style it is an obvious trace of the information gap typical of the ballad. Many events that follow, from the punishment of the fellow sailors by the hanging of the Albatross around his neck to the ghastly casting of the dice, are really performed without his wishing them. The fact the mariner blesses the water snakes unaware could not be easily explained in the terms of Wordsworth's phrase "acted upon", but, yes, there is again something unpremeditated in the deed. The mariner's will to be shriven by the Hermit is obvious, but we are now on the firm land, when the mariner is a much stronger person than on the sea.

Still, the trace of passivity and the general weakness of the protagonist, which Wordsworth used to denigrate his friend's master work, could in the scope of more recent literary criticism appear as a new evidence of greatness. Persons with small power of action and leading "heroes" who are objects of other's people's actions will become a significant mark of the 20<sup>th</sup> century literature. Joseph K. by Kafka is the best example of a hero who simply has less power than the average reader. We therefore witness scenes of fear, incarceration and the absurd (Frye 1990: 34). Coleridge's poem becomes a first class announcement of what Frye denominates the ironic mode of literature. The fact the mariner committed the sin unwittingly and the fact he started to expiate his deed blessing the snakes "unaware" are now put in a different perspective. The symbolism of a man facing a power much beyond his frame of comprehension is present in the movement of the ship also. The poem would have probably been even better without the actual naming of the Polar Spirit. The position of a life-in-death is in fact an all-time symbol telling of the poor state of many human lives. Kierkegaard claimed in his "Sickness to Death" only despair is a lethal disease for a Christian. A sense of loneliness in the crowd is so well present in modern society and is masterfully depicted in Leo Tolstoy's work when Ana Karenina travels to the railway station where she commits the

suicide. The mariner's loneliness, his absolute isolation, is obvious when the spectral crew, though in fact dead, does what a ship's crew does when a ship is sailing. But they do not observe the person who caused their pain and death. The Mariner is not noticed by his nephew who works close to him, in fact knee to knee. It is about yet another all-time situation, similar to excommunication by which the ancient mariner is close to the so called modern man of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century. Some hundred and more years after Coleridge, Kafka and Camus were to become masters in showing similar positions, although the French artist holds a diametrically different theological stance from the ancient mariner. The hero of Camus' novel "Stranger" professes atheism at the end of his life – which secured him a high place in high school readers during communism.

The parts of the poem mixing dreams and reality, also show the mariner's weakness, because situation is beyond his control, which also means they are indices of the lack of his power. In Part Five he said: "And I fell down in a swoond." In Part Six the ship will slow down "when the Mariner's trance is abated." Still later, the Mariner would say "I woke." The states of dream and "swoonds" and trance are related to his unreasoning deeds of sin and blessing; and they are also a part of the cluster to which the dicing game belongs. All this happened without his power. Yet, it is necessary to admit the named states are filled with some prophetic knowledge. The mariner dreamed the silly buckets were filled with water, and they soon would be full of water. In the state of a "swoond" he is somehow aware of the Polar Spirit. Eventually, Wordsworth's complaint "that the events having no necessary connection do not produce each other" is a fine stylistic trace of the poetry to come in the 20<sup>th</sup> century (Friedrich 1969: 17). Fragments often seem unrelated in modernism, but the sense of unity is still preserved in the best works; and T.S. Eliot's "The Waste Land" is the best example of which Coleridge's masterwork is a fine precursor.

## 6. Methodological part: teachers and pupils

Guided by a teacher, pupils will make a table with characteristics of Romanticism according to Cuddon and Solar (Solar 1997: 158). The table will contain a column with traces given in general and a column with citations from Coleridge's poem evincing the traces. It is also possible to make a list of elements breaking laws of physics as known today; the comments on the reflection of these elements on the narrative line are also recommendable. Pupils could list and describe all the animals and all the supernatural beings living in the poem; and their impact on the narrative could be explained also. Using elements of Staiger's characteristics of lyric, epic and drama style pupils could set apart stanzas and

lines with the prevalence of the named styles.<sup>5</sup> A parallel depiction of external events and of the inner state of mind of the protagonist would also contribute to the understanding of the poem's meaning.

A competition in written and oral narrating of the events from the poem, in the first and the third person, could be guided by the previously delivered notes. Various points of view and narrators could be applied. Some parts could be excluded and it is possible to foreground the final salvation or the postponement of salvation. If the narrator wants to, he or she could enlarge the depiction of time and space. Gustave Doré's illustrations available through the Internet, are also recommendable as an aid in the re-telling of the story. If new particularities were introduced, such that symbols and events added are not present in Coleridge's work, the procedure should be clearly stated before of this kind of re-telling. The pupils could discuss the level of the biblical or Christian meaning in different occurrences of the word cross. A discussion regarding Warren's or Bostetter's interpretation would also be interesting. Discussants should be previously prepared to cite both the Coleridge work and the critics. Two students could also play the role of distinguished critics arguing in the first person singular. Some important symbols, and their interrelation, such as Life-in-Death, Albatross, the crew and Wedding-Guest, could be investigated more in detail at home and discussed in the school.

## Conclusion

Coleridge's poem carefully operates with biblical symbols changing the layers of their meaning and keeping their basic sense. The symbols create contacts between the elements that otherwise would be less related to each other. The words in the field of "cross" and "things" are especially relevant to the total narrative significance. Biblical references reinforce the importance of other symbols and motifs and significantly shape the character of the poem's protagonist.

---

<sup>5</sup> Cfr. Staiger 1946: 52, 54, 63; 83, 84, 85, 93.

## Sources

- Coleridge, Samuel Taylor. 1997. *The Complete Poems*, Penguin, London.
- Coleridge, Samuel Taylor. *The Rime of the Ancient Mariner*, electronic text.

## Works cited

- Beres, David. 1959. "The Contribution of Psycho-Analysis to the Biography of the Artist – A Commentary on Methodology", *The International Journal of Psychoanalysis*, 40, 26 – 37.
- Bostetter, Edward. 1973. "The Nightmare World of the Ancient Mariner", in: Jones, Alun and Tydeman, William: *The Ancient Mariner and Other Poems*, MacMillan, London.
- Brothers, Dometa Wiegand. 2015. *The Romantic Imagination and Astronomy*, Palgrave MacMillan, New York, 50–74.
- Brisman, Leslie. 1982. "Coleridge and the Supernatural", *Studies in Romanticism* vol. 21, no. 2, 123–159.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1983. *Biographia Literaria: Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, Princeton University Press.
- Davidson, Graham. 1990. *Coleridge's Career, The Supernatural Poems: The Ancient Mariner*, Basingstoke, Macmillan, 45–87.
- Deleuze, Gilles. 2003. *Différence et répétition*, Presses universitaires de France, Paris.
- Friedrich, Hugo. 1969. *Struktura moderne lirike*, preveo Ante Stamać, Stvarnost, Zagreb.
- Fruman, Norman. 1972. *Coleridge The Damaged Archangel*, George Allen & Unwin Ltd, London.
- Frye, Northrop. 1990. *Anatomy of Criticism*, Penguin, London.
- Fulford, Tim. 1991. *Coleridge's Figurative Language Poetry of Isolation: The Ancient Mariner*, Basingstoke, Macmillan, 62–73.
- Knight, G. Wilson. 1971. *The Starlit Dome: Studies in the Poetry of Vision*, Oxford University Press, London.
- Lotman, Jurij M. 2001. *Struktura umjetničkoga teksta*, Alfa, Zagreb.
- Parker, Robert Dale. 2015. *How to Interpret Literature*, Oxford University Press, Oxford.
- Perry, Seamus. 2002. *The Talker*, in: Newlyn, Lucy (editor): *The Cambridge Companion to Coleridge*, Cambridge University Press, Cambridge UK.
- Perkins, Mary Ann. 2002. "Religious Thinker" in: Newlyn, Lucy (editor): *The Cambridge Companion to Coleridge*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Riffaterre, Michel. 1984. *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington, First Midland Book Edition.
- Solar, Milivoj. 1997. *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb.
- Staiger, Emil. 2010. *Basic Concepts of Poetics*, Pennsylvania State University Press.
- Staiger, Emil. 1946. *Grundbegriffe der Poetik*, Atlantis Verlag, Zürich.
- Staiger, Emil. 1996. *Temeljni pojmovi poetike*, preveo Ante Stamać, Ceres, Zagreb.
- Steiner, George. 1961. *The Death of Tragedy*, Yale University Press, New Haven & London.
- Warren, Robert Penn. 1958. "A Poem of Pure Imagination" in: Warren, Robert Penn: *Selected Essays*, Random House New York, 1958., str. 198–305 (also: *Kenyon Review*, Vol. 3, No. 8, 391–427).
- Watkins, Daniel P. 1988. "History as Demon in Coleridge's *The Rime of the Ancient Mariner*", *Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature* Vol. 24, 23–33.
- Wordsworth, William. 1973. "Note to the Ancient Mariner, Lyrical Ballads, 1800 edition", in Alun Jones and William Tydeman: *The Ancient Mariner and Other Poems*, MacMillan, London, 29–30.

## **Interpretacija i metodički pristup biblizmima u Coleridgeovoj *Poemi staroga mornara* – s posebnim osvrtima na odnose prema glavnomu liku**

Članak tumači stilsku međuovisnost i ukupnu uporabu biblijskih simbola u poemi. Posebno je interpretirano značenje riječi *cross* i *things* u različitim surječjima u djelu. Tekst naglašava i druge simbole koji se znakovito opetuju i tvore bitne elemente osobnosti protagonista. Tumače se i romantičarski elementi te anticipacije pojava u književnosti XX. stoljeća. Metodički prijedlozi odnose se na nova pripovijedanja

### Sažetak

uz Doréove ilustracije, tablice s ispisom uloge određenih likova, obilježjima romantizma ostvarenima u tekstu i konačno rasprave među učenicima koji igraju uloge poznatih kritičara s različitim stavovima.

KLJUČNE RIJEČI: *Poema staroga mornara, biblijski simboli, glavni lik, opetovnosti, metodičke mogućnosti*



# Usud pijanizma: pijanizam u književnosti, književnost o pijanizmu

**Marijan Tucaković**

GU „Elly Bašić“, Zagreb  
Klavirski odjel

UDK: 78:82

Kategorizacija: pregledni rad

Primljeno: 29. svibnja 2020.

Prihvaćeno: 24. lipnja 2021.

Odnos književnosti i zbilje te uloga književnosti u službi obrazovanja i mnogih učenja prepoznati su i istraženi iz perspektive pijanističkog čitanja književnosti. Prisutnost sviranja klavira u književnim djelima (pijanizam u književnosti) te razmatranja o pijanizmu (književnost o pijanizmu) povezana su i dovedena u odnos s književnom teorijom i komparatistikom. Čitanjem djela *Ponos i predrasude* (1813) Jane Austen, *Jane Eyre* (1847) Charlotte Brontë, *Pijanistica* (1983) Elfriede Jelinek i *Gubitnik* (1983) Thomasa Bernharda, istražuju se i oslušuju književna djela kroz prizmu intermedijalnosti čime se njihova vrijednost iznova potvrđuje i ističe dodatni smisao.

KLJUČNE RIJEČI: *književnost, pijanizam, književne teorije, interdisciplinarnost, intermedijalnost*

## Uvod

Predmet istraživanja ovog rada prisutnost je pijanističke tematike i motivike u književnim djelima. Polazna točka za rad djela su *Ponos i predrasude* (1813) Jane Austen i *Pijanistica* (1983) Elfriede Jelinek. U radu se sagledavaju pristupi i pogledi na pijanizam iz pera spisateljica te će se dodatno potkrijepiti primjerima iz *Jane Eyre* (1847) Charlotte Brontë i *Gubitnika* (1983) Thomasa Bernharda. Uz objašnjenje terminologije naslova rada, navode se primjeri iz književnih djela romantizma, realizma i postmodernizma (današnjih dana), koja s jedne strane osvjetljuju pijanizam iz perspektive društvene rasonode, a s druge iz perspektive profesije. Problematika je izložena dio po dio, raščlanjena prema principima komparativne metode, argumentirana i potkrijepljena navođenjem znanstvenih činjenica, citatima publikacija eminentnih autora poput Milivoja Solara, Viktora Žmegača, Miroslava Bekera te navodima primjera iz djela samih autora/autorica romana.

Metodom komparacije tumači se kako je i zašto način na koji spisatelji/spisateljice pijanističko umijeće uklapaju u radnju svojih romana značajan i za književnost i za pijanizam. Tako se Austen i Brontë pijanizmom bave sporadično kao društvenim činom, pokazateljem statusa, kulture, naobrazbe i identiteta, dok će Jelinek i Bernhard pijanizam prikazati radnjom romana koja se odnosi na profesionalne pijaniste, čime se implicitno sama pijanistička profesija nalazi u obradi književne misli, pretočene u riječ i zabilježene u tekstu. Moguće je uvidjeti da se pijanizam od neobaveznog i gotovo zabavnog čina pretvorio u

gotovo nedostižnu i pomalo ukradenu sferu društva i odgoja, podložnu strogom sudu (oku i uhu kritike), procjeni i ocjeni, te *na udaru* svih mogućih posljedica.

### Pođimo od naslova (usud – pijanizam – književnost)

U prvom dijelu ovog rada izložit će se objašnjenja pojmova *usud*, *pijanizam* i *književnost* te njihov međusobni odnos. *Usud* je, kako stoji u *Hrvatskom obiteljskom leksikonu*, „lik iz narodne priče, starac koji dosuđuje sudbinu”, odnosno „personifikacija sudbine” (Ladan i dr. 2005), dok *Hrvatski enciklopedijski rječnik* navodi: „1. Ono što je unaprijed određeno; sudbina, udes, kob 2. (Usud) *mit*. biće iz narodne bajke koje određuje čovjekovu sudbinu” (Anić i dr. 2004b).

Zašto baš *usud* u ovom radu, iskristalizirat će se nakon pojašnjenja ostalih dvaju pojmova. Što se, dakle, podrazumijeva pod sviranjem klavira, pod *pijanizmom*? Jakša Zlatar, profesor klavira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu (uz to diplomirani psiholog i sociolog), u svom radu „Važnost sviranja klavira u suvremenom društvu” kaže: „Možemo pretpostaviti kako se radi o umjetničkoj glazbi koju javno izvode profesionalci”, ali nastavlja da „tek kad sagledamo kakvu je važnost sviranje klavira imalo nekad, možemo vidjeti što se i kako promijenilo, i kako to izgleda danas” (Zlatar 2014: 122). Ovdje valja dodati nešto određeniju enciklopedijsku natuknicu koja kaže da je pijanizam „ukupnost teorije i prakse sviranja klavira i muzike koja se piše za klavir” (Anić i dr. 2004a), koja ne uključuje samo profesionalno bavljenje sviranjem klavira. Upravo će se ovim radom uvidjeti kako je moguće i čitanjem književnih djela spoznati i rasvijetliti ono što Zlatar razmatra u svom radu, i to u primjerima od kraja 19. do kraja 20. stoljeća.

Kakvu ulogu u sagledavanju pijanizma ima *književnost*? U djelima Jane Austen, Charlotte Brontë, Elfride Jelinek i Thomasa Bernharda kao da se ogleda neodvojivost glazbe i sviranja klavira od društva, njihova uloga prilikom druženja te u profesionalnom glazbenom miljeu. Književnost nije tek odsutni i potpuni stranac u glazbi (pa tako ni onoj skladanoj za klavir). U knjizi *Književnost i glazba* Viktor Žmegač kaže:

Stvaralaštvo Franza Liszta u tom je pogledu doista reprezentativno: s njim se ujedno otvara drugo važno poglavlje u povijesti programne glazbe. Ovdje nas ne zaokuplja ličnost legendarnog pijanista, koji je ne samo glazbeni nego i sociološki fenomen. Iako i među njegovim glasovirskim skladbama ima djela koja sugeriraju vezu s književnim tekstovima ili su, po autorovim riječima, potaknuti pjesništvom („fantasia quasi sonata” *Aprè une lecture du Dante*,<sup>1</sup> tri Petrarčina soneta, i druge), ipak su glavne

<sup>1</sup> „Mala’ sonata, *Aprè une lecture du Dante*. *Fantasia quasi sonata*, jednostavačno je djelo, u kojemu se očituje tematska i motivska homogenost kakvom se odlikuje simfonija o Faustu (a kakva je donekle zanemarena u *Božanstvenoj komediji*). Liszt nam nije saopćio što je njegovo čitanje Dantea tom prilikom obuhvatilo, no nije teško prepoznati epizode u kojima se izmjenjuju burne strasti i sjećanja na sjetne trenutke sreće” (Žmegač 2003: 60).

programne kompozicije nastale u doba kada je skladatelj za sebe otkrio mogućnosti orkestralnog zvuka. (Žmegač 2003: 38)

Nadalje, Žmegač objašnjava da se, kada je riječ o Lisztovim transcendentalnim etidama za klavir (iz weimarskog razdoblja), uviđa novina – pokušaj da etide „progovore poetski”. Tako je većini njih „Liszt dao izvanglazbene, u širem smislu književne nazive. Samo su druga i deseta etida ostale bez obilježja (a četvrta je već u drugoj verziji nazvana *Mazeppa*, prema baladi Victora Hugoa)” (Žmegač 2003: 39).

Prema Miroslavu Bekeru, glazbu je u književnosti moguće naći na dva načina, onom formalnom gdje književno djelo poprima oblik neke glazbene forme (najčešće sonate i fuge) i onom u kojem se književno djelo bavi razmišljanjima o glazbi. Tako on smatra da „ako se (...) radi o razmišljanju o glazbi – kako u tehničkom smislu tako i o ulozi glazbe u ljudskom životu – Thomas Mannov *Doktor Faustus* (1947) je vjerojatno bez premca” (Beker 1995: 116). Beker navodi i da je književnost isprepletana s glazbom u formama koje Franz Schmitt-Mühlenfels naziva *miješanim formama* (*Mischformen*). To su forme poput opere, filma, baleta, emblema, stripa, popijevke, oratorija (Beker 1995: 117–119).

Ovaj rad proučava književna djela koja se bave razmišljanjima o glazbi, i to pijanizmu kao specifičnoj pojavi u reproduktivnoj glazbenoj umjetnosti. U navedenim djelima pijanizam i sviranje klavira predstavljaju medij koji ima vrlo rastezljivu ulogu, od (nazovi) sporedne s prizorima i epizodama koji se vrte oko klavira i sviranja do glavne teme romana u kojima su središnji likovi pijanisti/pijanistice. Iz svega navedenog jasno je da pijanizam inspirira književnike te je iz njihovih razmišljanja moguće iščitati pogled na pijanizam iz druge perspektive. Književnost ipak s odmakom gleda na pijanizam koji, čini se upravo zbog te distance, može sagledati na način koji pijanizmu i pijanistima daje koristan uvid u sebe same, uvid u vlastiti *usud*.

## Pijanizam u književnosti

Koliko je književnost koju analizira ovaj rad utemeljena u zbilji, pitanje je kojim bi se valjalo detaljno pozabaviti. O odnosu književnosti i zbilje akademik Milivoj Solar piše ovako:

Tolstojev roman *Rat i mir* opisuje tako Napoleonov pohod na Rusiju, s mnogim potankostima od kojih barem jedan dio odgovara povijesnoj istini, a iz Homerovih epova svakako možemo naučiti kako su stari Grci živjeli, kako su se odijevali, kako su ratovali, što su mislili, i osjećali, kao i u što su vjerovali. Danteova *Božanstvena komedija* doduše opisuje imaginarni svijet pakla, čistilišta i raja, ali nema nikakve sumnje da su Danteeve vizije duboko ukorijenjene u zbilji ljudskog života i da brojne

sudbine, koje on opisuje, pripadaju upravo zbilji njegova povijesnog vremena. (Solar 2005: 16)

Ne treba čuditi što su za primjere u kojima je prisutno sviranje klavira odabrana djela Jane Austen i Charlotte Brontë<sup>2</sup> jer klavir „postaje omiljeni instrument razdoblja romantizma (publika mu je građanska klasa koja ga i sama svira)” (Zlatar 2014: 127). Upravo navedenu prisutnost klavira u društvu te salonskim i kućnim druženjima nalazimo u romanu *Ponos i predrasude* Jane Austen<sup>3</sup>, uzornom primjerku engleske književnosti druge polovine 18. stoljeća.<sup>4</sup> U ovom romanu, smatra Beker, „nema ni jednog suvišnog lika, ni jedne nepotrebne epizode” (Beker 1996: 314).

Austen, primjerice, koristi epizodu u kojoj se radnja odvija oko glasovira kako bi opisala karakterne osobine pojedinih likova (tzv. uzorak tipa). Opisuje se kako su svi nazočni sviranje Elizabeth Bennet (koja je bila „prirodna i jednostavna”), a koje je „bilo ugodno za uho, mada ne i sjajno (...) slušali s mnogo većim zadovoljstvom iako nije svirala ni upola tako dobro” kao Mary (Austen 2004: 24). Potonja je pak bila „prilično ružna”, te joj je bilo silno važno stjecanje znanja i vještina. Sviranje je bilo jedna od njih. Tako je Mary često nestrpljivo sjedala za glasovir i dugo preludirala:

Mary nije imala ni dara, ni ukusa i, premda ju je taština poticala da se trudi, ona joj je ujedno davala pedantan izgled i uobraženo držanje, što bi naštetilo i višem stupnju umijeća od onog koji je ona dosegla (...). Mary je poslije dugog koncerta bila sretna što može požeti pohvale i zahvalnost sviranjem još nekoliko škotskih i irskih poskočica na zahtjev svojih mlađih sestara koje su tada (...) veselo plesale u jednom dijelu sobe. (Austen 2004: 24)

Osobito pogodna tema sviranja može biti upotrijebljena za komične trenutke, pri čemu i ovaj put ulogu komične dobiva Mary, (ponovno) svojim dugim i pretencioznim sviranjem (i pjevanjem), od kojeg je neugodno svima osim njoj samoj (Austen 2004: 89).

Feministička će kritika u 20. stoljeću djela Jane Austen i Charlotte Brontë uzimati kao primjer te će se baviti položajem ženskih likova i njihovim karakteristikama. U svojim romanima, obje će autorice opisivati obrazovanu, tj.

<sup>2</sup> Charlotte Brontë pripada viktorijanskom dobu engleske književnosti, koje je blisko realističnoj poetici (*Jane Eyre* datira iz 1847.).

<sup>3</sup> Promatrajući romane Jane Austen iz perspektive 20. stoljeća, Beker navodi kako je tek E. M. Foster u svojim predavanjima (objavljeni u knjizi *Aspects of the Novel*, 1927) govorio o Jane Austen kao o velikom engleskom autoru romana, dok će ju F. R. Leavis uvrstiti u klasike engleske književnosti (Beker 1996: 320).

<sup>4</sup> Ovaj je roman najpoznatije djelo Jane Austen, „završen 1797., a objavljen 1813.” (Kogoj-Kapetanović i Vidan 1986: 73).

izobraženu ženu kao onu koja zna crtanje, pjevanje, sviranje, što zorno pokazuju Elizabethine riječi iz *Ponosna i predrasuda*: „vi očito podrazumijevate štošta pod pojmom izobražene žene (...). Žena mora znati dobro svirati, pjevati, crtati, plesati i govoriti moderne jezike da bi zaslužila da se nazove izobraženom”, a sve nadopunjava „produhovljenost stečena čestim čitanjem” (Austen 2004: 36). Tako primjerice Austen u svojim razmatranjima o izobraženoj ženi neće izmaći čuđenju ako mlade dame nemaju glazbenu naobrazbu. Lady Catherine pita Elizabeth: „Svirate li i pjevate, gospođice Bennet?” te u nastavku: „Sviraju li i pjevaju vaše sestre?”, a s posebnim naglaskom ističe da „Sve gospođice Webbs sviraju...” (Austen 2004: 141).

Tema obrazovanosti žene prisutna je i kasnije u romanu. Tako u jednom razgovoru gospođa Reynolds opisuje gospođicu Darcy: „Ona je najljepša mlada dama koju sam ikad vidjela. I veoma je naobražena. Svira i pjeva po cio dan. U susjednoj je sobi nov glasovir, nedavno nabavljen za nju...” (Austen 2004: 206).

Izobraženost žena i privlačnost koju tom izobrazbom postižu vidljivo iznosi i Charlotte Brontë u romanu *Jane Eyre* kada nabraja koja su to postignuća: lijepe slike koje su slikale, pjesme koje su pjevale, glazba koju su svirale, torbice koje su plele, francuske knjige koje su prevodile (Brontë 2008: 34). No čak i kada žena „ima kvalifikacije za poduku uobičajenih predmeta koji tvore dobru englesku naobrazbu, kao i francuskog jezika, crtanja i glazbe” (Brontë 2008: 113), nakon čitanja *Jane Eyre* nije teško zaključiti da taj faktor može biti (i jest) neka vrsta diskriminacije. Naime, „žene drže odveć mirnima: ali žene osjećaju upravo kao i muškarci; (...) uskogrudno je mišljenje njihovih povlaštenijih subića da se one trebaju ograničiti na pravljenje pudinga i pletenje čarapa, na sviranje klavira i vezenje torbica” (Brontë 2008: 143).<sup>5</sup>

Međutim, sviranje klavira kao da ima povlašteniji i/ili uvaženiji položaj spram ostalih sposobnosti. Usporedbom dvaju primjera iz *Jane Eyre* (upoznavanja Jane s Bessie i kasnije s gospodinom Rochesterom), vidljivo je koliko su izobrazba i sviranje klavira važni:

– Što sve znate? Znate li svirati klavir?

– Malo.

U sobi je stajao klavir: Bessie pride, otvori ga i zamoli me neka joj nešto odsviram; odsvirala sam dva- tri valcera i bila je očarana. (Brontë 2008: 118)

Upoznavanje s gospodinom Rochesterom izgledalo je ovako:

– A što ste naučili u Lowoodu? Znate li svirati?

– Malo. (...)

<sup>5</sup> Dodatno valja istaknuti kako je Ch. Brontë „stvorila novi tip junakinje viktorijanskog romana, te razotkrila osebnosti žene, skrivene iza nazora viktorijanskog obiteljskog života” (Kogoj-Kapetanović i Vidan 1986: 107). Naime, „u strastvenoj ljubavi Jane prema Rochesteru”, Brontë „uspjeva prikazati i razjasniti ne samo snažnu privrženost žene muškarcu nego i patnje, nevolje i osamljenost mlade djevojke i žene” (Kogoj-Kapetanović i Vidan 1986: 107).

– Idite u biblioteku; ponesite svijeću; ostavite vrata otvorena; sjednite za klavir i nešto odsvirajte.

Otišla sam poslušavši sve upute.

– Dosta! – viknuo je nakon nekoliko minuta. – Vi doista svirate *malo*, kao sve engleske učenice: možda bolje od nekih, ali ne i dobro.

Zaklopila sam klavir i vratila se. Gospodin Rochester nastavi... (Brontë 2008: 161–162)

Ovi primjeri iznimno su dojmljivi i jer prikazuju različitu reakciju na sposobnost guvernante Jane Eyre da odsvira nešto na klaviru. Gospođica Bessie je oduševljena, dok je gospodin Rochester narcističan, zlovoljan i zlonamjeran u svojoj primjedbi. Naime, on sam je sjajno i pjevao i svirao. Kasnije se, kao što je poznato, Jane Eyre udala za njega.<sup>6</sup>

Prisutnost sviranja klavira u književnim djelima Jane Austen i Charlotte Brontë nalazimo i u funkciji/kontekstu promjene radnje ili stvaranja kontrasta u odnosu na radnju prije (ili poslije). Austen će umetanjem prizora i epizoda sviranja (i pjevanja) stvoriti svojevrsnu protutežu i kontrast teškim temama diskusije i napetog sadržaja (Austen 2004: 46–47). Nakon jednog takvog razgovora o manama, zlopamćenju, mržnji, nerazumijevanju i taštini, u kojem žustro sudjeluju gospodin Darcy i Elizabeth Bennet, upliće se gospođica Bingley:

Uživajmo malo u glazbi – predloži gospođica Bingley, umorna od razgovora u kojem nije sudjelovala: – Louisa, nećeš mi zamjeriti ako probudim gospodina Hursta? Njezina se sestra složila s tim pa su otvorile glasovir; ni Darcy se, pošto se malo sabrao, nije usprotivio. Počeo je osjećati da je opasno obraćati preveliku pozornost Elizabeth. (Austen 2004: 52)

U već spomenutim djelima Elfriede Jelinek i Thomasa Bernharda<sup>7</sup> pijanizam je tema romana, okosnica radnje i razmišljanja. Jelinek će u svom romanu kroz priču o autoritarnoj majci koja određuje sudbinu svoje kćeri, namijenivši joj ulogu svjetski priznate pijanistice, osim o pijanizmu dakako progovoriti i o moralu, feminizmu itd. Ta će nobelovka pijanizmom u književnosti (kao i svojim ostalim djelima) pomicati granice ukusa, vrlo često dovodeći kritičare na sto muka. Pa iako se na neki način ukusnim smatra(lo) samo ono što je u okviru moralnog, „reklo bi se (...) da je ukus konačno danas pobijedio uski moralizam, jer se posljednjih godina događa upravo obrnuto: gospođa Elfriede

<sup>6</sup> Zanimljiva je opaska Tatjane Jukić u tekstu „Zašto se treba bojati gospođe Rochester“ (pogovor knjizi) kada kaže: „Romani sestara Brontë i priča o njima, međutim, stalno se iznova postavljaju kao izazov (...), izazov našem ‘ja’ koje ih teži sabrati, i našim čitanjima rade ono što gospodin Rochester radi Jane. (...) [V]iše se ne možemo praviti da ne znamo što činimo: da slažemo vlastitu gospođu Rochester i potkrovlje gdje ćemo je zatočiti“ (Jukić 2008: 618).

<sup>7</sup> Oboje pripadaju samom vrhu suvremene austrijske književnosti.

Jelinek, čije romane moralisti drže ženskom pornografijom, dobila je Nobelovu nagradu...” (Solar 2011: 118). Bernhard će kroz temu pijanizma progovoriti o prokletstvu genijalnosti ako sam genij i oni oko njega nisu u ravnoteži. Naime, baviti se sviranjem klavira zaista se pretvorilo u moguću „farmu punjenih ptica i konja za trku“. Tako se u romanu *Gubitnik*, primjerice, čita o zanimljivoj temi nadmetanja – gdje je veći prestiž studirati, na Mozarteumu u Salzburgu ili Bečkoj akademiji. I tako je Bečka akademija „gledana s pozicije Mozarteuma bila bolja visoka glazbena škola, kao što je, obrnuto, Mozarteum, promatran iz Beča, uvijek slovio kao korisniji institut.” Uz navedeno Bernhard piše: „bečki studenti glazbe uvijek su mislili, kao što i danas misle, da je Mozarteum bolji, kao što su, obrnuto, studenti Mozarteuma boljom smatrali Bečku akademiju”. Iako su i jedna i druga ustanova uvijek imale „podjednako dobre ili podjednako loše učitelje (...), jedino je o studentima ovisilo hoće li te učitelje s najvišom mjerom bezobzirnosti iskoristiti za vlastite svrhe“ (Bernhard 2005: 99). Ključna je pak rečenica kojom se austrijski pisac dotakao iznimno važne teme učitelja glazbe: „Ne radi se čak ni o kvaliteti naših učitelja, pomislio sam, radi se o nama samima, jer i loši učitelji uvijek su proizvodili genije, kao što su, obrnuto, dobri učitelji mnoge genije uništili, pomislio sam”. Pa iako se u njegovu romanu može naići na diskutabilna i frapantna razmišljanja (upitno je je li učitelj dobar ako uništava [sic!] bilo koga, pa i genije), književnost je obogaćena još jednim romanom na temu pijanizma koji se bavi, između ostalog, i Glennom Gouldom, jednim od najutjecajnijih pijanista 20. stoljeća.

U nastavku rada detaljnije se obrazlaže što književnost ima reći o pijanizmu.

## Književnost o pijanizmu

Osim o odnosu književnost – zbilja, Solar u svojoj *Teoriji književnosti* navodi da „književnost, naime, može biti u službi odgoja, obrazovanja i različitih učenja, kao i naprosto rasonode koja ne uključuje nikakvu stvaralačku suradnju čitatelja”. Kada je u službi odgoja, obrazovanja i različitih učenja, onda je njezina bitna funkcija, „prenošenje i izražavanje iskustava koja se inače ne bi mogla ni oblikovati ni izraziti”, ispunjena (Solar 2005: 12). Ovaj rad čitanjem navedenih književnih djela prihvaća ulogu književnosti kao moguće *učiteljice pijanizma*, i prikazuje važnost specifično oblikovanih iskustava različitih, a ipak (upravo po pijanizmu) vrlo bliskih pisaca.

Kako na vještinu sviranja i važnost ulaganja u vježbu i odgoj ukusa te na individualne sposobnosti i (ne)zainteresiranost gleda Austen, najbolje se očituje u *mudrostima* povjerenim Lady Catherine: „Molim te, poruči joj od mene da ne može očekivati nikakav veliki uspjeh ako ne bude mnogo vježbala”; „Često govorim mladim damama da se u glazbi ne može bez upornog vježbanja postići

uspjeh”; „Rekla sam gospođici Bennet više puta da nikada neće svirati uistinu dobro ako ne bude više vježbala” (Austen 2004: 148).

Da su za uspješno izvođenje nekog djela na klaviru potrebni intenzivna vježba i uporan rad i nije neka novost. No Austen ipak može podučiti nečim vrlo važnom, a to je da se svirati može i treba i onda kada to sviranje nije vrhunsko i virtuosno. Gospođica Elizabeth Bennet, odlučna i svjesna svojih sposobnosti u sviranju, vrlo lagano protuslovi napadnom pametovanju Lady Catherine svirajući i obraćajući se gospodinu Darcyju:

Moji prsti – reče Elizabeth – ne kreću se onako spretno po glasoviru kao što to čine prsti mnogih drugih žena. Nemaju istu snagu, ni istu brzinu i ne proizvode isti zvuk. Ali oduvijek mislim da je to moja vlastita pogreška, jer se nisam potrudila vježbati. To ne znači da ne vjerujem da su moji prsti podjednako sposobni kao i u bilo koje druge žene koja svira bolje od mene. (Austen 2004: 150)

Lady Catherine o sviranju gđice Elizabeth, naravno, ima svoj komentar: „Gospođica Bennet ne bi uopće svirala loše kad bi više vježbala i kad bi mogla imati nekog londonskog učitelja. Ona dobro postavlja prste, ali joj ukus nije ravan Anninu” (Austen 2004: 150), te u nastavku daje upute o izvođenju i ukusu.

Iako je svaki glazbeni reproduktivni umjetnik dužan ispoštovati već zapisanu glazbu, reproducirajući je korištenjem tehničko-interpretativnih rješenja i ostalih dostupnih glazbenih znanja, pitanje sukreacije oduvijek je tema za diskusiju, nova razmišljanja i propitivanja. Elfriede Jelinek, i sama akademska glazbenica, zasigurno ima uvid u detalje života profesionalnog glazbenika, reproduktivnog umjetnika.<sup>8</sup> Pišući u romanu *Pijanistica* Jelinek kaže:

Pa i reproduciranje je jedan oblik, stvaralaštva. Oni koji sviraju uvijek začinjaju juhu svoga sviranja nečim vlastitim, nečim što pripada samo njima. Njihova krv struji tom glazbom. Svaki izvođač ima svoj skromni cilj: dobro svirati. No i izvođač se mora podrediti autoru glazbe koju izvodi, kaže Erika. Priznaje da joj je to problem. Jer ona se nikako ne može podrediti.

Njen je glavni cilj isti kao i cilj svih ostalih izvođača: biti bolji od ostalih! (Jelinek 2003: 16)

<sup>8</sup> Ovdje valja uputiti na stil pisanja Elfride Jelinek, u tumačenju Seada Muhamedagića: „Unatoč neskrivenoj sklonosti analitičkom upuštanju u plastičnost detalja, roman se čita s lakoćom, a virtuoznost jezičnog izraza stalno ide ruku pod ruku sa suptilnošću pripovijedanja koje umije biti silno dinamično, ali se također zna ugodno smiriti – baš kao što se zbiva u virtuosnim klavirskim skladbama od Bacha do Bartoka” (Muhamedagić 2003: 265–266).

Glavni lik citiranog romana, pijanistica i profesorica klavira Erika Kohut, proživljava složen odnos sa svojom majkom s jedne strane te sa svojim učenicom (s kojim ulazi u intiman i vrlo osebujan, gotovo ponižavajući odnos) s druge strane. Ipak se doima da spisateljica želi istaknuti da je Erika Kohut prije svega u odnosu sa samom sobom i prema samoj sebi. Odnos majke koja „o glazbi ništa ne zna, no prisiljava da se dijete bavi umjetnošću” i djeteta (kćeri) koje shvaća „da je u poznavanju glazbe odavno nadišlo majku” (Jelinek 2003: 27), segment je tog romana koji dotiče psihološki odnos (pre)ambicioznog roditelja (u ovom slučaju majke) i djeteta koje postaje žrtvom:

Njeno će dijete, u koje je upravo usađen Chopinov duh, susjedi i gostima na njenu seoskom dobru izvesti Chopina. Majka opominje dijete neka lijepo glasno svira jer je susjeda već pomalo nagluha. Susjedi slušaju novu melodiju, koju dosada još nikada nisu čuli. Ali slušat će je toliko da će je moći i sami odsvirati. I vrata ćemo otvoriti da bolje čuju. Prljava bujica klasične glazbe navire kroz sve otvore na kući i razlijeva se niz obronke u dolinu. Susjedi čuju Erikino sviranje kao da stoje pored glasovira. (Jelinek 2003: 37)

Posljedice Erikina lošeg sviranja i poraza na jednom natjecanju, za koje je majka „potrošila zadnji novčić za haljinu”, trenutačne su – majka je kćer „ispljuskala jer su čak i potpuni glazbeni laici (...) na Erikinu licu mogli vidjeti što se dogodilo” – i, nažalost, dugotrajne. Stvorena je odrasla nerealizirana osoba koja se jedinom poznatom stanju uzastopno vraća. Tako će se nezadovoljna profesorica klavira naći u situaciji u kojoj „u prvim godinama školovanja iz nekih uspije izvući poneku Clementijevu sonatinu, ali većina još uvijek rokćući ruje po Czernyjevim etidama za početnike i pada na polugodišnjem ispitu jer nije u stanju pročitati note, dok su njihovi roditelji uvjereni kako su im djeca na najboljem putu da postanu glazbeni virtuoz” (Jelinek 2003: 29). Naravno, oni nadareniji ipak uspiju proći i savladati neku složeniju skladbu, no profesorica ipak vrlo često „drži prodike, plašeći ih predstojećim ispitom i objašnjava im da je manja šteta pogrešno odsvirati jednu notu nego cjelinu izvesti u sasvim krivom duhu i tako promašiti bit djela” (Jelinek 2003: 29). Ona, dakako, nije svjesna da je tim đacima „najvažnija samo jedna stvar: komad ispravno odsvirati do kraja”. Ovaj segment Jelinek prikazuje realistično, gotovo dokumentaristički:

U razredu u kojem Erika predaje glasovir već i djeca drndaju po klaviru pokušavajući svirati Mozarta i Haydna, a napredni učenici nespretno se kližu po vrhovima Brahmsovih i Schumanovih skladbi ostavljajući iza sebe na šumskom tlu klavirske literature sluzave tragove puža. (Jelinek 2003: 89)

Iz jednog takvog iskustva razvit će se već spomenuti intiman odnos profesorice i učenika. Jelinek kao da je rečenicom „Jednom je rukom Erika Kohut upravo svirala na glasoviru razuma, a drugom na glasoviru strasti.” (Jelinek 2003: 142) sažela važnu mudrost pijanizma, ali i života općenito. Riječ je, dakako, o paradoksu – vječno prisutnom dualizmu. Thomas Bernhard prikazao ga je vrlo zorno naglašavajući kompetitivnost, zavist, nesigurnost i traganje za (umjetničkim) identitetom. A što jedan genij, ako je karakterno bahat i neugodan, drugoj osobi (svom kolegi) može učiniti riječima? „Mi izgovaramo riječi i njima uništavamo ljude, a da čovjek kojeg smo uništili u trenutku kad smo izgovorili riječ kojom smo ga uništili nije ni svjestan te smrtonosne činjenice...” (Bernhard 2005: 164). Iznimno je važno stajalište, koje također prožima roman, da se ta neka smrtonosna riječ krije u svakoj osobi i tek ako ju neki genij kojim ste fascinirani i zasljepljeni izgovori u presudnom trenutku (Glenn Gould na svoj kanadsko-američki način), ona postaje progoniteljica.<sup>9</sup> Prema Bernhardu tako nešto se može dogoditi onda kada nismo u mogućnosti „vidjeti sama sebe kao nešto jedinstveno” (Bernhard 2005: 101), već tragamo za svojim identitetom želeći postati netko drugi, onaj bolji i genijalniji *ne ja*, uništavajući i *gubeći* sebe. Pripovjedač ima savjet za izgubljenog pijanista Wertheimera:

*Klavirski umjetnik*, govorio sam Wertheimeru – govoreći o umjetnosti klavira često sam koristio pojam klavirski umjetnik, ne bih li izbjegao odvratnu riječ *pijanist* – dakle, klavirski umjetnik ne smije dopustiti da neki genij ostavi na njega toliko snažan dojam da od njega ostane paraliziran, jer činjenica je da si dopustio da Glenn na tebe ostavi takav dojam da si sad paraliziran, ti, najveći talent koji je ikad pohađao Mozarteum, govorio sam, svjestan da govorim istinu, jer Wertheimer je zaista bio takav izvanredan talent, kakav na Mozarteumu više nikad nije studirao, iako nije bio genij poput Glenna. Nemoj dopustiti da te neki kanadsko-američki vjetropir odmah obori s nogu, govorio sam Wertheimeru, pomislio sam. (Bernhard 2005: 114–115)

<sup>9</sup> Lacanovskim postavkama (psihološke razine i slojevi) uz Austinove performativne iskaze (*Kako djelovati riječima*) moglo bi se analizirati čitav roman, što bi zaslužilo zaseban rad. Naime J. L. Austin razmatra što zapravo činimo kazujući nešto. Tako je spomenuti primjer značajan upravo zbog sadržaja – izjave koju opisuje, te njezine „lokucijske”, „ilokucijske” i „perlokucijske” snage djelovanja (Austin 2014).

## Zaključak

Pijanizam u književnosti Jane Austen i Charlotte Brontë nalazimo sporadično, dok ga u djelima Elfriede Jelinek i Thomasa Bernharda nalazimo kao glavnu temu, djelomično autobiografski tretiranu. Zamjetno je i da Austen i Brontë ne spominju ni jednog skladatelja ni nazive skladbi, za razliku od Jelinek i Bernharda. Navedeni primjeri različitih književnih djela, i romantizma, realizma i postmoderne, neupitno potvrđuju tezu prof. Jakše Zlatara koji navodi da se „nameće zaključak kako se klavir ranije u prvom redu učio da bi se na njemu sviralo, dok danas to nije slučaj” (Zlatar 2014: 128). Doista je zbilja pijanizma u današnje vrijeme pomalo rezervirana za profesionalce, iako je sve više prisutan trend (nastavka) učenja sviranja i u odrasloj dobi, pogotovo na zapadu (Ujedinjeno Kraljevstvo, SAD, Njemačka). Još je jedna važna misao koju donosi Zlatar:

Klavir danas nema društvenu ulogu koju je imao skoro sve do sredine 20. st. On više nije glazbalo kućnog muziciranja i znak određenog društvenog statusa (u zagrebačkim građanskim obiteljima znalo se za nekoga reći da je odgojen „mit Klavier“). (Zlatar 2014: 130).

U uvodu ovog rada rečeno je da se književnost na ovaj ili onaj način nalazi u odnosu na zbilju. Tako i Austen, Jelinek, Brontë i Bernhard na sebi svojstven način (vezan za povijesno vrijeme kojem pripadaju i njihovo osobno iskustvo) potvrđuju Solarovu misao da „književnost (...) na svoj način uvijek i govori o zbilji, pa se njezina stvaralačka priroda očituje jedino u tome što njezin odnos prema zbilji nipošto nije izravno oponašanje” (Solar 2005: 16). Pijanizam tako u autorima i njihovim književnim djelima ima suputnika „koji se prema zbiljskom svijetu ne odnose kao kopija prema originalu, nego kao jedan original prema drugom originalu” (Solar 2005: 19). I tako će se književnost o pijanizmu odnositi prema pijanističkoj zbilji „ne tako da iznosi već gotove i prije uspostavljene pojedinačne istine, nego ona nanovo i na svoj način oblikuje uvijek svojevrsnu cjelinu ljudskog iskustva“ (Solar 2005: 19). Eto zašto se pijanisti i pijanistice, kao i oni koji se amaterski bave sviranjem klavira, trebaju odvažiti na čitanje *Pijanistice* i/ili *Gubitnika*, iako se ta djela mogu činiti mučnima.

Kako svaki književnik gradi svoj vlastiti svijet tako i svaki istinski pijanist piše vlastiti pijanizam, na sebi svojstven način i sa svojim romanima. Hoće li se i kako on naći oblikovan u nečijem (književnom) romanu, i važno je, ali i nevažno, jer ionako neće odgovarati stvarnoj zbilji, već zbilji imaginarnog autora. A zbilje autora itekako su individualna kategorija, zanimljiva, provokativna te nadasve poučna.

## Izvori

- Austen, Jane. 2004 (1813). *Ponos i predrasude*. Prev. Tomislav Odlešić. Zagreb: Globus media (Biblioteka Jutarnjeg lista Najveća djela; 3).
- Bernhard, Thomas. 2005 (1983). *Gubitnik*. Prev. Boris Perić. Zagreb: Meandar.
- Brontë, Charlotte. 2008 (1847). *Jane Eyre*. Prev. Giga Gračan. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Jelinek, Elfriede. 2003 (1983). *Pijanistica*. Prev. Helen Sinković. Zagreb: Naklada OceanMore.

## Literatura

- Anić, Vladimir, et. al. 2004 a. *Hrvatski enciklopedijski riječnik Pes-Pro*. Zagreb: EPH d.o.o. i Novi Liber d.o.o.
- Anić, Vladimir, et. al. 2004 b. *Hrvatski enciklopedijski riječnik Tar-Viš*. Zagreb: EPH d.o.o. i Novi Liber d.o.o.
- Austin, John Langshaw. 2014. *Kako djelovati riječima*. Zagreb: Disput.
- Beker, Miroslav. 1995. *Uvod u komparativnu književnost*. Zagreb: Školska knjiga.

- Beker, Miroslav. 1996. „Neromantični svijet Jane Austen”, u Jane Austen: *Razum i osjećaji*. Zagreb: Targa, str. 313–320.
- Jukić, Tatjana. 2008. „Pogovor: Zašto se treba bojati gospođe Rochester”; u: Charlotte Brontë: *Jane Eyre*. Zagreb: Naklada Ljevak, str. 605–618.
- Kogoj-Kapetanović, Breda i Ivo Vidan, ur. 1986. *Engleska književnost*. Zagreb: SNL.
- Ladan, Tomislav, ur. 2005. *Hrvatski obiteljski leksikon Trak-Ž*. Zagreb: EPH d.o.o. i Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Muhamedagić, Sead. 2003. „Pogovor”, u Elfriede Jelinek: *Pijanistica*. Zagreb: Naklada OceanMore, str. 265–266.
- Solar, Milivoj. 2005. *Teorija književnosti (XX. izdanje)*. Zagreb: Školska knjiga.
- Solar, Milivoj. 2011. *Kritika relativizma ukusa*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Zlatar, Jakša. 2014. „Važnost sviranja klavira u suvremenom društvu”, u: *Tonovi* br. 63 Zagreb: Music play, str. 122–131.
- Žmegač, Viktor. 2003. *Književnost i glazba*. Zagreb: Matica hrvatska.

## The Fate of Pianism: Pianism in Literature, Literature on Pianism

In this paper, the relationship(s) between literature and reality, as well as educational role of literature is recognized. Research has been made from the pianist-response perspective, upon reading of four brilliant novels. The analyses of *Pride and Prejudice* (J. Austen), *Jane Eyre* (Ch. Brontë), *The Piano Teacher* (E. Jelinek) and *The Loser* (T. Bernhard), has been conducted through literary theory, using comparative method and technique. The piano and piano playing presented in the above mentioned literature, has been

## Summary

explained as *pianism in literature*, while writers thoughts, understandings and perception of pianism, has been defined as *literature about pianism*. Interdisciplinarity and intermediality presented in this paper, once again has confirmed the importance of new readings of already well known and established bestsellers. This presents clear benefits, both for pianism and literature.

KEYWORDS: *piano, piano playing, literature, literary theory, interdisciplinarity, intermediality*

# Janko Polić Kamov, Arsen Toplak, *Isušena kaljuža*

**Tatjana Stupin**

Ekonomska i birotehnička škola – Zadar

UDK: 821.163.42.09 Polić Kamov, J.

Kategorizacija: stručni rad

Primljeno: 27. svibnja 2020.

Prihvaćeno: 24. ožujka 2021.

U radu se analizira književni lik Arsen Toplaka iz hrvatskoga protoavangardnog romana *Isušena kaljuža* autora Janka Polića Kamova. Istraživanje se usmjerava prema smislu i značenju lika u romanu te teksta u cjelini. Lik Arsen Toplaka, protagonista romana *Isušena kaljuža*, isprepliće se i prožima s autentičnom biografijom njegova autora Janka Polića Kamova. Roman *Isušena kaljuža* homodijegetski je tekst. Pripovjedač i glavni lik nisu identični s autorom. U romanu se kontaminira fikcija sa stvarnošću. Uočavamo postupak metalepse. Naglašena je Gadamerova eksplikacija pojma preobrazbe koja implicira k transkodiranju u istinito. Istaknuto je bitno značenje Kamovljeva romana *Isušena kaljuža* u kontekstu hrvatske, europske i svjetske književnosti. Pojašnjeno je da Janko Polić Kamov autobiografskim narativnim postupcima usmjerava na metatekstualnu svijest o vlastitoj književnoj poetici.

KLJUČNE RIJEČI: *hermeneutika, homodijegetski tekst, identitet, Isušena kaljuža, Janko Polić Kamov, protoavangardni roman, Arsen Toplak*

## I.

Roman *Isušena kaljuža* hrvatskoga književnika Janka Polića Kamova (Pećine kraj Sušaka, 1886. – Barcelona, 1910.) enigmatično je bio recepcijski blokiran pola stoljeća i nedostupan hrvatskoj i europskoj književnoj javnosti. Glavni lik u *Isušenoj kaljuži*, tom europskom protoavangardnom romanu, Arsen Toplak, bio je zbog zakašnjele recepcije romana pola stoljeća nepoznat književni lik. Roman je objavljen 1957., a Janko Polić Kamov pisao ga je u razdoblju od 1906. do 1909. godine.

Roman *Isušena kaljuža* sinteza je Kamovljeve književnosti i može se promatrati u temeljnoj dihotomiji priroda – kultura.<sup>1</sup> U romanu je problematizirano ontološko i egzistencijalno iskustvo alijeniranih likova. Glavni lik Arsen Toplak

<sup>1</sup> Janko Polić Kamov u romanu *Isušena kaljuža* zanimljivo iznosi dihotomiju priroda – kultura, analizirajući u tom kontekstu pjesništvo, znanost i artizam. Arsen Toplak poetira: „Rekoh, osjećaji puni, jaki, strastveni – to je dno. Strast viđenja i upoznavanja – to je širina; osjetljivost, tanušna, svestrana i slabašna – to je visina. Dno je poezija, širina je znanost, visina je artizam...“ (Polić Kamov 2000: 205-206).

književnik je kao i sam autor. Roman se usmjerava prema subjektivnomu individualizmu kaotične građanske osobnosti autodestruktivnoga pojedinca. Kamov psihoanalitičkom tehnikom ponire u antijunakovu svijest i podsvijest. Janko Polić Kamov djeluje u razdoblju hrvatske moderne, no stvara književnost avangardne paradigme, od dehijerarhizacije struktura do antiesteticizma. Ivo Frangeš u *Povijesti hrvatske književnosti* naglašava da Kamova nisu objavljivali pola stoljeća te da je Kamov pisao za budućnost.<sup>2</sup> Frangeš prepoznaje pripovjedača romana *Isušena kaljuža* kao oslobođenoga matoševca, nastavljača onog „drugoga“ Matoša iz *More* koji hrvatski kontekst prikazuje „iznutra“. Usmjeravajući se na psihičke reakcije Arsena Toplaka,<sup>3</sup> Frangeš uočava potisnuto Kamovljevo *ja* kojega se junak odriče u genezi metafizičkoga, umjetničkog rasta i sazrijevanja, a koje se zbiva u tri faze: u glib, u šir, u vis.

Lik Arsena Toplaka isprepliće se i prožima s autentičnom biografijom njegova autora Janka Polića Kamova. Frangeš anticipacijski piše da se Kamov prvi u hrvatskoj književnosti odrekao obveze stvaranja takozvane ljepote. Prezirući hipokrizije i konvencije društvenoga konteksta u kojemu je živio – Kamov je izgovarao i pisao neugodnu, ogoljenu istinu, zaprepašćujući svoje suvremenike, no istodobno bio je umjetnik: „i u svome vremenu i u budućem“ (Frangeš 1987: 274).

Kao književnik Kamov se preobražava od psovača do egzaltiranoga zanesenjaka u društvene znanosti koje donose spas čovječanstvu, pri čemu se razotkriva sav apsurd njegove pobune i nemoć neshvaćena umjetnika. S nepune dvadeset i četiri godine preminuo je u Barceloni 1910. godine. Kaos i apsurd rezultante su njegove vizije života, književnoga i umjetničkoga stvaralaštva. Naglašavamo da Kamova Frangeš prepoznaje i naslovljava kao „antiromantičnoga romantika“ (Frangeš 1987: 274).

U Zagrebu 1906. godine Kamov piše prvi segment prvoga dijela romana *Isušena kaljuža*, naslovljen „Na dnu“. Potom boravi gotovo šest mjeseci u Veneciji gdje se potpuno predaje književnomu stvaralaštvu. U Rimu piše drugi dio *Isušene kaljuže*, naslovljen „U šir“. Kraće vrijeme boravi u Firenci, a potom se vraća u Rijeku. U rujnu 1908. godine putuje od Venecije do Torina gdje započinje pisanje trećega dijela *Isušene kaljuže*, naslovljenoga „U vis“, a zatim kreće put Marseillea, Napulja, Trsta, ponovno se vraćajući u Rijeku. Godine 1909. Kamov je dovršio rukopis romana *Isušena kaljuža*. Tijekom zime 1909. godine boravi u Zagrebu nudeći uzaludno svoja djela izdavačima. Pobuna, prevrat, intuicija, buntovnička

<sup>2</sup> Ivo Frangeš u *Povijesti hrvatske književnosti* naglašava avangardnu vrijednost ukupnoga Kamovljeva djela i dodaje: „Kamov je pisao, tako reći, za budućnost: njega nisu objavljivali punih pola stoljeća! Njegova kaljuža manje je „objektivni korelativ“ (premda je i to!), a mnogo više psihološka metafora...“ (Frangeš 1987: 273).

<sup>3</sup> Frangeš u *Povijesti hrvatske književnosti* komparira Ivicu Kičmanovića i Arsena Toplaka. Frangeš drži da se Ante Kovačić preodijeva u Ivicu Kičmanovića, dok kod Janka Polića Kamova ne uočavamo takav primjer. Frangeš o tomu piše: „Kamovu je Arsen Toplak njegovo potisnuto *Ja* kojega se junak na kraju odriče!“ (Frangeš 1987: 273).

genijalnost, ali i intenzivan intelektualni književnički rad karakteriziraju Kamovljevi život, unatoč kobnim biografskim okolnostima kao što su: izoliranost, bolest, obiteljski bankrot, glad, siromaštvo, putovanja na rubu socijalnoga dostojanstva, obiteljske tragedije, učestale smrti najbližih članova obitelji.

Arsen Toplak nije – Janko Polić Kamov. Središnji je književni lik njegovog romana te nadilazi konvencije zadane žanrom, transformirajući se od protoavangardnoga antijunaka do apsurdnoga autodestruktivca. Njegov je identitet proizvoljna autorova odluka kojom se tvorac lika u tom trenutku potpisom poistovjećuje s njim samim. Dok je prvi dio romana *Isušena kaljuža* pod naslovom „Na dnu“ sa svojim dvama dijelovima napisan u trećemu licu jednine, drugi i treći dio romana, „U šir“ i „U vis“ preobražavaju se u solilokvijsku intimnu prozu napisanu u prvome licu jednine, koja okončava uskličnim oksimoronom da glavni lik jest, odnosno nije to što jest. Toplak je finalno apsurdno zaniijekao svoj identitet, a Kamov ga je potpisao na koncu djela preobražavajući ga hotimično kao svojevrsnoga autora ovoga hrvatskog i europskog avangardnog romana.

## II.

Kakva je proza *Isušena kaljuža*? Riječ je o romanesknome tekstu napisanome u trećemu i prvomu licu jednine u kojemu pripovjedač i glavni lik, usprkos nizu biografskih podudarnosti, nisu ista osoba. Radi se o homodijegetskoj naraciji. Tekstove označene homodijegetskom relacijom prepoznavamo po paralelizmu pripovjedača i lika koji su istoznačni, no nisu identični s autorom. Arsen Toplak i Janko Polić Kamov u romanu *Isušena kaljuža* pozivaju na ponovna međusobna prožimanja autora i pripovjedača – lika. U homodijegetskim tekstovima uspostavlja se prožimanje stvarnosti i fikcije. Razvidno je da subjekt može autodestruktivno egzistirati u socijalnome i psihološkome kontekstu.

Janko Polić Kamov autobiografskim narativnim postupcima usmjerava na metatekstualnu svijest o vlastitoj književnoj poetici. Homodijegetska proza ukazuje na probleme koji se iz individualnoga iskustva preobražavaju u univerzalnost humanističke egzistencije. Raščlanjeni subjekt izražava nepovjerenje u vlastiti identitet. Roland Barthes u *Uvodu u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova* naglašava poteškoću do koje dolazi u razvrstavanju likova, a koja se odnosi na postojanje subjekta u aktantskoj matrici te se pita tko je subjekt, odnosno junak pripovjednoga teksta.<sup>4</sup> Mieke Bal u tekstu *Prema kritičkoj*

<sup>4</sup> Roland Barthes u tekstu *Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova* analizira probleme koji proizlaze iz razvrstavanja likova u pripovjednome tekstu ukazujući na to da se „bezbroj likova može podvrći pravilima zamjenjivanja i da se čak unutar jednog djela različiti likovi mogu očitovati u istoj figuri...“ (Barthes 1992: 66).

*naratologiji* raščlanjuje model subjektivnosti, definirajući subjekt koji je upleten u različite vidove pripovjedne semioze. Zadržava se na izrazu „subjektivna mreža“ implicirajući na metatekstualnost.<sup>5</sup> Gerard Genette naglašava da uporaba prvoga lica u tekstu, odnosno identičnost pripovjedačeve i junakove osobe ne podrazumijeva fokalizaciju pripovjednoga teksta kroz junaka.<sup>6</sup> Prisutnost pripovjedača uz upletanje pripovjednoga izvora u tekstu osobito je poticajna u romanu *Isušena kaljuža*. Subjekt iskustva pripovijedanja tvori komunikacijske procese usmjerene k egzistencijskim evokacijama. Vladimir Biti u knjizi *Interes pripovjednog teksta* ukazuje na iskustva transcendencije u svijesti subjekta iz postojanja u predmnijevanje.<sup>7</sup> O temeljnoj pretpostavci transcendencije predmetnoga područja u znanosti o književnosti piše Milivoj Solar u knjizi *Uvod u filozofiju književnosti* podcrtavajući provjerljivost slaganja svih subjekata o onome što jest.<sup>8</sup>

U *Isušenoj kaljuži* pripovijedanje se odvija iz perspektive Toplakova iskustvenoga *ja*, točnije iz perspektive lika koji izravno proživljava događaje opisane u romanu. Fokalizacija se može okarakterizirati kao unutrašnja. U romanu se kontaminira fikcija stvarnošću. Narušavanje hijerarhije pripovjednih razina u kojima pripovjedač ili lik prelaze s jedne dijegetičke razine pripovjednoga teksta na drugu Gerard Genette naziva *metalepsom*.<sup>9</sup> Autor ulazi u svoju fikciju kao figura svoga stvaralaštva. Tekstovi u prvome licu u kojima pripovjedač

<sup>5</sup> Mieke Bal u tekstu *Prema kritičkoj naratologiji* višeznačno analizira pojam subjektivnosti: „Zadržat ću se ipak na izrazu *subjektivnost*, iako je izraz *subjektivna mreža* mogao izbrisati sve nesporazume. Ne bih međutim željela takvim izborom prikladan i rječit izraz ostaviti psihološkoj domeni koja bi tako sačuvala monopol istodobno s uvriježenošću izraza koji se prema tome ne bi mogao osloboditi pred-diskurzivnog humanizma...“ (Bal 1992: 329).

<sup>6</sup> U tekstu *Tipovi fokalizacije i njihova postojanost* Genette u ulomku „Polimodalnost“ pojašnjava: „Naprotiv, pripovjedač ‘autobiografskog tipa’, bilo da se radi o stvarnoj ili fiktivnoj autobiografiji, usljed same činjenice svoje identičnosti s junakom, ‘prirodnije’ govori u vlastito ime, nego pripovjedač pripovjednog teksta u ‘trećem licu’...“ (Genette 1992: 105).

<sup>7</sup> Vladimir Biti u knjizi *Interes pripovjednog teksta*, među ostalim, naglašava: „Posrijedi je proces koji je bio obilježavan najrazličitijim terminima, kao što su recimo: označavanje smisla, sintagmatizacija paradigme, metonimizacija metafore, simbolizacija imaginarnog...“ (Biti 1987: 149-151).

<sup>8</sup> Milivoj Solar u knjizi *Uvod u filozofiju književnosti* u navedenu kontekstu pojašnjava: „Znanost o književnosti u svakom slučaju pretpostavlja transcendenciju vlastita predmetnog područja. Ona mora pretpostaviti objektivnost književnih činjenica, književnih djela kao predmeta refleksije i istraživanja, a time mora pretpostaviti da su te činjenice ili predmeti refleksije pregledni, razvrstani i spoznati po spoznavajućem subjektu, koji mora biti transcendentan objektu, jer u suprotnom ne bi došlo do provjerljiva slaganja svih subjekata o onome što jest, a što nije objektivno i činjenično...“ (Solar 2004: 286).

<sup>9</sup> Krešimir Bagić u *Rječniku stilskih figura* izdvaja *metalepsu* u naratologiji pojašnjavajući: „U naratologiji *metalepsa* je naziv za postupak prekoračenja granice između dvaju svjetova – književnog i izvanknjiževnog, onog o kojem pričamo i onog u kojem pričamo...“ (Bagić 2012: 195).

i glavni lik nisu ista osoba pripadaju homodijegetskoj naraciji. Takav roman Kamovljeva je *Isušena kaljuža*.

Kamov, koristeći se autobiografskim narativnim postupcima, upozorava na metatekstualnu svijest o vlastitoj književnoj poetici. U homodijegetskoj prozi, usprkos mogućim paralelizmima, autor nije identičan ni pripovjedaču ni liku, ali su pripovjedač i lik identični. Izražena je subjektivnost pripovijedanja. Kamov oblikuje moguću zbilju, potencijalni svijet prožet stvarnošću. U homodijegetskome tekstu *Isušena kaljuža* razvidno je prožimanje stvarnosti i fikcije. Roman završava alijenacijom subjekta koji se transkodira u potpunu negaciju samoga sebe. Egzistencijski problemi nadvladavaju osobno i preobraženi nadrastaju u univerzalno.

### III.

Parafrazirajući Hansa-Georga Gadamera iz njegova djela *Istina i metoda* koji pojašnjava kada nekoga nađemo preobraženoga, tada pod tim podrazumijevamo da je on postao drugi čovjek<sup>10</sup>, možemo izložiti da se u romanu *Isušena kaljuža* književno prikazuje i začudna metamorfoza: hrvatski pjesnik, novelist, romanopisac, novinar, književnik Janko Polić Kamov preobražava se u književni lik Arsen Toplaka. Kamov književnik i Toplak lik – književnik međusobno su se zaigrali se u nekome od književnih svjetova, na razmeđu stvarnosti s početka 20. stoljeća i fikcije prikazane avangardno u romanu *Isušena kaljuža*. Kamov, hrvatski i europski književni protoavangardist i avangardist, kako je zorno napisano na spomen-ploči kraj Kamovljeva kipa u Barceloni<sup>11</sup>, tragajući za istinom, mogao je spoznati kao umjetnik riječi da je istina u njemu samome, a ne izvan njega.

U prvome dijelu romana *Isušena kaljuža*, naslovljenom „Na dnu“, Kamov Toplaka prikazuje distancirano u trećemu licu, s primjetnom dozom verističke

<sup>10</sup> Gadamer u poglavlju knjige naslovljenom: *Ontologija umjetničkog djela* pojašnjava pojam preobražavanja, oksimoronski razotkrivajući istinitost u igri umjetnosti, a što je razvidno i u ovome citatu: „Preobrazba nije promjena, recimo promjena naročito velikoga opsega. Naprotiv, s promjenom se uvijek misli da to što se mijenja ujedno ostaje i ustvrđuje kao isto“ (Gadamer 2012: 140). O fenomenu preobražavanja u umjetnosti Gadamer je egzaktno te pojašnjava, među ostalim: „Kada nekoga nalazimo kao preobraženog, tada pod tim podrazumijevamo baš to da je on u neku ruku postao drugi čovjek“ (Gadamer 2012: 140). Gadamer paradoksalno pojašnjava istinitost preobraženih umjetničkih tvorevina: „Tako preobrazba u tvorevinu podrazumijeva da više nije ono što je ranije bilo. Ali također podrazumijeva da je trajno istinito to što sada jest, to što se prikazuje u igri umjetnosti“ (Gadamer 2012: 140).

<sup>11</sup> Na mjestu Kamovljeva posljednja počivališta, u parku Santa Creuz u Barceloni, postavljen je kip Janka Polića Kamova i spomen-ploča uz njega na kojoj na četirima jezicima piše: Janko Polić Kamov (1886. – 1910.), hrvatski književnik i europski avangardist.

odbojnosti prema njegovu bolesnom tijelu s tuberkuloznim izlučevinama.<sup>12</sup> Istodobno, Kamov na početku romana naglašava motiv bolesti kao temelj za preobrazbu osobnosti. Gadamer eksplicira da je pojam preobrazbe „samostalan i nadmoćni način bitka“, a neupitna je istinitost njezina bitka jer „preobrazba je preobrazba u istinito“ (Gadamer 2012: 143).

Arsen Toplak prikazan je kao izraziti individualist. Ostvaruje se u svijetu književnosti, umjetnosti riječi, a koje nema bez jezika u najširem smislu njegova značenja, od komunikacijskoga do stilističkoga konteksta. U suglasju s Bahtinovim eksplikacijama o jedinstvu jezika kao sustava općih normativnih oblika s jedne strane te jedinstvu individualnosti koje se ostvaruje u tom jeziku,<sup>13</sup> zamjećujemo Kamovljevu autorsku stvaralačku stilističnost kao neponovljiv jezični individualni iskaz. Književni lik Arsena Toplaka visoko je izdiferencirani oblik autorova rješenja ovladavanja komunikacijskim procesom traganja za smislom. Slijedeći Gadamerove hermeneutičke eksplikacije o fenomenu estetike genija i genijalnosti u kontekstu iskustva umjetnosti, pri čemu Hans-Georg Gadamer u djelu *Istina i metoda* pojašnjava da genijalnosti stvaranja odgovara genijalnost razumijevanja, vrijedno je zamijetiti i njegovo pojašnjenje fenomena preobrazbe koja svoje pravo dovršenje ima u umjetnosti. Posljednje dvije rečenice u romanu *Isušena kaljuža* označavaju potpuno preobražavanje subjekta:

I to sam ja.

Jer ja – nisam ja!

Arsen Toplak (Polić Kamov 2000: 209)

Estetski bitak Kamovljeva romana *Isušena kaljuža* emanirao je do višeznačnih odnosa. U suglasju s hermeneutičkim teorijskim postavkama, riječ je o sadašnjosti estetskoga bitka koji je njegova bezvremenost.<sup>14</sup>

Janko Polić Kamov, jedan je od najznačajnijih hrvatskih književnika koji pripada takozvanoj „šifri K“ o kojoj je pisao Nikola Ivanišin (Ivanišin 1990: 26-27) naglašavajući da se Kamov nalazi u grupi prekretnički značajnih hrvatskih pisaca, prezimena kojih počinju slovom K, a koji su se isticali originalnošću i preobrazbom trajno aktualnih motiva u kontekstu hrvatske literature. Prema Ivanišinu, Janko Polić Kamov u umjetničkom je ravnovjesju po svojoj bitnosti za sveukupni korpus hrvatske literature s Miroslavom Krležom, Antom Kovačićem,

<sup>12</sup> Već na prvoj stranici romana *Isušena kaljuža*, Kamov šokira usporedbama kao što je pljuvačka žuta kao kanarinac ili žganac (Polić Kamov 2000: 11).

<sup>13</sup> Bahtin naglašava bitnost individualnosti govornika koja je temelj stila i kreativnoga stvaralaštva (Bahtin 1989: 17).

<sup>14</sup> Gadamer u poglavlju „Ontologija umjetničkog djela“, u ulomku „Vremenitost estetskog“ pojašnjava pojmove istovremenosti, sadašnjosti estetskoga bitka, bezvremenosti te, među ostalim, apostrofira: „Nadpovijesno sveto vrijeme u kojemu sadašnjost nije prolazni trenutak, već punina vremena, opisuje se iz egzistencijalne vremenitosti...“ (Gadamer 2012: 152).

Silvijem Strahimirom Kranjčevićem, Josipom Kosorom i Gustavom Krklecom u Krležinoj sjeni.

Pri kraju romana *Isušena kaljuža*, njegova trećeg dijela naslovljenoga „U vis“, Kamov raščlanjuje lik Arsena Toplaka i njegove krajnje egzistencijske upitnike. Tražeći nova kozmička staništa na novim planetima, galaksijama, jer na Zemlji je život postao apsurdan i žalostan, Toplak je izrazito inteligentan, intuitivan, aktualan. Arsen Toplak želi živjeti na drugome planetu jer biti čovjekom na Zemlji za njega je egzistencijska trauma:

...Ići svuda i ne maći se nikuda. Stvoriti balon i zaploviti svemirom...  
Kako je dosadno! Na zemlji živjeti i – umrijeti... Kako je žalosno! Ne moći  
odseliti na drugi planet... Kako je mračno!...

...Zašto ostati čovjek? Zašto ne biti planet? Zašto ne možemo padati –  
gore?... (Polić Kamov 2000: 208)

#### IV.

Janko Polić Kamov fasciniran je Charlesom Baudelaireom, a njegovi omiljeni pisci, među ostalima, bili su Edgar Allan Poe i Paul Verlaine. U njegovoj se literaturi uočava egzistencijalistički filozofski kontekst, a struktura njegova romana *Isušena kaljuža* argumentirano se uspoređuje sa Sartreovim, Beckettovim, Joyceovim i Faulknerovim književnim tekstovima. Uz zamjetan egzistencijalistički impuls, Kamovljeva se literatura na hrvatskoj i europskoj te svjetskoj razini respektabilno književnopovijesno i stilistički autentično komparira s književnošću Jamesa Joycea, napose romanima *Portret umjetnika u mladosti*, kao i *Ulysses* te zbirkom pripovijesti *Dublinci*. Kamov u *Isušenoj kaljuži* oslikava apsurdnost statike i otuđujućega nedogađanja u životu futurističkoga, novomilenijskog, neshvaćenog intelektualca, poentirajući groteskni antiklimaks te cikličko vraćanje na nultu, početnu točku. Kamov veristički prikazuje egzistencijski strah neprirodno blokiranoga, duhovno paraliziranoga, socijalno neprilagođenoga individualca. Autentičan je i vođen imperativom prevratničkoga mijenjanja svijeta, raskrinkavanja ustajaloga malograđanskog defetizma, ali i prevrednovanja postojećih književnih struktura. Njegovi su protagonisti izravno autobiografski inspirirani pobunjenici uronjeni u duhovnu kaljužu iz koje nemaju izlaza. U njima se zrcali opreka između kulturnosti i instinkta, konvencionalnosti i osobnosti, paralizirane depresivnosti i kreativne inovativnosti. Singularnost individue u Kamova ogoljena je do ključnoga – apsurda!

Kamov je samosvojan hrvatski književnik, publicist, intelektualac. Onodobni je politički trenutak iznjedrio njegovo oduševljenje anarhizmom, napose talijanskim. Pronalazi dodirne rezultante između talijanskoga predavangardnog

nihilizma i anarhizma te hrvatskoga nihilizma, oduševljavajući se Starčevićevim stavovima protiv praznovjerja. Približava se pravaškoj intelektualnoj mladeži, a što se izravno reflektira na ideološki svjetonazor antologijskih njegovih književnih junaka, upravo Arsena Toplaka. Nihilistički doživljaj svijeta jedna je od temeljnih tema cjelokupne njegove književnosti u kojoj je razvidno rasplinjavanje životnoga bunta njegovih literarnih likova koji gube smisao i cilj života, ostajući neshvaćeni, sami, bolno osuđeni na apsurdnu egzistencijalističku ekskomuniciranost. Kamovljevi junaci zbog toga osjećaju apsurdnost svijeta, oni su politički, ideološki i socijalno zaustavljeni u bizarnome segmentu opasne statike duha.

*Isušena kaljuža* tijekom dugoga, apsurdnog, polustoljetnog razdoblja iščekivanja tiskarskoga objelodanjivanja mogla je biti dostupna u rukopisu, prema Darku Gašparoviću tek *rijetkim povlaštenicima*.<sup>15</sup> Ako je dio Kamovljeve literature, s naglaskom na roman *Isušena kaljuža*, bio relativno nepoznat u prostoru i vremenu u kojemu je nastao, no dostupan *rijetkim povlaštenicima*, onda je – neizravno, ali ipak snažno – utjecao na tijekove hrvatske književnosti prve polovice dvadesetoga stoljeća. Upravo su ti *rijetki povlaštenici* mogli nesmetano književno stvarati i na protoavangardnim Kamovljevim umjetničkim zasadama, pritom znajući da je o zapuštenoj, rukopisnoj ostavštini zanemarenoga i prerano umrloga pisca riječ. Poticajan je ulomak iz Čerinine studije *Janko Polić Kamov* u kojoj je raščlanjen roman *Isušena kaljuža*, a bilo je to 1913. godine:

Tu, u ovom romanu, sve je degenerirano; i nagon i ponos i volja i temperament i karakter i energija i moral i intelekt i ljubav i seks; čovjek sav, život i mozak sav, i duša sama, naga, sva, sva je degenerirana.... Trzav, nervozan, sangviničan u svakodnevnom životu, Polić bijaše neekonomičan, grozničav i u pisanju, pa su mnogi Arsenovi osjećaji i misli izražene nejasno i vrlo su plazmatične. Nečeg što nas kod čitanja buni u disharmoničnosti estetskog užitka, ima u ovoj raskostrušenosti umjetničkog izlaganja, u tom neosjećanju za mjeru kod lijevanja i sipanja ovog tako dragog pića što se zove umjetnost... (Čerina 1977: 207)

Kamovljevo buntovno oponiranje svim malograđanskim vrijednostima i njegovo suprotstavljanje hrvatskomu književnom kanonu rezultiralo je u njegovoj literaturi dekanonizacijom postojećih književnih, umjetničkih, stvaralačkih principa. Arsen Toplak, intelektualac, književnik, introspektivni

<sup>15</sup> Darko Gašparović u svojoj monografiji znakovito, među ostalim, pojašnjava: „Roman ‘Isušena kaljuža’, kao i najveći dio Kamovljeva književnog djela, ostade neobjavljen i time mrtav za književni i kulturni kontekst kojemu je htio i morao pripadati tijekom dugih pola stoljeća poslije svog nastanka. Dostupan u rukopisu tek rijetkim povlaštenicima, tijekom toga dugog razdoblja davao je glasa o sebi jedino posredno, preko njihovih usputnih i vrlo uopćenih zabilješki...” (Gašparović 2005: 251).

pisac, neprilagođeni urbani buntovnik, preobražava se do rubne dezintegracije, apsurdna, kaosa. Posljednjom rečenicom u romanu gubi vlastiti identitet. Arsen Toplak zapravo nije Arsen Toplak!

Prevrednovanje kanonskih književnih tekstova autora kojih su klasici hrvatske književnosti nameće se kao istraživački imperativ, a jedno je od takvih književnih djela i roman Janka Polića Kamova *Isušena kaljuža*.<sup>16</sup> Smisao je semantička vrijednost koja se stvara konkretizacijom teksta i transformacijom njegova značenja. Iščitavajući *Isušenu kaljužu* postavljamo značenjske sheme teksta koje su usmjerene k procesu razumijevanja. Transkodiranjem značenje dobiva novi smisao koji se kao semantička vrijednost prožima s egzistencijskim prostorom čitača. Književni lik Arsena Toplaka možemo promatrati kao uspostavljeni znak sa sintaktičkom i semantičkom konstrukcijom. Njegov se potencijal u tekstu romana *Isušena kaljuža* neprestano može dograđivati. Izmještanjem njegovih značenjskih konstrukcija, uz elemente osobnoga čitateljskog iskustva, stvaraju se nove projekcije.

---

<sup>16</sup> U monografiji *Kamov i Krleža* naglašena je intencija prevrednovanja književnih tekstova Janka Polića Kamova i Miroslava Krleže: „Prevrednovanje nekih kanonskih književnih djela Miroslava Krleže i Janka Polića Kamova nameće se kao poticajni istraživački imperativ, uz apostrofiranje istine da uspostavljeni značenjski sustav tekstova obaju hrvatskih književnih klasika rezultira neiscrpnim semantičkim potencijalom...” (Stupin 2016: 296).

## Izvori

Polić Kamov, Janko. 2000. *Isušena kaljuža*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.

## Literatura

Adorno, Theodor W. 1972. *Aesthetische Theorie. Gesammelte Schriften, sv. 7*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit.

Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga

Bal, Mieke. 2009. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Third Edition*. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press.

Bal, Mieke. 1992. *Prema kritičkoj naratologiji*. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Priredio Vladimir Biti, prevela: Dubravka Celebrini. Zagreb: Globus, str. 313–340.

Barthes, Roland. 1986. *Smrt autora*. U: *Suvremene književne teorije*. Uredio Miroslav Beker, Zagreb: SNL, str. 171–180.

Barthes, Roland. 1992. *Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova*. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Priredio Vladimir Biti, prevela: Dubravka Celebrini, Zagreb: Globus, str. 47–78.

Biti, Vladimir. 1987. *Interes pripovjednog teksta*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Biti, Vladimir (ur.) 1992. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus.

Čerina, Vladimir. 1977. *Pjesme, proza, članci, eseji i zapisi*. Split: Čakavski sabor.

Frangeš, Ivo. 1987. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb – Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba.

Gadamer, Hans Georg. 2012. *Istina i metoda*. Zagreb: Demetra.

Gašparović, Darko. 2005. *Kamov*. Rijeka: Adamić – Filozofski fakultet u Rijeci.

Genette, Gérard. 2002. *Fikcija i dikcija*. Zagreb: Ceres.

Genette, Gérard. 2006. *Metalepsa: od figure do fikcije*. Prev. Ivana Franić. Zagreb: Disput.

Genette, Gérard. 1992. *Tipovi fokalizacije i njihova postojanost*. U: Biti, Vladimir(ur.), *Suvremena teorija pripovijedanja*, prevela Dubravka Celebrini, Zagreb: Globus, str. 96–115.

Grdešić, Maša. 2015. *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam International.

Ivanišin, Nikola. 1990. *Fenomen književnog eksresionizma*. Zagreb: Školska knjiga.

Lejeune, Philippe. 1999. *Autobiografski sporazum*. U: *Autor, pripovjedač, lik*, priredio Cvjetko Milanja, Osijek: Svjetla grada: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet, str. 201–236.

Lyotard, Jean-François. 2005. *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*, prevela Tatjana Tadić, Zagreb: Ibis-grafika.

Nemec, Krešimir. 1993. *Autoreferencijalnost i romaneskna samosvijest*. U: Tolić, Dubravka Oraić, Žmegač, Viktor (ur.), *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 115–124.

Pavličić, Pavao. 1993. *Čemu služi autoreferencijalnost? U: Tolić, Dubravka Oraić, Žmegač, Viktor (ur.), Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, str. 105–114.

Peleš, Gajo. 1999. *Tumačenje romana*. Zagreb: ArTresor naklada.

Pobrić, Edin. 2006. *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most.

Sablić-Tomić, Helena. 2002. *Intimno i javno. Suvremena hrvatska autobiografska proza*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Solar, Milivoj. 2004. *Uvod u filozofiju književnosti*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.

Stupin, Tatjana. 2016. *Kamov i Krleža*. Zagreb: Matica hrvatska.

Waldmann, Guenter. 1992. „Komunikacijski sustav teksta“ U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Priredio Vladimir Biti, prevela Mirjana Stančić. Zagreb: Globus, str. 131–157.

## Arsen Toplak – a Proto Avant-garde Antihero or a Literary Character who Takes Away the Author’s Identity

### Summary

Although Arsen Toplak, the central character of the novel *Isušena kaljuža* (The Dried Up Mire) that was written by the Croatian writer Janko Polić Kamov, transcends the conventions set by the genre, transforming himself from a proto avant-garde antihero into an absurd self-destructive one, his identity amounts to the author’s arbitrary decision by way of which the creator of the character identifies through his signature with the character himself. While the first part of *Isušena kaljuža*, entitled ‘At the bottom’ and made up of two parts, is written in the third person singular, the second and third part of the novel, “Into width” and “Into the height”, morph into a soliloquy-like, intimate, confessional modern prose written in the first person singular which antithetically concludes with an exclamatory oxymoron stating that the main character is and is not what he is. Ultimately Toplak absurdly negated his literary identity while Kamov put his signature at the end of the work transforming him into a kind of author of this Croatian and European proto avant-garde novel. Adhering to Gadamer’s hermeneutic explication of the phenomenon of the genius and its attendant attributes within

the context of experiencing art, in which Hans-Georg Gadamer in the book *Truth and Method* explains that the genius of creation corresponds to the genius of understanding, it is worthwhile to note his explication of the phenomenon of transformation which has its true fulfilment in the realm of art. If it is true as Gadamer maintains that the artist, writer, the thinking consciousness do not have to explicitly know what their work means and says, than that work, in the continuity of its meaning, conjoins with the real world from which it cannot stand free. The aesthetic essence of Kamov’s novel *Isušena kaljuža* has emanated multifaceted relations, amongst which Kamov has been wondrously transformed into the novelistic antihero Arsen Toplak. The novel *Isušena kaljuža* is a homodiegetic text. The narrator and the main character are not identical with the author. In the novel, fiction is contaminated with reality. We notice the process of metalepsy.

KEYWORDS: *Hans-Georg Gadamer, Gerard Genette, hermeneutics, homodiegetic text, identity, Isušena kaljuža, metalepsis, Janko Polić Kamov, proto avant-garde novel, Arsen Toplak*





## KNJIŽEVNOST I POVIJEST



## Povijest knjige, anakronizam i originalnost

**David Šporer**

Filozofski fakultet u Zagrebu  
Odsjek za komparativnu književnost

UDK: 002(091) \* 82 (091)

Kategorizacija: izvorni znanstveni rad

Primljeno: 11. siječnja 2021.

Prihvaćeno: 5. svibnja 2021.

Posvećen metodološkim impulsima koje je povijest knjige usmjeravala prema povijesti književnosti, prvi dio rada upućuje na genezu refleksije o problemu anakronizma u okvirima francuske povijesti i filozofije (škola *Annales*, Michel Foucault). U skladu s takvim metodološkim okvirom, drugi dio rada ilustrira problem anakronizma preko shvaćanja originalnosti kao jedne od temeljnih poetičkih i estetskih kategorija.

KLJUČNE RIJEČI: *anakronizam, originalnost, povijest knjige, povijest književnosti, stereotip*

Američki povjesničar Robert Darnton objavio je 1982. godine članak u kojem je istraživanja iz različitih, premda srodnih smjerova, pokušao objediniti i objasniti sintagmom „povijest knjige“ (Darnton 1982: 65). Ipak, taj se njegov članak ne može smatrati manifestom jer on nije bio u položaju glasnika koji najavljuje neku novu pojavu, nego je imenovanjem tek konstatirao nešto što je zaživjelo prethodnih desetljeća.<sup>1</sup> Ta je pojava imala nešto dulju pretpovijest u koju je Darnton bio dobro upućen jer je kao francuski đak poznao kontekst ne samo francuske nego i europske historiografije. Teško se može u kratkom članku reproducirati historijat „povijesti knjige“;<sup>2</sup> no treba spomenuti da je ona sasvim izravno isprepletena s francuskom školom *Annales*.<sup>3</sup> Uostalom, jedan od pokretača škole, Lucien Febvre, potpisan je na koricama knjige vrlo jednostavnog naslova *L'apparition du livre (Pojava knjige)*, objavljene 1958. u koautorstvu s Henrijem-Jeanom Martinom, koja se smatra jednim od temelja onoga što će Darnton imenovati dvadesetak godina kasnije.

<sup>1</sup> Usp. Darntonov retrospektivni pogled nakon 25 godina u časopisnom tematu o povijesti knjige (Darnton 2007: 495–508).

<sup>2</sup> Za primjer kompaktnog uvoda u povijest knjige v. Finkelstein i McCleery 2013, a za vlastiti prilog te razmatranje korijena u francuskoj školi *Annales* usp. Šporer 2015.

<sup>3</sup> Kod nas nema ujednačene ni općeprihvaćene prakse označavanja, a treba napomenuti da ni u Francuskoj, kao ni među samim pripadnicima te „škole“ nema terminološke usuglašenosti oko naziva (čemu treba dodati i brojne metodološke varijacije kroz desetljeća). S obzirom na sve te varijacije i neusuglašenosti, časopis od kojeg je sve krenulo, i koji i dalje postoji, čini se otud kao jedina čvrsta točka za definiranje pristupa, pa i ne čudi da je André Burguière unatoč svim problemima koje to podrazumijeva, zadržao oznaku „škola“ u naslovu svoje monografije. Za razradu problema definicije i terminologije u vezi sa „školom *Annales*“, kao i detaljne reference na neujednačenu upotrebu kod nas (od Mirjane Gross do kasnijih povjesničara), v. Šporer 2015: 37.

Od različitih karakteristika povijesti knjige, kao izrazito eklektičnog ili interdisciplinarnog pristupa u metodološkom smislu, u ovoj prilici vrijedi možda izdvojiti dvije koje su određena vrsta korektiva za povijest književnosti, ali i općenito bilo kojeg studiranja književnosti. Naime, u povijesti književnosti postoji uočljiva sklonost operiranja u eteru vječitog prezenta. To je, dakako, povezano s konceptom „klasika“, vječnih vrijednosti koje su se uspjele izdići iznad svojeg doba i postati dio kanona koji stoji izvan povijesti. No, istodobno, činjenica je da je stanovnicima ove zemlje potreban rječnik kako bi čitali književnost nastalu prije pet stotina godina na „njihovom“ jeziku. Zbog tog jaza između suvremenosti i pet stoljeća hrvatske kanonske književnosti, povjesničari književnosti – kao i povjesničari općenito – prije ili kasnije se suočavaju s dilemom: hoće li, poput Marca Blocha, djelima pobuđivati glad za istraživanjem (Bloch 2001: 15) ili biti čuvari muzeja mitova i iluzija?

Vječito aktualan jaz suvremenosti i prošlosti dolazi do izražaja kako u raskoraku između školske lektire i njezinih mladih čitatelja tako i u doslovnosti „prevoditeljske“ uloge povjesničara književnosti. Nedavne kontroverze oko uvođenja izbornosti za pojedine naslove u školskoj lektiri u nas mogu poslužiti kao pogodan primjer. Način na koji su neki domaći akademici te pojedini povjesničari književnosti provodili medijski bombaški proces protiv elemenata reforme, jako dobro ilustrira problem „poricanja“ realnosti nesporazuma današnjice s prošlošću.<sup>4</sup> Pored toga, moralna panika u vezi s lektirom primjereno je ilustrirala i nesporazum kakav neki povjesničari književnosti očito imaju s vlastitom ulogom – nije više uopće bilo jasno je li u tim raspravama uloga povjesničara da budu tumači prošlosti koji bi svojim znanjem trebali posredovati i oživljavati interes za nju ili su oni određena vrsta „diskurzivne ‘policije’“ (Foucault 1971: 37) u službi zaštite nacionalnog identiteta.

Teorija književnosti u posljednjih pedesetak i više godina nije pritom bila od naročite pomoći, dapače ona je u vezi sa spomenutim eterom studiranja književne prošlosti sa sobom donijela još i vakuum laboratorijskih uvjeta. Strukturalizam, spravljen na razne načine, bitno je usmjerio proučavanje književnosti u drugoj polovini XX. st. i imao razne dugoročne efekte. Na jednoj strani emancipirao je „književnu znanost“ od kanona i klasika uvodeći u nju popularnu kulturu, pokazujući kako je ne samo moguće gotovo istim modelom analizirati i *Odiseju* i *Uliksa* nego kako je podjednako legitimno baviti se i Marulićem i krimićem. No istodobno, na drugoj strani, taj je strukturalistički funkcionalizam održavao na životu iluziju univerzalnosti postupaka na koje se u analizama treba usmjeriti bez obzira na povijesni kontekst. Štoviše, u pohodu protiv pljesnive devetnaestostoljetne formule „l’homme et l’oeuvre“, kojim je

<sup>4</sup> Navodno izbacivanje Marka Marulića iz popisa lektire bilo je povod za demoniziranje reforme te izbornosti predloženog popisa lektire, što je sve označeno kao „tempirana bomba“ iz vremena Stipe Šuvara (Tportal/HRT 2016; Jerković 2016; Jokić 2016).

trebalo izboriti direktnu kontemplaciju teksta, prilično je stradalo bavljenje detaljima povijesnih okolnosti.

Koliko god to možda zvučalo paradoksalno s obzirom na važnost formalističke i jezične tendencije u studiju književnosti tijekom XX. st., povijest knjige skrenula je iznova pažnju na potrebu bavljenja (ili povratka bavljenju) tekstovima u njihovoj konkretnosti i materijalnosti. Logično bi bilo postaviti pitanje nije li se povijest književnosti uvijek bavila konkretnim tekstovima u njihovoj materijalnosti. Zapravo i nije, kako to efektним primjerom dokazuje Darnton. U kontekstu ovog rada sasvim se mogu zanemariti razni kontroverzni aspekti Darntonove interpretacije kako se ne bi izgubila poanta od koje se on otiskuje u analizu.

Komentirajući, naime, dvije interpretacije „Crvenkapice“ psihoanalitičke provenijencije, one Ericha Fromma i Brune Bettelheima, Darnton skreće pažnju na jedan važan detalj – autori ne navode o kojoj se verziji radi (Darnton 1985: 11). Ipak, kako su pokazali mukotrпно i polako izgrađeni folkloristički inventari varijanti, ima mnogo verzija te bajke, dapače takvih u kojima nema nekih elemenata koji su – za simboliku psihoanalitičkih interpretacija – ključni, poput npr. crvene kapice (Darnton 1985: 10–11).

Vrijednost tog primjera nije samo u konkretnom kontekstu u kojem ga Darnton upotrebljava kako bi se otisnuo u vlastitu kulturnopovijesnu interpretaciju uloge bajki za ljude iz XVII. ili XVIII. st. nego i u tome što je taj primjer tipičan za to kako se interpretiralo književnost. Vrlo često interpretatori nisu vodili računa o tome što se konkretno interpretira i kako je to dospjelo do nas, čija je transkripcija i interpunkcija utjecala na to kako ćemo čitati određeni tekst. Važno je bilo pomno prionuti čitanju kroz vlastite naočale koje su bile čas strukturalne, čas psihoanalitičke, sad pozitivističko-patrijarhalne, sad kritičke i feminističke.

Na prvi pogled, može se činiti da su stvari jasnije kada imamo posla s autoriziranim verzijama, a to su najčešće tekstovi nastali i objavljeni u posljednjih dvjestotinjak godina. Čini se da se pitanje što treba učiniti pojavljuje samo kada imamo posla s više verzija nominalno jednog te istog teksta (npr. dvije verzije *Kralja Leara*), ili s prepravljanim tekstovima koje ukazuje na očito „akomodavanje“ političkim prilikama, okolnostima izvedbe ili izdanja. No nestabilnost ili nepouzdanost teksta koja je posljedica povijesti njegove transmisije i sukcesivnih intervencija urednika i priređivača, uvijek postoji, samo je ponekad više, a ponekad manje uočljiva.

U pogledu, dakle, obnove interesa za materijalnost teksta – koja ima veze s bibliografskim korijenima povijesti knjige<sup>5</sup> – posrijedi je u osnovi jednostavna ideja kako treba obratiti pažnju na oblik i verziju teksta u kojem ga se proučava

<sup>5</sup> Ovdje se može samo uputiti na pozicije koje su artikulirali D. F. McKenzie i Jerome McGann (McKenzie 1986; McGann 1991).

upravo zato da se ne dogodi da se analizira crvena kapica koje u nekoj verziji nema. No još je važnije da se u povijesti književnosti te sukcesivne filološke i tekstološke intervencije ne samo ignoriralo nego ih se pretvaralo u „činjenice“ koje se više nisu niti preispitivale.

Jedan je „univerzalan“ primjer dovoljno rječit. Tko god je počeo čitati drame Williama Shakespearea, susreo se prije ili kasnije, negdje u predgovorima ili bilješkama, s napomenom koja govori o tome da je za to i to izdanje, taj i taj prijevod, kao predložak poslužio Q1, a ne Q2 ili obrnuto, jednostavno zbog toga što je ono prvo izdanje „dobro“, a ovo drugo „loše“ (ili obrnuto). I kao i s „Crvenkapicom“ bez crvene kapice i bez sretnog kraja, više nitko niti ne navodi podrijetlo podjele po kojoj su neke verzije Bardovih drama loše, a neke dobre. To je postala činjenica „prirodna“ poput gravitacije, toliko da joj više nije potrebno ni navoditi podrijetlo. Problem je samo što ta „činjenica“ ima svoju povijest konkretnih intervencija konkretnih ljudi koji su je uveli kao hipotezu (Pollard 1937), a koja se kasnije pretvorila u činjenicu. I slično kao što tekstovi zbog svojih verzija „prirodno“ gravitiraju prema nestabilnosti koju se uredničkim zahvatima nastoji obuzdati, tako i hipoteze povjesničara „prirodno“ teže pretvaranju u činjenice koje se najčešće više ne preispituje. Ipak, ispitivanje porijekla književnopovijesnih činjenica je nezgodna stvar jer se obično pokaže da u njima ima vrlo malo „prirodnog“.

Jedna od osnovnih zadaća bilo koje povijesti, pa tako i one književne, trebalo bi biti ne konzerviranje „naših“ ideja o prošlosti, nego upravo ispitivanje njihova podrijetla. Takva igra detekcije u kojoj se pokušava razumjeti prošlost, jedan je od načina da se izbjegne anakroniziranje prošlosti. Anakronizmi su ozbiljna zamka u bilo kojem bavljenju prošlošću. U svojem možda uobičajenijem značenju miješanja vremenskih perspektiva, oni su česta pojava u umjetnostima.<sup>6</sup> Metodološki anakronizmi počivaju u osnovi na istom principu kao i oni koji su brojni u literarnim ili filmskim primjerima – radi se o primjeni nekog pojma ili kategorije iz drugog doba, najčešće naknadnog vremena, na fenomene u razdoblju u kojem tih pojmova ili nije bilo ili su bili drukčije shvaćani i to do te mjere da primjena naizgled istog pojma izaziva konfuziju.

Naravno, sitnice poput neadekvatne kostimografije ili pak mjernih jedinica iz nekog drugog doba (kao u maločas spomenutom primjeru) ne proizvode neki ogroman nesporazum čitatelja ili gledatelja s prošlošću, no pokazuju što može biti posrijedi kada se uloži povećaju. Tada anakronizam postaje istočni grijeh loše povijesti u zanatskom smislu i prilično siguran recept za pogreške u tumačenju prošlosti.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Kao ilustracija „intuitivnog“ anakroniziranja može poslužiti pojavljivanje, u recentnom prijevodu romana *August* Johna Williama, „kilograma“ i „kubnih centimetara“ (Williams 2017: 200–201). Doduše, nisu se svi terminološki anakronizmi pojavili u prijevodu, nego se i u originalu potkradaju izrazi za pojmove kojih, kao ni „metričkih“ jedinica, u doba Oktavijana Augusta nije moglo biti (npr. „tourist“ ili „police“).

<sup>7</sup> U vezi „grijeha anakronizma“ v. Burguière 2009: 100.

Za ilustraciju se može uzeti bilo koja od temeljnih društvenih, političkih ili kategorija kulture. Primjerice, sloboda u srednjovjekovnom feudalnom, ali i u novovjekovnom „ancien régimeu“ ima nekoliko konkurentskih značenja. Jedno, možda i najčešće, što se zalazi dublje u prošlost, odnosi se na „privilegij“, izuzetak od pravila. Sloboda je primarno sloboda od plaćanja neke daće ili sloboda da se čini nešto što drugim društvenim skupinama nije dozvoljeno, primjerice sloboda nošenja oružja. Tek se postupno od XVII. i XVIII. st. počinje javljati shvaćanje slobode blisko konceptu „slobode“ kretanja. Osim toga, postojalo je shvaćanje koje je slobodu izvodilo iz neovisnosti, za razliku od dotadašnjeg srednjovjekovnog koje nije vidjelo suprotnost između ovisnosti i slobode zbog toga što je svatko imao gospodara (Bloch 2001: 254). Dakle, značenje koje slobodu povezuje s neovisnošću, a koje se može povezati s rimskom republikanskom tradicijom, prilično je različito od onog hobbesovskog koje je prevladalo i u skladu s kojim je sloboda – pa tako i današnja sloboda kretanja – odsutnost prisile (Skinner 1998: 116).

Poput povjesničara iz kruga oko časopisa *Annales* i francuski filozof i povjesničar Michel Foucault nastojao se kloniti „grijeha anakronizma“, bez obzira na brojne metodološke transformacije i razlike „faza“. Njegove su analize izrasle iz pokušaja distanciranja kako od sadašnjosti tako i od prošlosti, a posljedica tog temeljnog distanciranja je i koncepcija povijesti koju je promovirao. Povijest za Foucaulta nije bila kontinuirani tijek u kojem se epohe nadograđuju jedne na druge pravilno poput cigli, nego serija epistemološki i aksiološki diskontinuiranih slojeva koje je u jednoj fazi nazvao „epistemama“ (Foucault 2002: 16). Razni konkretni primjeri u njegovim analizama najčešće su služili tome da pokažu kako povijesno univerzalne kategorije ne postoje, bilo da se radi o nastanku neke moderne znanstvene discipline, bilo da se radi o kategoriji „homoseksualca“ koja prema Foucaultu ne postoji prije XIX. st. (Foucault 1976: 59).

Takva diskontinuirana povijest koja onemogućuje da se lako i bez poteškoća prelazi granice epoha, vrlo je bliska osnovnim crtama historijsko-antropološkog pristupa koji je tipičan za dio radova povjesničara oko škole *Annales*. Prošlost je u takvom pristupu nepoznat i tuđi teritorij, čak i kad se radi o prošlosti kojoj naizgled potpuno pripadamo jezikom i kulturom. Uračunavanje distance i priznavanje nemogućnosti jednostavnog sporazumijevanja s prošlošću postaje tako paradoksalno način da se smanji ili izbjegne rizik nesporazuma i anakroniziranja prošlosti.

Povijest književnosti ima svoje grijehe i anakronizme. Kao jedan od pogodnih primjera može poslužiti kategorija „originalnosti“. Ona se najčešće upotrebljava kao atribut s pozitivnim konotacijama, no podjednako je često izvor priličnih nesporazuma povjesničara s prošlošću. Jedan od zacijelo najpoznatijih primjera vezan je za već spomenutog Shakespearea. Kao što se većina čitatelja i čitateljica sreća s podjelom „dobrih“ i „loših“ izdanja drama, tako su se u predgovorima ili pogovorima sreli s podacima o neobičnoj navadi velikog pjesnika da se

služi predlošcima. Nije se pritom služio samo, primjerice, srednjovjekovnim kronikama iz povijesti engleskog kraljevstva – dakako sasvim drugačijima od kasnijih standarda povijesnih izvora – nego i tuđom literaturom. Nešto bi uzeo iz Geoffreya Chaucera, negdje bi se poslužio Giovannijem Boccacciom, a i oni od kojih je on uzimao opet su slobodno uzimali od drugih ili iz „predaje“. Povjesničari književnosti pritom bi se u tim popratnim objašnjenjima i bilješkama uz tekst vrlo često smještali u ulogu advokatskog tima koji nastoji nekako umanjiti štetu i objasniti i opravdati činjenicu da je takav pjesnički „genij“ tako često posezao za „tuđom“ inspiracijom. Nimalo to nije lak zadatak jer i kod njega i njegovih kolega iz toga doba „posudba“ često ne bi ostala ograničena samo na osnovne crte priče ili zapleta, nego se doista pretvarala u džeparenje čitavih pasusa i doslovnih formulacija.

U vezi „originalnosti“ muku su mučili i domaći povjesničari. Primjerice, kada se govori o Marinu Držiću kao pjesniku, često se pojavi sličan problem. Naš najveći komediograf, koji ni u „komediolama“, a ni u tragediji nije bio sasvim originalan – što je dobro dokumentirano u dugoj tradiciji proučavanja Držića – najgore je ipak ocjene dobivao kada bi na red došla njegova lirika. U pregledima povijesti, s obzirom na to da su iscrpni i potpuni, uvijek tako na red dođe, jer mora, i ta rubrika, premda joj se često posvećivalo svega nekoliko rečenica ili odlomaka. Taj tzv. kanconijer, skupina od dvadesetak i nešto više pjesama koje je Držić uvrstio u jednu od svoje – definitivno utvrđeno – dvije knjige tiskane prvi puta 1551. u Veneciji (Stipčević 2007), u domaćoj je historiografiji u principu loše prolazio.

Dovoljno je zaviriti u neki od pregleda ili priručnika povijesti književnosti ili predgovora sabranim ili izabranim djelima, bilo starijih bilo novijih izdanja, redom će se naići na sličnu ocjenu. U osnovi, zajednički nazivnik većine komentara bio je da se radi o zbirci koja obuhvaća Držićeve vjerojatno mladenačke pjesničke pokušaje i koja se tek nadovezuje na prethodnike ne uspijevajući ih dosegnuti kvalitetom nego ostaje na konvencionalnom prerađivanju petrarkističkih stereotipa.

Sud povijesti književnosti o Držićevim lirskim pjesmama možda je najbolje sazeo Miroslav Pantić rekavši kako one: „ne znače mnogo u skupu naše stare lirike, jer su najčešće samo ponavljanje onoga što su, ranije već rekli Šiško Menčetić i Džore Držić i jer su stoga samo bleđi i konvencionalni petrarkizam iz druge ruke“ (Petrović 1967: 7).<sup>8</sup> Držićeva ljubavna lirika, smatrana konvencionalnim, ni po čemu originalnim mladenačkim diletantizmom autora koji se još traži<sup>9</sup>,

<sup>8</sup> Svetozar Petrović, uz Pantića, citira povijesni presjek ocjena o Držićevim ljubavnim pjesmama (Branko Vodnik, Milan Rešetar, Mihovil Kombol), napominjući kako je pretpostavku o lirici kao Držićevim mladenačkim pokušajima osporavao Rafo Bogišić (Petrović 1967: 6–7).

<sup>9</sup> Frano Čale je, uz napomene o manjku „umjetničkog doprinosa“ te o tome da je „Petrarkističko (...) oponašanje i u Držića toliko i takvo da je teško i slijediti posudbe, paralelnosti, parafraze“

završila je tako na marginama opusa velikog komediografa koji je dramama „stvorio sebi mjesto u historiji naše književnosti“ (Rešetar 1930: LXXIX).

Ovdje se dakako ne može ulaziti u posebno vaganje kvalitete tog kanconijera jer je to zahtjevna specijalistička zadaća za koju su relevantni ponajprije sudovi kroatista. No to nije ni potrebno jer je ovdje posrijedi drugi fenomen – cirkularna argumentacija. Dvije hipoteze – o mladenaštvu i konvencionalnom petrarkizmu – bile su u nerazdvojnoj simbiozi jer se postavka o lirici kao mladenačkom djelu izvodila iz „vrlo nepovoljnog suda o vrijednosti njegove lirike“ (Petrović 1967: 7). A taj nepovoljan sud temeljio se na procjeni da je Držićeva zbirka sasvim konvencionalna, dakle, ni po čemu originalna – upravo zato jer je oprobavanje mladog diletanta koji tek oštri svoje pero.

Ima više načina kako se može pokazati da se u ovom primjeru – ostavljajući po strani problem cirkularne argumentacije – radi o djelomičnom nesporazumu s prošlošću i njezinu anakroniziranju. Jedan način mogao bi biti da se dalje razrađuje detalj na koji je pažnju skrenuo Svetozar Petrović koji je često znao odškrinuti vratašca zanimljivih, a zanemarenih detalja. Naime, upravo to da je Držić te pjesme objavio „stampom“ u Veneciji i to „s mnogim družim lijepim stvarmi“ u stihu, za razliku od komedija u prozi, možda pokazuje da se u očima Držića i njegovih suvremenika taj kanconijer mogao činiti vrednijim od tek diletantske i epigonske pjesmarice. To se, kako podsjeća Petrović, i objašnjavalo „uvjerenjem toga vremena – uvjerenjem koje je, treba pretpostaviti, dijelio i Marin Držić – da baš djelima u stihu može pisac osigurati sebi glas i trajnu slavu“ (Petrović 1967: 7).

Treba pritom uzeti u obzir brojne dijelove mozaika koji čini tadašnji kontekst. Jedan je element trošak i trud koji je u to doba bio potreban za takvu vrstu poduhvata za koju se odlazilo u Veneciju, Anconu ili Firenzu i dogovaralo štampanje na čudnom „ilirskom“ jeziku za koji je nedostajalo znakova u štampariji. Drugi komadić tog mozaika, koji je lako previdjeti, bilo bi i to da je u pogledu štampanja svjetovnih i frivolnih stihova Držić – „možda već kao svećenik“ (Rešetar 1930: LXXVI) – probijao led. O njegovim motivima za tako nešto vrlo je nezahvalno nagađati, ali moglo bi se uspoređivati s procesima u većim europskim jezicima i književnostima koji su detaljnije istraženi.

Osim što je, dakle, Milan Rešetar uračunavao društveni status kao važan faktor koji je često utjecao na odluku da se određene sadržaje ne objavljuje ili da ih se objavljuje pod prikrivenim identitetom (osim svećenika, na to su se

---

(Čale 1979: 62), Držićevu liriku označio kao „stilsku vježbu“ (Čale 1979: 59). U predgovoru, pak, I. dijelu Držićevih *Izabranih djela* iz 2011. Slobodan Prosperov Novak – ne baveći se kronologijom nastanka i posvećujući svega nekoliko rečenica kanconijeru – također ponavlja sud o konvencionalnosti: „O kronologiji tih pjesama teško je išta preciznije kazati. Njihova konvencionalnost takva je da se one baš ni po čemu ne izdvajaju od suvremenih kanconijera“ (Novak 2011: 26).

često odlučivali i ljudi bliski vlasti, dvorjani ili, pak, ženske autorice), vrijedi napomenuti da je on ipak, bez obzira na to što je većinu pjesama također smatrao mladenačkim radom, pomalo ambivalentan u pogledu mladenaštva lirike podcrtavajući upravo kombinaciju Držićeva statusa i izdavanja lirskih pjesama štampom: „ali kad ih je g. 1551., možda već kao svećenik, sam izdavao, ne bi se sigurno ustezao i da ih pjeva“ (Rešetar 1930: LXXVI-LXXVI).

Među razlozima zašto su neki autori počeli posezati za „stampom“, jednom kada su se počele primirivati strasti u vezi s tom u XVI. st. još uvijek novom informacijskom tehnologijom (a one uvijek izazivaju izrazito proturječne stavove, kulturni pesimizam ili teorije zavjere na jednoj i ekonomsko-tehnološki i inovacijski optimizam na drugoj strani), bio je i taj da su se tako objavljena djela mogla lako pretvarati u „portfolio“ namijenjen „sponzorima“, katalog za traženje ili iznuđivanje potencijalnih patrona.<sup>10</sup> Doda li se u tu zbrajalicu još i to da je Držić možda ipak odabrao ono od lirike što će objelodaniti – za razliku od hipoteze prema kojoj je tiskao sve što je tada imao<sup>11</sup> – to bi ukazivalo na to da su i on i njegovi suvremenici u takvoj zbirci mogli gledati nešto drugačije funkcije i vrijednosti u odnosu na povjesničare koji ponavljaju „suglasnost nauke“ (Petrović 1967: 6) sudom kako je posrijedi „maleni i neizražajni kanconijer“ (Novak 1997: 492).

Drugi način ili test nesporazuma s prošlošću bio bi da se, na temelju spominjanih koncepata epistemičkog diskontinuiteta, pokuša preispitati primjenjivost naknadnih kategorija i da se pokuša razabrati bi li ocjene o petrarkističkoj konvencionalnosti vlastitih stihova Držić doživio kao uvredu ili kao pohvalu. U detektiranju načina shvaćanja „kvalitete“ i „doprinos“ koji pomaže shvatiti zašto pjesnici nisu mnogo marili za originalnost, ispostavilo bi se i to da je i sama riječ „original“ imala drugačije značenje, odnosno odnosila se ne toliko na nešto „izvorno“ i „autentično“, nego na nešto prvo ili prethodno (De Grazia 1991: 88–89).<sup>12</sup>

Treći način i još jedan put preispitivanja sudova povijesti književnosti mogao bi zahvatiti još šire u povijesni kontekst i pozabaviti se historijskom genezom koncepata kao što su „stereotip“ i „kliše“. Tako je američka povjesničarka Elizabeth Eisenstein nastojala demonstrirati vezu tiskarstva kao medija i nove tehnologije s promjenama u nazorima ljudi. Jedan od primjera koje navodi u širem sklopu razmatranja mogućih izvora želje za individualizacijom (Eisenstein 1993: 56),

<sup>10</sup> Francuski sociolog i povjesničar Alain Viala, u svojoj detaljnoj analizi historijata „književnog polja“ taj tip transformacije smješta u XVII. i XVIII. st. (Viala 1985).

<sup>11</sup> Kontroverznost tog pitanja Petrović rezimira upućujući na razmatranja kod Rešetara i drugih filologa i povjesničara (Petrović 1967: 7). Rešetar je, pak, smatrao da je kriterij eventualnog izbora za štampanje mogao biti stih, napominjući, *a fortiori*, o *Hekubi* kao jedinog poznoj drami koja nije u prozi: „jer da ju je imao gotovu g. 1551, bio bi je D. [Držić] sigurno i našampao“ (Rešetar 1930: LXXXVIII.).

<sup>12</sup> Margreta de Grazia u knjizi analizira i transformaciju koncepta „autentičnosti“.

što je sa svoje strane opće mjesto historiografije u sučeljavanju srednjeg i novog vijeka, odnosi se i na to da se želju za isticanjem koja dolazi do izražaja i u pojavi „mode“, može vidjeti kao kontrapunkt standardiziranosti koju sa sobom donosi tiskarski kliše. Dapače, kako navodi Fernand Braudel, moda također nije vječiti ni drevni fenomen i počinje se pojavljivati u odijevanju na zapadu otprilike u kasnom srednjovjekovlju i ranom novovjekovlju – upravo u doba nove komunikacijske tehnologije kako je inzistirala Eisenstein – dok u drugim civilizacijama (primjerice orijentalnima), mode nije bilo sve do zapadnjačke kolonizacije i prevlasti utjecaja zapadnih kulturnih obrazaca (Braudel 1992: 334, 338).

Dakle, kategorije poput stereotipa ili klišeja, koje za nas bitno određuju originalnost ili onu spomenutu „izražajnost“, vezane su kronološki za kulturu, kako je naziva Držić, „stampe“. U njegovo doba zapravo možda još i nije bilo „klišeja“, odnosno tek se možda počinjao oblikovati nazor o tome da je nešto stereotip izlizan od pretiskivanja. Sasvim suprotno, originalnost kao jedinstvenost, neponovljivost i autentičnost najčešće je izvor nesporazuma kada govorimo o tome dobu – literatura je počivala na klišejima.<sup>13</sup> U prilog tome treba samo podsjetiti na niz poznatih analiza koje je potrebno zanemariti kako bi se procjenjivalo originalnost nekog poput Držića. Primjerice, dovoljno se sjetiti E. R. Curtiusa i njegova monumentalnog popisa „klišeja“ koji dominiraju starijim slojevima europske književnosti (Curtius 1971), da bi se uvidjelo kako tek u Držićevo doba započinju procesi koji će dovesti do toga da se cijeni otklon od konvencija i klišeja, odudaranje i isticanje.

Pored toga, uza sve spomenute elemente kompleksnog mozaika književne prošlosti, treba uzeti u obzir i veliki udio „usmenosti“ u kasnosrednjovjekovnoj kulturi. Za usmenost je tipičan vrlo konzervativan ili tradicionalistički odnos koji obeshrabruje eksperimentiranje jer je ono potencijalno skupo (Ong 2012: 41) – ono uvijek sa sobom donosi rizik gubitka stečenog znanja. Jedno od značenja srednjovjekovne izreke o patuljcima na ramenima divova upravo je u pouci da je prošlost izvor mudrosti koja ima autoritet baš zato što su poznati obrasci, ustaljeni putovi i provjerene vrijednosti jedino što garantira očuvanje znanja. Zbog toga se težilo nadovezivanju na tradiciju, na prošlost i na prethodnike, jer novo donosi rizik gubitka informacija koje su stečene teškom mukom, kroz generacije pokušaja i pogrešaka.

Okrenutost prošlosti srednjeg i ranog novog vijeka može se možda tumačiti kao refleks „primarne usmenosti“ (Ong 2012: 6), u uvjetima pismenosti u kojima je kultura stekla načine konzerviranja informacija izvan komunikacije, očuvanja onog što je rečeno i izvan situacije izricanja. No trebalo je još nekoliko stoljeća dok se eksperimentatorski i avangardistički odnos, koji će postati karakterističan za epohu Gutenbergove galaksije, uspostavio kao civilizacijski standard, baš zato

<sup>13</sup> Još i više to vrijedi u usmenoj tradiciji u kojoj je ideja originala „nelogična“ (Lord 1960: 101).

što s mogućnošću detaljnog dokumentiranja bilo kojeg eksperimenta, bilo kojeg odklona od onog „kako su radili naši stari“, nestaje rizik gubitka informacija i znanja. Za razliku od naše kulture koja ima problem viška informacija, u kulturi koja nema zapisa ili ima vrlo ograničene mogućnosti zapisivanja i konzerviranja znanja, ponavljanje je dobro.

Nije li onda, kada se sve to uzme u obzir, pogrešno očekivati od pjesnika Držićeva i Shakespeareova doba da budu nekonvencionalno originalni? Na temelju pokušaja razumijevanja „nazora“ koje su mogli imati ljudi tada, moglo bi se tvrditi da je Držić, bez obzira na slabu ocjenu koju je zbog toga dobivao od povjesničara književnosti, možda i težio tome da mu lirika bude što konvencionalnija. Paradoksalno, ali to bi se nadovezivalo na Petrovićevu pretpostavku – „neoriginalnost“ je možda za Držića bila način kako da pokaže svoje pjesničko umijeće, upravo zato jer „Lirsko je pjesništvo 15. i 16. st. po namjeri konvencionalno. Upornost pojavljivanja nekih tema, nekih pjesničkih postupaka, pa i nekih izričaja ili čvrstih fraza, nije u toj poeziji posljedica nedovoljno izrazite individualnosti, neoriginalnosti ili neautentičnosti pjesnika, već posljedica jednog shvaćanja originalnosti – i jednog shvaćanja pjesničkog umijeća – koje se razlikuje od onoga što je s romantizmom prevladalo u književnosti evropske tradicije“ (Petrović 1967: 5).

Razlog, dakle, zašto netko poput Držića nije morao ili nije ni mogao težiti odklonu od pjesničkih konvencionalnosti – koje su najčešće u nas paušalno bile označavane kao petrarkističke (Bogdan 2012) – bio bi u tome da ponavljanje općih mjesta, konvencionalnost (ili neoriginalnost), nije još u Držićevo doba bila mana i nedostatak, nego suprotno, nešto što se cijeni. Memorija oslonjena o ponavljanje – kako je to paradoksom sažeo Eric Havelock – izgradila je civilizacije: „Ključ naše civilizirane egzistencije nije kreativnost, što god ona značila, nego prizivanje i prisjećanje“ (Havelock 1986: 70).<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Usp. Havelock 2001: 89.

## Literatura

- Bloch, Marc. 2001. *Feudalno društvo*. Prev. Miroslav Brandt. Zagreb: Golden marketing.
- Bogdan, Tomislav. 2012. *Ljubavi razlike. Tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*. Zagreb: Disput.
- Braudel, Fernand. 1992. *Strukture svakidašnjice. Materijalna civilizacija, ekonomija i kapitalizam od XV. do XVIII. stoljeća*. Prev. Dubravka Celebrini, Mirna Cvitan, Ljerka Depolo, Ksenija Jančin, Karmela Krajina, Mirjana Obuljen, Višnja Ogrizović. Zagreb: August Cesarec.
- Burguière, André. 2009. *The Annales School. An Intellectual History*. Prev. Jane Marie Todd. Ithaca-London: Cornell University Press.
- Curtius, E. R. 1971. *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*. Prev. Stjepan Markuš. Zagreb: MH.
- Čale, Frano. 1979. „O životu i djelu Marina Držića“. Marin Držić, *Djela*, Zagreb: SNL.
- Darnton, Robert. 1982. „What Is the History of Books?“. *Daedalus* 111 (3): 65–83.
- Darnton, Robert. 2007. „What Is the History of Books? Revisited“. *Modern Intellectual History* 4, 3: 495–508.
- Darnton, Robert. 1985. *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*. New York: Vintage Books.
- de Grazia, Margreta. 1991. *Shakespeare Verbatim. The Reproduction of Authenticity and the 1790 Apparatus*. Oxford: Clarendon Press.
- Eisenstein, Elizabeth. 1993. *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Finkelstein, David i McCleery, Alistair. 2013. *An Introduction to Book History*. London-New York: Routledge.
- Foucault, Michel. 1971. *Lordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel. 2002. *Riječi i stvari. Arheologija humanističkih znanosti*. Prev. Srđan Rahelić. Zagreb: Golden marketing.
- Foucault, Michel. 1976. *Histoire de la sexualité I. La volonté du savoir*. Paris: Gallimard (Tel).
- Havelock, Eric A. 1986. *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven – London: Yale University Press.
- Havelock, Eric A. 2001. *Muza uči pisati. Razmišljanja o usmenosti i pismenosti od antike do danas*. Prev. Tomislav Brlek. Zagreb: AGM.
- Jerković, Darko. 2016. „Slobodan Prosperov Novak: Jokićev je kurikulum šuvarovska tempirana bomba!“. *Glas Slavonije*, 30. IV. 2016. <http://www.glas-slavonije.hr/300267/11/Jokicev-je-kurikulum-suvarovska-tempirana-bomba> [ZADNJI PRISTUP 14. IX. 2020.]
- Jokić, Boris. 2016. „O lektiri, bombama i boljoj Hrvatskoj“. *Večernji list*, 5. III. 2016. <https://www.vecernji.hr/premium/boris-jokic-o-lektiri-bombama-i-boljoj-hrvatskoj-1065565> [ZADNJI PRISTUP 14. IX. 2020.]
- McGann, Jerome J. 1991. *The Textual Condition*. Princeton-New Jersey: Princeton University Press.
- McKenzie, D. F. 1986. *Bibliography and the Sociology of Texts*. London: The British Library.
- Lord, Albert B. 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge, Massachusetts–London: Harvard University Press.
- Novak, Slobodan Prosperov. 1997. *Povijest hrvatske književnosti. Od humanističkih početaka do Kašičeve ilirske gramatike 1604. II. knjiga*. Zagreb: Antibarbarus.
- Novak, Slobodan Prosperov. 2011. „Predgovor“. Marin Držić, *Izabrana djela I*. Prir. Slobodan Prosperov Novak, prvotiske transkribirale Marijana Horvat, Ivana Vrčić, Ivana Žužul. Zagreb: MH.
- Ong, Walter J. 2012. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London-New York: Routledge.
- Pollard, Alfred W. 1937. *Shakespeare's Fight with the Pirates and the Problems of the Transmission of His Text*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Petrović, Svetozar. 1967. „Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića“. *Umjetnost riječi* XI, 1: 5–15.
- Rešetar, Milan. 1930. „Uvod“. *Djela Marina Držića* (SPH VII). Prir. Milan Rešetar. Zagreb: JAZU.

- Stipčević, Ennio. 2007. „Otkrivena prva izdanja Držićevih djela u Milanu“. *Forum* XXXXVI, LXXVIII, 10–12: 1057–1061.
- Skinner, Quentin. 1998. *Liberty Before Liberalism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Šporer, David. 2015. *Uvod u povijest knjige. Temelji pristupa*. Zagreb: Leykam International.
- Tportal/HRT. 2016. „Togonal morao braniti gosta od nasrtaja Prosperova Novaka“, *Tportal* 3. III. 2016. <https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/togonal-morao-braniti-gosta-od-nasrtaja-prosperova-novaka-20160303> [ZADNJI PRISTUP 14. IX. 2020.]
- Viala, Alain. 1985. *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Minuit.
- Williams, John. 2017. *August*. Prev. Patricija Horvat. Zagreb: Fraktura.

## Book History, Anachronism and Originality

Considering methodological impulses that history of the book has emitted towards literary history, first part of the article deals with the reflection about the anachronism within the tradition of the French history and philosophy (namely *Annales* school and Michel Foucault). Aligned with such methodological

## Summary

framework, the article tackles the question of originality which is, as one of the basic poetical and aesthetical categories, prone to anachronistic use.

KEYWORDS: *anachronism, originality, book history, history of literature, stereotype*

# Povijest eseja – granice žanra i granični žanr

**Milan Marković**

Fakultet za crnogorski jezik i književnost,  
Cetinje

UDK: 82.0 \* 82(091)

Kategorizacija: izvorni znanstveni rad

Primljeno: 20. svibnja 2020.

Prihvaćeno: 10. ožujka 2021.

U vremenu pluralizma nauka i naučnih disciplina te interdisciplinarnih interesovanja za problem pisma i opšteg načina oblikovanja misli i iskaza, čini se da esej, kao granični žanr, autorima nudi najšire polje mogućnosti za neometan izraz. Međutim, upravo zbog navedene slobode stvaranja, esej jeste teško precizno definisati i odrediti njegovo mjesto među drugim srodnim literarnim i diskurzivnim žanrovima. Kako je esej autorski žanr, što znači da ima svog začetnika te da se može pratiti njegova evolucija do danas, u istom smislu se može pratiti i akademsko promišljanje o eseju: njegove odlike i konvencije, tipologija i mogućnosti. Sublimirajući cjelokupno teorijsko znanje o eseju i istraživajući njegov dijahronijski razvoj, pokušaćemo da izdvojimo one paradigmatičke karakteristike inherentne eseju kao zasebnoj formi (*ono što esej jeste*), a postavljajući ga u odnos s drugim diskurzivnim i pripovjednim formama, pokušaćemo da odredimo mjesta dodirivanja, odstupanja i prekoračenja između upoređivanih normi (*ono što esej nije*).

KLJUČNE RIJEČI: *esej, granični žanr, povijest književnosti, diskurzivne forme, pripovjedne forme, dijanoja*

*Esejizam je ogled objedinjavanja bez prinude, ogled pretpostavljanja uskladjivosti a ne nametanja uskladjivosti, ogled koji u srži nove Celine ostavlja doživljaj nesigurnosti, prostor mogućnosti, ono oprezno monterjevsko „ne umem”, „ne znam” koje je jedina svetinja u sakralizovanju masovne mitologije. (Epštejn 1997: 80–81)*

## Uvod

U vremenu pluralizma nauka i naučnih disciplina te interdisciplinarnih interesovanja za problem pisma i opštega načina oblikovanja misli i iskaza, čini se da esej, kao granična forma, autorima nudi najšire polje mogućnosti za neometan izraz. Međutim, upravo zbog navedene slobode stvaranja, esej jeste teško precizno definisati i odrediti njegovo mjesto među drugim srodnim

literarnim<sup>1</sup> i diskurzivnim žanrovima. Iako esej u Montanju ima svoga idejnog tvorca i začetnika, tradicija načina esejističkoga izlaganja se u dijahronijskoj perspektivi ne može odvojiti od začetaka prvih filozofskih promišljanja i retoričkih vještina prezentacije misli, kao ni od prvih pokušaja korišćenja jezika u estetske svrhe. Zbog toga se o eseju najčešće pisalo iz ugla filozofije i njoj srodnih spekulativnih disciplina – u prvome redu teorije književnosti. Kako je esej autorski žanr, što omogućava praćenje njegovoga razvoja do danas, u istome smislu se može pratiti i akademsko promišljanje o eseju: njegove odlike i konvencije, tipologija i mogućnosti. Saznanja proistekla iz navedenih teorijskih istraživanja, iako često neusaglašena u svojim zaključcima, danas nam služe kao osnovno polazište u razumijevanju ove, po mnogome, hibridne i neuhvatljive forme.

## Dio problema

Esej nije *priča*,<sup>2</sup> pa će predmet njegove obrade najčešće biti nadreferencijalne, empirijske istine. U tome smislu, teme eseja se mogu tražiti u gotovo bilo kojem polju ljudskoga djelovanja ili mišljenja<sup>3</sup> koje autoru eseja izgledaju kao neophodne dopunskoj eksplikaciji. Zato se esej najčešće piše o nečemu ili povodom nečega o čemu ne postoji već utvrđen stav i saglasnost.<sup>4</sup> Sa druge strane, jedno od osnovnih obilježja eseja jeste njegova inherentna subjektivnost u prezentaciji sadržaja, koja je djelimično opravdana činjenicom da je esej kao forma proistekla od Montanja kao autora koji mu je postavio osnovna formalna obilježja. Subjektivnost, međutim, ima i implicitno opravdanje koje se potvrđuje upotrebom

<sup>1</sup> Ivana Keser Battista u tekstu *Esej: razmišljanje u fragmentima* nudi pregled najznačajnijih teorijskih pokušaja definicije eseja. Ona ističe: „Teoretičar Gerhard Haas smatra kako se u književnosti, nakon lirike, epike i dramatike, esejizam smatra četvrtim rodnom književnosti. U prilog neuhvatljivosti definicije eseja ukazuje i njegova opaska kako je esej prije svega metodičan, pa tek onda literaran pojam“ (Keser Battista 2013: 258).

<sup>2</sup> Fiktivni narativni konstrukt (prim. aut.).

<sup>3</sup> Đerđ Lukač upravo na planu tematike pronalazi prostor za razvoj eseja: „Postoje, dakle, doživljaji koje nikakav gest ne bi mogao da izrazi, a koji ipak čeznu za izrazom. Iz svega rečenog ti već znaš na koje mislim i kakve su vrste. To je intelektualnost, pojmovnost, kao sentimentalni doživljaj, kao neposredna stvarnost, kao spontano načelo postojanja; shvatanje sveta, u njegovoj neuvijenoj čistoti kao duševni događaj, kao pokretačka snaga života“ (Lukač 1973: 40).

<sup>4</sup> Lukač navodi: „...esej uvek govori o nečem već uobičajenom ili, u najboljem slučaju, o nečem što je jednom već bilo; svojstveno mu je, dakle, da ne vadi nove stvari iz praznog ništa, nego samo iznova sređuje takve koje su bilo kad već bile žive. I zato što ih samo iznova sređuje, a ne uobličava iz bezobličnog nešto novo, on je i vezan za njih, mora uvek da iskazuje istinu o njima, da nalazi izraz za njihovu bit. Možda se ta razlika može najkraće formulirati ovako: pesništvo uzima svoje motive iz života (i iz umetnosti); za esej, umetnost (i život) služi kao model“ (Lukač 1973: 45).

Ich-Form-e<sup>5</sup> u tekstualnoj prezentaciji materijala. Navedena konvencija pisanja ima za cilj da stavi znak jednakosti između empirijskoga autora i glasa u tekstu, što, u isto vrijeme a na nov način, udaljava esej od tradicionalnih literarnih formi, a približava publicističkim i/ili scijentističkim diskursima. Dakle, autori eseja počinju svoj rad s punom sviješću o predmetu svoje obrade, ali i o ograničenosti lične perspektive u odnosu na cjelokupnu kompleksnost problema kojim se bave. Upravo navedena specifičnost lične perspektive onemogućuje eseju status filozofije, jer esej nema pretenziju da se postavi kao zaokružen filozofski sistem.<sup>6</sup> Međutim, sve to ne znači da se navedene odlike eseja mogu smatrati nedostacima žanra, nego samo jednim od aspekata njegovih konvencija koje ga razlikuju od drugih tekstualnih formi.

Ipak, istaknute karakteristike se odražavaju i na samu formu eseja, pa se ograničenost, razuđenost, slojevitost, decentriranost i necjelovitost u pristupu i opisu teme i subjekta pisanja reflektuju i na sam tekst, i to u vidu fragmentiranosti koja postaje osnovni kompozicioni princip eseja. Fragmentiranost eseja svoju punu motivaciju nalazi u složenome sistemu relacija *tema – autor – tekst*, i to na sljedeći način: slobodan izbor teme > subjektivna perspektiva > ograničenost u zahvatu i obradi teme > slobodan tok misli zasnovan na analogijama > fragmentirani tekst.

## U svijet(l)u dijaloga

Kako je svaki tekst u najširem smislu informacija (ili skup informacijā) namijenjena komunikaciji, za esej je posebno bitna pozicija primaoca poruke. U tome kontekstu, esej se gotovo uvijek piše s ciljem da bude čitan, tj. s sviješću o recipijentu i uticaju na njega. To se, svakako, odražava i na sam stil pisanja eseja koji teži razgovornim, dijaloškim modusima. S tim u vezi, mnogi teoretičari eseja naglašavaju njegovu povezanost s antičkim dijaloškim formama. Struja književne teorije XX vijeka s Mihailom Bahtinom<sup>7</sup> kao najreprezentativnijim predstavnikom, odlike dijalogizma pronalazi i u drugim narativnim formama; u prvome redu romanom. Kao i roman, i esej začetke svojega konstituisanja kao žanra nalazi u vremenu epohe renesanse.

<sup>5</sup> O tome vidi više u: Franc K. Štancl, *Tipične forme romana*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987.

<sup>6</sup> Za takvu karakteristiku eseja Milivoj Solar nalazi i povijesnu uslovljenost: „Povijesno gledano esej doista nastaje u epohi koju na planu književnih oblika karakterizira nastajanje romana i takve filozofije kakva se vlastitom logikom mora razviti u sistem, ali to još ne znači da esej nastaje u horizontu koji otkrivaju i koji 'okružuju' isključivo roman i filozofija“ (Solar 1985: 16).

<sup>7</sup> O Bahtinovoju teoriji dijalogizma i polifonije vidi njegove studije: *Problemi poetike Dostojevskog*, Zepter Book World, Beograd, 2000. i *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989.

Za renesansu se primjećuje da su neke od njenih ključnih karakteristika izgrađivanje ličnosti i afirmacija života.<sup>8</sup> Iste odlike se isto tako lako mogu pronaći i u eseju i u romanu. S druge strane, ono što u formalnom smislu povezuje esej i roman jeste svojevrsno opiranje definiciji žanra. Dakle, i esej i roman nastaju kao otkloni od postojećih literarnih formi,<sup>9</sup> pa se, stoga, i sami teško mogu precizno definisati. Isto tako, ono što onemogućuje njihovu jasnu klasifikaciju među drugim srodnim žanrovima, svakako jeste i autorska sloboda u odabiru teme koja se tekstualno obrađuje, dužini napisanoga teksta i njegovoj kompoziciji. Upravo zbog toga, zapažanje Mihaila Bahtina o romanu da on „nema kanona kao druge vrste: povijesno su djelotvorni samo pojedini uzorci a ne kanon vrste kao takav, (...) roman ne daje da se stabilizira nijedan od njegovih oblika”,<sup>10</sup> se sa punom slobodom može primijeniti i na esej. Ako prihvatimo mišljenje da je tradicija romana – tradicija postavljanja (literarno uobličjenih, opštih) pitanja (o životu, smrti, međuljudskim odnosima, i sl.); za esej bi se moglo reći da traži ili izaziva odgovor, repliku ili diskusiju, pa bi tradicija eseja predstavljala tradiciju traženja odgovora (na ista opšta pitanja).

Autor eseja se trudi da pruži odgovor, ali odgovor koji je uslovljen njegovom ličnom perspektivom, iskustvom i pogledom na svijet. Čak iako ponuđeni odgovor ima potenciju da se postavi kao univerzalna empirijska datost, on svakako ostaje u okvirima subjektivne predstave o obrađivanoj temi. Isto tako, i roman i esej su, uslovno, evropski žanrovi, jer oba žanra nastaju u kulturno-istorijskim okvirima evropske civilizacije, pa evolucija jednoga žanra u određenom smislu prati i ponavlja evoluciju drugog.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Više o kulturnoj epohi renesanse vidi u: Zdenko Škreb, et al, *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985, odrednica: *Renesansa*, str. 646.

<sup>9</sup> Upravo u otklonima od konvencija dominirajućih žanrova Milivoj Solar vidi sličnost romana i eseja: „Kao što se roman u *Teoriji romana* može opisati samo negativnim kategorijama u odnosu na ep, tragediju ili epopeju, tako se i esej može opisati samo negativnim kategorijama u odnosu prema romanu i sistemu filozofije“ (Solar 1985: 13).

<sup>10</sup> Zdenko Škreb, et al, *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985, odrednica: *Roman*, str. 664.

<sup>11</sup> Mihail Epštejn takođe ističe književnopovijesni kontekst kao bitan parametar za evoluciju formi romana i eseja: „Esej i roman ne samo da su žanrovi-vršnjaci, rođeni u periodu renesanse, u XVI veku, nego su i žanrovi-saborci koji su dali za pravo sadašnjici i prolaznosti da prodru u svet utvrđenih vrednosti i pokažu njihovu korelativnost sa individualnošću autora i junaka. Prikazivati događaj na istom vrednosno-vremenskom nivou sa samim sobom i sa svojim savremenima (pa, prema tome, i na osnovu ličnog iskustva i fantazije) – znači napraviti radikalni prevrat, prekoračiti iz epskog sveta u romaneskni... Sama zona kontakta sa nesvršenom sadašnjošću pa, prema tome, i sa budućnošću, stvara potrebu za takvom čovekovom nesaglasnošću sa samim sobom. U njemu uvek ostaju nerealizovani potencijali i neostvareni zahtevi... nerealizovani višak čovečnosti...? – Takva je opšta orijentacija renesansnog humanizma, ovaploćena i u romanu i u eseju, pa se zato karakteristika koju je Bahtin dao jednom žanru može pripisati i drugom žanru“ (Epštejn 1997: 15–16).

## Nullius in verba

Gotovo u isto vrijeme kada Montenj u Francuskoj piše svoje *Eseje*, po uzoru na njega i Fransis Bejkon u Engleskoj razvija tradiciju istoga žanra. Za razliku od Montenja, Bejkonovi eseji će biti manje intimni i uzvišenoga, moralističkog tona; što će se ujedno i odraziti na paralelni razvoj žanra. Na jednoj strani, esej će se razvijati kao primarno književno-kritička i/ili dnevničko-memoarska forma; dok će na drugoj strani biti linija razvoja ovoga žanra koja je više orjentisana prema opštim filozofskim temama i predmetima. Naravno, ovo svakako neće biti pravilo, pa će eseji kroz dijahroniju preuzimati i pjesničke forme i stihovnu organizaciju iskaza, humorističke ili satirično-ironične tonove, povijesne teme i sl.

Kada je u pitanju esej kao književno-kritički modus, naglašeni subjektivni upis autora u tekst ometa samu raspravu o vrijednostima obrađivanog djela, pa se često zbog toga samo obrađivano djelo stavlja u sekundarnu poziciju, dok u prvi plan dolazi autor i opis njegovoga subjektivnog doživljaja djela o kojemu piše; dakle, opis njega samoga. Zbog toga se pojava, razvoj i vitalnost tipično impresionističke kritike najčešće vežu za ovu formu pisanja. Stav da je esejistički pristup – pristup iznutra<sup>12</sup> se, u skladu sa tim, može tumačiti na dva nivoa: esejista obrađuje temu pristupajući joj iz njezine unutrašnjosti; ali i sama pozicija sa koje se pristupa odabiru i obradi teme svakako jeste unutrašnja, tj. u potpunosti lična i subjektivna.

Iste osobine se mogu pronaći i u drugoj liniji razvoja ovoga žanra, zbog čega esej postaje omiljena izražajna forma kontinentalne filozofije. Složena priroda ovoga žanra se zato valja posmatrati u sistemima distinktivnih binarnih opozicija, pri čemu se jedinstvo teme i originalnost koja se apostrofira u svakoj esejističkoj prezentaciji, a koja je ujedno i izraz subjektivne individualnosti autora, mogu izdvojiti kao jedine dvije imanentne paradigme žanra. Za sad se zadržimo na sljedećim opozicijama između kojih se esej pozicionira, slobodno kreće i uspostavlja složene sisteme zavisnosti:

- subjektivno – objektivno (te, stoga, posebnost – opštost u perspektivi)
- fragmenat – cjelina
- pitanje – odgovor
- umjetnost – nauka
- život – istina
- literarno – verbalno<sup>13</sup>
- stil – diskurs
- žanr – metažanr.

<sup>12</sup> O tome više u: Jadranka Božić, *Esej – fikcija unutar istine*, Glasnik, NBS 1/2005 (UDK 82. 0-4), 2005, str. 233.

<sup>13</sup> Zahvalnost za navedenu opoziciju dugujem cijenjenom kolegi Davidu Šporeru koji mi je na nju skrenuo pažnju u diskusiji nakon izlaganja teme na Skupu.

O naglašenom subjektivnom upisu autora u esejistički tekst je već bilo najviše riječi. Jedan od njegovih rezultata, u pogledu kompozicije eseja, jeste fragmentiranost teksta, pa zato ove dvije kategorije stoje u svojevrsnoj međusobnoj zavisnosti. Naime, fragmentiranost teksta se u eseju ne ogleda samo na spoljašnjem planu (u vidu grafički izdvojenih cjelina teksta), već je ona najčešće posljedica slobodnih analogija koje autor eseja pravi i prati prilikom obrade izabrane teme. Zato se u eseju u analošku vezu mogu dovoditi tematski, diskurzivno, povijesno i temporalno srodni ili udaljeni, i na prvi pogled nespojivi fenomeni i pojave. Fragmentat je, dakle, proizvod slobodnog hoda misli i pokušaja zahvata teme sa različitih strana. Isto tako, on je rezultat protivurječnosti eseja kao žanra, koji fragmentarnim ulančavanjem teksta o istom objektu pisanja, ali s različitim tačkama gledišta, teži zahvatiti cjelinu.<sup>14</sup>

## Tragovi mitskih obrazaca

Holističke intencije eseja primjećuje i jedan od najboljih teoretičara žanra, Mihail Epštejn. On u njima prepoznaje svojevrsnu vezu eseja s fenomenom i strukturom mita. Kako su mitovi zaokruženi i cjeloviti narativi stvoreni s namjerom da objasne neku pojavu ili fenomen u njezinoj ukupnosti, ideal eseja bi se mogao definisati na isti način. Međutim, za esej kao formu će mitološka cjelovitost ipak ostati nedostižna.<sup>15</sup> Veza između mita i eseja se ne ostvaruje samo u holističkoj modelativnoj naravi obje vrste tekstova. Kako primjećuje Đerđ Lukač, polazišna pozicija i motivaciona energija esejiste i mitotvorca, takođe su iste: obojica stvaraju tekst s namjerom da pronađu i otkriju istinu.

Nije ovde reč o običnoj istini, o istini naturalizma, koju bi pre trebalo nazvati svakidašnjošću i trivijalnošću, nego o istini mita, čija snaga hiljadama godina održava u životu prastare bajke i legende. Pravi pesnici mitova tražili su samo pravi smisao svojih tema, čiju pragmatičnu stvarnost nisu mogli ni hteli da uzdrmajaju. (Lukač 1973: 47)

Međutim, u potrazi za istinom neće važiti hronološke i kauzalne veze objedinjavanja, objašnjenja i eksplikacije fenomena o kojem se piše. Dok mitotvorac

<sup>14</sup> Jadranka Božić navodi da je fragmentiranost teksta posljedica autorovih intencija da predmet svoje esejističke obrade sagleda u cjelosti: „Koliko god teoretičari naglašavali fragmentiranost eseja, njegovu nedovršenost, isprekidanost, on je u stvari pravi medij holističkog duha. Ezejista voli da uspostavlja veze, naročito daleke i neočekivane, i time želi da podseti na čudo povezanosti svega sa svačim. Ešej odiše žudnjom za totalnošću...“ Božić (2005: 233).

<sup>15</sup> Stoga, Mihail Epštejn distinkciju između eseja i mita upravo vidi u (ne)mogućnosti teksta da ostvari totalitet: „Sa svih strana pojačava se težnja ka mitološkoj celovitosti, koja u eseju nije data kao ostvarljivost nego kao mogućnost i sklonost“ (Epštejn 1997: 77).

modeluje svijet mita *in illo tempore*,<sup>16</sup> esej gradi poseban odnos prema narativnom vremenu: birajući nad (ili van) povijesnu perspektivu, esejista se smješta u nadnarativno vrijeme, iz kojega može da vrši rekonfiguraciju temporalnosti po sopstvenim zakonima mišljenja o evoluciji obrađivanog problema. Smještajući cjelokupnu povijest znanja o obrađivanom predmetu u istu ravan, esejisti reflektuju visok stepen univerzalnosti, aktuelnosti i značaja specifičnog problema o kojem pišu.

## Ogled kao metod

Ispitivajući (pragmatičku, teorijsku, empirijsku, i sl.) održivost znanja ili stavova o obrađivanome predmetu, u samoj suštini svojega istraživačko-kreativnog rada, esejista vrši ogled ili eksperiment. S tim u vezi je, svakako, i etimologija Montenjevoga pojma *esej*, koji izvorno ne znači ništa drugo do *ogled*.<sup>17</sup>

Esejistički piše onaj tko piše eksperimentirajući, onaj tko, dakle, svoj predmet kotrlja ovamo i onamo, tko ga ispituje, opipava, provjerava, reflektira, tko ga se laća s različitih strana i u svojem duhovnom pogledu skuplja ono što vidi, te stavlja u riječi ono što predmet dopušta da se vidi u uvjetima stvorenima pisanjem. (Adorno 1985: 30)

Od Montenja do danas, ogled ostaje ne samo terminološka, već i značenjska zamjena za esej. Uzimajući određeni fenomen za predmet esejističke obrade, autor eseja pod istraživačku optiku stavlja sve prikupljeno znanje o njemu, ali i sopstveno razumijevanje i doživljaj onoga što istražuje. Na taj način se trudi da motivise lični stav i definiše konačni zaključak koji, uz subjektivnu, može imati i širu društvenu vrijednost.

Esejistički tekst tako pravi pun krug u rasponu: *subjektivno – opšte – subjektivno*,<sup>18</sup> što nanovo otvara pitanja pozicije eseja između umjetnosti i nauke,<sup>19</sup> i složenosti njihovih međudnosa.

<sup>16</sup> O tome više u: Mirča Elijade, *Sveto i profano – Priroda religije*, Alnari; Laćarak; Tabernakl, Beograd, 2004, i: Mircea Eliade, *Aspekti mita*, Demetra, Zagreb, 2004.

<sup>17</sup> U francuskome jeziku glagol „essayer” znači „pokušavati”, „isprobavati”, čime se dodatno pojačava smisao etimologije eseja kao „ogleda”. Mihail Epštejn takođe ističe direktnu vezu između eseja i ogleda, i to na sljedeći način: „Esej bukvalno označava ‘ogled’ – on uvek ostaje takav“ (Epštejn 1997: 80).

<sup>18</sup> Navedenu cikličnost, Epštejn objašnjava na sljedeći način: „Predmet eseja se ne pojavljuje u nominativu nego u lokativu, ne posmatra se iz blizine, nego sa strane, služi kao izgovor za razvijanje misli koja se, pošto opiše pun krug, vraća samoj sebi, autoru kao tački polaska i dolaska“ (Epštejn 1997: 12).

<sup>19</sup> O odnosu umjetnosti i nauke Milivoj Solar kaže: „Obje se one pri tome shvaćaju kao djelatnosti koje izražavaju cjelokupno iskustvo kulture epohe i tako oblikuju onaj totalitet koji omogućuje svaku dalju razradu i sva dalja pojedinačna određenja“ (Solar 1985: 15).

## Između nauke i umjetnosti

Kada je u pitanju odnos eseja s naukom, u prvom redu filozofijom, već je navedeno da se esej, za razliku od naučnih diskursa, ne postavlja kao zaokružen sistem. Međutim, savremena situacija jasno govori o velikome uplivu esejističkih metoda i postupaka gotovo podjednako i u nauci i u umjetnosti. Na primjer, razumijevanje kontinentalne filozofije je praktično nemoguće bez poznavanja eseja kao žanra. Gotovo svi predstavnici ove filozofske struje i njoj srodnih metodologija svoje istraživačke djelatnosti i zaključke definišu u formi eseja. Esejističke premise koje se, pritom mogu otkriti u njihovim tekstovima, podudaraju se s navedenim i opisanim tipičnim paradigmatima ovoga žanra. S druge strane, uticaji navedene filozofske struje (ili njeni zaključci), osvjetljaju i opštu sliku stanja nauke u XXI vijeku, i njenu interdisciplinarnu prirodu.

Naime, proučavanje određenoga problema ili fenomena, danas je gotovo nemoguće (i, svakako, nedovoljno) u strogo definisanim granicama specifične naučne discipline. To znači da se predmeti i fenomeni nalaze u prostoru interesovanja različitih nauka, naučnih disciplina i metodologija. Isto tako, ni jedan predmet ili fenomen ne stoji izolovano, već u složenim odnosima i relacijama sa svime što ga uslovljava ili okružuje. Zbog svoje slobode u pristupu, perspektivi i izboru građe koja se tekstualno uobličava, ali i zbog formalno-kompozicionih sloboda koje su tipične za žanr, autori biraju esej kao najpogodniju izražajnu formu.

Ranije navedena sličnost između eseja i romana kao najvitalnije književnoumjetničke narativne forme, može se razviti i eksplicitnim uticajem eseja na roman. Tradicija i evolucija romana u XX vijeku njeguje posebnu liniju razvoja ove narativne forme i autora<sup>20</sup> koji su razvili različite tehnike esejizacije narativnoga materijala, pa je danas gotovo nemoguće zamisliti bilo kakav ozbiljan romaneskni tekst bez esejističkih upliva.

Razmišljajući o opštoj prirodi eseja, Lukač polazi od stava da esej jeste umjetnička forma jer se, prije svega, zalaže „za pojmovno novo uređenje života” (Lukač 1973: 33). Kako se umjetnost bavi propitivanjem odnosa povezanosti i uslovljenosti između predmeta<sup>21</sup> – u određenome smislu, pitanjima epistemološke prirode; esej ide korak dalje i, bez obzira koji je njegov konkretan predmet obrade, na širem, ontološkom planu, „esej postavlja pitanja životu samom”.<sup>22</sup> Suštinski, dakle, esej bi pripadao umjetničkim diskursima jer „u nauci na

<sup>20</sup> Marsel Prust, Tomas Man, Robert Musil, Vladan Desnica, Milan Kundera, Oldus Haksli, Andre Žid, samo su neki od autora koji su poznati po postupcima esejizacije narativnog materijala.

<sup>21</sup> Lukač dodaje: „Suštim stvarima ne postavljaju se pitanja, samo njihovoj povezanosti“ (Lukač 1973: 38).

<sup>22</sup> O tome više u: Lukač, *O suštini i obliku eseja – Pismo Leu Poperu*, str. 33-55.

nas deluju sadržine; u umetnosti oblici; nauka nam pruža činjenice i njihovu povezanost, a umetnost ljudske duše i sudbine” (Lukač 1973: 35).

Rolan Bart nudi svoj, istina svedeni pogled na tipologiju diskursa, pri čemu razlikuje „metonimijski (pripovjedni tekst), metaforički (lirska poezija) i entimemijski diskurs (intelektualni govor)”.<sup>23</sup> Ova klasifikacija prihvata intelektualni govor kao oblik literarne djelatnosti, dok se esej svakako može razumjeti kao njegova najvitalnija književna manifestacija. Međutim, za esej je podjednako važan i proces spoznaje, odnosno postupak izvođenja pjesničke misli. U tome smislu, esej je kontinuitetni oblik u kojem smisao ne dolazi na kraju teksta, već ga prožima kroz cjelinu, pri čemu se mogu primijetiti procesi rada i analitičkoga mišljenja koji mu služe kao podloga. Esejistički diskurs, dakle, može da se posmatra kao autorov proces postavljanja i razumijevanja određene problematike te izvođenja pjesničkih misli, što ga, u određenoj mjeri, približava performativnim činovima, i sâmome aktu čitanja kao, takođe, svojevrsnom procesu razumijevanja određenoga fenomena.

## Zaključci

U našem radu smo se pridržavati teorijskih koncepcija koje esej tretiraju kao diskurzivnu formu, nasuprot angloameričkoj teorijskoj postavci koja sve diskurzivne forme objedinjuje pojmom *nefikcija*, a esej najčešće tumači u konceptima tzv. *literarne nefikcije*. Po našem mišljenju, termin nefikcija je prvenstveno relacioni pojam koji stoji nasuprot fikciji te se tako i teorijski definiše. Kako, s jedne strane, on nije dio zapadnoevropske teorijske tradicije (u kojoj je, između ostaloga, esej kao forma i nastao), a, kako je, s druge strane, određen u odnosu na to što fikcija *nije*, čime se ne objašnjavaju njegov nastanak, evolucija i varijante, jasno je da se u takvim teorijskim koncepcijama esej ne uzima kao *sui generis* forma. Iste aporije se javljaju prilikom upotrebe odrednice *nenarativni tip teksta*,<sup>24</sup> pri čemu je dovoljno poći od imanentnih odrednica eseja kao žanra da bi se primijetila neodrživost takvih koncepcija. Ono što je zajedničko navedenim postavkama jeste jasna distinkcija između priče (engl. *story*) i diskursa, pri čemu se diskurzivni tekstovi određuju prema mjeri odstupanja od kategorija tipičnih za fiktivne tekstove. U tom kontekstu, esej se

<sup>23</sup> U *Uvodu u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova*, Rolan Bart ističe: „Jedan od zadataka lingvistike diskurza bio bi upravo da utemeli tipologiju diskurza. Privremeno možemo razlikovati tri osnovna tipa diskurza: metonimijski (pripovjedni tekst), metaforički (lirska poezija) i entimemijski (intelektualni govor)“ (Bart 1992: 50).

<sup>24</sup> U svojoj studiji *Uvod u teoriju proze*, Porter Abot esej definiše kao nenarativni žanr: „Žanr je književna forma koja se ponavlja. Ep i tragedija su narativni žanrovi. Suprotno tome, postoji mnogo drugih nenarativnih žanrova (sonet, esej i drugi)“ (Abot 2009: 90).

razlikuje od fikcije po jasnoj referencijalnoj upućenosti na empiriju,<sup>25</sup> odsustvu dijegetičke temporalnosti<sup>26</sup> i efektu koji tekst ima na recipijenta.

Ono što na kraju zaslužuje pažnju jeste pitanje stilistike esejističkoga teksta i njegovih elementarnih principa literarnosti. Valja naglasiti da osim o formi i obliku te prirodi predmeta istraživačko-kreativnoga rada, autori eseja posebnu pažnju posvećuju i samome načinu stilističke obrade materijala. U tome smislu, oni imaju apsolutnu slobodu u odabiru narativnih tehnika i (retoričkih) figura koje koriste u postupku tekstualne prezentacije misli i sadržaja. Stilističke osnove su najčešće preuzete iz opšte tradicije poetike i retorike, što esej iznova približava književnoumjetničkim diskursima. Njihova upotreba, dakle, zavisi od samoga autora i njegovih izražajnih senzibiliteta i afiniteta. Zbog toga se neki esejisti odlučuju za epistolarne forme i tehnike (tekst usmjeren na adresata poruke te, stoga, oblikovan u Du-Form-i pisanja, i sl.), neki za književno-kritičke teme i diskurse (poput Montenja, Virdžinije Vulf i dr.), neki za autobiografski modus pisanja, neki za publicistički (feljton, reportaža, crtica i sl.), itd. Ono što je svakako moguće, jeste ispitivanje autoliterarnosti pojedinačnoga eseja ili, pak, zbirke eseja istoga autora.

Kako je savremena literarna misao ukinula podjele između onoga što se tradicionalno nazivalo visokom i niskom književnošću, nekadašnje granice su nestale i u eseju, što postaje novi teorijski izazov za ukupnu diskurzivnu produkciju i praksu. Isto tako, uspostavljanje novih naučnih disciplina i istraživačkih oblasti osvijetlilo je potrebu da se svakome problemu pristupa interdisciplinarno i holistički, a esej svojom formom i konvencijama autorima nudi gotovo neograničenu slobodu. Na drugoj strani, svjedoci smo sve veće ekspanzije i izražajnog prelaska na elektronske medije i formate, pa esej svoju (r)evoluciju doživljava i u posebnim podžanrovima, poput video eseja i bloga.

Zbog svoje elastične prirode i hibridnosti,<sup>27</sup> ali i sposobnosti da literarno opiše sve, pa i sâm proces mišljenja o sopstvenoj prirodi,<sup>28</sup> esej postaje metažanr,

<sup>25</sup> Distinkciju između narativne nefikcije i fikcije Porter Abot pronalazi u referencijalnoj funkciji: „Da zaključimo, narativna nefikcija se razlikuje od narativne fikcije u svojoj referencijalnoj funkciji“ (Abot 2009: 243).

<sup>26</sup> Porter Abot primjećuje da temporalne komponente nijesu imanentne formi eseja: „Drugim rečima, kada čitamo ‘nenarativni tip teksta’ kao što je esej, jedino vreme o kojem govorimo jeste vreme potrebno da se pročita esej, dok je jedini poredak onaj koji se odnosi na njegovu strukturu“ (Abot 2009: 42).

<sup>27</sup> Navedene odlike Abot tumači kao neizostavane rezultate evolutivnoga procesa eseja: „Oblik eseja dosad još nije prevalio put osamostaljenja, koji je njegov brat – pesništvo – već odavno prešao: put razvoja iz primitivnog, neizdiferenciranog jedinstva sa naukom, etikom i umetnošću“ (Abot 2009: 48).

<sup>28</sup> Kao suštinsku karakteristiku eseja, Miško Šuvaković ističe njegovu metajezičku prirodu: „Esej je privilegirani prijelaz iz književnog pisma u metajezik (diskursa iz ... u diskurs o ... i teorije iz. ... u diskurs o ...), ali i privilegirani procjep (hiatus) u tijelu metajezika kroz koji se rasipa konzistentnost teorije postajući ‘prah’ (prvostupanjsko pismo) književnosti“ (Šuvaković 2005: 177). U prilog istoj tezi ide i činjenica da su većina autora koji su ispitivali esej, o njemu pisali upravo u formi eseja.

svakako autonoman u odnosu na tradicionalne sisteme podjele na umjetnost i nauku, sposoban da u sebe apsorbira sve što se autoru kao istraživaču postavi kao neophodno ličnoj artikulaciji i opštijem objašnjenju.

## Literatura

- Abot, H. Porter. 2009. *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.
- Adorno, Theodor W. 1985. *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Adorno, Teodor. 1979. *Negativna dijalektika*. Beograd: BIGZ.
- Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Beograd: Nolit.
- Bahtin, Mihail. 2000. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zepter Book World.
- Bart, Rolan. 1999. „O čitanju“. *Reč* 55, oktobar: 211–215.
- Bart, Rolan. 1975. *Zadovoljstvo u tekstu*. Niš: Gradina.
- Barthes, Roland. „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“.
- Biti, Vladimir. 1992. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus: 47–78.
- Bekon, Frensis. 1952. *Eseji*. Novi Sad: Matica srpska.
- Benjamin, Walter. 1974. *Eseji*. Beograd: Nolit.
- Biti, Vladimir. 1992. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus.
- Božić, Jadranka. 2005. „Esej – fikcija unutar istine“. *Glasnik*. NBS 1/2005: 227–249.
- Dolenc, Barbara. 2013. „Izvedba pisanja kao heterotopija“. *Filozofska istraživanja*, 129 God. 33, Sv. 1: 47–59.
- Eliade, Mircea. 2004. *Aspekti mita*. Zagreb: Demetra.
- Elija de, Mirča. 2004. *Sveto i profano – Priroda religije*. Beograd: Alnari; Laćarak; Tabernakl.
- Epštejn, Mihail. 1997. *Esej*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Fraj, Nortrop. 2007. *Anatomija kritike*. Novi Sad: Orpheus.
- Keser Battista, Ivana. 2013. „Esej: razmišljanje u fragmentima“. *Filozofska istraživanja*. 130, God. 33, Sv. 2: 257–266.
- Lešić, Andrea. 2011. *Bahtin, Bart, strukturalizam – književnost kao spoznaja i mogućnost slobode*. Beograd: Službeni glasnik.
- Lukač, Đerd. 1973. *Duša i oblici*. Beograd: Nolit.
- Marić, Sreten. 1979. *Proplanci eseja*. Beograd: Nolit.
- Montaigne, Michel de. 2007. *Eseji – Knjiga prva*. Zagreb: Disput.
- Oblučar, Branislav. 2014. „Kondicionalna istina – Esej kao književni žanr“. *Umjetnost riječi*. LVIII 1: 75–90.
- Solar, Milivoj. 1985. *Eseji o fragmentima*. Beograd: Prosveta.
- Škreb, Zdenko et al. 1985. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Štanc, K. Franc. 1987. *Tipične forme romana*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb; Ghent: Horetzky; Vlees & Beton.
- Ženet, Žerar. 1998. *Umetničko delo – estetska relacija*. Novi Sad: Svetovi.

## The History of Essay - Boundaries of the Genre and Borderline Genre

In time of pluralism of science and scientific disciplines as well as interdisciplinary interest in the problem of script and the general manner of forming thoughts and statements, it seems that the essay, as a borderline genre, offers authors the broadest field of opportunity for an unhindered expression. However, due to abovementioned freedom of creation, it is indeed difficult to precisely define and determine its place among other related literary and discursive genres. As the essay is an author's genre, which means that it has its own founder and that its evolution can be traced back to the present day, in the same sense, academic reflection on the essay

## Summary

can be followed: its features and conventions, typology and possibilities. Sublimating the entire theoretical knowledge of the essay and exploring its diachronic development, we will try to distinguish those paradigmatic characteristics which are inherent to the essay as a separate form (*what essay is*), and by placing it in relation to other discursive and narrative forms, we will try to determine the places of touching, deviation and overlap between the comparable norms (*what is not an essay*).

KEYWORDS: *essay, borderline genre, history of literature, discursive forms, narrative forms, dianoiā*

# Paradoxes of History in Pavao Pavličić's Novel *Muzej revolucije (The Museum of the Revolution)*<sup>1</sup>

**Mario Kolar**

University of Rijeka, Faculty of Humanities  
and Social Sciences  
Department of Croatian Language and  
Literature

UDK: 821.163.42.09 Pavličić, P.

Kategorizacija: prethodno priopćenje

Primljeno: 1. lipnja 2020.

Prihvaćeno: 1. svibnja 2021

There are only a few historical novels in Pavao Pavličić's extensive body of work. The most recent one is *Muzej revolucije (The Museum of the Revolution)* (2012), which speaks about the times in Croatia between World War II and the Croatian War of Independence. Right at the end of the last war, the narrator becomes a sort of a guard of the abandoned Museum of Revolution in an unnamed "sleepy town" in the Croatian Danube region. By watching the ruinous symbol of the former communist regime, the narrator is trying to reconstruct its history. However, that takes him on the path of reconstructing the history of his own friendship with two of his best friends, who were taken to the opposing sides of the current historical processes. He also realises that reconstructing the history of his friendship as well as the history of the museum is not possible without looking back at the national history, which is involved in it all. Personal, institutional and national histories are constantly intertwined in the novel. That makes it a type of a neo-historical novel (*novel about history*), which questions not only the influence of the *big* history on *weak* individuals, but also the paradox of history itself. The focus of this paper will be on how *Museum of the Revolution* shows the paradox of revolutions, as well as ideologies starting the revolutions.

KEYWORDS: *ideology, neo-historical novel, revolution*

## Introduction

With more than hundred published books,<sup>2</sup> contemporary Croatian writer, scholar, professor emeritus, publicist, translator and screenwriter Pavao Pavličić is one of the most significant names in contemporary Croatian literature and

<sup>1</sup> This work has been partially supported by the University of Rijeka project *uniri-mladi-human-20-7*.

<sup>2</sup> The most complete bibliography of Pavličić's books to date (as of 2021) was published in the collection *Kuća od knjiga (House of Books)* on the occasion of his 70th birthday (Pavlović 2017: 225-230).

culture. He has published, excluding his professional and journalistic works, a total of seventy literary and related works, most of which are crime novels and prose with fantastic elements, as well as a significant amount of memoirs and prose for children and young adults. Although to a lesser extent, important genres in his oeuvre are historical novels, one of which, *Muzej revolucije* (*The Museum of the Revolution*) (2012), we will pay special attention to in this paper.

Although traces of history are present in many of Pavličić's works, especially in his memoirs,<sup>3</sup> but also in some thrillers with fantastic elements,<sup>4</sup> history plays the most important role, according to Julijana Matanović (2016), in four of Pavličić's novels, *Nevidljivo pismo* (*Invisible Letter*), *Kronika provincijskog kazališta* (*Chronicle of the Provincial Theatre*), *Devet spomenika* (*Nine Monuments*) and *Muzej revolucije* (*The Museum of the Revolution*). According to Matanović, these are "novels in which history is one of the many layers dealt with and in which history sets the keynote" with "major national political developments influencing the biographies of ordinary people and determining their brief histories" (Matanović 2016: 80). In this sense, Pavličić's novels could not be seen in the context of a traditional historical novel, but of a Croatian *neo-historical novel*, i.e. a novel about history, whose main representatives are Nedjeljko Fabrio, Ivan Aralica, Feđa Šehović, Ivan Supek, Stjepan Tomaš, Ludwig Bauer, etc.<sup>5</sup> The approach to history in these novels is not monumental, the main characters are neither famous historical figures nor decisive historical events such as revolutions and wars, but the focus is on the so-called weak heroes and their fate. Accordingly, in addition to the official historical sources, the testimonies of the so-called ordinary people and their personal letters, family photos, etc. are equally valuable. In any case, history in these novels is not a straight path to progress, it is no longer a *life's teacher* as it is seen in the Šenoanian tradition of the historical novel, but becomes "madness, barrenness, and death", as Fabrio called it in his novel *Vježbanje života* (*Practicing Life*) (1986: 212), that is, it represents wanderings in which we constantly repeat the same mistakes (cf. Matanović 2003).

<sup>3</sup> *Dunav* (*Danube*), *Šapudl* (*The Shapudl Street*), *Vodič po Vukovaru* (*A Guide Through Vukovar*), *Vukovarski spomenar* (*Memoirs of Vukovar*), *Bilo pa prošlo* (*Bygones*), *Narodno veselje* (*Folk Festival*).

<sup>4</sup> *Kraj mandata* (*The End of Mandate*), *Rupa na nebu* (*A Hole in the Sky*), *Diksilend* (*Dixieland*), *Zaborav* (*Oblivion*), *Odbor za sreću* (*The Happiness Committee*), *Literarna sekcija* (*Literary Group*), *Trajanovo pravilo* (*Trajan's Rule*).

<sup>5</sup> While Julijana Matanović most often uses the term *novel about history* (cf. Matanović 2003, 2016), Cvjetko Milanja more often uses the term *neo-historical novel* and considers it mainly in the context of new historicism (cf. Milanja 1996: 100-120), and Krešimir Nemeć in his work *Povijest hrvatskog romana* (*History of the Croatian Novel*) uses the general chronological term "new historical novel of our time" and considers it mainly in the context of postmodernist historiographical metafiction (cf. Nemeć 2006: 265-268).

When speaking about the elements of the novel about history in Pavličić's *Museum of the Revolution*, Matanović (2006) paid the most attention to the effect of *great* history on the *ordinary* person and to questioning the reliance on official historical documents. In this paper, the focus is mainly on examples in the novel *The Museum of Revolution* that stand for the paradox of the revolution as one of the main means ideologies use to set in motion the so-called great history.<sup>6</sup>

### From the history of a friendship to national history

The basic narrative line of the novel follows the attempt of the main character, an unnamed 50-year-old historian with literary ambitions, who is also the first-person narrator, to reconstruct the history of his long-standing friendship with Ljudevit (Lujo) Kraljevec and Gvozden (Gogo) Lončarić. The narrator is located in an unnamed "sleepy Pannonian town" (Pavličić 2012: 10),<sup>7</sup> and the time of the action is 1995, more precisely the beginning of August and the military-police operation "Storm", through which the Croatian army and police liberated a large part of the Croatian territory occupied by Serbian paramilitaries during the Croatian War for Independence. Unlike the narrator, Lujo and Gogo are involved in operation "Storm", but on opposite sides: Lujo is on the battlefield as a Croatian volunteer and Gogo is in Bosanski Petrovac, a place that will soon also be affected by operation "Storm", where he is on assignment to visit the monuments of the National Liberation War in Yugoslavia during World War II. The narrator's evocation of friendship with the two is called forth insofar as he may never see them again after operation "Storm", but also by his stay at the abandoned City Museum of the Revolution, where their friendship began in 1952. The narrator goes to the museum at Lujo's request, which he sends him from the battlefield – there are rumours even at the battlefield that someone wants to destroy the museum – and the narrator's mission is to prevent such possible actions.

<sup>6</sup> Although contemporary theories extend the concept of ideology from politics to literature, film, advertising, everyday language, etc. (cf. Freeden 2006), in this paper we use this term in the traditional meaning of a complete (usually totalitarian and dogmatic) system of political thought and action aimed at creating a "good society" (cf. Schwarzmantel 2005).

<sup>7</sup> An undefined peaceful town on the Danube with often described avenues of chestnut and linden trees is the setting of Pavličić's novels *Nevidljivo pismo* (*Invisible Letter*) and *Škola pisanja* (*Writing Classes*) and resembles not only the fictional town Varoš on the Danube river, which appears in novels *Kronika provincijskog kazališta* (*Chronicle of the Provincial Theatre*), *Odbor za sreću* (*The Happiness Committee*), *Devet spomenika* (*Nine Monuments*) and *Literarna sekcija* (*Literary Group*), but also in the real town of Vukovar, the author's hometown, which first appears as a plot location in the novel *Diksilend* (*Dixieland*).

Thus, the novel begins with the thematisation of the so-called big history. However, in the course of the plot, more and more attention is paid to the personal history of the three main characters and their families, i.e. the influence of *great* history on *small* human destinies. While in the museum, the narrator writes down his memories of Lujo and Gogo in the museum's commemorative book: "I write because I hope that by structuring a text, composing sentences, striving for logic and meaning, I will somehow understand what really happened to us, what our lives were like" (Pavličić 2012: 20). Although he has paid little attention to it until then, in this reconstruction of his relationship with two best friends, the narrator realizes that they were influenced by many factors, especially by the history of their families and consequently by national history itself. The narrator tries to understand how national history interfered in their private lives and becomes aware of the paradoxical nature of the *great* history, i.e. ideology and revolution as the main driving forces, which are clearly visible in many situations of the novel.

### Paradoxes of ideology

Liberalism, conservatism, socialism and nationalism are usually mentioned as the most dominant political (macro)ideologies in the Western world from the French Revolution to the present (cf. Schwarzmantel 2005). Since World War II, the latter two have been the most dominant in Croatia, so the *Museum of the Revolution* mainly questions their postulates, or rather the postulates of political movements and regimes that emerged from them.

Contact with ideologies becomes clear first through the history of Lujo's and Gogo's families, then also through their own life stories. During the Second World War, Lujo's father Alojz was an industrialist, while Gogo's father Milovan became a local hero of the national liberation war. Alojz and Milovan were therefore on opposite sides, but both died in the same year: Alojz was shot as an "enemy element" by partisans in 1945, while Milovan was killed near Trieste in the same year. Apart from the fact that Lujo and Gogo lost their fathers shortly after birth, their families are also connected by the Museum of the Revolution. In fact, the property where the museum is located belonged to Lujo's father until World War II, and Gogo's father was employed there. After the war, the estate was nationalized and the largest building on the estate was turned into the Museum of the Revolution, which was partly a residential building, so Lujo and Gogo lived in it with their mothers after the war. Gogo's family was in a better position now, of course. Moreover, the museum was for a short period of time named after Gogo's father. Unlike such a close connection between Lujo's and Gogo's family and the so-called big history, the narrator's family was not directly affected by it: The narrator's father was for a short time Domobran, member of

the armed forces of the Independent State of Croatia which existed during World War II, but he fled on one occasion and later did not take sides in the War.

As for three friends, the situation is similar. Gogo, as the son of a National Liberation War hero, enjoyed the privileges of the communist regime until the early 1990s. After studying architecture, he worked as an expert on the monuments of the National Liberation War, first in Zagreb and then in Belgrade, and was very close to the regime. Lujo, on the other hand, finished his law studies and also moved to Zagreb, where he reached the rank of major in the 1990s as a volunteer in the Croatian War for Independence. Opposite them, the narrator graduated in history and lived in his hometown, where he worked in the library. But apart from the profession, the difference between the three friends is obvious in their personal lives: both Lujo and Gogo were married to Kosjenka, with whom all three were in love in their youth. Later, Lujo and Gogo remarried and had children. The narrator has never been involved with Kosjenka; moreover, with occasional brief love affairs, he is single all the time.

The contrast between the narrator, on the one hand, and Lujo and Gogo, on the other (as well as their families), is more than clear in every respect. Therefore, as far as the reference to history is concerned, which is what interests us most here, Lujo's and Gogo's families took active part in it, while narrator's family suffered from its consequences, as the narrator himself observed: "Gogo's and Lujo's family made history, each in its own way, while my family was affected by it, it was the object and material of that history" (Pavličić 2012: 208). Because of such relationships between the three families, some critics objected to the novel for excessive "geometrization, almost schematization in the relationship of the characters" (Andonovski 2013) or for "unexpected and unnecessary artificiality" (Arsenić 2012). Such a clear contrast between characters, however, is very much motivated by the novel's main intention: to point out the paradox of ideologies. In other words, *The Museum of the Revolution* should not be read as a historical novel, but as a novel about history (which actually means a metahistorical novel) whose primary aim is to problematize a particular philosophy of history, not a particular historical period. In this sense, *The Museum of the Revolution* is not (only) a novel about the collapse of Yugoslavia and the communist regime, but above all a novel that questions the ideas of history, that is, ideology and revolution as such. In this respect, the characters appearing in the novel represent certain types and not significantly individualized existences, i.e. one could say that the characters are deliberately radically opposed in order to reflect the basic ideas of the novel as clearly as possible.

And one of the basic ideas is that of the paradox of ideologies, exemplified by the fate of Gogo's father, who, despite choosing the winning side, perished at the same time as Lujo's father, who was on the wrong side. The novel shows that ideologies are paradoxical through the memories of Lujo's and Gogo's father:

communists only remember that Alojz Kraljevac was an oppressor of the working class and that Milovan Lončarić Nino was a communist and a hero, and they forget that Alojz Kraljevac helped this hero and that Milovan Lončarić Nino authorized throwing people down from the church tower. And anti-communists only remember that Milovan Lončarić Nino was friends with an Ustasha and committed a war crime, and they forget that Alojz Kraljevac ruthlessly fired workers and let their children starve. (Pavličić 2012: 174)<sup>8</sup>

Observing one's actions through an ideological prism is always one-sided and then misguided, just as ideologies are in themselves, so whatever they are, they always harm someone.

How then does one position oneself in a world (and in a specific society) strongly dominated by ideologies? One of the solutions offered by this novel is the narrator's position. Staying away from ideological commitments, the narrator did not achieve professional and personal successes during his lifetime like Lujo and Gogo did. However, by the end of the novel, that attitude turned out to be rewarding, while it was disastrous for the other two. In fact, both Lujo and Gogo were killed in operation "Storm", for which the other is likely (accidentally) to blame, and the narrator lives peacefully in his hometown, where Kosjenka returns after a series of failed marriages, so it can be assumed that things will finally get better for him in the matter of love.

The fact that the narrator was richly rewarded at the end of the novel for his passivity in the past, namely for his neutral attitude towards ideologies, is one of Vladimir Arsenić's (2012) objections to the novel. He first argues that a man from the former Yugoslavia "cannot live through such a turbulent history and remain uninvolved, disinterested, outside the mainstream, on the sidelines" (Arsenić 2012), as the narrator succeeded, and then concludes that "it [meaning the narrator's strategy of ideological non-determination] should not be favoured in a novelistic world" (Arsenić 2012). To be honest, the narrator in the novel came very close to the fact that his *passivity* deserves the condemnation that Arsenić pronounces about him. However, he does not seem to be as passive as the aforementioned critic sees him. Indeed, the narrator was partly involved in the student movements of that time in 1968, as well as in 1971 within the Croatian Spring, a cultural-political movement that requested for corresponding rights for Croatia which was then part of Yugoslavia, as well as democratic and economic reforms. He also wrote the book *Naš grad u klasnoj borbi* (*Our City in the Class Struggle*) in the 1980s, in which he took a certain ideological stance, as

---

<sup>8</sup> TN: Ustaša (Ustasha), a member of the Croatian fascist movement that ruled the Independent State of Croatia during World War II.

well as in a 1989 paper at the symposium *Revolutions on the Threshold of the New Millennium*. However, all his political engagement came about at the urging of someone: Gogo's in 1968, Lujó's in 1971, and the impetus for the book came from the then director of the museum Nižetić. The narrator therefore had experience with ideological engagements. And they were all negative, so that withdrawal from more direct ideological engagement was in fact the narrator's only logical decision. Namely, in 1968 he was beaten, in 1971 he lost his job, his book was ideologically instrumentalized by Nižetić without him knowing about it and giving his consent, just as he clumsily presented his thoughts at the symposium, so that his final message almost contradicted what he actually wanted to say. In other words, all of the narrator's contacts with ideological engagement, however indirect or scarce, ended badly, so that the only logical consequence of his future behaviour was to stay away from them.

A kind of recipe for avoiding ideological engagements and yet not being completely passive seems to be given through the narrator's relationship with the Museum of the Revolution in the narrative present (1995). At that time, unlike Lujó and Gogo, the narrator was not directly involved in the major events of contemporary history (operation "Storm"), but he was very involved in the defence of the Museum of the Revolution, that is, in the defence of the history that it symbolizes, which some want to change and some have even erased. For example, the narrator is literally exposed to danger when he fights off attackers who first want to blow up the museum and then set it on fire. Finally, although it is not his duty, he decides to take care of the museum even after Lujó and Gogo are killed and the city government does not know what to do with the museum. He does so not out of ideological conviction – the narrator does not want to preserve the museum either because it is a symbol of the old (Yugoslav) regime or because it carries a symbol of Croatia (plaque to Zrinski and Frankopan) – but because the museum is simply a historical fact that should not be manipulated or erased at will, as if it did not exist. The museum, he says, should be protected "not only from attackers, but also from false meaning that might be attributed to it in public" (Pavličić 2012: 302). The first requires literally physical protection, which he is willing to give, and the second requires "recording in detail everything that happened: I have to organize the exhibition of the museum, analyse all these secret documents in the cellar and describe the events that took place recently. Everything must be assigned its place and meaning" (Pavličić 2012: 302-303). Therefore, the narrator is not completely passive, but simply does not want to actively take sides, because he is aware that any (political) ideology is always one-sided and therefore misguided. In this sense, he embodies the thesis that the future "does not belong to ideologies and revolutions, but to the so-called ordinary, but free and determined people, who are unaware of overriding historical accelerations and mind-numbing ideologies and who find them repulsive and foreign" (Matičević 2015: 138).

This distancing of the narrator from ideologies could also be seen in the context of a postmodern man who no longer believes in so-called grand narratives, which traditional political ideologies – being overarching visions of a “good society” – in fact are. Likewise, as Schwarzmantel shows, postmodern theories reject their (awareness-rising) idealization of “reason” and the idea of “progress” at its core:

The experiences of fascism, the barbarism of Nazism, and the mass terror and violence of Stalinism have severely dented belief in the power of reason, in the capacity of humanity to construct a good society and eradicate violence and political tyranny... Nor has the experience of the years since the end of fascism, as humanity advances toward the end of the 20th century, been very encouraging in terms of realization of the Enlightenment project of a world ruled by reason. Critics of that project point to the emergence of religious and ethnic fundamentalism, to desperate appeals to national identity, to illustrate their view that the idea of a society controlled by rational cooperation between human beings is further away than ever. (Schwarzmantel 2016: 219)

Moreover, the idea that an ideology is a system of thought has been criticized because in postmodern times of extreme plurality and diversity, “no single party or movement can encapsulate everybody’s vision of the good society, hence the idea of a single force creating a free society is irrelevant” (Schwarzmantel 2016: 211). As for the ideologies discussed in the novel, critics of socialist ideology have complained that it “fails to recognize the individualistic and fragmentary thrust of contemporary society” and that it “pays too little heed to democratic rights and the importance of people choosing their representatives and deciding what they thought best” (Schwarzmantel 2016: 229). As for nationalism, the crux of the objection is that it often “shares with some forms of conservatism a defensive and aggressive traditionalism that seeks to avoid or suppress pluralism and difference within the nation” (Schwarzmantel 2016: 232). As we have seen, similar criticism of both ideologies is integral part of *The Museum of the Revolution*, so this novel can be considered as a postmodern criticism of not only specific ideologies but also of the concept of ideology in general.

### **The paradoxes of revolution**

Political ideologies “offer a criticism of existing society, which is condemned as imperfect and contrasted with some vision of ‘the good society’ that is to be attained” (Schwarzmantel 2005: 10). One of the most common methods by which this transformation of society is sought is through revolution. However, this

means of achieving a “good society” had its paradoxical side, and the narrator began to notice it as a child, when he realized that, for example, Tito’s Relay Race was just an empty parade, as were the speeches of high-ranking guests at various school events:

These were bigwigs from the Communist Party Committee, then promising members of the youth organization, then some fat-assed female comrades who said at the meetings that we have to *consider* something, how we have to *agree on something*, or how we have to be the supporters of this or that. An obligatory spice in the speeches of such people was the word *revolution*: they called the revolution not only *ours*, but the feeling was conveyed as if they personally had carried out the revolution, although we knew that they did not participate in it in the war. (Pavličić 2012: 85)

Moreover, the narrator soon enough concluded that for high-ranking officials the term revolution means a “political reality and government structure”, so anything that deviates from it would mean an attack on the revolution (Pavličić 2012: 85), i.e. “revolution meant a state in which for the officials there are no problems, and the counterrevolution is everything else” (Pavličić 2012: 86).

The history of the Museum of the Revolution itself shows that the revolution can be understood by everyone in their own way. The history of the museum is revealed as the narrator reconstructs the history of the friendship with Lujo and Gogo that began there. Thus, the narrator realizes that the museum fulfilled its original function – glorification of the Revolution of the National Liberation War – especially in the sixties, when its director was a regime man Stanko Bakula, who put in the foreground national heroes and the like. In the seventies, however, director became Ante Nižetić, who was a great opponent of nationalism, so that the museum becomes primarily the site of getting even with the Ustasha. In the 1980s, Tamara Lukić became the director of the museum, who abstracted the idea of revolution and brought it closer to contemporary popular culture. In her opinion, the purpose of the museum should not be limited to the representation of the socialist revolution, but the museum should problematize the revolution as such, i.e. tell of any rebellion and mass movement in a popular way, being consistent with contemporary popular culture (rock music, film, etc.).

In addition to pointing out the paradoxical nature of the socialist revolution, at the end of the novel the narrator makes several theses about the idea of revolution in general. He wrote the story of his friendship with Lujo and Gogo, but he did not manage, as he himself confessed, to illuminate some events entirely, but he was able to learn something about the revolution. The first thesis is that “every revolution always comes too soon”, and the second that “every revolution starts well and ends badly” (Pavličić 2012: 280). As for the first thesis, the narrator

believes that every revolution “in its frenzied need” to achieve its goal, “killed many people and brought many disasters”, and if we had waited “just a little longer”, its goal – the logic of historical change – would have been achieved anyway; a little later, but without casualties and accidents (Pavličić 2012: 280). This thesis is also related to the question of whether revolutionaries have the right to kill in the name of higher goals, which the narrator’s grandfather Martin warned him against by giving him an example from his own life. Namely, his grandfather was in a situation to kill a war profiteer at the time he was a member of the military defectors called *zeleni kadar* (Green Cadre). At that moment, grandfather asked himself,

Who am I to determine who can live and who cannot? Who am I to determine who should be sacrificed for the betterment of humanity and for a more just society? (...) Aren’t the chances of me being fair in this very slim? Am I not much more likely to make a terrible mistake? (Pavličić 2012: 137)

As for the second thesis, the narrator is aware that every revolution begins with the pursuit of something better, but when this is achieved, revenge is taken on what should have been overthrown, with the innocent suffering again. And who is to say that the *new* is better than the *old*? At the end of the novel, after both Lujo and Gogo are killed on the same day, the narrator ponders whether a third thesis – provoked by the death of two friends – should be added to these two: “those who rush headlong into a revolution will sooner or later become its victims?” (Pavličić 2012: 291).

## Paradoxes of history

Given the paradoxical nature of revolutions and ideologies, the novel shows that the nature of history itself can hardly be different. This thesis is supported by narrator’s conclusion that “everyone remembers history as they see fit” (Pavličić 2012: 174), i.e. that “everything is more or less distorted in history and that everyone is doing with it whatever they want, only if they can” (Pavličić 2012: 187). These theses are supported by many examples of history being wrapped in new clothes.

One of the most impressive examples concerns the mentioned commemorative plaque at the front of the Museum of the Revolution. It is actually a large stone relief depicting Croatian nobleman Fran Krsto Frankopan made by Ivan Meštrović, commissioned around 1940 by Lujo’s grandfather Gustav, who also built the estate where the museum is located. However, after the Second World War, the new regime renamed the nobleman Frankopan from the plaque the

Revolutionary, i.e. the Hero of the National Liberation War. Another motif that shows how history is wrapped in new clothes concerns changes in the exhibitions of the museum. With the arrival of each new director, but also with the change of historical and political circumstances, the museum exhibition changes. The old exhibits are not thrown away, but kept in the cellar, which at the moment when the narrator looks around in it, contains several alternative exhibitions, for each revolution its own. In other words, there are several *parallel histories* in the museum archive. However, in addition to alternative museum exhibitions, there are four alternative museum commemorative books in the museum repository. Each director apparently procured a new one, *his own* commemorative book, taking from the previous ones only what suited him. In other words, each director *created* his own history of the museum, redesigned it and adapted it to his needs in general. He also did not throw away old commemorative books, but kept them in the cellar of the museum, which represents a kind of “subconscious of the house, the city and the entire former society” (Pavličić 2012: 234). The fact that the narrator also writes his chronicle in one of the museum’s commemorative books (the last one he found in the museum, which still has empty pages) makes his story another one of the alternative (museum) histories. In fact, the narrator becomes a kind of new director, not only because he writes the museum’s chronicle, but also because he temporarily runs the museum until the city government decides what to do with it.

In this respect, the fate of the museum after the 1990s is paradoxical. Indeed, after legal complications, in 1995 the museum passed to Lujo as sole heir, although it had been transferred to state ownership after World War II. Since Lujo died soon after, the city government does not know to whom it should be transferred now. The property could be transferred to the city itself, but what to do with it? On the one hand, the local government does not dare to demolish it because the National Liberation War is common property, something that even belongs to the new state, and for some it could be a problem if it were demolished, and who knows, maybe one day the National Liberation War will become relevant again. On the other hand, the reopening of the museum is not a solution, because it still symbolizes the past regime, which is undesirable today, and if the local government does not want to reopen it, why should it own it at all. So, if we consider the museum as a symbol of history, it means that the municipality does not know what to do with its own history and would rather do without it. But various interested groups know exactly what to do with it. So first those who want to get rid of it as a symbol of the old regime, try to blow it up, and then, the others, who want to take revenge for the liberation of the city of Knin and do not want to leave this symbol of the past system as a legacy to those who, in their opinion, do not deserve it, want to set it on fire. For the third time, it was to be demolished by those who focus not on national issues but on material ones: After demolition, the land it is on would become cheaper, so it

could be bought and a shopping centre could be built on it. Given the motives of the latter interest group, it is obvious that they are in a way degraded: from the reconstruction to the destruction of the museum, similarly to how the motives for the installation of new museum exhibits have changed – first the focus was on ideological and finally on banal motives, which is a true reflection of modern society, for which only entertainment and profit are important.

The paradox of history is shown by the relationship between official, unofficial, and fictional historical data introduced into the novel. Namely, since the narrator is a historian, he decides at several points in the novel to investigate some historical facts on his own that strike him as suspicious. And these researches of his usually lead to findings opposite to the traditional ones. In order to get better acquainted to the biography of Gogo's father, the narrator finds some official documents about him while studying at the Institute for the History of the Workers' Movement in Zagreb, but they contain only dry, uninteresting information. When he asks his father about him at home, he, a little drunk (because only in such a state he wanted to talk about past), gives him much more interesting information that is not in official documents. For example, he tells him that Gogo's father, publicly known as a national hero, is actually a traitor (he is said to have betrayed his long-time pre-war friend, who was an Ustasha, even though this friend had saved him during the Ustasha regime). While researching the beginning of the socialist revolution in his town, the narrator again makes an interesting discovery:

So I learned – first from police files, then from living witnesses (...) that the whole story of the uprising in our area went a little differently than the official version claims: the so-called first insurgent rifle was actually a gun from which Jure Vrećica shot at the gendarme at the fair, when there was a dispute about who would dance next to the most beautiful girl in a circle dance. (Pavličić 2012: 215)

In contrast to such data, which could be called unofficial, there are also those in the novel whose credibility is completely questionable. The most vivid example of this is the alleged documents showing that Tito held a secret meeting with local communists in the future Museum of the Revolution in the late 1930s, where he first expressed the idea of having to prepare for an armed uprising (Pavličić 2012: 121). These documents *were found* in the 1960s by the then director of the museum, Stanko Bakula, a man of the regime, of course.

## Conclusion or is *The Museum of the Revolution* dancing on the edge of utopia?

By pointing to the paradox of history, Pavličić's *Museum of the Revolution* undoubtedly belongs to the paradigm of a novel about history. Although material on the history of the three friends and the history of the Museum of the Revolution is chronologically presented whereby the so-called great historical events and confirmed historical figures, which are elements of a traditional historical novel, are occasionally mentioned, the novel deviates from this tradition mainly by questioning the possibility of authentic knowledge of the past and by analysing the influence of great history on the fate of *weak* characters who are the focus of the novel. At the same time, the criticism is directed not only against the actors of the so-called great history, but also against those who reproduce them often and falsely. This was well noted by Strahimir Primorac, who wrote that *The Museum of the Revolution* is another of Pavličić's "witty, sharp incisions with a literary scalpel under the skin of a time where 'all held sacred' turned into their opposite" (Primorac 2012: 1356).

The novel also places great emphasis on pointing out the paradoxical nature of ideologies and revolutions as the main driving forces of so-called great history. Ideologies prove to be one-sided and therefore harmful, as do revolutions, which are disastrous not only for those against whom they are directed, but usually also for their initiators, since sooner or later a new revolution is launched against them as well. But the worst thing is that under the targets of revolutions, as the novel shows, suffer a lot not only those who have nothing to do with revolutions, but also those who do not want to have anything to do with them. The counterpoint to all this in the novel is the narrator, who throughout his life tries to maintain a neutral ideological position, that is, he is not actively involved in the events of the so-called great history. In doing so, he is not completely passive, nor does he advocate complete exclusion from all events, but merely advocates an attempt to avoid (and we might even say rise above) narrow ideological frameworks. In practice, however, this means avoiding direct participation in revolutions, protests, wars, and similar means by which ideologies try to attain a "better society". However, not complete passivity is meant, but a different kind of activity as a chronicler or writer.

The narrator's position deserves respect because it offers the possibility of interpreting events as neutrally as possible, which could, for example, prevent plunging into new bloody conflicts for the sake of an ideology or higher goals of a particular revolution. The narrator largely succeeds in this, unlike Lujo and Gogo, who do not rise above ideological frameworks. In this sense, the narrator, as he reflects on himself, represents in the novel "ordinary life, non-interference in history, the normal, something that guarantees that the destructive forces of revolution and counterrevolution will not destroy everything that lies ahead"

(Pavličić 2012: 207). Looking beyond ideologies may not be possible<sup>9</sup>, but attempting to rise as high as possible above (at least narrowest) ideological framework could result in a perspective from which any ideological or revolutionary engagement proves to be one-sided and then inappropriate.

The narrator is aware that it is not easy to break away from ideologies and history, even if one tries hard to achieve it. This is evident from his reflections on his own writing, and especially from the one he presents at the end of his notes:

Only now, after writing all this down, do I realize more clearly what I was really talking about [...] I wanted to talk about our lives, but I was – unknowingly – talking about the revolution all the time. It intruded into my text from the outside, against my will... At first I thought it was because I sit in the Museum of the Revolution... But then I realized that wasn't the problem: The revolution did not intrude into my text from this building, but from the society in which I live and from the historical moment in which this society found itself. (Pavličić 2012: 278-279).

Just as the narrator of Fabrio's novel *Vježbanje života (Practicing Life)* found that history invaded his narrative unbidden, sticking to it "like a bur, intrusive and hurting mercilessly" (Fabrio 1992: 212), so did the narrator in *The Museum of the Revolution* state that history "permeated" his text not only without his knowledge but even against his will. And for this, in addition to his own literary incompetence, he blames the history-laden society and the time in which he lives.

Pavličić spoke about a similar problem in his essay, namely in a fictional letter to Madonna Markantunova from the novel *Mirisi, zlato i tamjan (Gold, Frankincense and Myrrh)* by Slobodan Novak (Pavličić 2001). In this letter, Pavličić answers his own question of when Croatian literature, and Croatian society as well, will stop being a slave to its own history (of which Madonna is a symbol):

It will by no means happen when we change or when we change our position. Our position can hardly change: It's quite complicated with our history, and it could get even more complicated. But maybe that's why we could change: by understanding our position, by understanding our relationship to history, by finally changing it, by refusing to be its servants. So that we become people of this time. (Pavličić 2001: 150)

---

<sup>9</sup> If we consider the concept of ideology beyond the political context in which it is most often used, ideology can be understood as a conceptual scheme consisting of "adopted attitudes, ways of thinking, speaking, and behaving that are regularly related to some philosophical, scientific, and/or ideological elements". In this sense, according to Solar, "in our age of relativism, it is almost impossible to look beyond the ideological horizon, because any statement can be understood as an ideological statement" (Solar 2011: 107).

Isn't that what the narrator in *The Museum of the Revolution* does? And also the narrator in Pavličić's novel *Odbor za sreću* (*The Happiness Committee*) (2004)? Namely, the narrator of this novel also rescues a kind of historical relic (he repairs a shabby Danube barge that belonged to his great-granduncle), but not in order to use it, or for its history to weigh him down, but in order to deal with this history, to explain it to himself, and free himself from it. The narrator of this novel, like the narrator in *The Museum of the Revolution*, therefore does not want to erase history, because it is never completely possible (neither by destroying the river barge nor by destroying the museum does history disappear), but he accepts it as it is and settles accounts with it, after which he can confidently look into the future.

Although such an attempt to deal with history in times and places thematised in *The Museum of the Revolution* may (still) sound almost utopian in Croatian society, the narrator's example can at least provide food for thought. Accordingly, the novel may be accused of dancing on the edge of utopia, but the idea of leaving history behind (where it belongs) and distancing oneself from often frivolous ideological commitments is certainly worth considering as a promise of a better present, and, above all, a better future.

## Literature

- Andonovski, Venko. 2013. „Podsvijest povijesti“. *Booksa.hr*. URL: <https://booksa.hr/kolumne/pogled-izvana/pogled-izvana-muzej-revolucije> (18-02-2021)
- Arsenić, Vladimir. 2013. „Muzej devolucije“. *Booksa.hr*. URL: <https://booksa.hr/kolumne/kritike/kritika-210-pavao-pavlicic> (18-02-2021)
- Fabrio, Nedjeljko. 1996. *Vježbanje života*. Zagreb: Znanje.
- Freeden, Michael. 2006. „Sadržaj i metoda političkih ideologija: procjena transformacije“. *Političke ideologije: novi prikaz*. Zagreb: Algoritam: 9–24.
- Matanović, Julijana. 2003. *Krsto i Lucijan: rasprave i eseji o povijesnom romanu*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Matanović, Julijana. 2016. „Bilo, ali nije prošlo: (Pavličićev razgovor s prošlošću)“. *Kolo*, 26, 3: 76–110.
- Matičević, Ivica. 2015. „Mjera trpljene povijesti“. *Mjera za priču: književnokritički ogleđi u suvremenoj hrvatskoj prozi*. Zagreb: Ex libris: 133–138.
- Milanija, Cvjetko. 1996. *Hrvatski roman 1945.-1990.: nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.
- Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga.
- Pavlović, Cvijeta, 2017. „Izbor iz bibliografije Pavla Pavličića“. *Kuća od knjiga: zbornik radova u povodu 70. rođendana Pavla Pavličića*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada i drugi: 225–230.
- Pavličić, Pavao. 2001. „Madoni Markantunovoj“. *Rukoljub: pisma slavnim ženama*. Zagreb: Mozaik knjiga: 135–151.
- Pavličić, Pavao. 2012. *Muzej revolucije*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Primorac, Strahimir. 2012. „Književna kronika“. *Forum*, 51, 10/12: 1347–1356.
- Schwarzmantel, John. 2005. *Doba ideologije: političke ideologije od američke revolucije do postmodernih vremena*. Translated by Srećko Premec. Zagreb: AGM.
- Solar, Milivoj. 2011. *Kritika relativizma ukusa: predavanja o ukusu, moralu i poetici*. Zagreb: Matica hrvatska.

## Paradoksi revolucije i povijesti u *Muzeju revolucije* Pavla Pavličića

### Sažetak

U opsežnom opusu suvremenog hrvatskog pisca Pavla Pavličića tek je nekoliko povijesnih romana. Najnoviji od njih je *Muzej revolucije* (2012), koji govori o vremenima od Drugog svjetskog rata do Domovinskog rata u Hrvatskoj. Taman u vrijeme završetka potonjeg, pripovjedač postaje svojevrsni čuvar napuštenog Muzeja revolucije u neimenovanom „pospanom gradiću“ hrvatskog Podunavlja. Promatrajući taj derutni simbol bivšeg komunističkog režima, pripovjedač tijekom romana nastoji rekonstruirati njegovu povijest. To ga, međutim, vodi i u rekonstrukciju povijesti vlastitog prijateljstva s dvojicom najboljih prijatelja, koje je život odnio na suprotne polove aktualnih povijesnih procesa.

Pritom uviđa da rekonstrukcija povijesti prijateljstva i povijesti muzeja nije moguća bez osvrta na nacionalnu povijest, koja se u sve to uplela. Tako se u romanu neprestano isprepliću osobna, institucijska i nacionalna povijest, čime se približava paradigmi suvremenog hrvatskog novopovijesnog, odnosno romana o povijesti, koji propituje ne samo utjecaj *velike* povijesti na *slabe* pojedince, nego i paradoksalnost povijesti kao takve. U *Muzeju revolucije* posebno se ukazuje i na paradoksalnost revolucija, kao i ideologija zbog kojih se revolucije pokreću, čemu će se u ovome radu i posvetiti najviše pažnje.

KLJUČNE RIJEČI: *ideologija, povijesni roman, revolucija*

# “Agitations” to Life – War in the Fiction of Virginia Woolf

**Monika Bregović**

University of Zadar  
Department of English

UDK: 821.111.09 Woolf, W.

Kategorizacija: izvorni znanstveni rad

Primljen: 8. srpnja 2020.

Prihvaćen: 1. svibnja 2021.

The paper deals with the representation of war in the novels of Virginia Woolf, focusing especially on the literary devices that the author used to convey the traumatizing historical events. The novels analyzed include *Jacob's Room*, *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *The Years*, and *Between the Acts*. Special attention is paid to Modernist literary devices, such as narrative anachronies and multiple points of view, which Woolf used to mediate the experience of war. *Mrs Dalloway* stands out in Woolf's writing as a novel in which the Great War is dealt with directly, with the character of war veteran Septimus Smith serving as a representative of a type of combatant experience that was ignored in post-war Britain.

KEYWORDS: *Between the Acts*, *the Great War*, *Jacob's Room*, *Mrs Dalloway*, *narratology*, *Virginia Woolf*, *The Years*, *To the Lighthouse*, *World War Two*

## The Artist and Politics

While Virginia Woolf refrained from embedding in her fiction an explicit “message”, political and social matters are nevertheless a major component of her literary work. In the essay she wrote for the Artist's International Association, titled “The Artist and Politics” (1936), Woolf gave her take on the issue by commenting on the political conditions of her day. While she argues against art becoming a slave to political propaganda, advocating the independence of artists from any political involvement that is freedom-obstructing, Woolf admits that there is nothing unusual in artists being interested in politics. Since the writer deals with the stuff of life, it is only natural that they should show an interest in any disturbances to it:

The historian today is writing not about Greece and Rome in the past, but about Germany and Spain in the present; the biographer is writing lives of Hitler and Mussolini, not of Henry the Eighth and Charles Lamb... Obviously the writer is in such close touch with human life that any agitation in his subject matter must change his angle of vision. Either he focuses his sight upon the immediate problem; or he brings his subject matter into relation with the present; or in some cases, so paralysed is he by the agitations of the moment that he remains silent. (Woolf 1974: 225)

In her fiction, Woolf in most cases avoided facing “agitations” such as these head on. Although she was deeply struck by first the Great War, and then World War Two, Virginia Woolf spoke more volubly about war in her works of non-fiction. In the most-known of it, the long feminist exposé *Three Guineas* (1938), she tackled war and fascism openly, linking it explicitly to patriarchy and nationalism. War occupied a special place in her fiction as well, but she refrained from talking about it directly – apart from *Mrs Dalloway* (1925), which deals explicitly with combatant experience, war usually takes a more subtle form in Woolf’s novels. Rather than talking about the war in terms of the trenches and armed conflicts, Virginia Woolf found roundabout ways to convey the impact of war on human life. As she matured as an author, her writing style grew more experimental, and acquired distinctively Modernist features, which enabled her to access and present the traumatic war events in non-conventional ways. The fact that she did not find it easy to write about the war perhaps reflects her own struggle to find the right way to express the events she described as having the ability to “paralyse” one to silence.

### **The War in Woolf’s Early Work – *Jacob’s Room* and the Absent Body**

War appears quite early on in Woolf’s writing, but it is presented in less interesting ways in terms of style of narration than in her more mature work. Her early novels, such as *The Voyage Out* and *Night and Day* (1919), are exemplary of more conservative, 19<sup>th</sup>-century storytelling, and therefore scarcer in the Modernist devices such as multiplicity of perspectives and non-linear narration, which Woolf used to communicate the experience of war in her later novels. However, in Woolf’s short stories, war is conveyed through non-conventional narrative techniques. In stories such as “Kew Gardens” (1919) or “The Mark on the Wall” (1917), the war surfaces as part of the contents of character’s consciousness, appearing on sight of external stimuli, such as a spot on the wall, or flowers. As Vincent Sherry points out, the mere presence of war in the character’s thoughts testifies to its impact on the mind of the person who, even in the state of detachment, remains rooted to their own historical moment (Sherry 2003: 258). The relationship between Woolf’s developing Modernist poetics and political circumstances of her time grows in importance in her later work, in which she makes use of literary devices such as focalization and non-linear narration to explore the social and personal consequences of war from different angles.

While there is no mention of the Great War as such in *Night and Day*, the novel Woolf wrote in wartime, *The Voyage Out*, written just before the onset of war, is permeated by a vague feeling of upcoming peril. The relatively benign events of the plot are drenched in a threatening atmosphere, with sight of battleships at far sea disrupting the carefree voyage of the party headed to South Africa.

The implicit critique of colonialism, as well as militarism and war-mongering, can be detected in the novel too. This could be interpreted as the same kind of critique of the historical conditions and social structures that contribute to war which Woolf tackled in *Three Guineas*. Critics such as Sherry have read *Night and Day* in the same vein, that is, by reading the critique of patriarchy and imperial ideology, present in the novel, as closely tied to Woolf's condemnation of war. Still, it was not before *Jacob's Room* (1922), Woolf's first mature work, that war was given more attention in her novels.

*Jacob's Room*, the novel which established Woolf's reputation as an experimental writer, received much critical attention for its unconventional storytelling and unusual representation of war. The plot of *Jacob's Room* traces the life of Jacob Flanders from childhood to his death at the Western Front, much in the manner of the *Bildungsroman* genre. Peculiar to the novel are multiple points of view, which paint the main character from different angles, and leave Jacob Flanders himself almost completely stripped of a voice of his own. The play of perspectives typical for the novel becomes especially prominent at the very end of the story, when Jacob's mother Betty and his friend Bonamy meet after Jacob's death, which significantly occurs in the Flanders region. The narrative ellipsis, coterminous with the novel's ending, illustrates Woolf's narrative treatment of war and other traumatizing events.

Having received news of Jacob's death, Bonamy and Betty Flanders meet in Jacob's room, his possessions strewn about as if, Bonamy notes with surprise, he was expecting to come back from the war. The memorable ending, worth a lengthy quote, conveys the atmosphere of lifelessness and desolation. The only thing that disrupts the general stillness of Jacob's room is the wind:

Listless is the air in an empty room, just swelling the curtain; the flowers in the jar shift.

One fibre in the wicker arm-chair creaks, though no one sits there.

Bonamy crossed to the window. Pickford's van swung down the street. The omnibuses were locked together at Mudie's corner. Engines throbbed, and carters, jamming the brakes unintelligible. And then suddenly all the leaves seemed to raise themselves.

"Jacob! Jacob!" cried Bonamy, standing by the window. The leaves sank down again.

"Such confusion everywhere!" exclaimed Betty Flanders, bursting open the bedroom door.

Bonamy turned away from the window.

"What am I to do with these, Mr. Bonamy?"

She held out a pair of Jacob's old shoes. (Woolf 2008: 187)

Amidst the disturbance of the wind, Bonamy cries out with desperation, eager perhaps to affirm Jacob's presence with the materiality of his voice, while his inner turmoil is mirrored by the upheaval on the streets. His emotional reaction differs significantly from the apparently apathetic, busy Betty Flanders, who is occupied with clearing out Jacob's stuff. Claire Buck provides an explanation for the lack of feeling in Betty Flanders by contrasting *Jacob's Room* with other works of war fiction, which are often written in an elegiac tone. According to Buck, the absence of mourning on behalf of the mother serves as a slap in the face of national ideology, which commonly envisaged women as fervent supporters of the national endeavor, who remain loyal to the national cause even after losing their sons and husbands on the battlefield (Buck 2005: 104). The issues of gender and motherhood seem important semantically, since the bonds between a mother and son are expectedly closer than the ones between friends.

The fact that Jacob's death is presented from the point of view of those left behind, with Jacob himself remaining outside of the primary text of the novel, underlines his absence in the physical, material sense. In her reading of *Jacob's Room*, Allyson Booth further historicizes the event of Jacob's death, stressing the fact that the bodies of the soldiers who were killed at the Western Front were never returned to England. The "corpselessness" of the reality populated by civilians, who did not participate in the war, is in stark contrast with the goings-on on the front: "Soldiers inhabited a world of corpses; British civilians experienced the death of their soldiers as corpselessness" (Booth 1996: 21). The gap between the gruesome reality of the combatants, and the experience of corpselessness that marked civilian life, was purportedly narrowed by national monuments, which were erected on British soil, and were supposed to serve as proxies for the absent bodies (Booth, 1996: 33). The narrative ellipsis that is introduced at the very end of the novel therefore omits several things – first and foremost, it omits the Great War itself which, although subtly referred to in the novel in brief, scattered allusions, is never depicted explicitly. Then, it also omits the very death of Jacob Flanders, which remains something that is only heard about by other characters, and communicated to the readers in a mediated way, from the perspectives of Jacob's mother and friend. In this way, Jacob's death remains beyond the grasp of both the characters and readers. Finally, the last absence concerns Jacob in the physical sense, that is, Jacob's corpse, which is never sent back to Jacob's family and friends, leaving them without a body they could bury.

In this light, the apparent emotional numbness of Betty Flanders could be read as a reaction to the lack of physical evidence for her son's death. In contrast to discourses of heroism and honour that were, as Booth argues, infused in the British public by propaganda (Booth 1996), *Jacob's Room* is focused on the traumatizing effects of war. More specifically, Betty Flanders' detachment could be interpreted as stemming from her inability to mourn the death of her

son. With Jacob's body missing, Elizabeth Flanders cannot fully grasp what has happened to her son, which is why she remains untouched by his death.

### **"Human Nature", Mnemonic Symbols, and the "Talking Cure" in *Mrs Dalloway***

The only novel in which Virginia Woolf addresses the war directly, without shying away from its brutality and violence, is *Mrs Dalloway*. The novel features the war veteran Septimus Smith who suffers from PTSD, or shell-shock, as the disorder was called at the time. Since the disorder was still largely a mystery to doctors, soldiers suffering from it were rarely treated properly, and were often not even considered ill. As Karen Levenback explains, the soldiers who died in the war were celebrated, but the survivors who failed to uphold the image of masculinity and heroism, or suffered from "invisible" wounds such as Septimus, were rarely regarded as heroes (Levenback 1999: 58-61). The portrayal of Septimus Smith in *Mrs Dalloway* remains the most overt and non-mediated reference to war in all of Woolf's fiction.

In *Mrs Dalloway*, Septimus is treated by two physicians, Dr. Holmes and Sir William Bradshaw, who both prove neither effectual, or genuinely interested in Septimus. Dr. Holmes, the first doctor who saw Septimus, largely ignores the war veteran, believing there is nothing much the matter with him. This complacent man lacking in therapy skills and adequate knowledge believes that Septimus is responsible for his own health, so he instructs Rezia to encourage her husband to find a hobby, and "take an interest in things outside himself" (Woolf 1992: 48). For the embittered Septimus, Holmes embodies what he calls "human nature", which he describes in zoo-morphic terms, as preying on him, or attacking him. While it is hard to say with certainty what Septimus means by the phrase, it is evident that it encapsulates his loathing and hatred of humanity. The fact that the physician ironically becomes a symbol for the war veteran of everything that he is disgusted with in human race could be read as an indictment of the general social attitude towards victims of war.

The second doctor who treats Septimus is much different from Holmes in approach, but not in the effectiveness of his treatment. Sir William Bradshaw, the psychiatrist who arranges for Septimus to be taken to a "home", operates on clear and strictly defined principles. He believes that Septimus is lacking in what he calls a "sense of proportion". For the doctor, this stands for the order, balance, and harmony that he believes will restore Septimus to health. However, the idea is also closely linked to Bradshaw's ideological outlook. The doctor embodies "Britishness", but also patriarchal authority and masculinity, which are described by Woolf as subtly imposing upon others without them quite noticing. Woolf questions the ideology behind Sir William Bradshaw's medical approach by parodying his idea of "proportion":

Proportion, divine proportion, Sir William's goddess, was acquired by Sir William walking hospitals, catching salmon, begetting one son in Harley Street by Lady Bradshaw, who caught salmon herself and took photographs scarcely to be distinguished from the work of professionals. Worshipping proportion, Sir William not only prospered himself but made England prosper, secluded her lunatics, forbade childbirth, penalised despair, made it impossible for the unfit to propagate their views until they, too, shared his sense of proportion – his, if they were men, Lady Bradshaw's if they were women (she embroidered, knitted, spent four nights out of seven at home with her son), so that not only did his colleagues respect him, his subordinates fear him, but the friends and relations of his patients felt for him the keenest gratitude for insisting that these prophetic Christs and Christesses, who prophesied the end of the world, or the advent of God, should drink milk in bed, as Sir William ordered; Sir William with his thirty years' experience of these kinds of cases, and his infallible instinct, this is madness, this sense; in fact his sense of proportion. (Woolf 1992: 106)

Further on, Woolf reveals the ugly side of Bradshaw's doctrine, which she calls "conversion". She describes this process as being related not only to patriarchy, but also nationalism and imperialism:

But Proportion has a sister, less smiling, more formidable, a Goddess even now engaged – in the heat and sands of India, the mud and swamp of Africa, the purlieus of London, wherever in short the climate or the devil tempts men to fall from the true belief which is her own – even now engaged in dashing down shrines, smashing idols, and setting up in their place her own stem countenance. Conversion is her name and she feasts on the wills of the weakly, loving to impress, to impose, adoring her own features stamped on the face of the populace. At Hyde Park Comer on a tub she stands preaching; shrouds herself in white and walks penitentially disguised as brotherly love through factories and parliaments; offers help, but desires power; smites out of her way roughly the dissident, or dissatisfied; bestows her blessing on those who, looking upward, catch submissively from her eyes the light of their own. This lady too (Rezia Warren Smith divined it) had her dwelling in Sir William's heart, though concealed, as she mostly is, under some plausible disguise; some venerable name; love, duty, self-sacrifice. How he would work – how toil to raise funds, propagate reforms, initiate institutions! But Conversion, fastidious Goddess, loves blood better than brick, and feasts most subtly on the human will. For example, Lady Bradshaw. Fifteen years ago she had gone under. It was nothing you could put your finger on; there had been no scene, no snap; only the slow sinking, water-logged, of her will into his. (Woolf 1992: 106–107)

"Proportion", meaning order, conformity, and even hierarchy, is an inherent part of imperial ideology, which creeps into politics, economy and trade, crouches in reforms and institutions, and propels finance. Closely linked to nationalism and patriarchy, it "converts" others without them being completely aware of it, until they embrace it as part of their worldview, and what they see as "normal", in balance, or "well-proportioned". The description of the Bradshaw marriage serves as a commentary on the same ideology that encroaches upon the liberty of women, who succumb to the lifestyle tailored for them by others, without it being necessarily a lifestyle of their own choice. To repeat, the covert feminist statement in which nationalism and imperialism go hand in hand with patriarchy is an essential part of Woolf's *Three Guineas*, in which she draws explicit links between patriarchy and war, and depicts masculinity as being war-driven. The ironic representation of Sir William Bradshaw and his ideas on proportion, which he strives to instill in his patients, therefore not only serves as a critique of patriarchy and imperialism, but is also an implicit critique of war. Being interviewed by Bradshaw, Septimus Smith attaches the label of "human nature" to his new therapist too. Refusing to be sent to an institution, he commits suicide, which could be read as both as an act of rebellion against the society that marginalized him, but also as an attempt to communicate with it.

Suffering from PTSD, Septimus is tormented by hallucinations and memories that bring back the war experience. His memories of the past are introduced by narrative retroversions that intrude into what the audience recognizes as the present moment of the story, which is in stark contrast with the past. In moments of "acting out" (LaCapra 2001), in which the past intrudes into Septimus' present as if there were no boundary between the two, the tormented veteran keeps seeing his friend and comrade Evans die all over again.

In his work on trauma and therapy, the psychoanalyst Sigmund Freud, who was active in the period of the Great War, wrote about an approach he saw as suitable to trauma. In his work, he talks about a novel kind of treatment he calls the "talking cure" (Freud 1990: 9), which consists of patients speaking out about the events that traumatized them. The trauma manifests itself through "mnemonic symbols", that is, fragments and symbols of the traumatic experience, whose function is analogue to that of historical monuments (Freud 1990: 15). While the treatment itself seems simple enough, it is complicated by the person on the other side of the talking process, the one who is in charge of listening. In order for the "cure" to be efficient, the therapist, or the person who receives the confession of the patient, needs to listen in a special kind of way. Among the practical advice he gives to psychoanalysts, Freud provides instructions on how to listen to patients, stressing the importance of the therapist's detachment from all expectations and preconceived ideas. Listening is based on an "evenly-suspended attention", which includes focusing on nothing in particular. This would then prevent the therapist from "reading-in", or selective listening (Freud

1995). Freud's successors in the field of psychoanalysis further developed the idea of effective listening, stressing the importance of an "emphatic listener" in the process of coming to terms with a traumatic event. According to Dori Laub, trauma needs to be transformed into a narrative, that is, it needs to be transmitted to another, and received with an appropriate response. The absence of the addressable other, with the help of whom the story would be externalized, annihilates the possibility of healing (Laub 1992: 68-69; 85). Instead of acknowledging the extreme and extra-ordinary nature of Septimus' suffering, which fractures his subjectivity, and sense of time and space, the doctors of *Mrs Dalloway* deprive him of an appropriate context in which he could speak out about the events that had traumatized him.

Karen Levenback points out that Septimus becomes an issue for the society only after he speaks out about death. Being a reminder of what most people in post-war society wanted to forget, Septimus's acting out is received with dismay (Levenback 1999: 66). The only person who manages to grasp Septimus's suffering is surprisingly someone with whom he does not seem to have much in common. It is only Clarissa Dalloway, the middle-class socialite who holds appearances and social norms in high esteem, who truly manages to relate to Septimus. When Clarissa receives news of Septimus's death, which incidentally happens amidst the dinner party she has been preparing all day, she is at first alarmed by the fact, fearing that it will tarnish the party's atmosphere. Unsettled by the event, she retreats into a private room, where she grapples with Septimus' suicide in all kinds of ways. Imagining how he did it, and thinking about the reasons behind it, she finally reaches an understanding of it:

She had once thrown a shilling into the Serpentine, never anything more. But he had flung it away. They went on living (she would have to go back; the rooms were still crowded; people kept on coming). They (all day she had been thinking of Bourton, of Peter, of Sally), they would grow old. A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. Death was defiance. Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death. (Woolf 1992: 169)

In this moment, in which she seems to compare herself to Septimus, Clarissa expresses a not entirely palpable dissatisfaction with her life. As she sees it, by his death, Septimus managed to preserve something which she herself feels matters profoundly. Her thoughts continue to circle around something that is hard to put a finger on, be it death, mortality, regret about her life choices, or the horrors of war. The last thing on this list is something she never experienced in person. As

she comes to terms with Septimus's suicide, her musings come to an end in an approval of what he did:

She must go back to them. But what an extraordinary night! She felt somehow very like him – the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away while they went on living. The clock was striking. The leaden circles dissolved in the air. (Woolf 1992: 168–170)

Away from the bustle and hustle of the dinner party, Clarissa Dalloway comes to an understanding of Septimus' death with no prejudice and, as opposed to his doctors or even his wife, manages to really "hear" Septimus. While this does not serve Septimus himself, the very event is significant.

By bringing together Clarissa and Septimus, *Mrs Dalloway* questions popular stereotypes about women in wartime, according to which women were shielded and detached from the reality of war. As opposed to this, the novel shows that war affects non-combatants too. Woolf's novel goes against the stance of general public in post-war Britain which, according to Claire Buck, prioritized narratives of combatant experience as the only authentic account of war (Buck 2005: 87). This kinship between Mrs Dalloway and Septimus Smith therefore fills a significant historical gap by showing that women were still struck by the war, and often felt powerless as bystanders. While Clarissa had no direct experience of the Great War, her life and decisions were conditioned by the same socio-political structures that contributed to it. Realizing that Septimus wanted to defend himself from the society that was eager to enforce on him an intolerable conformity, Clarissa manages to identify with him. According to Claire Tylee, Clarissa herself should be seen as a victim of social expectations, becoming sterile and cold by making choices which were not true to her "authentic" self (Tylee 1990). It is from Septimus' suicide that she could gain at least some understanding of the massive destruction and horror that was unleashed by the war. The traumatizing experience of Septimus Smith operates as a "mnemonic symbol" of the Great War, which contaminates Clarissa and other unknowing members of the British society.

### **Darkness Creeping In – the Great War in *To the Lighthouse***

The most evasive and arguably the most unconventional representation of the Great War in Virginia Woolf's novels can be found in *To the Lighthouse* (1927), which Woolf has written in the period between the two wars. In the novel, she conveys the experience of war by relying on narrative devices such as focalization and narrative anachrony, and uses places and locations to communicate

emotions and the flux of human consciousness. The novel's narrative spans some ten years, starting with the period before the war in the 1910s, and ending with the 1920s, which are marked by the war's aftermath. The novel itself is divided into three sections or chapters. The first chapter, "The Window", introduces the protagonists of the novel, including the Ramsay family and their friends, who come to spend their vacation on the Isle of Skye. The novel revisits the Ramsays in the final, third section, called "The Lighthouse", in which the family and their company gather again on the island.

The middle part of the novel, titled "Time Passes", occupies the period of the war itself, and is therefore peculiar in several respects. First of all, it stands out due to the discrepancy between its textual length and the period it covers. To be specific, it is the shortest section in terms of reading time, but the longest one in terms of its temporal span. "Time Passes" is also marked by a significant narrative ellipsis, which excludes the central defining event of both the section and the novel, the Great War itself. The story spans the ten years between the two visits of the Ramsays to the Isle of Skye, and for the most part focuses on the description of the location. The plot contains an unusual, surreal description of the Ramsay house, which now decays and crumbles due to natural forces and the passage of time. The section introduces Mrs. McNab, the housekeeper who comes to clean the house, and through whose point of view the readers learn bits and pieces of information about the Ramsays. Mrs. McNab reveals some important facts about members of the Ramsay family – the readers find out that Mrs. Ramsay has died, that her daughter Prue died too in childbirth, and that Andrew, Mrs Ramsay's son, was killed in war.

Encompassing the events of the Great War, and the death of the aforementioned Ramsays, "Time Passes" covers a period that includes both historical trauma and personal loss. Neither of these events is addressed directly or depicted explicitly. In his analysis of *To the Lighthouse* and the Great War, Vincent Sherry comments on Woolf's evasiveness in depicting the war events by pointing out that Woolf relies on tropes of natural upheaval and chaos, such as the wind and the storm, to convey historical reality (Sherry 2003: 295). Sherry's idea can be broadened to include material space in general, which too mirrors historical processes in its own transformations. The device which Woolf has already used in *Jacob's Room*, in which the swirling leaves embody the emotional distress of the characters, is used more extensively in *To the Lighthouse*. From the very beginning of the section, in the second vignette, Woolf makes use of the house of the Ramsay's to convey an impression of impending doom:

So with the lamps all put out, the moon sunk, and a thin rain drumming on the roof a downpouring of immense darkness began. Nothing, it seemed, could survive the flood, the profusion of darkness which, creeping in at keyholes and crevices, stole round window blinds, came into bedrooms, swallowed up

here a jug and basin, there a bowl of red and yellow dahlias, there the sharp edges and firm bulk of a chest of drawers. Not only was furniture confounded; there was scarcely anything left of body or mind by which one could say "This is he" or "This is she." Sometimes a hand was raised as if to clutch something or ward off something, or somebody groaned, or somebody laughed aloud as if sharing a joke with nothingness. Nothing stirred in the drawing-room or in the dining-room or on the staircase. Only through the rusty hinges and swollen sea-moistened woodwork certain airs, detached from the body of the wind (the house was ramshackle after all) crept round comers and ventured indoors. Almost one might imagine them, as they entered the drawing-room, questioning and wondering, toying with the flap of hanging wall-paper, asking, would it hang much longer, when would it fall? Then smoothly brushing the walls, they passed on musingly as if asking the red and yellow roses on the wall-paper whether they would fade, and questioning (gently, for there was time at their disposal) the tom letters in the wastepaper basket, the flowers, the books, all of which were now open to them and asking, Were they allies? Were they enemies? How long would they endure? (Woolf 1992: 274)

The darkness that engulfs the house is personified, and described in predatory terms, as creeping into the rooms through openings, and swallowing up everything that crosses its way, until nothing discernible is left behind. The wind that subtly enters the house moves around it tentatively, poking at the items it encounters, identifying their strength and endurance, but also its intentions, which is described in an almost military-style discourse ("Were they allies? Were they enemies?"). As the story progresses, these processes continue, gradually nibbling away the house that had remained empty. Besides the transformation of the house, the changes in the environment also reflect the historical events that are omitted from the narrative:

Listening (had there been any one to listen) from the upper rooms of the empty house only gigantic chaos streaked with lightning could have been heard tumbling and tossing, as the winds and waves disported themselves like the amorphous bulks of leviathans whose brows are pierced by no light of reason, and mounted one on top of another, and lunged and plunged in the darkness or the daylight (for night and day, month and year ran shapelessly together) in idiot games, until it seemed as if the universe were battling and tumbling, in brute confusion and wanton lust aimlessly by itself. (Woolf 1992: 280)

The wind and the sea that surge and whirl in uncontrollable movements, until the whole universe is thrown in mindless chaos, will eventually culminate in the world annihilating itself. Sherry concludes that such descriptions of nature in

disorder should be read figuratively, since they contain “a disparity between what the words appear to designate, and what they must be taken to signify” (Sherry 2003: 296). It is indeed hard not to read the section as referring to something more than the havoc wreaked by natural forces. The whole atmosphere seems to evoke a conflict of endless proportions, enacted on a massive scale, which will have horrifying consequences due to human stupidity, and its “idiot games”.

In addition to using images of natural disorder as tropes of war, in the “Time Passes” section, Virginia Woolf also touches upon the immediate impact of the Great War on the lives of the Ramsays. The most important and painful repercussion of war on the life of the family is the death of Andrew Ramsay, who was killed in the trenches by a shell. His death is introduced into the story in a telling manner: “[A shell exploded. Twenty or thirty young men were blown up in France, among them Andrew Ramsay, whose death, mercifully, was instantaneous.]” (Woolf 1992: 279).

Andrew's death is described in only a couple of sentences, which are enclosed in curious angular brackets, further alienating the event. In sparing merely a few sentences to communicate Andrew's death, which signifies the end of a person's life, and brings great sorrow to their loved ones, Woolf conveys the shock of the event, and the absence it entails. However, it is important to note that all the three deaths that the readers learn about in this section are introduced in the same manner, that is, in brackets which contain only the most essential information on the character's death. The fact that the death of Andrew Ramsay, who was killed in the war, is depicted in the same way as the ones that occurred for natural reasons does not minimize the one that happened violently. Woolf's use of brackets to inform the readers of death could rather be read as a statement on death as “the great equalizer”, which takes both young and old, and is equally shocking and unsettling whenever and for whatever reason it occurs.

### **Woolf's Later Fiction – *The Years* and *Between the Acts***

War features in the late fiction of Virginia Woolf too, and traces of it can be found in both *The Years* (1937), which is stripped of the narrative experiments of Woolf's previous work, and *Between the Acts* (1941), Woolf's last novel. The fact that these novels were written with a significant amount of temporal distance from the Great War enabled Woolf to revisit the war that has passed in a more neutral manner, but also to establish a parallel between the past war and the one that was only emerging.

*The Years*, to which Woolf devoted many years of writing, spans the period from the 1880s to the interwar era, and traces the lives of the members of the Pargiter family, who grow, change, age, and die. The writing style of *The Years* lacks the narrative experiments of Woolf's previous work, which is why the

treatment of war differs from her earlier fictional accounts of it. In the novel, Woolf talks about war directly, and gives explicit descriptions of crucial war events, which the characters often revisit in memory later on. *The Years* depicts an event in which the citizens of London experienced wartime close-up, that is, it provides a description of the bombing campaign that was mounted on London in 1917. The event itself is significant because, as Levenback explains, it was not until the Great War that the civilians were expected to be involved in the war conflict at all (Levenback 1999: 124). While *The Years* indeed features soldiers and military men, such as North, the novel focuses less on combatant experience, and deals instead with the war's effect on ordinary people. What is interesting is that the bombing raid is depicted as something that in the minds of the characters had acquired an impression of being almost "normal". When the bombing starts, the members of the Pargiter family and their friends retire to the basement for safety, but pick up the conversation which was broken up by the explosions. When they assemble in the basement, they are afraid, and show concern about the impact of war on their children. Still, most of them prefer not to think about the goings-on outside in order to preserve their sanity:

"Listen!" Maggie interrupted. She held up her hand. "I thought I heard the guns again..."

They listened. The guns were still firing, but far away in the distance. There was a sound like the breaking of waves on a shore far away.

"They're only killing other people," said Renny savagely. He kicked the wooden box.

"But you must let us think of something else," Eleanor protested. (Woolf 2012: 206)

Happy to be alive and trying not to become too psychologically distressed, Maggie, Eleanor, Sara, and Nicolas try to occupy their minds with other things. Once the bombing raid ends, Nicolas and Eleanor contemplate a better, freer world in future, in which they would not feel stifled and contained, as if "screwed up into one hard little, tight little—knot" (Woolf 2012: 207). While the event is remembered by many of the characters later on in their life, the portrayal of the Great War bombing serves as a commentary on the effects of war on ordinary people, and the coping mechanisms they developed to come to terms with it. Via narrative retroversions, the raid is reintroduced several times, with the characters remembering the events they experienced and survived together.

The Great War appears again in the last of Virginia Woolf's novels, *Between the Acts*, whose plot is situated immediately before the onset of World War Two. According to Claire Buck, the novels that were written in the 1930s often anticipated the coming of another war (Buck 2005), that would prove even more devastating than the preceding one. Woolf herself was very much struck by the

Second World War, which can be seen in the large amount of information on it in her private diary, in which she talks about the war as the end of European civilization. In his analysis of *Between the Acts*, Alex Zwerdling singles out the novel as the most responsive of Woolf's work to contemporary events. He claims that the threat of the war can be detected in the general atmosphere of the novel, which is marked by a vague nervousness of the characters, and the feeling of an impalpable impending danger. The novel is also teeming with imagery that conveys conflict, perhaps the most memorable of it being the struggle between the frog and the snake, in which the first is choking on the other, with both dying in the process (Zwerdling, 1986: 302).

In *Between the Acts*, Virginia Woolf picks up the narrative style of *Mrs Dalloway* and *To the Lighthouse*, and uses devices such as narrative anachrony to talk about war, which is only hinted at in the text. The plot focuses on the annual performance of a village pageant that is based on a play written by an unusual playwright, Miss La Trobe. The pageant celebrates the most important moments of British history, from the medieval period onwards, and is visited by the entire village community. The fact that Woolf incorporates a play within her novel is significant because it situates the novel into the tradition of war fiction. According to Paul Fussell, it became quite common at the time to revisit the war in theatrical forms. In addition, the novel's title itself, *Between the Acts*, evokes the period between two "gigantic pieces of theatre", the First and Second World War (Fussell 2013: 250). Including the play staged by Miss La Trobe within the fictional framework of Woolf's novel is important for the overall narrative in several respects.

Through the events that happen "between the acts", that is, in the frequent pauses introduced into the performance, the readers learn about the character's private lives, but also about various aspects of political reality. The onset of the Second World War, or rather the events that will contribute to its beginning, is anticipated by Giles, the husband of Isa Oliver, one of the key female characters of the novel. While watching the play, he is suddenly struck by the audience's apparent lack of awareness of what is to come in the near future. This insight throws him into a state of horror and disgust:

Giles nicked his chair into position with a jerk. Thus only could he show his irritation, his rage with old fogies who sat and looked at views over coffee and cream when the whole of Europe – over there – was bristling like... He had no command of metaphor. Only the ineffective word hedgehog illustrated his vision of Europe, bristling with guns, poised with planes. At any moment guns would rake that land into furrows. Planes splinter Bolney Minster into smithereens and blast the Folly. (Woolf 1970: 53)

In venting his helplessness and unsettlement, Giles gives his take on the future, which serves as an anticipation of events that will occur outside the primary text and narrative frame of the novel. What he anticipated happened only several

weeks after Miss La Trobe's fictional pageant, with England declaring war on Germany on 3 September 1939.

The pageant spans centuries, from medieval times to the reigns of Elizabeth and Victoria, and curiously ends with the play's action being turned to the audience, which is offered mirrors to look at themselves. Thereby, the British past performed in the character's present merges with it, highlighting perhaps the role of the audience in the making of history, and the importance of the present moment. Giles' horrific vision of the future could therefore also be read as a continuation of the historic moments performed in the novel's present in Miss La Trobe's play. The Europe that is now "bristling with guns", and "poised with planes", will soon have to face another war, with more dire consequences than the preceding one.

## Works Cited

- Booth, Allyson. 1996. *Postcards from the Trenches. Negotiating the Space between Modernism and the Great War*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Buck, Claire. 2005. "British Women's Writing of the Great War." *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*. Ed. Vincent Sherry. Cambridge: Cambridge University Press: 85-113.
- Freud, Sigmund. 1995. "Recommendations to Physicians Practicing Psycho-Analysis". *The Freud Reader*. Ed. Peter Gay. New York: W.W. Norton & Company: 356-363.
- Freud, Sigmund. 1990. *Five Lectures on Psycho-Analysis*. New York: W. W. Norton & Company.
- Fussell, Paul. 2013. *The Great War and Modern Memory*. New York: Oxford University Press.
- LaCapra, Dominick. 2001. *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press.
- Laub, Dori. 1992. "Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening". *Testimony, Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge: 57-74.
- Laub, Dori. 1992. "An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival". *Testimony, Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge: 75-92.
- Levenback, Karen L. 1999. *Virginia Woolf and the Great War*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Sherry, Vincent. 2003. *The Great War and the Language of Modernism*. New York: Oxford University Press.
- Tylee, Claire M. 1990. *The Great War and Women's Consciousness. Images of Militarism and Womanhood in Woman's Writing, 1916-64*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan Press.
- Woolf, Virginia. 1970. *Between the Acts*. Mariner Books.
- Woolf, Virginia. 1992. *Collected Novels of Virginia Woolf. Mrs. Dalloway, To the Lighthouse, The Waves*. Ed. Stella McNicol. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, and London: The Macmillan Press.
- Woolf, Virginia. 2008. *Jacob's Room*. Orlando: Harcourt
- Woolf, Virginia. 2003. *Night and Day*. The Harvest Books.
- Woolf, Virginia. 1974. "The Artist and Politics". *The Moment and Other Essays*. Orlando, Florida: Harcourt Brace and Company: 225-228.
- Woolf, Virginia. 2008. *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Woolf, Virginia. 2009. *The Voyage Out*. Oxford: Oxford University Press.
- Woolf, Virginia. 2012. *The Years*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Woolf, Virginia. 1963. *Three Guineas*. Harvest Books.
- Zwerdling, Alex. 1986. *Virginia Woolf and the Real World*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

## „Smetnje” životu – rat u romanima Virginije Woolf

Iako je Virginija Woolf rijetko eksplicitno pisala o ratu u svojim proznim djelima, socijalno-politička problematika nije joj bila strana. Smatrajući da pisac u svojim djelima opisuje „život”, u svojem eseju „Umjetnik i politika” napominje da su i ratna zbivanja dio tog života. Ovaj članak bavi se prikazom Velikog rata u romanima Virginije Woolf, pri čemu je poseban naglasak stavljen na pripovjedne postupke (narrativne anakronije, fokalizacija, višestruke perspektive i sl.). Analizirani romani uključuju

## Sažetak

*Jakobovu sobu, Gospođu Dalloway, Svjetionik, Godine i Između činova.* Među spomenutima ističe se *Gospođa Dalloway*, roman u kojem se Woolf najizravnije dotiče rata, uz pomoć jednog od ključnih protagonista, ratnog veterana Septimusa Smitha.

KLJUČNE RIJEČI: Godine, Gospođa Dalloway, Između činova, Jakobova soba, *naratologija*, Svjetionik, *Veliki rat*, *Virginia Woolf*

# Povijest i sjećanja u prozi Johannesesa Weidenheima

---

**Ivica Leovac**

Centar za strane jezike  
Sveučilište u Zadru

**Marijana Jeleč**

Odjel za germanistiku  
Sveučilište u Zadru

UDK: 821.112.2.09 Weidenheim, J.  
Kategorizacija: izvorni znanstveni rad  
Primljeno: 29. rujna 2020.  
Prihvaćeno: 1. ožujka 2021.

Sudbina Podunavskih Švaba<sup>1</sup> bila je u hrvatskoj književnosti i historiografiji rijetko tematizirana do raspada Jugoslavije u kojoj je ta narodnosna skupina bila i kolektivno stigmatizirana. Podcjenjivanje kvalitete te bojazan od revizionističkih namjera književnosti u kojoj su Nijemci predstavljeni kao žrtve Drugoga svjetskog rata postojali su dugo i u zapadnoj Europi. Svrha je rada dati kratki pregled dijela stvaralaštva najproduktivnijega književnika Podunavskih Švaba s područja bivše SFRJ, Johannesesa Weidenheima. U radu se razmatra manifestiranje povijesti i sjećanja u njegovim proznim djelima. Radnja je često smještena u fiktivnom mjestu *Maresi*, a likovi su mali ljudi zarobljeni u vrtlogu povijesnih zbivanja u kojima postaju marionete ili žrtve velikih sukoba i vladara. Kao sudionik Drugoga svjetskog rata i angažirani pisac Weidenheim je povijest, sjećanja, komunikativno i kulturno pamćenje Podunavskih Švaba uplitao u mnoga svoja djela povezujući općepoznate povijesne činjenice s lokalnim događanjima. Tematizirajući razne zločine, želio je pronaći razloge povijesnih sukoba da bi se oni izbjegli u budućnosti.

KLJUČNE RIJEČI: *Johannes Weidenheim, književnost, kolektivno pamćenje, Podunavski Švabe, povijest, sjećanja*

Sadašnjost svakim trenutkom nepovratno postaje prošlost. Ljudska je potreba da sjećanja na nju prenosimo novim naraštajima pripovijedanjem ili pisanjem, pa se i radnja proznih djela koja reflektiraju stvarnost uglavnom odvija u prošlosti. U hrvatskim pojmovima *pripovijedati* i *pripovijest* krije se riječ *povijest*, a u njemačkome jeziku imenica *Geschichte* sve do danas je zadržala značenja pripovijesti i priče te *povijesti* kao znanosti koja analitički i kritički proučava prošlost. Povijesni tekstovi bave se društveno važnim događajima i pročišćeni su od dramsko-izražajnih elemenata, fikcije ili sjećanja koja odlikuju književna djela. Sjećanjima su se kao psihološkim individualnim procesima bavili znanstvenici poput Bergsona ili Freuda, a spisatelji poput Prousta ili relativno nepoznatog Weidenheima uplitali su ih u svoja djela.

---

<sup>1</sup> O pravopisu i sklonidbi imena Podunavski Švabe vidi: Ham (2019).

Cilj je predstojećeg rada prikazati odražavanje povijesti i sjećanja u odabranim proznim djelima pisca i sudionika Drugoga svjetskog rata, Johannes Weidenheima. Pretpostavka je da je on u svoja književna djela uplitao ratna sjećanja te komunikativno i kulturno pamćenje Podunavskih Švaba, povezujući ih s općepoznatim povijesnim činjenicama i lokalnim događanjima. Na taj način je kao angažirani pisac želio pronaći razloge tragične sudbine svojih sunarodnjaka i drugih naroda kako bi se oni izbjegli u budućnosti.

Maurice Halbwachs i Jan Assmann proces individualnog sjećanja razlikuju od fenomena pamćenja koji je kolektivno oblikovan. Prema Halbwachsu kolektivno pamćenje („memoire“) je sadržano u prostoru i predmetima sjećanja te ono prelazi u „histoire“, tj. kolektivnu povijest. Jan Assmann razlikuje komunikativno pamćenje u kojem su sadržana usmeno prenošena iskustva od kulturnoga pamćenja u zapisanim sjećanjima, spomenicima, građevinama, krajobrazima, nošnjama itd. (Assmann 1988: 11–12).<sup>2</sup>

Djela Johannes Weidenheima prožeta su povijesnim događajima, sjećanjima i kolektivnim pamćenjem koje je prešlo u kolektivnu povijest Podunavskih Švaba. Kroz vlastita sjećanja, potaknuta prostorom i predmetima sjećanja te kroz komunikativno i kulturno pamćenje Weidenheim (ne)svjesno mijenja povijesne činjenice i miješa ih s fikcijom. Njegova djela stoga ne daju objektivnu sliku prošlosti, nego tematiziraju odabrana povijesna zbivanja iz perspektive autora i njegovih protagonista. Ovdje analizirani romani: *Treffpunkt jenseits der Schuld* (1956), *Mensch, was für eine Zeit oder Eine Laus im deutschen Pelz* (1968), *Heimkehr nach Maresi* (1994), *Maresi: eine Kindheit in einem donauschwäbischen Dorf* (1999) i novela *Williams deutsche Prüfung* (1940) sadržavaju kratke epizode iz života Nijemaca u srednjem Podunavlju od njihova doseljenja u 18. stoljeću do detaljnijih opisa događaja iz Drugoga svjetskoga rata i poslije njega.

Podunavskim Švabama naziva se uglavnom njemačko stanovništvo koje je Austro-Ugarska, nakon protjerivanja Osmanlija, organizirano naseljavala u srednje Podunavlje do 19. stoljeća. Ti su doseljenici potjecali iz raznih habsburških nasljednih zemalja, a najbrojniji su bili iz širega područja današnje jugozapadne Njemačke i susjednih regija (Seewann 2013: 121–123). Oni su iz svojih zavičaja najprije dolazili kopnenim putovima u njemačku regiju Švapsku, a odatle su do panonske nizine plovili Dunavom. Tako su u srednje Podunavlje pristizali uglavnom iz dunavskih luka u Švapskoj, pa je to bio i vjerojatni razlog zašto ih se po dolasku svih nazivalo Švabama. Oni nisu bili homogena narodna zajednica, ali im je zajednički bio njemački standardni jezik u upravi, školstvu i crkvi te su se po njemu najviše razlikovali od svojih mađarskih, slavenskih i rumunjskih susjeda koje su ovdje zatekli (Röder 1998: 30, 33, 40; Seewann, 2013: 140).

<sup>2</sup> Svi prijevodi citata s njemačkoga jezika i parafraza dijelova teksta djelo su autora članka.

Srednje Podunavlje je nakon raspada Austro-Ugarske 1918. godine podijeljeno između Mađarske, Rumunjske i Kraljevine SHS, a oni su od konstitutivnoga naroda postali nacionalna manjina. Od 1920-ih godina u znanosti ih se skupno naziva Podunavskim Švabama kako bi ih se razlikovalo od Švaba u Njemačkoj. Pod utjecajem Trećega Reicha, krajem 1930-ih godina, njemačka se manjina u Kraljevini Jugoslaviji radikalizirala (Geiger 2009: 9; 2012: 386). Većina mladih Švaba, a među njima i Weidenheim, u Drugome svjetskom ratu bila je u njemačkim vojnim postrojbama s čijim su porazom i napustili Jugoslaviju. Stariji, žene i djeca ostajali su u svojim domovima jer se nisu osjećali krivima (Geiger 2008: 802). Unatoč činjenici da su bili jugoslavenski državljani i da nisu svi podržavali okupatore, odlukom AVNOJ-a iz studenoga 1944. i njezinim ozakonjenjem 1946. godine (Geiger 2012: 802–803; Janjetović 2009: 351), jugoslavenski Nijemci izjednačeni su s njemačkim državljanima te su kolektivno proglašeni krivcima. Oduzeta im je sva imovina, ubijani su, mučeni i odvođeni u radne logore, a u njihove je kuće organizirano naseljavano stanovništvo iz drugih krajeva Jugoslavije. Mnogi su umirali u logorima zbog bolesti, gladi i neljudskih uvjeta (Janjetović 2009: 348–350; Geiger 2009: 11–14). Većina je preživjelih nakon zatvaranja logora i bez imovine napustila Jugoslaviju, a dio se asimilirao, odnosno kroz etničku mimikriju izdavao se za Mađare, Hrvate ili Srbe (Janjetović 2009: 359). Tako je najbrojnija jugoslavenska nacionalna manjina od oko pola milijuna ljudi prije Drugoga svjetskog rata spala nakon njega na šezdesetak tisuća onih koji su mogli dokazati da su pomagali ili bili dio NOB-a te se nisu libili javno izjasniti se kao Nijemci (Janjetović 2009: 351, 359). Tijekom narednih desetljeća mnogi su se i dalje iseljavali ili asimilirali, pa je u Jugoslaviji do 1990-ih ostalo samo nekoliko tisuća stanovnika koji su se izjašnjavali kao Nijemci ili Austrijanci (Geiger 2009: 15).

Sličnu su sudbinu krajem 1944. Podunavski Švabe doživjeli u Mađarskoj i u Rumunjskoj, ali ih je u njima ostalo razmjerno više, vraćena su im kasnije građanska prava te su oni u te dvije zemlje nastavili kulturno djelovati sve do danas. U Jugoslaviji je, međutim, gotovo u potpunosti prekinut višestoljetni kontinuitet njemačkoga naroda i kulture. Njihova sudbina je do kraja 1980-ih u ovdašnjoj politici uglavnom bila tabu-tema, a u književnim djelima i filmskoj umjetnosti tek se 1970-ih postupno napušta njihovo jednodimenzionalno prikazivanje (Geiger 2009: 20). Oni svoj kulturni život nakon 1945. godine uglavnom nastavljaju u Austriji, Njemačkoj i u prekomorskim zemljama osnivajući zavičajne udruge, institute te objavljujući znanstvene publikacije, ali i stvarajući književna djela kao što je to činio Johannes Weidenheim.

Iako Nijemci nakon 1945. godine u kapitalističkim europskim zemljama nisu proganjani, oni su i u njima bili stigmatizirani. Književnost s tematikom Nijemaca kao žrtava Drugoga svjetskog rata i tamo je podcjenjivana zbog bojazni od njezinih revizionističkih namjera. Nakon objave novele *Korakom raka* nobelovca Güntera Grassa, samo nekoliko mjeseci prije Weidenheimove

smrti 2002. godine i dodjele Nobelove nagrade za književnost Banatskoj Švabici Herti Müller 2009. godine, pogled na tu tematiku i književnost se mijenja.

S objavljenih devet romana, dva kazališna komada, više desetaka pripovijedaka u šest zbirki, nekoliko radiodrama, jednom zbirkom pjesama te mnogim političkim člancima Johannes Weidenheim bio je najproduktivniji spisatelj jugoslavenskih Podunavskih Švaba. Rođen je kao Ladislaus Jakob Johannes Schmidt u tada još austrougarskoj Bačkoj Topoli 25. travnja 1918. godine. Samo nekoliko mjeseci kasnije stanovnici toga područja „više nisu živjeli u Mađarskoj nego u njima od početka odbojnoj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca“ (Weidenheim 1994: 109), koju Švabe i Mađari ni nakon promjene imena u Kraljevina Jugoslavija nisu prihvatili. Negativno komunikativno pamćenje o Jugoslaviji i Srbima zadržalo se među Podunavskim Švabama i desetljećima kasnije, jer prema riječima Weidenheimova protagonista oni „nisu zaboravili da je onaj koji je ubio nadvojvodu Franju Ferdinanda bio Srbin“ (Weidenheim 1994: 110). Weidenheimov alter ego Daffee povezuje vlastita sjećanja s komunikativnim pamćenjem o Kraljevini Jugoslaviji koja je „skrpana na savezničkom zelenom stolu“ kao slučajna nasljednica Austro-Ugarske te ju njegov otac nije prihvaćao, nego je duhom i dalje živio u „posljednjem velikom Carstvu našega svijeta“ (Weidenheim 1956: 7).

Uz promjenu granica 1920-ih promijenio se i službeni jezik u Vojvodini koji do tada većina Švaba i Mađara „osim par psovki“ nije znala (Weidenheim 1994: 109). Neznanje jezika samo je povećalo antagonizam prema južnoslavenskoj državi, a netrpeljivost i visoko držanje naspram Srba trajali su sve do Drugoga svjetskog rata u kojemu su tragično kulminirali. Weidenheim opisuje taj odnos jednih pored drugih u svome romanu *Treffpunkt jenseits der Schuld* (1956) kroz likove veleposjednika Köppela i njegova srpskog sluga Schuwakowa te kasnije Simona Messera ili Bele Krumesa u *Heimkehr nach Maresi* (Leovac i Lovrić 2019: 266, 270). Bela Krumes se 1941. nije htio dragovoljno priključiti jugoslavenskoj vojsci jer bi to značilo „stupiti u službu Srbima, a nijedan pravi Nijemac to ne bi napravio. Svakom je marežanskom Švabi bilo u krvi da su Srbi otkako postoje buntovnici, hajduci i ubojice kralja“ (Weidenheim 1994: 120).

U Weidenheimovim prikazima malih ljudskih sudbina i mjesnih događanja ogledavaju i velika povijesna zbivanja poput Revolucije 1848. te Prvoga i Drugoga svjetskog rata. Njegovi su likovi obični ljudi zarobljeni u vrtlogu povijesnih previranja u kojima postaju marionete ili žrtve velikih vladara, bilo onih njemačkih, austrougarskih bilo jugoslavenskih. Tako Švabe nakon doseljenja u Podunavlje u 17. i 18. stoljeću više nisu morali ginuti za „neko napuhanog malog kneza u njemačkoj domovini“, ali su sinovi njihovih sinova morali kasnije u Podunavlju prolijevati svoju krv za neko „spokojno apostolsko veličanstvo“ Austro-Ugarske Monarhije (Weidenheim 1994: 156).

Radnja njegovih djela često je smještena u fiktivnom mjestu *Maresi*. To je mjesto sjećanja i sinonim za cijelu Panoniju. Iza njega se krije bački grad

Vrbas, mjesto Weidenheimova djetinjstva i mladosti. Maresi je kratica imena Marija Terezija, a on ga je nazivao i *Mariatheresendorf* (Weidenheim 1957: 21) odajući tako počast habsburškoj carici za čije vladavine je najviše njemačkoga stanovništva doseljeno u Bačku. Iako nikada nisu vidjeli njezina sina Josipa, „ponosni protestanti“ Marežani zvali su ga „milostivi car“, jer se odlučio malo distancirati od svoje majke, stroge katolkinje i pri kolonizaciji dao prednost protestantima (Weidenheim 1994: 35, 65).

Weidenheimovi protagonisti sazrijevaju zajedno s autorom i mijenjaju svoj pogled na svijet i povijest. Dok se mladi konzervativni student Amadeus u noveli *Williams deutsche Prüfung* (1940) prije Drugoga svjetskog rata brine o očuvanju njemačke tradicije, kulture i umjetnosti, a Stefan Mornau u romanu *Kale-Megdan* (1948) analizira sociokulturne prilike na Balkanu, nakon rata Hans Daffee u romanu *Treffpunkt jenseits der Schuld* (1956) i poraženi njemački vojnik Simon Lazar Messer u romanu *Mensch, was für eine Zeit* (1968) razmišljaju o zanesenosti Podunavskih Švaba velikonjemačkom idejom prije rata, njemačkim zločinima u ratu, ali i o poslijeratnoj komunističkoj odmazdi nad Podunavskim Švabama. U romanu *Heimkehr nach Maresi* (1994) sada već umirovljeni njemački urednik Simon Lazar Messer prolazi starim zavičajem, prisjeća se mladosti i djetinjstva te mislima odlazi sve do daleke povijesti rodnoga kraja. U ljubavnoj priči o „njemačkom Balkancu“ Janoschu i njegovoj supruzi *Theodori* u istoimenome romanu (1998) Weidenheim vodi svoje protagoniste na romantično putovanje kroz dijelove Hrvatske, BiH, Srbije i Crne Gore pri čemu uz povijesne činjenice izranjaju i kratka Janoschova sjećanja na ratne dane provedene u tim krajevima. Od sjećanja na (su)život u Podunavlju satkan je i Weidenheimov posljednji roman *Maresi: Eine Kindheit in einem donauschwäbischen Dorf* (1999) u kojemu se Messer nakon pet desetljeća života povlači u „kućište sjećanja“ (Weidenheim 1999: 8–9) i pripovijeda o svojoj mladosti. I u tom romanu on prikazuje globalne događaje kroz lokalna zbivanja. Tako i Messerova sjećanja na sporednu dječju ulogu u mađarskome kazališnom komadu povezuje s komunikativnim pamćenjem na Prvi svjetski rat, odnosno „tri-četiri godine nakon što je Srbin Gavrilo Princip u Sarajevu nasred ulice ubio austrijskog nadvojvodu Franju Ferdinanda; u svijetu je od tada bio rat (i nije prestajao do ovoga dana), a u Maresiju se igralo kazalište“ (Weidenheim 1999: 16, 197).

Hitlerov napad na Cvjetnicu 1941. godine urezan je u komunikativno pamćenje Podunavskih Švaba, a Weidenheim ga opisuje u više navrata (Weidenheim 1994: 166; 1968: 65–66, 258). U to rano travanjско jutro stanovnici Weidenheimova fiktivnoga Maresija čuli su i vidjeli njemačke Štuke kako lete prema Beogradu koji su Nijemci od Bismarcka, cara Wilhelma do Hitlera oduvijek mrzili (Weidenheim 1994: 166). Istovremeno su u zemlju ušle kopnene snage iz susjednih država, ali „na razočaranje Švaba Maresi nisu osvojile njemačke nego mađarske postrojbe“ (Weidenheim 1994: 166). Cvjetnice se kao svoga prvoga poraza, u uniformi jugoslavenske kraljevske vojske, sjeća ponovno poraženi

njemački vojnik Messer u zadnjim danima rata, teško se mireći s propašću Trećega Reicha (Weidenheim 1968: 65–66, 258). Weidenheim u svojim djelima tematizira okupaciju Jugoslavije i nacističke zločine nad Židovima, Srbima i Romima u Beogradu, Kragujevcu i ostatku zemlje (Weidenheim 1956, 1968, 1994), ali i komunističku odmazdu 1944. nad Podunavskim Švabama koji su kroz povijest proživjeli „smjenu dinastija, ubojstvo kralja, promjenu državnoga jezika i poštanskih marki, promjenu nekih državnih parola“ (Weidenheim 1956: 78), ali su ostali iznenađeni samovoljom partizana i Crvene armije koji su bez bojazni odgovornosti ulazili u tuđe kuće i uzimali što ih je volja. Tematiziranjem stradanja i drugih naroda Weidenheim je nastojao prikazati različite poglede na povijest, ali i polarizirati nekad zaraćene strane s namjerom poticanja dijaloga među njima. To je osobito pokazao u romanu *Treffpunkt jenseits der Schuld* (1968) u kojem stari poznanici Srbin i Nijemac vide kao žrtve, iznoseći patnje vlastitoga naroda prouzrokovane od druge strane tijekom i poslije Drugoga svjetskoga rata.

U kulturnome pamćenju Podunavskih Švaba ostala su mnoga naselja koja su planski izgradili u Podunavlju, njihove pravokutno posložene ulice, škole, katoličke i protestantske crkve, spomenici te mnoge druge građevine poput općinske zgrade u Vrbasu. Na njoj je pisalo na njemačkome i mađarskome jeziku da je Maresi utemeljio car Josip 1785. godine, od 1918. je mađarski natpis zamijenjen srpskim, 1941. srpski opet mađarskim, a od 1944. je opet vraćen srpski (Weidenheim 1957: 65). U komunikativnome pamćenju Podunavskih Švaba ostao je i kolokvijalni njemački naziv *Weidenheim* za grad Vrba, koji je autor najprije uzeo kao pseudonim, a kasnije i za prezime. On se može tumačiti i kao složenica njemačkih riječi *Weide* za vrbu i *Heim* za dom (Leovac 2018: 211).

U romanu *Heimkehr nach Maresi* (1994) Messer dolazi vlakom u zemlju svojih očeva bogatu mnogim rudnim bogatstvima, ali i krvlju koja je ovdje prolijevana tijekom stoljeća (Weidenheim 1994: 16, 34). Već pri dolasku na željeznički kolodvor sve ga asocira na povijest, mladost i djetinjstvo. Čak i stara stabla nasuprot kolodvora stavlja u povijesni kontekst pišući da su tu stajala još u vrijeme kada su pali poznati pucnji u Sarajevu (Weidenheim 1994: 10). Sarajevski atentat kada je „jedan slabašni srpski student s nekoliko revolverskih hitaca, nasred ulice srušio staru, na nasilne smrti već naviklu kuću Habsburgovaca“ (Weidenheim 1994: 38–39) spominje u više navrata (Weidenheim 1994: 86; 1999: 16, 197).

Inspiriran građevinama, ulicama i prostorom kao predmetima kulturnoga pamćenja Weidenheim kroz lik Messera zaranja u blisku i daleku povijest Maresija pa ovo književno djelo neki smatraju i svojevrsnom kronikom Vrbasa (Orbović 2013: 148). Razgovarajući s novim stanovnicima, čiji preci su od kraja 1944. naseljavani iz brdskih krajeva Jugoslavije, Messer shvaća da oni uopće ne poznaju prijeratnu povijest Maresija, ni njegove stare nazive ulica ili ustanova. Ne znaju da je današnja carinarnica nekoć bila vila trgovca žitaricama Taborija,

niti znaju kome su pripadale druge građevine i čemu su služile. „I pri toj pomisli stranac [Messer] se osjećao kao jedini preživjeli. Ili jedini umrli“ (Weidenheim 1994: 21).

Dok promatra jednoga brkatog čovjeka, koji je u narodnoj nošnji djelovao kao da je „izašao iz nekog etnografskog muzeja“, Messer se prisjeća da su mu kao dječaku slični brkati srpski žandari ulijevali strah u kosti dok su s bajunetama na puškama patrolirali mirnim ulicama Maresija. Taj je čovjek za Messera oličenje gorštakâ koji su sa brdâ došli 1945. u ravničarski Maresi, u kuće upravo izbjeglih ili u logorima zatočenih Švaba. U tom „pobjedniku“ kojega je „čežnja za brdima iz kojih je potjecao potjerala iz uskog dnevnog boravka na ulicu“ i koji „želi dati do znanja kome Maresi sada pripada“ (Weidenheim 1994: 25) Messer („gubitnik“) vidi:

utjelovljenje balkanskoga iredentista [...] s kojim nitko nije mogao izaći na kraj. On je 1389. u bitci na Kosovu polju turskom sultanu Muratu u njegovu raskošnom šatoru osobno rasporio trbuh. Nekoliko trenutaka povijesti kasnije, u Prvom svjetskom ratu, natjerao je ponosnoga austrijskoga vojskovođu Potioreka s ljudstvom, konjima i kolima u bijeg. Skupa s njegovim otmjenim „Radetzky-maršom“ ga je odguslao slavenskim mol-zvucima „Marša na Drinu“ uz koji se uopće ne može marširati, nego samo plakati ili jurišati. Ponovno jednu povijesnu minutu kasnije su si, jedan za drugim, Hitlerovi generali na njemu polomili zube. Točno na isti dan, 20. listopada 1944. kada su Titovi partizani zajedno s Crvenom Armijom oslobodili vječno opsjedani Beograd pojavio se on, silazeći s brda u ravnicu. (Weidenheim 1994: 26)

Za Messera sve u rodnome gradu predstavlja predmet sjećanja i povod za vraćanje u povijest: Titove slike, na čijem su se mjestu mijenjale slike Franje Josipa, kralja Petra I., kralja Aleksandra, kralja Petra II., Nikole Horthyja (Weidenheim 1994: 13, 16; 1957: 66); automobil Yugo ga podsjeća na nacističko strijeljanje kragujevačkih nastavnika i đaka 1941. godine (Weidenheim 1994: 16), a avarski šanac na daleku povijest Podunavlja. Tako naracijom odlazi sve do Huna, Kelta, Franaka i Avara koji su tisućljećima ostavljali svoje kosti u panonskoj zemlji (Weidenheim 1994: 33). U romanu *Mensch, was für eine Zeit* (1968) poraženi njemački vojnik Messer 1. svibnja 1945. u Bavarskoj iščekuje kraj rata, vraća se mislima u djetinjstvo i prisjeća se Praznika rada u Maresiju. Tada su đaci odlazili na avarski šanac s učiteljem koji im je govorio kako je poznati njemački car Karlo Veliki tu porazio avarske horde i kako će oni kada odrastu još više čuti o znamenitoj Njemačkoj (Weidenheim 1968: 17).

U potrazi za vlastitom prošlošću, nekoliko desetljeća kasnije, u romanu *Heimkehr nach Maresi* (1994), Weidenheim odvodi umirovljenika Messera na avarski šanac te ga vraća u djetinjstvo i školske izlete na ta dva kružna bedema

zarasla u travu. Uz individualna sjećanja Weidenheim u naraciju upliće i povijesne činjenice, pomiješane s kulturnim i komunikativnim pamćenjem. Dok su se učenici igrali po šancu, Messerov je ondašnji učitelj ležeći u travi sklapao rime o Avarima, Tatarima i Husarima te ga je posebno uzbuđivala pomisao „da je njemački franački car Karlo bio taj koji je divlje Avare opet protjerao sa marežanskoga tla“ (Weidenheim 1994: 243). Messer uočava koliko su Titovi partizani dopustili da šanac propada, a stajao je tu:

još dok Turci nisu mogli ni sanjati da će prodrijeti do carskog grada Beča, kojeg su zvali „zeleni jabuka“ [...] dok u Falačkoj još nitko nije slutio da će odavde krenuti mnoštvo ljudi [...] neki i u bijegu od zlokobnoga znamenja iz Lisabona kada je Gospodin u svojoj godini gnjeva 1755. dao da se Zemlja tako strašno zatrese. (Weidenheim 1994: 243–244)

Avarski šanac tako postaje simbolom opstojnosti, jer ga kroz povijest nitko nije dirao: „ni Franci, ni Turci, ni mađarski magnati, ni njemački seljaci, ni slavenski proleter“ (Weidenheim 1994: 244). Danas je taj šanac arheološko nalazište za čiju se povijest vežu Kelti, a ne Avari (Orbović 2013: 150), a Osmanlije su inače Beč zvali „zlatna jabuka“.

Stariju povijest Podunavlja Weidenheim tematizira i tijekom vremena osmanlijskih osvajanja kada „je ravnicu dobila osobito puno krvi za popiti i kostiju za progutati“ (Weidenheim 1994: 34). Opisuje bitke koje su protiv Osmanlija vodili Habsburgovci potpomognuti Srbima, pa su oni zbog toga dobili privilegije i zemlju te su se naselili sto godina prije Švaba u opustošenu ravnicu. I ovdje autor (ne)svjesno iskrivljuje povijest jer su Srbe kao stočare u Podunavlje još otprije naseljavali Osmanlije za potrebe svoje vojne logistike (Seewann 2013: 90–91). U svoja dva romana on spominje sudbinu Kara Mustafe koji nije uspio zaposjesti Beč te su ga pri povratku na Kalemegdanu čekala dva krvnika i svileni užice (Weidenheim 1994: 268–269, 1998: 19). Iza Turaka su u komunikativnome pamćenju Švaba ostale strahote poput zaziđivanja žena ili predaje o nabijanjanima na kolac, pa je i stoljećima kasnije spominjanje turskoga imena izazivalo jezu u Maresiju (Weidenheim 1994: 34; 1999: 35). Ali od Turaka su ostale i neke lijepe kulinarske uspomene poput halve ili ratluka posutog šećerom u prahu (Weidenheim 1994: 34).

Analizirajući vlastita sjećanja i povijest svoga panonskog zavičaja, poraženi njemački vojnik Messer govori o strahotama o kojima je učio u školi kao o nečemu što se događalo negdje drugdje i nekome drugomu. Dok su priče o turskome nabijanjanju na kolac, o vlaškom odrezivanju glave ili o krunidbi užarenom krunom hrvatskoga pobunjenika Matije Gupca dopirale iz daleke povijesti, sada 1945. godine, Messera su sustizala vlastita sjećanja i vijesti o zločinima iz njegova vremena, koje su počinili njegovi sunarodnjaci. Messer priča o gušenju Židova i Roma plinom u špediterskim kamionima (Weidenheim

1968: 36, 81), o stravičnim nacističkim ubojstvima, mučenjima i medicinskim izivljavanjima nad ženama i djecom u koncentracijskim logorima te o ostalim strahotama kakve nisu radili ni ozloglašeni Turci (Weidenheim 1968: 81–82).

Svoju poslijeratnu integraciju na sjeveru SR Njemačke, pod kontrolom engleskih okupacijskih snaga, Messer uspoređuje s osmanlijskim preodgojem djece koju su Janjičari otimali iz okupiranih zemalja (Weidenheim 1968: 353) ili s rimskom prošlošću Panonije. Tako je Messer iz Maresija došao živjeti u njemački grad Celle i „dospio u svijet u koji Rimljani nikada nisu kročili, a koji potomka iz stare rimske provincije Dacije nije znao svrstati u svoje registre“ (Weidenheim 1968: 134).

Kroz lik Simona Lazara Messera Weidenheim tematizira komunikativno pamćenje Švaba te njihove autopredodžbe i heteropredodžbe. Dok Švabe predstavlja kao narod koji je u te krajeve sa sobom donio marljivost i napredak, a Mađare kao konjanički narod koji je vladao u Panoniji davno prije nego što je Njemačka dobila ime, Slaveni su za njega „pastirski narod [...] anonimani i žilavi, koji je nadživio sve osvajače, dok od pastira nisu postali gospodari: novi gospodari Maresija“ (Weidenheim 1994: 34). U komunikativnome pamćenju Podunavskih Švaba naseljavanje Nijemaca u Podunavlje prelazilo je u mit i predstavljano kao spas za ovo područje. Za druge narode Weidenheim kaže da se, neovisno o tome jesu li bili pobjednici ili pobijedeni, osvajači ili podjarmljeni, zbog previše ponosa, neznanja ili lijenosti nisu brinuli o zemlji (Weidenheim 1994: 34–35). Od takvih su mitova nastale predrasude koje su se odrazile i na suživot Švaba i Srba, a posebice u vremenima velikih sukoba.

Šezdeset i tri godine nakon njihova doseljenja u ravnice po prvi put su Švabe sudjelovali u svjetskoj povijesti – iznenadno i potpuno protiv svoje volje. Preko noći ih je sustigla Francuska revolucija, od koje su svojevremeno pobjegli i oni kasnije pridošli kolonisti, a za koju se općenito smatralo da je odavno prošla. (Weidenheim 1994: 266)

Kao veliku povijesnu godinu Weidenheim opisuje 1848. kada je u Parizu srušen kralj Filip, u Beču je morao odstupiti Metternich, a u Pešti se spremala pobuna protiv carskoga dvora. U tom povijesnom trenutku odlučivalo se kome će Marežani iskazati lojalnost: austrijskomu caru ili mađarskomu kralju. „Bio je to prvi, ali ne i posljednji put da su na povijesnoj okretnoj pozornici, na kojoj su živjeli, bili suočeni s ovim pitanjem“ (Weidenheim 1994: 270). Marežani su bili podijeljeni te su se sukobili Srbi iz Staroga Maresija i Švabe iz Novoga Maresija jer su:

Švabe, već stoljeće vjerni podanici Mađarske, naginjali, suprotno svim svojim tradicijama, mađarskoj revoluciji, dok su Srbi, inače povijesno notorni pobunjenici, iz zahvalnosti za habsburšku blagonaklonost pri naseljavanju, ostali vjerni bečkoj kruni. (Weidenheim 1994: 155–156)

Ni Prvi svjetski rat, ni Oktobarska revolucija, pa ni Drugi svjetski rat nije se tako brzo probio do Maresija kao Revolucija 1848./49. Rat s Pruskom 1866. godine ostavio je traga jedino u izreci koja je kao dio komunikativnoga pamćenja Podunavskih Švaba ostala do Messerovih dana: „Šezdeset šesta – loša godina“ (Weidenheim 1994: 236).

Za spisatelja Weidenheima loše su godine započele krajem 1960-ih, jer dva iduća desetljeća nije uspio objaviti značajnije književno djelo. Zbog zagovaranja obostrane krivnje u svojim djelima i ljevičarskih istupa u zapadnoj Njemačkoj trpio je sve do kraja 1980-ih žestoke kritike sunarodnjaka te teško pronalazio izdavače za svoja djela. U Jugoslaviji je kao spisatelj bio nepoznat, a roman *Treffpunkt jenseits der Schuld* (1968) usputno je pri jednom sudskom procesu ocijenjen kao antijugoslavenski i antisocijalistički (Leovac i Lovrić 2019: 271). S padom komunizma njegov stvaralački rad više nije bio u sjeni njegovih političkih uvjerenja te je 1990-ih doživio svoj književni povratak, ali je 2002. preminuo i iza sebe ostavio još neobjavljenih djela.

Iz analize odabranih romana i novele Johannesesa Weidenheima može se zaključiti da je on kao angažirani pisac u svoja književna djela uplitao vlastita imaginarna sjećanja te komunikativno i kulturno pamćenje Podunavskih Švaba, povezujući ih s općepoznatim povijesnim činjenicama i lokalnim događanjima. Tematizirajući njemačke zločine tijekom Drugog svjetskog rata i komunističke nakon njega, želio je pronaći razloge povijesnih sukoba kako bi se oni izbjegli u budućnosti. Nažalost, za života nije dobio zasluženu pozornost među našom, a ni širom njemačkom čitateljskom publikom.

## Literatura

- Assmann, Jan. 1988. „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“. *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt: Suhrkamp: 9–19.
- Geiger, Vladimir. 2008. „Josip Broz Tito i sudbina jugoslavenskih Nijemaca“. *Časopis za suvremenu povijest*, 40, 3: 789–818.
- Geiger, Vladimir. 2009. *Sudbina jugoslavenskih Nijemaca u hrvatskoj i srpskoj književnosti / Das Schicksal der Jugoslawiendeutschen in der kroatischen und serbischen Literatur*. Zagreb: Zajednica Nijemaca u Hrvatskoj / Gemeinschaft der Deutschen in Kroatien.
- Geiger, Vladimir. 2012. „Tematiziranje povijesti njemačke manjine u suvremenoj hrvatskoj književnosti“ (U povodu romana Unterstadt I. Šojat-Kuči). *Scrinia Slavonica: godišnjak Podružnice za povijest Slavonije, Srijema i Baranje Hrvatskog instituta za povijest* 12, 12: 385–394.
- Ham, Sanda. 2019. „Podunavski Švabi, Podunavski Švabe ili Podunavske Švabe?“ *Jezik* 66, 2: 77–79. URL: <https://hrcak.srce.hr/225347> (12. rujna 2020.).
- Janjetović, Zoran. 2009. *Nemci u Vojvodini*. Beograd: INIS.
- Leovac, Ivica. 2018. „Johannes Weidenheim und die Inszenierung des Zusammenlebens in seinen Werken: *Heimkehr nach Maresi* (1994) und *Maresi. Eine Kindheit in einem donauschwäbischen Dorf* (1999)“. *Die Darstellung Südosteuropas in der Gegenwartsliteratur*. Berlin: Peter Lang: 207–229.
- Leovac, Ivica; Lovrić, Goran. 2019. „Johannes Weidenheim između kultura“. *Susret kultura*. Novi Sad: Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu: 261–274.
- Orbović, Pavle B. 2013. „Историјски мотиви у делима Јоханеса Вајденхајма“. *Траг: часопис за књижевност, уметност и културу*. 9, 9, 33: 147–153.
- Röder, Annemarie. 1998. *Deutsche, Schwaben, Donauschwaben. Ethnisierungsprozesse einer deutschen Minderheit in Südosteuropa*. Marburg: N.G. Elwert Verlag.
- Seewann, Gerhard. 2013. *Geschichte der Deutschen in Ungarn. Bd 1. Vom Frühmittelalter bis 1860*. Marburg: Herder Institut.
- Weidenheim, Johannes. 1940. *Williams deutsche Prüfung*. [novela]. [pod imenom Ladislaus J. Schmidt]. Novi Vrbas: Wrbaser Buchdruckerei des Heinrich Pleefß.
- Weidenheim, Johannes. 1948. *Kale-Megdan. Roman*. Hamburg: Hansischer Gildenverlag / Joachim Heitmann.
- Weidenheim, Johannes. 1956. *Treffpunkt jenseits der Schuld. Roman*. Gütersloh: Bertelsmann.
- Weidenheim, Johannes. 1968. *Mensch, was für eine Zeit oder Eine Laus im deutschen Pelz*. München: List Verlag.
- Weidenheim, Johannes. 1991. *Pannonische Novelle. Lebenslauf der Katharina D.* Salzburg: Otto Müller.
- Weidenheim, Johannes. 1994. *Heimkehr nach Maresi. Roman*. Salzburg: Otto Müller.
- Weidenheim, Johannes. 1998. *Theodora. Bilanz einer Liebe. Roman*. Weilerswist: Landpresse.
- Weidenheim, Johannes. 1999. *Maresi: eine Kindheit in einem donauschwäbischen Dorf*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

## Geschichte und Erinnerungen in der Prosa Johannes Weidenheims

Das Schicksal der Donauschwaben war in der kroatischen Literatur und Geschichtsschreibung bis zum Zerfall Jugoslawiens, in dem diese ethnische Gruppe auch kollektiv stigmatisiert wurde, selten thematisiert. Die Unterschätzung ihrer Qualität, sowie die Befürchtung vor revisionistischen Absichten der Literatur in der die Deutschen als Opfer des Zweiten Weltkrieges dargestellt werden, gab es auch im Westeuropa. Das Ziel dieser Arbeit ist es, einen kurzen Überblick über einen Teil vom Oeuvre des produktivsten Schriftstellers der Donauschwaben aus dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien, Johannes Weidenheim, zu verschaffen. In dem Aufsatz wird die Darstellung der Geschichte und der Erinnerungen in seinen Werken in Betracht gezogen. Ihre Handlung ist oft in dem fiktiven Ort Maresi untergebracht und die Figuren sind kleine Leute, gefangen im Wirbel der Geschichtsereignisse, in denen

## Zusammenfassung

sie zu Marionetten oder Opfern der großen Auseinandersetzungen, Herrscher und Mächte werden. Als Kriegsteilnehmer und engagierter Schriftsteller hat Weidenheim die Geschichte, Erinnerungen, sowie das kommunikative und kulturelle Gedächtnis der Donauschwaben in seine zahlreichen Werke eingewoben und die allgemeinbekannten historischen Tatsachen mit lokalen Geschehnissen verknüpft. Durch die Thematisierung der beidseitigen Schuld, insbesondere im Zweiten Weltkrieg, wollte er die Konfliktursachen ermitteln, damit sie in der Zukunft vermieden werden. Leider bekam er zu Lebzeiten weder bei unserem noch bei einem breiteren deutschsprachigen Lesepublikum die gebührende Aufmerksamkeit.

**SCHLÜSSELWÖRTER:** *Johannes Weidenheim, Literatur, kollektives Gedächtnis, Donauschwaben, Geschichte, Erinnerungen*

## «Господа из завтра»: мотив путешественника во времени и постсоветская травма в современной русской прозе

**Дмитрий Новохатский**

Катанский университет (Италия)

Департамент гуманитарных наук

UDK: 821.161.1.09

Kategorizacija: izvorni znanstveni rad

Primljeno: 30. svibnja 2020.

Prihvaćeno: 8. travnja 2021.

В статье в свете постсоветской травмы рассматривается «попаданчество» – корпус современных произведений массовой русской литературы, изображающих путешествие в иные миры или в прошлое. Доказывается связь популярности «попаданческой» литературы с постсоветской травмой, определяющей современное российское массовое сознание: ностальгия, вызванная социальной нестабильностью, и актуальные культурные практики государства, пытающегося использовать символический капитал Российской империи и Советского Союза для выработки стратегий развития страны, стимулируют массовое обращение к прошлому, которое героизируется и мифологизируется. В этом контексте особое значение приобретает идея «справедливой» и «несправедливой» истории; актуализируется пафос ее исправления как механизм защиты от повторения ошибок прошлого в будущем, реализующийся в общественном запросе на «попаданческую» литературу. Раскрывается связь «попаданческой» литературы с традицией фэнтези и альтернативно-исторического романа; выявляются типичные признаки «попаданческой» прозы, разрабатывается типология произведений по типу главного героя («консультант», «паразит», «герой»), выбору эпохи (советские и монархические романы).

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *исправление истории, массовая литература, «попаданчество», постсоветская травма, русская литература*

*Они отправились в прошлое не по воле судьбы, а по велению долга – потому что им нужны не великие потрясения, а великая Россия. Они – не просто «попаданцы», а «прогрессоры» будущего, призванные переписать русскую историю набело и завоевать нам счастливое прошлое.*

Взятая в качестве эпиграфа статьи издательская аннотация к роману *Господин из завтра* (2014; авторы – Б. Орлов и А. Махров) удивительно точно иллюстрирует природу «попаданчества» – направления в массовой русской литературе, активно использующего мотив путешествия во времени или в параллельном пространстве (соответственно, главный герой таких произведений называется «попаданец»). Известное в русской

культуре достаточно давно (стоит вспомнить, например, культовый детский телефильм 1980-х гг. *Гостья из будущего*), «попаданчество» с начала 2010-х гг. исправно поставляет на российский книжный рынок десятки и сотни романов с такими броскими названиями, как *Десантник на престоле. Из будущего – в бой, Красный император. Когда нас в бой пошлет товарищ Царь, Заградотряд Его Величества. «Развалинами Лондона удовлетворен!»*, *Спасибо деду за Победу! Это и моя война, Гвардия «попаданцев». Британию – на дно!* При этом литературоведческое осмысление этого феномена только начинается; исследование «попаданческой» литературы осложняется тем, что ее поток из года в год увеличивается, романы обрастают продолжениями и превращаются в циклы, в Интернете множатся фанфики по ставшим своеобразным «лицом» русской массовой литературы произведениям о «попаданцах».

Следует отметить, что при кажущейся своей однородности массовая литература далеко не однородна. Одни ее жанры, например, любовные «розовые» романы и классические «английские» детективы, в течение долгого времени занимают определенную нишу и имеют стабильного читателя. Для других жанров характерна «синусоида популярности»: в отдельные периоды их тиражи бьют рекорды, а затем на некоторое время эти жанры отходят в тень, уступая место новым лидерам продаж. В России начала 1990-х гг. невероятной популярностью пользовалась переводная фантастика (прежде всего, англо-американское фэнтези), достаточно быстро потесненная отечественными авторами-фантастами. Затем наступило время женского детектива, представленного романами Александры Марининой, Дарьи Донцовой или Татьяны Устиновой; в этом случае массовому успеху во многом способствовали телевизионные сериалы (*Каменская, Евлампия Романова*), на несколько лет занявшие прайм-тайм российских центральных каналов. Гегемония «попаданчества», продолжающаяся уже почти десять лет, на данный момент не демонстрирует никаких признаков «усталости жанра»; напротив, читательский интерес находится на стабильно высоком уровне, о чем можно судить по сериям, выходящим в ведущих российских издательствах.

*Эксмо* – один из лидеров книгоиздания в России – в 2010 г. запускает серию *Новые герои*, в которой на настоящий момент напечатано 152 романа. В том же издательстве выходит серия *Русская имперская фантастика*. Издательство АСТ предлагает читателю серию *Современный фантастический боевик*, в которой насчитывается уже 110 книг, такое же количество вышло в совместном проекте издательств *Яуза* и *Эксмо* – серии *В вихре времен*. Издательство *Альфа-книга* все в том же 2010 г. основывает серию *Фантастическая история*, в которой издано около 140 романов. Наконец, в 2016 г. АСТ и Издательский дом «*Ленинград*» публикуют первые романы из серии *Попаданец*, в которой насчитывается уже более 90 книг. Кроме того, альтернативистика, как свидетельствуют сайты [samlib.ru](http://samlib.ru), [fantlab.ru](http://fantlab.ru), [fanfics.me](http://fanfics.me), [ficbook.net](http://ficbook.net) и другие, – излюбленный

жанр писателей-аматоров, создающих фанфики по уже опубликованным произведениям. На сайте [samlib.ru](http://samlib.ru), посвященном современному русскому самиздату, представлена 22-я редакция *Полной энциклопедии попаданцев в прошлое* ([http://samlib.ru/i/isaew\\_a\\_w/popdanec22.shtml](http://samlib.ru/i/isaew_a_w/popdanec22.shtml)) – полулюбительский проект, в котором на настоящее время упоминается 1723 произведения и серии: дается краткое описание содержания книги и оценка от составителей энциклопедии по пятибалльной шкале. Кроме того, о стремительном развитии жанра свидетельствует появление первых пародий на него – таков, например, рассказ известного фантаста С. Лукьяненко *Витя Солнышкин и Иосиф Сталин* (2017), где иронически обыгрываются многочисленные «попаданческие» штампы.

Очевидно, что непрекращающаяся популярность «попаданчества» связана с внелитературными факторами, конкретно – с определенными настроениями в обществе, которое формирует запрос на подобную литературу. Как указывает Н. Ищук-Фадеева, «массовая литература и в отсутствие эстетических достоинств, несомненно, имеет культурологическое значение [...], она отражает состояние общества и его надежды» (Ищук-Фадеева 2010: 112). Действительно, массовая литература служит индикатором настроений общества; она выполняет двоякую функцию, одновременно формируя запросы массового читателя и отвечая на них. Комментируя социальную значимость «попаданческой» литературы, М. Галина отмечает: «Нельзя исключить того, что значительное воздействие на формирование соответствующих линеек pulp-fiction оказывает социальная фрустрация, которая имеет тенденцию канализоваться совершенно определенным образом» (Галина 2017: 269). Об этом же говорит В. Ковалев, по мнению которого «в сотнях *альтернативок* речь идет не только и не столько об играх в исторические гипотезы, сколько о симптомах настоящего» (Ковалев 2014: 150). Очевидно, что современная Россия, отправляя виртуальных посланцев в другие миры и эпохи, эксплицирует собственные экзистенциальные проблемы, и в этом случае исследование подобной литературы приобретает особую важность.

Следует выделять, как минимум, два типа «попаданческих» произведений, которые, несмотря на общее использование мотива путешествия во времени или в пространстве, различаются как содержанием, так и целевой аудиторией: фэнтезийное «попаданчество» и альтернативно-историческое «попаданчество». Фэнтезийное попаданчество представляет собой частный случай путешествия в иномирие – мотив широко известный в различных культурах начиная с древности. В фэнтезийных «попаданческих» произведениях предприимчивый протагонист переносится в псевдосредневековый мир, допускающий существование магии и находящийся на гораздо более низком уровне технического развития, чем изначальный мир пришельца. В этом мире появляются геройские качества «попаданца», превращающегося в настоящего эпического героя, зачастую обладающего признаками

избранности; его приход давно предсказан в пророчествах, а его миссия – ни много ни мало спасение мира. Необходимой характеристикой является инклюзивность героя: он с легкостью адаптируется в новом мире и не пытается внести изменения в научно-техническое или экономическое развитие цивилизации.

Классическим образцом этого типа «попаданчества» в мировой литературе являются романы американских писателей П. Андерсона (*Три сердца и три льва* [1951]), *Танцовщица из Атлантиды* [1972]) и А. Нортон (цикл *Колдовской мир*, первый роман опубликован в 1963 г.). В современной русской литературе эти произведения следуют одному и тому же сценарию: типичный российский обыватель наших дней внезапно переносится в мир магии (иногда магии и техники), где неизменно становится одной из ключевых фигур в борьбе против абсолютного Зла; по законам жанра в финале Зло побеждено, а протагонист обретает личное счастье. К таким произведениям можно отнести *Новые эльфы* (2010) В. Мясоедова, *Танкист. Победитель драконов* (2014) М. Князева, *Прапорщик драконьей кавалерии* (2017) и *Артур, рыцарь из Люберец* (2018) М. Ланцова, *Варвар из нашего города* (2016) М. Шейко, *Герцог оперативного назначения* (2017) В. Лошаченко, *Пиар по-старорусски* (2014) М. Федорова и множество других. Нередко подобные романы относятся к т.н. «славянскому фэнтези». Современное русское фэнтезийное «попаданчество» в различных вариациях продолжает традиции жанра, заложенные в англо-американской литературе; хотя оно может отражать определенные эскапистские настроения в обществе, основной его характеристикой остается развлекательность и доступность читателям любого возраста.

Гораздо больший интерес для исследования представляет альтернативно-историческое «попаданчество». Таковую прозу можно назвать условно-фантастической, так как изображаемый мир лишен признаков фэнтезийности и представляет собой объективную реальность на определенном историческом этапе развития: протагонист оказывается в каком-либо моменте исторического прошлого. В отличие от пассивного фэнтезийного «коллеги», принимающего условия нового мира как данность и пытающегося как можно быстрее к ним адаптироваться, альтернативно-исторический «попаданец» проявляет невероятную активность по изменению мира, в котором он оказался. Главная задача такого героя, обладающего знанием будущего, – коррекция прошлого с целью создать новый, альтернативный мир, в котором история развивается по другому сценарию.

Очевидно, что массовый русский читатель, во времена СССР ориентированный на построение будущего, обратился к виртуальному исправлению прошлого. Причину этого феномена следует искать в сложных процессах, происходящих в постсоветской России, в особенности – во влиянии постсоветской травмы, определяющей развитие современного российского общества. Постсоветскую травму в самом общем смысле можно

определить как неспособность общества адаптироваться к новым условиям жизни и выработать действенные стратегии развития государства после распада Советского Союза. Многообещающее начало 90-х гг., воплощавшее надежды большинства населения на улучшение жизни, в итоге привело к развалу экономики и к социально-политической нестабильности, как следствие – к разочарованию в демократии западного образца и первым попыткам осмысления распада СССР не как закономерного события, а как исторической трагедии. Процессы трансформации общества в России значительно убыстрились в начале XXI столетия, когда произошел резкий поворот государственной политики в сторону возрождения России в статусе великой державы и активные попытки создания новой российской имперской идентичности. При этом в попытке объединить поляризованное российское общество Россия активно позиционирует себя одновременно и как наследница Российской империи, и как правопреемник Советского Союза. В итоге современная Россия живет в пространстве ностальгии, своеобразной тоски по прошлому, «постсоветский человек находится в процессе постоянного коллективного вспоминания прошлой эпохи с ностальгической тональностью» (Смолина 2014: 135).

Источники этой ностальгии неоднородны: с одной стороны, она выражает запрос современного рядового россиянина на пространство социального и экономического благополучия, каким представляется советское прошлое (прежде всего, эпоха «застоя», т.е. 1960-1970-е годы). С другой стороны, в стремлении восстановить статус России в качестве ведущего игрока мировой политики, государство обращается к историческим образам царской России и, в особенности, Советского Союза как мировых держав и, следовательно, как к образцам для построения будущего. Важно отметить, что в начале 1990-х гг. – в период демонстративного отрицания всего советского – Россия попыталась создать моду на ностальгию по Российской империи в противовес советскому. Эта мода выразилась, например, в массовой популярности исполнителя «белогвардейского романса» А. Малинина и культе расстрелянной царской семьи. Однако выхолощенный, чрезмерно идеализированный образ монархической России в массовой культуре достаточно быстро исчерпал себя и отошел на второй план, в государственной пропаганде уступив место идеализированному образу Советского Союза, более близкому большинству населения России.

Закономерным следствием и постсоветской травмы, и современных стратегий российской власти стала актуализация дискурса памяти, а вместе с ним – ностальгии. Обращенная в прошлое, ностальгия пытается через воспоминание (необязательно исторически достоверное) осмыслить настоящее и построить будущее. Как убедительно показывают С. Бойм, Н. Иванова и другие авторы, ностальгия – одна из важнейших составляющих российской повседневности; «ностальгия стала механизмом защиты от слишком быстрых перемен и экономической шоковой терапии» (Boym

2011: 64). Очевидно, что образы великого прошлого (Советского Союза / Российской империи) и современной России накладываются друг на друга и в массовом сознании формируют гибридную, советско-российскую сущность, *ностальгящее*, – «то есть жизнь, протекающую в ностальгии по советскому» (Иванова 2002: 89). Ностальгия в современной России – симптом травмы, своеобразное отражение неспособности общества создать новую структуру мира после крушения Советского Союза. С другой стороны, «социальная действительность совершает медленный поворот от ностальгии как тоски по утраченной советской реальности до ностальгии как способа рефлексии прошлого через осознание невозможности это прошлое вернуть в том виде, как оно существовало» (Смолина 2014: 133). Иными словами, ностальгия может рассматриваться как способ анализа прошлого для выделения его отличительных признаков, которые могут помочь в освоении – или построении – настоящего.

В этой ситуации обращение к прошлому в современной русской литературе представляется закономерным; известно, что русская культура по своей природе литературоцентрична. Гибридный характер современной российской реальности, соединение прошлого с настоящим, вернее, конструирование настоящего через прошлое, находит отражение в художественной альтернативной истории. В литературоцентричном обществе она удобна тем, что позволяет, с одной стороны, провести анализ прошлого и выделить элементы философии истории, а с другой – использовать элементы матричных жанров и таким образом привлечь массового читателя. Как замечает С. Лукьяненко, «в отличие от искусства западного, использующего прием с ‘попаданцами’ почти исключительно в развлекательных или познавательных целях, наше искусство, хочет того автор или нет, всегда говорит о болезненных или социально важных проблемах» (Лукьяненко 2010).

Не вся альтернативная история использует мотив путешествия во времени. Так, традиция «безусловной», т.е. представленной как единственная данность, альтернативной истории была во многом заложена Ф. К. Диком в романе *Человек в высоком замке* (1962) и позже повторялась бесчисленное количество раз. Современная русская литература, однако, предпочитает именно «попаданческую» альтернативистику, предусматривающую непосредственный контакт настоящего с прошлым. Здесь видится прямая связь с последствиями постсоветской травмы: массовое русское сознание видит в распаде Союза (или в наступлении катастрофических 1990-х годов) трагедию мирового масштаба, к которой привели некие ошибки. Это могут быть ошибки в планировании экономики, во внешней и внутренней политике, в других сферах, – важен сам концепт исторической ошибки, которая привела к коллективной травме. Массовое сознание заинтересовано не только в преодолении этой травмы, но и в предотвращении возможности ее повторения, поэтому актуален общественный запрос на исправление

ошибок российского и советского прошлого. В этой ситуации «содержание рецептов попаданческой фантастики мало отличается от содержания правительственных инициатив, реализующихся в нашей реальности» (Фишман 2013: 124).

Как замечает В. Ларионов, «немалая часть отечественных читателей (молодых и не очень) буквально жаждет хоть каких-нибудь побед, пусть это будут даже выдуманные виктории в придуманном прошлом» (Ларионов 2017). Именно этот запрос удовлетворяет альтернативно-историческое «попаданчество», предлагая разнообразные стратегии по исправлению истории, своеобразную программу действий по спасению Советского Союза или досоветской России, в зависимости от предпочтений автора. С первой страницы «попаданческой» прозы грядущий триумф «попаданца» очевиден; читатель ищет в таких романах не оригинальные литературные ходы, а своего рода рациональный план, по мере выполнения которого государство (СССР, Российская империя, Московское царство) будет спасено и превратится в территорию всеобщего благоденствия, исключаящую любую возможность возникновения травмы, подобной постсоветской. Произведения подобного типа по своему пафосу близки утопии, но это утопия особого рода: в ней роль Мессии играет «попаданец».

Типология образа современного российского «попаданца» помогает понять причину популярности жанра у среднестатистического россиянина: «Большинство книг альтернативно-исторического жанра пишутся ‘средними людьми’ [...] для ‘средних людей’, а героями их являются все те же ‘средние люди’» (Фишман 2010: 200). По сути, в образе супергероя, исправляющего прошлое, читатель видит самого себя; проекции собственной личности на литературного героя способствует то, что до своего путешествия в иную эпоху «попаданец» зачастую не обладает никакими особыми талантами, это «обычный парень», который ничем не выделяется на фоне таких же, как он, обывателей. Оказавшись в прошлом, этот «парень» не только добивается многого благодаря природному обаянию и смекалке, но и самые банальные его знания из школьной программы оказываются поистине феноменальными по сравнению с отсталыми представителями минувших эпох. Прочтение книги о «попаданце» – по сути, шанс ощутить себя супергероем, раскрыться которому в реальной жизни не дают лишь обстоятельства. Кроме того, это возможность перенести «диванные» философские размышления о прошлом России в практическую плоскость, заочно полемизировать с автором, предлагающим свой вариант роковой ошибки, приведшей к историческим катастрофам.

Как указывает А. Лобин, в художественных произведениях, где автор работает с историческим материалом, «кроме знания самой истории, требуются еще две вещи: некая цель, определяемая его личным отношением к прошлому, и концепция истории, то есть определенное представление об устройстве мира» (Лобин 2008: 15). В случае альтернативно-исторического

«попаданчества» в прошлое из современной России, автор (а вместе с ним и герой, и читатель), осведомленный о будущих катаклизмах, не только знает историю, но и прекрасно осознает, *какой* должна быть правильная история и *что* именно в неправильной истории нужно изменить. Учитывая целевую аудиторию, такие романы не предлагают углубленного анализа прошлого: и философия истории в целом, и программа спасения государства рассчитаны на среднестатистического потребителя, достаточно ограниченного в научном поиске: реализуется т.н. «банализация истории», т.е. ее упрощение и толкование с обывательской точки зрения. Подобное упрощение также касается характеров реальных исторических лиц, являющихся неотъемлемыми персонажами «попаданческой» прозы; чем более отдалена от читателя изображаемая эпоха, тем менее исторически достоверны такие образы; в случае недавнего прошлого (Советский Союз, царская Россия XIX-XX вв.) авторы активно используют исторические анекдоты, слухи и непроверенные факты. Вообще, несмотря на постоянно подчеркиваемую историческую точность, «попаданческая» альтернативистика весьма вольно обращается с историей, представляя авторские интерпретации событий как объективное их изображение.

«Банализация истории» характерна не только для «попаданчества», а в целом для литературной альтернативистики. История рассматривается не как сложная система, элементы которой связаны между собой на различных уровнях, а как линейная цепь последовательных событий. В этом случае достаточно устранить одно звено цепи, чтобы изменить весь ход развития человечества: путешественник в прошлое легко исправляет историю, предотвращая «неправильные» события. Кроме того, альтернативистика акцентирует роль личности в истории: физическое устранение выдающегося государственного деятеля часто означает полное решение неудобной проблемы: например, в цикле П. Дмитриева *Еще не поздно* (2012-2015) достаточно заблаговременно убить А. Дубчека, чтобы предотвратить Пражскую весну. При этом новые глобальные проблемы, неизвестные в документально зафиксированной истории, чаще всего не возникают: так, в альтернативном прошлом романа А. Дроздова *Зауряд-врач* (2019, Интернет-публикация) Петр I убит и вместо него на престол всходит Софья, однако все равно 1905 становится годом и первой русской революции, и русско-японской войны. Как отмечает Л. Фишман, «альтернативная история оказывается не слишком-то альтернативной. Просто делается так, чтобы те, кто выиграл в реальной реальности, проиграли в альтернативной [...]». Принципиально мир не меняется» (Фишман 2010: 206).

Существует множество штампов альтернативно-исторического «попаданчества», появившихся еще в первых образцах жанра, например, в романе Л. Спрэг де Кампа *Да не опустится тьма!* (1939 г.), где главный герой-эрудит по имени Мартин Пэдуэй, попав в раннесредневековую Италию, полностью изменяет ход истории. Как замечает А. Невский,

«схема Пэдуэя ныне повторяется в большинстве попаданческих книг о всезнайке» (Невский 2012: 52). Образ «попаданца», воплощающий многочисленные жанровые клише, получил ироническое название *Мэри Сью* (иногда также *Марти Стью* или *Ларри Стью*). Этот протагонист «наделен выдающимися способностями и неординарными физическими характеристиками, талантлив во всём, неизменно вызывает симпатию ключевых персонажей» (Turk 2011: 96-97).

Чтобы воздействовать на ход истории, «попаданец» должен каким-то образом получить доступ к «рычагам» управления событиями. Это достигается несколькими способами, выбор которых непосредственно влияет на сюжетное наполнение произведения. Условно можно выделить, как минимум, три типа протагониста: «консультант», «паразит» и «герой». «Консультант» – исторически первый и самый распространенный тип: оказавшись в прошлом, он без особых усилий завоевывает доверие ключевых фигур эпохи, полностью подчиняя их своей воле и превращая в безвольные орудия коррекции истории. Как отмечает П. Виноградов, путешественник во времени «буквально ногой открывает двери сильным мира того, а те внимательно прислушиваются к его рекомендациям и тщательно их выполняют» (Виноградов 2011). Так, в эпопее П. Дмитриева «Еще не поздно» протагонист, оказавшийся в 1965 г., руководит действиями представителей высших эшелонов власти СССР, однако информация о хронопутешественнике держится в тайне от общественности.

«Паразит» переносится в прошлое не физически, а лишь ментально, завладевая сознанием какого-либо жителя изображаемой эпохи. Этот прием широко используется и в фэнтезийном «попаданчестве». По сравнению с «консультантом» сюжет значительно упрощается: если «консультант» должен найти способ, позволяющий ему влиять на принятие судьбоносных решений третьими лицами, то «паразит» в подавляющем большинстве случаев случаев внезапно оказывается либо в теле того, кто должен эти решения принимать, либо в теле кого-либо из близких знакомых и соратников правителей. К такому типу относится, например, главный герой романа А. Махрова и Б. Орлова ...*Спасай Россию! Десант в прошлое* (2009), где «попаданец» (причем по своей воле) переносится в тело царевича Николая Александровича, будущего Николая II.

Менее частым типом является «герой»: этот протагонист буквально «вклинивается» в историю и сам становится одной из ключевых фигур новой альтернативной реальности; в случае недавнего прошлого «герой» зачастую является и «автопаразитом», так как поселяется в своем же юном теле. Так, происходит, например, в романе *Назад в юность* (2013) А. Санфинова, в котором протагонист переносится в 1964 г. в себя самого и пытается изменить историю, став у руля советской системы. В романе *Случайный билет в детство* (2016) С. Стрелкова сотрудник российского спецназа и неотъемлемый участник громких антитеррористических операций Сергей вдруг снова становится семиклассником из 1984 года.

Такой «попаданец» встречается реже, так как его изображение требует большей художественности и самостоятельности сюжета: вместо комментированного путешествия по знакомому читателям списку исторических событий необходимо создать мир, в котором возвышение «попаданца» до роли вершителя судеб мира выглядело бы логичным. Не случайно, заявленный в качестве цикла, *Назад в юность* не продвинулся дальше первого романа.

«Попаданческая» проза варьирует не только соответственно типу главного героя, но и в зависимости от изображаемого исторического периода. Известно, что авторы не только «попаданчества», а альтернативной истории в целом выбирают эпохи, которые в массовом национальном сознании считаются переломными. Как указывает А. Лобин, «внимание альтернативных и криптоисториков привлекают не просто отдаленные эпохи, но эпохи переломные, ближе всего соотносящиеся с современностью, определяющие ее» (Лобин 2008: 18). Именно по этой причине, например, в американской литературе подавляющее большинство альтернативных историй связано с возможной победой стран Оси во Второй мировой войне или Юга в Гражданской войне, а также с поражением Американской революции 1776 г. В русской практике «попаданчества» выбор эпох ощутимо соотносится с массовым дискурсом истории, представленным в современной культуре. Можно выделить следующие макротипы «попаданческих» романов согласно эпохам, изображенным в произведениях: «советские» романы и «имперско-монархические» романы. Каждый из этих макротипов, в особенности, советский, делится на множество подтипов в зависимости от конкретного времени и цели «попаданца».

«Советские» романы ориентированы на читателя, для которого Советский Союз является желанным образцом построения современного российского государства, символом социально-экономической стабильности и ведущей роли на мировой политической арене. Очевидна связь советского «попаданчества» с актуальной ориентацией государственной культурной политики на реанимацию советского дискурса. Теоретически «попаданец» может оказаться в любом моменте советской эпохи, продлившейся семь десятилетий, однако практически не встречаются «попаданческие» произведения о 1980-х гг.: необходимо время, чтобы исправить историю и предотвратить развал СССР; мало интересуют авторов и постреволюционные 1920-е, события которых весьма смутно представлены в массовом сознании, и потому не могут вызвать активное сотворчество читателя. Не случайно единственное заметное исключение – роман К. Костина, действие которого отнесено в 1925 г., – называется *Неинтересное время*. Впрочем, встречаются «просоветские» произведения, посвященные коррекции истории гражданской войны: так, в романе *Стальной Лев. За Родину! За Троцкого!* (автор – И. Евграшин, 2010 г.) главный герой переносится в тело Троцкого,

успешно обороняет Пермь от войск Колчака в 1918 г. и становится лидером молодого Советского государства. И все же среди периодов, изображаемых в современном «попаданчестве», лидируют Великая Отечественная война (или же считанные дни до ее начала) и 1960-70-е гг. («эпоха застоя»).

Интерес корректоров истории к теме Великой Отечественной войны легко объясним: начиная с Советского времени, она воспринимается как величайшая национальная трагедия и одновременно как триумф народного единства в борьбе против фашизма. Именно по этой причине тема Великой Отечественной войны была выбрана современной властью в качестве одной из важнейших «духовных скреп» российской государственности: «Когда вновь стал актуален вопрос национальной идеи, наднационального и надконфессионального единства [...] остается общая боль войны и общая радость Победы» (Родионова 2017: 158). Эта тема явно и подспудно присутствует в российской повседневности, в результате чего Великая Отечественная война близка современному русскому массовому читателю. С другой стороны, историческая достоверность сведений о войне в массовом сознании с каждым годом падает; происходит стремительная мифологизация военного дискурса, что позволяет весьма вольные авторские трактовки не только задокументированных событий военных лет, но и характеров исторических персоналий (Сталина, Жукова, Бери, Гитлера). Протагонист переносится в годы Великой Отечественной войны (чаще всего в 1941-42 гг., т.е. провальное для Советского Союза начало боевых действий) и помогает выиграть уже начавшуюся войну без больших человеческих потерь и материальных ресурсов. Этот вариант «попаданчества» позволяет автору использовать элементы жанра «экшн» и превратить протагониста в супергероя, наделенного недюжинными физическими данными. Примерами могут служить цикл А. Конторовича *Черные бушлаты* (8 романов, 2010-2017), цикл *Переиграть войну* А. Рыбакова (5 романов, 2010-2013), восьмитомный цикл С. Сергеева с красноречивым названием *Достойны ль мы отцов и дедов* (2010-2014).

Иногда этот тип «попаданческой» литературы имеет более интеллектуальную природу и связан с интересом автора не столько к самим событиям Великой Отечественной войны, сколько к их глубинной мотивации. «Попаданчество» этого типа построено на логических умозаключениях протагониста (= автора), который благодаря силе убеждения либо предотвращает войну, либо сводит ее к превентивному удару и последующему победоносному походу советских войск. Примером может служить цикл *Разговор с Вождем* (авторы – А. Махров и Р. Злотников, 2015-2018), где большая роль отводится образу Иосифа Сталина, вообще достаточно часто представленному в военном «попаданчестве»: благодаря некоему Виталию Дубинину из будущего, блицкриг немецких войск сорван и война развивается по совершенно другому сценарию.

Путешествие в 1960-70-е гг. связано со спасением Советского Союза: цель главного героя – различными способами предотвратить

распад страны в 1991 г.; как указано выше, нередко используется прием «паразита»: в романе *Реваншист* (2017) А. Дроздова современный писатель Сергей вселяется в свое же тело в 1975 году. В тот же 1975 год, но уже физически, переносится другой Сергей – на этот раз учитель из романа Г. Марченко *Обратно в СССР* (2017). Отдельной категорией в этой эпохе выделяется т.н. «экономическое попаданчество», связанное с попыткой осмысления причин распада СССР в экономической плоскости. От протагониста не требуется героизма и физической силы, исправление прошлого заключается в изменении экономической системы Советского Союза. Именно в 1960-70-е гг. экономическое отставание СССР от капиталистического мира стало очевидным; соответственно, задача пришельца из будущего – «догнать и перегнать» западные страны путем изменения характера советской экономики: СССР должен превратиться в процветающую страну, которая возглавит мировой научно-технический прогресс и не распадется в 1991 году. Р. Абрамов объясняет «экономическое попаданчество» через «теорию упущенного шанса», которая исходит из предположения, что «ослабление и распад СССР стали необратимыми из-за того, что в послевоенной истории страны произошли события и/или были (не) приняты решения, ставшие фатальными для этого режима» (Абрамов 2017: 63).

Следует отметить, что нередко «экономическое» спасение СССР сочетается с нескрываемым презрением к советской повседневности и признанием неконкурентоспособности советской экономики; СССР в альтернативной реальности зачастую превращается в развитую капиталистическую страну. Типичный пример «экономического попаданчества» – пенталогия П. Дмитриева *Еще не поздно*, главный герой которой спасает Союз, переориентировав экономику страны на разработку информационных технологий. Цикл Д. Бондаря *Другой путь* (первый роман – 2012 г.) действительно предлагает «другой путь» спасения государства – через реформу банковской системы и спекуляцию на финансовых рынках. Это свидетельствует об особенностях восприятия Советского Союза в современном массовом сознании: важным оказывается потерянный статус великой державы, тогда как идеи построения коммунизма трактуются как irrelevantные и мало определяющие сущность советского государства. Эта идея соотносится с развитием современной России: «советская» форма зачастую наполняется содержанием, к реальному Советскому Союзу никакого отношения не имеющим.

Имперско-монархическое «попаданчество» апеллирует к той части населения России, которая в актуальном государственном строительстве ориентируется на наследие Российской империи. Отношение автора к собственно СССР может варьировать от убежденного антикоммунизма до сдержанного неодобрения, однако в любом случае постсоветская травма решается в монархическом ключе: главный герой отправляется в эпоху до 1917 г. и изменяет историю таким образом, что Советский Союз

не появляется, а на его месте продолжает существовать процветающая Российская империя. Следует отметить, что мотив сохранения Российской империи и предотвращения революций XX века используется и в традиционной, «непопаданческой» литературной альтернативной истории, например в нашумевшем романе П. Крусанова *Укус ангела* (1999).

Так же, как в советском «попаданчестве», существует определенный набор эпох, в которые отправляются «монархические» корректоры истории. Встречаются произведения, действие которых помещен в XVI-XVII вв., например, в эпоху Смутного времени (цикл Р. Злотникова *Царь Федор*, 2010) или раньше: так, во времена татаро-монгольского нашествия попадает бывший десантник в романе М. Ланцова *Корпорация «Русь»* (2016), цель главного героя – отразить нападение хана Батыя. На границе альтернативной истории и фэнтези развиваются события цикла *Другая Русь* (2018-2019) В. Малыгина, отнесенные приблизительно к IX в., в полулегендарные времена призвания варягов. Интересны попытки женской версии «попаданчества» – например, цикл Г. Гончаровой *Азь есмь Софья* (2016-2018, 5 романов): безнадежно больная россиянка Софья Ромашкина переселяется в тело царевны Софьи, сестры Петра I, в результате чего Россия отказывается «прорубать окно в Европу» и идет по альтернативному пути развития. Сюда же относится цикл *Дева войны* (2011, 6 романов) Н. Павлицевой, события которого начинаются в 1237 году, где внезапно оказывается наша современница по имени Настя, миссия которой – предотвратить татаро-монгольское иго.

Однако период, в котором «попаданчество» по-настоящему процветает, – это царская Россия XIX – начала XX века. В этом случае деятельность главного героя направлена на устранение причин, вызвавших Первую мировую войну и революции 1905-1917 гг. Выбор ипостасей протагониста невелик: дворянин, офицер царской армии (здесь чувствуются отголоски моды на «белогвардейство» периода распада СССР; этот тип персонажа близок «спасителю» государства в годы Великой Отечественной войны) или талантливый инженер (аналог экономического «попаданчества» в советскую эпоху). Образцом здесь может служить пространный цикл А. Величко *Кавказский принц* (начиная с 2010 г. опубликовано семь романов): немолодой инженер из постсоветской России открывает портал в прошлое, оказывается в 1898 г., спасает от смерти цесаревича Георгия (брата Николая II) и изменяет ход русской истории. Другой цикл все того же А. Величко, *Юрьев день* (3 романа на данный момент) снова развивает ту же тему – современный инженер, попадающий в конец XIX в. и спасающий Россию. Сюжетные перипетии эпопеи М. Ланцова *Десантник на престоле*, позже переименованной в *Александр*, ясны уже из названия: бывший десантник попадает в тело цесаревича Александра, будущего императора Александра II, чтобы изменить прошлое России. Цикл Д. Зуркова и И. Черепнева *Бешеный прапорщик* (2017-2020) изображает нашего современника, изменяющего ход Первой мировой войны.

«Игры с прошлым», какими является альтернативно-историческое «попаданчество» являются индикатором важного социального феномена: современное российское общество остро осознает необходимость модернизации, однако пока не придумало ничего нового, кроме как обратиться к уже известным из истории схемам. Как указывает В. Ларионов, «сейчас катастрофически не хватает произведений, которые рассказали бы нам о вызовах будущего» (Ларионов 2017). «Господа из завтра» – симптом постсоветской травмы, определяющей сущность современного российского массового сознания, в большей степени ориентированного на прошлое, чем на будущее: «Когда мы обращаемся к прошлому на предмет самооценки, то проблем нет – мы воспринимаем себя как модерновое общество, а наш человек видит себя однозначно модернистом. Проблемы с самооценкой возникают в настоящем» (Фишман 2010: 207). Очевидно, что альтернативная история в целом и «попаданчество» в частности продолжают эволюционировать, что связано как с освоением новых жанров, так и с постепенным проникновением осознания советской травмы в русскую массовую литературу.

## Литература

- Абрамов, Р. Н. 2017. «Советские технократические мифологии как форма теории упущенного шанса: на примере истории кибернетики в СССР». *Социология науки и технологий*, 8-2: 61–78.
- Виноградов, П. 2011. «Марш попаданцев, или Ностальгия по альтернативе». *Литературная газета*, 13 (6316). URL: <https://lgz.ru/article/N13--6316---2011-04-06-/Marsh-%C2%ABpopadants%D0%B5v%C2%BB15731> (26.04.2020)
- Галина, М. 2017. Вернуться и переменить. Альтернативная история России как отражение травматических точек массового сознания постсоветского человека. *Новое литературное обозрение*, 4 (146): 258–271.
- Иванова, Н. 2002. *Ностальгиящее. Сборник наблюдений*. Москва: ОАО Издательство «Радуга».
- Ищук–Фадеева, Н. 2010. «Женский детектив как зеркало русской перестройки». *Вопросы литературы*, 5: 112–131.
- Ковалев, В. А. 2014. «Наше непредсказуемое прошлое: попасть в альтернативу». *Россия и современный мир*, 1 (82): 141–161.
- Ларионов, В. 2017. В ожидании большой фантастики. *Литературная газета*, 20 (6598). URL: <https://lgz.ru/article/-20-6598-24-05-2017/v-ozhidanii-bolshoy-fantastiki> (26.04.2020)
- Лобин, А. 2008. *Повествовательное пространство и магистральный сюжет современного историко-фантастического романа*. Ульяновск: УлГТУ.
- Лукьяненко, С. 2010. «Попаданцы у Сталина». *Известия*, 26.05.2010. URL: <https://iz.ru/news/362106> (27.04.2020)
- Невский, Б. 2012. «Попаданцы: штампы и открытия». *Мир фантастики*, 9 (109): 50–54.
- Родионова, О. В. 2017. «Образ Великой Отечественной войны в кинематографе как отражение культурно-исторической памяти и механизм самоидентификации». *Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки*, 1 (784): 146–171.
- Смолина, Н. С. 2014. «Советское в постсоветском пространстве: анализ

- ностальгических сообществ». *Вестник Челябинского государственного университета*, 17 (346). *Философия. Социология. Культурология*. Вып. 33: 133–136.
- Фишман, Л. 2010. «Мы попали». *Дружба народов*, 4: 200–208.
- Фишман, Л. Г. 2013. «*Попаданческая фантастика*: неузнанное выполнение социального заказа?». *Философия образования*, 6 (51): 119–125.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. NY: Basic Books.
- Turk, T. 2011. "Metalepsis in Fan Vids and Fan Fiction". *Metalepsis in Popular Culture*. Berlin – New York: 83–103.

## „Gospoda iz sutrašnjice”: motiv vremenskih putnika i postsovjetska trauma u suvremenoj ruskoj prozi

U radu se u svjetlu postsovjetske traume razmatra *popadančestvo* – korpus suvremenih djela masovne ruske književnosti koja opisuju putovanje u druge svjetove ili u prošlost. Dokazuje se veza između popularnosti *popadančeske* književnosti i postsovjetske traume koja određuje suvremenu rusku masovnu svijest: nostalgija izazvana društvenom nestabilnošću i aktualne kulturne prakse države, koja se trudi iskoristiti simbolički kapital Ruskog Carstva i Sovjetskog Saveza za izradu strategija razvoja zemlje, stimuliraju masovno okretanje prošlosti koja se heroizira i mitologizira. U tom kontekstu poseban značaj dobiva ideja „pravedne” i „nepravedne”

## Sažetak

povijesti; aktualizira se patos njezina ispravljanja kao mehanizam zaštite od ponavljanja grešaka iz prošlosti u budućnosti koji se ostvaruje u društvenom interesu za „popadančeskom” književnošću. Otkriva se veza „popadančeske” književnosti s tradicijom *fantasy* i alternativno-povijesnog romana; otkrivaju tipične osobine „popadančeske” proze, razrađuje tipologija djela prema tipu glavnog junaka („konzultant”, „parazit”, „junak”) i izboru razdoblja (sovjetski i monarhijski romani).

KLJUČNE RIJEČI: *ispravljanje povijesti, masovna književnost, „popadančestvo”, postsovjetska trauma, ruska književnost*

## **“Gentlemen from Tomorrow”: Time-Travellers and Post-Soviet Trauma in Contemporary Russian Prose**

The article is dedicated to the application of Post-Soviet trauma theory to the popular time / alternate worlds travel trend in the contemporary Russian mass literature. Post-Soviet trauma, shaping the actual Russian mass conscience, serves as a source of Nostalgia for the social stability lost; it also defines Russian state practices of appropriating the symbolic capital of both the USSR and the Russian Empire to use it in the future development of the country. In this way literature experiences an intense demand for the depiction of the past, which undergoes mythologization and heroization processes. Under these conditions the concepts of the “correct history” and the “wrong history” gain an important value; time

### Summary

/ alternate worlds travel literature is an effective way to give the mass reader an access to the analysis of the past and to propose him different variants of its correction in order to prevent repeating the same historical errors in future. The relation of time / alternate worlds travel to fantasy and traditional alternate history is shown; characteristic features of such novels are traced, a typology of time / alternate worlds prose protagonist (“consultant”, “parasite”, “hero”) is proposed; the novels are classified according to the epoch depicted (Soviet and monarchy novels).

KEY WORDS: *correction of history, mass literature, Post-Soviet trauma, Russian literature, time / alternate worlds travel novel*

# Anonymity and Amorphousness: Loss of Identity and the Triumph of Masses in Zabolotsky's *Stolbtsy*

**Annagiorgia Migliorini**

Università degli Studi "Roma Tre"  
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture  
Straniere

UDK: 821.161.1.09 Zabolotsky, N.  
Kategorizacija: izvorni znanstveni rad  
Priljeno: 30. svibnja 2020.  
Prihvaćeno: 18. veljače 2021.

The aim of this article is to draw attention to how the historical circumstances in which Nikolai Alekseyevich Zabolotsky (1903-1958) composed *Stolbtsy* (1929) influenced the structure of his poetry collection, which turns out to be a phantasmagorical trip through a decayed Leningrad. This article consists of four sections: introduction, premise, analysis and conclusions. After the brief introduction, the premise begins with an overview of the historical and cultural background of the Twenties in the USSR. The middle section contains the analysis of the poems, namely the lexical analysis. This section draws a relationship between the historical events and their effects on the construction of literary characters, which are identity crisis, the loss of centrality of the main character and the almost total absence of an authorial voice. The last section presents conclusions: the representation of mass and the identity crisis of man himself are intertwined.

KEY WORDS: *amorphousness, anonymity, historical events, mass, poetry, Zabolotsky*

“A work of art has value only in its context, and the context of each work is its era.”  
(Renan 1865)

## Introduction

The impossibility of finding a firm and long-lasting *ubi consistam* in the unstable ideological atmosphere of the USSR caused man's fragmentation and destruction. Moreover, the advance of the new *byt* of petty bourgeois influenced the structure of Zabolotsky's phantasmagorical trip through Leningrad full of vices. The majestic, imposing and magnificent Saint Petersburg has completely disappeared; the poet now focuses on the “squalid corners of the NEP and the First Five-year Plan” (Filippov 1965: XXXVII). The city is crowded with the worst kind of people: men and women are not “individual personalities” but “an amorphous mass” without personal features (Etkind 1990b: 829). The “ordinary life” is described in the same way history and epics are; the result of this description is the possibility that “bourgeois sadness and average feelings” become part of the privileged field of poetry (Avella 2011: 248).

The new, forthcoming epoch was great and majestic; therefore, poets were required to abandon subjectivity to favour the triumph of society and the obsessive praise of the concept of “Us” (Etkind 1990a: 257-264).

### **Premise: the historical and cultural background**

According to G. Lanson: “The work of art must first be known in the time in which it was born, taking into account its author and epoch” (Compagnon 1998: 644). This is the reason why it is essential to give a brief recapitulation of the decade that began in 1917 and some information about Nikolai Alekseyevich Zabolotsky and his work. He was born in 1903 not far from Kazan but enrolled at the Moscow State University and then at the Leningrad State Pedagogical Institute. During those years he started writing verses in the style of Alexander Blok, Sergei Yesenin and Vladimir Mayakovsky. After finishing university he devoted himself to children’s literature: Nikolai Oleinikov had invited Kharms, Vvedensky, and Zabolotsky to write for children’s magazines he was editing, *Chizh* and *Yozh*. That is how the poet came into contact with the OBERIU members (Ostashevsky and Yankelevich 2006: XVIII).

In the late 1920s the “socialist offensive” (Strada 1962: 9) could be observed in the newly formed USSR due to the October Revolution, World War I and Civil War (with famines and War communism). In 1921 Lenin launched the short break of NEP (which lasted until 1927), which can be considered a turnaround from the historical point of view. From a cultural and literary one, it was a fruitful moment: a widespread atmosphere of novelty and experimentalism could be perceived, and a certain freedom of artistic expression was assured. On the other hand, after the NEP, during the First Five-year Plan, every form of creative freedom and introspection was choked off by the deadly measures of the Thirties. In the midst of the cultural climate of the 1920s, Zabolotsky – described by Darra Goldstein as “the last link in the Russian Futurist tradition” (Goldstein 1993: I) – felt quite at ease.

The poems collected in *Stolbtsy* are very different from those composed during the Golden Age of poetry; therefore, in these poems the reader will not find country landscapes or the contemplation of nature. Moreover, there are neither moralistic-didactic purposes nor profound civil or personal feelings. The reader does not know anything about the poet’s biography or inner world; indeed, the poet is no longer a prophet. He does not have a mission anymore. As far as form is concerned, there is no room left for order or harmony. Zabolotsky leaves the reader with a heap of obscure images which require a considerable interpretative effort to be understood. Indeed, the poet himself states: “The content of *Stolbtsy* is not a parody, it is my way of looking [...]. Or better, it is the Petersburg-Leningrad of my generation [...].” (Antokolsky 1984: 199).

Zabolotsky's attitude towards poetry and its reader is in line with the OBERIU *Manifesto* and its declarations, which encourage the artists to look back at some features of Futurism such as the use of nonsense, the penchant for desecration, irony and parody. The members of OBERIU wanted to give an answer to the rift produced by the Revolution, the Civil war and the NEP. They were fascinated by absurd and grotesque and promoted the use of prosaic, vile, and trivial elements in their works of art. They presented themselves as "creator-destroyers, purifying life and literature of its 'literary' illusions" (Epstein 2001: 244). Their main principles were the desecration of moral, poetic traditional values and the world of feelings, together with strong willpower to astonish and shock the end-users of their works of art in order to show them the world and reality in a new way. In the artistic world of OBERIU, the end-user plays a pivotal role; indeed, the *Manifesto* stated that: "The concrete object, once its literary and everyday skin is peeled away, becomes the property of art. (...) Come closer and touch it with your fingers. Look at the object with naked eyes, and you will see it cleansed for the first time of decrepit literary gilding" (Kharmis and Vvedensky 1997: 247–248).

This is the historical and artistic context in which Zabolotsky lived and wrote, which is the reason why this *milieu* must be kept in mind when reading *Stolbtsy*.

## Analysis

The twenty-two poems *Stolbtsy* consists of were written between 1926 and 1929 and can be considered a typical example of difficult, complex and obscure poetry. These features are due to the presence of reverse perspective, hypertrophic, deformed and burlesque images, as well as a taste for the grotesque, bitter irony and childlike simplicity. Similarly, sounds and colours, together with a mixture of different registers, play a prominent role in this poetry collection, whose satirical intent is undeniable. Since "the aesthetic experience is a social activity in accordance with the other public and communicative contexts on which it depends" (Avella 2011: 247), these poems are deeply rooted in the social environment of 1920s Leningrad. At the same time, everyday life of the NEP is the main content of his work.

It is worth emphasising that, in *Stolbtsy*, the author never gets straight to the point, so that the reader needs to grasp his intentions. He makes his presence known through little intrusions – such as the use of imperative forms to make characters do or note something, or through the presence of personal pronouns *I* or *We* – so that the reader needs to decrypt his judgments and criticism. For instance:

<p>Гляди: не бал, не маскарад, здесь ночи ходят невпопад, ... Я шел подальше. [...] [Белая ночь]</p> <p>Спи, форвард, задом наперед! Спи, бедный форвард! ... Спи, бедный форвард! Мы живем. [Футбол]</p> <p>гляди! гляди! он выпил квасу, он девок трогает рукой [Новый быт]</p> <p>я слышу гром созвездий медный, ... мы пьем становье истуканов, ... Мы пьем – и волосы трясутся, ... Я вижу – ты летишь в тумане, ... я вижу – ты плывешь морями ... вон – я стою, на мне – шинель [Пир]</p>	<p><b>Look:</b> it's not a ball, nor masquerade, here night's passing is mistimed, ... <b>I resumed</b> my walk. [...] [The White Night]</p> <p><b>Sleep,</b> O forward, in reverse! <b>Sleep,</b> poor forward, <b>sleep!</b> ... <b>Sleep,</b> poor forward! <b>We live on.</b> [Football]</p> <p><b>just look at that!</b> He's swigging kvass, he's fondling every wench in sight [A New Life]</p> <p><b>I hear</b> the copper thunder of constellations, ... <b>we drink</b> to the encampment of idols, ... <b>We drink</b> – the hairs are all a-tremble, ... <b>I see</b> you flying in the mist, ... <b>I see</b> you swimming in the ocean, ... <b>I stand</b> there in my greatcoat's folds [A Feast]</p>
--	--

Zabolotsky openly declares that he wants to show the reader Leningrad during those days: he strolls with us through the streets of Leningrad, through its buildings, places, natural phenomena and habits. The reader soon realises who the inhabitants of this city are: stingy petty-bourgeois and beggars, *nepmany* and swindlers, prostitutes, street musicians, popes and lovers. Therefore, Leningrad, with all its taverns, boulevards, canals, markets, stores and inhabitants, can be considered the actual protagonist of *Stolbtsy*. From the poet's autobiography:

At the end of the military service, I found myself in the atmosphere of the last years of the NEP. The rapacious everyday life of speculators and businessmen was hostile and foreign to me. The satirical representation of this everyday life became the theme of my verses of the late Twenties, which were published under the title *Stolbtsy*. (Zabolotsky 1965: 2)

Although each poem can be considered a piece of work on its own, all of them are intertwined and tightly connected with the epoch and the country where they arose (Strada 1962: 11).

As the reader starts reading, he notices the poet's refusal of that new and little-known world, which was hidden by unexpected political measures and a new *byt*. The reader finds himself in "spectral" and squalid Leningrad in which the inhabitants are suffocated by that stifling and lethal atmosphere. The result is something like an anti-paradise in which men and women *topple*, swear and *shout at all hours* ("Red Bavaria", Zabolotsky). The inhabitants of Zabolotsky's Leningrad are a mass of cheekily bourgeois men and women who are marked by poisoned souls and disfigured bodies. Somewhere they are defined as *heroes*, *saints*, *queens*, *cavaliers* or *dames*, but it is evident that they do not deserve positive epithets. Quite the opposite, the author uses these terms with an ill-concealed sarcastic undertone; indeed, these are not heroes, they do not do heroic deeds, they do not have any value. They are definitely not an example to anyone. For instance, in "The White Night" Zabolotsky uses the word *saint* to talk about two lovers:

<p>А там, надувшись, точно ангел, подкарауливший <b>святых</b>, на корточках привстал Елагин, ополоснулся и затих: он в этот раз накрыл двоих. [Белая ночь]</p>	<p>And there, swelling like an angel and lying in wait for any <b>saint</b>, Elagin got up in a crouch and swilled, then he fell silent: this time two more'd been flushed out. [The White Night]</p>
---	---

In "A Wedding" the skilnet is a *queen* and the female guests are sweaty *centenarian queens*:

<p>и на огне, как тамада, сидит орлом сковорода.</p> <p>Как солнце черное амбаров, как <b>королева</b> грузных шахт, она сплестала двух омаров, на постном масле просияв! ...</p> <p>Мясистых баб большая стая сидит вокруг, пером блистая, и лысый венчик горностая венчает груди, ожирев в поту столетних <b>королев</b>. [Свадьба]</p>	<p>and on the fire – a mistress regal – a skilnet sits just like an eagle.</p> <p>Like a black sun of storage bins, like a <b>queen</b> of hefty mine-pits, she cuts two lobsters into strips and gilds them both with olive oil! ...</p> <p>A large flock of fleshy dames sits in a circle, flickering feathers, and a mangy ring of ermine frames their breasts grown fatter, so it seems, in the sweat of these centenarian <b>queens</b>. [A Wedding]</p>
---	---

In the last poem, “The People’s House”, dames and cavaliers are nothing but young men and women who are having a good time. Indeed, these two terms are meant to ironically emphasise the lack of values rather than their traditional presence in that cultural context:

<p>Тут колпаки красноармейские, а с ними <b>дамочки</b> житейские неслись задумчивым ручьем – им шум столичный нипочем; ... тут каждый мальчик забавлялся, кто <b>дамочку</b> кормил орехами, а кто над пивом забывался. ... красотки нежные расплакались, упав совсем на <b>кавалеров</b>. [Народный Дом]</p>	<p>Here, peaked red-army caps, and worldly <b>dames</b> on each arm clasped, hurry like a pensive stream, unconcerned by the city’s din; ... any lad can find amusement here, one plies his <b>dame</b> with nuts, another snoozes with his beer. ... then these tender beauties, all in tears, fall into the arms of their <b>cavaliers</b>. [The People’s House]</p>
--	--

In the following excerpt the word *hero* has an ironic meaning; the main character here is a cripple, in all likelihood a war-wounded:

<p>А третий – закрутив усы, глядит воинственным <b>героем</b>, в глазах татарских, чуть косых – ... На долю этому <b>герою</b> осталось брюхо с головою да рот большой, как рукоять, рулем веселым управлять! [На рынке]</p>	<p>A third one, twirls his moustaches, and like a military <b>hero</b> appeals, in slanted Tatar eyes and lashes ... It’s this <b>hero</b>’s fate to keep just a belly and a head – a mouth so big it grips the shaft, a joyous stick to steer his craft! [A Market]</p>
--	--

Besides these opening remarks, we can talk about the magmatic, confused characters of the shapeless mass which lives in Leningrad. These characters have been annihilated, reduced to pieces and scattered through the verses. Indeed, we often encounter only one of their body parts: *bones, breasts, ears, feet, fingers, hands, eyes, heads, legs, mugs, throats, tongues*. In *Stolbtsy* there is no way out and no room left for identity. The reader faces the highest level of parcelling: physical deconstruction. We are the witnesses of a real process of fragmentation and fusion in a unique body, and the resulting product is a mass of men and women who almost completely lose their peculiarities, their identity. In this city people lose their human features and merge into *crowds, flocks, heaps* and *masses*:

<p>Мужчины тоже <b>все</b> кричали, они качались по столам, ... через туман, <b>толпу</b>, бензин, [Красная Бавария]</p> <p>бегут любовники <b>толпой</b>, [Белая ночь]</p> <p>Свалились в <b>кучу</b> беки, [Футбол]</p> <p>Мясистых баб большая <b>стая</b> сидит вокруг, пером блистая, ... и танец истуканом кружит <b>толпу</b> в расселину зеркал, [Свадьба]</p> <p>А в темноте – кроватей <b>ряд</b>, на них младенцы спят <b>подряд</b>; [Фигуры сна]</p> <p>Вокруг – пивные встали в <b>ряд</b>, ломовики в пивных сидят и в окна конских морд <b>толпа</b> глядит, мотаясь у столба, и в окна конских морд собор глядит, поставленный в упор. А там за ним, за морд собором, течет <b>толпа</b> на полверсты, кричат слепцы блестящим хором, стальные вытянув персты. Маклак штаны на воздух мечет, ... ему подвластно <b>толп</b> движенье, <b>толпу</b> томит штанов круженье, ... Но перед <b>сомкнутым народом</b> иная движется <b>река</b>: ... <b>толпа</b> в плену, <b>толпа</b> в неволе, <b>толпа</b> лунатиком идет, [Обводный Канал]</p> <p>[...] на подоконниках среди музыки и грохота легла <b>толпа</b> поклонников в подштанниках и кофтах. [Бродячие музыканты]</p>	<p>Bar-<b>men</b> shouted at all hours, up on tables others staggered, ... through fog, the <b>crowds</b>, and grime; [The Red Bavaria]</p> <p>lovers gather in a <b>crowd</b>, [The White Night]</p> <p>They fall down in a <b>heap</b>, [Football]</p> <p>A large <b>flock</b> of fleshy dames sits in a circle, flickering feathers, ... and the dance-<b>crowd</b> spins like an idol into a mirror's crack, [A Wedding]</p> <p>And in the darkness – a <b>line</b> of cots, <b>row on row</b> of sleeping tots; [Patterns of Sleep]</p> <p>Taverns stand all in a <b>row</b>, and through their doors the draymen go; a <b>crowd</b> of horses, tethered to a column, peers through a window in assembly solemn. Beyond where this assembly lingers, another <b>crowd</b> flows half a mile, and stretching out their steel fingers, blind men in a shiny chorus smile. A peddler claps his hands and flings a pair of trousers in the air, ... [...] he rules the movement of the <b>crowd</b>, the course of planets, and twirling trousers quell the <b>mob</b>: ... But before the <b>jostling crowds</b> another <b>river</b> passes by: ... the <b>crowd</b> is captive and suppressed, like a somnambulist asleep, [The Loop Canal]</p> <p>when on the window-ledges poised amid the music and the racket, a <b>crowd</b> of worshippers reposed in baggy drawers and linen jacket. [Wandering Musicians]</p>
---	---

It is “a world lacking in individuality, a world of mass anonymity [in which] even the lyric ‘I’ is missing” (Etkind 1990b: 829-830); and even when we encounter a last name, it does not have the function of characterising or typifying anyone. The surname should be something highly representative and specific, but in this poem it is not. Here “Ivanov” does not have any distinguishing function because it is one of the most widespread last names in Russia. In “The Ivanovs”, men of the surname “Ivanov” are identical: they live, think and dress in the same way.

<p>Но вот – все двери растворились, повсюду шепот пробежал: на службу вышли Ивановы в своих штанах и башмаках. [...] герои входят, покупают билетов хрупкие дощечки, сидят и держат их перед собой, не увлекаясь быстрой ездой. [Ивановы]</p>	<p>The doors fly open with a jerk, and from each house a whisper flitted: the Ivanov boys are off to work in trousers and new boots outfitted. [...] the heroes climb aboard and pay for tickets made of paper card, and clutching them before their faces, they sit blankly as the streetcar races. [The Ivanovs]</p>
---	--

It is evident that the last name only helps the process of flattening, making the subject just an ordinary man, a man lacking in identity. As A.M. Ripellino observed, “Zabolotsky describes the mechanical, ordinary life of the conventional bourgeoisie of the NEP. He follows them on trams, at weddings, in taverns and kitchens, while they stuff themselves or dance fox-trot” (Ripellino 1968: 256).

The cultural and historical background deeply affects the atmosphere of Leningrad: foreign objects and new habits, together with traditional elements, can be seen as consequences of history. Zabolotsky focuses on everyday life of the city, on growing xenophilia of the Twenties, despite the presence of some traces of the old pre-revolutionary world. The author describes Leningrad’s *byt*, its daily life in its concrete (such as foreign objects) and abstract features (such as new habits), starting from material possession, the chance to contract marriage, to have a good position. It is worth emphasising that Zabolotsky never tries to sweeten the “poor interests typical of petty bourgeois” (Masing-Delic 1974: 14). On the contrary, he depicts the lifestyle of the middle class, starting from its main features: philistinism, spiritual poverty and pettiness, against which he sets his endless fight. In the author’s eyes, the soviet petty bourgeois embodies “poshlost” and “meschanstvo”. These pivotal notions of Russian culture go beyond that transient period, as they are enduring evils.

Clearly, in that world there is no room left for genuine and sincere human relationships. On the contrary, we can notice the complete inability of men

and women to relate to other people. In that awful world, the reader can easily detect general ineptitude and incompetence of the “new man” who completely lacks any substance. In many poems, the terms *newborn*, *tot* and *baby* are used as metaphors to refer to this “new man”. Starting from love affairs, in *Stolbtsy* Zabolotsky only shows relationships based on sexual desire and satisfaction. Indeed, we meet non-regular couples in search of isolated places to have sexual intercourse:

<p>здесь ночи ходят невпопад, ... бегут любовники толпой, один – горяч, другой – измучен, а третий – книзу головой... Любовь стелется под листьями, она меняется местами, то подойдет, то отойдет... [Белая ночь]</p>	<p>here night's passing is mistimed, ... lovers gather in a crowd, one is ardent, another jaded, a third one's head is bowed... Love groans beneath the leaves and changes places on the ground, now it approaches, then recedes... [The White Night]</p>
---	---

We also catch young people making love (in the act of sex). Moreover, in the last verse we find out something about their future, that is a clearly undesired pregnancy:

<p>Мы очень рады, сидим кружками, ждем награды, она придет – волшебница приятная, приедут на колесах женихи, кафтаны снимут, впечатления свои изложат от души. ... И по трамваям рай качается – тут каждый мальчик улыбается, а девочка наоборот – закрыв глаза, открыла рот и ручку выбросила теплую на приподнявшийся живот. [Народный Дом]</p>	<p>We're very glad to sit patiently like bridesmaids, pleasing enchantresses awaiting suitors coming forth on wheels; they remove their caftans and reveal souls asserting their impressions. ... And paradise through the streetcar races, here the lads have smiling faces, but the girl, on the contrary, has closed her eyes, her mouth's agape, she plops a warm hand on her belly, risen just a little of late... [The People's House]</p>
---	--

We cannot forget real prostitutes, which are called *sirens* in the poems:

<p>И в том бутылочном раю  <b>сирены</b> дрогли на краю  кривой эстрады. [...]  ...  <b>сирена</b> бледная за стойкой  гостей попотчует настойкой,  ...  К нему <b>сирена</b> подходила,  [Красная Бавария]</p> <p>[...] А на Невке  не то <b>сирены</b>, не то девки –  но нет, <b>сирены</b> – [...]  ...  [...] – но звали  прижаться к палевым губам  и неподвижным как медали.  [Белая ночь]</p> <p><b>сирены</b> мечутся простые  в клубках оранжевых волос.  ...  [...] Куда идти,  кому нести кровавый ротик,  кому сказать сегодня «котик»,  у чьей постели бросить ботик  и дернуть кнопку на груди?  [Ивановы]</p>	<p>And in this bottle paradise  a group of <b>sirens</b> stood and shook  by the edge of a crooked dais.  ...  a pallid <b>siren</b> at the bar  poured guests a shot of brandy,  ...  To him a <b>siren</b> soon drew near,  [The Red Bavaria]</p> <p>[...] But on the Nevka  <b>sirens</b>, or harlots –  no, they're <b>sirens</b> – [...]  ...  [...] yet they proffer  their lips, a pallid hue  and immobile as a medallion  [The White Night]</p> <p>the plain-faced <b>sirens</b> scurry  off in tangled webs of orange hair.  ...  [...] Where?  Who will kiss their blood-red lips,  who will hear, “my sweetie pie,”  by whose bed will their booties lie,  and buttons yield to whose finger-tips?  Surely there's a place somewhere!  [The Ivanovs]</p>
---	--

Zabolotsky focuses on the most feral aspect of sexuality and seduction, often referring to the mating of animals, to strange dances – such as the *fine goat dance* in the poem “A Market” – and sounds (the *wild alarms* in “Wandering Musicians”).

In the world of *Stolbtsy*, there are no real exchanges between characters. People cannot treat each other as equal and human relationships are always unbalanced:

<p>Калеки выстроились в ряд,  один – играет на гитаре;  он весь откинулся назад,  ему обрубок помогает,  а на обрубке том – костыль  как деревянная бутылка.</p>	<p>Cripples line up in a row,  on a guitar one is playing,  bending backwards and swaying;  his wooden stump won't let him topple,  and coming to his rescue now –  a peg that's shaped just like a bottle.</p>
--	---

<p>Росток руки другой нам кажется, он ею хвастается, машет, он вырвал палец через рот, и визгнул палец, словно крот, и хрустнул кости перекресток, и сдвинулось лицо в наперсток.</p>	<p>Another shows a sprout-like hand, which he waves with obvious pride, a finger severed in his mouth, and like a mole the digit cried; he crunched this knuckle-bone once nimble, and his face converged into a thimble.</p>
<p>А третий – закрутив усы, глядит воинственным героем, в глазах татарских, чуть косых – ни беспокойства, ни покоя; он в банке едет на колесах, во рту запрятан крепкий руль, в могилке где-то руки сохнут, в какой-то речке ноги спят... На долю этому герою осталось брюхо с головою да рот большой, как рукоять, рулем веселым управлять! [На рынке]</p>	<p>A third one, twirls his moustaches, and like a military hero appeals, in slanted Tatar eyes and lashes there's no distress, nor any rest; and going on a thwart with wheels, gripped in his teeth he holds a tether; his legs in some stream sleep, his arms in a grave somewhere wither... It's this hero's fate to keep just a belly and a head – a mouth so big it grips the shaft, a joyous stick to steer his craft! [A Market]</p>

In this kind of society, ruled by distortions and refractions – which are an expression of more serious and deeply rooted crookedness, deformity and twistedness – these characters try to turn a profit from their deformity by playing some instruments or a game of skill. In this excerpt, the poet criticizes people who treat their body as a means of support (and it is not relevant if they are prostitutes or freaks). Most of all, he criticises the whole Leningrad society which exploits and takes advantage of these people, instead of detecting and abhorring this degradation. Consequently, these people worsen the toxic atmosphere which envelopes the population, nature and the city. The poet cannot understand nor accept this absurd festival of misshapen people and criminals. Traditional and classical main characters no longer exist. Moreover, there is no room left for the development of the lyric “I”, except for some brief comments. There is no direct criticism or patent morals, nor gnomic statements. Zabolotsky's thoughts can be inferred, but they are never clear; they are always suspended or just mentioned.

For instance, in “The White Night” the aborted foetus *sways in a jar of alcohol* crying out to the skies because he desires to abandon that perverse world (although he does not know that yet).

<p>Так недоносок или ангел, открыв молочные глаза, качается в спиртовой банке и просится на небеса. [Белая ночь]</p>	<p>Thus an aborted foetus – an angel, having opened wide its milky eyes, sways in a jar of alcohol and cries out to the skies. [The White Night]</p>
--	--

The poet describes the word he belongs to as threatening, and he exhorts it to be on the alert with a dramatic plea:

<p>О, мир, свинцовый идол мой, хлещи широкими волнами ... Он спит сегодня – грозный мир, ... О, мир, свернись одним кварталом, одной разбитой мостовой, одним проплеванным амбаром, одной мышшиною норой, но будь к оружию готов: [Ивановы]</p>	<p>O world, my idol made of lead, lash out with your waves offended, ... Today the sinister world's asleep, ... O world, shrink to one city block, to one roadway torn and broken, to one spittle-spattered warehouse, to a hole fit only for a mouse, and be prepared to grab your gun: [The Ivanovs]</p>
---	--

In “The People’s House” the author focuses on the consequences of the licentious behaviour of ladies and young men:

<p>Но что за дело до судьбы, когда в крови волнение, когда, как мыльные клубы, несутся впечатленья?</p>	<p>But what does it matter to fate, when agitation stirs the blood, when all is bubbling and impressions gush forth in a flood?</p>
---	---

In the same poem, we find a mocking description of the People’s House:

<p>Народный Дом – курятник радости, амбар волшебного житья, корыто праздничное страсти, густое пекло бытия! [Народный Дом]</p>	<p>The People’s House – chicken-coop of pleasure, barn of enchanted life, festive trough of joyous measure, dense inferno of living strife! [The People’s House]</p>
--	--

Even though, as stated before, Zabolotsky’s presence can only be inferred, his annoyance is quite clear: he cannot stand intellectual and moral poverty which erodes everything. In the imaginative world of the poet, the flattening in the direction of this unique and shapeless body, together with the end of man as a

single entity, takes the form of a flood of lethargic people who unawares follow this weird seller. We can clearly notice how often the poet uses the word *crowd* and similar expressions, creating a confused and amorphous jumble:

<p>А там за ним, за морд собором, течет толпа на полверсты, кричат слепцы блестящим хором, стальные вытянув персты. Маклак штаны на воздух мечет, ладонью бьет, поет как кречет: маклак – владыка всех штанов, ему подвластен ход миров, ему подвластно толп движенье, толпу томит штанов круженье, и вот – она, забывши честь, стоит, не в силах глаз отвесть, вся – прелесть и изнеможенье! ... И нету сил держаться боле: толпа в плену, толпа в неволе, толпа лунатиком идет, ладони вытянув вперед. [Обводный Канал]</p>	<p>Beyond where this assembly lingers, another crowd flows half a mile, and stretching out their steel fingers, blind men in a shiny chorus smile. A peddler claps his hands and flings a pair of trousers in the air, and singing like a falcon, he's king of pants – he rules the movement of the crowd, the course of planets, and twirling trousers quell the mob: it stands, all pride forgotten and unable, held in rapture and submission, to turn its eyes from this spectacle. ... And there's no resistance left: the crowd is captive and suppressed, like a somnambulist asleep, with palms outstretched in front it creeps. [The Loop Canal]</p>
---	---

We enter an upside-down reality where people are always drunk or taken up by banquets or various kinds of pleasure, such as the *bottle paradise* described in the poem “The Red Bavaria”.

The twenty-two poems of *Stolbtsy* are not packed with individual personalities who act dynamically in the society they live in, but with an anonymous mass whose only feature is its amorphous nature. These men and women turn out to be soulless objects in a sordid, squalid and grotesque urban scenery.

<p>И в том бутылочном раю ... спадает с лестницы народ, ... Мужчины тоже все кричали, они качались по столам, [Красная Бавария]</p> <p>В столовой пир горяч и пылок, ... Мясистых баб большая стая ...</p>	<p>And in this bottle paradise ... down stairs the masses toppled, ... Bar-men shouted at all hours, up on tables others staggered, [The Red Bavaria]</p> <p>The dining-room feast is hot and furious, ... A large flock of fleshy dames ...</p>
--	--

<p>Они едят густые сласти, хрипят в неутоленной страсти, ... а на столе – гремит вино, и мяса жирные траншеи, [Свадьба]</p>	<p>They're eating rich deserts and jellies, wheezing in unsated passion, ... and on the table – thunders wine and trenches full of fatty meat, [A Wedding]</p>
<p>Народный Дом – курятник радости, амбар волшебного житья, корыто праздничное страсти, густое пекло бытия! ... тут радость пальчиком водила, она к народу шла потехою: тут каждый мальчик забавлялся, кто дамочку кормил орехами, а кто над пивом забывался. ... [...], шепча с бутылкою, ... они в Баварии рассказывают свои веселия шальные; [Народный Дом]</p>	<p>The People's House – chicken-coop of pleasure, barn of enchanted life, festive trough of joyous measure, dense inferno of living strife! ... here, pleasure's finger leads people in, and offers every kind of fun: any lad can find amusement here, one plies his dame with nuts, another snoozes with his beer. ... but now they whisper with the bottle, ... the Red Bavaria's where they tell all about their merry pranks; [The People's House]</p>

Focusing on the idea of the identity crisis, the main aim of this article is to provide an interpretation of the relationship between the fragmented and rotten consciousness of this world of *Ivanovs*, lacking in soul, ideals and interests, and their society, that crushes and represses them. In *Stolbtsy* everything is enveloped by this oppressive, toxic and stifling atmosphere which destroys men, nature and the city.

<p>Обмякли деревья. Они ожирели как сальные свечи. Казалось нам – под ними не пыльный ручей пробегает, а тянется толстый обрывок слюны. [Лето]</p>	<p>Trees wilted. They'd grown fat like wax candles. And it appeared that underneath a dusty stream slowed, just a thick strip of saliva glowed. [Summer]</p>
--	--

Here nature is one of the victims of this lack of freedom, of the lack of spiritual values and cultural impoverishment. Nature is devastated and retreated into itself as man is forced to an alienating daily routine.

<p>Стоят чиновные деревья, почти влезая в каждый дом; давно их кончено кочевье – они в решетках, под замком. Шумит бульваров теснота, домами плотно заперта. ... А мир, зажатый плоскими домами, стоит, как море, перед нами, [Ивановы]</p>	<p>Trees like civil servants rise, into each house almost extended; their nomadic life's long in demise, padlocked and with bars defended. The crush out on the boulevard grows, the houses densely packed enclose. ... The world hemmed in by tenements, stands before us like the ocean, [The Ivanovs]</p>
---	--

There is nothing comfortable in this world in which we detect frequent traces of that decade of Russian history, which lasted from 1917 until the Thirties: traces of sorrow, violence and death. Everything is surrounded by chaos, *zeal* (the nouns *угар*, *бред* – “delirium” – and the verb *бредить* – “to go crazy” –) and *insanity*. *Thunders* and *grumbles* echo everywhere, together with *whistles* and *warriors' cries*. Moreover, *laughs* (*хохот*), *shrieks* (the noun *визг* and the verbs *кричать*, *визгнуть*) and *shots* (the noun *выстрел* and the verb *стрелять*) resound in the poems. Not to mention the enormous amount of onomatopoeic verbs, such as: *греметь* and *громыхать* (to rumble), *грянуть* (to resound), *реветь* (to roar), *свистеть* (to whistle), *трещать* (to crack). The reality Zabolotsky lived in is violent: it is the scene of wars and revolutions. The presence of verbs with negative meanings – for instance: *разбить* (to shatter), *замучить* (to torment), *пронзать* (to pierce) – conveys that violence as well. Furthermore, the poems are teeming with verbs such as *качать(ся)* (to sway, to swing); *колыхать(ся)*, *колебать(ся)*, *шатать(ся)* (to quaver); *падать* (to collapse, to drop, to fall, to sink, to topple); *катить(ся)* (to roll); *тянуться*, *ползти* (to crawl); *витья*, *кружиться* (to hover, to revolve, to spin, to whirl, to writhe). These unsteady and shaky movements turn out to be a metaphor for the collapse of the entire value system; therefore, in *Stolbtsy* the presence of some expressions, such as *наугад*, *кверху дном*, *вверх ногами*, *задом наперед*, *как попало* (which mean: at random, upside down, upended, in reverse, in any random pose), is highly symbolic and helps to depict the political reversals which were changing the world.

Everything contributes to this confused and upside-down reality which is, at the same time, the main feature of this poetry collection and the sign of man's (and the poet's) difficulty to understand what was going on.

## Conclusion

Comrade Stalin has called our writers engineers of human souls. What does this mean? What duties does the title confer upon you? In the first place, it means knowing life so as to be able to depict it truthfully in works of art, not to depict it in a dead, scholastic way, not simply as “objective reality”, but to depict reality in its revolutionary development. [...] Soviet literature should be able to portray our heroes; it should be able to glimpse our tomorrow. This will be no utopian dream, for our tomorrow is already being prepared for today by dint of conscious planned work. (Zhdanov 1935)

The deadly measures of the early Thirties were intended to conform and adapt all the tiny cogs of the Soviet state-machine and to shatter every sort of free enterprise and personal initiative. The only way to diffusely control the masses and to make people feel part of a unique and universal entity was to eradicate every differing element, imposing the standardisation of public and private life.

The physical deconstruction turns out to be one of the consequences of the flattening of human beings, caused by the overwhelming state power. The late Twenties prelude the final fall of freedom and distinctiveness, which affected Russian life and literature slaughtering values, artists and ordinary people. To conclude, let us go back to the poems.

В *глуши* бутылочного рая,  
где пальмы высохли давно, –  
под электричеством играя,  
в бокале плавало окно;  
[Красная Бавария]

**Deep within** a bottle paradise  
where palm trees withered long ago,  
dazzled by electric bulbs,  
a window in a goblet swam;  
[The Red Bavaria]

I think that *в глуши*, which are the opening words of the first poem, should be read as a sort of alarm bell. In Russian *глушь* means “wilderness”, “deepest part”, “blackwoods”; namely for this reason I think that *в глуши* can be interpreted as the poet’s stance on what he will describe later in *Stolbtsy*. In my opinion, it should be read as a statement of his inability to accept that the ex-imperial capital Saint Petersburg no longer exists, it has been definitively turned into a real Soviet city and it has even changed its name to Leningrad. Most importantly, Zabolotsky states that he cannot adapt himself to that widespread moral baseness, to the stuffy bourgeois attitudes of the inhabitants of Leningrad.

## Bibliography

- Antokolsky, Pavel. 1984. "Skol'ko zim i let". *Vospominaniya o Zabolotskom* (ed. by E.V. Zabolotskaya, A.V. Makedonov, N.N. Zabolotsky). Moskva: Sovetsky pisatel, 198-213.
- Avella, Paola. 2011. "Il campo dell'arte: regole e valori dell'istituzione letteraria". *Enthymema*, 4: 246-258.
- Boym, Svetlana. 1995. *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge: Harvard University Press.
- Compagnon, Antoine. 1998. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Éditions du Seuil.
- Epstein, Thomas. 2001. "The Dark and Stingy Muse of Nikolai Oleinikov". *The Russian Review* 60, 2: 238-258. URL: <https://www.jstor.org/stable/2679542>.
- Etkind, Efim. 1990a. "La poesia degli anni Venti". *Storia della letteratura russa, Il Novecento, II. La Rivoluzione e gli anni* (ed. by E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada). Torino: Einaudi: 251-265.
- Etkind, Efim. 1990b. "Nikolaj Zabolockij (1903-1958)". *Storia della letteratura russa, Il Novecento, II. La Rivoluzione e gli anni* (ed. by E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada). Torino: Einaudi: 825-846.
- Fadeyev, Alexander. 1968. "Il realismo socialista". *Le poetiche russe del Novecento: dal simbolismo alla poesia proletaria Venti* (ed. by G. Kraiski). Roma: Laterza: 416-426.
- Filippov, Boris. 1965. "Put' poeta". *Stichotvorenija* (ed. by G.P. Struve, B.A. Filippov). New York: Washington, Inter-Language Literary Associates: XXVII-LVIII.
- Fortune, Christopher. *Nikolai Zabolotsky: Scrolls*. URL: <http://zabolotsky-translations.blogspot.com/2011/>.
- Giaquinta, Rosanna. 1984a. "OBERIU, o dell'insensato quotidiano". *In forma di parole*, 3: 153-159.
- Giaquinta, Rosanna. 1984b. "Suite OBERIU". *In forma di parole*, 3: 100-152.
- Giaquinta, Rosanna. 1985-1988. "Oberiu: per una rassegna della critica". *Ricerche slavistiche*, XXXII-XXXV: 213-252.
- Goldstein, Darra. 1993. *Nikolai Zabolotsky. Play for mortal stakes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gorky, Maxim. 1968. "Di letteratura e altro". *Le poetiche russe del Novecento: dal simbolismo alla poesia proletaria Venti* (ed. by G. Kraiski). Roma: Laterza: 412-416.
- Kharms, Daniil and Alexander Vvedensky. 1997. *The Man in the Black Coat: Russia's Lost literature of the Absurd* (ed. G. Gibian). Evanston: Northwestern University Press.
- Kobrinsky, Alexander. 2013. *Poetika "OBERIU" v kontekste russkogo literaturnogo avangarda XX veka*. Sankt-Peterburg: Svoe izdatelstvo.
- Lotman, Yuri. 1994. *Besedy o russkoi kulture: Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII-nachalo XIX veka)*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB.
- Makedonov, Adrian. 1968. *Nikolai Zabolotsky: Zhizn', tvorchestvo, metamorfozy*. Leningrad: Sovetsky pisatel.
- Masing – Delic, Irene. 1974. "Some themes and motifs in N. Zabolockij's Stolbtsy". *Scando-Slavica*, 20: 13-25.
- Ostashevsky, Eugene and Matvei Yankelevich. 2006. *OBERIU: an anthology of Russian absurdism*. Evanston: Northwestern University Press.
- Piretto, Gian Piero. 2001. *Il radiosio avvenire. Mitologie culturali sovietiche*. Torino: Einaudi.
- Piretto, Gian Piero. 2012. *La vita privata degli oggetti sovietici: 25 storie da un altro mondo*. Milano: Sironi.
- Piretto, Gian Piero. 2015. *Indirizzo: Unione Sovietica. 25 luoghi di un altro mondo*. Milano: Sironi.
- Pratt, Sarah. 2000. *Nikolai Zabolotsky: Enigma and Cultural Paradigm*. Evanston: Northwestern University Press.
- Rajs, Emmanuil. 1965. "Poeziya Nikolaya Zabolotskogo". *Stichotvorenija* (ed. by G.P. Struve, B.A. Filippov). New York: Washington, Inter-Language Literary Associates: LIX-LXXXI.
- Renan, Ernest. 1948. *Œuvres complètes*. Paris: Calmann-Lévy.
- Riasanovsky, Nicholas. 2013. *Storia della Russia: dalle origini ai giorni nostri*. Milano: Bompiani.
- Ripellino, Angelo Maria. 1968. *Letteratura come itinerario del meraviglioso*. Torino: Einaudi.

- Roberts, Graham. 1997. *The last Soviet avant-garde: OBERIU—fact, fiction, metafiction*. Cambridge: University Press.
- Sigov, Sergei. 1986 “Istoki poetiki oberiu”. *Russian Literature*, XX: 87-96. URL: <http://hylaea.ru/pdf/sigov.pdf>.
- Smirnov, Igor. 1990. “Oberiu”. *Storia della letteratura russa, Il Novecento, II. La Rivoluzione e gli anni* (ed. by E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada). Torino: Einaudi: 809-823.
- Stara, Arrigo. 2004. *L'avventura del personaggio*. Firenze: Le Monnier Università.
- Testa, Enrico. 2009. *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*. Torino: Einaudi.
- Toporov, Vladimir. 2003. *Peterburgskij tekst russoj literatury*. Sankt-Peterburg: Iskustvo-SPB.
- Watt, Ian. 1976 (1994). *Le origini del romanzo borghese*, Milano, Bompiani.
- Zabolotskaya, Ekaterina, Adrian Makedonov, and Nikita Zabolotsky. 1984. *Vospominaniya o N. Zabolockom*. Moskva: Sovetsky pisatel.
- Zabolotsky, Nikita. 1994. *The Life of Zabolotsky*. Cardiff: University of Wales Press.
- Zabolotsky, Nikolai. 1962. *Colonne di piombo* (ed. by V. Strada). Roma: Editori Riuniti.
- Zabolotsky, Nikolai. 1965. *Stichotvoreniya* (ed. by G.P. Struve, B.A. Filippov). New York: Washington, Inter-Language Literary Associates.
- Zhdanov, Andrei. 1935. *Soviet literature: The Richest in Ideas, the Most Advanced Literature*, in *Problems of Soviet Literature: Reports and Speeches at the First Soviet Writers' Congress*, ed. H. F. Scott (New York: International Publishers, 1935. URL: [https://www.marxists.org/subject/art/lit\\_crit/sovietwritercongress/zhdanov.htm](https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/sovietwritercongress/zhdanov.htm)).

## Anonimnost i amorfnost: gubitak identiteta i trijumf masa u Zabolockijevim *Špaltama*

Cilj je ovog rada pokazati kako su povijesne okolnosti u kojima je Nikolaj Aleksevič Zabolockij (1903. – 1958.) stvarao *Špalte* (*Stolbcy*, 1929.) utjecale na strukturu te zbirke pjesmama koja je fantazmagorično putovanje kroz Leningrad. Sastoji se od četiri dijela: uvoda, premise, analize i zaključka. Nakon kratkog uvoda, premisa započinje pregledom povijesne i kulturne pozadine 20-ih u SSSR-u. Središnji dio sadrži analizu pjesama, poglavito

## Sažetak

leksičku analizu. Ističe vezu između povijesnih događaja i njihovih učinaka na stvaranje književnih likova, kao što su kriza identiteta, gubitak središnje pozicije glavnoga lika i gotovo potpuna odsutnost autorskog glasa. Na kraju je predstavljen zaključak: reprezentacija masa i ljudske krize identiteta su isprepletene.

KLJUČNE RIJEČI: *amorfnost, anonimnost, povijesni događaji, masa, poezija, Zabolockij*

# Memories of Yugoslavia in the Autobiographical Works of Jozo Kljaković – *U suvremenom kaosu* and *Krvavi val* in the Context of Croatian Émigré Literature

**Ewa Szperlik**

Institute of Slavic Philology  
University of Adam Mickiewicz in Poznań

UDK: 821.163.42.09 Kljaković, J. \* 94(497.1)  
Kategorizacija: izlaganje sa znanstvenog skupa  
Primljeno: 2. lipnja 2020.  
Prihvaćeno: 15. travnja 2021.

This article presents an intriguing figure and literary works of Jozo Kljaković – two autobiographical novels *U suvremenom kaosu* and *Krvavi val*, written in emigration (during this distinguished artist's stay in Argentina and in Italy). In his memories, the author brings to the fore the strong criticism of Yugoslavia, a failed political entity of which citizens were doomed to lead a full of tension and conflicts tragic existence. During his turbulent and eventful life, Kljaković witnessed a few historical moments significant for Europe and the world (the fall of Ottoman and Austro-Hungarian Empires, the two world wars, the ride and fall of fascism, the proliferation of communism) that can be interpreted in the key of the studies on memory: cultural memory (A. Assmann), individual and collective memory with the so-called Great History in the background. At the same time, it is also the need of remembering as an antidote to forgetting, since the author was disparaged and erased from the public life in socialist Yugoslavia; moreover, as an artist he was concealed for years and, as a result of the communist government's propaganda, he was falsely stigmatised with a label of so-called Ustasha émigré. In independent Republic of Croatia, Kljaković's works were remembered afresh thanks to more objective and liberal memory policy and the activity of the publishing houses that published his novels in his homeland in 2011. The artist's émigré works inscribe in the Croatian discourse of studies on diaspora literature, the quintessence of which is the process of merging of the works created abroad with the culture of the fatherland (V. Brešić, B. Škvorc).

**KEY WORDS:** *autobiographical prose, the culture of memory, émigré literature, the history of Yugoslavia, Jozo Kljaković*

In the Croatian culture of the second half of the 20<sup>th</sup> century there were two emigration patterns: “the external” one, mostly concentrated in 1945, which consisted in leaving the country physically and the “internal émigré” that was manifested by suspending artistic creation, becoming silent, avoiding difficult and sensitive topics (Nemec 2003: 5-6; Donat 1998: 167) that increased after years of tumultuous political events (1945, 1948, 1971).<sup>1</sup> As Vinko Brešić claims, in Croatian literary theory there are already certain definitions of legacy created outside the native country (Brešić 1997: 266). The term Croatian émigré literature (*hrvatska emigrantska književnost*) is occasionally used interchangeably with phrases like: Croatian diaspora literature (*hrvatska književnost u dijaspori, književnost u iseljeništvu*), as well as literature between two homelands (*književnost između dvije domovine*), and relates to works written in 1945 – 1990, in “external” émigré. This phenomenon is also studied by, inter alia, Boris Škvorc, who distinguishes the émigré literature that developed independently and the so-called exile literature, which was banished from the country but at the same time it remained with it (the homeland) in continuous intertextual interdependence despite the fact that various oppression tools were used in attempts to prevent this interaction (Škvorc 2004). M. Czerwiński asserts that in the discourse of Croatian émigré the term “*iseljena Hrvatska*” (exiled Croatia) has become a synonym or an equivalent of the notion *domovina* (Croatian: homeland), namely post-1945 Croatia enslaved by the Yugoslav communist regime, which for post-war Croatian diaspora meant a substitute and temporary homeland, described with numerous solemn names (Czerwiński 2009: 28). Its historical task was to nurture the native language, tradition, culture, and most importantly, the memory of Croatian nation’s time of splendour in the past centuries as well as of national martyrdom. A significant number of literary works of Croatian émigré was published as a part of the Croatian Review Library (*Knjižnica Hrvatske revije*), as noted, among others, by Srećko Listeš in his important study *Emigrantska Hrvatska revija* (2015).

The cultural life and the legacy of Croatian diaspora after 1945 acts now as a “missing link” in the cultural process of Croats living in Yugoslavia. The artistic and literary creation in exile circumstances was also continued by the so-called “Argentine émigré”, namely intellectuals centred around “*Hrvatska revija*” (“Croatian Review”) – a prestigious periodical with “national context” (Brešić 2013/4), published by *Matica hrvatska*, the leading cultural institution in Croatia. “*Hrvatska revija*”, established in 1928, was published regularly until 1945 when, due to political reasons as a result of the cultural revolution followed

---

<sup>1</sup> W. Krašić, in his *Kulturne teme na stranicama hrvatskog emigrantskog časopisa “Poruka slobodne Hrvatske”*, in: “*Historijski zbornik*”, Vol. 73, No. 2, 2020, discusses various forms of repression used against writers in The Socialist Republic of Croatia in the second half of the 1970s and at the beginning of the 1980s.

by repression and censorship in social and artistic life, it became to be perceived by the new authorities as “a nationalising journal” (Radelić 2006: 151-161). The periodical was re-established in 1951 in Buenos Aires by the Croatian diaspora. Its main initiator and long-time editor was Vinko Nikolić.<sup>2</sup> It is worth remembering that after World War II (WWII) Argentina was one of the South American countries that agreed to receive refugees from Croatia and covered the sea transport costs. Buenos Aires became the place of residence and artistic work of the biggest group of Croatian intellectuals (Čizmić, Sopta, Šakić 2005: 168-169).

One of the representatives of Croatian diaspora and political émigré is Jozo Kljaković (Solín, 1889 – Zagreb, 1969), an intellectual, painter and sculptor<sup>3</sup> whose prose to this day remains poorly disseminated and analysed. In the context of the process of merging the cultural heritage of Croatian literature – the legacy of émigré authors with the artistic output of artists and writers who remained in their homeland, Kljaković’s autobiographical-novelistic works are a valuable literary testimony of a bygone era as well as the source of stored memory (Assmann 2013: 51-52), both the individual and collective one, as the collective memory transforms the past events into the common symbolic repertoire of a particular community (Nowak 2011: 128). In his fictionalised autobiographies *U suvremenom kaosu* (*In the Contemporary Chaos*, Buenos Aires 1952, Zagreb 1992, 2011) and *Krvavi val* (*Bloody Wave* Rome 1961, Zagreb 2011) Jozo Kljaković gave a subjective account of Croatian resistance against “Bolshevik Yugoslavia ruled by the Serbs” and he also presented an interesting spectrum of events and political mechanisms that dominated the history of the 20<sup>th</sup> century Europe. Both books were published by a group of friends and donors supporting the artist.

I wrote this book against my professional vocation, driven by inner need, convinced that in this way I am helping my people. (...) I will be particularly pleased if it contributes to uniting good-willed émigré Croats so that they could work together for the freedom of the enslaved homeland and so that at least in this way they would become, to some extent, psychological support for their weeping nation. (Kljaković 2011a: 289)

Kljaković collaborated intensely with Vinko Nikolić by writing for “Croatian Review” until 1963/64 when a difference of opinion arose between them

<sup>2</sup> Vinko Nikolić, a Croatian poet, an émigré activist, a promoter of Croatian culture and the mother tongue in exile. In his youth, he was a staunch supporter of the Ustasha ideology and Ante Pavelić.

<sup>3</sup> Jozo Kljaković, the author of i.a. prints for *The Death of Smail-aga Čengić*; sketches and illustrations *Uskoci* from 1918, for the volume of poems by S. S. Kranjčević, *Izabrane pjesme*; frescoes in St. Mark’s Church in Zagreb, and others.

(Dukić 2011: 96, 108). In the Croatian artist's subjective narrative, a strongly emphasised issue is the Croatian martyrdom, the causes of which were sought in the Greater-Serbian hegemony, the eastern barbarity, the conflict between the Orthodox and the Catholic churches, the clash of two different cultures: the East and the West, Asia and Europe, and therefore the Croatian nation – geopolitically misfortuned – appears as a victim of both the Karađorđević<sup>4</sup> monarchy as well as the Titoist regime, culminating in the Bleiburg tragedy<sup>5</sup> and the Yugoslav enslavement. The Yugoslav leader, Josip Broz Tito, was often the object of increased resentment and criticism in émigré circles.

Kljaković, a volunteer – *soluna*<sup>6</sup> fighting on the side of Serbia in World War I (WWI), spent some time in Serbia and become disappointed with the idea of Yugoslavism, noticing great cultural differences dividing the Orthodox Serbs and the Catholic Croats. After years he recalls: “I was also one of those naïve Croatian Yugoslavs who went to Serbia during the Balkan Wars and arrived in Albania with them in 1915. During these four years of my life in Serbia, the Serbs de-Yugoslavised me” (Kljaković 2011a: 268). In emigration, he began writing memoirs of his past, enriched with the analysis of the contemporary condition of the Croats and their 20<sup>th</sup> century history. The first edition of his autobiographical novel *Krvavi val*, with the subtitle *Isječak iz suvremenog života* was published in Rome in 1961. The next one, *domovinsko izdanje* – homeland edition, was not published until 2011 by Matica Hrvatska, thanks to the courtesy and consent of the painter's granddaughter Teodora Kljaković-Bakota. In the novel concerning the period before and after the both World Wars that shook Europe and the world, the main character (the author's alter ego) Oskar Csokor represents the same worldview that was presented by Kljaković in *U suvremenom kaosu*: criticism of Bolshevism, decay of morality, humanity and art as well as (Asian) savagery constantly coming from the East. The titular *Krvavi val*, that is a bloody wave, bloody deluge, refers to Rasputin's assassination and the outbreak of the October Revolution. The fear of a bloody wave, which is a metaphor for Bolshevism,

<sup>4</sup> The 19th-century Serbian Karađorđević dynasty, of which the founder was Đorđe Petrović, called Black George (Karađorđe). In November 1945, the communist-controlled parliament (Skupština) established a republic in Yugoslavia and deprived the Karađorđević of the throne.

<sup>5</sup> Bleiburg (German: Lead Town) on the Yugoslav-Austrian border. The events commonly known as the Bleiburg Tragedy (May 1945) refer to a cruel act of revenge performed by Tito's partisans on crowds of thousands fleeing the country, among which there were not only Ustashe troops (Ante Pavelić's supporters), but also civilians fleeing from the spectre of communism, Croats, Slovenes, Bosnians, Bosniaks, Cossacks, Danube Swabians. The slaughter of many thousands of people in the border area and forcing the prisoners of war to march deeply into Yugoslavia in the so-called death marches was also the consequence of the British army's controversial decision to turn the refugees back to Yugoslav side of the border.

<sup>6</sup> This is a colloquial term describing the former volunteers fighting on the side of the so-called Salonica front in WWI, between 1915 and 1918; it was formed to aid The Kingdom of Serbia and the Entente.

was borrowed by the author from an urban myth about a meticulous plan of assassinating Grijgorij Rasputin (30 December 1916), whose body was thrown by his assassins into the Neva River and the blood flowing out of the monk's body – foreshadowing the spectre of Bolshevism and the October Revolution – flooded a significant part of Europe: “Ten months after Rasputin's death his prophecy was fulfilled. Lenin, having taken over the power in Russia, ordered the Tsar and all his family to be murdered in unknown woods. The bloody wave, which was triggered by the moribund, thrown into the Neva Rasputin, with the arrival of Lenin penetrated all the fields and seas of Russia and flooded Europe” (Kljaković 2011b: 12-13). Kljaković's two émigré novels, based largely on the threads of his own biography, also describing the life of Croatian artists in Argentina after 1945 who left Yugoslavia to flee from the spectre of Bolshevism, constitute an identity narrative about the oppressed Croatian nation that was awaiting to return to its independent homeland, which was once again enslaved: “How could the allies have decided that we, the Croats, would live in Yugoslavia. They tried to rescue this rotten barrel with new hoops. Little did they know that the stinking content would leak through its rotten staves and poison peace in Europe” (Kljaković 2011a: 254).

In the novel *Krvavi val*, a native of Split Austrian painter Oskar Csokor begins working at the faculty of monumental painting in Vienna in 1935. The sensitive intellectual and attentive observer compares WWII to a “bloody dance of death” that began in Poland and ended in Japan. Oskar and his wife Irma live in the pervaded by the Hitler's regime Austria. After the defeat of Germany and the suicidal death of Hitler, as a result of riots caused by the Red Army's entry into Vienna in May 1945, Irma, having been brutally raped by Soviet soldiers, dies. Even then, the main character sees the spectre of Bolshevism as “memento and a warning to the Western world that communism and any other totalitarianism is dreadfully destructive power” (Kljaković 2011b: 29). In Csokor's/Kljaković's mind Red Army soldiers are not only representatives of the impending communism but they are also the next barbarians from the East, “the offspring of fallen angels and apes” (Kljaković 2011b: 34) posing a threat to the Western civilisation. The further plot of the novel is similar to authentic events from Jozo Kljaković's life, described in *U suvremenom kaosu*. At the beginning of December 1947 Oskar leaves for Naples to say farewell to his German friend Hans Hottinger and his wife (the progenitor of this character in the novel was the authentic person of Müller in *U suvremenom kaosu*) who depart for Argentina. A certain paradox does not escape the main character's attention, namely the fact that after WWII, the defeated countries: Italy, West Germany, Japan recorded rapid development and economic growth, while Yugoslavia, which was on the side of the winning countries, was destroyed by the imposed communism, an ideology Kljaković despised. Shortly afterwards, the main character also decides to emigrate for good from Europe, which was marked by the atmosphere of

the unceasing revenge of the past and well as the Cold War,<sup>7</sup> and settle down overseas. Oskar (Kljaković) describes the life of the European immigrants in Argentina. The Nazis and fascists hide there, but ordinary paupers and labourers, who the inhabitants of Buenos Aires contemptuously call *negros* “niggers” or *descamisados* “shirtless”, come there as well (Pariani 2006: 163). In the outskirts, there are also various political communities that often fight against each other. Undercover agents who arrived *incognito* from Europe efficiently perform their espionage and assassination tasks.

Both these autobiographies belong to Croatian émigré literature and apart from providing a thorough study of complex and tumultuous history of Europe and the Balkans, in many interesting passages they also are informative travel journals. Moreover, Jozo Kljaković expressed his disappointment with the Karađorđević’s Yugoslavia (first established as the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, SHS) and the subsequent state formation under the banner of Titoism. Kljaković called both these failed state projects “Belgrade Yugoslavia”. Initially fascinated by the idea of Yugoslavism, he later became its ardent opponent, full of various prejudices against formation of a state in which Croats and Serbs would live. In the introduction of *U suvremenom kaosu* Kljaković wrote:

I dedicate this book to all those who have fought and who are still fighting for human rights and the freedom of the nation. I would like this book to reach the minds of those who today decide about the lives of individuals and nations in Yugoslavia, [...]. May my memories and experiences remind them of the creators of the first Yugoslavia who are mostly dead now and who, disappointed with their own ideals, lie in the grave. The idea built on racial and linguistic closeness failed. Two separate traditions, two antagonistic civilisations did not merge. (Kljaković 2011a: 7)

He also described the communities of the “rebellious town of Split”, to which he, as a “Croating”<sup>8</sup> young man, willingly belonged, acting against the Austrian

<sup>7</sup> The Cold War – the agreed name for the period of tension and ideological, political and military rivalry (in 1947-1991) between the Eastern Block (the USSR, its satellite states united in the Warsaw Treaty since 1955 and non-European states allied with the USSR) and the Western Block (non-communist states united since 1949 in NATO and parallel defence blocks, SEATO and CENTO) led by the USA. The Cold War was marked by an arms race between the two military blocks. The conflict was triggered by the USSR seeking to expand its territory and dominance as well as to forcefully impose communist regime on the countries of Central and Eastern Europe.

<sup>8</sup> Croat. *hrvatovanje*, both a pejorative and prideful (depending on the ideological perspective) colloquial term, meaning either manifestation of Croatian nationalism or of patriotism and national pride as well as independence tendencies among the Croats. This attitude and activist activity were considered a manifestation of separatism, dangerous for the functioning of the multinational Kingdom of Yugoslavia and later the Tito’s state.

authorities and his behaviour resulted in his being expelled from school and barred from being admitted to any educational institutions in Austria-Hungary. Another manifestation of his rebellion was also desertion from the Austrian army.<sup>9</sup> The artist witnessed a slow fall of the Habsburg Monarchy and designing of the future Yugoslavia by various political centres. Kljaković's narrative optic is dominated by the bipolarity of the world divided into the West and the East, of which counterparts are civilisation/barbarity and democracy/byzantine authoritarianism. On numerous occasions, he commented explicitly on irreconcilable mental and cultural differences in descriptions of places, cities, and people he met. During his stay in Belgrade, Kljaković met his friend Sibe Miličić,<sup>10</sup> who urged him to return, advised him to obtain a scholarship for young artists and leave for Rome or Paris, warning him against staying in Serbia: "This is the East, Byzantium, scammers and misers. This is not Europe" (Kljaković 2011a: 61). So Sibe went back to Europe and I stayed in the Balkans – concludes Kljaković. At the news of the assassination of Franz Ferdinand in Sarajevo on 28 June 1914, he expected an amnesty for deserters (like himself), but instead, a war of Austrians against the Serbs broke out. At the end of WWI, he managed to reach Western Europe from Thessaloniki by sea. In a poetic description of the hardships of the war wanderings, as repeatedly stated "cured" of Yugoslavism, he decides to travel to Western Europe.<sup>11</sup>

Having returned from the war, during his stay in Switzerland, Kljaković followed closely events in his homeland. In the artist's view, it became even obsessive to identify Serbian politics with actions defined by him as a manifestation of "Byzantinism" understood as a deceitful action, the use of betrayal, intrigue etc. Kljaković's attitude should be seen as the critical view represented by Croatian opponents of unification with the Serbs within a common state after WWI. As a witness to the era and numerous significant events, he saw the cause of all the evil that had happened in Europe since the

<sup>9</sup> The phenomenon of desertion was frequent at the time among the Croats, who willingly abandoned the Habsburg uniforms at the time, especially during WWI; among writers e.g. Antun Gustav Matoš.

<sup>10</sup> Sibe Miličić (born as Josip Miličić in Hvar, in 1886), a Croatian writer, a supporter of the idea of Yugoslavism, after the fall of Italy, he joined the guerrillas. At the beginning of 1945, during his return from Bari to Vis, he disappeared from the ship at night in mysterious circumstances (Donat 2006: 226-227).

<sup>11</sup> "I stayed there [in Thessaloniki] a dozen or so days to get a little bit better and to cleanse from the vermin that I fetched from Serbia. I recovered and was quite pleased that there is a sea ahead of me. In a while, the wave I saw in Thessaloniki will lick the walls of Diocletian's Palace in Split and the rocks I fished off in Solina. I missed Athens. I wanted to see the Acropolis. The thing with the passport was dragging. I did not want them to write *Serbe d'Autriche* [Serbian Austrian] in it, as they did to other Croats. Finally, I agreed that they can write whatever they wish, as long as they give me back my passport with which I can leave for the West" (Kljaković 2011a: 80-81).

beginning of the 20<sup>th</sup> century mainly in the October Revolution, the expansionist endeavours of Bolshevik totalitarianism as a form of state that the communists intended to graft onto the Balkan Peninsula, leading to even greater chaos and enslavement than that once introduced by the Ottoman Turks: “They want to restore in Europe Karl Marx’s brain, cooked in an Asian pot and bring in from Russia a *bashi-bazouk* worse than the one that was brought in and taken back by the Turks. Europe was not aware what the communist revolution in Russia means” (Kljaković 2011a: 94–95).<sup>12</sup> Negatively inclined towards the formation of the Kingdom of SHS after WWI, when it became a reality on 1 December 1918, he decided to go to Zagreb in April 1919, after seven years of absence. There, he was deeply disappointed with the changes that occurred in his homeland and were introduced within the new order and new state formation, about which he wrote rather negatively and ironically that it was formed with incompatible pieces (cultures, religions, mentality) and was imminently doomed to fail:

When I compare the clean, tidy and white Zagreb from seven years ago with the one today, dirty, stinky and black, I have a heavy heart. Zagreb was full of some weird people who were flowing from all parts of the state of the Serbs, Croats and Slovenes. [...] Zagreb, in its long tradition, was an orderly city where classical schools functioned and was romantic in its heart. Seventy years earlier, before these Balkans invaded it, the educated world had been using Latin. Once, Beethoven was invited to Zagreb. Now, instead of Latin – angular Cyrillic, instead of Beethoven – gypsy music. In the streets there is a stench of onions and čevapčići, and boors who didn’t use to cross the Danube, the Sava and the Drina. They did not cross them, since the civilisation of the West could not accept them, could not bear them. Now they came to our land as “liberators”. (Kljaković 2011a: 110–111)

From the very beginning of the newly formed state there were tensions between the Croats and the Serbs who had to live in one country, although until recently they had fought on opposite sides of the armed conflict of WWI. The Croats were conscripted into the Austro-Hungarian army in the war in which the Serbs considered themselves victims and whose country was almost entirely destroyed. According to Kljaković, the Serbs aimed only at creating the Great Serbia they were willing to fight for. However, he warns: “Croatia was a hard bone for Austria-Hungary and will be a hard bone for Serbia, too” (Kljaković 2011a: 112). With the year of 1928, the situation in Yugoslavia deteriorated due to inter-ethnic tensions caused by the assassination of Stjepan Radić,<sup>13</sup> the

<sup>12</sup> *Bashi-bazouk* – tur. bašibuzuk, bašibozluk, lit. crazy-head, in the Balkans, a pejorative term describing irregular Turkish army, notorious for lawlessness and a lack of discipline.

<sup>13</sup> Stjepan Radić and his brother Antun, as representatives of the conservative, agrarian and

founder and leader of the Croatian Peasant Party (Hrvatska seljačka stranka) in Belgrade parliament. A year later, there came a monarchical dictatorship of the Kingdom of Yugoslavia. Kljaković expressed his disapproval of the inferior role of the Croats in the new state: their mass persecution, violence, discrimination, and internment; he considered the use of a similar language insufficient for co-existence in one state, since the real obstacle is the mentality of each ethnos: “ones are from Mars, the others from Jupiter” (Kljaković 2011a: 163).

As for forming by Ante Pavelić<sup>14</sup> the Independent State of Croatia, which was supported by a part of society, the artist notes that the German military attack on Yugoslavia in April 1941 exposed the deplorable state of defence of the country. While observing from his flat above the main street the German army enter Zagreb, he was surprised by the warm and enthusiastic welcome of the German occupant by a large part of the residents of the Croatian capital. He was wondering what those people expected from the Nazis, why they were pleased, did they not know *Mein Kampf*?

The establishing of the Independent State of Croatia surprised me, and at first little did I know what it meant and where it would lead to [...] What is happening in Zagreb now is nothing else but a psychosis that has engulfed our world. The phrase “own country” captured people who had been waiting for their independence for nearly eight hundred years. Twenty years of Serbian rule led to the absurd, it can be said, to a ridiculous phenomenon of Croats welcoming the Nazis as liberators. It resulted in Pavelić’s and similar men’s return to the country. (Kljaković 2011a: 174)

According to Kljaković, Ante Pavelić did not reflect “the Croatian spirit” but he was a man of a Balkan mentality, personality and morality.<sup>15</sup> As a result, the Croats were forced to fight partly on the side of fascism and partly on the side of the National Liberation Front (Narodnooslobodilački pokret), under the leadership of the Communist Party of Yugoslavia. They fought against Russians,

---

Christian-democratic party, sought autonomy for Croatia in the SHS Kingdom period; they were not enthusiastic about the policy of the new state, seen by many Croats as Serbian domination.

<sup>14</sup> Ante Pavelić, a Croatian lawyer and politician, Ustasha leader and the head of the Independent State of Croatia (Nezavisna Država Hrvatska, NDH 1941-1945); co-organiser of the assassination (1934) of King Aleksander I of Yugoslavia and French Foreign Minister Louis Barthou. Pavelić was the leader of the Ustasha movement – a Croatian revolutionary ultranationalist movement; before WWII it was a terrorist organisation. Its members, the Ustasha were responsible for the deaths of hundreds of thousands of Yugoslav citizens, especially Serbs. The ideology of the movement was a combination of fascism and ultra-conservatism.

<sup>15</sup> In a similar vein, Ante Ciliga, among others, wrote about A. Pavelić in his book *Sam kroz Europu u ratu (1939-1945)*, Paris 1954, Rome 1978, Pula 1998, seeing in him only a hajduk (brigand) from the Ottoman times and not a modern leader.

Germans, Italians, Serbs, Chetniks,<sup>16</sup> guerrillas, Ustashas and *domobrans*<sup>17</sup>, but not against the English and the Americans: “The vast majority fought not for Pavelić, but for their own State of Croatia to which the Croats are entitled” (Kljaković 2011a: 164), but the hopes laid on the Western allies were shattered by the tragic events in Bleiburg. It is worth mentioning that in Pavelić’s state, Jozo Kljaković initially held important posts which he took up before 1941. However, soon the NDH officials filled almost all prestigious institutions with their own staff, so changes affected i.a. Hrvatsko Autorsko Društvo (The Croatian Authors’ Society), in which Kljaković was active; he also ceased to be the vice president of the Zagreb Academy of Arts, was removed from the board of the Croatian Encyclopedia, and finally from the Academy of Sciences and Arts. He was allowed to continue a few already-begun works, but at all times, at every step he experienced the hostility of the new authorities towards the institutions he co-founded as well as towards himself. Kljaković saw Pavelić as a puppet, calling him “the leader of the Tartar horde”, who was recruited and sent by Mussolini to act out a pre-planned political play. The introduction of the “law of race” (*rasni zakoni*) was followed by persecutions of not only the Jews, Serbs but also those Croats who were: the Masons, declared themselves as Yugoslavs, anglophiles, Vladko Maček’s<sup>18</sup> supporters, leftists, communists and other opponents of the new regime. During his pre-war stay in Rome, Kljaković, at the request of the president of the St. Jerome’s Institute in Rome, Monsignor Magjerc, accepted the offer of making three mosaics on the front façade of the building of this valued institution. The news reached the NDH’s Ministry of Culture and it was enthusiastically decided to send the artist to Italy so that he could perform this prestigious task. However, he was unexpectedly arrested in Zagreb, along with Ivan Meštrović,<sup>19</sup> and their newly obtained passports were impounded. They were accused of allegedly attempting to flee and collaborating against the Axis powers and NDH. Soon, Kljaković (temporarily) began losing his sight, as it turned out, as a result of stress he experienced in prison. Both artists were released thanks to the intervention of a German doctor, Dr. Empting. The uncertainty of Yugoslavia citizens’ lives and

<sup>16</sup> Chetniks, a colloquial name for the Royal Yugoslav Army in the Homeland – guerrilla forces operating in the area of occupied Yugoslavia between 1942–1945, commanded by Dragoljub Mihailović. The name “Chetniks” derives from the Serbian word “cheta”, which means a troop. Their main enemy was the National Liberation Army under Josip Broz Tito. Hence, they collaborated with Germany as well as Italy.

<sup>17</sup> A regular army in the Independent State of Croatia in which service was compulsory for all young men; the Ustasha units were so-called party troops (*stranačka vojska*)

<sup>18</sup> Vladko Maček, a Croatian politician; after S. Radić, a successive leader of the Croatian Peasant Party

<sup>19</sup> Ivan Meštrović, a well-known and well-regarded Croatian sculptor and architect, political activist; before WWII, similarly to his close friend J. Kljaković, he was a supporter of the Yugoslav idea, which they both later became disillusioned with.

the changing political situation during the Second World War resulted from the fact that since 1941 Croatia had been experiencing two wars simultaneously: the world war and the civil war. After an audience with Pavelić, Kljaković managed to go to Rome to work on the planned mosaics. Meštrović also lived to see the day when he could go to Italy. Both artists lived together in Rome, in modest conditions in the St. Jerome's Institute building and threw themselves into artistic work. During this stay in Italy, Meštrović maintained quite close contacts with a Serbian poet, Jovan Dučić, then the ambassador of the Kingdom of Yugoslavia to Rome. Invited to Serbian-Croatian meetings at the embassy, Kljaković initially declined to visit since Dučić allegedly "says badly about us, Croats" (Kljaković 2011a: 216). In his extensive autobiography, Kljaković described a bustling social life in Rome, a plethora of eminent and famous figures, as well as contacts with artists and diplomats from a number of European countries. He met a communist dissident and émigré – Ante Ciliga, towards whom he kept a certain ideological distance. He could not understand some Western politicians' positive attitude towards Tito (and his guerrillas), whom he calls the Moscow emissary capable of outsmarting Winston Churchill himself.<sup>20</sup>

In May 1945, the end of WW II in Europe was not only the end of traumatic period but also the beginning of a time of authoritarianism, repression, and political conflicts. In no other European country did the memory of WWII ricochet with revanchism as it did in Yugoslavia. On Yugoslavia's ideologically divided territory, a part of its nations fought against the Axis powers and their allies; this fight later turned into elimination of political opponents (Pavlaković 2009: 173). Kljaković spent the end of WWII in Rome. The first news that came from his homeland was disturbing. About half a million Croats were fleeing from the communists. The NDH troops, who the Allies turned back straight into the hands of Tito's army, were also retreating. He could observe from a very close perspective the tribulations of the growing political émigré community who often did not consider themselves Yugoslav. In Italy there were camps for refugees, the vast majority of whom had nothing on their conscience and was only escaping from the "bloody wave" and the spectre of Bolshevism. Yet, the greatest villains successfully escaped and lived in exile in relatively favourable conditions (A. Pavelić, A. Artuković), together with their families. Describing the conditions in refugee camps (Fermo, Bagnoli near Naples), to which women and children were also transported, Kljaković emphasises that those places became a temporary

<sup>20</sup> The policy of the USA, Great Britain and the USSR towards WWII Yugoslavia caused much controversy, especially the attitude of W. Churchill who did not refrain from pejorative references to Yugoslavia, which he perceived as "a slaughterhouse", where he would not like to live and his only interest was "who is killing more Germans there". For further on the literature on Yugoslavia's relations with the Allies, see A. Feldman, *Povijesna literatura o odnosima velikih savezničkih sila prema Jugoslaviji 1941-1945. godine*, Zagreb, 1986.

shelter for people who voluntarily abandoned their homes and country because Tito had brought hordes of enemies into their homeland and established the communist order. Attempting to take advantage of the Croatian artist's stay in Rome and his contacts with some prominent people, many fugitives sought his help and intercession to prevent their potential deportation from Italy to Yugoslavia. Kljaković was disappointed with the British attitude and policy as well as with the new situation in post-war Europe, the contemporary distribution of power, the relationship of the West with the USSR: "Today, the humanity was divided into two parts. One is behind and the other in front of the Iron Curtain. Soon, those behind the Iron Curtain will be in prison, and those in front of it – in a madhouse" (Kljaković 2011b: 41). The author of these words also put himself in the position of political émigré: "There was no longer a country where one could move and live freely". At Easter 1947, he issued an open letter *Zašto me biješ?* (*Why are you beating me?*), an appeal that aimed at freeing the countries of Western democracy from a political error.

For Christmas, he was already in Buenos Aires. In the novel *Krvavi val* Kljaković described the contemporary reality and the scene of his own departure in Oskar Csokor's journey to Argentina, first from the port of Venice, then from Genoa. On the ship the British police continued to search for suspected "war criminals" by calling out Croatian surnames. None of those identified and escorted to interrogation returned on board. In many cases, family members were separated. Sometimes, the arrest meant putting someone to death: "Some are sent back to Yugoslavia. The leftist press engage in hate campaign: catch the criminals, collaborators, [...] as if we were four-legged animals" (Kljaković 2011a: 265). Wanting to fulfil the promises given to the Yugoslavian authorities about cooperation in finding war criminals, the Allies considered it sufficient to confirm the identity of a particular person who was on the so-called Yugoslav black list. Identification and interrogation actually meant the guilt of the detainee.<sup>21</sup>

The painter explained his difficult decision to go to the distant Argentina as follows: "The politics of Europe, the confusion of concepts among the intellectuals and people of art, difficult and unstable living conditions forced me to leave the Old World and travel to South America. [...] I left Europe in Naples and boarded an uncomfortable and overcrowded steamboat, on which I crossed the ocean and sailed to Buenos Aires. [...] I was seized by the feeling of pain and mutiny against those because of whom I did so" (Kljaković 2011a: 269). The initial admiration for the New World, the Argentine freedom, and warm welcome gradually turned into sadness and disappointment, since at that time, the country had nothing to offer to the numerous European emigrants that arrived. In his both works, Kljaković revealed the details of the difficult daily life that both the newcomers and the natives had to struggle with (living from day

<sup>21</sup> For further on this, see J. Krišto, *Fra Dominik Mandić i hrvatske izbjeglice 1943.-1953.*, Mostar, 2014.

to day and providing themselves with the funds for survival). His plans to open his own atelier and receive income from painting quickly confronted the reality in which painters, writers, people of art did not have an easy life. The support was only guaranteed by a permanent job and art should be practiced in spare time. In that respect, it was different in Paris or Rome. The author of “Bloody Wave” organised his first exhibition based on the works that arrived from Italy. He created new paintings as well. In 1948, vision problems, which he had hoped to be temporary, returned. The opening of the exhibition took place in “Müller” Art Gallery, owned by a German who had lived in Buenos Aires for thirty years. Despite the considerable publicity and success of the exhibition, the financial aspect of that venture failed and the artist suffered significant losses due to the cost of its organisation, advertising and the transport of the paintings. Moreover, at the time the post-war crisis contributed to economic recess of works of art. The situation was not improved by the second exhibition and the culmination of problems turned out to be the finally diagnosed glaucoma. The European émigré community after WWII did not know well life in South America and struggled to settle in the New World. Additionally, the Croatian émigré still carried the stigma of political and moral guilt for Ustasha crimes and supporting the NDH politics, which were promoted around the world by the Yugoslav authorities. The émigré community was also overshadowed by the person of Ante Pavelić, who was then staying in Argentina with the silent support of president J. D. Peron, the work of HOP (Hrvatski oslobodilački pokret, Croatian Liberation Movement) and its supporters. Kljaković, as an attentive observer of the current events, noticed only chaos, economic crisis and the fact that at least half of Europe was under the influence of communism/Bolshevism. In the eponymous chaos, in his opinion, in the most tragic and unfortunate situation was the Croatian nation, which “at the time of Turkish invasions was already decimated and later persecuted by Austria and Hungary. And from the beginning of Yugoslavia till the present day – is being destroyed” (Kljaković 2011a: 277).

Finally, the protagonist of the novel *Krvavi val* – Oskar Csokor, just as Kljaković, decides to leave South America and return to Europe (Spain). At the end of the novel, the main character is clearly disappointed with Argentina, not only due to the unsatisfactory material and living conditions, but also because of the powerlessness caused by the past dragging behind the emigrants and the constant escape from the tentacles of communism. In Oskar’s derisive vision, the Argentine promised land appears to be a faraway country, reaching the South Pole but also there “even penguins wear red ties and a red star” (Kljaković 2011b: 143). Argentina was not destined for many émigrés, including Jozo Kljaković and his protagonist Oskar Csokor. They begin to perceive South America as kind of “second Balkans”.<sup>22</sup> Due to his deteriorating health, J. Kljaković decided

<sup>22</sup> “Ovo je neke vrsti američki Balkan” (Kljaković 2011b: 158).

to return to Europe (Rome). With the last ounce of strength, he finished the mosaics in St. Jerome's Society, where he suffered from a heart attack whilst working on the scaffolds. In 1968, he returned to Zagreb to villa Rokov perivoj 4. He passed away surrounded by his family and friends on 1 October 1969. The first retrospective exhibition of his works was not organised until 2009 in Klovićevi dvori Gallery. For him, Tito's Yugoslavia was a political failure, the breakup of which he prophetically predicted in his works as well as he did foresee the fall of communism in Europe: "Yugoslavia can no longer exist in any form. It will disappear as soon as another conflict breaks out in Europe" (Kljaković 2011a: 287). Neither of the Yugoslavia's rulers (king Aleksandar Karađorđević and Josip Broz Tito) differed, the Croats were once again the second-class citizens. The return of the almost blind Kljaković to Yugoslavia in 1968 actually passed unnoticed. Even during the artist's life as well as after his death, his legacy was neglected. This was due to deliberate actions of the Yugoslav authorities, who took amiss the painter's critical articles and the opinions he spread abroad about the communist regime of "Belgrade Yugoslavia" with Josip Broz at its head.

In the field of research of contemporary Croatian culture and literature of the last two decades, the issue of émigré works is a phenomenon that has not been properly explored and described. For decades, it has been the object of numerous stereotypical and untrue judgements, since the Yugoslav propaganda stigmatised the post-war émigré community with the label of supporters of fascism and of the Ustasha movement (Borić 2016/2). Although interest in Croatian émigré literature appeared as far back as in the 1980s as "initiatives aimed at integrating the literature written in the diaspora with the one written in homeland" (Dąbrowska-Partyka 2005: 351), the proper revision of collective memory was done only in the 1990s when Croatian dissidents returned to the country and émigré narratives began to be treated as the missing link in the culture-making process of the independent country. Publishing houses began to publish works that had been earlier printed only abroad. They also issued reprints of works written by the writers from the 1940s, who published during NDH and whose publications were censored and eliminated from the mainstream culture and public life after 1945. The scarred Croatian culture appears to be the culture of memory (Assmann 2013: 48). The recent dissidents, intellectuals, Croatian *raseljena lica* (displaced persons), who by disagreeing to live and create in Josip Broz's regime, lived to see not only social rehabilitation but also that their works became an integral part of Croatian culture. This includes a range of creation as well as rich biography of Jozo Kljaković – the witness of one turbulent era.

Translated by Anna Białasik

## Bibliografija

- Assmann, Aleida. 2013. *Między historią a pamięcią. Antologia*, prev. A. Teperek, A. Konarzewska. Warszawa: WUW.
- Borić, Gojko. 2016. „Koliko je hrvatsko iseljeničtvo priznato i osporavano u svojoj domovini”. *Hrvatska revija* 2. URL: <http://www.matica.hr/hr/485/koliko-je-hrvatsko-iseljenictvo-priznato-i-osporavano-u-svojoj-domovini-25810> (12. veljače 2017).
- Brešić, Vinko. 1997. „Hrvatska emigrantska književnost (1945.-1990.)”. *Croatica* 45-46: 247-271.
- Brešić, Vinko. 2013. „Nacionalni kontekst emigrantske Hrvatske revije”. *Hrvatska revija* 4. URL: <http://www.matica.hr/hr/399/nacionalni-kontekst-emigrantske-hrvatske-revije-22751> (3. lipnja 2017).
- Czerwiński, Maciej. 2009. „Iseljena Hrvatska, czyli o życiu na emigracji Karla Mirtha”. *Słowiańskie diaspory*. Kraków: WUJ: 95-105.
- Čizmić Ivan, Sopta Marin, Šakić Vlado. 2005. *Iseljena Hrvatska*. Zagreb: Golden marketniĝ-Tehnička knjiga.
- Dąbrowska-Partyka, Maria. 2005. „Chorwacja w Europie – Europa w Chorwacji. Przewartościowania w obrębie kanonu literatury chorwackiej”. *W poszukiwaniu nowego kanonu*. Kraków: WUJ: 351-359.
- Donat, Branimir. 1998. *Društvo ųrtvovanih hrvatskih pjesnika*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Donat, Branimir. 2006. *Usavršavanje pogrešaka*. Zagreb: Dora Krupićeva.
- Dukić, Josip. 2011. „Dvije epizode iz života Joze Kljakovicia. Jugoslavenska faza i kontroverzni članak Hrvati na II. vatikanskom koncilu”. *Crkva u svijetu*, 46/1: 96-108.
- Kljaković, Jozo. 2011a. *U suvremenom kaosu. Uspomene i doživljaji*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Kljaković, Jozo. 2011b. *Krvavi val. Isječak iz suvremenog života*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Krašić, Wollfy. 2020. „Kulturne teme na stranicama hrvatskog emigrantskog časopisa *Poruka slobodne Hrvatske*”. *Historijski zbornik*, Vol. 73, No. 2: 333-365.
- Listeš, Srećko. 2015. *Emigrantska Hrvatska revija*. Zagreb: Naklada Bošković.
- Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000*. Zagreb: Školska knjiga.
- Nowak, Jacek. 2011. *Społeczne reguły pamięćania. Antropologia pamięći zbiorowej*. Kraków: Nomos.
- Pariani, Laura. 2006. *Gombrowicz i Buenos Aires*. prev. K. ųaboklicki. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Pavlaković, Vjeran. 2009. „Komemorativna kultura Bleiburga, 1990.-2009.” *Kultura sjećanja: 1945. Povijesni lomovi i svladavanje prošlosti*. Zagreb: Disput: 167-194.
- Radelić, Zdenko. 2006. *Hrvatska u Jugoslaviji 1945.-1991. Od zajedništva do razlaza*. Zagreb: Školska knjiga.
- Škvorc, Boris. 2004. „Egzilna i emigrantska književnost: Dva modela diskontinuiteta u sustavu nacionalnog književnog korpusa u doba kulturalnih studija”. *Kolo* 2, URL: [www.matica.hr/kolo/296](http://www.matica.hr/kolo/296) (23. svibnja 2018).

## Sjećanja na Jugoslaviju u autobiografskim knjigama Joze Kljakovića *U suvremenom kaosu* i *Krvavi val* u kontekstu hrvatske emigrantske književnosti

### Sažetak

Glavni predmet razmatranja u ovome članku temelji se na književnom opusu autobiografskih djela Joze Kljakovića *U suvremenom kaosu* i *Krvavi val*, koja su nastala za vrijeme autorove emigracije, objavljene za širu čitalačku publiku kao domovinska izdanja tek 2011. godine. Buran životopis toga istaknutog slikara bio je determiniran spletom tzv. velike povijesti i egzistencije pojedinca. Umjetnik koji je stvarao između dva rata, za vrijeme NDH, antijugoslavenskog svjetonazora, duboko razočaran u mit zajedničke Jugoslavije (bilo pod zastavom jugoslavenstva ili bratstva i jedinstva), postao je svjedokom epohe prijeloma XIX i XX stoljeća, dvaju svjetskih ratova, raspada imperija (austrougarskog, osmanskog) i država te nastanka drugih (posebice SHS, NDH i Titove Jugoslavije). Djela J. Kljakovića

danas su odličan primjer za istraživanja i diskusiju o kolektivnoj kulturi pamćenja (A. Assmann) u Hrvatskoj, potrebi za sjećanjem kao odgovorom na zaborav, jer J. Kljaković u socijalističkoj Jugoslaviji bio je kao ličnost i umjetnik proskribiran iz javnosti, prešućivan i omalovažavan, a propagandom komunističkih vlasti stigmatiziran kao pripadnik tzv. ustaške emigracije. Sudbina slikara i njegovih književnih djela spadaju u još uvijek do kraja neistraženu opširnu problematiku hrvatske književnosti u dijaspori – kao karike koja nedostaje (V. Brešić, B. Škvorc i drugi), te u pitanje integriranja emigracijske književnosti u korpus suvremenog kanona kulture u Hrvatskoj u uvjetima samostalne države.

KLJUČNE RIJEČI: *autobiografska proza, kultura sjećanja, emigrantska književnost, povijest Jugoslavije, Jozo Kljaković*

# Novohistorističko poimanje povijesti u romanima Ivane Šojat

## Dina Koproščec

Ministarstvo kulture i medija RH  
Konzervatorski odjel u Osijeku

UDK: 821.163.42.09 Šojat, I.  
Kategorizacija: stručni  
Priljeno: 11. siječnja 2021.  
Prihvaćeno: 25. ožujka 2021.

Romani Ivane Šojat prožeti su fatalističkim tonovima shvaćanja povijesti. Fikcija je oblikovana i obilježena faktografskim podacima koji dokazuju neumitnu okrutnost povijesti, koja neriješenim problemima, zataškanim i potisnutim konfliktima etničke, emocionalne ili sociološke prirode uvijek ponovno nadire i ironično zatvara krug. Romane *Unterstadt*, *Ničiji sinovi* i *Jom Kipur* čitali smo kroz prizmu novohistorističke tehnike/metode. Isprepleteni glasovi u romanu svjedoče o nekoliko povijesnih razina i iskustva stvarajući povijesni mozaik iskustva pripadnika folksdojčerske obitelji. Deskripcija povijesnih okolnosti kroz prizmu postmodernog, novohistorističkog diskursa u romanima Ivane Šojat prikazuje arhetipske motive čovjekove borbe za samoaktualizacijom i osvještavanjem vlastitog identiteta, etnosa i ega uronjenih u tekstualnost povijesti i povijesnost tekstova.

KLJUČNE RIJEČI: *novohistoristička metoda, povijesnost tekstova, povijest, roman*

Uvod ili čitanje povijesti kroz novohistorističku prizmu Ivana Šojat, suvremena osječka autorica napisala je od 2002. godine do danas šest romana: *Šamšiel*, *Unterstadt*, *Ničiji sinovi*, *Jom Kipur*, *Emet* i *Ezan*,<sup>1</sup> a svaki od njih već u naslovu krije simbol, preneseno značenje koje čitatelj treba, uranjajući u povijesnost teksta (Montrose 2007: 61), odgonetnuti. U ovom radu stavit ćemo naglasak na tri romana autorice – *Unterstadt*, *Ničiji sinovi* i *Jom Kipur* u kojima ćemo novohistorističkim čitanjem ući u njihov diskurs. Pripovjedački glasovi svjedoče i opisuju živote običnog čovjeka stiješnjenog u povijesnim mijenama, slabe i marginalne likove nad kojima povijest pobjednika piše historiografije isprepletene ideologijama.

Novi historizam izrastao je na temeljima marksističke teorije i poststrukturalizma, uz bok postkolonijalizmu, ukazujući na etnocentričnost europske književnosti i kulture te imperijalizma i kolonijalizma kao njegove posljedice (Said 2002: 9), feminizmima kao teorijama drugih i marginalnih izvan

<sup>1</sup> Sedmi roman *Zmajevi koji ne lete* izišao je u lipnju 2020. u izdanju nakladničke kuće Ljevaka, dok je osmi *Štajga ili put u maglu* izišao u ožujku 2021., međutim, o njima u ovom radu neće biti govora.

centara moći. Od francuskog filozofa Michela Foucaulta ova praksa preuzima interpretaciju i shvaćanje moći koju iščitava iz tekstualnih tragova povijesti. U novohistorističkom diskursu sjedinjene su i odrednice kulturalnih studija pa novi historisti priznaju i veliki utjecaj Raymonda Williama, stoga ovaj odvjetak historizma u fokus stavlja i književni tekst kao društveni proizvod, povijest kao i političke ideologije. Od stupanja na književnokritičku i metodološku pozornicu, novi historizam ne samo da se okrenuo od teorije „prema povijesti u proučavanju književnosti“ (Šporer 2005: 33), što uočavaju i iznose brojni autori poput J. Hillsa Millera (1987: 283), Johnna Branningana (1998: 17), Elizabeth Fox-Genovese (1989: 213), Carolyn Porter (1988: 749), Walter Cohen (Cohen 1993: 20) i dr., već i povezivanju društveno-političkih pitanja s književnošću.

Sve što je ostalo od prošlosti zabilježeno je u tekstovima, smatraju novi historisti. Louis Adrian Montrose uočava da treba razabirati *tekstualnost povijesti*, odnosno na umu imati spoznaju da nismo u mogućnosti imati pristup autentičnoj prošlosti, već onoj koja je posredovana bilježenjem, ideologijom, a nama je ostavljena na promatranje s vremenskim odmakom te *povijesnost tekstova* koji predstavljaju sve načine pisanja uvjetovanih danim okolnostima pojedinog perioda (Montrose 2007: 61).

U članku „Prema poetici kulture“ Greenblatt navodi:

(...) umjetničko djelo (je) proizvod niza manipulacija, od kojih su neke i naše vlastite (što je uočljivije u slučaju djela koja nisu izvorno zamišljena kao „umjetnost“, nego kao nešto drugo – zavjetni predmeti, propaganda, molitva i tako dalje), dok su mnoge druge provedene prilikom konstrukcije izvornog djela. Drugim riječima, umjetničko je djelo proizvod pogodbi između tvorca ili klase tvorca – opskrbljenih složenim, zajedničkim repertoarom konvencija – i institucija i praksi društva. (Greenblatt 2007: 93)

Iz citiranih riječi mogli bismo zaključiti da su književna djela Ivane Šojat, koja ćemo razmatrati i način na koji ćemo ih kao recipijenti primiti, proizvod manipulacija društva i nas samih, autorice koja je djelo konstruirala, pristavši na određene prilagodbe, pregovore i pogodbe koje joj je nametnula trenutna ideologija i grinblatovska *circulacija društvene energije* (Greenblatt 1988: 6), kanon hrvatske književnosti, metoda pisanja i struktura romana, povijesne okolnosti u kojima se autorica nalazi u trenutku pisanja, historiografija koja joj je dostupna, povijesnost tekstova i tekstualnost povijesti historiografije, subjektivni odabir dostupne materije itd. Stoga se, imajući na umu navedeno, tekstu treba posvetiti počevši od jezične raščlambe, a potom ispitati mrežu odnosa u diskursu, tražiti pukotine i dokučiti subverzije koje tekst krije i u njemu shvatiti prikazanu poruku.

Novi historisti promatraju povijest *nelinearno i sveobuhvatno* (Živić 2018: 6). Drugim riječima, u njihovu diskursu postoji nevjerica u neprestani

kulturno-historijski napredak jer je prošlost, a k tome i povijest, obilježena i ispresijecana duhom vremena i promjenama ideologija. Prihvaćena značenja već su interpretirana, iza sebe imaju povijest značenja i kooptacija kao i cirkulaciju društvenih energija, stoga se ovi praktičari vraćaju temeljima i reinterpretiraju ih ispočetka (Šporer 2005: 129).

Kramer rezimira Haydenov i LaCaprin historijski zadatak historijskih istraživanja: „Obojica vjeruju da uvažavanje književno-kritičkih perspektiva u povijesti može doprinijeti kreativnosti povjesničara i osvijestiti im vlastite pretpostavke i ograničenja“ (Kramer 2002: 146). White suvremeno povijesno mišljenje i studiranje povijesti temelji na proučavanju jezika i korištenju ironije koja povjesničaru omogućuje realističniju retrospektivu, dok LaCapra istu pojavu vidi kao socijalnu historiju koja donosi opasnost od jednodimenzionalnog čitanja teksta i konteksta (Kramer 2002: 152, 154).

Književnost i povijest međusobno su povezane i isprepletene, stoga u svojim proučavanjima književnih tekstova i kontekstova, novi historisti ostavljaju prostor za revidiranje povijesti. Konstataciju Keitha Jenkinsa iz djela *Promišljanje historije* da se ono što određuje interpretaciju povijesti u konačnici nalazi u ideologiji, izvan metoda i dokaza (Jenkins 2008: 30), a da je umjetničko djelo neodvojivo od svojeg autora koji živi u duhu određenog vremena te prema tome i čitalačke publike, povežujemo s citatom iz pripovijetke Mirka Kovača *Kratki životopis Akima Kukina*: „...pisac nije samo bilježnik, nego i suučesnik u pričama, čak i putnik u sveopćoj povijesti stradanja, onaj čija duša upija boli i nedaće drugih“ (Kovač 2004: 125).

## Povijest u romanima Ivane Šojat

Pokušat ćemo *tehniku interpretacije* (Šporer 2005: 111) novog historizma primijeniti na romanima Ivane Šojat, bazirajući se na trima romanima – *Unterstadt*, *Ničijim sinovima* i *Jom Kipuru*.

Drugi roman Ivane Šojat, *Unterstadt*, izišao je 2009. godine u izdanju zaprešićke nakladničke kuće Fraktura.<sup>2</sup> Recepcija je romana odmah bila izvrsna jer je osječka autorica progovorila o osječkoj temi o kojoj se tijekom posljednjih

<sup>2</sup> Roman *Unterstadt* recepcijski je bio izvrsno prihvaćen i ovjenčan četirima književnim nagradama: „Vladimir Nazor“, „Ksaver Šandor Gjalski“, „Ivan i Josip Kozarac“, „Fran Galović“. Nakon tri godine od izlaska romana, na Osječkom ljetu kulture 2012. godine premijerno se prikazala istoimena predstava nastala u nesuglasju adaptacije Nives Madunić Barišić i Zlatka Svibena, u režiji Zlatka Svibena i uz dramaturšku potporu Bojana Marottija. Predstava je također naišla na odobravanje publike, posebno u ambijentalnoj izvedbi osječke Tvrde, a potom i na daskama osječkog HNK-a, pa je i višestruko nagrađivana kao maestralno djelo, sinkretizam književnosti, kazališne umjetnosti i novih medija.

sedamdeset godina ipak potihog govori kao i o folksdojčerskoj strani priče.<sup>3</sup> *Unterstadt* označava dio grada, u suvremenom Osijeku poznat kao Donji grad, jedan od tri najstarija dijela grada u kojemu je prije Prvog i Drugog svjetskog rata živio veliki postotak Nijemaca.<sup>4</sup> Osijek je bio „najstariji njemački grad na jugoistoku“ (Geiger 1991: 323), a slovio je kao važno upravno-političko, gospodarsko, trgovačko, industrijsko i prosvjetno te multikonfesionalno i multikulturno 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, alate i radnu etiku te potpomogli uzdizanju Osijeka dajući mu *mitteleuropiski štih* (Hedl 2012), a intenzivno se izgrađivao u neoklasičnom i sesecijskom stilu (Goldstein 2008: 9). 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 grada (Trojan 2015: 384).

Roman *Unterstadt* osječka je antiratna saga folksdojčerske obitelji Richter, Meier, Schneider, Steiner/Pavković. Kronotopski se veže uz osječko 20. stoljeće i dio grada koji su Nijemci nazivali *Unterstadtom*. Roman prikazuje način na koji povijest i društveno-političke mijene utječu na mikrokozam folksdojčerske osječke obitelji i makrokozam društva koji prolazi kroz filter triju ideologija.

Ovaj obiteljski roman opisan je kroz dominantno žensku autsajdersku vizuru četiriju generacija, a možemo ga iščitati i kroz prizmu feminističke kritike jer opisuje svijet ženskih pozicija u muškoj kulturi, samohranih majki Njemica

<sup>3</sup> Dragutin Babić u radu „Nijemci u Slavoniji: od suživota preko stigme do reafirmacije nacionalnog identiteta“ piše o njemačkoj manjini na području Slavonije i povijesnim konotacijama koje su narodnost pratile od naseljavanja u doba Marije Terezije pa sve do današnjih dana. U istraživanju navodi svjedočenja folksdojčera od kojih smo izabrali svjedočenje sedamdesetogodišnjeg Osječanina zbog vezanosti uz tematiku romana pratile od naroda: „Odnos starosjedilaca i Nijemaca [...] moj tata je bio u Osijeku. U dijelu grada su bili Nijemci. Tata nije bio u Kulturbundu, izjašnjavao se kao Hrvat. U 1941. g kada nastaje NDH, dobio je pištolj, dobili su nalog da otprate Dimitrijeviće (Srbe) do Zemuna, on se povukao, vratio je pištolj. Pred kraj rata oca su povukli u ekonomat domobranski, nakon toga se vratio kući. Otac je kroz prozor svoga stana slušao pjesmu: ‘Oj Staljine zdravo, zdravo, sve što radiš imaš pravo’. Godine 1945., na kraju rata, partizanka dolazi u stan, njemu je našla drugi stan a ona se u njegov uselila [...] Tamo u tu kuću su dolazile još dvije obitelji. Vraćaju se vlasnici, živjeli smo tamo do 1971., normalni odnosi. (Nijemac, muškarac, 70 g., Osijek)“ (Babić 2020: 163).

<sup>4</sup> Prema prvom službenom popisu nakon Prvog svjetskog rata i popisu Stanovništva Osijeka, građansko i vojničko prolazno nazočno, po materinskom jeziku 31. siječnja 1921. Hrvata i Srba bilo je 20 512, nakon njih najbrojnija etnička skupina bili su Nijemci, odnosno 10 077 Nijemaca, potom slijede Mađari, njih 2106m zatim 770 Čeha i Slovaka, 620 Slovenaca, 111 Rusa, 108 Poljaka itd. Prema vjeroispovijest 1921. od 34 485 građana prevladavalo je rimokatoličko stanovništvo, točnije 26 170, potom pravoslavno 4541, a iza njih kao treća vjeroispovijest slijede Židovi s ukupnim brojem od 2731 vjernika, evangelika 762 itd. Važno je napomenuti da je 1931. broj žitelja zdrava porastao na 40 337, a samim time i broj rimokatolika kojih je bilo 30 330, pravoslavaca 5884, dok „popisivač izostavlja Židove kao zasebnu skupinu“ (Erl 1996: 302).

(Viktorija Meier, Klara Schneider) koje su pod teretom kolektivne krivnje svojih nacionalnosti u poslijeratnom društvu u srednjeeuropskom Osijeku pokušavale održati i othraniti obitelj. Roman se može iščitati i pod utjecajem postkolonijalne kritike u kojoj se očituju rasapi obiteljskih odnosa nastali kao posljedica šutnje i traume nacionalne obespravljenosti i etničke nesnošljivosti spram Nijemaca u politički turbulentnom dvadesetom stoljeću na području Osijeka kao i teretom neutralnosti od kojeg stradavaju obični ljudi koji u rat gledaju sa strane. Može se i iščitati i njemačka nesnošljivost spram došljaka i doseljenika pobjednika Velikog rata pa je kolonijalna nesnošljivost prikazana s obje strane.<sup>5</sup>

U romanu u svakom poglavlju teku dvije simultane fabule koje dijelimo na pripovjedno vrijeme i vrijeme pripovijedanja, a opisima nas pripovjedač obavještava o događanjima ili prostorima u kojima se radnja zbiva (Peleš 1999: 101). S obzirom na to da roman raščlanjuje nekoliko ženskih svijesti, pripovijedanje se u romanu tkalo dijalogizima između dva lika s različitih dijegetskih razina, unutarnjim monolozima, monolozima sjećanja, psihonaracijom, tehnikama struje svijesti, slobodnim neupravnim govorom, a navedenim je pripovjedačkim postmodernističkim tehnikama autorica uspješno likove učinila *živima*, opipljivima, višedimenzionalnima i naprosto ljudskima. Novohistoristička praksa kroz tehnike pripovijedanja iščitava različite razine značenja i kroz svjedočanstva o sudbinama ispričane u različitim ideološkim diskursima prikuplja tragove prošlosti.

Roman započinje povratkom restauratorice Katarine Pavković zbog bolesti majke u Osijek nakon dugogodišnjeg izbivanja. Putujući vlakom iz Zagreba prema rodnom gradu, nizom asocijacija prisjeća se nategnutog odnosa s majkom, rodne kuće, majčina vrta, mirisa i boja cvijeća. Stigavši u Osijek, saznaje od obiteljske prijateljice Jozefine da je majke umrla. Kroz vizuru pripovjedačice

---

<sup>5</sup> „Viktorija, iziritirana pričama i bulažnjemima Rudolfa i kuma Franceka, reagirala je na njihova naklapanja o doseljenicima, iznjevši svoje postkolonijalno stajalište, filozofiju (kolonijalnog) naseljavanja Nijemaca tijekom formiranja Habsburške, a potom Austro-Ugarske Monarhije, gnušajući se nad 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 Vikica 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 naslijede što ga je dobio od uskoro pokojnog oca. Neka i njemu Bog dušu sačuva. Jadan čovjek!’“ (Šojat 2009: 102).

Jozefine, Katarina saznaje prešućene tajne i istine obitelji koje prenosi ne bi li oblikovala njezin novi, a predugo nepotpuni mozaik tragova prošlosti. Jozefina sklapa sliku o Katarini nepoznatim obiteljskim činjenicama i tragedijama, vodeći je kroz povijest cijele obitelji pa Katarina uči o prabaki Viktoriji, frustriranoj samohranoj majci troje djece,<sup>6</sup> tradicionalnoj folksdojčerici, nasljednici mlina koja samostalno vodi posao i kućanstvo pokušavajući izmiriti svoje troje karakterno različite djece Adolfa, Gretu i Klaru. Priča joj i o Greti, crnoj ovci obitelji, glumici koje je stremila prema toleranciji, širenju patrijarhalnog ravničarskog mentaliteta, ustaljenih normi kao i njezinoj odluci da se suprotstavi okrutnom, nacistički nastrojenom bratu Adolfu i politički neutralnoj majci te početkom Drugog svjetska rata ode u partizane od čijih ruku naposljetku pogiba. Gretin tragičan kraj dodatno je intenziviran kad je u logoru,<sup>7</sup> srevaši se s majkom Viktorijom i sestrom Klarom, majka odbija pozdraviti. Saznaje mnogo i o Rudolifu Meieru, Viktorijinom mužu, povratniku s galicijskog fronta koji diže ruku na sebe ne mogavši živjeti s posttraumatskim stresom u rasplod Austro-Ugarskoj Monarhiji, pod okriljem novog kralja, jezika, u sudaru svjetova i različitih novih kultura u novonaseljenom Osijeku. Sjeća se i odnosa s ocem Stjepanom, povučenim i mirnim čovjekom koji umire od posljedica raka, a saznaje i za Filipa, svog brata koji umire ubrzo nakon rođenja. Međutim, Katarinina tragična sjećanja ublažava i vida Jozefina koja joj pojašnjava kako je nedostatak komunikacije unutar njezine obitelji bio prožet strahom od stradanja. Jozefina upleće i priču o svojoj sudbini, tragičnom gubitku muža koji stradava kao inženjer Nijemac, radeći na željeznici i kćeri u valpovačkom logoru, pojašnjava razlog zbog kojeg živi u svom stiješnjenom, vlažnom i skromnom domu, nekadašnjem svinjcu, koji joj je dodijeljen milošću novouseljenih stanara njezine vlastite kuće nakon Drugog svjetskog rata.

Protokom vremena i izmjenjivanjem mikrosredina Donjeg grada i njihovim opisom predstavljen je kronotop – obiteljske kuće i emocijama obojena mjesta švapskih identiteta – dvorište Meierovih i Scneiderovih, intimna mjesta familijarnih druženja na kojima se jedu *fruchtuci* i pije *šnaps*, popodneva druženja uz kavu i dispute o životnim i etičkim opredjeljenjima i svađe o nacionalnim

<sup>6</sup> Vera Erl navodi da je 1931. godine u Osijeku prema spolu bio 49,6 % muškaraca prema 50,4 % žena, od kojih je broj aktivnih muškaraca bio 70, 5 % i dvostruko je veći od aktivnih žena, dok je broj uzdržavanih žena bio 76,4 %. Svjesni smo da se navod ne poklapa i ne potkrjepljuje tezu o Viktorijinoj ekonomskoj emancipiranosti, s obzirom na to da kao samohrana majka ostaje nekoliko godina prije, no ipak pruža određenu društvenu sliku. (Erl 1996: 303).

<sup>7</sup> „U svibnju 1945. naoružani partizani u kamionima u ranu zoru počeli su upadati u kuće ‘Švaba’ i izdajnika. Jakov je čuo galamu i istrčao na ulicu. Vidio je kako nas trpaju u kamion, u prikolicu s ceradom, kao stoku. Pokušao ih je spriječiti da nas odvedu, mene i moje roditelje. Vikao je da smo poštteni ljudi koji nikada nikome nisu učinili ništa nažao, da jamči za nas. Nije vrijedilo. Stari Jakov mi je rekao da se jedan mladi partizan samo podmuklo nasmijao i rekao da nas vraćaju Hitleru” (Šojat-Kučić 2009: 124).

identitetima kao predznake strahota Drugog svjetskog rata u kojima obitelj doživljava rasap. Mijenjaju se ideologije, a time i diskursi prema svima koji ne stoje na istoj strani s vladajućim režimom, a napose Židovima koji na pozornici Osijeka gotovo sasvim nestaju.

*Unterstadt* je kompleksna priča o potrazi za izgubljenim i izmještenim identitetima koji se satiru u razrješavanju vlastitih pukotina, rascjepa i osobnih *arheologija znanja* (Šporer 2005: 125). Prikrivanje identiteta i osobnih priča prelazi u ženskoj lozi s koljena na koljeno – prabaka Viktorija prešućuje djeci istinu o njihovu ocu Rudolfu, alkoholičaru s posttraumatskim stresom, baka Klara o svom voljenom suprugu Peteru priklonjenom Kulturbundu i Greti te hladnokrvnom bratu Adolfu<sup>8</sup> koji je radio o glavi Židovima u gradu Osijeku.<sup>9</sup> Jozefina rasvjetljava priču o zajedničkoj Klarinoj i Gretinoj prijateljici Rebeki, Židovki kojoj Peter u naponu donošenja Zakonske odredbe o rasnoj pripadnosti od 30. travnja 1941. zabranjuje ulazak u kuću, premda je godinama bila njihova gošća.<sup>10</sup> Obitelj Meier/Steiner svoj pravi identitet prikriva preuzevši prezime Pavković zbog straha od odmazde nad folksdojčerima<sup>11</sup> i pokušaja ostvarenja novog, normalnog života i okruženja za najmlađu Katarinu od koje kriju njemačko podrijetlo kako bi je lišili moguće društvene izoliranosti.

Međutim, traume koje im je ostavio rat zbog gubitka članova obitelji koji su stradali kao pristalice nacističkih i komunističkih režima, boravak u logoru u Valpovu i smrt djece, konfisciranje kuća, održavanje neutralne pozicije tijekom rata koji im je odnio brojne voljene poput Klarine i Gretine prijateljice Rebeke, poput Grete koja stradava priklonivši se partizanima, oskrvnuli su njihove identitete zauvijek, a šutnja koju su svjesno odabrali, vjerujući u nju kao spas, devastirala je i odnos s Katarinom. Katarina s druge strane, osim praznine koju joj je ostavila intencionalna obiteljska amnezija, i prikrivena mjesta recentnijeg nedostatka suočavanja s prošlošću vezana za Domovinski rat u kojem joj

<sup>8</sup> „A zašto pucaju u Gradskome vrtu? Zašto svake zore pucaju?“ pljesnula je Greta dlanovima po stolu. (...) ‘Zašto pucaju, braco?’ kreveljila se Greta. ‘Čiste svijet. Čiste ga od taloga i smeća,’ i dalje se cerio Adolf. Oznojenim i ružičastim dlanom obrisao je znoj s čela i uklonio kočopereni pramen kose, koja se na prvi pogled doimala mrtvom, sprženom“ (Šojat 2009: 78).

<sup>9</sup> Darko Fišer u članku „Židovi u Osijeku“ dugovječnosti Židova na slavonskom području i Židovima u Osijeku kao bogatoj etničkoj i vjerskoj zajednici koja je na kraju 19. stoljeća bila najveća u Hrvatskoj i brojila gotovo 2000 članova, a to je (bilo) oko 8 posto cjelokupnog gradskog stanovništva (Fišer 1999: 426).

<sup>10</sup> U Osijeku je 14. travnja 1941. raznesena sinagoga u Županijskoj ulici. 1942. godine osnovan je sabirni logor u Tenji u koji su odvođeni svi Židovi prije deportacije u logore smrti Jasenovac i Auschwitz.

<sup>11</sup> Donošenjem pravnog akta pod nazivom „Odluka o prelazu u državnu svojину neprijateljske imovine, o državnoj upravi nad imovinom neprisutnih lica i o sekvstru nad imovinom koju su okupatorske vlasti prisilno otuđile“ u glasilu *Službeni list Demokratske Federativne Jugoslavije*, br. 2, god. 1, utorak, 6. veljače 1945., omogućen je zakonit progon *osoba njemačke narodnosti* i fatum kolektivne krivnje.

stradava dečko čije je dijete nosila, i pobačaj koji je napravila, proganjaju je do samouništenja.

Naposljetku tri generacije žena umiru svaka sa svojom sablasti šutnje. Katarinina budućnost ostaje kao nada koja će putovima pamćenja održati sjećanje na stradalnu obitelj i oprostiti šutnju te započeti epifanijom novi krug povijesti. Durić, istražujući pojam pamćenja, navodi:

Ukoliko se ne bismo mogli sjetiti vlastite prošlosti, događaja u kojima smo sudjelovali i koji su na nas utjecali, ljudi s kojima smo se socijalizirali, ne bismo uspjeli organizirati našu osobnu pripovijest te odgovoriti na pitanje tko smo. Time nam omogućuje da razvijemo sustave ponašanja koji nadilaze nagonsku razinu, a putem referiranja na događaje iz prošlosti možemo usmjeriti i naše djelovanje u budućnosti. Stoga je pamćenje usko vezano uz problematiku individuacije i subjektivizacije. (Durić 2018: 19)

Fotografije u tekstu pokretači su priče, dokumenti ovjekovječenog trenutka, preostali čuvari pamćenja obitelji Meier, Steiner i Pavković. Prizivaju sjećanja na događaje osječke kulturne povijesti (npr. prikazivanje Krležine predstave u Osijeku) i opisuju se sada već nepostojeća društvena mjesta (npr. Gradski vrt, nekadašnja zelena oaza Osijeka gdje su se stanovnici šetali i provodili slobodna poslijepodneva). Kroz ta se prekapanja po osobnim povijestima, u romanima revidira i opća povijest, raspad Austro-Ugarske Monarhije, stvaranje Kraljevine SHS, uspostavljanje Nezavisne Države Hrvatske, formiranje Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije kao i ideološke promjene koje su na društveno-političkim planu donosile promjene poput uvođenja novog službenog jezika, miješanja i mijenjanja multietničkog stanovništva, promjene tržišta, dokidanja prava na narodnost i jezik. Konflikti koji potom izviruju iz neriješenih priča izazivaju nove subverzije u razumijevanju povijesti, videne u vidu sablasti, obiteljskog sukoba i etničkih prijepora.

Roman protkan osjećajem frustracije i mučnine zbog šutnje i nerazriješenih sukoba, opisima osakaćenih obitelji koje su stradale u trima poslijeratnim različitim režimima monarhija, komunističkog ustrojstva i naposljetku Domovinskog rata, šalje jasnu antiratnu poruku. Tijekom pisanja romana autorica je koristila historiografije povjesničara Vladimira Geigera i dokumente o stradanju folksdojčera kao i brojnu fotodokumentaciju do koje je došla kako bi što vjernije upisala tekstualnost povijesti i ispričala priču iz dugogodišnje prešućene folksdojčerske prizme. Roman je izdan pedeset i četiri godine nakon kraja Drugog svjetskog rata, u Republici Hrvatskoj, u doba kada su povjesničari bili u mogućnosti iznjedrili dostupne arhivske podatke u svojim istraživanjima i kada su protagonisti povijesti prestali pričati šaptom. Međutim, povjesničar Stefan Gužvica naglašava: „Nijemci Jugoslavije ne uklapaju se u narativ o ‘nacionalnim’ žrtvama Drugog svjetskog rata. Oni su naprosto bili krive nacionalnosti za svakoga“, odnosno:

U Hrvatskoj o njima čujemo samo povremeno u kontekstu „komunističkih zločina“, gdje se i fenomen kolaboracije i europski kontekst ignoriraju. Međutim, iako njemačko etničko prisustvo u Jugoslaviji nije nužno ugrožavalo hrvatske nacionaliste, za razliku od srpskih, o njima se i dalje govori jako rijetko. Prešutno „posrblijevanje“ njemačkih civila u Srbiji i njihovo ignoriranje u Hrvatskoj ozbiljno dovode u pitanje iskrenost nacionalističkih tvrdnji da ih zanimaju „sve žrtve“ Drugog svjetskog rata. (Gužvica 2020)

Roman je recepcijski netom nakon izlaska prihvaćen iznimno dobro, što svjedoče kritike Helene Sablić Tomić: „Upravo pamćenje, a ne zaborav, ima onaj etički credo koji se čita kao potraga za izlaskom iz kolektivne amnezije“ i Jagne Pogačnik: „Na podlozi povijesti 20. stoljeća i njegovih tragedija odmotava se priča o identitetu i obiteljskim tajnama, sudbini i traumama, obogaćena smislom za detalj i atmosferu, rafiniranim rečenicama i velikom temom svedenom na intimnu priču pojedinca“ (Pogačnik 2013). Recentniji osvrti Borisa Postnikova o romanu uočavaju jednostranost u prikazivanju ideologije komunizma kao i izjednačavanje ratnih zločina nacista i komunista. Luka Matić piše da je jedna od ideoloških ideja autorice bila prikazati „sliku društva i povijesti iz etnički i klasno određene echte essekerske perspektive koju je, valorizirajući povijest prošlog stoljeća, uspostavila kao mjerodavnu“ (Matić 2015).

Nakon *Unterstadta* slijedi roman *Ničiji sinovi*, recepcijski slabije doživljen, izdan također pod okriljem zaprešićke nakladničke kuće Fraktura 2012. godine. Naslov romana odgovor krije u samom djelu jer dva glavna lika, Sanja i Marko, tijekom romana postavljaju retoričko pitanje: *Čiji smo mi?* (Šojat-Kučić 2012: 160). Tematika intimnosti bračnih drugova kao i njihovo udaljšavanje prikazuje se tijekom cijelog romana u višeglasju dvaju likova, bračnog para Sanje i Marka. Jedno poglavlje priča je iz Sanjine vizure, žene i majke, dok je sljedeće Markova fokalizacija i prema tom principu roman strukturno funkcionira. Dvoglasje omogućuje doživljaj istog događaja iz ženske i muške vizure, što ga čini zaokruženim i cjelovitim, ali i ukazuje na bitnu razliku doživljaja stvarnosti iz različitih rodničkih pozicija koje su jasno naglašene u romanu.

Potonuće njihova odnosa prati se u nizu eliptičnih epizoda tijekom petstotinjak stranica koje ih vraćaju u njihove osobne povijesti, doba izgradnje identiteta, narušenih odnosa s majkama i očevima, bakama i djedovima, sveprisutnim smrtima i samoubojstvima, sahranama koje sa sobom donose napuknuća, razotkrivanja neispričanih i zatomljenih priča. Tematski i čvorišno, roman je povezan s *Unterstadtom* istim ulicama, usputnim likovima, a ponajviše šutnjom, začahurenim pamćenjem kao i mračnom te nestabilnom atmosferom. Markacijama već poznatih, prepoznatljivih i provjerljivih osječkih mjesta poput Amruševih slastičarnica poznate po odličnim krempitama (Šojat-Kučić 2012: 29), poznate osječke Šećerane (Šojat 2012: 78), i OLT-a (Šojat 2012: 104), trgovine Zeko

u kojima su se generacije djece snabdijevale igračkama i odjećom u Pejačevićevoj ulici, osječkog Korza, nekoć prometne žile kucavice grada i društvenog okupljališta (Šojat-Kučić 2012: 95), kulnog kafića Valentino (Šojat-Kučić 2012: 86), bude se, osim sjete za prošlim vremena, i negativne reminiscencije jer svjedoče o vremenu koje je urušilo brojne ljudske sudbine i iseljavanje zbog uništavanja osječke industrije što se odrazilo na brojnost, sastav i starost stanovništva. U romanu se priziva priča traume i bola stradalnika Drugog svjetskog rata (Šojat-Kučić 2012: 45) povezujući patnju s Markovim sudjelovanjem u Domovinskom ratu, stradavanjem njegovih prijatelja i borbom s posttraumatskim stresom te nemogućnošću da se othrvu alkoholizmu u kojem nastoji zaliječiti strahote koje je doživio. Alkoholizam je *modus vivendi* i društva u kojemu Marko živi jer s najboljim prijateljem Matijom, cjeloživotnim drugarskim suputnikom, pije u svakoj dostupnoj prigodi, od karmina, krštenja do kazališnih probi na kojima često kao pjevač boravi. Likovi raspredaju o književnosti i pisanju, o Carveru i Bukowskom, kroz tekst se provlači glazba osamdesetih i devedesetih godina poput Pink Floyda, Nirvane, Balaševića.

Sanja se pak nastoji suočiti sama sa sobom i shvatiti svoja čvorišta identiteta, klopke koje joj je postavilo patrijarhalno društvo, duboko ukotvljeno u suvremeno društvo i odgoj, i ograničenja koje si je sama postavila kako bi ispunila očekivanja svojih roditelja. Pokušava dosanjati ideologije mladosti, koje su prekinute zbog istinske ljubavi, braka i majčinstva. Povijesne okosnice prikazane su kao pobratimski nastavak *Unterstadta*, no fokus je stavljen na Domovinski rat i njegove posljedice kao i povijesne okolnosti koje su mu doprinijele, pri tome povlačeći paralelu s pobjednicima Drugog svjetskog rata, Jugoslavenskoj narodnoj armiji itd. (Šojat-Kučić 2012: 95). Povijest mrvi Sanjin i Markov međuljudski bračni odnos, koji tijekom prepleta njihova dvoglasja pucketa dok se sasvim ne raspukne pod teretom svakidašnjice, obiteljskih odnosa, poslova, društvenih utjecaja, gubitka posla i neimaštine, usprkos neizmjerne naklonosti koju su međusobno gajili ili prema Sanjinom opisu: „Brak počinje kao veliko razgolićeno prijateljstvo, a završava pucanjem u glinene golubove“ (Šojat 2011: 33).

Književna kritičarka Jagna Pogačnik napisala je da roman može „funkcionirati kao postratna proza o braku na zalasku“ (Pogačnik 2013) u kojoj se očituje besmisao egzistencije branitelja Domovinskog rata i generacije koja je osamdesetih godina proživljavala svoju mladost pa nakon rata luta u zrakopraznom prostoru novih postjugoslavenskih i novohrvatskih ideologija, a zapravo biva začahurena u osobnim povijestima. Jakov Sabljčić smatra da je riječ „o fikcionalnoj razradi anatomije bračne destruktivnosti, kao i da se radi o romanu u kojemu su izrečene mnoge životne istine, tematizirani su sadržaji koji do sada nisu bili dovoljno aktualizirani, jer za to nije bilo niti dovoljno interesa niti skupljene hrabrosti“ (Sabljić 2013). Povijest je u romanu prikazana kao ciklička neman, mučiteljica života koja aposteriorno razara nerazriješene odnose, šutnjom izgrizena egzistencijalna pitanja. Kao i u *Unterstadtu*, i u romanu

*Ničiji sinovi* fotografije su česti pokretač radnje, svađa, asocijacija, povratak u retrospekciju. Sanja je govorila Marku: „Pa fotografije uvijek gledaju drugi, oni koji ostanu kada mi odemo... A oni pojma neće imati ni tko smo mi ni kada smo bili ako ništa ne napišemo...“ (Šojat 2011: 76), dok Marko konstatira: „Uvijek se smijemo. Na slikama. Nekako, negdje na dnu mozga, u nekakvoj podsvijesti znamo da će nas taj ukočeni, namješteni osmjeh predstavljati kad odemo“ (Šojat 2011: 77). Fotografije su novohistoristički trag prošlosti, fotografska arheologija prošlih vremena, dokazi o cikličkom ponavljanju. Također, u oba se romana loši međuljudski prenose kao obrazac ponašanja s generacije na generaciju. Likovi su u funkciji pijuna s kojima se povijest poigrava. Na kraju romana u crkvi na Božić Sanja se pita: „Čija smo mi, zapravo, djeca?“, a suze joj donose pročišćenje jer osjeća da ju „peru, preokreću, postavljaju na noge, uzdižu“ (Šojat-Kuči 2012: 468).

Roman *Ničiji sinovi* funkcionira kao dijalog između romana *Unterstadt* i romana *Jom Kipur* izdanog 2014. godine. S romanom *Unterstadt* povezuje ga tematika šutnje i nerazjašnjenih konflikata, brojni čvorišni toponimi, priče o partizanima, ustašama, četnicima i ljotićevcima, dok ga s romanom *Jom Kipur* povezuje priča o posljedicama razvojačenih i umirovljenih pripadnika Hrvatske vojske koji su kao mladi borci sudjelovali u Domovinskom ratu, pretrpjeli brojne psiho-fizičke traume, a poslije je država njihovim zagarantiranim mirovinama kupovala biračke glasove, bez da se skrbila za pružanje prave psihološke pomoći. *Jom Kipur* složeni je psihološki roman izdan 2014. godine u istoj nakladničkoj kući. Romanesknio je svjedočanstvo pripadnika Domovinskog rata koji, životareći kao umirovljeni branitelj, preživljava svakodnevnicu taložeci i gomilajući svoju posttraumatsku depresiju. Jedan dan nakon „ispada“ na političkom skupu, završava na odjelu Psihijatrije Kliničke bolnice Osijek i tako počinje njegov susret s mladim liječnikom, zagrebačkim psihijatrom Grgurom Romićem, odnosno put prema nadi, njegov vlastiti Jom Kipur.

U romanu koegzistiraju dva lika, društvena marginalca – psihijatar Grgur Romić i pacijent branitelj i bivši logoraš Josip Matijević, i njihov kompleksan odnos koji će, kako radnja u romanu bude napredovala, iznjedrili pitanja identiteta i pripadnosti kod obaju likova. Psihonaracijom oblikuju se dvije priče zajedničkog nazivnika – trauma. Josip Matijević predstavlja se na doktorovu molbu: „Ja sam Josip Matijević zvani Rambo, rođen u Osijeku dvadesetprvog prosinca tisuću devetsto sedamdeset druge“ (Šojat 2014: 12). Njegov nadimak nadopunjen je kasnijim analepsama koje nam pojašnjavaju Josipovo miroljubivo vladanje u ratu, a s obzirom i da mu je fizičko zdravlje bilo narušeno boravkom u zatvorima, pomalo je i ironično. Grgur Romić, semantički gledano, znakovita analogna imena (Rimmon-Kenan 2002: 67) i prezimena (Grgur – grč. *gregoros* „budan oprezan“), pripovjedač nam nagoviješta sumnju da se radi o Romu. Čitateljska nedoumica razrješava se pred vratima ohola šefa Odjela pa Grgur začuje: „Cigici si umišlja da je doktor“ (Šojat 2014: 11).

Plastičnost pripovijedanja u romanu postignuta je čestim dijaloškim replikama između gospodina Matijevića i doktora Romića, kao i Josipa i Dubravke te njega i njegove majke. U pripovijedanje interpolirani su i dijelovi unutaršnjeg monologa koji doktora Romića prikazuju kao usamljenika u potrazi za vlastitim identitetom. A čestim diskusijama i disputima gospodin Matijević i doktor Romić pokušavaju naći odgovore na cikličnost zla u povijesti. Psihonaracijom i povremenim pripovjednim monolozima, pripovjedač oblikuje misli i osjećaje ovih dvaju likova, gradeći njihove karaktere od početka romana. U sjeni njihovih osobnih povijesti nalaze se zamršeni i hladni obiteljski odnosi, a nedostatak obiteljske topline reflektira se na njihovima psihama koje se udaljavaju od svijeta. Psihijatar se bori s identitetom i predrasudama kolega, s obzirom na to da je po nacionalnosti Rom, <sup>12</sup> a uz svijest da je usvojen, pokušava dokučiti svoje prave korijene. Branitelj pokušava zatamiti demone i bijes <sup>13</sup> nastao pod utjecajem rata na bojišnici i svjedočanstava u Vukovaru, logoru u Stajićevu i zatvoru u Nišu. Josip nenamjerno i nesvjesno nanosi bol ljudima koje voli, pokušavajući odagnati iz sebe utkane destruktivne obiteljske odnose <sup>14</sup> i zaboraviti strahote koje je doživio na ratištu proisteklom iz krvožedne politike željne moći <sup>15</sup> kao i tretman branitelja koji proživljava u

<sup>12</sup> „Kao po špagi, uredno i neminovno, Grguru je kroz glavu protutnjala replika: ‘Cigo, Cigiću, musav si!’ onoga kretena kako-se-ono-zvao. Grgur je zdušno glumio da se ne sjeća Krešina imena, samog je sebe uvjeravao u zaborav. A uvijek, baš uvijek na obrazima je osjećao njegov topli, znojni dlan kiselkasta mirisa, ono lagano, posprdni pljuskanje, sjećao se svog mijaukanja, nemoćnoga glasa koji mrmori pa pišti: ‘Nisam Cigić!’ Pa pljuska, mrvicu jača. ‘Jesi! Musavi Cigić!’“ (Šojat 2014: 13).

<sup>13</sup> „Svašta je to bilo, džumbus: i bijes i tuga, i očaj, zbuđenost, na trenutke i čista mržnja. Zbog naših mrtvaca koje su snimali i u svojim novinama, na svojoj televiziji govorili kako su to ubijeni Srbi, zbog grada koji se rušio, sela koja su preko noći nestajala sa zemljovidima, zbog obruča koji se oko nas stezao, valova oklopnjaka i kamiona krcatih vojskom koji su prema nama išli preko Bogojevskog i Batinskog mosta, zbog toga što su nas nagazili, što su Gumenom učinili. (...) Gospodin Matijević tad je postao svjestan da više, pa je naprasno ušutio, gotovo dlanom prekrivao usta. Zagledao se u doktora Romića, Grgura, koji se, valjda nesvjestan vlastita držanja, skutrio za stolom i ukočeno ga gledao. ‘Bilo mi je osamnaest godina’, ponovno je progovorio daleko tišim glasom, odmjenjenijim i mekšim, ‘devetnaesti rođendan sam proslavio u Stajićevu, u logoru, u batinama, znate’“ (Šojat 2014: 61).

<sup>14</sup> Josip Matijević i njegov otac imali su prijepore oko Domovinskog rata. Josipu je otac predbacivao da se prodao „crvenima“ kad je rekao: „Svaki pedesetak godina netko će se sjetiti bakine sestre ubijene u Jasenovcu ili strica smaknutog kod Bleiburga, pa ćemo naplaćivati danak nedužnima. (...) Josip jednostavno nije mogao šutjeti. ‘S tobom neću o prodaji.’ Nekako mu se sad činilo da je mahao kažiprstom i naginjao se preko stola, iznad lonca s juhom koja je zaudarala na prekuhanu mrkvu i peršin. ‘Jer nisu tebi izbijali bubrege u Stajićevu. A što se kaljanja odore tiče, pitaj one koji su u toj odori pljačkali hrvatske kuće iz kojih smo povukli civile zbog njihove sigurnosti, koji su sa Srbima šurovali u trgovini drogom i oružjem, bijelom tehnikom i vozilima, pitaj one kojima je ta odora bila propusnica za sve, pitaj ih za što su i za koliko prođali čast te tvoje hrvatske odore’“ (Šojat 2014: 26).

<sup>15</sup> Gospodin Matijević nakon ekscitiranog izlaganja svoje muke pojašnjava doktoru Romiću: „Ne, idemo u pravom smjeru.’ Josip se smiješio kao lutkar koji je preuzeo sve konce, slavodobitno.

poraću. Brutalno ogoljena psiha osobe s posttraumatskim stresom – „bijes koji mu se osjećao u glasu pretočio se u zgrčeno lice“ (Šojat 2014: 191) – čovjeka kojeg su tri dana i tri noći bez prestanka tukli u Nišu u zatvoru, prikazana je ovdje u sukobu s okolinom i nebrigom društva za marginalizirane pojedince u društvu, s *drugima*, kojima je pomoć najpotrebnija. Ciklički, novi krug započinje izlječenjem obojice, a svaki od njih kreće dalje, u borbu sa životom i vlastitim identitetom/demonom. Simboličkim naslovom *Jom Kipur*<sup>16</sup> ukazuje se na poruku koju vjernicima donosi židovski vjerski blagdan pomirenja naroda s Bogom i očišćenja od grijeha. Recepcijski je prepoznat kao roman u kojem autorica razrješava svoja ratna iskustva s obzirom na to da se autorica javnosti predstavlja kao braniteljica. U intervjuu s Karmelom Devičić za *Jutarnji list* autorica je navela da joj je bilo potrebno mnogo godina odmaka kako bi se suočila s temom prošlosti i demistificirala prosječni klišej o braniteljima. Jagna Pogačnik navodi da je: „*Jom Kipur* kompleksan roman koji osim glavnih donosi i vrlo indikativnu i zanimljivu galeriju likova, ali prije svega potiče čitatelja na razmišljanje o temi koja je naznačena već naslovom, čak i na revidiranje vlastitih stavova ili uvriježenih istina (...)“ (Pogačnik 2013), što nas navodi na novohistoristički put prema Foucaultovoj arheologiji znanja.

Bolna vukovarska priča,<sup>17</sup> rak rana Domovinskog rata kao i njezine posljedice u ovom se romanu preispituju i na etičkim i etničkim razinama, ukazujući na to da odgovornost ostaje na svakoj moralnoj jedinki bez obzira na nacionalnu

---

‘Izadeš za govornicu, pred gomilu, kažeš toj gomili da je posebna, da je narod kojem pripadaju poseban, Bogom poslan, iz prašine izvučeš neku napola dokumentiranu bitku, nekoga kralja o kojem se gotovo ništa ne zna, njegovu veličanstvenu smrt za narod ili križ, ili čak kletvu nekog kralja ili kneza, pa okupljenom narodu kažeš da zaslužuje više, da ćeš se boriti za njegove interese, da ćete se zajedno boriti za nacionalne interese koje drugi opstruiraju, prava koja im drugi uskraćuju. Koliko god gladan bio, narod, ona stoka sitnog zuba, voli uzvišenost, zastave, koračnice, stanja afekata’“ (Šojat 2014: 195).

<sup>16</sup> „Da, Dan pomirbe, opraštanja, obredno uranjanje u vodu, voda koja ispire i odnosi sve. Ponovno je htio početi nabrajati što sve voda odnosi, one balvane, naplavno drvo, prljavštinu, nečist, grijeha. Htio je reći kako je u judaizmu to zapravo tako lijepo riješeno, taj cirkus s grijesima. Na Dan oprosta od Boga tražimo oprost samo za prema njemu počinjene grijeha. Oprost za one druge možemo zaškati samo od onih prema kojima smo zgriješili. Sve je tu izravno. Dojmilo ga se to“ (Šojat 2014: 345).

<sup>17</sup> Boris Dežulović iznosi novinarsko svjedočanstvo o Vukovaru i zaključuje: „Vukovar je na početku ove godine imao više od osamdeset tisuća stanovnika. Kraj godine u potpuno razrušenom gradu na Vuki dočekat će tek nešto više od njih tisuću. Nitko ne zna i teško da će se ikad saznati koliko je ljudi, vojnika i civila, poginulo u sumanutom ‘oslobađanju’ Vukovara. Te subote više od tri stotine leševa čekalo je obdukciju i identifikaciju. Mjesecima koji nailaze otkrivat će se novi, pod ruševinama ili u improviziranim grobljima Vukovara. Zvat će ga ‘hrvatskim Staljingradom’ i ‘srpskim Galipoljem’. Bio je, međutim, Vukovar. Bio je grad“ (Dežulović 2011).

pripadnost. Povijest, prikazana kao ciklički demon s natruhama želje likova za optimističnim krajem, i dalje u Vukovaru<sup>18</sup> odrađuje svoju ukletologiju.

## Zaključak

Romani *Unterstadt*, *Ničiji sinovi* i *Jom Kipur* funkcioniraju kao trilogija. Pripovjedači su stabilnog narativnog glasa, uronjeni u potragu za svojim identitetima koji bivaju izmravljeni kao žrtve povijesti cikličkog puta povijesti. U pozadini svakog romana kriju se nestabilni obiteljski odnosi, nedostatak roditeljske topline, prihvaćanja i razumijevanja, a napose istinske, ljudske komunikacije, kao posljedice teških životnih uvjeta, poslijeratnih trauma i nerazriješениh konflikata koji likove prate tijekom cijelog života. Pripovjedači su mahom mali i slabi pripadnici povijesti, nespremni uhvaćeni u koštac s velikim nadolazećim pričama povijesti kojima su zatečeni, no kako se povijest kružno ponavlja, protagonisti iz nje ne uče, greške se opetovano ponavljaju, a ostaju samo *montroseovski* tekstualni tragovi kao poruke vrijedne ponovnog revidiranja. Premda su atmosfere u sva tri romana depresivne, otužne i pesimistične, romani završavaju s porukama nade da će možda povijest biti manje okrutna ako se greške počnu ispravljati. Dokumentaristički i faktografski potkrijepljena proza suočava se s nelineranošću povijesti bilježenjem priča drugih i drugačijih i ukazivanjem na postojanje ideologija u faktografijama koje je potrebno fukoovski arheološki istražiti. Deskripcija povijesnih okolnosti viđena kroz prizmu postmodernog, novohistorističkog diskursa ukazuje na arhetipske motive čovjekove borbe za samoaktualizacijom i osvještavanjem vlastitog etnosa i ega uronjenih u tekstualnost povijesti i povijesnost tekstova. Tekstovi suvremenih hrvatskih književnih kritičarki i historiografa korišteni su kako bi se ukazalo na korištenje kontekstova<sup>19</sup> s dijakronijske i sinkronijske razine

<sup>18</sup> Nansen Dijalog Centar iz Osijeka u suradnji s Agencijom za odgoj i obrazovanje krenuo je 2003. godine s inicijativom za ostvarivanje integrirane i interkulturalne škole pod nazivom „Nova škola“. Cilj Nansen Dijalog Centra iz Osijeka bio je djeci Vukovara omogućiti izbor, pružiti alternativu za jedinstveno, nesegregacijsko obrazovanje s osmišljenim kurikulumom, uz postojeće obrazovne modele u Vukovaru. Međutim, tijekom 2019. godine stigle su loše vijesti. U članku Dore Kršul stoji da je zbog višegodišnjeg bojkota lokalnih vlasti: „Republika Hrvatska vratila (je) Kraljevini Norveškoj oko 300 tisuća eura uložениh u projekt Interkulturalne škole u Vukovaru i time definitivno dokinula 16 godina sanjanu i u konačnici nedosanjanu ideju o školi čiji je temelj trebao biti na usvajanju vrijednosti multikulturalnosti i multietničnosti. Bilo je tek pitanje vremena kada će država, povratom novca, staviti točku na priču koja je u Vukovaru kroz školske klupe nekih novih klinaca trebala pridonijeti integraciji i dijalogu“ (Kršul 2019).

<sup>19</sup> „Naglasak je novoga historizma pritom upravo na periodnoj istodobnosti povijesne građe, tzv. ‘kolekstova’, koji prate razmatrani književni tekst, i to upravo stoga kako bi književni tekst bio ispravno protumačen općedržavnim stanjem svoga doba, a ne s današnjih stanovišta, kako to čine kulturalni materijalisti“ (Živić 2004: 55).

napisanih djela, a i rasvijetlila recepcija iz mnogo kutova. Funkcionirajući kao trilogija, romani daju odgovore na pitanja identiteta, pripadnosti i pamćenja koja prožimaju pripovjedačko tkivo od *Unterstadta* do *Jom Kipura* i šalju jasnu antiratnu poruku. Za recipijenta koji prati javne istupe Ivane Šojat po medijima mogu, međutim, biti zbunjujuća njezina istupanja lišena tolerancije, koja su donedavno „plovila“ uz struju vladajuće hrvatske ideologije, stoga se romani iz te perspektive mogu činiti u potpunosti prožeti i isprepleteni novohistorističkim diskursom subverzije, razotkrivanja i raskrinkavanja moćnika koji kroje povijest. Jer, (i) književnošću se ispisuju tekstualni tragovi.

## Literatura

- Babić, Dragutin. 2020. „Nijemci u Slavoniji: od suživotu preko stigme do reafirmacije nacionalnog identiteta“, *Sociologija i prostor: časopis za istraživanje prostornoga i sociokulturnog razvoja*, 58.2 (217): 147-172.
- Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: MH.
- Brannigan, John. 1998. *New Historicism and Cultural Materialism*. Houndmills, Basingstoke & London: Macmillan.
- Cohen, Walter. 1993. „Political Criticism of Shakespeare“. *Shakespeare Reproduced: The text in history and ideology*. Ur. Jean E. Howard, Marion F. O'Connor, Oxon: Routledge, 18-46.
- Durić, Dejan. 2018. *Između književnosti i pamćenja: prisjećanje zaboravljenoga*. Rijeka: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci.
- Erl, Vera. 1996. „Socijalna i ekonomska struktura stanovništva“. *Od turskog do suvremenog Osijeka*. Zagreb: HAZU, Zagreb: Školska knjiga, 301-304.
- Fox-Genovese, Elizabeth. 1989. „Literary Criticism and the Politics of the New Historicism“. *The New Historicism*. Ur. H. Aram Veeseer, New York & London: Routledge, 213-224.
- Foucault, Michel. 2019. *Arheologija znanja*. Zagreb: Mizantrop.
- Geiger, Vladimir. 1991. „Nijemci u Hrvatskoj“. *Migracijske teme* 7, 3-4: 319-334.
- Greenblatt, Stephen. 1988. *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Greenblatt, Stephen J. 2007. „Prema poetici kulture“. *Poetika renesansne kulture: novi historizam*. Prir. David Šporer, Zagreb: Disput, 79-96.
- Greenblatt, Stephen J. 2007. „Nevidljivi meci: subverzija vlasti u renesansi“. *Poetika renesansne kulture: novi historizam*. Prir. David Šporer, Zagreb: Disput, 161-186.
- Greenblatt, Stephen J. 2007. „Improvizacija moći“. *Poetika renesansne kulture: novi historizam*. Prir. David Šporer, Zagreb: Disput, 251-296.
- Jenkins, Keith. 2008. *Promišljanje historije*. Zagreb: Srednja Europa.
- Kovač, Mirko. 2004. *Ruže za Nives Coen*. Zagreb: Fraktura.
- Kramer, Lloyd S. 2001. „Književnost, kritika i historijska imaginacija: Književni izazov Haydena Whitea i Dominicka LaCapre“. *Nova kulturna historija*. Ur. Lynn Hunt, Zagreb: Naklada Ljevak, 144-181.
- Lešić, Zdenko. 2006. „Novi historicizam i kulturni materijalizam“. *Suvremena tumačenja književnosti*. Sarajevo: Sarajevo publishing.
- Miller, J. Hillis. 1987. „Presidential Address 1986. The triumph of theory, the Resistance to reading, and the Question of Material Base“, *PMLA*, 102 (3): 281-291.
- Montrose, Louis A. 2007. „Poučavanje renesanse: poetika i politika kulture“. *Poetika renesansne kulture: novi historizam*. Prir. David Šporer, Zagreb: Disput, 53-78.

- Montrose, Louis A. 2007. „Eliza, kraljica pastira i pastoralna moć“. *Poetika renesansne kulture: novi historizam*. Prir. David Šporer, Zagreb: Disput, 187-219.
- Porter, Carolyn 1988. „Are We Being Historical Yet?“. *South Atlantic Quarterly*, 87 (4): 743-786.
- Peleš, Gajo. 1999. *Tumačenje romana*. Zagreb: ArTresor naklada.
- Solar, Milivoj. 2012. *Teorija književnosti sa rječnikom književnog nazivlja*. Beograd: Službeni glasnik.
- Said, Edward. 2000/2001. „Kultura i imperijalizam. Uvod u knjigu“. *Izraz* br. 10/11
- Šojat, Ivana. 2009. *Unterstadt*. Zaprješić: Fraktura.
- Šojat, Ivana. 2011. *Ničiji sinovi*. Zaprješić: Fraktura.
- Šojat, Ivana. 2014. *Jom Kipur*. Zaprješić: Fraktura.
- Šporer, David. 2005. *Novi historizam. Poetika kulture i ideologija drame*, Zagreb: AGM.
- Živić, Tihomir. 2018. *Trenutak izgubljenih povijesti: Stephen J. Greenblatt i odjeci novoga historizma*. Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku.
- Živić, Tihomir. 2004. *Stephen J. Greenblatt i odjeci novog historizma*. Osijek, doktorska disertacija.
- 2020.) URL: <https://www.jutarnji.hr/globus/vukovar-spomenik-mrtvom-gradu-u-prirodnoj-velicini-4083921>.
- Gužvica, Stefan. „Etničko čišćenje Nijemaca u Titovoj Jugoslaviji“. *Faktograf*, 12. 10. 2020. (pristupano 25. 4. 2021.) URL: <https://faktograf.hr/2020/10/12/etnicko-ciscenje-nijemaca-u-titovoj-jugoslaviji/>.
- Heđl, Drago. 2012. „Povratak u Osijek godine 1900.: Priča o iščezlom gradu, gradu Marije Bartowski, svjedokinje havarije Titanica“. *Jutarnji list*, 8. 4. 2012. (pristupano 28. 9. 2020.). URL: <https://www.jutarnji.hr/vijesti/povratak-u-osijek-godine-1900.-prica-o-isceznom-gradu-gradu-marije-bartowski-svjedokinje-havarije-titanica-1515366>.
- Kršul, Dora. 2019. „Hrvatska je definitivno odustala od Interkulturene škole u Vukovaru: To bi vas trebalo ljutiti, evo i zašto“. *Srednja.hr* (pristupano 1.10. 2020.). URL: [https://www.srednja.hr/novosti/hrvatska-definitivno-odustala-interkulturene-skole-vukovaru-to-vas-ljutiti-evo-zasto/?fbclid=IwAR32kDfRKqMdkl6wyuO7JDIZ43NXGrsrMSvELgSZ4MHR\\_A9b5hje7VM\\_4Aw](https://www.srednja.hr/novosti/hrvatska-definitivno-odustala-interkulturene-skole-vukovaru-to-vas-ljutiti-evo-zasto/?fbclid=IwAR32kDfRKqMdkl6wyuO7JDIZ43NXGrsrMSvELgSZ4MHR_A9b5hje7VM_4Aw).
- Matić, Luka. „Essekerski’ revizionizam protiv oslobođenja Osijeka“. *Bilten, regionalni portal*, 14. 04. 2015. (pristupano 24. 4. 2021.) URL: <https://www.bilten.org/?p=6101>.
- Pogačnik, Jagna, „Priča o braku na zalasku“. *Jutarnji list*, 16. 1. 2013. (pristupano 27. 9. 2020.) URL: <https://fraktura.hr/niciji-sinovi.html>.
- Postnikov, Boris. „Kritika 88: Ivana Šojat“. *Booksa* (pristupano 25. 4. 2021.) URL: <https://www.booksa.hr/kritike/kritika-88-ivana-sojat-kuci>.
- Postnikov, Boris. „Umjetnost povlačenja paralela“. *Bilten, regionalni portal*. (pristupano 25.4. 2021.) URL: <https://www.bilten.org/?p=29475>.
- Sabljić, Jakov. „Prokletstvo tuge“. *Kolo 6/13* (pristupano 25. 4. 2021.) URL: <https://www.matica.hr/kolo/408/prokletstvo-tuge-23161/>.
- Trojan, Ivan. (2015). „Osječki kazališni život u vrijeme prvoga svjetskog rata“. *Dani Hvarskoga kazališta*, 41 (1), str. 383-396. (pristupano 02. 10. 2020.) URL: <https://hrcak.srce.hr/139008>.

## Novels of Ivana Šojat and Newly Historical Perception of History

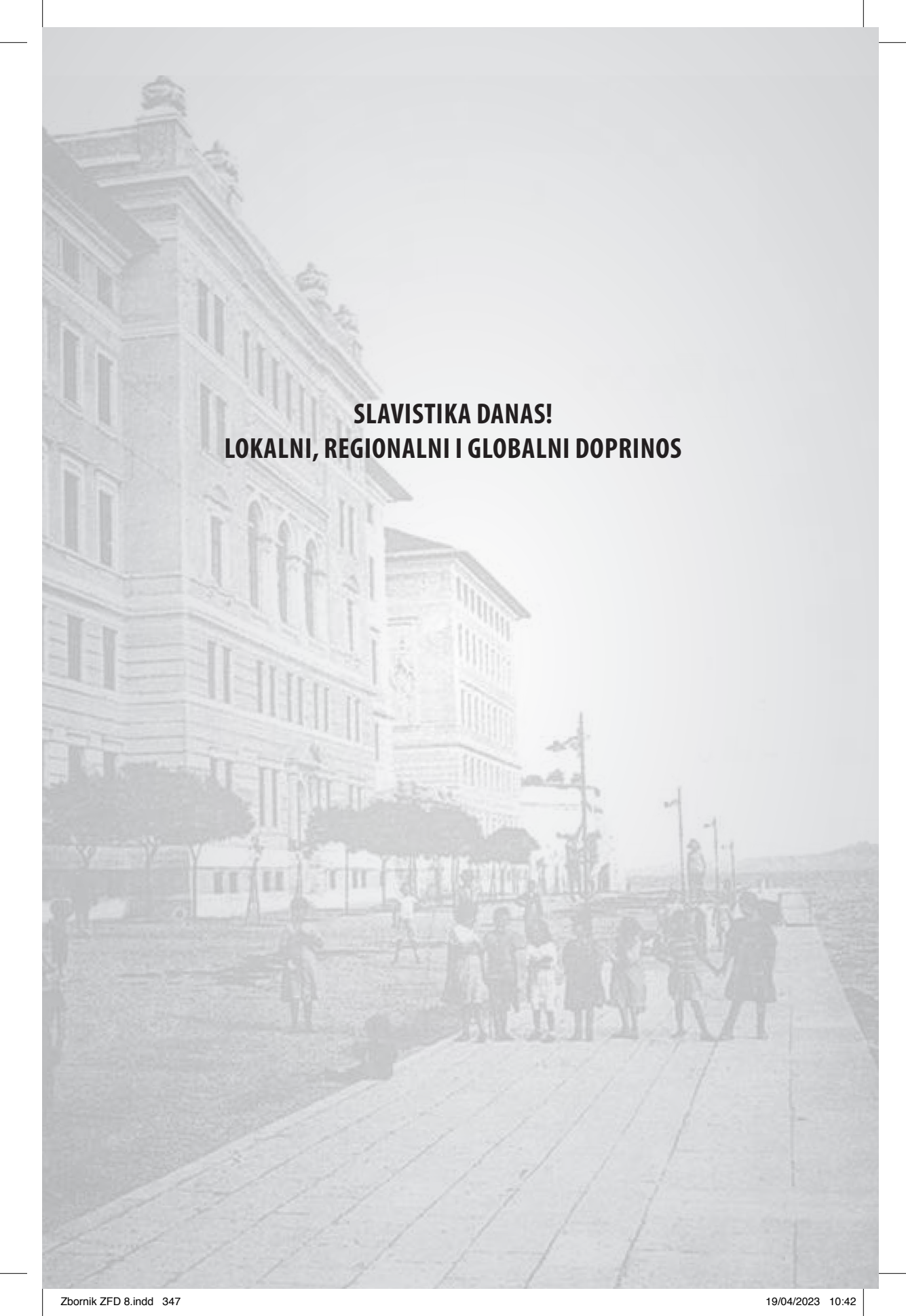
Ivana Šojat's novels are imbued with fatalistic tones of understanding history. Fiction is shaped and characterised by archivally verified facts that prove the inevitable cruelty of history. It ironically closes the circle through unresolved problems, hidden and suppressed ethnic, emotional or social conflicts which are always constantly advancing. We read the novels *Unterstadt*, *Nobody's Sons* and *Yom Kippur* through the method of the new historicism. The intertwined voices in the novelistic testimony

## Summary

over several historical levels and experiences create a historical mosaic and experiences of the inhabitants of Osijek. The description of historical circumstances through the prism of postmodern, new historicistic discourse in Ivana Šojat's novels shows archetypal motifs of man's struggle for self-actualization and awareness of his own ethnos and ego immersed in the textuality of history and the historicity of texts.

KEYWORDS: *new historicism, historicity of texts, history, novel*





**SLAVISTIKA DANAS!  
LOKALNI, REGIONALNI I GLOBALNI DOPRINOS**



# Vinjerački govor

Ivan Magaš

Sveučilište u Zadru  
Odjel za kroatistiku

UDK: 811.163.42'282(497.581.1 Vinjerac)

Kategorizacija: izvorni znanstveni rad

Primljeno: 7. siječnja 2021.

Prihvaćeno: 27. ožujka 2021.

U ovome radu analiziraju se obilježja vinjeračkoga govora, napose fonološka i morfološka, uz pojedinosti iz njegove sintakse i leksika. Vinjerački je govor novoštokavski ikavski, a do sada nije bio dijalektološki obrađen. Obrada snimke vinjeračkoga govora pokazala je da se njegova fonološka i morfološka obilježja uvelike podudaraju s obilježjima drugih novoštokavskih ikavskih govora zadarske okolice. Česte su redukcije nenaglašenog vokala *i* kao i u drugim govorima na ovome području, redovita je promjena *-m > -n* u nastavcima i nepromjenjivim riječima, proveden je sinkretizam množinskih padeža itd., no zanimljivo je vinjeračko nerazlikovanje glasova *č* i *ć* koje nije karakteristično za obližnje govora istoga tipa (starigradski, ražanački, posedarski, jasenički). Treba istaknuti da u analizi vinjeračkoga govora nije zabilježeno zatvaranje *o > u* koje je u okolnim mjestima vrlo frekventno. Među usvojenicama očekivano dominiraju romanizmi. Budućnost vinjeračkoga govora upitna je jer je u mjestu sve manje stalnih stanovnika.

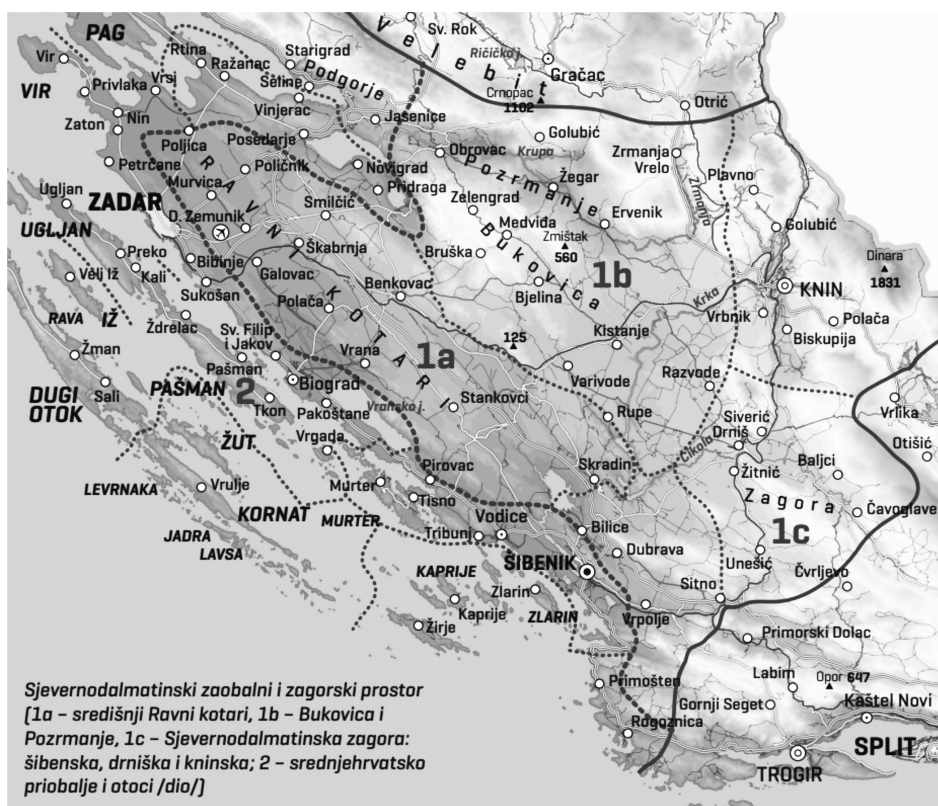
KLJUČNE RIJEČI: *dijalektološki opis, govor, novoštokavski ikavski, Vinjerac.*

## 1. Uvod

Vinjerac je naselje na jugoistočnoj obali Velebitskoga kanala. Prema popisu stanovništva iz 2011. godine u naselju živi ukupno 189 stanovnika (svi Hrvati). Naselje pripada Općini Posedarje, graniči sa Slivnicom, Ždrilom<sup>1</sup> i Posedarjem, a gleda na Seline i Starigrad koji se nalaze s druge strane Velebitskoga kanala. Zbog jakog utjecaja bure njegov je zemljopisni položaj relativno nepovoljan (usp. Magaš 1999: 8). Budući da je tla pogodna za obradu u Vinjercu bilo vrlo malo, najvažniji resurs u životu Vinjerčana bilo je more. Damir Magaš u monografiji *Vinjerac* ističe da je Vinjerac, uz Tribanj i Ražanac, jedino mjesto ovoga područja koje je bilo usmjereno na more pa je tradicionalno mišljenje da se vinjeračko more „prostire od Novskog ždrila do Ražanačkih školja“ (1999: 26).

<sup>1</sup> Ždrilo se kao samostalno naselje u popisu stanovništva Republike Hrvatske vodi od 2011. godine. Damir Magaš u monografiji *Vinjerac* navodi vinjeračke zaseoke Ždrilo-Kneževići i Vučijak (1999: 1).

Vinjerački govor do sada nije bio istraživani. Neke leksičke podatke iz vinjeračkoga govora u svoju doktorsku disertaciju *Problem leksičke stratifikacije u adrijatistici* (2014) uvrstio je Orsat Ligorio, a Vinjerac je i jedan od spomenutih punktova u *Leksiku morske faune u sjevernoj Dalmaciji* (2018) Vladimira Skračića i Nikole Vuletića. Osnovne podatke o vinjeračkome govoru zapisao je Damir Magaš (1999: 116), dobro zapazivši česte redukcije glasa *i*.



Zemljovid 1. Sjevernodalmatinski zaobalni i zagorski prostor (Magaš 2013: 188)

## 2. Vinjerački govor

Ovaj rad, odnosno dijalektološki opis vinjeračkoga govora, temelji se na snimci govora Terezije Kondrić r. Veršić (1. 5. 1930. – 20. 7. 2020.), u vrijeme nastanka snimke najstarije stanovnice Vinjerca.<sup>2</sup> Snimka je nastala u lipnju 2018. godine, a na njoj ispitanica govori o djetinjstvu u Vinjercu, udaji, nekadašnjem životu

<sup>2</sup> Na vrijednim informacijama o vinjeračkom govoru zahvaljujem i njezinu unuku Frani Kondriću (r. 1988.).

u mjestu, dolasku prvih turista, danima starosti i drugim temama. Budući da je Vinjerac već desetljećima na turizam usmjereno naselje s vrlo malo stalnih stanovnika, a nepostojanje škole govori da se ni u budućnosti stanje neće poboljšati, izvjesno je da prilike za klasično dijalektološko istraživanje vinjeračkoga govora uskoro neće biti.<sup>3</sup>

U ovome radu naglasak je stavljen na fonološka i morfološka obilježja vinjeračkoga govora, uz pojedinosti iz sintakse i leksika. Vinjerački govor mjestimice će biti uspoređivan s prethodno istraženim obližnjim govorima novoštokavskoga ikavskog dijalekta (u prvom redu ražanačkim<sup>4</sup>, starigradskim<sup>5</sup>, jaseničkim<sup>6</sup> i posedarskim<sup>7</sup>).

## 2.1. Iz fonologije vinjeračkoga govora

### 2.1.1. Slogotvorni glasovi

U vinjeračkom je govoru pet slogotvornih vokalskih glasova (*a, e, i, o, u*) koji mogu biti i dugi i kratki. Nositelj sloga može biti i slogotvorno *r* (*r*) koje također može biti i kratko i dugo (*od skḷlètīnē, kḷšténe, prikḷstīn, vḷlo m̀alo, vḷtā, tḷgovac, zatḷpā, ù cḷkvi, osandèsēt i četvḷtē, zàvḷšimo, cḷnī, mḷtvō, Kḷste,*

<sup>3</sup> Da se vinjerački govor izdvaja među govorima svoje okolice, potvrđeno mi je na terenskom istraživanju u Starigradu (ožujak i svibanj 2018.), gdje je ispitanica M. D., koja je cijeli život provela u svom mjestu (dolazeći u kontakt samo sa stanovnicima obližnjih mjesta), za mene kao ispitivača oponašala Vinjerčane, posebno naglašavajući njihovo „meko *ć*“. Ispitivanje vinjeračkoga govora (lipanj 2018.) pokazalo je da Vinjerčani zaista ne razlikuju glasove *č* i *ć*. Damir Magaš (1999: 104–105) navodi kao vinjeračke riječi „potičić“ i „čikare“ (istaknuo autor ovoga članka); jasno je da je riječ o (standardnojezičnom) uzusu razlikovanja glasova *č* i *ć*, a ne o stvarnome razlikovanju u vinjeračkome govoru.

<sup>4</sup> Služimo se podacima Josipa Lisca iz članka „Usporedba govora Tkona i Ražanca“ (2004) i Josipa Miletića iz članka „Fonološke i osnovne morfološke značajke govora Ražanca“ (2008).

<sup>5</sup> Više podataka o starigradskome govoru trebalo bi biti objavljeno u članku „Starigradski govor“ koji sam napisao u suautorstvu s prof. Josipom Liscom. Članak je napisan i predan uredništvu zbornika o Starigradu Paklenici, no nije poznato kada će biti objavljen. U članku „Toponimija Nacionalnoga parka Paklenica“ (2018) Nataša Šprljan iznijela je osnovne fonološke i morfološke podatke o govorima Starigrada i Selina, promatrajući ih kao jednu jezičnu cjelinu.

<sup>6</sup> Godine 2016. objavljen je *Rječnik govora sela Jasenica* autora Ivana Bucića. Premda rječnik ima dobrih strana i iskoristiva materijala, trebamo imati na umu da ga je napisao laik i da neke podatke koji se u njemu javljaju trebamo uzeti s dozom opreza. Tomu dodajem da je u izdavanju *Rječnika* došlo do nekih grafičkih propusta pa akcentuacija odgovara pravom stanju samo od slova C do slova Ž. Podacima iz *Rječnika govora sela Jasenica* služio se i Filip Galović pri pisanju članka „Govor mjesta Jasenica (pored Posedarja)“ (2020).

<sup>7</sup> Posedarski govor u dijalektološkoj literaturi nije detaljnije obrađivan. Pojedinačne podatke o njemu (glagolski pridjev radni tipa *bije*) donosi Josip Lisac u prvom dijelu *Hrvatske dijalektologije*. Dijalektološko ispitivanje u Posedarju obavio sam u ožujku 2019. godine, no prikupljeni podaci još nisu do kraja obrađeni i do sada nisu objavljivani.

*Gígo* itd.). Zabilježeno je i sekundarno *r* (*škɣpiōn* ‘škorpijon’; javlja se usporedno s istoznačnim oblikom *klištavac*). Svaki se vokal u načelu može naći na bilo kojem mjestu (fonološke) riječi, no dugi se vokali u pravilu ne mogu nalaziti ispred naglasaka. Vrlo je izražena redukcija zanaglasnog *i* (G jd. *gōdnē*, *kàko b rēkla*, *kàpulca*, *kòlko*, *nagòdli*, *nēvsta*, *nēznomen* ‘njezinome’, *òšā*, *pòkuple*, *ròdla*, *sikra*, *za šēncu*, *škàlce*, *vìsla* ‘visjela’, *vrátla*, *učitèlca*, *u ùlci* itd.), često i u nastavcima, odnosno na kraju riječi (G jd. *sòl* ‘soli’, D jd. *Mím* ‘Mimi’<sup>8</sup>, *u Rjéc* ‘u Rijeci’, *u pèčín* ‘u pećini’, *ù šum* ‘u šumi’, *ù škòl* ‘u školi’, *na Pùntic* ‘na Puntici’, *na Belafūž* ‘na Belafuži’, *līt* ‘ljeti’, *gòr* ‘gore’ itd.), no zabilježeni su i primjeri čuvanja (*ròdila*, *rádila*, *vrátla*, *Màtija*, *Kàtica*, *kēsice*, *vjēverice*, *bácila*, *ròdica*, *grànica*, *čìpanice*, *bòčice*, *kvàsina*, *slípē òčice*, *cimàtōrije*, *tičica*, *kùčica*, *šēnica*). Redukcija nenaglašenog *i* može dovesti do jednačenja po zvučnosti (G jd. *golūpcē*, iz *Draščē*).

Glavno je vokalsko obilježje vinjeračkoga govora ikavski refleks jata: N jd. *bīlī*, *čìpanice*, *cvīče*, *ot čòvka* ‘od čovjeka’, *di*, *dīcē*, *dīd*, *dīte*, *dvī*, *īde* ‘jede’, *klišta*, *klištavac* ‘škorpijon’, *kòlīnka* ‘kolijevka’, *līpo* (prilog), *līpō vrīme*, *līt* ‘ljeti’, *mīrīn* ‘mjerim’, *mīsēcu*, G mn. *mīstā*, *mīlīe* ‘mljela’, *mīrīže*, *nēvrīme*, *òdnīt*, *òsiklī* ‘odsjekli’, *pīvajū*, *pīvac*, *poīden* ‘pojedem’, *povrī<sup>d</sup>ti*, *priko* (*zīmē*), *prikrīstīn*, *prilazila* ‘prelazila’, *prinòčli*, *prīšā* ‘prešao’, *prīvarlo* ‘prevarilo’, *proci<sup>d</sup>ti*, *u próliče*, *riči*, N jd. *rīpa* ‘repa’, *rītkōst*, *nē sičān* ‘ne sjećam’, *sidije* ‘sjedio’, *sikra* ‘sjekira’, *sīsti*, *sītī*, *sīvā* ‘sijeva’, *slípē òčice* ‘sljepoočnice’, *snīg*, *svīča*, *svītīlī* ‘svijetli’, *svītīnāci* ‘krijesnice’, *tīla* ‘htjela’, *na tīmenu*, G jd. *tīsta*, *trībalo*, *trīšna*, *ùvīk*, *vinčāne*, *vìsla<sup>9</sup>* ‘visjela’, *vītar*, *zdīlu*, *ždrībe*, *živila* i dr. Izdvajamo i primjere *nīgdi* ‘nigdje’, *nīgdi* ‘negdje’ (uz *nēgdi* u istom značenju), *nīkāko* ‘nikako’, *nīkakvō* ‘nekakvo’, *nīko* ‘netko’, *nīkū* (*vēčē*) ‘neku (večer)’. Refleks jata može biti i jekavski: *bjelòčnica*, *čjēv*, A mn. *ļēkove*, *pjēskon* ‘pijeskom’, *u Rjēku*, *u Rjéc* ‘u Rijeci’, *vjēverica*.<sup>10</sup> Ovim primjerima pribrajamo i primjer *porjēklon* (< prasl. \**poreklo*). Zanimljivo je da se u Vinjercu javljaju jekavski oblici *sjēno* i *zjēnica* (u Starigradu, Ražancu, Jasenicama i Posedarju dolazi ekavski *seno* i *zen(i)ca*) te *gūsjenica* (u Starigradu, Jasenicama i Posedarju ikavski *gus(i)na*).

<sup>8</sup> Nadimak *Mime*, hipokoristična imenica muškoga roda *e*-deklinacije, od imena *Šime*. Nosio ga je Šime Magaš (1925. – 2018.), sin Šime Magaša i Kate Magaš r. Knežević.

<sup>9</sup> Reducirano je *i* koje je refleks jata.

<sup>10</sup> U govoru ispitanice javlja se niz primjera jekavskih refleksa jata koji se javljaju usporedno s ikavskima (*čòvjek / ot čòvka* ‘od čovjeka’, *vjēnčali/vinčāne*, *mjēsēc dānā / mīsēcu*, *u próliče / u próliče*, *ùvjēk/ùvīk* i sl.). Jasno je da jekavski refleksi jata nisu obilježje vinjeračkoga govora, već ispitanicina prilagodba standardnom jeziku (prilagođen je tako i primjer *bùbreg*). Uzrok prilagodbe ne možemo sa sigurnošću utvrditi jer je mogućih uzroka nekoliko – ispitaničino bivše radno mjesto i druženje s visokoobrazovanim ljudima (bila je spremačica u vinjeračkoj osnovnoj školi koja danas ne postoji), boravak u Bosni i Hercegovini (uslijed muževa zaposlenja), svakodnevno gledanje kvizova („Potjera“) i drugih emisija edukativnoga karaktera i slično. Zanimljivo je da se prilagodba standardnom jeziku u ispitanice javljala samo u refleksima jata.

Bilježimo i primjere *pr̥jē*, *m̥aloprijē* i *n̥ajpr̥jē* (< prasl. \**pr̥je*). Ekavski refleksi jata zabilježeni su u primjerima *c̥esta*, *l̥ěš̥n̥āci*, *napr̥imer*, *óde* 'ovdje', *ónde* 'ondje', *preko p̥úta*, *vr̥ěče*. Ekavski *bùbreg* javlja se usporedo s ikavskim *bùbrig* (< prasl. \**bubregъ*), a zanimljiv je i primjer *pr̥ěmištāj* 'premještaj' gdje imamo ekavizam u prefiksu i ikavizam u korijenu riječi. Jat je dao *a* u primjeru *òras* 'orah', ali preuzet je leksem *or̥ěx̥n̥āča*.

Refleks prednjega nazala (\**ɛ*) u zabilježenim je primjerima *e* (*j̥èzik*, *ž̥édan*). Slogotvorno *l̥* dalo je *u* (*d̥ùgo*, *p̥ùno*, *p̥ùnu*, *p̥ùž*, *s̥ùnce*), kao i stražnji nazal (\**ɔ*) (*g̥òl̥ub*, (*preko*) *p̥úta*, *m̥ùka*, *m̥ùž*, *ras̥úti* 'rasuditi', *r̥úke*). Refleks poluglasa u svim je zabilježenim primjerima *a*: *b̥àlavac* (*p̥ùž*), *d̥ànas*, *k̥ònac*, N jd. *òr̥ā*, *p̥às* itd. U zabilježenu A jd. *p̥àsa* prvo *a* dobiveno je analogijom prema nominativu.

Vinjerački se govor od obližnjih govora razlikuje po izostanku zatvaranja *o > u* ispred nazala (*n*, *ń*): *d̥òn̥ili*, *k̥òń*, *k̥ònac*, *òn*, *òna*, *ònd̥ā*, *ònde*, *u* *òn̥oj*. Takvo zatvaranje tipično je za Starigrad, Jasenice i Posedarje, dok se u Ražancu posljednjih desetljeća, prema dostupnim podacima, javlja samo kao iznimka (Miletić 2008: 114). Zatvaranje *o > u* iza nazala također nije zabilježeno.

Slijed dvaju vokala zabilježen je u nizu primjera, napose u usvojenicama (*na neurologiji*, *èur̥ā*, *àutič*, *àuto*), ali i u domaćim riječima (*p̥àuk*, *bjeloočnica*<sup>11</sup>). Vrlo je frekventno ispadanje glasa *v* između dvaju vokala, što dovodi do stvaranja zijeva: *č̥úat* 'čuvati', *k̥àu* ('kavu', uz *k̥àvu*), *k̥ùat* 'kuhati', *pr̥àoslav̥n̥ò*, *pr̥āū* 'pravu', *sk̥ùat* 'skuhati', *ùòr*. Zijev može nastati i uslijed ispadanja glasa *j* (*m̥òa n̥èvsta*, usporedo s *m̥òja n̋èvsta*; oboje 'moja nevjesta'). Zabilježeno je i stezanje: *d̥ica ko d̥ica*, *nije t̥ò ko s̥àd̥ā* (< *kao*). Od skupine \**wъ*- dolazi prijedlog *u* (*u Tr̥āvn̥iku*, *u J̥ājcu*, *u R̥jéc*, *u Viñ̥ercu* itd.) i niz drugih primjera inicijalnoga *u*: *ùd̥āla*, *ud̥òvca*, *ùjtro/ùjtru*, *ùm̥gla*, *ùnuci*, *ùnuk*, *ùnuka*, *ùzm̋èn*. Uobičajeno je i *ùv̥ik* 'uvijek' (rjeđe *ùv̥ī*, bez dočelnog okluziva), dok u Starigradu, Jasenicama i Posedarju u istom značenju dolazi *v̥àik*.<sup>12</sup>

Redukcije zanaglasnoga vokala *i* već su spomenute, a reducirati se mogu i drugi vokali iza naglaske (*a*: *n̋èk*; *e*: *dv̋òj* 'dvoje', *k̋ò j* 'tko je', *ń̋èzna j kr̋àva*, *ń̋u j* 'nju je', *òv̋ò j k̋àpula*, *p̋énziju j d̋òb̋ila* itd.; *o*: *sv̋àk* 'svatko'; *u*: *ùjtro/ùjtru*). Zanaglasni vokal može se reducirati i djelomično, odnosno tako da se ostvari kao poluglas, što vidimo u primjeru *kòr̋n̋āča*. Zabilježena je i afereza: *ko* 'ako', *n̋àk̋ò*, *p̋il̋èpsiju*, *v̋àk̋ò* (uz *ov̋àk̋ò*), *v̋òlk̋ū* 'ovoliku'. Asimilaciju vokala vidimo u primjeru *D̋òmog̋oj*.

<sup>11</sup> Vrlo je vjerojatno da je ova riječ učena, tj. da nije izvorna vinjeračka. To nam sugerira jekavski refleksi jata.

<sup>12</sup> Vladimir Magaš (r. 1955.) potvrđuje da je njegova baka Kata (r. Knežević) Magaš (1886. – 1976.) iz Vinjerca također govorila *v̋àik*. Spomenuti se oblik u Vinjercu možda može čuti i danas, premda nije potvrđen snimkom (pozivamo se na zapažanje Frane Kondrića).

## 2.1.2. Neslogotvorni glasovi

Vinjerački govor razlikuje se od susjednih novoštokavskih govora po svojem sustavu neslogotvornih glasova. Umjesto četiriju palatalnih afrikata (č, ć, ž, ǰ) vinjerački govor ima samo dvije (č i ǰ); tzv. „srednje glasove“ ispitanica je izgovarala približno standardnim glasovima ć i ǰ. Navodimo primjere uporabe č i ǰ: *brāča, čekič, čistàcca, čūk, dvā stričeviča, osandēsēt i četvīrtē, tōčno, Vēršič* itd.; *ānžee* ‘anđeo’, *dôžē, žēna* (žensko ime), *žēzva, žūdo* ‘džudo’, *gòspožē, izāžē, Māžari/Mažari*, N jd. *mlāžī, prōžē, rōžena, ūsmrženo, zagrāžen* itd. Naravno, glas ž ne javlja se u primjeru *žēp* ‘džep’, a ne ostvaruje se ni u usvojenici *nārānža*.

Glas *f* stabilniji je nego u obližnjim mjestima; u Vinjercu su zabilježeni primjeri *fācō* i *za fīmēntu*, a u susjednim mjestima dominira zamjena *f > v*: *vācō, vīmēnta*. Zabilježen je i niz drugih primjera, u riječima koje su u vinjerački govor ušle davnije ili relativno nedavno: *brūfēn, fakūltēt*, G mn. *figūrā, finānci, fīno, firmu, u fōliju, Frāne, Frānkfūrta, frītule, profesōrca, na trafostānici* itd.

Fonem *x* postoji u sustavu: *xīlade, xōdnīk, xōtel, u xotēlu, xrānē* (ali za *bīlū rānu*), *jāxtu, júxu, kùxiņu, pōxvala, suxomēsnatō* itd., no često se ne ostvaruje: *ī‘ih’ (zāklali su ī), od mālī* ‘od malih’, *nīkakvī* ‘nikakvih’, *nī* ‘njih’, *kōd nī*, G *ū nī* ‘u njih’, *nīovē, oče* (3. l. jd. prezenta), *oče* (3. l. mn. prezenta), *ōdmā, kolko oš* ‘koliko hoćeš’, *tīla* ‘htjela’, *ūat* ‘uhvatiti’ (*uhva > uva > ua*) itd. U primjeru *krūv* vidimo zamjenu *x > v*. Fonem *l* stabilan je kao i u okolnim mjestima; izdvojiti ćemo primjere *kōpļe, divļē (prāse), glīva* i *na zātīlku* – u Starigradu je zabilježen oblik *zātijāk*, uobičajen i za druga mjesta širega zadarskog područja. Možemo zaključiti da inventar neslogotvornih glasova čine sljedeći fonemi: /b/, /c/, /č/, /d/, /ǰ/, /f/, /g/, /x/, /j/, /k/, /l/, /l/, /l/, /m/, /n/, /n/, /p/, /r/, /s/, /š/, /t/, /v/, /z/ i /ž/.

Refleks praslavenskih skupina *\*sk’/\*st’* u svim je zabilježenim primjerima *št*: *gōdište, gūšterca, klišta, klīštavac* ‘škorpijon’, (*bāka*) *sa štāpon*. Kao refleks skupine *\*zd’\*zg’* zabilježeno je *žd* u primjeru *žvīzdi* (uz asimilaciju konsonanata). Metatezom nastala inicijalna skupina *sv-* zabilježena je u primjerima *svī* i *svē* (*žēnskē*).

Proveden je niz suglasničkih promjena. Kao u mjestima s kojima Vinjerac graniči, u svim očekivanim situacijama redovita je promjena *-m > -n* na kraju riječi ili sloga, u nastavcima i nepromjenjivim riječima. Navodimo primjere očekivanih situacija: 1) 1. l. jd. prezenta: *dīgnēn, imān, jēsān, kāžēn, mīrīn, nēmān, nīsan, nūtelōn, ōdēn, odvēzen, ōkrēnēn, ōtvorīn, nē pāntīn, poiden, pōpijēn, san* ‘sam’, *ūmrēn, zāpřdin, znān* itd.; 2) I imenskih riječi: *ēdno zā drugīn, mermēlādōn, s Mlādenon, Mārjanon pōkōjnīn, māterōn, sa nāslonon, š nīn* ‘s njim’, *sa ōnīn, ōtvorenīn prōzoron, pjēskon, porijēklon, sīron, pod šātoron, bāka sa štāpon, s tīn glīseron*; 3) nepromjenjive riječi i složenice u kojima su te nepromjenjive riječi prvi dio: *ōsan, osandēsēt, počētkon* (prijedlog nastao od I jd. imenice *početak*), *sedandēsēt i nēkē*; 4) D osobnih zamjenica: *ēvo īn* ‘evo im’, *tū nan je, van* ‘vam’; 5) L mn. (poimeničenog) pridjeva: *u časnīn*. Dočetno

-m sačuvano je u primjeru L *na sâmōm* (*Vřbāsu*). Često je i dometanje *n* na kraju riječi: *u dēvētomen*, *u jēdnōmen*, *lānin*, *mōmen je dīdu*, *s nāmīn* ‘s nama’, *nīman*, *š nīman*, *hēgovōmen*, *hēznomen*, *po ōnomēn*, *ōtlēn* ‘odatle’, *ōvomēn*, *u vōjnīčkomen*.

Promjena *-er > -e* na dočetu riječi zabilježena je u primjerima *jūčē*, *mātē*, *nāvečē* i (*nīkū*) *vēčē*, a dočetno *-er* javlja se u primjeru N/A jd. *čēr*. Dočetni okluziv može se čuvati (npr. *dēvet*), ali može i otpasti: *nājza san* (ispred sibilanta *s*), *ūvī* (uz češće *ūvīk*). Promjena *ž > r* nije zabilježena u primjerima *mōžda* i *mōžemo*.<sup>13</sup> Početno *je-* može se čuvati (*od jēdnōga*, *u jēdnōmen*, *jēdnu*, *jēsān*, *jēsma*, *jēst*, *jēsū*, *nijēdna*, *nijēdno*) ili prijeći u *e-*: *ēdno* ‘otprilike’, *ēdnōga* (*sīna*), *ēdno zā drugīn*, *ēdnu mālū*, *ēl* ‘je li’, *ēlda* ‘je li tako, zar ne (i sl.)’, *es čūje* ‘jesi li čuo’, *ēsū l* ‘jesu li’. Zabilježen je niz primjera pojednostavljenja suglasničkih skupina: *ōde*, *nēko*, *kō*, D jd. *čēr* ‘kćeri’, A jd. *čēr* ‘kćer’, *slīnčka* ‘slivnička’ (po susjednome mjestu Slivnici)<sup>14</sup>, *īzvaredān*, *īzvaredno*, *īspanū*, *pānū*,<sup>15</sup> *tīca*, *zā šēncu*, *dvajspētō*, *ōsiklī*<sup>16</sup>, *šēnca/šēnica*, *tīčica*. Moguće je da u primjeru *tākā* ‘takva’ nije riječ o pojednostavljivanju suglasničke skupine (*kv > k*), već o tvorbi „*tak-* + pridjevsko-zamjenički sufiks *-a* za N jd. ženskog roda“. Bez promjene usvojena je dočetna skupina *-nt* (*pātēnt*, *tālēnt*). Uobičajeno je jednačenje glasova *s* i *z* po mjestu tvorbe prema *ń* na granici prijedloga i imenske riječi: *š nīman* ‘s njima’, *š nīn* ‘s njim’, *š nōn* ‘s njom’, *īž nē* ‘iz nje’. Asimilacija (kon)sonanata provedena je u primjeru *žvīždī*, a disimilacija u primjeru *ū dīmļāk*. Treba izdvojiti i primjer *gñoj* (*gn > gñ*). Epentetsko *l* koje dovodi do jotacije vidimo u primjeru *dāmļāna* ‘demižana’ (< *dāmjana*). Sibilizacija nije provedena u primjerima *u rúk* (< *u rúki*) ‘u ruci’ i *na kātřīg* (< *na kātřīgi*) ‘na stolici (s naslonom)’, jest u primjerima N mn. *ūnuci* i *svītñāci* ‘krijesnice’. Provedena je palatalizacija u tvorbi umanjena ženskog roda: *iz Draščē* (< *iz Dražice*), *slīpē ōčice*. U primjeru *šēšīrcī* ‘šeširić’ došlo je do zamjene dvaju dočetnih glasova; moguće je da je dočetni slijed „konsonant + vokal“ nastao analogijom prema drugim padežima (G *šēšīrča*, D *šēšīrču*).<sup>17</sup>

Na kraju sloga/riječi vokalizira se *l*; primjeri *l > a*: *bīja* ‘bio’, *dōbīja* ‘dobio’, *slūžija* ‘služio’, *pōginija* ‘poginuo’ itd.; primjeri *l > e*: *bīje* ‘bio’, *otvōrje* ‘otvorio’, *vōdije* ‘vodio’, *ožēnje* ‘oženio’ itd. U svim je ovim primjerima interpoliran glas *j*. Izdvajamo i druge primjere vokalizacije: *ānžee* (uz *ānžeo*), *stejāna* ‘steona’, dvojako *čūja/čūje* ‘čuo’. U primjerima *vřtā* (< *vřtāl*) ‘vrt’, *kābā* ‘kabao’, N jd. *ōrā*, *ōtšā* ‘otišao’ i *zvā* ‘zvao’ vidimo kompenzacijsku duljinu koja je nastala

<sup>13</sup> Veći broj primjera pokazao bi ima li je uopće.

<sup>14</sup> Damir Magaš navodi vinjeračku riječ „Slimčani“ ‘Slivničani’ (1999: 108).

<sup>15</sup> Primjeri *īspanū* i *pānū* možda su nastali analogijom prema *stānū*, *ōstanū* i sl.

<sup>16</sup> I ovdje je zapravo riječ o otpadanju dočetnog okluziva ispred *s*.

<sup>17</sup> Frane Kondrić potvrdio je da je riječ o pojavi koja je u starijih Vinjerčana bila uobičajena (primjer N jd. *čōvki* ‘čovjek’, N jd. *Bōšči* ‘Božić’); danas je u povlačenju, ali i dalje se može čuti.

stezanjem dvaju vokala (od kojih je onaj dočetni nastao vokalizacijom); duljinu vidimo i u primjeru *ùmrā* ‘umro’. U primjerima *stō* ‘stol’ i *fàcō* ‘facol’ duljina je već postojala. Često je i izostajanje vokalizacije *l* na kraju riječi/sloga: *u bólnici*, *xòtel*, *kàlcete*, *lòkāl*, *kod Mílka*, *kod Smìlčiča*, *zà stālno* itd. Ne vokalizira se ni *l* koje se na kraju riječi/sloga našlo uslijed redukcije vokala: *al* ‘ali’, *dòl* ‘dolje’ i ‘južno’, *èl* ‘je li’, *kàpulca*, *kòlko*, *nèkolko*, *ol* ‘ili’, G jd. *sòl* ‘soli’, *škàlce* ‘ljestvice’, *ù škòl* ‘u školi’, *kròz ulcu*, *vèlkī* itd.

### 2.1.3. Prozodija

Naglasni inventar čine četiri naglasaka (kratkosilazni, kratkouzlazni, dugosilazni i dugouzlazni) i zanaglasne duljine. Distribucija naglasaka u načelu je ograničena: 1) na jednosložnim riječima mogu stajati samo silazni naglasci, 2) dvosložne i višesložne riječi ne mogu imati naglasak na zadnjem slogu, 3) na unutarnjim slogovima trosložnih i višesložnih riječi mogu stajati samo uzlazni naglasci. Svi ovi naglasni zakoni imaju odstupanja:

- 1) na jednosložnoj riječi može stajati uzlazni naglasak, no samo ako se radi o izvorno dvosložnoj riječi koja je uslijed redukcije zanaglasnog vokala izgubila slog: *u Rjéc* ‘u Rijeci’, *dóž* ‘dođi’, *bák* ‘baki’, *u rúk* ‘u ruci’, *Mím* ‘Mimi’. I u primjeru *nèk in Bòg dáde* uzlazni se naglasak nalazi na jednosložnoj riječi; gledajući fonetsku riječ [*nèkin*], ne vidimo odstupanje od zakonitosti;<sup>18</sup>
- 2) naglasak može stajati na zadnjem slogu trosložne riječi, što vidimo u primjeru *na Belařùž*; naglasak se našao na zadnjem slogu uslijed otpadanja zanaglasnog vokala *i* koji je bio nositelj sloga; da nije došlo do otpadanja sloga, potvrdili bismo odstupanje od glasovnog zakona po kojemu silazni naglasci ne mogu stajati na unutarnjim slogovima trosložnih i višesložnih riječi;
- 3) silazni naglasci na unutarnjim slogovima javljaju se u usvojenicama: *romàntika*, *elèktričār*, *u Petrovàradīnu*, *marèlica*, *kapořànat* (uz *kapòřanat*) ‘groblje’, *organìzam*; izuzetak je domaća složenica *dvajspètō*.

Silazni naglasak može prijeći na prednaglasnicu (posebno na prijedlog), oslabljeno (*is kučē*, *kòd nī*, *kòt kučē*, *kròz ulcu*, *nà čudu*, *nà komīnu*, *nà mene*, *nà posteřu*, *òd Ànželē*, *òd litrē*, *pò kuči*, *pò slikan*, *ù Dragan*, *ù gūrlu*, *ù kuču*, *ù Nemačkōj*, *ù štalu*, *ù Zadru*, *zà svètōg Ántu* itd.) ili neoslabljeno (*kròz dvōr*, *nà dvī nòge*, *nà glāvu*, *nà rēd*, *nà rūku*, *ò<sup>d</sup> čūka*, *ù mōre*, *ù dvōr*, *zà stālno*, *zà zīmu* itd.). Redovito naglasak prelazi na česticu *ne* (*nè znā*, *nè smētā* i sl.). Analoški je primjer 1. l. jd. *nè mogu*. Naglasak može prijeći i na druge riječi: *bāba* i *did*, *ko*

<sup>18</sup> Bilježimo i primjer *nek se rûgā*.

*i mene, kò nòj, mòmak i cura, nì tō, trī ì pō.* Često naglasak ostaje na naglasnici: *do dněvniċa, do smřti, i za krŭv i za svě, kod Mārka, kod Smilčiča, na tĭmenu, nad vrŭčŭ vòdu, od firmē, od mōga, u fōliju, u Lòkvan, u ŭprav ‘u upravi’, za mōre, za tō* itd.

Dvije naglasnice mogu se izgovoriti kao jedna i to tako da prva naglasnica izgubi naglasak, bez obzira na to koji je imala: *baba Mārĭja* (< *bāba Mārĭja*), *teta Trŭda* (< *téta Trŭda*), *biĉe svētĭ* (< *biĉe svētĭ*) ‘vjerojatno sveti’. Zabilježen je i primjer *dvi-trī godne* (< *dvĭ-trĭ gōdne*) u kojemu se izvorno tri naglasnice izgovaraju kao jedna. U fonetskoj riječi može se javiti prednaglasna duljina, opet uslijed toga što prva naglasnica gubi naglasak; zabilježen je primjer *ondā b nāveĉē*. Zanaslasne duljine ostvaruju se u očekivanim pozicijama, a uobičajeno je i čuvanje više zanaslasnih duljina (npr. *pedēsēt i dēvētē, mālo mermēlādē* itd.). Zabilježene su i riječi s dva naglasaka: *nājprĭjē*<sup>19</sup>, *jēdanpŭt, nēkĭdān* ‘nekidan’.<sup>20</sup>

Neke riječi mogu se izgovoriti dvojako: *D mēn / (k) mēnĭ* (oboje potvrđeno više puta), *dōšle/dōšle / dōšli/dōšli, palaĉinke/palāĉinke*. Riječ *ajme* mijenja značenje ovisno o naglasku – *ajme* dolazi pri žaljenju, a *ájme* prije izricanja blaže molbe. Kao i u obližnjim mjestima potvrđen je naglasak *íden* ‘jedem’, karakterističan za zadarsko područje (Brozović 1976: 61).

## 2.2. Iz morfologije vinjeračkoga govora

### 2.2.1. Imenske riječi

U deklinaciji uglavnom nema većih odstupanja od stanja u obližnjim mjestima. Kao i drugdje na zadarskom području zabilježena je i duža i kraća množina imenica muškog roda *a*-deklinacije: *sĭnovi, bōrovi, A sōkolove, A tōrove, na bĭlē flēkove, pŕstenovi; cĭgli*. Zabilježena skraćena muška imena i nadimci imaju deklinaciju tipa *N Ānte – G Āntē* (tako: *Krŭno, Vjéko, Fráne, Mĭme* i dr.; zabilježen je *G kod Vjékē, D Mĭm* (< *Mĭmi*), *A Krŭnu, V Fráne*) ili deklinaciju tipa *N Bránko – G Bránka*. Oblik *N jd. mātē* (< *mātēr*) preuzet je *A jd.*; zabilježen je *G mātērē* i *I mātērōn*. Na primjeru *G jd. (od) mōjē ĉērē, D jd. ĉēr* (< *ĉeri*) i *A jd. ĉēr* vidimo da se imenica može kolebati između *e*-deklinacije i *i*-deklinacije. Zabilježen je *N mn. kōkoše*, dakle s nastavkom iz *e*-deklinacije. U *G mn.* imenica svih rodova dominira nastavak *-ā*: *bunārā, (ōsan) dánā, ěurā, fĭgŭrā, gōdĭnā, kŭnā, lāstavicā, (tolikō) mĭstā, (ōsan) rázrēdā, sestārā, iz Žŭnĭĉā*.

<sup>19</sup> Dva naglasaka u superlativima pridjeva uobičajena su pojava u gotovo svim novoštokavskim govorima širega zadarskog područja. U Vinjercu je zabilježen i superlativ *nājvišē*, dakle s jednim naglaskom.

<sup>20</sup> Riječi *jēdanpŭt, nēkĭdān* mogli bismo promatrati i kao spoj dviju punoznačnih riječi (*jēdan pŭt, nēkĭ dān*).

Imenica *úra* ženskog je roda *e*-deklinacije, a u G mn. ima nastavak *-ī* (*šēst úrī*) koji je uobičajen za imenice ženskog roda *i*-deklinacije (*ričī, vjéstī*), ali i za imenicu *sāt* 'šezdeset minuta' (*sátī*). U L mn. imenica ženskog roda *e*-deklinacije dolazi nastavak *-an* (*u Délnican, ù Dragan, u Dùbravan, u Lòkvan, pò slikan*), a u L mn. imenica muškog roda *a*-deklinacije dolazi nastavak *-īn* (*o vapórīn*). Uobičajene su konstrukcije tipa *dvā stričēviča, dvī sèstre zà dvā bràta, od dvī lítre* i sl. Imenica *časnā* 'časna sestra', nastala poimeničenjem pridjeva, u množini zadržava pridjevsko-zamjeničku deklinaciju (*u časnīn*). Zbirna imenica 'kamenje' javlja se i u gramatičkoj jednini i u gramatičkoj množini (*kāmēne, kāmēna bòme līpā*). Bilježimo i brojevnu imenicu *čētvero*, s formantom *-er-*.

Upitno-odnosna zamjenica uglavnom ima oblik *što*, kao i u obližnjim mjestima (Starigrad, Ražanac, Posedarje, Jasenice); samo jednom zabilježen je oblik *šta* (*neka òni gòvorū šta òčē*). Neodređena zamjenica 'nešto' uvijek ima oblik *něšto*. U značenju 'štogod' dolazi *štòkod*, što je uobičajeno u novoštokavskim ikavskim govorima zadarskoga područja. Pokazna zamjenica 'taj' ima oblik *tāj* (*tāj svòj lòkāl, tāj fakùltēt*), no zabilježen je i oblik *òvā* u značenju 'ovaj' (*A òvā kròv*). Uobičajeno je da pokazne zamjenice muškog roda u značenju 'ovaj' i 'onaj' imaju nastavak *-i* kao određeni pridjevi (*òvī vřtā, òvī sīn, ònī òtvor, ònī lòvačkī šēsīrčī na glāvī, ònī finī bòmbōn*).<sup>21</sup> Poštapalica *ovī* redovito dolazi bez naglaska. Kao određeni pridjevi ponašaju se zamjenice *kàkvī* '(ne)kakač' i *někakvī* 'nekakač'. Bilježimo i L u *čèmen* 'u čemu' te I s *nàmīn* 's nama'. U primjeru *svě jâ nřzī pòštīvan* vidimo uporabu deiktične čestice *-zi* koja je živa i u Starigradu (npr. *èdno z drùgizīn*).

### 2.2.2. Glagolski oblici

Oblik infinitiva (krunji/puni) gotovo uvijek ovisi o fonološkoj okolini, odnosno o čuvanju ili redukciji zanaglasnog vokala *i*. Ako je iza naglaska (*i* zanaglasne duljine) samo jedan vokal *i*, on se u pravilu reducira, pa infinitivi završavaju nevakalskim glasom: *dòč, îč, lèč, òtīč, pròč, rèč; bìt, čúat* 'čuvati', *dāt, imat, làgat, kùat* 'kuhati', *navìgat, òdnīt, òstat, pítat, pokázat, pòslušat, ruìnāt* 'uništiti', *skùat* 'skuhati', *sprémat, ùat* 'uhvatiti', *zàklat, zvāt*. Iznimka su glagoli na *-sti* koji čuvaju puni infinitivni oblik: *ìsti, plèsti, sřsti*. Njima se pribraja i glagol *dòlasti* (< *dolaziti*). Ako su iza naglaska dva vokala *i*, u pravilu se reducira prvi, pa infinitivi završavaju vokalom: *otvórti, povrī<sup>d</sup>ti, proci<sup>d</sup>ti, pròpti* 'probiti', *rá<sup>d</sup>ti, rasúti* 'rasuditi', *vř<sup>d</sup>ti, zatvòrti, živti*. Iznimka su glagoli druge vrste koji imaju formant *-ni-*: *mètnit, tàknit*; (očekivana) redukcija prvog vokala *i* stvorila

<sup>21</sup> U obližnjem Starigradu uobičajeni su oblici *tā* 'taj', *òvī* 'ovaj' i *ùnī* 'onaj'.

bi suglasničke skupine *tnt* i *knt* koje bi bile teško izgovorljive, što uvjetuje redukciju drugog vokala.

U prezentskim oblicima javljaju se dvojnosti; prezent glagola 'ići' zabilježen je i u neizmijenjenu i u izmijenjenu obliku (*īdē, īdū; īžē, nē īžē*), a prezent glagola 'leći' može biti i *lëgnēn* i *lëžēn*. Zabilježeni su i kraći oblici *znân, nē znân, ìmā, ìmān*, i duži oblici *dáde* i *znáde*. Oblici poput *imáden* nisu zabilježeni. Uopćeni je nastavak za 3. l. mn. prezenta *-ū* pa dolaze primjeri poput *dòlazū, gòvorū, mùčū, pālū* i *živū*; u primjeru *òčē* nastavak je *-ē*. Glagol 'biti' u 3. l. jd. prezenta ima naglašeni oblik *jest* (*jěst, ko ì mene*). U primjeru 3. l. mn. *pèkū* nije došlo do analogije prema ostalim prezentskim oblicima (nije zabilježeno *pèčū* kao u nešto udaljenijoj Škabrnji i drugdje).

Glagolski pridjev radni muškog roda u jednini ima oblike *bīja, dólazija, pīja, čūja* i sl., ali podjednako često i *bīje, otvórje, vòdije, čūje* i sl. Takva dvojnost zabilježena je i u Starigradu, ali i u nekim drugim novoštokavskim ikavskim mjestima zadarskoga područja, primjerice u Svetom Petru i Polači. Beziznimni su, kao u svim obližnjim mjestima, primjeri poput *òtsā, zvā, rëkā, pròšā* itd.

Čest je puni perfekt: *īsto se je zvāla Vëršič; tū se j dól išlo; oženje se j*. Glagolski pridjev radni ženskog roda u jednini može imati oblike poput *zvāla*, ali i (premda znatno rjeđe) oblike poput *pòjle* 'pojela' (*jèdnu san pòjle*) i *mlīle* 'mljela' (*jā se nē sičān da san ù nēmu kād mlīle*); znakovit je stoga primjer *tāmo j bila ĩtālije*. Javljaju se i pluskvamperfekt (*a òna j vëč dāla, na tolikō mīstā bila pòslala mòlbe; kad je bila opèrīrana; èsu l bìli se pozákonli*) i aorist (*nē upītā 'ne upitah', rëko*), dok imperfekt nije zabilježen kao ni u susjednim mjestima (ni drugdje u štokavštini na širem zadarskom području).

U sustavu su glagolskih oblika i kondicional I. (*stāli bi; svè b se tō sprémlo; òni b dđšli; òna b tō svè polizala; òn bi se dīgā; ondā b nāvečē dđnīja*) i kondicional II. (*bila bi jā išla*); pomoćni glagol u svim licima ima oblik *bi* (npr. *kad bi mī rëkli*). U primjeru *jā b ràda i jedānēsti òstat* 'ja bih rado ostala i u jedanaestom mjesecu' vjerojatno je došlo do križanja konstrukcija 'ja bih rado (rada) ostala' i 'ja bih htjela ostati'; k tomu ide i primjer *nē b ràda sīna povrīti*. Imperativ *pùštite* 'pustite' vjerojatno je nastao analogijom prema prezentu *púštati* (*jā púštān*) odnosno imperativu *púštājte*.

### 2.3. Iz sintakse vinjeračkoga govora

Posvojnost se može izraziti posvojnomo zamjenicom (*mòj sīn, nēgova žena*) ili posvojnomo pridjevom, ali i drugačije – posvojnomo genitivom bez prijedloga (*pòkòjnòg Krëšimīra mātē*), konstrukcijom „od + G“ (*od mòga dīda brāt; Katica od Mārka; sèstra od mòga mùža; vīme òt kravē* itd.) i dativom (*òn i žena mu; ùnuk i žena mu; sīn joj 'njezin sin'*).

Zabilježena je specifična rekcija glagola ‘vidjeti’: *vīd mōjē māterē, vīd mōjē golūpcē*. Dativ može doći s prijedlogom *k* (*k mēnī*). Instrumental društva može dolaziti s prijedlogom *s* (*dōšla san s Mlādenon; jā san jēdanpūt š nīman išla u Obrōvac*), ali češće dolazi bez prijedloga: *zādñī pūt bāš kad san bīla Mlādenon; ovā što j óde žīvla māterōn; pūno j vēzāna māterōn; ona j dvajspētō gōdīšte, Mīmōn; Mārjanon pōkōjnīn; jādna da j Mīm se Nīkicōn*.

Česte su konstrukcije „za + infinitiv“: *pósebno obučenē za nāvēčē za ič vānka; pāštu za kūat; něšto za īsti; kōnac za plēsti* itd. Datum se uglavnom izražava konstrukcijom „na + glavni broj u A (za dan) + redni broj u G (za mjesec)“: *na òsan dvānēstog; na devētnēst dēvētoga*. Isto je zabilježeno i u obližnjem Starigradu (npr. *na dēset ósmōga*), ali i u nešto udaljenijem Zatonu (*na šēs šēstōga*).

## 2.4. Napomene o izabranom leksiku

Među usvojenicama očekivano dominiraju romanizmi, kao i drugdje na zadarskom području. Donosimo popis zabilježenih vinjeračkih oblika: *atrōke* ‘kamoli’, *bavārīn*, *bēštija*, *bōce*, *cancārele* ‘tijesto od jaja i brašna’, *cīgli* ‘metalne kante’, *čēntrūn* ‘lubenica’, *čikara* ‘šalica’, *dāmļana* ‘opletena boca’, *fācō* ‘rubac za glavu’, *ù gūrļu* ‘u metalnu cijev na kući’, *īnšoma* ‘sve u svemu’, *kālcete* ‘čarape’, *kāpula* ‘crveni luk’, *u kantūnu* ‘u kutu’, *kātrīga* ‘stolica’, *kūkumār* ‘krastavac’, *kūšīn* ‘jastuk’, *kūžīna* ‘kuhinja’, *lāzañe* ‘rezanci’, *lūcmarīn* ‘ružmarin’, *lūmbrēla* ‘kišobran’, *mīlūn* ‘dinja’, *navīgat* ‘ploviti na brodu (na dugim prugama)’, *nēvēra* ‘oluja’, *nōštrōmo* ‘vođa palube’, *pāštu* ‘tjesteninu’, *pījaca* ‘tržnica’, *pījat* ‘tanjur’, *pomīdōr* ‘rajčica’, A mn. *pōštīvānā* ‘posložena’, *prāske* (uz *brēskve*) ‘breskve’, *rāngavo* ‘užeglo’, *ruīnat* ‘uništiti’, *rūzinavī* ‘hrđavi’, *skāšela* ‘džep’ (uz turcizam *žēp* u istom značenju), *spāra* ‘okrugli jastučić podmetač’, *škālice* ‘ljestvice’, *škātulu* ‘kutiju’, *škovācjēru* ‘lopaticu za kupljenje smeća’, *špīna* ‘slavina’, *štērika* ‘svjetiljka’, *šugōmān* ‘ručnik’, *tūrta*<sup>22</sup> ‘pogača’, *vagānela* ‘valjak za tijesto’, *vāpōr* ‘brod’, *žbāļala* ‘pogriješila’ itd. Romanizme slijede druge usvojenice, prvenstveno turcizmi: *būt*, *čēkič*, *dūčān*, *kēsice*, *tōrbica*, *zēru*, *žēp* (uz romanizam *skāšela*).

U značenju ‘otac’ uobičajeno je *čāča*, a u značenju ‘majka’ *mātē*, kao i drugdje u štokavštini na zadarskom području. Vinjerački primjeri *brāšno*, *glēdala* (*kogaļšto*) ‘brinula se (o komu/čemu)’, *kīša*, *mōzak*, *nē pāntīn* ‘ne sjećam se’, *postōle* ‘cipele’ i *spřtva* ‘pletena košara’ također su uobičajeni u novoštokavskim ikavskim govorima zadarskoga kraja, uz manje fonološke i morfološke razlike među mjesnim govorima. Izdvojit ćemo i zapažanje Damira Magaša: „Brojenje ovaca obavlja se i danas po starinsku (...): ‘do, pato, šasto, šopći, zeći’ (...)“ (1999:

<sup>22</sup> Leksem zabilježio Frane Kondrić.

173). Takvo brojenje stoke danas je na širem zadarskom području, barem ondje gdje su u posljednjih nekoliko godina vršena istraživanja (Starigrad, Posedarje, Pridraga, Nadin itd.), dio pasivnog leksika.

Poimeničenjem pridjeva dobiven je leksem *ženske* 'žene'. U značenju 'jōj' i sl. dolazi uzvik *jádna*, nastao od pridjeva. Glagol (*pro*)*gargàšati* 'gargašom (pro)čistiti vunu' javlja se figurativno u značenju '(pro)čistiti', npr. *neka gřlo progargàšajū* (za bombone). Analoški je (prema imenu ptice) dobiven primjer *Svētōg Vīnka Pāūnskog* (odnosi se na samostan). Pejorativan je primjer *nablējali su se* 'napričali su se', nastao analogijom prema glasanju ovaca (*blējānu*). Zabilježeni su i primjeri paragoge *ódekā* i *túte*. Izdvojit ćemo i nekoliko uporabljenih frazema: *tōčno ko ámen ù cřkvi* 'neupitno, bez iznimke točno', *od mālī je ríči* 'malo govori', *nà čudu san* 'u nezgodnoj sam situaciji'.

### 3. Zaključak

Kao turistički usmjereno mjesto s vrlo malim brojem stalnih stanovnika, Vinjerac polako gubi svoj nekadašnji identitet,<sup>23</sup> ali i svoje jezične posebnosti. Ovaj rad zabilježio je one jezične crte koje vinjerački govor čine sličnim okolnim govorima, ali i one koje ga od njih razdvajaju. Posebnost vinjeračkoga govora na fonološkoj razini u odnosu na obližnje novoštokavske ikavske govore ogleda se u nepostojanju razlike između fonema *č* i *ć*, odnosno *ž* i *ž̇*, te u izostanku zatvaranja *o > u* ispred nazala. Takvo zatvaranje karakteristično je za velik broj novoštokavskih ikavskih govora širega zadarskog područja. Na morfološkoj i sintaktičkoj razini Vinjerac se dobro uklapa u sliku cijeloga jezičnog područja, kao i na razini leksika gdje dominiraju romanizmi.

Budućnost vinjeračkoga govora neizvjesna je i ne možemo tvrditi da će malobrojni stanovnici Vinjerca u skorijoj budućnosti imati dovoljno zajedničkih jezičnih crta koje bismo mogli svesti pod jedan mjesni govor. Možemo dakle reći da je izgledno da klasičnih dijalektoloških istraživanja vinjeračkoga govora više neće moći biti i da je ovaj rad možda prvi i jedini klasični dijalektološki opis idioma koji možemo nazvati „vinjerački govor“. Trebalo bi svakako uložiti napore da se što prije zabilježi ono što se o vinjeračkom govoru još dâ zabilježiti, barem na leksičkoj razini.

<sup>23</sup> Usp. Magaš 1999: 111.

## 4. Literatura<sup>24\*</sup>

- Brozović, Dalibor. 1976. „O suvremenoj zadarskoj miksoglotiji i o njezinim društveno-povijesnim i lingvističkim pretpostavkama“. *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru* 14–15: 49–63.
- Bucić, Ivan. 2016. *Rječnik govora sela Jasenica*. Zadar: Ogranak Matice hrvatske u Zadru.
- Galović, Filip. 2020. „Govor mjesta Jasenica (pored Posedarja)“. *SaZnanje* 2: 51–64. *Hrvatski jezični portal*. URL: <http://hjpn.znanje.hr/> (posljednji pregled 12. ožujka 2020.).
- Kapović, Mate. 2015. *Povijest hrvatske akcentuacije: Fonetika*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Ligorio, Orsat. 2014. *Problem leksičke stratifikacije u adrijatistici*. Doktorski rad. Zadar: Sveučilište u Zadru.
- Lisac, Josip. 2003. *Hrvatska dijalektologija 1: Hrvatski dijalekti i govori štokavskog narječja i hrvatski govori torlačkog narječja*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- Lisac, Josip. 2004. „Usporedba govora Tkona i Ražanca“. *Čakavska rič* 32, 2: 167–171.
- Lisac, Josip, Magaš, Ivan. 2020. „Polački govor“. U: *Polački kraj u prošlosti i sadašnjosti*. Ur. Božo Došen. Polača – Zadar: Ogranak Matice hrvatske u Zadru: 583–590.
- Lisac, Josip, Magaš, Ivan. „Starigradski govor“ (neobjavljeno).
- Magaš, Damir. 1999. *Njenerac*. Zagreb – Zadar: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Zavod za povijesne znanosti, Hrvatsko geografsko društvo Zadar.
- Magaš, Damir. 2013. *Geografija Hrvatske*. Zadar – Samobor: Odjel za geografiju Sveučilišta u Zadru – Meridijani.
- Magaš, Ivan. 2019. „Usporedna analiza govora Donjih Biljana i Škabrnje“. *Croatica et Slavica Iadertina* 15, 2: 361–392.
- Magaš, Ivan, Tokić, don Nikola. 2018. *Rječnik sela Popovića*. Zadar: Ogranak Matice hrvatske u Zadru.
- Miletić, Josip. 2008. „Fonološke i osnovne morfološke značajke govora Ražanca“. *Čakavska rič* 36, 1–2: 113–118.
- Skok, Petar. 1971–1974. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika I–IV*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Skračić, Vladimir, Vuletić, Nikola. 2018. *Leksik morske faune u sjevernoj Dalmaciji. Prvi dio: rječnik pučkoga nazivlja*. Zadar: Sveučilište u Zadru.
- „Stanovništvo prema starosti i spolu po naseljima, popis 2011. (općina Posedarje)“. Službene stranice Državnoga zavoda za statistiku. URL: [https://www.dzs.hr/Hrv/censuses/census2011/results/htm/H01\\_01\\_01/h01\\_01\\_01\\_zup13\\_3492.html](https://www.dzs.hr/Hrv/censuses/census2011/results/htm/H01_01_01/h01_01_01_zup13_3492.html) (posljednji pregled 14. ožujka 2020.).
- Šprljan, Nataša. 2018. „Toponimija Nacionalnoga parka Paklenica“. *Folia onomastica Croatica* 27: 123–205.
- Vinja, Vojmir. 1998–2016. *Jadranske etimologije I–IV: Jadranske dopune Skokovu etimologijskom rječniku*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Školska knjiga.

<sup>24</sup> \* Ovdje je naveden popis citirane i korištene literature. Izvori podataka uglavnom su privatne audiosnimke koje je na dijalektološkim istraživanjima u mjestima zadarskoga kraja (Nadin, Pridraga, Sveti Petar, Seline, Zaton i dr.) načinio autor ovih redaka.

## Vernacular of Vinjerac

This paper will be examining the features of the Vinjerac's vernacular, especially phonological and morphological ones, with details of its syntax and vocabulary. The speech of Vinjerac is a Neo-Štokavian Ikavian and has not been processed in dialectology so far. The analysis of the Vinjerac's speech recording has demonstrated that its characteristics are remarkably similar to those of other Neo-Štokavian Ikavian vernaculars of the Zadar's region. There are frequent reductions of an unstressed vocal as in other speeches of this area, the change of *-m > -n* is regular in suffixes and closed words, there is a syncretism of plural cases, etc., but the interesting part of the

## Summary

Vinjerac's vernacular is the non-distinguishing of the sounds *č* and *ć* which is not characteristic for nearby speeches of the same type (speeches of Starigrad, Ražanac, Posedarje, Jasenice). It is noteworthy that the closure *o > u* was not registered in the analysis of Vinjerac's speech, and is very recurrent in the surrounding places. The dominant lexical adoptions are, as expected, of Romanian origin. The future of the Vinjerac's vernacular is questionable because the number of permanent residents is decreasing.

KEYWORDS: *dialectological description, vernacular, Neo-Štokavian Ikavian, Vinjerac.*



# Моделирование когнитивной структуры слов-коррелятов родного и изучаемых языков

**Лариса Олеговна Бутакова**

Омский государственный университет им.  
Ф.М. Достоевского (Россия)  
Факультет филологии и  
медиакommunikации

**Анастасия Алексеевна Шадрина**

Ltd. DisTTutor (Россия)

UDK: 81'232

Kategorizacija: prethodno priopćenje

Primljeno: 30. svibnja 2020.

Prihvaćeno: 26. travnja 2021.

Цель статьи – показать процесс и результаты моделирования семантики слов-коррелятов на основе состава ассоциативных полей на трех языках (родном и двух изучаемых одновременно). В основе предлагаемой лингвистической модели – методика построения когнитивной структуры ассоциативного поля (Н.И. Кургановой). Материалом для исследования послужили результаты ассоциативных и семантических экспериментов, проведенных авторами в Чехии с реципиентами – чехами, изучающими русский и английский языки. Данный способ анализа позволил выявить специфику формирования психологического значения слов-коррелятов родного и в разной степени важных для учебного билингва иностранных языков, установить характер полилингвизма или поликультурации для выбранной группы информантов. Реконструируя значения слов-коррелятов, обозначающих базовые концепты повседневности, авторы показывают различия в признаковой структуре исследуемых слов и особенностях их эмоциональной нагрузки. Проведенные эксперименты доказывают положение о том, что значение иноязычного слова в ситуации учебного многоязычия формируется с опорой на концептуальную базу родного языка и поэтому отличается от того, что стоит за данным словом у носителя языка; различия в структуре значений слова на родном языке и иноязычного слова-коррелята обусловлены различным опытом усвоения и употребления данных слов. Обоснованность полученного вывода демонстрируется с помощью анализа структуры значения слов Rusko/Россия/Russia, полученной по результатам эксперимента с чешскими информантами.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *психологическое значение, ассоциативный эксперимент, ассоциативное поле, когнитивная структура ассоциативного поля*

## Вводные замечания

Усиление процессов массовых транснациональных коммуникаций в современном обществе обуславливает необходимость изучения проблемы многоязычия как многоаспектного феномена. Достаточно хорошо изучен естественный билингвизм, хотя в современной ситуации увеличения числа людей, владеющих двумя, тремя иностранными языками и получающими знания языков чаще всего в учебной ситуации, необходимо представлять, какие когнитивные и психолингвистические процессы происходят в сознании учебных полилингвов, какое место занимают изучаемые языки в их концептуальных системах особенно с учетом того факта, распространенной формой многоязычия становится полилингвизм «с английским языком в качестве Я2 и Ян» (Башкова, Овчинникова 2013: 540). С точки зрения психолингвистики, представляет интерес то, как происходит процесс овладения вторым (и третьим) иностранным языком, как формируется система нового языка в сознании человека, как при этом формируется значение слова, которое принадлежит другому языку – не своему. Интерес представляет и сопоставительный анализ: что общего и различного в формировании значений слов родного и изучаемого языков, в особенности, если их несколько.

Проблематика билингвизма актуальна (Башкова, Овчинникова 2013; Баранова 2015: 247 -253; Доценко, Лещенко 2009: 138-149; Залевская 2009: 10-17). В поле исследовательского интереса находятся разные аспекты значения слова и его функционирования в ментальном лексиконе (Овчинникова 2009: 43-49), эмоциональной составляющей образа, стоящего за иноязычным словом (Кремнева 2008), идентификации полиморфного слова при учебном двуязычии (Корниевская 2012), овладения и пользования словом при билингвизме (Новикова 2007), статуса искусственного билингвизма (Салихова 2007), становления лексикона билингва (Черничкина 2007), аспекты функционирования лексикона билингва (Лещенко 2005). Не меньший интерес представляет изучение данных процессов в ситуации учебного триязычия, являющегося реальностью языковой жизни современного общества, что и определяет *актуальность* описываемого в статье исследования. Кроме того, актуальным и новым является выбор языков для эксперимента: чешский и русский как родной/второй иностранный языки, а также английский язык, являющийся первым иностранным языком.

**Цель статьи** – показать процесс моделирования семантики слов-коррелятов в языковом сознании носителей чешского языка на основе состава ассоциативных полей на трех языках (родном и двух изучаемых одновременно) и рецептивного эксперимента.

**Материал** – результаты серии психолингвистических экспериментов 2014-2015 гг. с участием 125 испытуемых в возрасте от 14 до 44, владеющих двумя иностранными языками. Эксперименты в Чехии: информанты – чехи, изучающие русский и английский языки (эксперимент 1, экспериментальная группа – 25 человек; эксперимент 2, экспериментальная группа – 64 человека). Все информанты изучают английский в качестве первого иностранного языка и русский язык в качестве второго. Общее количество реакций, включая данные шкалирования, 13000 единиц.

В статье проанализирована структура психологического значения одного из слов-стимулов, что дает возможность увидеть способ анализа экспериментальных результатов и построения модели значения.

**Гипотеза исследования:** значение иноязычного слова в ситуации учебного многоязычия формируется с опорой на концептуальную базу родного языка и поэтому отличается от того, что стоит за данным словом у носителя языка; различия и в структуре значений слова на родном языке и иноязычного слова-коррелята обусловлены различным опытом усвоения и употребления данных слов, естественностью/искусственностью ситуации овладения языками, культурной и функциональной значимостью родного и каждого из изучаемых иностранных языков. Указанные различия найдут отражение в когнитивной структуре значения слова у носителя языка и индивида, изучающего данный язык в учебной ситуации. Кроме того, эмотивный компонент значения слов-коррелятов будет в каких-то случаях отличаться, демонстрируя тем самым разницу усвоения слов родного языка и иностранного.

В методологической базе работы были наиболее актуальны психолингвистические идеи в области: учебного и естественного двуязычия (А.А. Залевская, И.Л. Медведева, Е.К. Черничкина, И.С. Башкова, И.Г. Овчинникова); психологической теории значения (А.А. Леонтьев, А.А. Залевская, В.А. Пищальникова), включая концепцию интерфейсной теории слова, концепцию индивидуального и коллективного знания А.А. Залевской; двойной онтологии значений (А.Н. Леонтьев, А.А. Леонтьев, А.А. Залевская); многоязычного ментального лексикона (А.А. Залевская, И.Г. Овчинникова, Т.И. Доценко, Ю.Е. Лещенко, Э.В. Саркисова, А. Павленко) и моделирования структурных параметров значения слова Н.И. Кургановой. Для доказывания гипотезы были применены **методы** психолингвистики – свободный ассоциативный эксперимент, рецептивный эксперимент с использованием методики семантического дифференциала, *статистические* методы (выявлялась иерархия частотности полученных реакций, подсчитывалось число совпадающих реакций и общее количество ассоциатов, подсчитывалось среднее значение каждой шкалы для метода семантического дифференциала; методика построения когнитивной структуры АП, предложенная Н.И. Кургановой (Курганова 2012).

## Результаты исследования

Основным инструментом исследования было понятие психологической структуры значения. Психологическая структура интерпретировалась с опорой на позицию А.А. Леонтьева как «в первую очередь, система дифференциальных признаков значения, соотнесения с различными видами взаимоотношений слов в процессе реальной речевой деятельности» (Леонтьев 1971: 11). Развивая взгляды ученого, используя концепцию значения как «живого знания», Н.И. Курганова пришла к выводу о том, что «структура значения как живого знания предстаёт как динамическое, объёмное, многоуровневое образование, раскрыть специфику которого можно с помощью следующих функциональных опор: стереотипного ядра, когнитивной и признаковой структур» (Курганова 2012: 205). Данная методика моделирования параметров значения слова была наиболее подходящей в нашем случае, поскольку моделирование когнитивной структуры выявляет межъязыковые сопоставления и приближает к пониманию того, как формируется значение слов-коррелятов в ментальном лексиконе учебного трилингва.

### Структурные параметры значения слов *Rusko/Rossija/Russia* (на базе ассоциативного эксперимента с реципиентами-чехами)<sup>1</sup>

Исследование в Чехии проходило в 2 этапа (первый этап – 2012 г., информанты – студенты отделения русистики философского факультета университета им. Палацкого; второй этап – февраль 2014 г. (25 человек), информанты – студенты отделения русистики кафедры славистики философского факультета Остравского университета (64 человека; 50 участников основного эксперимента и 14 участников предварительного пилотажного эксперимента); всего – 89 человек в возрасте от 19 до 39 лет. Стимульный список включал 14 лексем, обозначающих базовые концепты культуры, – деньги/peníze/money, дом/domov/home, дружба/přátelství/friendship, любовь/láska/love, плохо/špatně/bad, работа/práce/work, родина/vlast/homeland, Россия/Rusko/Russia, русский/ruština/Russian, семья/rodina/family, свобода/svoboda/freedom, хорошо/dobro/good, Чехия/Česká republika/Czech Republic, чех/česky/Czech. Схема САЭ: стимулы предъявлялись на трех языках в разных графах анкеты, на каждый стимул необходимо было дать одновременно одну реакцию, первую, которая придет в голову. Было получено 1966 ассоциативных реакций, из них 666 реакций на чешском языке, 657 на русском и 643 на английском.

<sup>1</sup> Сопоставительный анализ семантики слов «Россия» и «Чехия» подробно описан в Бутакова и Шадрина (2014).

Все они были представлены в виде ассоциативных полей. Для установления характера эмоционального переживания слов-стимулов был проведен семантический эксперимент по методике семантического дифференциала (СД) с применением антонимичных шкал *весёлый/грустный, хороший/плохой, полный/пустой*. Интервал нагрузки для каждой шкалы составлял величины от +3 до -3. Результаты СД были обобщены в виде среднего веса каждой шкалы для каждого из слов-стимулов на чешском, русском и английском языках.

В результате САЭ (основного эксперимента), проведенного с чешскими студентами отделения русистики, на стимулы *Rusko/Россия/Russia* было получено 145 реакций, из них 50 на чешском языке, 49 на русском и 47 на английском. Полученные реакции были представлены в виде трех АП. Все реакции приведены в том виде, в каком были написаны участниками экспериментов.

Максимальное количество реакций (ни одного отказа) было получено на родном языке, а больше всего затруднений (три отказа) было при работе со стимулом на английском языке. Учитывая национальную специфику стимула, можно это объяснить отсутствием опыта общения на английском языке, который был бы связан со словом *Россия*. На русском языке получают больше информации о России, так как обучаются по специальности «Русский язык», посещают практические занятия и лекции на русском языке, изучают русские реалии. Этот опыт и является причиной появления большого количество периферийных реакций на русском языке, отсутствующих в АП стимула на английском: *гимн, держава, власть, водка и селедка, православная вера* и пр.

В формировании значения таких слов, как этнонимы и макротопонимы, велика роль национально-культурных стереотипов, в значение слова включается «опыт социальной группы или этноса в виде стереотипов, особенно это актуально для учебной ситуации изучения языка» (Шадрина 2014: 201). Частотные (стереотипные) реакции преобладают над одиночными (индивидуальными), что можно заметить на примере АП слов-коррелятов *Rusko/Россия/Russia*.

Наиболее частотные реакции составляют стереотипное ядро слова, они представлены в таблице 1.

**Таблица 1.** Стереотипное ядро слов-коррелятов *Rusko/Россия/Russia*

Вербальные ассоциаты					
<b>Rusko</b>	<b>К-во</b>	<b>Россия</b>	<b>К-во</b>	<b>Russia</b>	<b>К-во</b>
Moskva	8	Москва	9	big	6
země	6	страна	5	vodka	6
velmoc	3	большая	4	Moskva	4
vodka	3				

Проанализировав смысловые отношения между стимулом и реакциями во всех АП данного слова, мы выделили следующий список пропозиций: Россия [есть] ЧТО; Символ России [есть] ЧТО; Россия [отличается] ЧЕМ; Россия [находится] ГДЕ; Россия [вызывает] КАКИЕ ЧУВСТВА/ОЩУЩЕНИЯ; В России [живет] КТО; Россия – СТЕРЕОТИП; Россия – ОБРАЗ и Россия – ОЦЕНКА.

В таблице 3 содержатся сведения о том, как и в каком количественном соотношении распределяются ассоциаты по данным типам пропозиций, а таблица 2 представляет когнитивную структуру АП каждого из слов-коррелятов, показывая разделение когнитивных слоев на ядерные, центральные и периферийные.

**Таблица 2.** Пропозиции, в которые включаются слова-корреляты *Rusko/Rossija/Russia*

Rusko	Россия	Russia
Россия – это ЧТО: (29 асс./58%) Moskva (8), země (6), velmoc (3), olympiáda (2), jiná kultura, můj obor, Nižnij Novgorod, Petrohrad, Soči, Soči 2014, stát, studijní obor, území, ЗОН 2014.	Россия – это ЧТО: (18 асс./38%) Москва (9), страна (5), государство, держава, иностранное госуд., родина.	Россия – это ЧТО: (12 асс./26%) Moskva (4), country (3), Olympic games, Siberia, Sochi, SOCHI, state.
Символ России есть ЧТО: (1 асс./2%) Putin.	Символ России есть ЧТО: (3 асс./6%) Путин, гимн, флаг.	Символ России есть ЧТО: (3 асс./6%) Putin (2), flag.
Россия отличается ЧЕМ: (7 асс./14%) zima (2), bohatství, moc, velikost, velká země, moře.	Россия отличается ЧЕМ: (16 асс./33%) большая (4), холодная (2), большая площадь, большой, большой размер, власть, зима, интересная, огромная страна, православная вера, русский язык, самая большая страна в мире.	Россия отличается ЧЕМ: (18 асс./39%) big (6), big country (2), winter (2), big land, Grand, great, enormous, large territory, power, the biggest, space.
-	Россия находится ГДЕ: (1 асс./2%) далеко.	-

К России относятся КАК: (2 асс./4%) interes, vztah.	К России относятся КАК: (2 асс./4%) гордость, интересь.	К России относятся КАК: (1 асс./2%) my interest.
В России живет КТО: (1 асс./2%) přátelé.	-	В России живет КТО: (3 асс./6%) Russian (2), friends.
Россия – СТЕРЕОТИП: (6 асс./12%) vodka (3), matřjoška (2), medvěd.	Россия – СТЕРЕОТИП: (6 асс./13%) водка (2), водка и сеledка, матрешка (2), медведь.	Россия – СТЕРЕОТИП: (7 асс./15%) vodka (6), matřjoška.
Россия – ОБРАЗ: (3 асс./6%) škola (2), dovolená.	Россия – ОБРАЗ: (1 асс./2%) школа.	Россия – ОБРАЗ: (2 асс./4%) school (2).
Россия – ОЦЕНКА: (1 асс./2%) ohromně.	Россия – ОЦЕНКА: (1 асс./2%) прекрасная страна.	Россия – ОЦЕНКА: (1 асс./2%) good.

Таблица 3. Когнитивная структура слов-коррелятов *Rusko/Rossija/Russia*

	<b>Rusko</b>	<b>Россия</b>	<b>Russia</b>
<b>Ядро</b>	1. Сущность России (58%) 2. Отличительные особенности России (14%) 3. Культурный стереотип о России (12%)	1. Сущность России (38%) 2. Отличительные особенности России (33%) 3. Культурный стереотип о России (13%)	1. Отличительные особенности России (39%) 2. Сущность России (26%) 3. Культурный стереотип о России (15%)
<b>Итого</b>	<b>84%</b>	<b>84%</b>	<b>80%</b>
<b>Приядерная часть</b>	4. Образ России (6%)	4. Символ России (6%)	4. Символ России (6%) 5. Жители России (6%)
<b>Итого</b>	<b>6%</b>	<b>6%</b>	<b>12%</b>
<b>Периферия</b>	5. Отношение к России (4%) 6. Символ России (2%) 7. Оценка России (2%) 8. Жители России (2%)	5. Образ России (2%) 6. Местонахождение России (2%) 7. Отношение к России (4%) 8. Оценка России (2%)	6. Образ России (4%) 7. Отношение к России (2%) 8. Оценка России (2%)
<b>Итого</b>	<b>10%</b>	<b>10%</b>	<b>4%</b>

Анализ ассоциативных полей показал, что у всех слов-коррелятов ядро составляют в основном одни и те же когнитивные слои, причем количественное наполнение ядерных слоев – 80-84% от числа всех ассоциатов. Для всех стимулов характерна небольшая по объему приядерная часть, состоящая из 1-2 слоев, а также небольшое число периферийных реакций, которое, однако, распределено по 3-4 когнитивным слоям. Некоторые когнитивные слои есть в структуре слова только на каком-то определенном языке, например, «Местонахождение России» (русское слово), «Жители России» (у английского и чешского слова), «Определение России» (у русского и английского слова).

В каждом когнитивном слое были выделены признаки, более точно раскрывающие семантику ассоциатов. Например, слой «Сущность России» состоит из 7 компонентов:

1. Сущность России [Россия есть ЧТО]
  - а) страна  
(чеш. 11) *země* (6), *velmoc* (3), *stát, území*.  
(рус. 7) страна (5), государство, держава.  
(англ. 4) *country* (3), *state*.
  - б) топонимы  
(чеш. 10) *Moskva* (8), *Nižnij Novgorod, Petrohrad*.  
(рус. 9) Москва (9).  
(англ. 5) *Moskva* (4), *Siberia*.
  - в) объект изучения  
(чеш. 2) *můj obor, studijní obor*.
  - г) олимпиада в Сочи  
(чеш. 5) *olympiáda* (2), *Soči, Soči 2014, ZOH 2014*.  
(англ. 3) *Olympic games, Sochi, SOCHI*.
  - д) свое  
(рус. 1) родина.
  - е) чужое  
(чеш. 1) *jiná kultura*.  
(рус. 1) инаностранное госуд.
  - ж) язык  
(рус. 1) русский язык.

Данный когнитивный слой представлен разнообразным набором семантических признаков. Ярко выражено определение России как страны, государства, также испытываемые на всех языках давали реакции, называющие определённые города или области России, в первую очередь, конечно, столицу, но есть и другие топонимы: *Nižnij Novgorod, Petrohrad, Siberia*. На чешском и английском языке было получено достаточное

количество реакций, тематически связанных с олимпиадой в Сочи. В таком реагировании проявилось «ситуативное смыслообразование»: эксперимент совпадал во временных рамках с сочинской олимпиадой, актуальность данной информации для испытуемых и определила характер этих реакций. На родном языке есть реакции, показывающие, что Россия понимается как специальность, выбранная испытуемыми для их будущей профессиональной деятельности: *můj obor, studijní obor*. В ассоциатах представлена также и антиномия свой/чужой, выраженная через реакции *rodina/jiná kultura, inastrannoe gosudar*.

Слой «Отличительные особенности России [Россия отличается ЧЕМ]» включает также 7 компонентов:

- а) климатические условия
  - (чеш. 2) *zima* (2).
  - (рус. 3) холодная (2), зима.
  - (англ. 2) *winter* (2).
- б) размер
  - (чеш. 2) *velikost, velká země*.
  - (рус. 9) большая (4), большая площадь, большой, большой размер, огромная страна, самая большая страна в мире.
  - (англ. 14) *big* (6), *big country*(2), *Grand, enormous, the biggest, big land, large territory, space*.
- в) религия
  - (рус. 1) православная вера.
- г) обеспеченность
  - (чеш. 1) *bohatství*.
- д) сила
  - (чеш. 1) *moc*.
  - (рус. 1) власть.
  - (англ. 2) *great, power*.
- е) природа
  - (чеш. 1) *moře*.
- ж) привлекательность
  - (рус. 1) интересная.

Основным семантическим признаком, определяющим Россию, для чехов является обозначение ее необыкновенно больших размеров: *большой, the biggest, velká země, большая площадь, самая большая страна в мире, big country* и пр. Также отмечается, что Россия – холодная страна – *zima, зима, winter*; данное определение можно отнести к проявлению культурных стереотипов, так как это информация, которая не проверена на собственном опыте (ни один из испытуемых не был в России).

Реализацией характерной для любого человеческого сознания антиномии свой/чужой является противопоставление своей страны и любой другой. Особенно это усиливается в связи с тем, что испытуемые изучают язык, культуру, реалии России, вследствие чего невольно сравнивают ее с Чехией. Кроме этого, единичными реакциями представлены такие особенности России, как богатство страны, ее привлекательность, преобладание православия, мощь и сила государства, а также наличие моря.

Слой «Культурные стереотипы о России [Россия – СТЕРЕОТИП]» состоит из трех компонентов:

- а) алкогольный напиток  
(чеш. 3) vodka(3).  
(рус. 3) водка (2), водка и селедка.  
(англ. 6) vodka(6).
- б) животное  
medvěd.  
медведь.
- в) игрушка  
matrjoška(2).  
матрешка (2).  
matrijoška.

В учебной ситуации изучения языка, «когда обучающиеся не имеют контакта с языковой средой той страны, язык которой они изучают, велика роль национально-культурных стереотипов в формировании значения таких слов, как этнонимы и макротопонимы» (Шадрина 2014: 202). Это можно отнести к слову Россия, в частности, наблюдается наличие в АП исследуемых слов таких стереотипных реакций, как *водка*, *медведь*, *матрешка*. Слово *matrijoška*, данное в качестве реакции на английский стимул, можно связать с актуальностью для респондентов стратегии перевода с родного языка на другие.

Слой «Оценка России [Россия – ОЦЕНКА]» включает только позитивные реакции:

- (чеш. 1) ohromně.
- (рус. 1) прекрасная страна.
- (англ. 1) good.

Слой «Образ ситуации [Россия – ОБРАЗ]» охватывает реакции, отражающие ситуацию обучения. Именно в ней испытуемые столкнулись с феноменом «Россия». Поэтому здесь наблюдается первичность чешской реакции и ее дальнейший перевод на другие языки.

(чеш. 3) škola (2), dovolená.

(рус. 1) школа.

(англ. 2) school (2).

Модель признаковой структуры слов-коррелятов представлено в табл. 4.

**Таблица 4.** Признаковая структура слов-коррелятов *Rusko/Rossija/Russia*

№	Семантические признаки	Вес в %		
		Чешский	Русский	Английский
<b>1.</b>	<b>Сущность России</b>	<b>58</b>	<b>40</b>	<b>26</b>
1.1.	Россия как страна	22	15	8,5
1.2.	Россия как топонимы, составляющие ее	20	19	11
1.3.	Россия как объект изучения	4	0	0
1.4.	Россия как организатор олимпиады в Сочи	10	0	6,5
1.5.	Россия как свое	0	2	0
1.6.	Россия как чужое	2	2	0
1.7.	Язык	0	2	0
<b>2.</b>	<b>Символ России</b>	<b>2</b>	<b>6</b>	<b>6</b>
2.1	Глава государства	2	2	4
2.2.	Государственный символ	0	4	2
<b>3.</b>	<b>Отличительные особенности России</b>	<b>14</b>	<b>34</b>	<b>39</b>
3.1.	Климатические условия	4	6	4
3.2.	Размер	4	19	31
3.3.	Религия	0	2	0
3.4.	Обеспеченность	2	0	0
3.5.	Сила	2	2	4
3.6.	Природа	2	0	0
3.7.	Привлекательность	0	2	0
<b>4.</b>	<b>Местонахождение России</b>	<b>0</b>	<b>2</b>	<b>0</b>
<b>5.</b>	<b>Положительное отношение к России</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>2</b>
<b>6.</b>	<b>Жители России</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	<b>6</b>
6.1.	Национальность	0	0	4
6.2.	Тип взаимоотношений	2	0	2
<b>7.</b>	<b>Культурный стереотип о России</b>	<b>12</b>	<b>13</b>	<b>15</b>
7.1.	Алкогольный напиток	6	7	13
7.2.	Животное	2	2	0
7.3.	Игрушка	4	4	2
<b>8.</b>	<b>Образ ситуации</b>	<b>6</b>	<b>2</b>	<b>4</b>
<b>9.</b>	<b>Положительная оценка России</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>2</b>

В ходе моделирования признаковой структуры выяснилось, что к наиболее дифференцированным можно отнести когнитивные слои «Сущность России» и «Отличительные особенности России», они же являются наиболее частотными. Ведущими семантическими признаками для слова-стимула на чешском языке оказались «Россия как страна», «Россия как топонимы, составляющие ее» и «Россия как организатор олимпиады в Сочи». У слова на русском языке наиболее частотными являются признаки: «Размер России», «Россия как страна», «Россия как топонимы, составляющие ее». К ведущим семантическим признакам английского стимула можно отнести следующие: «Размер России», «Россия как топонимы, составляющие ее», «Алкогольный напиток России».

Несмотря на то что ведущие когнитивные слои у слов-коррелятов одни и те же, наиболее частотные семантические признаки отличаются при реагировании на разных языках, что доказывает неоднородность их структуры. Можно отметить, что АП чешского стимула отличается сравнительно небольшим набором семантических признаков, определяющих отличительные особенности России (14%), тогда как в структуре АП русского и английского слов эти признаки занимают 34 и 39% соответственно. При этом в АП стимула на родном языке представлен семантический признак «Россия как объект изучения», полностью отсутствующий в АП на иностранных языках.

Есть определенные различия и между словами ИЯ1 и ИЯ2: в структуре АП английского стимула отсутствуют признаки «Животное как культурный стереотип о России», «Местонахождение России», «Язык России», на русском языке не были актуализированы такие признаки, как «Жители России», «Россия как организатор олимпиады в Сочи».

Исследуя значение слова в ментальном лексиконе трилингва, необходимо было обратить внимание на эмоционально-чувственный компонент значения. Он был реконструирован на основе результатов шкалирования в рамках семантического дифференциала, проведенного с теми же информантами. Для анализируемых стимулов результаты рецептивного эксперимента по методике семантического дифференциала оказались следующими (см. табл. 5).

**Таблица 5.** Эмоционально-оценочный компонент значения слов-коррелятов *Rusko/Rossija/Russia*

	Rusko	Россия	Russia
Весёлый/грустный	1,3	1,34	1,58
Хороший/плохой	1,44	1,38	1,36
Полный/пустой	1,6	1,42	1,38
Светлый/тёмный	0,58	0,96	0,84

Отрицательных значений не было получено вообще. Позитивных максимальных значений также не оказалось. Показатели чуть ниже/незначительно выше +1 свидетельствуют о восприятии стимула реципиентами-чехами как неинтенсивного по всем предъявленным параметрам. Параметр «светлый/темный» оказался проявленным наиболее слабо, причем на чешский стимул была показана самая низкая его величина. Чуть больше она оказалась при предъявлении стимула на английском, самой большой – в процессе реагирования на русский стимул. По параметрам «хороший/плохой», «полный/пустой» большая интенсивность зафиксирована для чешского стимула, а для параметра «веселый/грустный» – для стимула на английском языке.

Таким образом, словам-коррелятам *Rusko/Россия/Russia* свойственны неодинаковые наборы семантических признаков, имеющих разное количественное наполнение. Эмотивно-оценочное значение данных слов является положительным, но не интенсивным. Разница степени интенсивности проявления признаков невелика.

## Выводы

Экспериментальные данные, полученные в результате всех этапов САЭ и СД, позволили выявить некоторые закономерности формирования структуры значения иноязычного слова в ментальном лексиконе трилингва.

1. Стереотипное ядро слов РЯ-ИЯ1-ИЯ2 содержит реакции, общие для всех трех языков: например, *vlast* (7), *родина* (7), *homeland* (3) для стимулов *Rusko/Россия/Russia* и пр.

2. Ядро когнитивной структуры слов-коррелятов обычно имеет общий набор пропозиций и, соответственно, сходный набор когнитивных слоев. Ядерные семантические признаки, составляющие значение слов ИЯ1 и ИЯ2, сходны между собой, возможно, вследствие того, что при формировании их значения происходила опора на концептуальную базу родного языка. Именно поэтому в структуре АП слов-коррелятов ИЯ1 и ИЯ2 наблюдаются стереотипные ассоциативно-вербальные связи, схожие со связями, характерными для родного языка.

3. Различия в признаковой структуре слов-коррелятов РЯ-ИЯ1-ИЯ2 следующие:

- наличие семантического(-их) признака(-ов), отсутствующего(-их) в признаковой структуре других коррелятов;
- отсутствие семантического(-их) признака(-ов), присутствующего(-их) в признаковой структуре других коррелятов;

- количественное наполнение семантического(-их) слоя(-ев) больше (меньше) на 10% и более, чем у других слов-коррелятов;

Для каждого из триады исследованных слов РЯ-ИЯ1-ИЯ2 было отмечено одно или несколько подобных различий. Кроме того, семантические признаки, расположенные на периферии, различаются в большей степени создают специфику значения иноязычного слова, отличающую его от слова РЯ и второго ИЯ.

4. Не все семантические слои способны одинаково развертываться на всех языках: ассоциирование на родном языке, а также и неоднократная активация связей между иноязычными словами облегчают процесс развертывания.

5. Слова иностранного языка имеют эмоционально-оценочный компонент психологического значения. Для обследованной группы информантов тенденции в данной части семантики таковы. Если характер владения ИЯ1-ИЯ2 находится на уровне А2-В1, то оценка и восприятие слов-коррелятов на иностранных языках в основном совпадает с оценкой и восприятием слова на родном языке (расхождение у двух слов из четырнадцати). В группе, в которой владение хотя бы одним из ИЯ достигло уровня В2-С1, был зафиксирован начинающийся процесс расхождения в оценке слов-коррелятов: различия по одной-двум шкалам из четырех были найдены как между словами-коррелятами РЯ и ИЯ1, 2, так и между словами ИЯ1 и ИЯ2 (справедливо для семи слов из четырнадцати). Различия могут быть объяснены воздействием следующих факторов:

- слова, относящиеся к оценочной лексике, воспринимаются более эмоционально на родном языке;
- слова, имеющие более эмоционально окрашенный синоним на родном языке, оцениваются менее интенсивно, чем иноязычные слова-корреляты;
- иноязычные слова, относящиеся к межъязыковым омонимам, в своем восприятии опираются на созвучное им слово на родном языке.

## Литература

- Башкова, И.С., Овчинникова, И.Г. 2013. «Нейропсихологическая характеристика билингвизма». *Вопросы психолингвистики*. 17. 53–69.
- Баранова, Ю.А. 2015. «Как стать французско-русским билингом, или языковая биография М. Дебрэнн». *Вопросы психолингвистики*. 23. 247–253.
- Доценко, Т.И., Лещенко, Ю.Е. 2009. «Формирующийся иноязычный сублексикон взрослого: начальный этап». *Вопросы психолингвистики*. 9. 138–149.
- Залевская, А.А. 2009. «Вопросы психолингвистической теории двуязычия». *Вопросы психолингвистики*. 10. 10–17.
- Овчинникова, И.Г. 2009. «Еще раз о моделировании ментального лексикона билингва». *Вопросы психолингвистики*. 2 (10). 43–49.
- Кремнева, А.В. 2008. *Эмоциональная составляющая образа, стоящего за иноязычным словом в лексиконе младшего школьника (экспериментальное исследование)*: дисс. канд. филол. наук. Курск. 158.
- Корниевская, С.И. 2012. *Доступ к слову при устном продуцировании речи на иностранном языке в ситуации учебного двуязычия*: дисс. канд. филол. наук. Тверь. 186.
- Новикова, И.В. 2007. *Психолингвистическое исследование идентификации полиморфного слова при учебном двуязычии*: автореф. дис. канд. филол. наук. Тверь. 20.
- Салихова, Э.А. 2007. *Моделирование процессов овладения и пользования психологической структурой значения слова при билингвизме*: автореф. дис. докт. филол. наук. Уфа. 50.
- Черничкина, Е.К. 2007. *Искусственный билингвизм: лингвистический статус и характеристики*: автореф. дис. докт. филол. наук. Волгоград. 29.
- Лещенко, Ю.Е. 2005. *Становление лексикона билингва*: автореф. дис. канд. филол. наук. Пермь. 20.
- Иванова, О.В. 2004. *Динамические аспекты функционирования лексикона билингва*: автореф. дис. канд. филол. наук. Тверь. 16.
- Курганова, Н.И. 2012. *Роль и место смыслового поля при моделировании структурных и операциональных параметров значения слова*: дис. докт. филол. наук. Тверь. 399.
- Леонтьев, А.А. 1971. «Психолингвистическая структура значений». *Семантическая структура слова*. М.: Наука. 7–27.
- Шадрина, А.А., Бутакова, Л.О. 2014. «Моделирование когнитивных структур смысловых полей «Чехия» и «Россия» (на базе ассоциативного эксперимента с чешскими студентами, изучающими русский язык)». *Наука о человеке: гуманитарные исследования*. 1 (5). 218–224.
- Шадрина, А.А. 2014. «Роль стереотипов в формировании значения слов «Россия» и «русский» в ситуации учебного двуязычия (на базе ассоциативного эксперимента с чешскими студентами, изучающими русский язык)». *Вестник Кемеровского государственного университета*. 4–2 (60). 200–202.

## Modeliranje kognitivne strukture korelata u materinskom i jezicima koji se uče

Cilj ovoga rada je da pokaže proces i rezultate modeliranja semantike korelata na temelju sastava asocijativnih polja u trima jezicima (materinskom i dvama koja se istovremeno uče). U osnovi predloženog lingvističkog modela je metodika gradnje kognitivne strukture asocijativnog polja (N. I. Kurganove). Materijal za ispitivanje bili su rezultati asocijativnih i semantičkih eksperimenata koje su autorice provele u Češkoj s recipijentima Česima koji su učili ruski i engleski jezik. Takav način analize omogućio je da se otkrije specifičnost formiranja psihološkog značenja korelata u materinskom i u stranim jezicima koji imaju različit stupanj važnosti za bilingvalnog pojedinca koji ih uči, te da se utvrdi karakter polilingizma ili polikulturacije za izabranu grupu informanata. Kroz rekonstrukciju značenje korelata koji označavaju temeljne koncepte svakodnevnice

## Modelling of cognitive structure of correlated words of native and studied languages

The purpose of the article is to show the process of modelling the structure of the value of word-correlates using the composition of associative fields in three languages (native and two studied simultaneously) and its results. The basis of the proposed linguistic model is the method of constructing the cognitive structure of the associative field (by N. Kurganova). The database of associative and semantic experiments conducted by authors in the Czech Republic made up the material for the study. Czechs studying Russian and English took part in the experiments. This method of analysis made it possible to reveal the specificity of the formation of the psychological meaning of the correlates of native and foreign languages important for educational bilingual to varying degrees, to establish the nature of polylingualism or polyculturation for the selected group of informants. The authors reconstructed the meanings of word-correlates denoting the basic concepts of everyday life

## Sažetak

autorice pokazuju različitosti u strukturi osobina riječi koje su se istraživale i u osobitostima njihovog emocionalnog sadržaja. Provedeni eksperimenti dokazuju pretpostavku o tome da se značenje strane riječi u situaciji učenja više jezika formira s osloncem na konceptualnu bazu materinskog jezika i stoga se razlikuje od onog što stoji iza te riječi kod izvornog govornika; različitosti u strukturi značenja riječi na materinskom i korelata na stranom jeziku uvjetovane su različitim iskustvom usvajanja i upotrebe tih riječi. Opravdanost dobivenog zaključka pokazuje se uz pomoć analize strukture značenja riječi Rusko/Rossija/Russia koja je dobivena kroz rezultate eksperimenta s češkim informantima.

**KLJUČNE RIJEČI:** *psihološko značenje, asocijativni eksperiment, asocijativno polje, kognitivna struktura asocijativnog polja*

## Summary

and showed differences in the feature structure of the words under study and the features of their emotional-sensory load. The conducted experiments prove the position: the meanings of a foreign language formed in the situation of educational multilingualism with the support of the conceptual basis of the native language and therefore differs from the content of the given word in the mental lexicon of the native speaker. Differences in the word's meanings structure in the native language and the foreign word-correlate are due to various experiences in the assimilation and use of these words. The analysis of the structure of the meaning of the words Rusko / Россия / Russia, based on the results of the experiment with Czech informants, demonstrates the validity of the conclusion drawn.

**KEYWORDS:** *psychological meaning, associative experiment, associative field, cognitive structure of associative field*

# Slavenski jezici u pogledu višejezičnog paralelnog korpusa InterCorp

**Karel Jirásek**

Filozofski fakultet Karlova sveučilišta  
u Pragu (Češka)  
Odsjek za južnoslavenske i balkanističke  
studije

UDK: 811.16'374

Kategorizacija: pregledni rad  
Primljeno: 16. kolovoza 2021.  
Prihvaćeno: 10. rujna 2021.

Ovaj prilog želi predstaviti višejezični paralelni korpus InterCorp i proširiti znanje o mogućnostima njegove primjene za lingvistička istraživanja u slavistici. InterCorp je paralelni sinkroni korpus koji nakon 10 godina svog razvoja pokriva 40 jezika, uključujući sve slavenske jezike. Služi kao izvor podataka za teorijske studije, leksikografiju, studentska istraživanja, učenje jezika, računalne aplikacije, prevoditelje, ali i za širu javnost. Glavni dio tog korpusa predstavljaju književna djela prevedena na više jezika, no u zadnjim godinama poseban dio tog korpusa čini i publicistika, administrativni i pravni tekstovi. Zahvaljujući svojoj koncepciji ovaj korpus omogućuje ne samo uočiti strukturne razlike i sličnosti između pojedinih srodnih jezika nego i usporediti realnu primjenu pojedinih jezičnih pojava u današnjim jezicima te doprinijeti istraživanju jezične dinamike i promjena jezičnog uzusa u zadnjih pedeset godina. Njegova se primjena ne ograničava samo na razinu leksika, veoma se dobro može koristiti i za istraživanja na polju morfologije, sintakse, frazeologije ili stilistike. Na taj način može InterCorp unositi novi pogled te pomoći i u preciziranju jezičnih normi slavenskih jezika.

KLJUČNE RIJEČI: *InterCorp, paralelni korpus, slavenski jezici*

## Projekt InterCorp

Projekt višejezičnog paralelnog korpusa InterCorp pokrenut je 2005., a prva *online* verzija za korisnike objavljena je već 2008. godine. U pravilu se svake naredne godine objavljuje nova, proširena verzija. Aktualna je verzija 13 objavljena 2020., dok su na mreži na raspolaganju još uvijek i starije verzije, počevši od verzije od 6 iz 2013. InterCorp obuhvaća 40 jezika koji su međusobno povezani preko tekstova na češkom jeziku, odnosno preko češkog izvornika ili prijevoda sa stranog jezika na češki. Pristup je korpusu besplatan i otvoren za javnost jer se radi o akademskom, nekomercijalnom projektu. Korpusu InterCorp, kao i svim drugim korpusima Zavoda za Češki nacionalni korpus, može se pristupiti preko glavne mrežne stranice <https://www.korpus.cz>.

## Sastav korpusa

### Beletristički tekstovi

Glavni dio korpusa koji zovemo „jezgra“ sastoji se od beletrističkih tekstova koji su digitalizirani i obrađivani u okviru ÚČNK (Zavoda za Češki nacionalni korpus), uvijek u parovima – isti tekst na češkom i stranom jeziku. Nastojimo u korpus unositi prije svega tekstove koji postoje na što više jezika i zastupaju donekle zajedničku svjetsku kulturnu baštinu ili su na neki način značajni za konkretnu jezičnu sredinu. Vremenski smo korpus ograničili na beletristiku druge polovine 20. stoljeća i 21. stoljeće, uz rijetke iznimke kao što su npr. Karel Čapek ili Jaroslav Hašek. S obzirom na to da želimo prikupiti reprezentativan uzorak pisanog jezika, želimo da bude žanrovski što šarolikiji sa što većim brojem autora od klasičnih autora preko trivijalne književnosti, krimića, ljubavnih romana pa sve do znanstvene fantastike, odnosno fantastičke literature. Danas se u korpusu nalaze djela više od dvije tisuće svjetskih autora, a od hrvatskih možemo spomenuti npr. M. Krležu, A. Šoljana, S. Novaka, R. Marinkovića, P. Pavličića, G. Tribusona, S. Drakulić, D. Ugrešić, M. Jergovića ili I. Bodrožić.

### Tekstovi drugih vrsta

Osim te beletrističke „jezgre“ InterCorp sadrži još i šest tzv. „kolekcija“, odnosno tekstova preuzetih iz otvorenih izvora. Time se korpus obogaćuje još i za druge slojeve jezika. Doduše, te „kolekcije“ obrađene su samo automatski i nisu prošle toliko preciznu korekturu kao beletristički dio, no prema potrebama konkretnih istraživanja mogu se pretraživati odvojeno ili čak iz pretraživanja isključiti kako ne bi poremetile tražene rezultate. Te su kolekcije „Syndicate“ i „Presseurop“ – publicistički tekstovi s mrežnih stranica istoimenih projekata, „Acquis“ – pravni tekstovi Europske unije iz korpusa Acquis Communautaire, „Europarl“ – prijepisi rasprava Europskog parlamenta od 2007. do 2011., „Subtitles“ – filmski podnaslovi iz baze OpenSubtitles te prijevodi Biblije koji se zbog specifičnosti jezika, mnogih leksičkih, morfoloških i sintaktičkih arhaizama ne mogu uvrstiti među suvremenu beletristiku. Za pojedine jezike nisu još na raspolaganju sve kolekcije, već samo neke od navedenih, npr. za hrvatski jezik u korpusu postoji samo kolekcija „Subtitles“ i prijevod Biblije.

### Opseg korpusa InterCorp

Vrlo važnu ulogu ima i opseg korpusa jer kvalitativne zaključke možemo donositi tek na temelju statistički relevantnog kvantitativnog ponavljanja tražene pojave. Taj se opseg mjeri brojem riječi u korpusu. Nažalost, nisu svi jezici u InterCorpu podjednako zastupljeni, pa o tome moramo vodi računa

kad planiramo istraživanje. Npr. arapski, hindski, vijetnamski ili kineski jezik zastupljeni su zasad tek zanemarivim brojem tekstova pa se za njih ovaj korpus još ne može razumno koristiti. Teško je reći koliko velik mora biti korpus da bi pružao relevantne rezultate, to najviše ovisi o učestalosti promatrane jezične pojave i lingvističkoj disciplini kojom se bavimo. Po svom vlastitom iskustvu mogu reći da za traženje leksičkih ekvivalenata daje prilično relevantne rezultate korpus veći od 10 milijuna riječi, što opet nije dovoljno za posebne discipline kao što su frazeologija ili terminologija pojedinih struka.

Najzastupljeniji su u InterCorpu, naravno, češki jezik i glavni svjetski jezici – engleski s 33 milijuna riječi beletristike i 99 milijuna riječi kolekcija, slijedi njemački s 37 milijuna riječi beletristike i 50 milijuna riječi kolekcija te španjolski s 26 milijuna riječi beletristike i 87 milijuna riječi kolekcija.<sup>1</sup> Iza njih slijedi poljski jezik s 26 milijuna riječi beletristike i 58 milijuna riječi kolekcija. Hrvatski se nalazi odmah iza poljskog s 26 milijuna riječi beletristike i 26 milijuna riječi kolekcija. Od kolekcija je za hrvatski na raspolaganju Biblija i kolekcija filmskih podnaslova.

Zastupljenost slavenskih jezika u korpusu InterCorp prikazana je u tablici 1. Tu se vidi kako je danas od njih najslabije zastupljen bjeloruski, dok svi ostali navedeni slavenski jezici imaju u korpusu više od 10 milijuna riječi, iako slovenski, slovački, i bugarski pretežno zahvaljujući kolekcijama. Stoga se već danas može preporučiti korištenje InterCorpa za istraživanja gotovo svih slavenskih jezika u međusobnoj usporedbi ili u usporedbi s drugim jezicima.

**Tablica 1.** Zastupljenost slavenskih jezika u korpusu InterCorp u tisućama riječi

Jezik	Jezgra	Syndicate	Presseurop	Acquis	Europarl	Subtitles	Biblija
češki	113 839	4 351	2 310	19 085	12 908	50 604	562
poljski	26 200	0	2 380	19 604	12 817	26 576	583
hrvatski	26 299	0	0	0	0	25 410	691
srpski	11 582	0	0	0	0	20 727	0
ukrajinski	11 459	0	0	0	0	244	596
ruski	8 642	3 984	0	0	0	6 887	565
slovački	8 543	0	0	18 399	12 727	5 133	561
bugarski	7 068	0	0	13 577	9 083	0	0
bjeloruski	5 718	0	0	0	0	0	0
slovenski	3 871	0	0	18 528	12 251	17 061	0

<sup>1</sup> Brojčani podatci koji se ovdje navode ažurirani su prema stanju u verziji 13 korpusa InterCorp iz 2020. godine.

U tablici 2 naveden je popis i veličina svih jezičnih kombinacija s hrvatskim jezikom koje su trenutačno na raspolaganju u okviru verzije 13 InterCorpa. To je trenutačno 38 jezičnih kombinacija, a većina je po svojoj veličini relevantna za lingvistička istraživanja.

**Tablica 2.** Paralelni korpusi za hrvatski jezik koje sadrži InterCorp – verzija 13

Paralelni korpusi hrvatskog	Veličina korpusa (broj riječi)	
	ukupno	jezgra (beletristika)
1. hrvatski – češki	52 399 699	26 298 975
2. hrvatski – engleski	34 012 561	11 455 923
3. hrvatski – španjolski	31 211 163	11 634 278
4. hrvatski – poljski	29 182 868	11 445 351
5. hrvatski – nizozemski	28 713 353	10 240 057
6. hrvatski – portugalski	26 180 799	3 630 840
7. hrvatski – francuski	21 596 846	6 527 565
8. hrvatski – srpski	21 192 351	7 619 278
9. hrvatski – rumunjski	20 972 673	2 178 347
10. hrvatski – njemački	19 224 388	13 661 256
11. hrvatski – mađarski	18 936 869	3 730 711
12. hrvatski – finski	18 006 486	3 729 787
13. hrvatski – talijanski	17 712 293	8 247 318
14. hrvatski – švedski	17 108 399	5 928 973
15. hrvatski – slovenski	16 111 167	2 605 302
16. hrvatski – turski	16 062 445	0
17. hrvatski – grčki	15 982 882	0
18. hrvatski – danski	15 102 796	4 632 555
19. hrvatski – hebrejski	11 874 792	0
20. hrvatski – ruski	11 239 650	6 197 206
21. hrvatski – ukrajinski	9 569 459	8 738 690
22. hrvatski – makedonski	9 070 169	7 468 824
23. hrvatski – katalonski	8 444 008	7 751 627
24. hrvatski – estonski	8 027 010	0
25. hrvatski – norveški	6 629 682	5 938 771
26. hrvatski – slovački	5 989 218	2 013 944
27. hrvatski – bugarski	4 788 546	4 788 546
28. hrvatski – bjeloruski	3 393 307	3 393 307
29. hrvatski – malajski	2 930 507	0
30. hrvatski – latvijski	2 327 725	1 359 516
31. hrvatski – litvanski	1 600 067	493 207
32. hrvatski – albanski	1 500 581	0
33. hrvatski – kineski	1 351 789	0
34. hrvatski – islandski	1 216 011	0
35. hrvatski – vijetnamski	844 102	0
36. hrvatski – japanski	580 281	288 241
37. hrvatski – hindski	52 725	52 725
38. hrvatski – arapski	37 178	37 178

## Obrada tekstova u korpusu InterCorp

Obrada tekstova za korpus InterCorp, odnosno njegov beletristički dio, sastoji se u digitaliziranju tekstova, korekturi digitaliziranog teksta prema tiskanom predlošku te podjeli teksta na segmente, uglavnom rečenice i iskaze, tako da svakom segmentu u češkoj verziji teksta odgovara pripadajući segment teksta na stranom jeziku. Tako su preko češkog segmenta povezane odgovarajuće rečenice npr. u hrvatskom i njemačkom tekstu. Kad jednoj složenoj rečenici na jednom jeziku odgovaraju na drugom jeziku dvije ili više rečenica, one su spojene u isti segment.

Sve riječi u tekstovima opremljene su osnovnim oblikom (lema) i morfološkom oznakom (tag). To se vrši automatski pomoću posebnog programa, a za hrvatski jezik pokazao se u tom pogledu kao najpouzdaniji program ReLDI Tagger.

## Izravni prijevodi i prijevodi s trećeg jezika

Na samom početku projekta InterCorp među njegovim se suradnicima vodila polemika treba li u korpus unositi samo izravne prijevode, tj. recimo s češkog originala na hrvatski i s hrvatskog originala na češki, ili unositi i prijevode s trećih jezika, npr. tekstove koji su s njemačkog prevedeni i na češki i na hrvatski jezik. Iz praktičnih razloga na kraju uključene su sve tri vrste prijevoda. Naime, inzistiranje samo na izravnim prijevodima onemogućilo bi međusobno povezivanje više jezika, pa bi korpus služio samo bohemistima, odnosno ljudima koji se bave češkim u vezi s drugim jezikom. Zahvaljujući prijevodima s trećeg jezika danas je korpus na raspolaganju i drugim filolozima koji se ne bave upravo češkim. Osim toga, kod izravnih prijevoda između srodnih jezika, kao što su npr. češki i hrvatski, pokazalo se više nedostataka. Izravnih prijevoda ima relativno malo, a situacija je prilično asimetrična, npr. s češkog na hrvatski se prevodi otprilike tri puta više knjiga nego s hrvatskog na češki, pogotovo zadnjih godina ima samo malo književnih prijevoda s hrvatskog na češki.

Osim toga, prijevodi sa srodnog jezika često su pod utjecajem originala, pogotovo na leksičkoj i sintaktičkoj razini. Zapažen je i utjecaj originala kod gramatičkih kategorija koje postoje u oba srodna jezika, ali u jednom je njihova uporaba sasvim uobičajena, dok se u drugom jeziku nalazi samo na margini. Kao jedan od primjera može poslužiti korištenje deverbativnih adjektiva koji su za češki jezik sasvim uobičajeni, dok u hrvatskom uz njihovu je uporaba dosta ograničena. U InterCorpu ima u tekstovima na hrvatskom u prosjeku devet puta manje deverbativnih adjektiva nego u tekstovima na češkom. Utjecaj originala očituje se i u tome da se u prijevodima s češkog na hrvatski nalazi za 49 % deverbativnih adjektiva više od hrvatskih originala, dok u prijevodima s

hrvatskog na češki se nalazi za 27 % manje deverbativnih adjektiva od čeških originala. Još izrazitija je ta razlika u prijevodima s engleskoga. Prijevodi s engleskoga na hrvatski sadrže čak za 97 % više deverbativnih adjektiva od hrvatskih originala, pa i prijevodi s engleskog na češki sadrže za 21 % više deverbativnih adjektiva od čeških originala.<sup>2</sup> Tu se zapravo vidi koliko je korisno imati u paralelnom korpusu što ravnomjernije zastupljene sve spomenute smjerove prijevoda. Utjecaj stranih jezika na narodni jezik odavno je poznat i uočljiv prije svega na leksičkoj razini. Međutim, taj se utjecaj stalno, nesvjesno i neprimjetno vrši putem prevoditelja i njihovih prijevoda također na svim ostalim jezičnim razinama. Paralelni korpus omogućuje istraživati i takve utjecaje te promijene jezika u vremenu.

## Pretraživanje korpusa InterCorp

Za *online* pretraživanje korpusa InterCorp služi program KonText, što je usavršena verzija nekadašnjeg programa NoSketchEngine. Danas se preko KonTexta pristupa svim korpusima koje pruža Zavod za Češki nacionalni korpus na svojim web stranicama gdje se nalaze i detaljne upute za korištenje tog programa (<https://wiki.korpus.cz/doku.php/kurz:uvod>).

## Pronalaženje prijevodnih ekvivalenata

Osim ovog glavnog programa postoje i druge specijalizirane računalne aplikacije s pomoću kojih se može koristiti paralelni korpus. Jedna od najvažnijih aplikacija je Treq za nalaženje prijevodnih ekvivalenata (<https://treq.korpus.cz/>). Iako se ne radi o rječniku u pravom smislu, ta aplikacija na temelju statističkih podataka iz paralelnog korpusa nudi najvjerojatnije ekvivalente tražene riječi, poredane prema broju segmenata u kojima se ta riječ u drugoj jezičnoj varijanti nalazi. Najrelevantniji su, naravno, potencijalni ekvivalenti koji se nalaze u prevladavajućem broju segmenata. Tako dobivamo čitave sinonimske nizove. Kao primjer navedimo potragu za češkim ekvivalentom riječi *lijep*. Tablica 3 prikazuje najrelevantnije potencijalne ekvivalente. Iako aplikacija nudi još mnogo više redaka, njihova se relevantnost postupno smanjuje i ne treba obraćati pažnju na one koji imaju broj pojava samo 1 ili 2, odnosno postotak segmenata manji od 1 %.

<sup>2</sup> U ovom prilogu zbog ograničenog prostora ne navodim detaljnu metodologiju korištenu za istraživanje razlika u primjeni deverbativnih adjektiva između hrvatskog i češkog jezika, pa svoje rezultate navodim samo kao primjer utjecaja jezika izvornika na jezik prijevoda.

**Tablica 3.** Prikaz potencijalnih čeških ekvivalenata riječi lijep u aplikaciji Treq

Broj zajedničkih pojava u korpusu	Postotak segmenata	Hrvatski	Češki
4633	35,0 %	lijep	krásný
2703	20,4 %	lijep	hezký
2096	15,8 %	lijep	pěkný
420	3,2 %	lijep	dobrý
336	2,5 %	lijep	nádherný
129	1,0 %	lijep	překrásný
58	0,4 %	lijep	sličný

Sada možemo potražiti u suprotnom smjeru potencijalne hrvatske ekvivalente za sve pronađene češke riječi:

- krásný:** *lijep* (51,2 %), *krasan* (8,5 %), *divan* (7,1 %), *prekrasan* (6,4 %), *lijepo* (5,2 %)
- hezký:** *lijep* (45,8 %), *lijepo* (11,3 %), *zgodan* (9,0 %), *dobar* (5,6 %), *ugodan* (2,8 %)
- pěkný:** *lijep* (41,6 %), *dobar* (10,2 %), *lijepo* (8,8 %), *zgodan* (5,7 %), *krasan* (2,1 %)
- nádherný:** *divan* (17,6 %), *prekrasan* (14,5 %), *predivan* (11,9 %), *lijep* (10,9 %), *prelijep* (6,5 %)
- dobrý:** *dobar* (56,7 %), *dobro* (18,0 %), *lak* (5,7 %), *red* (3,8 %), *lijep* (0,8 %)
- překrásný:** *prekrasan* (29,8 %), *lijep* (17,3 %), *prelijep* (10,1 %), *divan* (9,5 %), *predivan* (9,0 %)
- sličný:** *lijep* (58,0 %), *Lijepi* (4,0 %), *naočit* (4,0 %), *krasan* (4,0 %), *vilinski* (3,0 %)

Na temelju dobivenih kvantitativnih podataka za češke i hrvatske sinonimne nizove tako možemo zaključiti koje se češke i hrvatske riječi u njima najbolje podudaraju i kako bi ih trebalo navoditi u rječniku jer nisu sve te riječi na istoj razini izražavanja intenziteta i emotivnosti u opisu ljepote:

- krásný** = *lijep; krasan, divan*
- hezký** = *lijep; zgodan*
- pěkný** = *lijep; zgodan; dobar* (samo u prenesenom značenju)
- nádherný** = *divan, prekrasan, predivan, prelijep; lijep*
- překrásný** = *prekrasan, predivan, prelijep, divan; lijep*
- sličný** = *lijep; naočit, krasan*

Budući da češke riječi *pěkný/hezký* imaju u paralelnom korpusu gotovo iste hrvatske ekvivalente, vjerojatno se radi o sinonimima na istoj razini, što vrijedi i za riječi *překrásný/nádherný*. Suprotan smjer pretraživanja također nam je pokazao da češka riječ *dobrý* ne pripada ekvivalentima riječi *lijep*, nego drugom semantičkom polju.

## Otkrivanje „lažnih prijatelja“ u srodnim jezicima

Aplikacija Treq može pomoći i u otkrivanju lažnih prijatelja koji znaju zbuniti i iskusne prevoditelje. U pravilu se greške tog tipa nalaze upravo u izvornim prijevodima između srodnih jezika, dok u drugim prijevodima takvih grešaka nema. Radi se o tome da se riječ istog oblika nalazi u jednom i drugom jeziku, ali s drugačijim značenjem ili se te riječi podudaraju samo u nekom od značenja. Kao primjer može poslužiti riječ *ubrus* koja postoji u hrvatskom i u češkom jeziku, ali s drugačijim značenjem.

**Tablica 4.** Prikaz potencijalnih ekvivalenata češke riječi *ubrus* u aplikaciji Treq

Broj zajedničkih pojava u korpusu	Postotak segmenata	Češki	Hrvatski
283	84,5 %	ubrus	stolnjak
18	5,4 %	ubrus	ubrus *
6	1,8 %	ubrus	stol
5	1,5 %	ubrus	tkanina
4	1,2 %	ubrus	krpa
3	0,9 %	ubrus	pokrivač

**Tablica 5.** Prikaz potencijalnih ekvivalenata češke riječi *ubrus* u aplikaciji Treq

Broj zajedničkih pojava u korpusu	Postotak segmenata	Hrvatski	Češki
164	76,6 %	ubrus	ubrousek
18	8,4 %	ubrus	ubrus *
12	5,6 %	ubrus	utěrka
8	3,7 %	ubrus	ručník
4	1,9 %	ubrus	servítek
3	1,4 %	ubrus	prostírání

Iz tablica 4 i 5 vidi se da apsolutno prevladavaju ekvivalenti *ubrus* (cz) = *stolnjak* (hr) te *ubrus* (hr) = *ubrousek* (cz). Međutim, iznenađujuće je čak 8,4 % pogrešnih prijevoda riječi *ubrus*, a gotovo svi se nalaze u prijevodima s češkog jezika na hrvatski. S druge strane, riječi *stolnjak* i *ubrousek* prevedene su uvijek ispravno. Stoga prevoditeljima treba preporučiti da se ne uzdaju u etimološku sličnost bliskih jezika, a slične riječi provjeravaju, na primjer upravo u našoj aplikaciji Treq.

## Paralelni korpusi u lingvističkim istraživanjima

Jezični korpusi služe kao glavni izvor materijala za lingvistička istraživanja već gotovo dvije desetljeća. Nakon obrade pojedinih parcijalnih pitanja, traganja za optimalnom metodologijom i leksikografskoj primjeni korpusa, u zadnjih deset godina možemo vidjeti i u češkoj lingvistici prve pokušaje cjelovitog opisa jezika na gramatičkoj razini (Štícha 2013, Cvrček 2015). To je uvjetovano prije svega razvojem računalne tehnike i dovoljnom količinom prikupljenog jezičnog materijala. Međutim, korištenje paralelnih korpusa donekle zaostaje iza velikih nacionalnih korpusa. To možemo objasniti prije svega ograničenom količinom tekstova koji bi postajali istodobno na više jezika, kompliciranim prikupljanjem i obradom takvih tekstova, što je vrlo zahtjevno u materijalnom i personalnom pogledu. Kad se stvaraju paralelni korpusi, uglavnom su dvojezični, najčešće u kombinaciji s engleskim, te nastaju s nekim posve konkretnim ciljem, što predodređuje i sastav takvih paralelnih korpusa. Često se radi o specijaliziranoj tehničkoj ili pravnoj terminologiji. U tom pogledu korpus InterCorp zaista je jedinstven po broju uključenih jezika, sastavu tekstova i svom opsegu.

Prilično je dugo trebalo da bismo postigli takvu veličinu paralelnog korpusa kako bismo mogli pokazati relevantne rezultate. Prva konferencija specijalizirana za InterCorp organizirana je u Pragu 2009. godine, a 2010. objavljeni su prvi zbornici (Čermák i Koček 2010) s radovima u kojima smo zapravo ispitivali mogućnosti i ograničenja paralelnog korpusa te pravce budućeg razvoja. S razvojem i rastom korpusa javile su se i nove mogućnosti kompleksnijeg komparativnog studija više jezika odjednom, što su iskoristili na primjer kolege s praške romanistike te izdali svoju monografiju (Čermák i Nádvořníková 2015.) u kojoj se služe zajedničkom metodologijom za istraživanje odabranih tipoloških razlika između španjolskog, portugalskog, talijanskog i francuskog u usporedbi s češkim jezikom.

Za slavenske jezike zasad, nažalost, ne postoji mnogo takvih kompleksnijih radova na temelju paralelnih korpusa koji bi mogli otkriti ne samo trenutno stanje nego i trendove sistemskih promjena u slavenskim jezicima. Ti mogu biti u nekim jezicima jako izraženi, a u drugim tek na samom početku i stoga još ne primijećeni. U češkom jeziku, primjerice, iz uporabe postepeno nestaju oblici glagolskog pridjeva trpnog, a zamjenjuju ga adjektivni oblici (Jirásek 2018). Zanimljivo bi bilo na temelju korpusa ispitati i u hrvatskom jeziku kako se mijenja upotreba pojedinih gramatičkih kategorija, što ih zamjenjuje te

radi li se možda o nekim zajedničkim trendovima u slavenskim jezicima. Ovaj prilog upravo želi potaknuti zanimanje za takva istraživanja i ponuditi još jedan koristan alat za njihovo provođenje.

## Literatura

- Cvrček, Václav. 2015. *Mluvnice současné češtiny. 1, Jak se píše a jak se mluví*. Praha: Karolinum.
- Čermák, František – Koček, Jan. 2010. *Mnohojazyčný korpus InterCorp: Možnosti studia*. Praha: Nakladatelství Karolinum.
- Čermák, František – Rosen, Alexandr. 2012. „The case of InterCorp, a multilingual parallel corpus.“ *International Journal of Corpus Linguistics*. Vol. 17, no. 3: 411–427.
- Čermák, Petr – Nádvorníková, Olga. 2015. *Románské jazyky a čeština ve světle paralelních korpusů*. Praha: Nakladatelství Karolinum.
- Čermáková, Anna – Chlumská, Lucie – Malá, Markéta. 2016. *Jazykové paralely*. Praha: Nakladatelství Karolinum.
- Jirásek, Karel. 2010: „Možnosti využití paralelního korpusu pro komparativní studium přirovnání v českém a chorvatském jazyce“. *Mnohojazyčný korpus InterCorp: Možnosti studia*. Praha: Nakladatelství Karolinum: 122–152.
- Jirásek, Karel. 2018: „Dynamika pronikání adjektivních tvarů v dějovém a stavovém pasivu na počátku 21. století“. *Spisovná čeština a jazyková kultura 2018*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci: 89–99.
- Jirásek, Karel – Vavřín, Martin. 2020. *Korpus InterCorp – chorvatština, verze 13 z 1. 11. 2020*. Praha: Ústav Českého národního korpusu FF UK. URL: <http://www.korpus.cz>.
- Osolsobě, Klára. 2014. *Česká morfologie a korpusy*. Praha: Karolinum.
- Požgaj Hadži – Vesna; Tadić, Marko. 2000. „Slovensko-hrvatski paralelni korpus“. *Zbornik konference Jezikovne tehnologije*. Ljubljana: Institut Jožef Stefan: 70–74.
- Šojat, Krešimir. 2002. *Istraživanje prijevodnih ekvivalenata u Hrvatsko-engleskom paralelnom korpusu*. Zagreb: Filozofski fakultet.
- Štícha, František. 2013. *Akademická gramatika spisovné češtiny*. Praha: Academia.

## Slavic Languages from the Perspective of the Multilingual Parallel Corpus InterCorp

This paper aims to present the multilingual parallel corpus InterCorp and expand knowledge of the possibilities of using this corpus for language research of Slavic languages. InterCorp is a parallel synchronic corpus that after 10 years of its development covers 40 languages, including all Slavic languages. It serves as a source of data for theoretical studies, lexicography, student research, language learning, computer applications, translators and also for the general public. The main part of this corpus is literary works translated into several languages, but in the last years a special part of this corpus is publicist, administrative and legal texts. Thanks to its

## Summary

conception, this corpus enables not only to notice structural differences and similarities between the related languages, but also to compare the real using of individual linguistic phenomena in today's languages and contribute to the research of linguistic dynamics and changes in language usage in the last fifty years. Its application is not limited to the level of vocabulary, it can be very well used for research in the field of morphology, syntax, phraseology or stylistics. In this way, InterCorp can bring a new perspective and help to refine prescriptions of Slavic languages.

KEYWORDS: *InterCorp, parallel corpus, Slavic languages*

# Leksički pristup pri poučavanju azilanata hrvatskomu jeziku

**Marija Oštrić**

Sveučilište u Zadru  
Odjel za kroatistiku

UDK: 37.017.4:811.163.42  
Kategorizacija: stručni  
Primljeno: 11. siječnja 2021.  
Prihvaćeno: 7. svibnja 2021.

Ovladavanje inim jezikom složen je proces, a na njegovu uspješnost utječe mnoštvo različitih čimbenika, jezičnih i nejezičnih. Azilanti i stranci pod supsidijarnom zaštitom posebno su osjetljiva skupina inojezičnih učenika kod koje osim uloge dobi, spola, motivacije i straha od učenja jezika na uspješnost pri ovladavanju jezikom mogu utjecati specifična stresna i traumatična iskustva, PTSP, akulturacijski stres (osjećaj nepripadanja novoj sredini), nepismenost u vlastitome jeziku, pripadnost različitoj jezičnoj porodici, nepoznavanje engleskoga jezika. Zbog tih će otežavajućih čimbenika ovladavanje inim jezikom biti dulje i teže u usporedbi s drugim skupinama polaznika, a poučavanje se ne smije temeljiti isključivo na gramatičkome pristupu. Program učenja hrvatskoga jezika, povijesti i kulture za azilante i strance pod supsidijarnom zaštitom radi uključivanja u hrvatsko društvo (NN 154/2014) štoviše propisuje da „gramatiku ne treba posebno poučavati niti inzistirati na gramatičkim pojmovima. Treba je, koliko je to moguće, neizravno poučavati za ostvarivanje prikladne komunikacije“, tj. „treba izbjegavati suvišnu uporabu metajezika i poticati učenike da uoče i zatim prepoznaju nove gramatičke strukture“ (NN 154/2014), pa je leksički pristup koji se temelji na gramatikaliziranome leksiku<sup>1</sup> (engl. *grammaticalized lexis*), a ne na leksikaliziranoj gramatici<sup>2</sup> (engl. *lexicalised grammar*), primjereniji u poučavanju u početnoj fazi učenja inojezičnoga hrvatskog. S obzirom na to da se jezik sastoji od blokova (engl. *chunks*), pozornost je na leksemima i leksičkim sklopovima u kontekstu. U ovome će se radu prikazati način poučavanja azilanata koji su pohađali uvodni dio tečaja hrvatskoga jezika u Centru za strane jezike Sveučilišta u Zadru (ukupno 70 sati nastave) s ciljem razvijanja sposobnosti pravilnoga izgovora, razumijevanja usmenih poruka, čitanja i razumijevanja kraćih tekstova, kao i sposobnosti primjene osnovnih pravopisnih pravila u pisanju riječi, rečenica i kraćih poruka.

KLJUČNE RIJEČI: *azilanti, leksički pristup, poučavanje inojezičnoga hrvatskog*

<sup>1</sup> „Leksik na kojemu se temelji gramatika i kojemu gramatika služi za uspostavljanje međusobnih odnosa“ (Lewis 1993: 89).

<sup>2</sup> *Leksikalizirana gramatika* podrazumijeva se da su leksemi i leksički sklopovi, a ne gramatika, „osnova jezika i nosioci značenja“. Leksemi se spajaju u veće sintaktičke cjeline na temelju gramatičkih pravila iz čega proizlazi da je gramatika „u službi leksema i proizvođenja (generiranja) značenja“ (Bergovec 2007: 54).

## 1. Uvod

Posljednjih je godina Europa, pa tako i Hrvatska, suočena s najvećim migracijskim izazovom od Drugoga svjetskog rata. Prema podacima Europskoga parlamenta 2015. godine u Europskoj je uniji zabilježeno 1,25 milijuna prvi put podnesenih zahtjeva za azilom, četiri godine kasnije brojka je pala na 612 700 zahtjeva (URL 1). Hrvatska je u početku bila samo tranzicijska zemlja pa su 2015. godine prema podacima MUP-a podnesena 152 zahtjeva za međunarodnom zaštitom, dok su 2020. godine podnesena ukupno 1932 zahtjeva (URL 2). Broj podnesenih zahtjeva za međunarodnom zaštitom u Republici Hrvatskoj od 2015. do 2020. prikazan je u tablici 1.

**Tablica 1.** Tražitelji međunarodne zaštite (azil / supsidijarna zaštita)<sup>3</sup> u RH 2015. – 2020.  
Izvor: MUP (URL 2)

Godina	2015.	2016.	2017.	2018.	2019.	2020.
Broj zahtjeva	152	637	1887	1068	1986	1932

Prema članku 64, stavak 4 te članku 74, stavak 1 Zakona o međunarodnoj i privremenoj zaštiti (NN 70/15) azilanti i stranci pod supsidijarnom zaštitom dužni su pohađati tečaj hrvatskoga jezika, povijesti i kulture. Učenje bilo kojega inog jezika složen je i dugotrajan proces uvjetovan mnoštvom jezičnih i nejezičnih čimbenika, društvenih i afektivnih. Pri poučavanju azilantata hrvatskomu jeziku u obzir treba uzeti još i specifična stresna i traumatična iskustva, PTSP te akulturacijski stres (osjećaj nepripadanja novoj sredini) koji bitno otežavaju ovladavanje jezikom zemlje primateljice. Pridoda li se tomu nepismenost ili nedovoljna pismenost na materinskome jeziku i nepoznavanje engleskoga, jasno je da će ovladavanje biti dulje i teže u usporedbi s ostalim polaznicima te da se poučavanje ne može temeljiti samo na tradicionalnome gramatičkom pristupu. Programom učenja hrvatskoga jezika, povijesti i kulture za azilante i strance pod supsidijarnom zaštitom radi uključivanja u hrvatsko društvo (NN 154/2014) naglasak je stavljen na razvijanje komunikacije. Iz Programa proizlazi da je u početcima poučavanja, nakon ovladavanja ortoepskom<sup>4</sup> i ortografskom<sup>5</sup> razinom hrvatskoga jezika, ključno što više poučavati osnovne riječi, oblikovanje

<sup>3</sup> Supsidijarna zaštita – „zaštita koja se odobrava strancu koji ne ispunjava uvjete za azil, a za kojega se opravdano vjeruje da bi povratkom u zemlju podrijetla bio izložen trpljenju ozbiljne nepravde i koji stoga nije u mogućnosti ili ne želi zatražiti zaštitu te zemlje“. (URL 3)

<sup>4</sup> Ortoepska razina jezika odnosi se na pravilan izgovor glasova i naglasaka i to je prva razina s kojom se učenici susreću i suočavaju u procesu ovladavanja inim jezikom (Udier 2009: 80).

<sup>5</sup> Ortografska razina jezika odnosi se na pravilno pisanje (Udier 2009: 81).

jednostavnih pitanja i odgovora, izražavanje osnovnih potreba te uporaba konvencionalnih izraza u govoru i pisanju. Gramatiku ne treba izravno poučavati, već je učenike potrebno poticati da uočavaju i prepoznaju nove gramatičke strukture koje će s vremenom razvrstati i usustaviti (NN 154/2014).

Budući da su među tražiteljima međunarodne zaštite u Hrvatskoj zastupljene i obitelji s djecom školske dobi koje svoju budućnost vide u Hrvatskoj te se žele i trebaju financijski osamostaliti (besplatan smještaj osiguran im je maksimalno dvije godine), ovladavanje hrvatskim jezikom nužan je preduvjet njihove uspješne integracije. Pri poučavanju svakako treba voditi računa o svim ranije navedenim otežavajućim čimbenicima pri ovladavanju inim jezikom te prilagoditi način poučavanja. Prikladan pristup u poučavanju hrvatskomu u početnoj fazi učenja jest leksički pristup koji se temelji na gramatikaliziranome leksiku, a ne na leksikaliziranoj gramatici, pozornost se usmjerava na lekseme i leksičke sklopove u kontekstu, odnosno na kolokacije (engl. *colloactions*), konvencionalne izraze (engl. *institutionalized expressions*), frazeme (engl. *phrasemes*), rečenične okvire (engl. *sentence frames*) i cijele rečenice (Lewis 1993: 89). Treba naglasiti da se primjenom leksičkoga pristupa ne odustaje, niti se može odustati, od gramatičkoga pristupa zbog same strukture hrvatskoga jezika koji je morfološki složen jezik. Ovladavanje promjenjivim riječima zahtijevat će izravno poučavanje morfologije, pogotovo na višim razinama učenja kad polaznici već budu posjedovali potreban leksik i komunikacijske vještine. U nastavku rada bit će ukratko opisani jezični i nejezični čimbenici pri ovladavanju inim jezikom, osnovne postavke leksičkoga pristupa pri poučavanju inoga jezika s posebnim osvrtom na poučavanje specifične skupine polaznika – tražitelja međunarodne zaštite koji su pohađali uvodni dio tečaja hrvatskoga jezika u Centru za strane jezike Sveučilišta u Zadru (ukupno 70 sati nastave) tijekom akademske godine 2018./19. s ciljem razvijanja sposobnosti pravilnoga izgovora, razumijevanja usmenih poruka, čitanja i razumijevanja kraćih tekstova, kao i sposobnosti primjene osnovnih pravopisnih pravila u pisanju riječi, rečenica i kraćih poruka.

## 2. Tražitelji međunarodne zaštite i ovladavanje inojezičnim hrvatskim

Tijekom akademske godine 2018./19. u Centru za strane jezike Sveučilišta u Zadru održao se uvodni tečaj hrvatskoga jezika (70 sati) za tražitelje međunarodne zaštite (azilante). Polaznika je bilo sedmero i svi su zbog ratnih strahota i radi želje za mirnim i sigurnim načinom života za svoje obitelji krenuli iz Sirije put Europe i zadržali se u Hrvatskoj. Svi su stariji od 35 godina i svi imaju više od dvoje djece. Njihov materinski kurdski jezik pripada iranskoj skupini jezika, a nitko od polaznika nije govorio engleski. Neki su od njih završili školu, neki nisu, što podrazumijeva nepismenost ili nedovoljnu pismenost na kurdscome

jeziku. Prije dolaska u Zadar boravili su u prihvatnome centru u Kutini gdje su započeli ovladavati osnovama hrvatskoga jezika (izgovor glasova i riječi, latinično pismo, značenje osnovnih riječi i izraza), ali prisutnost prevoditelja na početku tečaja u Zadru bila je neophodna jer polaznici nisu još dovoljno mogli razumjeti hrvatski, a jezik posrednik nije postojao. Muškarci su nakon dolaska u Zadar počeli raditi pa su bili izloženiji hrvatskomu jeziku od žena koje su uglavnom ostajale kod kuće brinuti se za obitelj.

Osim navedenih činjenica – otežavajućih jezičnih čimbenika pri ovladavanju inim jezikom (nedovoljna pismenost na materinskome jeziku ili nepismenost, nepoznavanje engleskoga ili nekoga drugog (europskog) jezika koji bi mogao biti jezik posrednik, neposjedovanje metajezičnoga znanja o jeziku, pripadnost materinskoga i ciljnoga jezika različitim jezičnim skupinama), Lidija Cvikić (2012: 36) među nejezične čimbenike ubraja pojedinačna obilježja učenika, društvene i afektivne čimbenike. Pojedinačna obilježja u procesu ovladavanja jezikom jesu opće sposobnosti, dob, spol, ovladavanje vlastitim osjećajima, oslobađanje od jezičnoga straha, upuštanje u jezično nesigurne situacije (Jelaska 2012: 31), motivacija (Cvikić 2012: 40–41) i ulaganje u ini jezik.<sup>6</sup> Važan društveni čimbenik koji utječe na uspješnost pri ovladavanju inim jezikom jest društveni identitet učenika inoga jezika koji se formira s obzirom na sliku koju učenik ima o sebi u odnosu na druge te na svoju prošlost i budućnost, a sve to u nimalo lakim fazama kulturnoga šoka i prvotne prilagodbe<sup>7</sup> (Đurđević i Podboj 2017: 251–252).

Dakle, polaznici tečaja u Centru za strane jezike Sveučilišta u Zadru, tražitelji međunarodne zaštite, počeli su ovladavati hrvatskim jezikom u odrasloj dobi. Odrasla dob predstavlja otežavajući čimbenik, ne zato što je u odrasloj dobi nemoguće ovladati inim jezikom, nego zato što mozak funkcionira tako da se nastoji poslužiti već naučenim (Jelaska 2012: 32) pa je proces učenja sporiji. Zrinka Jelaska (2012: 31) ističe da na ovladavanje jezikom utječe i spol polaznika. Subjektivan je dojam poučavatelja da su među polaznicima spomenutoga tečaja muškarci bili opušteniji, pa i uspješniji u učenju, što se može povezati i s činjenicom da su bili izloženiji<sup>8</sup> jeziku, odnosno iskustvenomu učenju, dok su žene bile izoliranije, posvećene kućanskim poslovima. Sličan se dojam stječe i kad je riječ o ovladavanju vlastitim osjećajima, oslobađanju od jezičnoga straha i upuštanju u jezično nesigurne situacije. Na samome početku tečaja kod

<sup>6</sup> Ulaganje u ini jezik odnosi se na napor koji je inojezični učenik spreman aktivirati, podnijeti i uložiti u proces učenja inoga jezika ako se nada da će mu se to isplatiti, da će ostvariti svoje ciljeve – integrirati se u inojezičnu zajednicu, na tržište rada i ostala polja normalnoga i sigurnoga života (daleko od straha za vlastiti život i egzistenciju) (Đurđević i Podboj 2017: 252).

<sup>7</sup> Faze koje izbjeglice proživljavaju u raseljavanju jesu: „medeni mjesec (engl. *honeymoon*); kulturni šok (engl. *culture shock*), prvotna prilagodba (engl. *initial adjustment*) i integracija (engl. *integration*) (Adkins i sur. 1999 prema Đurđević i Podboj 2017: 251).

<sup>8</sup> Izloženost jeziku podrazumijeva iskustvo sporazumijevanja, ali i „količinu i kvalitetu dodira s ciljanim jezikom i njegovim govornicima“ (Jelaska 2012: 32).

pojedinih polaznika razvidan je bio strah od učenja jezika, odnosno strah od formalnoga učenja. Muškarci su imali visoku motivaciju za učenje hrvatskoga jezika, instrumentalnu<sup>9</sup> i integracijsku.<sup>10</sup> Jedna je polaznica bila izrazito slabo motivirana, što bi se moglo povezati s njezinom slabom pismenošću na materinskome jeziku i uglavnom kućanskim, izoliranim načinom života (nije izražavala želju za poslom), za razliku od druge polaznice koju je odlikovala visoka motivacija, instrumentalna i integracijska, ali ona je bila pismena (završila je srednju školu), aktivno je tražila posao (poslije ga i pronašla) te je općenito bila otvorenija za novi način života i ono što on nudi. Polaznici tečaja – tražitelji međunarodne zaštite – započeli su „novi život“ učenjem stranoga jezika u zemlji, odnosno kulturi koja je potpuno drugačija od njihove. Upravo je zato na učitelju i njegovim strategijama poučavanja<sup>11</sup> velika odgovornost jer primjerene strategije poučavanja uvelike mogu pridonijeti povezivanju učenika sa zajednicom u koju se žele integrirati, tim više jer je dokazano da je strah od jezika manji kod učenika koji su otvoreniji inojezičnoj zajednici (Cvikić 2012: 38). Odabirom strategija poučavanja učitelj dakle uvelike može smanjiti strah od učenja stranoga jezika te kreirati pozitivno, ugodno, uključujuće okružje, koje će se odraziti na motivaciju za učenje i motivaciju za uporabu naučenoga u svakodnevnim prilikama. Cvikić (2012: 37–38) zaključuje da je suzbijanje straha od jezika, jednog od najvećih otežavajućih afektivnih čimbenika pri ovladavanju inim jezikom, moguće postići poticanjem pozitivnih osjećaja kod učenika, smanjivanjem razlika između učionice i zajednice, kao i usmjeravanjem poučavanja na bitne stvari potrebne za ostvarivanje svakodnevne komunikacije i interakcije.

### 3. Leksički pristup pri poučavanju hrvatskomu jeziku

U suvremenoj se nastavi stranih jezika prednost sve više daje leksičkomu pristupu, a ne tradicionalnome gramatičkom (Bergovec 2007: 53). Leksički pristup naglasak stavlja na poučavanje leksika, leksema i leksičkih sklopova, pri čemu se teži osposobiti učenike za razumijevanje i stvaranje leksičkih sklopova. Važna je postavka leksičkoga pristupa da su upravo leksemi i leksički sklopovi, a

<sup>9</sup> Kada je učenje inoga jezika motivirano nekim ciljem, primjerice ciljem zapošljavanja, riječ je o instrumentalnoj motivaciji (Cvikić 2012: 40).

<sup>10</sup> Integracijska motivacija za učenje inoga jezika podrazumijeva otvorenost inojezičnoj zajednici, želju da se postane punopravnim članom te zajednice, želju za interakcijom te općenito pozitivan stav i poštivanje kulture inojezične zajednice (Cvikić 2012: 40).

<sup>11</sup> „Strategije poučavanja odnose se na strategije kojima učitelj potiče, vodi i organizira nastavni proces i on ih bira s obzirom na ciljeve nastave i učenikove mogućnosti, interese i sposobnosti...“ (Češi 2012: 43).

ne gramatika, nositelji značenja. Gramatika je u službi leksema, u službi njihova spajanja u veće sintaktičke jedinice. Leksičkim se pristupom ističe da se jezik sastoji od blokova, tj. leksičkih sklopova ili višečlanih leksičkih jedinica. Usvojeni leksički sklopovi postaju uzorci za uočavanje gramatike i gramatičkih pravila koja će se prvo usvajati automatski (Bergovec 2007: 54). Marina Bergovec nadalje ističe važnost odabira jezičnoga materijala. Pri odabiru jezičnoga materijala treba voditi računa o sastavu skupine (dob učenika, razlozi učenja, materinski jezik...) i o potrebama skupine. S obzirom na to da je cilj pristupa ovladavanje leksikom, razumijevanje i proizvodnja leksičkih sklopova potrebno je poučavati mogući jezik, jezik kojim će se moći služiti u stvarnim situacijama. U nastavi bi trebalo uvježbavati situacije koje su životno nužne, moguće i predvidive te one koje su konvencionalne i česte – upoznavanje, predstavljanje, kupovanje, snalaženje u prostoru, traženje i davanje osnovnih informacija u gradu, trgovini, javnome prijevozu i sl. Bergovec (2007: 58) zaključuje da je učenike potrebno izložiti velikoj količini pisanoga materijala i govornim vježbama da bi bolje zapamtili i povećavali broj leksičkih sklopova.

U Programu učenja hrvatskoga jezika, povijesti i kulture za azilante i strance pod supsidijarnom zaštitom radi uključivanja u hrvatsko društvo (NN 154/2014) tumači se da „ovladavanje hrvatskim kao inim jezikom podrazumijeva postupno razvijanje sposobnosti slušanja i razumijevanja usmenih poruka, sposobnost pravilnoga izgovora glasova, riječi i rečenica hrvatskoga jezika u govornome međudjelovanju i govornoj proizvodnji, sposobnost čitanja i razumijevanja riječi, rečenica i kraćih tekstova, kao i sposobnost primjene osnovnih pravopisnih pravila hrvatskoga jezika u pisanju riječi, rečenica i kraćih poruka“, stoga je leksički pristup primjeren poučavanju tih polaznika posebice u početnoj fazi ovladavanja inojezičnim hrvatskim, ali ga je svakako potrebno prilagoditi ovisno o konkretnim potrebama i mogućnostima polaznika. U nastavku će se rada prikazati i oprimjeriti osnovne postavke i načini poučavanja leksema, kolokacija, konvencionalnih izraza i rečeničnih okvira, a razmotrit će se i mogućnost neizravnoga poučavanja gramatičkih sadržaja u sklopu leksičkoga pristupa poučavanju inojezičnoga hrvatskoga.

### 3.1. Poučavanje leksema

Razvijanje leksičke kompetencije<sup>12</sup> jedan je od temeljnih ciljeva pri poučavanju inoga jezika, stoga učitelji trebaju paziti koje lekseme, kada i kako uvode u nastavu, upozorava Sanda Lucija Udier (2009: 78–79) te zaključuje da se leksemi u nastavni proces trebaju uvoditi po načelima čestoće, postupnosti, jednostavnosti i konkretnosti. Kada je riječ o učenju i usvajanju riječi, neosporno je da veća izloženost određenim leksemima rezultira većom vjerojatnosti da će učenici shvatiti njihovo značenje, da će ih zapamtiti i potom koristiti. Drugim riječima, da bi prijamni vokabular<sup>13</sup> brže i lakše prešao u proizvodni,<sup>14</sup> potrebno je iste leksičke jedinice ponavljati u različitim vježbama i aktivnostima, a provjeravanje poznavanja vokabulara i ovladanosti njime daje dragocjenu povratnu informaciju na temelju koje se učenika može poticati na ozbiljnije i sustavnije učenje te usmjeravati na izvršavanje domaće zadaće (Udier 2009: 84–87).

Budući da su azilanti posebna i osjetljiva skupina učenika, pri poučavanju se treba pridržavati načela čestoće, postupnosti, jednostavnosti i konkretnosti. Poučavani leksemi trebaju im poslužiti u svakodnevnoj komunikaciji, stoga ih treba poučavati leksemima vezanima za obitelj, prijatelje, posao, hranu, piće, trgovinu, snalaženje u prostoru. Iako leksički pristup podrazumijeva usvajanje što više leksema na najnižem stupnju učenja, to ne treba biti primaran cilj pri poučavanju te skupine inojezičnih učenika. Nove lekseme treba uvoditi postupno prateći napredak i motivaciju.

Azilanti, polaznici tečaja u Centru za strane jezike Sveučilišta u Zadru, odlično su reagirali na lekseme vezene za obitelj, prijatelje, posao hranu, piće, trgovinu. U radu s njima pokazalo se da su govorne vježbe s čestim ponavljanjem istih leksema jako korisne za proširivanje leksika. Tako su primjerice često dobivali zadatak da predstave sebe i svoju obitelj – da kažu tko su, odakle dolaze, da imenuju i odrede članove svoje obitelji koristeći lekseme *sin, kći, muž, žena, brat, sestra, nećak, nećakinja*, kao u primjeru (2) kojemu je prethodilo objašnjenje kao u primjeru (1). Upute treba izgovoriti polako i razgovijetno provjeravajući razumijevanje. Na inačicu toga zadatka u obliku dijaloga (jedan bi učenik ispitivao, drugi bi odgovarao, pa bi zamijenili uloge) još su bolje reagirali jer bi ih dijaloška forma, tj. međusobna komunikacija činila opuštenijima za vježbu. Naravno i tom zadatku

<sup>12</sup> Uže određenje pojma *leksička kompetencija* odnosi se na poznavanje i sposobnost uporabe vokabulara nekoga jezika (Vijeće Europe 2005: 113–114). Šire određenje pojma bilo bi da je leksička kompetencija skup potkompetencija kao što su kompetencije za izgovor, pisanje, morfologiju, sintaksu, značenje, kolokacije, asocijacije, socijalnu kompetenciju i sl. (Laufer 2006: 154 prema Udier 2009: 79).

<sup>13</sup> Prijamni (receptivni ili pasivni) vokabular podrazumijeva slušanje, čitanje, odnosno razumijevanje riječi iz konteksta (Udier 2009: 84–85).

<sup>14</sup> Proizvodni ili produktivni vokabular podrazumijeva govorenje ili pisanje željene riječi (Udier 2009: 85).

prethodi objašnjenje što se traži te dodjeljivanje uloga koje će poslije zamijeniti. Primjer dijaloga na temu obitelji prikazan je u primjeru (3).

- (1) *Jasmine,<sup>15</sup> predstavite se. Recite kako se zovete, odakle dolazite, koliko godina imate. Zatim predstavite svoju obitelj (ime, godine, škola...).*
- (2) *Dobra večer! Ja sam Jasmin. Ja sam iz Sirije. Imam 45 godina.<sup>16</sup> Imam ženu, dva sina i kćer. Žena se zove Emina. Ima 40 godina. Moj su sinovi Samir i Senad. Samir ima 10 godina. Senad ima 8 godina. Oni idu u školu. Samir dobro govori hrvatski. Imam kćer Jasminu. Ona ima 5 godina. Jasmina isto ide u školu.*
- (3) *Edin: Dobra večer! Ja sam Edin. Tko ste Vi?  
Amir: Dobra večer! Ja sam Amir. Dolazim iz Sirije. Imam 54 godine.  
Edin: Drago mi je, Amire! Imate li obitelj?  
Amir: Da, imam obitelj. Imam ženu, dva sina i kćer. Žena se zove Alma. Ima 50 godina. Moj su sinovi Enes i Mirsad. Enes ima 16 godina. Mirsad ima 13 godina. Oni idu u školu. Enes dobro govori hrvatski. Imam kćer Lejlu. Ona ima 9 godina. Lejla isto ide u školu.  
Edin: Drago mi je što sam Vas upoznao. Vidimo se sutra na tečaju.  
Ugodna večer!  
Amir: I meni je drago. Vidimo se. Također ugodna večer!*

Pri govornoj se proizvodnji očekuju gramatička odstupanja (pri sklonidbi i konjugaciji) koja je poželjno ispravljati, ali pritom treba voditi računa da ispravljanje bude neizravno (naglasak ne smije biti na pogreškama!) i afirmativno. Učenicima treba omogućiti da čuju ispravnu inačicu da bi je mogli usvojiti. Učitelj pohvaljuje učenika za dobro odrađenu vježbu, polako i razgovijetno izgovara dijelove koje smatra da treba ispraviti (nije nužno sve odmah ispravljati).

Lingvometodički predlošci iz udžbenika *Hrvatski za početnike* dobra su polazišna točka za učenje leksema. Postojeće predloške moguće je iskoristiti za vježbu čitanja (u kojoj će izgovarati lekseme koje će potom naučiti), za vježbu pisanja (prepisivanje odlomaka za domaću zadaću), za obrazac po kojem će nakon ovladavanja značenjem leksema voditi govorne vježbe (dijaloške i monološke) što će im omogućiti ne samo da ovladaju značenjem leksema nego da prepoznaju i kontekste u kojima se ti leksemi pojavljuju. Pri učenju i uvježbavanju novih leksema poželjno je ponoviti prethodno naučene pa se npr. uz temu *posao* mogu rabiti leksemi vezani za *prijatelje, hranu, piće*.

<sup>15</sup> Da bi se zaštitio identitet polaznika, njihova su stvarna imena zamijenjena imenima s popisa najpopularnijih osobnih imena orijentalnoga podrijetla prema popisu stanovništva Republike Hrvatske 2011. godine (Mišur 2019: 18).

<sup>16</sup> Dob polaznika također je promijenjena radi zaštite privatnosti.

Važno je da u procesu poučavanja učitelj kombinira različita nastavna sredstva i metode. Udžbenik treba kombinirati s prezentacijama, različitim digitalnim alatima, slikovnim karticama, govornim vježbama u kojima će se učenicima dodjeljivati različite uloge i u kojima će uvježbavati brojne lekseme. Tako osmišljen nastavni proces pridonijet će suzbijanju straha od udžbenika i formalnoga učenja jezika, a učenicima omogućiti jednostavnije i uspješnije ovladavanje leksičkom sastavnicom jezika koji uče.

### 3.2. Poučavanje kolokacija

Jedan od važnih zadataka leksičkoga pristupa pri poučavanju inoga jezika jest poučavanje kolokacija.<sup>17</sup> Svladavanje kolokacija omogućit će neizvornim govornicima da budu tečni, da bolje razumiju usmeni i pisani jezik, da napreduju u čitateljskim vještinama (Ordulj 2017: 197). Da bi neizvorni govornici ovladali kolokacijskom kompetencijom<sup>18</sup> – jednim od najvažnijih čimbenika leksičkoga pristupa – trebali bi učiti povezane leksičke cjeline i razlike u značenju semantički srodnih riječi, ističe Bernardina Petrović te zaključuje: „Stoga je nužno uputiti ih ne samo na značenja pojedinih riječi nego i na njihov kolokacijski raspon, odnosno na sva značenja koja proizlaze iz kolokacijskih odnosa“ (Petrović 2006: 31). Petrović nadalje navodi da „je kolokacijski kompetentan neizvorni govornik hrvatskoga jezika s ograničenim leksikom komunikacijski kompetentniji od neizvornoga govornika s velikim znanjem pojedinačnih riječi kojima često slaže neprikladne sintagmatske kombinacije“, da „pogreške u komunikaciji najčešće ne nastaju zbog nepoznavanja gramatičkih pravila ili nerazumijevanja novih riječi, nego zbog neprepoznavanja i pogrešne uporabe sintagmatskih kombinacija u konkretnoj komunikacijskoj situaciji“ te da je u procesu učenja inoga jezika „učinkovitije pamtiti sintagmatske izraze koji se usvajaju i pohranjuju kao cjelovita obavijest, a aktiviraju kao komunikacijski predvidljive asocijativne mreže“. Dakle, predvidljive su supojavnice velika pomoć u učenju inoga jezika

<sup>17</sup> Prema Petrović (2006: 32) kolokacije su složen leksičko-semantički fenomen. Najjednostavnije određenje jest da je kolokacija supojavljivanje punoznačnih riječi na sintagmatskoj razini. Kako je riječ o fenomenu, postoji više definicija te još uvijek nisu iscrpljene sve mogućnosti određivanja pojma. Bitna su određenja pojma kolokacije: „a) sumještaj riječi u sintagmatskom nizu, odnosno kombinacija najmanje dviju riječi koja se zajedno supojavljuje u kontekstu; b) reducirano i selektivno kombiniranje leksičkih jedinica koji čine labavije ili čvršće leksičke sveze ograničenije od slobodnih kombinacija, ali slobodnije od idiomatskih odnosno frazeoloških sklopova; c) složen semantički fenomen koji pridonosi jezičnoj ekonomiji i kreativnosti, d) jedan od ključnih čimbenika usvajanja vokabulara u učenju stranoga jezika“.

<sup>18</sup> Prema Petrović (2006: 31) kolokacijska kompetencija jest „stvaranje, interpretiranje, prihvaćanje i odbacivanje kombinacija riječi koje se na sintagmatskoj razini supojavljuju i pritom stvaraju semantičke odnose“.

pa kolokacije omogućuju uspješniju komunikaciju u procesu učenja (Petrović 2006: 33). Petrović savjetuje da se kolokacijsku kompetenciju u poučavanju inoga jezika razvija tako da se poučavaju svakodnevne riječi uz kolokatore<sup>19</sup> s kojima se najčešće pojavljuju u tekstu te da se u poticanju kolokacijske kompetencije ne inzistira toliko na učenju velikog broja novih riječi, već da se učenike potiče da uz naučene i poznate riječi usvajaju njihove kolokatore što će im omogućiti da bolje pamte višerječne cjeline i rabe ih u konkretnoj komunikacijskoj situaciji jer neizvorni govornici prvo trebaju usvojiti osnovne kolokacijske strukture kao što su pridjev + imenica i glagol + imenica, osobito na nižim stupnjevima učenja (Petrović 2006: 34).

Razvijanje kolokacijske kompetencije kod azilanata kreće upravo od osnovnih kolokacijskih struktura – od značenja pojedinih riječi do značenja koja proizlaze iz kolokacijskih odnosa, ali tempo mora biti prilagođen polaznicima da bi ih se motiviralo za nastavak učenja. Mogući primjeri poučavanja azilanata kolokacijskim odnosima u osnovnim strukturama predstavljeni su u primjeru (4) – pridjev + imenica i primjeru (5) – glagol + imenica.

- (4) *crvena jabuka / zelena jabuka / slatka jabuka / kisela jabuka*  
*crn automobil / crven automobil / malen automobil / velik automobil /*  
*brz automobil*  
*lijepo dijete / mirno dijete / sretno dijete / razigrano dijete*  
*Jedem crvenu / zelenu / slatku / kiselu jabuku.*  
*Vidim crn / crven / malen / velik / brz automobil.*  
*Gledam lijepo / mirno / sretno / razigrano dijete.*
- (5) *kupovati kruh / kupovati kaput / kupovati čokoladu / kupovati majicu*  
*/ kupovati mlijeko*  
*piti kavu / piti vodu / pit čaj / piti sok / piti mlijeko*  
*Kupujem kruh / kaput / čokoladu / majicu / mlijeko.*  
*Pijem kavu / vodu / čaj / sok / mlijeko.*

<sup>19</sup> Većina leksikologa i leksikografa slaže se s Hausmannovom raščlambom prema kojoj se kolokacijska sveza sastoji od jedne riječi koja je osnova i druge / drugih riječi koje su kolokatori koji pobliže određuju značenje osnove (Petrović 2006: 32). Primjerice, u kolokacijskoj svezi *ljetna haljina* osnova je *haljina* jer označuje vrstu odjeće, a *ljetna* je kolokator jer određuje godišnje doba u kojem se taj dio odjeće odijeva. Uz osnovu *haljina* mogu stajati drugi kolokatori, na primjer *zimski, duga, kratka, šarena, lepršava*.

### 3.3. Poučavanje konvencionalnih izraza i rečeničnih okvira

Usvajanje konvencionalnih izraza važno je u učenju inoga jezika jer olakšava međudjelovanje govornika i slušatelja u prepoznatljivim govornim situacijama. Konvencionalni izrazi jesu pozdravi, uljudni izrazi, izrazi korisni u predvidljivim situacijama i rečenični okviri ili uvodne formule. Ako se konvencionalni izrazi pamte kao cjelina, brže se proizvode i uvelike olakšavaju komunikaciju na inome jeziku u samim počecima učenja (Bergovec 2007: 56).

Usvajanje konvencionalnih izraza azilante je činilo sigurnijima u sebe te opuštenijima za komunikaciju, rado su ih proizvodili. Tijekom tečaja bilo je više prilika za uvježbavanje konvencionalnih izraza, i to prije i poslije nastave, ali i za vrijeme nastave, kao svojevrsni predah kada se može provjeriti kako su, jesu se umorili, jesu gladni/žedni, što bi najradije pojeli/popili na pauzi i sl. Primjer uvježbavanja konvencionalnih izraza u predvidljivoj situaciji prije tečaja prikazan je u primjeru (6).

- (6) polaznik: *Dobra večer, učiteljice! Kako ste?*  
 lektorica: *Dobra večer! Izvrsno sam. Kako ste Vi?*  
 polaznik: *Ja sam jako dobro! Hvala na pitanju!*

Usvajanje rečeničnih okvira ili uvodnih formula prijeko je potrebno, poglavito usvajanje onih kojima će se izreći nerazumijevanje ili nesnalaženje, kao u primjerima 7–12.

- (7) *Oprostite, ne razumijem...*  
 (8) *Oprostite, trebam pomoć...*  
 (9) *Molim Vas, ponovite još jedanput.*  
 (10) *Kako se kaže?*  
 (11) *Kako se piše?*  
 (12) *Mislio/la sam...*

Potrebno je osmisliti dijaloge u kojima će ih se moći upotrijebiti, na primjer vježba u obliku dijaloga *U trgovini, U gradu* i sl. Primjer uvježbavanja rečeničnih okvira na temelju dijaloga u trgovini naveden je u primjeru (13).

- (13) kupac: *Oprostite, trebam pomoć. Trebam brašno.*  
 prodavačica: *Dođite, pokazat ću Vam.*  
 kupac: *Hvala Vam na pomoći.*

### 3.4. Poučavanje cijelih rečenica

Usvajanje cijelih rečenica poput jedne riječi pragmatično je i potrebno od samoga početka jer su cjelovite rečenice jasne i nedvosmislene. Uče se nerasčlanjeno, bez gramatičke analize i razumijevanja gramatičkih promjena. Učenike je nužno što više postavljati u situacije i kontekste u kojima će ih uvježbavati da bi s vremenom mogli prepoznavati jezične situacije, razumjeti ih te na njih prikladno odgovarati (Bergovec 2007: 60). Cijele rečenice mogu se pamtiti i poslije neizmijenjene proizvoditi što pospješuje komunikaciju i utječe na samopouzdanje učenika (Bergovec 2007: 56–59). S obzirom na to da azilantima treba puno više vremena za ovladavanje hrvatskim jezikom, usvajanje cijelih rečenica poželjno je u nastavni proces uvoditi polako, prateći progresiju ovladavanja samim leksemima i kolokacijama. U nastavku slijede tematski primjeri cjelovitih rečenica korisnih azilantima za razvoj leksičke kompetencije prema Programu učenja hrvatskoga jezika, povijesti i kulture za azilante i strance pod supsidijarnom zaštitom radi uključivanja u hrvatsko društvo (NN 154/2014). Uz 1. cjelinu i temu Hrvatski u svakidašnjici među najčešćim se izrazima npr. navode rečenice kao u primjeru (14) koje se vežu uz obitelj. Uz drugu cjelinu, posvećenu hrani i piću, navode se rečenice kao u primjeru (15), uz treću cjelinu, posvećenu brojevima i vremenu, rečenice kao u primjeru (16), a uz četvrtu, posvećenu osobinama i zdravlju, rečenice kao u primjeru (17). I uz preostalih se pet cjelina također navode najčešći izrazi odnosno primjeri rečenica.

- (14) *Jeste li oženjeni/udani? Imate li djecu? Je li to Vaša obitelj?*
- (15) *Molim Vas! Želim... Dajte mi čašu vode, pola kruha, mlijeko.  
Što je u ovome jelu? Kakvo je ovo jelo?  
Imate li kruha? Je li svjež? Molim kilogram krumpira. Molim dvije mrkve.  
Žedna sam. Žedan sam.  
Želite li još? Hvala, ne mogu više. Sita sam. Sit sam. Dosta mi je.  
Jedem kod kuće. Idem doma na ručak.  
Gdje mogu kupiti...? Koliko košta?*
- (16) *Koliko je sati? Deset sati i petnaest minuta. Pola deset. Pet minuta do deset sati...  
U koliko sati je tečaj? Kada je tečaj?  
Kad ideš u grad?  
Dođi na vrijeme! Budi točan!  
Imam sastanak.  
Koliko košta?  
Koliko imaš godina?/Koliko imate godina?  
Žurim. Kasnim! Pričekaj!*

*Perem se. Umivam se. Tuširam se. Idem spavati. Budim se u sedam.*

*U podne je ručak. Radim...*

*Samo trenutak! Samo malo. Doći ću za 5 minuta.*

*Radno vrijeme je od... do...*

*Kada počinje? Kada završava?*

- (17) *Visok je. Mršava je. Ima dugu kosu. Nosi naočale. Ima lijepe oči.*

*Kako se osjećate? Što Vas boli? Što Vam je?*

*Imam temperaturu. Kolika Vam je temperatura?*

*Vrti mi se. Zima mi je. Hladno mi je. Vruće mi je.*

*Prehlađen sam. Kašljem. Kišem.*

*Boli me zub. Boli ga glava. Nije mi dobro. Bolestan sam. Ne vidim dobro.*

*Imate upalu uha.*

### 3.5. Poučavanje gramatike u okviru leksičkoga pristupa

Na temelju činjenice da su azilanti posebna skupina učenika u ovladavanju hrvatskim jezikom kao i iz odrednica Programa učenja hrvatskoga jezika za azilante i strance pod supsidijarnom zaštitom proizlazi da je u početnoj fazi poučavanja neophodno primjenjivanje leksičkoga pristupa. Program kao i sam leksički pristup u prvi plan stavljaju razvijanje leksičke kompetencije, što podrazumijeva sustavno učenje leksika, dok se gramatika pomiče na rubne dijelove nastavnoga procesa jer se smatra da je ona u službi leksema i proizvodnje značenja (Bergovec 2007: 56). Gramatika bi se trebala usvajati induktivno i automatski, usvajanjem pravilnih oblika unutar leksičkih sklopova koji se uče kao jedna cjelina, jedna riječ. Primjerice, izravni akuzativ može se usvajati učenjem osnovne kolokacijske strukture glagol + imenica, u kojoj je osnova prijelazni glagol, a kolokator imenica u akuzativu kao u ranije navedenom primjeru (5). Isto tako, izravni se akuzativ može usvajati učenjem kolokacijske strukture prijelazni glagol (osnova 1) + imenica (kolokator 1 i osnova 2), pri čemu imenica može biti poblize označena pridjevom kao svojim kolokatorom (kolokator 2) kao u primjerima 18–20.

**O1 K2**

**K1-O2**

- (18) *Jedem crvenu (zelenu /slatku / kiselu) jabuku.*

**O1 K2**

**K1-O2**

- (19) *Vidim crn (crven / malen / velik / brz) automobil.*

**O1 K2**

**K1-O2**

- (20) *Gledam lijepo (mirno / sretno / razigrano) dijete.*

Nadalje, neizravni se akuzativ u značenju kretanja može usvajati učenjem cijelih rečenica kao u primjeru (21).

- (21) *Idem u školu / trgovinu / bolnicu / šumu / park / grad / muzej / kino / polje.*

Slično je i s lokativom u značenju mjesta koji se također može usvajati učenjem cijelih rečenica – mogućih odgovora na pitanje *Gdje?*, kao u primjeru (22), na pitanje *Na čemu?*, kao u primjeru (23) ili na pitanje *U čemu?*, kao u primjeru (24).

- (22) *Petar je u gradu.  
Odjeća je u ormaru.  
Maja živi u Zadru.  
Petar živi u Zagrebu.  
Učenik je u školi.  
Majka je u trgovini.  
Djed je u polju.  
Djeca su u moru.*

- (23) *Olovka je na stolu.  
Slike su na zidu.  
Knjiga je na polici.*

- (24) *Kava je u šalici.  
Voda je u boci.  
Meso je u loncu.*

Takvim bi se pristupom novi jezični sklopovi stvarali po uzoru na stare, a o postojećim gramatičkim pravilima zaključivalo bi se polije, na višim razinama učenja jezika i na temelju stečenoga jezičnog iskustva (Bergovec 2007: 59).

Razvijanjem leksičke kompetencije uistinu je moguće donekle automatizmom usvajati gramatiku. Međutim, budući da je hrvatski jezik morfološki složeniji u usporedbi s engleskim jezikom, u kojem se glagoli u sprezanju ne mijenjaju osim u 3. os. jd., a imenice ne sklanjaju po padežima, u pitanje se dovodi uspješnost ovladavanja gramatikom induktivnim putem u potpunosti (Bergovec 2007: 61–65). Već samom promjenom sugovornika u hrvatskome jeziku dolazi do mnoštva promjena u oblicima riječi (Bergovec 2007: 61). Zbog morfološke složenosti hrvatskoga jezika u nastavni bi proces poučavanja azilanaata hrvatskomu jeziku, i to u okviru leksičkoga pristupa, ipak od početka trebalo uvoditi izravno poučavanje gramatike – ali po potrebi, bez prekomjernoga izlaganja paradigmama, bez navođenja odstupanja od pravila, bez upotrebe metajezika, a u svrhu što uspješnije i tečnije usmene i pisane komunikacije na hrvatskom jeziku. Sustavno poučavanje gramatike obvezno bi slijedilo u kasnijim fazama poučavanja.

## 4. Zaključak

Učenje inoga jezika izazovan je i složen proces čiju uspješnost određuju obilježja učenika i pristup(i) u poučavanju. Migracijama s Istoka u Hrvatsku su stigli azilanti koji trebaju naučiti hrvatski jezik da bi se integrirali u društvo. To nije jednostavno ako u obzir uzmemo njihova specifična jezična i nejezična obilježja. U sklopu suvremenih tendencija u pristupima poučavanja inim jezicima, uzimajući u obzir osjetljivost skupine kao što su azilanti te u skladu s ishodima i ciljevima Programa učenja hrvatskoga jezika za azilante i strance pod supsidijarnom zaštitom, jasno je da je u počecima poučavanja azilanata hrvatskomu jeziku odgovarajući pristup leksički pristup. Cilj leksičkoga pristupa jest razvijati leksičku kompetenciju tako da se nastavni proces temelji na usvajanju leksema i leksičkih sklopova (kolokacija, frazema, konvencionalnih izraza, rečeničnih okvira, cijelih rečenica) koji će se učiti i pamtiti kao jedna cjelina. Tim će pristupom učenici od samoga početka biti uvelike izloženi leksiku, koji bi primjerenim vježbama trebao brzo iz prijamnog leksika prelaziti u proizvodni. U provedbi leksičkoga pristupa učitelji trebaju voditi računa da u nastavu uvode lekseme i leksičke sklopove koji su azilantima potrebni za svakodnevno funkcioniranje (obitelj, prijatelji, posao, hrana, piće, zdravlje, snalaženje u prostoru). Osim toga trebaju voditi računa o napretku u učenju i prema tome određivati daljnji tempo u razvijanju leksičke kompetencije te kombinirati nastavna sredstva i metode.

S obzirom na to da hrvatski jezik spada u morfološki složenije jezike, potpuno ovladavanje gramatikom putem indukcije i automatizma nije moguće. Primjena isključivo leksičkoga pristupa u poučavanju inojezičnom hrvatskom, pa i u ranim fazama učenja, jest ograničena. Da bi proces ovladavanja inojezičnim hrvatskim bio što uspješniji, azilante je u okviru leksičkoga pristupa potrebno izravno poučavati gramatici i na početku toga procesa – ali samo kada nastupi potreba za tim, bez prekomjernog tumačenja i ispisivanja paradigmi, bez navođenja odstupanja od pravila i bez uporabe metajezika (treba objašnjavati jednostavnim riječima koje će učenici razumjeti). Sustavno poučavanje gramatike obvezno slijedi na višim razinama učenja inojezičnoga hrvatskog. Za kraj valja imati na umu da je najbolji pristup, kada je u procesu učenja inoga jezika u središtu osjetljiva skupina učenika poput azilanta, onaj humani koji u centar nastavnoga procesa stavlja osobu i njezine potrebe.

## Literatura

- Bergovec, Marina. 2007. „Leksički pristup u nastavi stranih jezika s posebnim osvrtom na hrvatski“. *Lahor*, vol. 1, 3: 53–66.
- Cvikić, Lidija. 2012. „Nejezični čimbenici ovladavanja inim jezikom“. *Inojezični učenik u okruženju hrvatskoga jezika*. Zagreb: Agencija za odgoj i obrazovanje: 35–43.
- Češi, Marijana. 2012. „Strategije u učenju i poučavanju hrvatskoga kao inoga jezika“. *Inojezični učenik u okruženju hrvatskoga jezika*. Zagreb: Agencija za odgoj i obrazovanje: 43–50.
- Čilaš Mikulić, Marica, Gulešić Machata, Milvia, Pasini, Dinka, Udier, Sanda Lucija. 2011. *Hrvatski za početnike*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Đurđević, Ranka, Podboj, Martina. 2017. „Izbjeglice kao posebna kategorija učenika inog jezika“. *Strani jezici*, vol. 45, 3–4: 245–261.
- Jelaska, Zrinka. 2012. „Ovladavanje materinskim i inim jezikom“. *Inojezični učenik u okruženju hrvatskoga jezika*. Zagreb: Agencija za odgoj i obrazovanje: 19–35.
- Lewis, Michael. 1993. *The Lexical Approach*. London: Language Teaching Publications.
- Mišur, Ivo. (2019). Najpopularnija imena orijentalnoga podrijetla u Hrvatskoj. *Hrvatski jezik: znanstveno-popularni časopis za kulturu hrvatskoga jezika*, 6 (3), 17–20.
- Odluka o programu učenja hrvatskoga jezika, povijesti i kulture za azilante i strance pod supsidijarnom zaštitom radi uključivanja u hrvatsko društvo (NN 154/2014). [https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2014\\_12\\_154\\_2920.html](https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2014_12_154_2920.html) (13. svibnja 2020).
- Ordulj, Antonia. 2017. „Kolokacijska kompetencija u hrvatskom kao inom“. *Filološke studije*, vol. 15, 2: 196–218.
- Petrović, Bernardina. 2006. „Razvijanje kolokacijske kompetencije u hrvatskome kao stranom i drugom jeziku“. *Strani jezici*, vol. 36, 1: 31–38.
- Udier, Sanda Lucija. 2009. „Pristup obradi leksičkih jedinica u nastavi hrvatskoga kao drugoga i stranoga jezika“. *Lahor*, vol. 1, 7: 77–94.
- Vijeće Europe. 2005. *Zajednički europski referentni okvir za jezike: učenje, poučavanje, vrednovanje*, Zagreb: Školska knjiga.
- Zakon o međunarodnoj i privremenoj zaštiti (NN 70/15) [https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2015\\_06\\_70\\_1328.html](https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2015_06_70_1328.html) (13. svibnja 2020).

## Mrežni izvori

- URL1: Europski parlament. Migracije u Europi. Sadržaj kreiran 14. srpnja 2017., ažuriran 30. rujna 2020. [https://www.europarl.europa.eu/news/hr/headlines/priorities/migracije/20170629STO78632/migracije-u-europi\\_\(23.lipnja.2020\)](https://www.europarl.europa.eu/news/hr/headlines/priorities/migracije/20170629STO78632/migracije-u-europi_(23.lipnja.2020)).
- URL 2: MUP RH. Statistika: Tražitelji međunarodne zaštite. <https://mup.gov.hr/pristup-informacijama-16/statistika-228/statistika-trazitelji-medjunarodne-zastite/283234> (23. lipnja 2020).
- URL 3: IHJJ – Hrvatsko strukovno nazivlje. Supsidijarna zaštita. <http://struna.ihjj.hr/naziv/supsidijarna-zastita/19534/> (23. lipnja 2020).

## The lexical approach during the asylum-seekers Croatian language teaching

Mastering another language is a complex process, and its success is influenced by many different factors, linguistic and non-linguistic. Asylum seekers and foreigners under subsidiary protection are a particularly vulnerable group of foreign language students who, in addition to the role of age, gender, motivation and fear of language learning, can be affected by specific stressful and traumatic experiences, PTSD, acculturation stress (feeling of not belonging to a new environment), illiteracy in one's own language, belonging to a different language family, ignorance of the English language. Due to these aggravating factors, mastering another language will be longer and more difficult compared to other groups of students, and teaching should not be based solely on a grammatical approach. Croatian language, history and culture learning program for asylum seekers and foreigners under subsidiary protection in order to be included in Croatian society (NN 154/2014) further prescribes that "grammar should not be specifically taught or insisted on grammatical terms. It is necessary, as far as possible, to teach indirectly to achieve

## Summary

appropriate communication, excessive use of metalanguages should be avoided, and students should be encouraged to notice and then recognize new grammatical structures" (NN 154/2014), so the lexical approach based on grammaticalized lexis, and not on lexicalized grammar, is more appropriate in teaching in the initial phase of learning a Croatian as foreign language. Since language consists of blocks (chunks), attention is focused to lexemes and lexical assemblies in context. This paper will present the method of teaching asylum seekers who attended the introductory part of the Croatian language course at the Foreign Languages Center of the University of Zadar (a total of 70 hours) with the aim of developing the ability to pronounce correctly, understand verbal messages, read, and understand short texts, as well the ability to apply basic spelling rules in writing words, sentences, and short messages.

**KEYWORDS:** *asylum-seekers, lexical approach, teaching Croatian as a foreign language*

## Popis recenzenata i recenzentica pojedinih priloga

- izv. prof. dr. sc. Natka Badurina, Fakultet stranih jezika i književnosti Sveučilišta u Udinama
- doc. dr. sc. Branka Barčot, Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu
- doc. dr. sc. Sanja Baričević, Odjel za kroatistiku Sveučilišta u Zadru
- doc. dr. sc. Marijana Bašić, Odjel za kroatistiku Sveučilišta u Zadru
- izv. prof. dr. sc. Irina Budimir, Filozofski fakultet Sveučilišta u Mostaru
- doc. dr. sc. Dubravka Bogutovac, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- prof. dr. sc. Rafaela Božić, Odjel za rusistiku Sveučilišta u Zadru
- izv. prof. Tomislav Brlek, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- doc. dr. sc. Domagoj Brozović, Fakultet hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu
- izv. prof. dr. sc. Dubravka Brunčić, Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
- izv. prof. dr. sc. Maciej Czerwiński, Institut za slavenske filologije Jagiellonskog sveučilišta u Krakovu
- doc. dr. sc. Dubravka Crnojević-Carić, Akademija dramskih umjetnosti u Zagrebu
- izv. prof. dr. sc. Suzana Coha, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- doc. dr. sc. Sintija Čuljat, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
- doc. dr. sc. Ana Ćavar, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- prof. dr. sc. Valnea Delbianco, Filozofski fakultet Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli
- izv. prof. dr. sc. Magdalena Dyras, Institut za slavenske filologije Jagiellonskog sveučilišta u Krakovu
- prof. dr. sc. Dean Duda, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- izv. prof. dr. sc. Dejan Durić, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
- prof. dr. sc. Sibelan Forrester, Swarthmore College
- doc. dr. sc. Ana Gospić Županović, Odjel za kroatistiku Sveučilišta u Zadru
- prof. dr. sc. Eli Grubišić Pulišelić, Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu
- izv. prof. dr. sc. Sandra Hadžihalilović, Odjel za rusistiku Sveučilišta u Zadru
- dr. sc. Senad Halilbašić, Institut za slavistiku Sveučilišta u Beču
- izv. prof. dr. sc. Katarina Ivon, Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja Sveučilišta u Zadru
- prof. dr. sc. Zrinka Jelaska, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- izv. prof. dr. sc. Sanja Jukić, Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
- izv. prof. dr. sc. Vjekoslav Jurdana, Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli
- izv. prof. dr. sc. Gordana Galić Kakkonen, Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu
- doc. dr. sc. Tihana Klepač, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- doc. dr. sc. Wollfy Krašić, Fakultet hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu
- izv. prof. dr. sc. Kornelija Kuvač-Levačić, Odjel za kroatistiku Sveučilišta u Zadru

- izv. prof. dr. sc. Ivana Lončar, Odjel za hispanistiku i iberske studije Sveučilišta u Zadru
- izv. prof. dr. sc. Danijela Lugarić Vukas, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- prof. dr. sc. Mira Menc Mihalić, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- prof. dr. sc. Aleksandar Mijatović, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
- doc. dr. sc. Linda Mijić, Odjel za klasičnu filologiju Sveučilišta u Zadru
- izv. prof. dr. sc. Danijela Marot Kiš, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
- prof. dr. sc. Zdenka Matek Šmit, Odjel za rusistiku Sveučilišta u Zadru
- doc. dr. sc. Lana Molvarec, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- prof. dr. sc. Divna Mrdeža-Antonina, Odjel za kroatistiku, Sveučilište u Zadru
- doc. dr. sc. Sonja Novak, Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
- doc. dr. sc. Maja Pandžić, Odjel za rusistiku Sveučilišta u Zadru
- prof. dr. sc. Cvijeta Pavlović, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- dr. sc. Martina Petranović, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU u Zagrebu
- izv. prof. dr. sc. Davor Piskač, Fakultet hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu
- doc. dr. sc. Saša Potočnjak, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
- prof. dr. sc. Marina Radčenko, Odjel za rusistiku Sveučilišta u Zadru
- prof. dr. sc. Zvezdana Rados, Odjel za kroatistiku Sveučilišta u Zadru
- izv. prof. dr. sc. Mirna Sindičić Sabljo, Odjel za francuske i frankofonske studije
- izv. prof. dr. sc. Marija Stefanović, Filozofski fakultet Sveučilišta u Novom Sadu
- prof. dr. sc. David Šporer, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- prof. dr. sc. Zlata Šundalić, Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
- doc. dr. sc. Vice Šunjić, Odjel za kroatistiku Sveučilišta u Zadru
- izv. prof. dr. sc. Mirela Šušić, Odjel za kroatistiku Sveučilišta u Zadru
- izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan, Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
- prof. dr. sc. Jasmina Vojvodić, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
- prof. dr. sc. Sanja Vulić, Fakultet hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu
- izv. prof. dr. sc. Sanja Vrcić-Mataija, Odjel za nastavničke studije u Gospiću Sveučilišta u Zadru
- doc. dr. sc. Vesna Ukić Košta, Odjel za anglistiku Sveučilišta u Zadru
- izv. prof. dr. sc. Tihomir Živić, Fakultet agrobiotehničkih znanosti Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

## Imensko kazalo

### A

Abramov, Roman Nikolaevič (Абрамов, Роман Николаевич) 290  
 Agresti, Raffaele 31, 36  
 Alighieri, Dante 162  
 Allais, Alphonse 108  
 Anderson, Poul William 282  
 Anić, Vladimir 19  
 Antolić, Imbro 21  
 Appendini, Franjo Marija 19, 21  
 Aralica, Ivan 236  
 Arendt, Hannah (Arend, Hana) 127, 128  
 Aristej 42  
 Aristotel 89, 127, 128, 136  
 Arsenić, Vladimir 240  
 Arsić, Irena 44, 49  
 Assmann, Jan 288  
 Augustinović, Đuro 22  
 Austen, Jane 185, 186, 188, 190, 192, 195

### B

Babukić, Vjekoslav 23  
 Bacon, Frances (Bejkon, Fransis) 227  
 Bahtin, Mihail (Бахтин, Михаил Михайлович) 145, 202, 225, 226  
 Bal, Mieke 199  
 Balbín de Unquera, Antonio 30, 34, 35  
 Balen, Šime 93, 94, 95, 97  
 Barthes, Roland (Bart, Rolan) 199, 231  
 Battara, braća 20  
 Baudelaire, Charles 203  
 Bauer, Ludwig 236  
 Beckett, Samuel 203  
 Beer, J. B. 175  
 Begović, Milan 25  
 Beker, Miroslav 185, 187  
 Benveniste, Émile 67, 71  
 Berčić (Brčić), Ivan 23  
 Bergovec, Marina 396  
 Bergson, Henri 123, 267  
 Bernhard, Thomas 185, 186, 190, 191, 194, 195  
 Bešker, Inoslav 33

Bettelheim, Bruno 213  
 Biti, Vladimir 60, 64, 200  
 Bloch, Marc 212  
 Blok, Aleksandr (Blok, Alexander; Блок, Александр Александрович) 296  
 Boccaccio, Giovanni 216  
 Bodrožić, Ivana 382  
 Bogović, Mirko 24  
 Bojm, Svetlana (Бойм, Светлана) 283  
 Bondar', Dmitrij (Бондарь, Дмитрий) 290  
 Booth, Allyson 254  
 Bostetter, Edward E. 161, 163, 177  
 Botić, Matko 110  
 Božić Blanuša, Zrinka 128, 130  
 Božić, Vlado 92  
 Branningan, John 330  
 Bratosaljić Sasin, Antun 42, 44, 49, 50, 51  
 Braudel, Fernand 219  
 Brebanović, Predrag 137  
 Brecht, Bertolt 107, 129  
 Brešan, Ivo 80  
 Brešić, Vinko 314  
 Breton, André 108  
 Brisman, Leslie 177  
 Brlić, Ignjat Alojzije 22  
 Brontë, Charlotte 185, 186, 188, 189, 190, 195  
 Brooks, Cleanth 68  
 Broz Tito, Josip 120, 316  
 Broz, Ivan 23  
 Brozović, Dalibor 19  
 Buck, Claire 254, 259, 263  
 Budmani, Pero 23, 44, 45, 46, 47, 48  
 Budrović, Nikola Dominik 19  
 Buzolić, Stjepan 24

### C

Camp, Lee 119, 121, 122, 123, 124  
 Camp, Lyon Sprague de 286  
 Camus, Albert 140, 141, 142, 153, 180  
 Carlin, George 121  
 Carroll, Lewis 108

Cervantes, Miguel de (Servantes, Migel de) 153  
 Chantal, Mouffe 129  
 Chaucer, Geoffrey 216  
 Churchill, Winston 323  
 Cihlar Nehajev, Milutin 25  
 Ciliga, Ante 323  
 Cohen, Leonard 166  
 Cohen, Walter 330  
 Coleridge, Samuel Taylor 157-181  
 Cooper, James Fenimore 178  
 Curtius, Ernst Robert 219  
 Cvikić, Lidija 394, 395  
 Czerwiński, Maciej 314

## Č

Čale, Frano 49  
 Čapek, Karel 382  
 Čedomil, Jakša 24, 25  
 Čerепnev, Igor' (Черепнев, Игорь) 291  
 Čerina, Vladimir 204  
 Čorak, Željka 65

## D

Daemmrich, Horst S. 77  
 Daemmrich, Ingrid G. 77  
 Danilo, Ivan 22, 23  
 Darnton, Robert 211, 213  
 Davidson, Graham 162, 176, 177  
 Davis, Douglas 107  
 Davis, Lennard J. (Dejvis, Lenard) 129  
 de Sade, Marquis 108  
 Deleuze, Gilles 173  
 Devčić, Karmela 341  
 Dick, Philip K. 284  
 Dmitriev, Pavel (Дмитриев, Павел) 286, 287, 290  
 Doncova, Dar'ja (Донцова, Дарья) 280  
 Doré, Gustave 157, 191  
 Double, Oliver 119  
 Drakulić, Slavenka 59, 60, 61, 73, 74, 75, 382  
 Drozdov, Anatolij (Дроздов, Анатолий) 286, 290  
 Držić, Džore 216, 217, 218, 219, 220

Držić, Marin 45, 49, 50, 121, 216, 217  
 Dubček, Alexander 286  
 Dučić, Jovan 323  
 Duda, Dean 97  
 Durić, Dejan 336  
 Džore, Držić 42

## E

Eisenstein, Elizabeth 218, 219  
 Eliot, T. S. 178, 180  
 Elliott, B. Gose 175  
 Èpštejn (Epštejn), Mihail (Epstein, Mikhail Naumovich; Эпштейн, Михаил Наумович) 228  
 Eržišnik, Nela 120  
 Esenin, Sergej (Yesenin, Sergei; Есенин, Сергей Александрович) 296  
 Evgrašin, Ivan (Евграшин, Иван) 288  
 Ewen, Robert B. 80

## F

Fabrio, Nedjeljko 236, 248  
 Faulkner, William 203  
 Febvre, Lucien 211  
 Fëdorov, Mihail (Фëдоров, Михаил) 282  
 Feric, Đuro 51  
 Fišman, Leonid Gerševič (Фишман, Леонид Гершевич) 286  
 Forenbacher, Sergej 97  
 Forster, E. M. 79  
 Foucault, Michel 215, 330, 341  
 Fox-Genovese, Elizabeth 330  
 Frangeš, Ivo 198  
 František, Miko 141  
 Frenzel, Elisabeth 77  
 Freud, Sigmund (Frojd, Sigmund) 108, 152, 257, 258, 267  
 Fromm, Erich 213  
 Fruman, Norman 163, 167  
 Frye, Northrop 173  
 Fulford, Tim 161  
 Fussell, Paul 264

## G

Gadamer, Hans-Georg 201, 202  
 Gaj, Ljudevit 18, 19, 20, 21, 23  
 Galina, Marija (Галина, Мария) 281  
 Gašparović, Darko 204  
 Geiger, Vladimir 336  
 Genette, Gérard 60, 65, 67, 68, 69, 200  
 Gessner, Konrad 92  
 Glavičić, Ante 95  
 Goethe, Johann Wolfgang von 162  
 Golden, Leon 124  
 Golding, William 161  
 Goldstein, Darra 296  
 Gončarova, Galina (Гончарова, Галина) 291  
 Gonzalo de las Casas, Consuelo 32  
 Gould, Glenn 191, 194  
 Grabbe, Christian Dietrich 108  
 Grass, Günter 269  
 Greenblatt, Stephen 330  
 Greimas, Algirdas Julien 78  
 Grubačić, Slobodan 149  
 Gužvica, Stefan 336

## H

Halbwachs, Maurice 268  
 Hassan, Ihab Habib 106  
 Hašek, Jaroslav 382  
 Havelock, Eric A. 220  
 Heéderváry, Khuen 22  
 Hicks, Bill 121  
 Hillis Miller, J. 330  
 Hirtz, Miroslav 90, 93, 97, 98, 99  
 Hobbes, Thomas 124

## I

Iščuk-Fadeeva, Nina Ivanovna (Ищук-  
 Фадеева, Нина Ивановна) 281  
 Ivanišin, Nikola 202  
 Ivanova, Natal'ja (Иванова, Наталья) 283  
 Ivićević, Stjepan 21, 22

## J

Jagić, Vatroslav 21  
 Jameson, Fredric (Džejmson, Fredrik) 128

Jamnicky, Stephanie 113  
 Jannidis, Fotis 79  
 Jarry, Alfred 108  
 Jauß, Hans Robert 78  
 Jelaska, Zrinka 394  
 Jelinek, Elfriede 185, 186, 190, 192, 193, 195  
 Jenkins, Keith 331  
 Jergović, Miljenko 382  
 Jergović, Mladen 80  
 Joyce, James 203  
 Jung, Carl Gustav (Jung, Karl Gustav)  
 149, 152

## K

Kačić Miošić, Andrija 24  
 Kadiroglu, Murat (Kadiroğlu, Murat) 107  
 Kafka, Franz 123, 140, 148, 152, 179, 180  
 Kagge, Erling 91  
 Kalezić-Đuričković, Sofija 142, 147  
 Kanavelić, Petar 22  
 Kant, Immanuel 122  
 Karadžić, Vuk Stefanović 20, 21, 23  
 Kašić, Bartol 131  
 Katalinić Jeretov, Rikard 25  
 Katančić, Matija Petar 22  
 Kazali, Antun Pasko 24  
 Kaznačić, Ivan August 21, 24  
 Harms, Daniil (Kharms, Daniil; Хармс,  
 Даниил Иванович) 296  
 Kierkegaard, Søren 162, 179  
 Klaić, Miho 22  
 Kljaković, Jozo 314-326  
 Kljaković-Bakota, Teodora 316  
 Knight, G. Wilson 160, 165  
 Knjazev, Miloslav (Князев, Милослав) 282  
 Kondrić (r. Veršić), Terezija 350  
 Kontorovič, Aleksandr (Конторович,  
 Александр) 289  
 Kosor, Josip 203  
 Kostin, Kostantin (Костин, Константин)  
 288  
 Kovač, Mirko 331  
 Kovačić, Ante 21, 202  
 Kovalëv, Viktor Antonovič (Ковалëв,  
 Виктор Антонович) 281

Krajač, Ivan 92, 97  
 Kramer, Lloyd S. 331  
 Kranjčević, Silvije Strahimir 21, 24, 203  
 Kravar, Miroslav 13  
 Kriletić, Antun 24  
 Krklec, Gustav 203  
 Krleža, Miroslav 17, 90, 127, 129-137,  
 202, 382  
 Krušanov, Pavel (Крусанов, Павел) 291  
 Kumičić, Eugen 21  
 Kurganova, Nina Ivanovna (Курганова,  
 Нина Ивановна) 365, 367, 368  
 Kušar, Marcel 23  
 Kušlan, Fran 95  
 Kuzmanić, Ante 20, 21, 22, 23, 24

## L

Lacoue-Labarthe, Philippe (Laku-Labart,  
 Filip) 130  
 Lancov, Mihail (Ланцов, Михаил  
 Алексеевич) 282, 291  
 Lanser, Susan S. 67  
 Lanson, Gustave 296  
 Larionov, Vladimir (Ларионов, Владимир)  
 285, 292  
 Laub, Dori 258  
 Lauer, Reinhard (Lauer, Rajnard) 132  
 Lejeune, Philippe 63, 66, 71  
 Leont'ev, Aleksej Alekseevič (Леонт'ев,  
 Алексей Алексеевич) 267, 268  
 Lešić, Zdenko 60  
 Levenback, Karen L. 255, 257, 263  
 Listeš, Srećko 314  
 Liszt, Franz 187  
 Lobin, A. M. (Лобин, А. М.) 285, 288  
 Lošačenko, Vladimir (Лошаченко,  
 Владимир) 282  
 Lotman, Jurij (Лотман, Юрий  
 Михайлович) 143, 145, 146, 173  
 Lukács, Georg (Lukač, Đerđ) 228, 230  
 Luk'janenko, Sergej (Лукьяненко,  
 Сергей Васильевич) 281, 284

## LJ

Ljubić, Šime 22

## M

Machiedo, Višnja 108  
 Maček, Vladko 322  
 Magaš, Damir 349, 350, 360  
 Magjerc, Juraj 322  
 Mahrov, Aleksej (Махров, Алексей) 279,  
 287, 289  
 Malinin, Aleksandr Nikolaevič (Малинин,  
 Александр Николаевич) 283  
 Malygin, Vladimir (Мальгин,  
 Владимир) 291  
 Mandić, Antun 19  
 Marcuse, Herbert (Markuze, Herbert) 129  
 Marčenko, Gennadij (Марченко,  
 Геннадий) 290  
 Marinina, Aleksandra (Маринина,  
 Александра) 280  
 Marinković, Ranko 78, 382  
 Martin, Henri-Jean 211  
 Martínez de las Heras, Manuel 37  
 Marulić, Marko 212  
 Maštrović, Tihomil 33  
 Matanović, Julijana 236, 237  
 Matic, Luka 337  
 Matoš, Antun Gustav 198  
 Majakovskij, Vladimir (Маяковский,  
 Владимир)  
 Vladimir; Маяковский, Владимир  
 Владимирович) 296  
 Mažuranić, Antun 21  
 Medarić Kovačić, Magdalena 108  
 Medini, Milorad 44, 49  
 Melchinger, Siegfried 128  
 Menčetić, Šiško 216  
 Mesek, Ivan 96  
 Meštrović, Ivan 244, 322, 323  
 Miličić, Sibe 319  
 Milošević, Nikola 141, 142  
 Milošević, Petar 140  
 Mitrović, Nina 105, 106, 107, 109, 113, 116  
 Mjasoedov, Vladimir Mihajlovič (Мясоедов,  
 Владимир Михайлович) 282  
 Mlakić, Josip 80  
 Modrić, Božo 97  
 Montaigne, Michel de (Montenj, Mišel  
 de) 224, 227, 229, 232

Montrose, Louis Adrian 330  
 Morcillo y León, Francisco 37  
 Morreall, John 123  
 Mršić, Narcis 96  
 Müller, Herta 270  
 Musil, Robert 162

## N

Nancy, Jean-Luc (Nansi, Žan-Lik) 130  
 Nazor, Vladimir 25  
 Nevskij, Boris (Невский, Борис) 286  
 Nikolić, Vinko 315  
 Nodilo, Natko 22  
 Norton, Andre Alice 282  
 Novak, Slobodan 64, 248, 382  
 Novak, Vjenceslav 94

## NJ

Njegoš, Petar II. Petrović 130

## O

Olejnikov, Nikolaj (Oleinikov, Nikolai;  
 Олейников, Николай Макарович)  
 296  
 O'Neill, Patrick 108  
 Orlov, Boris (Орлов, Борис) 279, 287  
 Owen, Robert 178

## P

Pantić, Miroslav 216  
 Pavliščeva, Natal'ja (Павлищева,  
 Наталья) 291  
 Pappafava, Dominik 27  
 Pappafava, Radoslav 27  
 Pappafava, Vladimir 27-37  
 Parčić, Dragutin 23  
 Jukić, Paško 19  
 Pavelić, Ante 321, 322, 323, 323, 325  
 Pavičić, Jurica 81  
 Pavličić, Pavao 168, 235-249, 382  
 Pavlinović, Mihovil 22, 23, 24  
 Pavlović, Luka 44  
 Pejović, Katarina 110  
 Perišić, Igor 123

Perry, Seamus 178  
 Petranović, Božidar 22  
 Petrarca, Francesco 97  
 Petrović, Bernardina 399, 400  
 Petrović, Svetozar 217  
 Pfister, Manfred 80  
 Platon 121  
 Poe, Edgar Allan 203  
 Pogačnik, Jagna 337, 338, 341  
 Policijan 42  
 Polić Kamov, Janko 197-205  
 Poljak, Josip 95, 97,99  
 Poljak, Željko 90, 91, 92, 95  
 Popović, Edo 89-100  
 Popović, Pavle 44, 45, 49  
 Porter, Carolyn 330  
 Postnikov, Boris 337  
 Pratt, Alan R. 109  
 Premužić, Ante 95, 97  
 Preradović, Petar 22, 23, 24  
 Prešeren, France 21  
 Primorac, Strahimir 247  
 Prodan, Ivo 24  
 Propp, Vladimir Jakovljevič (Пропп,  
 Владимир Яковлевич)78  
 Proust, Marcel 267

## R

Radić, Stjepan 20, 320  
 Rancière, Jacques (Ransijer, Žak) 128, 129  
 Rasputin, Grigorij (Распутин, Григорий  
 Ефимович) 317  
 Rešetar, Milan 217  
 Ripellino, Angelo Maria 302  
 Rousseau, Jean-Jacques 161  
 Rukavina, Ante 91, 92, 93, 97  
 Rybakov, Artem (Рыбаков, Артем) 289

## S

Sabić, Marin 25  
 Sablić-Tomić, Helena 65, 74, 337  
 Sabljčić, Jakov 338  
 Safranski, Rüdiger 100  
 Salomon, Christian 124  
 Samardžija, Mile 98

- Sanfirov, Aleksandr (Санфи́ров, Александр) 287  
 Sankey, Jay 120  
 Sannazaro, Jacopo 91  
 Sarrazac, Jean-Pierre 107  
 Sartre, Jean Paul 68, 140, 141, 203  
 Schmitt-Mühlenfels, Franz 187  
 Schwarzmantel, John 242  
 Sergeev, Stanislav (Сергеев, Станислав) 289  
 Serrano 32  
 Shakespeare, William 131, 214, 214, 215, 220  
 Sherry, Vincent 260, 261  
 Simonović, Radivoj 97, 98  
 Sirovica, Dinko 25  
 Skračić, Vladimir 350  
 Smiljanić, Ilija 93  
 Solar, Milivoj 108, 185, 187, 191, 200  
 Starčević, Ante 20, 21, 24  
 Starčević, Šime 19, 20, 21, 22  
 Stazić, Andrija 23  
 Stević, Aleksandar 130  
 Strelkov, Vladislav (Стрелков, Владислав) 287  
 Stulli (Stulić), Joakim 19  
 Sundečić, Jovan 22  
 Supek, Ivan 236  
 Swift, Jonathan 108, 123
- Š
- Šarinić, Ilija 97, 98  
 Šćepanović, Branimir 142-155  
 Šehović, Feđa 236  
 Šejko, Maksim (Шейко, Максим) 282  
 Šenoa, August 24  
 Šimić, Nikola 23, 24  
 Šimonić, Antun 22  
 Škarić, Ivan Matija 22  
 Škvorc, Boris 314  
 Šojat, Ivana 329-343  
 Šoljan, Antun 382  
 Šutina, Jerolim 23
- T
- Tatarin, Milovan 44, 45, 48, 49  
 Teokrit 42
- Thoreau, Henry David 90, 96  
 Throwell, Zefrey 96  
 Tirso 42  
 Todorov, Tzvetan 68  
 Tolstoj, Lav Nikolajevič (Толстой, Лев Николаевич) 180  
 Tomaš, Stjepan 236  
 Tomašić, Franjo 19  
 Tomić, Ante 80  
 Tommaseo, Nikola 22  
 Torkvat Brlić, Andrija 22, 24  
 Trakal, Josef 33  
 Tresić Pavičić, Ante 25  
 Tribuson, Goran 382  
 Trnski, Ivan 24  
 Trojan, Ivan 332  
 Tuđman, Franjo 120  
 Tylee, Claire M. 259
- U
- Udier, Sanda Lucija 397  
 Ugrešić, Dubravka 382  
 Ustinova, Tat'jana (Устинова, Татьяна Витальевна) 280
- V
- Vaché, Jacques 108  
 Valentić, Nikola 21, 22  
 Veber Tkalčević, Adolfo 24  
 Veličko, Andrej (Величко, Андрей) 291  
 Vergilije 42  
 Verlaine, Paul 203  
 Vežić, Vladislav 24  
 Vidić, Ivan 105  
 Vidović, Ana 24  
 Vince, Zlatko 19  
 Vinogradov, Pavel (Виноградов, Павел) 287  
 Vodnik, Branko 21  
 Vojnović, Ivo 25  
 Vraz, Stanko 24  
 Vrdoljak, Ana 24  
 Vrdoljak, Jerolim 22  
 Vučetić, Šime 132  
 Vukotinović (Farkaš), Ljudevit 24

Vukušić, Ante 98, 99  
Vukušić, Dane 94, 97  
Vuletić, Nikola 350  
Vvedenski, Aleksandr (Vvedensky,  
Alexander; Введенский, Александр  
Иванович) 296

## W

Walker, William 106-107  
Warren, Robert Penn 68, 158, 164, 167,  
175, 176  
Watkins, Daniel P. 171  
Weber, Brom 108  
Weidenheim, Johannes (Schmidt,  
Ladislaus Jakob Johannes) 267-276  
Williams, Raymond 330  
Woolf, Virginia (Vulf, Virdžinija) 232,  
251-265  
Wordsworth, William 178, 179, 180

## Z

Zabolockij, Nikolaj Aleksevič  
(Zabolotsky, Nikolai Alekseyevich;  
Заболоцкий, Николай Алексеевич)  
295-310  
Zajec, Tomislav 105  
Zalevskaĵa, Aleksandra Aleksandrovna  
(Залевская, Александра  
Александровна) 367  
Zergollern Miletić, Ljerka 108  
Zlatar, Andrea 60, 61, 64, 73  
Zlatar, Jakša 186  
Zlotnikov, Roman (Злотников, Роман)  
289, 291  
Zoranić, Petar 90, 91, 92, 100, 101  
Zorčić, Antun 24  
Zrinski, Nikola 24  
Zurkov, Dmitrij (Зурков, Дмитрий) 291  
Zwerdling, Alex 264

## Ž

Žarak, Željko 98  
Žmegač, Viktor 185, 186, 187