

**CROATICA et SLAVICA IADERTINA**

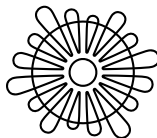
---

---

**VOL. 19/2**

---

---



**Sveučilište u Zadru**  
Universitas Studiorum  
Jadertina | 1396 | 2002 |



SVEUČILIŠTE U ZADRU  
UNIVERSITAS STUDIORUM JADERTINA  
*Odjel za kroatistiku i Odjel za rusistiku*

CROATICA  
et SLAVICA  
IADERTINA

VOL. 19/2

Sveučilište u Zadru  
Zadar, 2023.

IZDAVAČ / *Publisher*  
Sveučilište u Zadru / *University of Zadar*  
Mihovila Pavlinovića 1, 23000 Zadar, Hrvatska

POVJERENSTVO ZA IZDAVAČKU DJELATNOST / *Publishing Committee*  
Lena Mirošević (predsjednica / *Chair*)

GLAVNA I ODGOVORNA UREDNICA / *Editor in Chief*  
Rafaela Božić

ZAMJENICA GLAVNE UREDNICE / *Deputy Editor-in-Chief*  
Sanja Knežević

IZVRŠNA UREDNICA / *Executive Editor*  
Kornelija Kuvač-Levačić

TAJNIK / *Secretary*  
Josip Vučković

UREDNIŠTVO / *Editorial Board*  
Rafaela Božić (Zadar), Josip Galić (Zagreb), Sanja Knežević (Zadar), Josip Miletić (Zadar),  
Ante Periša (Zadar), Krystyna Pieniążek-Marković (Poznań), Larisa Raciburskaja (Njižnji  
Novgorod), Marina Radčenko (Zadar), Ljudmila Vasiljeva (Lavov)

ZNANSTVENI SAVJET / *Scientific Board*  
Maciej Czerwiński (Krakov), Adnan Čirgić (Cetinje), Mislav Ježić (Zagreb), Francisco Javier  
Juez Gálvez (Madrid), Karel Jirásek (Prag), Andrea Zorka Kinda-Berlaković (Beč), Polina  
Korolkova (Moskva), Josip Lisac (Zadar), Ivan Lupić (Rijeka), Dubravka Oraić Tolić (Zagreb),  
Boris Orekhov (Moskva), Marina Urtminceva (Njižnji Novgorod), Josip Užarević (Zagreb)

ADRESA UREDNIŠTVA / *Adress of the Editorial Board*  
Croatica et Slavica Iadertina, časopis Odjela za kroatistiku i Odjela za rusistiku  
Sveučilište u Zadru, Odjel za kroatistiku i Odjel za rusistiku,  
Obala kralja Petra Krešimira IV. 2, 23000 Zadar, Hrvatska / Croatia  
Tel. +385(0)23/200-553  
e-mail: csi.unizd@gmail.com

GRAFIČKO OBLIKOVANJE / *Graphic design*  
Sveučilište u Zadru

ČASOPIS IZLAZI DVAPUT GODIŠNJE / *Published twice a year*

ISSN 1845-6839 (Tisak)  
ISSN 1849-0131 (Online)

Časopis se referira u Linguistics and Language Behavior Abstracts (LLBA), Linguistic Bibliography,  
Bibliography of Slavic Linguistics, Humanities International Index, Humanities Source Ultimate i European  
Reference Index for the Humanities and the Social Sciences (ERIH PLUS)

Publikacija se objavljuje financijskom potporom Ministarstva znanosti i obrazovanja.

# KAZALO / CONTENTS

Uvodna riječ urednice temata 221

## RADOVI

### KNJIŽEVNOST I EMOCIJE

DAVOR PISKAČ

Terapijsko čitanje Matoševe pripovijetke *Camao* 227-263  
*Therapeutic Reading of Matoš's Short Story Camao*

JASMINA VOJVODIĆ

Osmijeh – varljiva slika „Unutarnjega čovjeka” 265-281  
(na primjeru romana *Sakupljač* Raja E. Čižova)  
*Smile – A Deceptive Image of “Internal Man”*  
(*On the Novel The Collector of Paradise by E. Chizhov*)

TEA ROGIĆ MUSA

Emotions in the Discourse of a Literary Essay:  
Olga Tokarczuk about Bolesław Prus's Novel “Lalka” 283-297  
*Emocije u diskursu književnoga eseja: Olga Tokarczuk*  
*o romanu „Lutka“ Bolesłava Prusa*

LUKA OSTOJIĆ

„Nisi ubojica, ali gotovo ga možeš razumjeti”: prepoznavanje 299-319  
kod hrvatskih neprofesionalnih čitatelja u romanu *Zločin i kazna*  
*“You Are Not a Murderer, but You Can Almost Understand Him”:*  
*The Non-professional Reader Recognition in Dostoevsky's Crime and Punishment*

# KAZALO / CONTENTS

- DANIEL MIKULACO  
*Mustapha Magyar* as Posttraumatic Prose 321-351  
*Mustafa Madžar kao posttraumatska proza*
- JELENA ALFIREVIĆ-FRANIĆ  
Emocionalno tijelo silovane žene u Domovinskom ratu na primjeru drame *Slike Marijine* Lydije Scheuermann Hodak 353-373  
*The Emotional Body of a Raped Woman in the Homeland War on the Example of the Drama Slike Marijine [Marija's Pictures] by Lydija Scheuermann Hodak*
- PAULA REM  
Komunikacija između čovjeka i prirode: tijelo i emocije u romanu *Pristanište* Darka Šeparovića 375-401  
*Communication Between Man and Nature: Body and Emotions in the Novel Pristanište by Darko Šeparović*
- SANJA BALIĆ, TEA-TEREZA VIDOVIĆ SCHREIBER  
Emocije, identitet(i) i tijelo u *snovljemu jeziku* pjesnika Radovana Ivšića 403-429  
*Emotions, Identity and Body in Radovan Ivšić's Language of Dreams*
- TIN LEMAC  
Ekspresivnost u pjesništvu Martine Vidaić 431-441  
*Expressiveness in Marina Vidaić's Poetry*
- ANDREA ANĐELINIĆ  
Feminističko čitanje poezije Marije Čudine: emocionalni rascjep lirskoga subjekta između djetinjstva i odraslosti 443-459  
*Feminist Reading of Marija Čudina's Poetry: Emotional Rupture in the Lyrical Subject Stemming From the Transition of Childhood Into Adulthood*

DUBRAVKA BOGUTOVAC Veze kao oblik samouništenja u poeziji Drage Glamuzine <i>Relationships as a Form of Self-Destruction in Drago Glamuzina's Poetry</i>	461-475
JEZIK I EMOCIJE	
LJILJANA ŠARIĆ Metaphors for Očaj 'Despair' in Croatian: A Corpus-Based Study <i>Metafore za očaj u hrvatskome: korpusna analiza</i>	479-511
VINI MUŠAC Izražavanje emocije sreće u hrvatskim i talijanskim frazemima <i>Expressions of Emotion of Happiness in Croatian and Italian Idioms</i>	513-535
ŽELJKA MACAN Posredovanje emocija izraženih neverbalnim znakovima u audiodeskripciji filma <i>Murina</i> <i>Mediation of Emotions Expressed Through Non-Verbal Signs in Audio Description of the Film Murina [Moray Eel]</i>	537-563



## UVODNA RIJEČ UREDNICE TEMATA

DOI: 10.15291/csi.4311

Okupivši četrnaest izabranih radova unutar zajedničkoga temata *Tijelo, identitet i emocije u hrvatskom i slavenskim jezicima, književnostima i kulturama*, naš je časopis ostvario svoj doprinos interdisciplinarnim istraživanjima emocija koja u sklopu „afektivnog obrata” posljednjih tridesetak godina sve više uključuju i književne znanstvenike, lingviste i kulturologe. Od rujna 2021. do rujna 2023. na Odjelu za kroatistiku Sveučilišta u Zadru izvodio se znanstvenoistraživački projekt *Tijelo, identitet i emocije u hrvatskoj i slavenskim književnostima 20. i 21. stoljeća* (TIEH 2021 IP.01.2021.09) i ovaj tematski broj dijelom predstavlja diseminaciju njegovih rezultata.

Radovi su podijeljeni u dvije cjeline, od kojih je prva usredotočena na ulogu književnosti u artikuliranju i konstruiranju emocija te na istraživanje terapijskih njezinih učinaka, dok se druga bavi lingvističkim istraživanjem emocija. Većina je uključenih znanstvenica i znanstvenika, mada u vrlo različitim teorijskim i metodološkim okvirima, emocije istraživala dovodeći ih u odnos s tijelom i identitetom pri čemu su se sa tri razmatrana fenomena poimala kao diskurzivna, odnosno kontekstualno i kulturalno konceptualizirana.

U inicijalnom radu temata „Terapijsko čitanje Matoševe pripovijetke *Camao*” Davor Piskač emocije promatra kao komunikacijski generaliziran medij koji može spojiti sustav književnosti i psihički sustav čitatelja. Razmatrajući odnos tijela, identiteta i emocija dovodi u vezu postupak simboličkog modeliranja u kognitivnoj terapiji s metaforama ugrađenima u narativni diskurs književnoga teksta obrazlažući zbog čega one mogu funkcionirati kao tzv. emocijske metafore koje izražavaju emocije kao koncepte. Nakon opsežnoga teorijskoga promišljanja iz prvoga dijela rada, u drugome dijelu pokazuje terapijsku primjenu svoga, u ranijim studijama već inaugurirana modela MED ciklusa na Matoševoj pripovijetci *Camao*.

Jasmina Vojvodić u drugom po redu radu, pod naslovom „Osmijeh – varljiva slika „unutarnjega čovjeka” (na primjeru romana *Sakupljač raja* E. Čižova)” primjenjuje Ètkindov psihopoetički model u emocijološkoj analizi suvremenoga ruskoga romana. Dokazuje da je facijalna ekspresija emocija – osmijeh – u predmetnom romanu kompleksni, metaforički znak unutar psihosocijalne karakterizacije lika Marine L'vovne i bitna sastavnica konstrukta njezina identiteta.

Vrlo zanimljivu i rijetko analiziranu problematiku konstruiranja i ekspresije emocija u esejistici predstavlja Tea Rogić Musa. U radu „Emocije u diskursu književnoga eseja: Olga Tokarczuk o romanu *Lutka* Bolesława Prusa” djelo se suvremene poljske književnice o Prusu analizira kao primjer emocionaliziranoga diskursa fikcionalizirane historiografske proze, hibridnoga i rubnoga esejističkoga žanra koji prisvaja značajke i fikcionalne proze i modernoga književnoznanstvenoga pisanja.

Na temelju teorije čitanja Rite Felski, koja posve ravnopravno tretira kognitivne i afektivne aspekte čitateljske reakcije na tekst, Luka Ostojić donosi kvalitativno istraživanje o pamćenju u književnosti u studiji „Nisi ubojica, ali gotovo ga možeš razumjeti”: prepoznavanje kod hrvatskih neprofesionalnih čitatelja u romanu *Zločin i kazna*”. Izbor predmetnoga romana argumentira, među ostalim, emocionalnom ambivalentnošću i etičkim nedoumicama glavnoga protagonista s kojima se može poistovjetiti širok krug čitatelja.

Daniel Mikulaco obrađuje Andrićevu novelu *Mustafa Madžar* kao primjer posttraumatske proze. Analizom simptomatologije PTSP-a i narativnih konstrukta emocija koje proživljava glavni protagonist pogođen poremećajem, autor je dokazao da se identitet Andrićeva protagonista gradi na temelju naracije o psihičkim posljedicama ratnih iskustava. Rad ostvaruje doprinos na planu istraživanja književnih naracija o traumi, odnosa traumatskog iskustva i identiteta te traumatskih naracija uopće, a produbljuje i spoznaje o žanrovskim aspektima Andrićeve proze.

U okviru istraživanja književnosti traume i reprezentacije traumatskog iskustva ostvaren je i rad Jelene Alfirević-Franić koja tematu doprinosi analizom suvremenog dramskoga teksta. U radu „Emocionalno tijelo silovane žene u Domovinskom ratu na primjeru drame *Slike Marijine* Lydije Scheuermann Hodak” primjenjuje teorijski koncept emocionalnoga tijela Dolores Martín-Moruno i Beatriz Pichel. U tom ključu istražuje postmodernističke dramske strategije u reprezentaciji ratne traume i njezina upisivanja u tijelo i identitet ženskih likova.

Paula Rem u radu „Komunikacija između čovjeka i prirode: tijelo i emocije u romanu *Pristanište* Darka Šeparovića” analizira procese interakcije između muškarca i žene, čovjeka i prirode, prirode i industrije usredotočujući se na odnos između ljudskog tijela i prirode. Subjektovo tijelo transformira se i dovodi u interakciju s prirodom kao rezultat emocionalnih stanja.

Slijedi nekoliko radova koji proučavaju poeziju. Oni su primjer kako je književno-kritički, stilistički ili poetički okvir istraživanja moguće produbiti i emociološkim pristupom. Sanja Balić i Tea-Tereza Vidović Schreiber u radu „Emocije, identitet(i) i tijelo u *snovljem jeziku* pjesnika Radovana Ivšića” definiraju diskurs ovoga marginaliziranoga pjesničkoga velikana pojmom „Ivšićeva *snovljega jezika*”. Argumentiraju

ga postojanjem specifične sintakse i morfologije te začudnošću pjesničkih slika, što je pjesniku omogućilo da autentično izrazi emocije, da definira identitet kao fluidan te da prikaže tjelesne metamorfoze i odnos prema tijelu uopće.

Tin Lemac piše o ekspresivnosti pjesništva suvremene hrvatske pjesnikinje Martine Vidaić. Ekspresivnost prepoznaje kao nositelja velikog dijela njegova emotivnog i semantičkog sloja. Određuje poetiku Martine Vidaić kao primarno ispovjednu te po parametrima njezine teorijsko-stilističke razrade (koje je Lemac predstavio u svojim ranijim studijama poetike ispovjednog pjesništva) analizira ekspresivnost emocija dovodeći je u kontakt s poetičkim i stilističkim silnicama. Ekspresivnosti pristupa preko funkcije povezivanja semantičke i emotivne razine teksta navodeći da su njezini indikatori leksemi, začudne sintagme i poetske rečenice koji nose emociosemantičku vrijednost.

Andrea Anđelić u „Feminističkom čitanju poezije Marije Čudine: emocionalnom rascjepu lirskoga subjekta između djetinjstva i odraslosti” interpretira zbirku Nestvarne djevojčice čitanjem tematsko-motivskoga sloja pjesme iz feminističke perspektive te razmatranjem odnosa lirskoga subjekta zbirke prema pitanjima roda, seksualnosti i reprodukcije. Pjesnički iskazi o doživljajima rodne determiniranosti subjekta i rod-noga identiteta interpretiraju se kao diskurzivne pozicije koje se svakome subjektu dodjeljuju upravo tijekom razdoblja odrastanja.

U posljednjem radu književnoga dijela temata Dubravka Bogutovac obrađuje „Veze kao oblik samouništenja u poeziji Drage Glamuzine”. Destruktivnost i autodestruktivnost u odnosima muškaraca i žena interpretiraju se na temelju tipova odnosa u koje ulazi Glamuzinin lirski protagonist / subjekt te uz analizu globalnih metafora u naslovima zbirki.

Lingvistički dio tematskoga broja otvara rad Ljiljane Šarić „Metafore za *očaj* u hrvatskome: korpusna analiza” koji ostvaruje doprinos na planu kognitivne lingvističke. Ispitujući ulogu metafora u konceptualizaciji *očaja* u hrvatskome jeziku, otkriva da su metafore relevantne za koncept *očaja* u hrvatskome slične metaforama koje su identificirane u konceptualizaciji *tuge* i *depresije* u drugim jezicima. Autorica je time ukazala na povezanost triju koncepata kako unutar istog jezika, tako i u komparativnoj perspektivi, te na univerzalne aspekte metaforičke konceptualizacije nekih emocija i stanja.

Slijedi rad Vini Mušac „Izražavanje emocije sreće u hrvatskim i talijanskim frazemima” kojim se doprinosi frazeološkim, a posredno i traduktološkim istraživanjima hrvatskoga i talijanskoga jezika. Analizirani su frazemi kojima su jedna od sastavnica *sreća* ili njezini sinonimi, zatim somatski frazemi iz čijega se značenjskoga plana iščitava emocija sreće i nesomatski čija pozadinska slika upućuje na emociju sreće.

Istraživanje je dovelo do zaključka da se frazeološki korpus dvaju jezika u velikoj mjeri podudara na planu izraza i sadržaja, ali i da svaki od korpusa sadrži specifičnosti koje su odraz kulture, iskustva kolektiva i njegova pogleda na svijet.

Vrlo je zanimljivo interdisciplinarno istraživanje Željke Macan u posljednjem radu temata, pod naslovom „Posredovanje emocija izraženih neverbalnim znakovima u audiodeskripciji filma *Murina*”. Ono spaja semiotiku, emociologiju, komunikologiju i film kroz analizu audiodeskripcije kao posebnoga oblika unutarjezičnoga prevodjenja kojim se vizualni dio poruke audiovizualnoga sadržaja prenosi u odgovarajuću auditivnu informaciju s ciljem njezine dostupnosti osobama oštećena vida. Autorica se usredotočila na načine kojima se auditivnim kanalom posreduju emocije pretvorene u znakove drugoga semiotičkog sustava u igranom filmu *Murina*. Rad je pokazao opsežne mogućnosti iskazivanja čitava niza emocija neverbalnom komunikacijom te da se neke emocije mogu povezati s određenim kinezičkim ponašanjem, čime je moguće kompenzirati višemodalnost izraza emocija u izvornome igranom filmu.

Bilo da temi tijela, identiteta i emocija pristupaju iz recepcijskog, književnoteorijskog, stilističkog, naratološkog, biblioterapeutskog ili kognitivnolingvističkoga okvira, svih je četrnaest izabranih radova pokazalo da znanost o književnosti i znanost o jeziku svojim metodologijama mogu doprinijeti spoznajama o svim trima fenomenima, kao i o njihovoj međusobnoj uvjetovanosti i povezanosti. Razmatrani su tvorba, uloga i recepcija emocija u vrlo različitim književnim reprezentacijama tijela i konstruktima identiteta te modeli, oblici i funkcije emocionalne angažiranosti teksta. Lingvistički su radovi produbili spoznaje o kulturološkom kodiranju načina na koje komuniciramo emocije i koliko je u toj komunikaciji i konceptualizaciji emocija važna uloga tijela. Nije nevažno spomenuti ni da je svaki rad popraćen relevantnom bibliografijom.

Zahvaljujemo svim suradnicima u tematu *Tijelo, identitet i emocije u hrvatskom i slavenskim jezicima, književnostima i kulturama* te se nadamo da će njihov kvalitetan doprinos biti poticajan budućim istraživačima koji krenu sličnim tragom.

*Kornelija Kuvač-Levačić*

**KNJIŽEVNOST I EMOCIJE /  
LITERATURE AND EMOTIONS**



# TERAPIJSKO ČITANJE MATOŠEVE PRIPOVIJETKE CAMA O

---

**DAVOR PISKAČ**

*Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija*  
Borongajska 83 d, HR – 10000 Zagreb  
dpiskac@hrstud.hr

UDK: 821.163.42-32 Matoš, A. G.  
DOI: 10.15291/csi.4312  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 30. 4. 2023.  
Prihvaćen za tisak: 2. 11. 2023.

---

Cilj ovoga rada jest prikazati mogućnost uporabe književnosti u terapijske svrhe rada s emocijama. Prema načelima simboličkoga modeliranja, ugrađena se metafora u književnome diskursu vrlo vjerojatno može funkcionalizirati i kao tzv. emocijska metafora. Svrha je ovoga rada uputiti na to da je možda moguće povezati postavke kognitivne terapije o kauzalitetu misli, emocija i postupaka, odnosno životnih odabira sa simboličkim modeliranjem metafora na temelju metaforičkoga potencijala narativnoga diskursa. Navedeno će biti prikazano na modelu literarne biblioterapije kao jedne od terapijskih tehnika. Teorijski se model temelji na hipotezi da je u kontekstu terapijskoga čitanja možda moguće potaknuti proces usmjerenog tumačenja i razumijevanja emocijskih metafora književnoga diskursa, na temelju pozorne analize i interpretacije narativnoga diskursa, te da je u skladu s time vrlo vjerojatno moguće književne likove duboko okarakterizirati i u emocionalnome smislu. Predstavlja se mogućnost da se ono što narativni diskurs izriče kao misaonu komponentu, bilo da je izriče sam književni lik ili pripovjedač, shvati kao emocijska metafora prema načelima simboličkoga modeliranja. Potom se u skladu s postavkama kognitivne terapije može utvrditi kauzalitet emocija i događaja. Rezultati teorijskoga promišljanja u terapijskome smislu će se oprimjeriti na Matoševoj pripovijetci *Camao*, s time da će se naglasak staviti na uočavanje emocijskoga obrasca prema kojem Kamenski živi: ugodne emocije – neugodne emocije i frustracija – bijeg, sve do točke kada se zaljubio i prvi se puta u životu pokušao suprotstaviti bijegu, ali nažalost, njegova je životni obrazac u tome spriječio.

KLJUČNE RIJEČI:

*simboličko modeliranje, kognitivna terapija, literarna biblioterapija emocije, metafora*

## 1. UVOD

Emocije se percipiraju unutar psihičkih sustava, ali isto tako pripadaju biološkim, psihološkim i društvenokulturnim sustavima (Lewis 2008).<sup>1</sup> Ono što ih povezuje s književnošću je snažan unutrašnji doživljaj književnoga diskursa<sup>2</sup> (što pretpostavlja pragmatičke funkcije jezika),<sup>3</sup> koji u psihi čitatelja potiče nastanak emocija zamišljanjem, odnosno našu sposobnost da čitajući zamislimo neku prikazanu situaciju i u svijesti je doživimo kao *stvarnu emociju*. Fikciju već i po samome nazivu ne podrazumijevamo stvarnom, ali emocije i osjećaji koji se pri čitanju u nama javljaju za nas jesu stvarni, mi ih doživljavamo, osjećamo i oni nas oblikuju (Žunković 2022: 11).<sup>4</sup>

Premda nam je posve jasno kako su emocije i osjećaji koje možemo osjećati i sastavni dio književnoga teksta zato što ih možemo lako doživjeti načinom razmišljanja i zamišljanja onoga o čemu čitamo, postavlja se pitanje komu one u književnome tekstu zapravo pripadaju: pripadaju li psihičkom sustavu pisca, intertekstu i tekstu kao zasebnim sustavima, psihičkom sustavu čitatelja ili pak društvenim i kulturnim sustavima – ili svima četirima sustavima istovremeno?<sup>5</sup> To nas sada dovodi do problema uočavanja i međusobnoga prijenosa znanja o emocijama između znanosti o književnosti, psihologije, neuroznanosti,<sup>6</sup> kulturologije i sociologije te terapijskih pristupa književnome tekstu koji transliraju to znanje na sudionika terapije u svojstvu klijen-

<sup>1</sup> Vidi još: Stenner 2004.

<sup>2</sup> Kako se u radu rabe termini *tekst* i *diskurs*, valja uočiti razliku među njima. Tekst je temeljni jezički entitet, dok je diskurs širi okvir koji obuhvaća tekst i sve društvene, kulturne i kontekstualne elemente koji ga okružuju i daju mu značenje. U terapijskome se smislu rabi diskurs zato što uključuje i kontekst te time širi značenje teksta čime se omogućavaju i pragmatičke funkcije jezika, odnosno ono što nazivamo jezična djelatnost: upotrebu jezika u komunikaciji i konkretnom izražavanju ideja, misli, ali i emocija i osjećaja. U diskursu se konektivnost teksta i konteksta promatra kao „sasvim konkretan komunikacijski čin“ (Badurina 2005: 39) pa je zbog toga jedino on pogodan za terapijsku uporabu koja smjera biti (komunikacijski) konkretnija što je više moguće (op. a).

<sup>3</sup> Način na koji jezik omogućuje govornicima da izraze svoje osobne doživljaje, emocije, stavove i perspektive te da ih prenesu slušateljima ili čitateljima (op. a.)

<sup>4</sup> Kognitivistička perspektiva spram odnosa emocija i osjećaja, koja se zastupa i u ovome radu, ide za Grantovom tvrdnjom da osjeti igraju višestruku ulogu u našim emocionalnim životima, ne samo da čine sve naše emocije nego i u smislu toga da strukturiraju našu cjelokupnu emocionalnu povezanost sa svijetom (Grant 2008: 68).

<sup>5</sup> U radu će naglasak biti stavljen na emocije zato što se one mogu pojaviti već i na temelju našega razmišljanja i/ili zamišljanja onoga što čitamo ili pak na temelju osjećaja koje imamo dok čitamo (Grant 2008: 67).

<sup>6</sup> Psihologija se bavi proučavanjem ponašanja i uma, dočim se neuroznanstvena psihologija bavi objašnjavanjem kako biološki i kemijski procesi čine da naš mozak i živčani sustav funkcioniraju. Zajednički im nazivnik stoji u spoznaji da biokemijska aktivnost u mozgu može biti manifestirana našim ponašanjem i s našim mentalnim procesima (Miller i Keller 2000: 215).

ta ili pacijenta, odnosno na čitatelja kada govorimo o literarnoj biblioterapiji.<sup>7</sup>

Ako pođemo od premise da emocije u književnome tekstu pripadaju piscu, tada je posve logično i jasno kako psihički sustav pisca u diskurs ugrađuje svoj iskustveni i psihološki doživljaj svijeta koji u svojoj jednoznačnosti pripada njemu i samo njemu, a sve ostalo mogu biti samo analize i interpretacije koje će ga više ili manje točno opisati. Psihički je sustav pisca, primjerice, dobro objasnila psihoanalitička kritika.<sup>8</sup> Čitatelj u tome smislu jedino ima mogućnost uvida u psihološka i emocionalna obilježja pisca, njegove neuroze ili neka druga obilježja psihe koja su motivirala i dovela do nastanka književnoga djela.

Pođemo li od toga da emocije pripadaju isključivo književnomu tekstu, tada se one nalaze unutar pripovjednoga diskursa<sup>9</sup> (nad kojim se može provesti tekstualna analiza) (Genette 1980: 27) pa njegova formalna struktura određuje koje su emocije prikazane i zastupljene. Ako emocije nisu prikazane diskursom, ne možemo ih njemu pripisati. Znači li da to trebamo shvatiti konačnim i prihvatiti kao definitivno obilježje teksta čije se „emocijske granice” ne mogu prijeći? Možda je moguć i drugačiji pristup, što su kritičari Genettea znali istaknuti. Naime, u našoj se svijesti narativni diskurs percipira kao misao zato što misli odražavaju široka prethodna iskustva koja su ugrađena u narativne oblike razmišljanja (Belana i dr. 2022). Zbog toga bi narativni diskurs mogao imati i obilježje ekspresivne strukture razmišljanja koja odražava model stvarnog

<sup>7</sup> U terapijskom se smislu čitatelji nazivaju klijentima ili pacijentima, no za potrebe će se ovoga rada kada govorimo o biblioterapiji rabiti izraz *čitatelj* u smislu onoga koji sudjeluje u terapijskome procesu.

<sup>8</sup> U smislu freudijanske psihoanalize može se reći kako je Freud bio usmjeren prema istraživanju dimenzija umjetnikove osobnosti koja se u podsvijesti odražava kroz književnost (Williams 2012: 18). Freud je vjerovao da je izvor umjetničkoga stvaranja zapravo neuroza prisutna u psihi književnika (Robinson i Mowbray 1969: 192; Mazza 2003: 9). Što se pak odnosi Junga prema književnosti tiče, Jungova književna kritika proizlazi iz njegove analitičke psihologije koja ističe autonomiju književnoga djela kao takvoga pa predmetom psiholoških razmatranja može biti samo jedan njezin dio. Tako kaže: „Unatoč svoj teškoći, zadatak rasprave o odnosu analitičke psihologije prema poeziji pruža mi dobrodošlu priliku da definiram svoja stajališta o često raspravljanoj temi odnosa između psihologije i umjetnosti općenito. Iako se ta dva područja ne mogu uspoređivati, bliski odnosi koji nedvojbeno postoje između njih zahtijevaju istraživanje. Ti odnosi proizlaze iz činjenice da je praksa umjetnosti psihološka aktivnost i kao takva može se promatrati iz psihološkog kuta. Promatrano iz tog stajališta, umjetnost, kao i bilo koja druga ljudska aktivnost koja proizlazi iz psihičkih motiva, predmet je psihologije. Međutim, ova tvrdnja uključuje vrlo određeno ograničenje psihološke perspektive kad dođemo do primjene u praksi. Samo onaj aspekt umjetnosti koji se sastoji u procesu umjetničkog stvaranja može biti predmetom psihološkog proučavanja, ali ne onaj koji čini njezinu suštinu. Pitanje što je umjetnost sama po sebi nikada ne može biti odgovoreno od strane psihologa, već se mora pristupiti s estetičke strane” (Jung 1966: 65) (prev. a.).

<sup>9</sup> Uvijek imamo osjećaj da književni narativni diskurs komunicira s nama poput misli književnoga lika ili razmišljanja neke druge fiktionalne instance, npr. pripovjedača, zato što su, prema Genetteu, s obzirom na narativni diskurs, književni lik i pripovjedač u istoj poziciji vjerodostojnosti (Akimoto 2019: 346).

svijeta (Akimoto 2019: 344) pa ako emocije pripadaju i stvarnome svijetu i diskursu, narativni bi ih diskurs trebao moći odraziti kao što se pojavljuju i u stvarnome svijetu. To nam možda daje mogućnost da narativni diskurs u kontekstu terapijskoga čitanja shvatimo kao tzv. emocijsku metaforu kojoj možemo tumačenjem pridati emocionalna značenja iz svoga osobnoga iskustva svijeta te tako sebi objasniti ne samo o čemu se u diskursu „razmišlja” nego i kakve emocije i osjećaje takve misli mogu potaknuti.

Pripadaju li emocije društvu i kulturi, tada njihov opis postaje vrlo složen zato što društva i kulture diljem svijeta doživljavaju različit spektar emocija, i to na različite načine. Takve su emocije određene jezikom, kulturnim naslijeđem, okolinom te konglomeratom bioloških i psiholoških informacija koje imaju svoj društveno-kulturni utjecaj. Čvrst odnos svih ovih aspekata unutar svakoga pojedinoga društva i kulture dovodi do toga da društva različito percipiraju i doživljavaju različite emocije što vrlo lako možemo osjetiti kada putujemo u druge zemlje. Stroga je isto tako posve jasno kako se istoznačnomu razumijevanju emocija u društvu ispriječila *kulturna barijera*. Primjerice, „Zapadnjaci doživljavaju emocije visokog uzbuđenja više od emocija slabog uzbuđenja. Nasuprot tome, u istočnjačkoj ili kolektivističkoj kulturi, emocije slabog uzbuđenja cijene se više nego visoko uzbuđenje emocija” (Lim 2016: 105). To bi moglo značiti da ako kao npr. Zapadnjak u emocijskome smislu želimo zaista dobro razumjeti književnost Istoka, moramo dobro pripremiti tako što ćemo prije toga proučiti kulturu i povijest „emocionalnih zajednica” (Rosenwein 2015: 437). zato što „povijest emocija integrira u druge povijesne subdiscipline – socijalnu, političku i intelektualnu povijest“ (Rosenwein 2015: 437).

Ako pak emocije pripadaju samo čitatelju, to tada ujedno znači da su one rezultat subjektivizma čitatelja koji se ne može lako i sustavno prikazati samo jednom znanstvenom metodom zato što se čitatelj može tijekom čitanja osjećati potpuno slobodnim osjećati bilo kada bilo koju emociju, bila ona motivirana ili inducirana tekstem ili ne. To je važno znati jer ako rabimo književnost u terapijske svrhe, kao što to čini literarna biblioterapija<sup>10</sup> i/ili poetska terapija, možemo izaći iz konteksta onoga što književno djelo predstavlja pa se odmah može postaviti i pitanje o smislu cijeloga procesa, odnosno ima li taj određeni diskurs uopće ikakve veze s terapijskim učinkom na

<sup>10</sup> Biblioterapija je oblik terapijskoga čitanja književnoga teksta pod vodstvom educiranoga biblioterapeuta s ciljem da čitatelji osvijeste pojavljivanje i iznimno važnu ulogu emocija u svome životu (Piskač 2018: 29). Literarna biblioterapija, za razliku od klasično shvaćanje biblioterapije, rabi primarno vrijednu umjetničku književnost u kojoj su naglašene estetske funkcije. Isto tako, literarni biblioterapeut navodi čitatelje da svoja iskustva emocija projiciraju na neku fikcionalnu instancu, npr. književni lik, koja biva opisana narativnim diskursom. Poetska terapija jedna je od najčešćih tehnika koja se koristi u terapiji poezijom. Poezija se čita pojedincu ili skupini (ili je čitatelji čitaju sami) te se uočavaju reakcije čitatelja (Mazza 2003: 18).

čitatelja ili se tu zapravo radi o emocijskim asocijacijama koje su proizvod trenutnoga raspoloženja čitatelja ili bilo koje druge izvantekstne okolnosti koja na čitatelja utječe.

Pretpostavimo li da emocije pripadaju svima navedenim sustavima istovremeno, tada smo se suočili s problemom zajedničkoga koda koji (ne)će moći razumjeti emocije iz svih četiriju sustava istoznačno. Takav sveobuhvatni zajednički kod u svome totalitetu i sveobuhvatnosti ne postoji ili barem još nije poznato da postoji. Naime, svaki sustav zarad svoje operativne zatvorenosti razvija svoje i specifične kodove koji služe njemu i samo njemu kako bi se autopoietički razvijao. Stoga su kodovi jednoga sustava neuporabljivi kao istoznačni u drugome sustavu. Izuzetak su možda samo emocije kao komunikacijski generalizirani mediji koji ponekad funkcioniraju i poput programa te mogu razviti ekskluzivne, a time vrlo i ograničene poveznice između dvaju sustava. Premda se tu suočavano s velikim ograničenjem, to nam otvara mogućnost.

## 2. RAZUMIJEVANJE EMOCIJA KAO KOMUNIKACIJSKI GENERALIZIRANOGA MEDIJA

Niklas Luhmann<sup>11</sup> nije povezivao emocije i komunikaciju, njegovi kritičari to ponekad nazivaju „slijepom pjegom” u Luhmanovoj teoriji i objašnjavaju kako je više bio zaokupljen opisom vanjskih učinaka komunikacijskih procesa društvenih sustava nauštrb emocija kao njihove stvarne pokretačke sile (Ciompi 2004: 25). Njegovi kasniji kritičari ipak zaključuju kako emocije pripadaju komunikaciji (Stenner 2004: 160) te se mogu promatrati kao komunikacijski generalizirani mediji koji mogu prekoračiti granice sustava. To je prekoračenje moguće zahvaljujući *programu* unutar kojega treba vrlo precizno naznačiti koji se kodovi kojega sustava mogu (i smiju)

<sup>11</sup> Intuitivno osjećamo imanentnost preklapanja sustava znanosti i umjetnosti, no zbog njihove operativne zatvorenosti koje je nužna za njihovu autopoiezu, takve veze nije jednostavno uspostaviti (Luhmann 1984: 63). Ako želimo prihvatiti teoriju društvenih sustava kako ih definira Niklas Luhmann, možemo prihvatiti i njegovu tvrdnju da sustavi emitiraju informacije u svoju okolinu koje drugi sustavi mogu uporabiti kao energiju za svoju autopoiezu. Isto tako znamo da se pri takvim translacijama informacija iz sustava u sustav razvijaju zasebni *programi* (Baraldi i dr. 2021: 181–184). Pri tome je važno naglasiti kako programi omogućavaju realizaciju tih i samo tih specifičnih translacija ekskluzivno i ne mogu se uporabiti i za sve druge translacije među sustavima (Baraldi i dr. 2021: 182). Luhmann ne pridaje previše pozornosti emocijama i, premda još uvijek ne postoji apsolutni konsenzus oko uloge emocija kao emocijski generaliziranoga medija, većina se meritornih znanstvenika slaže oko toga da se emocije mogu shvatiti kao komunikacijski generalizirani medij. Naime, generalizirani komunikacijski mediji posebne su strukture koje osiguravaju vjerojatnost uspješne komunikacije, odnosno čine vjerojatnim da će selekciju koju je napravila jedna osoba uključena u komunikaciju prihvatiti druga osoba (Riese 2011: 66).

translatirati<sup>12</sup> kako bi se očuvala njihova jednoznačnost i funkcionalnost u sustavima koji među sobom komuniciraju. Zbog toga što opisuje naše subjektivno i jedinstveno iskustvo emocija te što se to iskustvo može objasniti i s aspekta psihologije i više različitih terapijskih pravaca koji te spoznaje rabe u praktičnome smislu, književnost bi emocije možda mogla objasniti s jedne strane iz aspekta (autora i)<sup>13</sup> čitatelja, a s druge iz terapijskog (psihologija).

Jedan od mogućih puteva trasira Patrick Hogan. Čita li se pomno, književnost se može shvatiti i kao skup „uputa” ili točnije rečeno (programskih) mogućnosti koje jedan sustav omogućava drugim sustavima, odnosno književnost psihologiji i njezinoj terapijskoj uporabi. Književnost nudi mogućnosti za simuliranje emocionalnoga iskustva u čitatelja pa kad u tom uspije, može proizvesti vrlo složeno i stvarno emocionalno iskustvo koje psihologija može objasniti i svojim epistemama, neuroznatnost izmjeriti kao moždanu aktivnost (Hogan 2011: 22), a terapeuti prenijeti u svoju praksu.

Neka su književna djela uspješnija u tome od drugih zato što razvijaju bogatije estetske funkcije koje u psihi čitatelja i njegovu mozgu omogućavaju precizniju komunikaciju o emocijama kao komunikacijski generaliziranoga medija koji i psihologija i književnost mogu dobro razumjeti kao zajednički *program*.<sup>14</sup> Zbog toga nas estetski

<sup>12</sup> Premda se ne može primijeniti na komunikaciju o emocijama, ovaj se primjer može shvatiti kao načelo nastajanja programa koji služe komunikaciji između različitih sustava: modifikacija programskog jezika *Flask* (izvorno napisan u Pythonu) služi za ekskluzivnu komunikaciju elektroničkoga sustava računala s čovjekom kao biološkim i psihičkim sustavom. Oba sustava rabe izraz *route* kao dio koda koji u smislu *Flaska* ne znači „put” kao u svijetu ljudi, nego specifično znači „put pridavanja URL adrese” i takav kod vrijedi isključivo u *Flasku* kao programu za mogućnost ekskluzivne komunikacije između čovjeka i računala (Birchard 2018 – mrežni izvor).

<sup>13</sup> Na temelju Barthesova eseja *Smrt autora* iz 1967. (preveo Miroslav Beker, 1986: 176–180) možemo zaključiti da „između autora i njegova djela nema izravne veze” (Beker, 1999: 176). S druge strane znamo da su autora na pisanje potaknule neke emocije koje je osjećao tijekom pisanja zato što emocije motiviraju većinu naših životnih odluka, a kako to čine u devet zaključaka definira studija *Emotion and Decision Making* (Lerner i dr. 2015). Unatoč tomu, ne možemo sa sigurnošću znati koje je emocije autor točno osjećao pa ih ne bismo trebali uzimati u obzir. S druge strane, postoje određene istoznačnosti za neke, ali samo za neke aspekte autorovih emocija koje su ugrađene u diskurs, a koje i čitatelj može istoznačno shvatiti. Zbog toga u smislu učenja o emocijama čitanjem treba poštovati i u obzir uzeti samo one emocije koje autor u diskursu izriječkom navodi, ali do svih će ostalih emocija čitatelj morati doći sam iz perspektive svoga emocijskoga iskustva svijeta zato što je on jedini nadležan za razumijevanje književnoga teksta.

<sup>14</sup> U teoriji sustava Niklasa Luhmana, programi brinu za „održavanje stabilnih kodnih vrijednosti (književnosti) u nestabilnim vanjskim uvjetima” (Biti 2000: 506). Odnosno, programi određuju uvjete potrebne za izvedivost određene operacije. Pri tome kompenziraju strogu binarnost (i zatvorenost) koda pa je na taj način krutost koda ublažena (Baraldi 2021: 181, 182). Na tragu takvog razumijevanja, specifični program može omogućiti translaciju specifičnih „uputa” književnosti kao sustava na plan psiholoških sustava i obrnuto. Već i iskustveno znamo da književnost može utjecati na psihički sustav

izbrušeno i emocionalno uvjerljivo književno djelo može lakše približiti i valjanomu prikazu emocionalnoga iskustva iz psihološke perspektive (Hogan 2011: 287).

Sada, ako želimo kao terapeut prenijeti emocije s plana književnosti na plan čitatelja, dakle u terapijskome smislu, te poštovati sva netom navedena ograničenja, kako to učiniti a da književni tekst zaista postane vjerodostojnim nositeljem uvida i eventualnih promjena u svijesti čitatelja koji je sudionik terapijskoga procesa?

Očito je da zbog operativne zatvorenosti navedenih sustava to nećemo moći jednostavno učiniti, nego da ćemo se morati osloniti na specifični program koji će omogućiti takvu komunikaciju. Pri tome ćemo morati pristati na neka ograničenja toga programa i biti krajnje pragmatični, ali i oprezni te etički usmjereni prema cilju svoga djelovanja, a to je osobnost čitatelja i njegovo doživljavanje emocija kao sudionika terapijskoga procesa. Kako bismo unutar takvoga programa što više očuvali emocijska obilježja teksta i kulture kojoj pripada, morat ćemo ujedno biti izvrstan poznavatelj književnosti kako bismo mogli pronaći književno djelo koje najviše korespondira s čitateljem, ali i psihologije kako bismo znali koji se narativni diskurs može tumačiti iz sustava znanosti o književnosti i sustava psihologije. Hoćemo li pri tome moći pronaći „idealno” djelo koje savršeno opisuje problem s kojim se čitatelj susreće, najvjerojatnije nećemo, ali možemo mu se prilično dobro približiti ako razumijemo estetski i emocijski potencijal teksta prikazan nizom narativnih diskursa i ako znamo koje se emocije mogu aplicirati na koji diskurs.

Pri odabiru teksta sebi možemo pomoći „dijagnostičkim” alatima poput emocionalnoga paralelizma, komunikacijske komplementarnosti te se vrlo precizno usmjeriti na točno određeni tip teksta, ali ne samo to nego i preciznije, na točno određeni narativni diskurs kako bismo čitatelju približili neki ciljni koncept, poput emocije na primjer. U potonjem nam smislu posao može uvelike olakšati čitanju prilagođeno simboličko modeliranje emocijskih metafora.<sup>15</sup>

pojedina, ali i da psihički sustav može utjecati na percepciju i interpretaciju književnosti na temelju vlastitih iskustava emocija (op. a.)

<sup>15</sup> Na tome je tragu nastala i specifična psihoterapijska tehnika koja se naziva *terapija metaforom* (Kopp 1995). Štoviše, Lakoff i Johnson navode kako se metafora može izravno povezati s terapijskim učinkom zato što razumijevanje sebe u sadašnjosti uključuje svjesno razumijevanje nesvjesnih metafora iz naše prošlosti te na koji način organiziraju naš život (1980: 233).

### 3. METAFORE KOJIMA MOŽEMO IZRAZITI EMOCIJE

Kako bi se književni diskurs<sup>16</sup> zaista mogao uporabiti u terapijskome smislu, za što nam je potreban i tekst i kontekst, odnosno kako bi što više odražavao život koji opisuje, trebamo razumjeti ne samo literarne i umjetničke metafore nego i one ponekad vrlo duboko skrivene metafore unutar narativnoga diskursa koje odražavaju životne kontekste. Kao što nam u životu trebaju sve emocije da bismo se razvili u zdrave i samostalne pojedince, jednako bi tako vrlo korisno bilo moći razumjeti i sve metafore u diskursu koje prikazuju emocionalna stanja kako bismo mogli učiti o njima.

Kada u diskursu detektiramo uporabljene metafore koje prikazuju emocije, omogućujemo sustavu književnosti da se snažnije poveže sa psihičkim sustavom čitatelja. To je možda moguće učiniti s obzirom na to da se emocije vrlo vjerojatno mogu shvatiti kao komunikacijski generaliziran medij koji može spojiti sustav književnosti i psihički sustav čitatelja. Stoga ćemo u ovome dijelu promotriti neke od mogućnosti programskoga povezivanja dvaju sustava putem metafora koje se mogu (za sada još uvijek uvjetno!), nazvati *emocijskim metaforama* kao posebnom vrstom *konceptualnih metafora* koje izražavaju emocije kao koncepte.

Doslovni opis emocije teško može sam po sebi izraziti subjektivnu kvalitetu emocija, ali metafore to mogu (Fainsilber i Ortony 1987: 249).<sup>17</sup> Naime, do emocija unutar diskursa teško možemo doći izravno zato što prema Lakoffu i Johnsonu „nikakva definirana konceptualna struktura za emocije ne proizlazi samo iz našeg emocionalnog funkcioniranja” (Lakoff i Johnson 1980: 58), nego im možemo pristupiti posredno preko „sustavnih korelata”, primjerice emocija *sreće* može biti prikazana senzorno-motoričkim iskustvom kao što je *uspravno držanje* zato što to omogućava temeljni metaforički koncept da je „sretno prema *gore*” (primjerice: sretan je zato što *nalazi na vrhuncu svoje karijere*). Takve nam metafore omogućavaju da konceptualiziramo naše emocije jasnije definiranim terminima i da ih također povežemo s drugim konceptima koji imaju veze s općim blagostanjem poput npr. zdravlja i bogatstva (Lakoff i Johnson 1980: 59).<sup>18</sup>

U smislu objašnjavanja metafora koje rabimo za iskazivanje emocija, u svome radu mađarski lingvist Zoltán Kövecses skreće pozornost na to da emocije mogu imati

<sup>16</sup> Struktura diskursa, značenje i akcija zajedno se integriraju od strane govornika i slušatelja u njihovim naporima da pronađu (lokalnu) koherentnost koja je smisljena i za govornika i za sugovornika (Schiffrin 1987: 30). Na taj način diskurs, odnosno njegove sastavnice, uspostavljaju odnose među elementima diskursa, ali i sa širim kontekstom (Badurina 2005: 367).

<sup>17</sup> Vidi još: Sauciuc 2009.

<sup>18</sup> Vidi još: Kövecses 1990 i Lakoff 2008.

metaforičku strukturu (Kövecses 1990). Svoje stavove temelji na tvrdnjama Georgea Lakoffa i Marka Johnsona koji zastupaju stav da su metafore kao jezični izrazi moguće upravo zato što postoje u konceptualnom sustavu osobe (Lakoff i Johnson 1980: 6), odnosno metafore nisu samo estetska<sup>19</sup> sredstva koja autori biraju, primjerice u smislu *narativnih strategija*,<sup>20</sup> već su temeljne strukture (nesvjesnoga) rasuđivanja koje um koristi kako bi shvatio kompliciranije aspekte. Naime, kao što su u svojoj knjizi *Metaphors We Live By* (1980) George Lakoff i Mark Johnson revolucionarno ustvrdili, metafore nisu rezervirane samo za neka uža područja umjetnosti, nego one prožimaju naš život svaki dan u svakodnevnom govoru baš kao što naš život prožimaju i emocije. No emocije u metaforama najčešće ne možemo izravno zaključiti, nego do njih dolazimo preko konkretnijih koncepata koji su jasnije i nedvosmislenije ocrtani u našem životnom iskustvu (Lakoff i Johnson 1980: 112), odnosno preko tjelesnih osjeta i odnosa tijela prema okolini (Lakoff i Johnson 1980:6).

U svojoj knjizi objavljenoj 2000. godine (prošireno izdanje je objavljeno 2003.), Kövecses revidira neke svoje ranije navode te kaže kako izvori domena koji su namijenjeni isključivo za konceptualizaciju domene emocija kao takvi ne postoje pa tako ne postoje ni metafore koje se rabe isključivo i samo za emocije zato što izgrađujemo apstraktnu domenu iz „konceptualnih materijala” (Kövecses 2000: 127) koje koristi-

<sup>19</sup> S obzirom na to da u literarnoj biblioterapiji rabimo visoko estetiziranu književnost s naglašenim estetskim funkcijama, možemo se u tome smislu osloniti na to što o estetskom iskustvu kažu Lakoff i Johnson. Za njih je iz iskustvene perspektive metafora stvar imaginativne racionalnosti. Omogućuje razumijevanje jedne vrste iskustva u smislu druge, stvarajući koherencije na temelju gestalta (kada je organizirana cjelina veća od sume svojih dijelova). Nove metafore sposobne su stvoriti nova razumijevanja, a time i nove stvarnosti. To bi trebalo biti očito u slučaju pjesničke metafore gdje je jezik medij kojim se stvaraju nove konceptualne metafore. Ali metafora nije samo stvar jezika. To je stvar konceptualne strukture. A konceptualna struktura nije samo stvar intelekta – ona uključuje sve prirodne dimenzije našeg iskustva, uključujući sve aspekte naših tjelesnih osjeta: boju, oblik, teksturu, zvuk itd. Ove dimenzije strukturiraju ne samo svjetovno iskustvo već i ono estetsko. Stoga estetsko iskustvo nije ograničeno samo na službeni svijet umjetnosti, nego se može pojaviti u bilo kojem aspektu našega svakodnevnog života – kad god zabilježimo ili stvorimo za sebe nove koherentnosti koje nisu dio našeg konvencionalnog načina percepcije ili mišljenja (Lakoff i Johnson 1980: 236).

<sup>20</sup> U smislu terapijskoga čitanja naglasak ne treba stavljati na *narativne strategije* za postizanje određenog cilja, ali ih ne treba niti u potpunosti zanemariti zato što one mogu biti „repertoar svega poznatog unutar teksta” (Iser 1978: 69). Iser izrijekom navodi: „After all, the ultimate function of the strategies is to defamiliarize the familiar” (Iser 1978: 87) što je na određeni način suprotno terapijskomu čitanju u kojemu se nepoznato želi učiniti poznatim. Cilj je terapijskoga čitanja potaknuti čitatelja na samopropitivanje i samoizražavanje, a ne na otkrivanje obilježja neke narativne strategije. Razumijevanje bi narativnih strategija bilo važno samo zarad uočavanja nekih svjesno uporabljenih metafora koje su već intertekstualno poznate pa ih lako prepoznajemo, ali one su znatno manje zastupljene u našoj komunikaciji. Puno je važnije pristupiti metaforama koje su nesvjesne. Naime, budući da su metaforičke mape dio naše psihe i s obzirom na to da je mehanizam metafore uglavnom nesvjestan, metafore ćemo uglavnom rabiti nesvjesno (Lakoff i Johnson 2003: 257) bez obzira na zastupljenu narativnu strategiju (op. a.).

mo i u drugim dijelovima našeg konceptualnog sustava. Unatoč tomu, ostaje pri tvrdnji da su neki izvori domena pogodniji za izražavanje emocija (Kövecses 2000: 49) koje proizlaze iz utjelovljenih iskustava. To je ujedno i jedan od glavnih razloga zašto se ljudske emocije u mnogim kulturama prikazuju domenama biološko-fiziološke osnove, procesima u ljudskom tijelu te tijelu koje je u interakciji s vanjskim svijetom.

Dakle, metafore koje proizlaze iz tjelesnih iskustava te odnosa tijela prema okolini mogu izražavati različite koncepte, ali kako u sebi sadrže vrlo jasnu mogućnost izražavanja emocija, emocije ćemo najčešće izražavati upravo takvim, uvjetno budi rečeno, „emocijskim” metaforama. Kako one u praksi funkcioniraju na cijelome nizu primjera objašnjava Kövecsesova knjiga *Metaphor and Emotion, Language, Culture, and Body in Human Feeling* (Kövecses 2000).

Što se pak termina *emocijska metafora* tiče, zanimljivo je da Kövecses u svojoj knjizi često rabi izraz „emotional metaphors” (primjerice Kövecses 2000: 16, 23, 35, 47 itd.) čak je i 3. poglavlje knjige (*Emotion Metaphors, Are They Unique to the Emotions*, Kövecses 2000: 35) posvećeno toj problematici kako bi prikazao svoja razmišljanja te razmišljanja nekih drugih znanstvenika. Polemizira s nekima od njih oko opravdanosti i točnosti uporabe naziva „emocijska metafora” (Kövecses 2000: 50). Zaključuje da „čiste” *emocijske metafore* koje služe *samo i jedino* izražavanju emocija još uvijek ne možemo razlučiti od ostalih koncepata koje mogu aktualizirati pa ako netko postavi pitanje postoje li emocijske metafore, a odgovor mora biti „da” ili „ne”, Kövecses (2000: 49) navodi da bi izabrao „ne”. No samo dva odlomka kasnije kaže da ako želimo prikazati emocije, neki izvori emocija čini se da su specifični kako za određene pojmove emocija tako i za domenu emocija („some emotion source domains do seem to be specific both to particular emotion concepts and to the emotion domain”) (Kövecses 2000: 50). Takve metafore možemo nazvati *emocijskim metaforama*, ali zasad i isključivo kao *terminus technicus* u terapijskome čitanju. Zbog toga se u ovome radu sintagma *emocijska metafora* rabi kao oznaka za *metafore kojima možemo izraziti emocije* isključivo i samo u domeni terapijskoga čitanja (!). Barem za sada.

S druge strane, konvergiramo li sve rečeno o mogućnosti postojanja emocijskih metafora, njihovo bi postojanje kao takvih bilo vrlo izvjesno. Zanimljivo je da se taj termin široko rabi u različitoj stručnoj i znanstvenoj literaturi različitih znanosti, pa se čak može i klasificirati kako to navodi članak „Conceptual metaphor related to emotion” (Agus 2013: 205) koji kaže da ima osam razina ekspresije emocija putem emocijskih metafora. Drugi pak članak „Emotion Metaphors and Cross-Linguistic Conceptualization of Emotions” (Apresjan 1997) navodi kako je termin *emocijska metafora* opravdan zato što se takva vrsta metafora u različitim jezicima može razlikovati od drugih metafora jer imaju istu osnovnu strukturu: uspoređuju određeno

psihološko stanje (osjećaj) s određenim fiziološkim stanjem (senzacijom) ili s drugim materijalnim fenomenom. Isto tako *emocijske se metafore* razlikuju s obzirom na dva faktora: fenomene koji čine izvor domene za metaforičko preslikavanje i vrstu preslikavanja koje se događa (Apresjan 1997: 180). No s obzirom na to da za sada nema više istraživanja i znanstvenih članaka iz aspekta kognitivne lingvistike i psihologije koji podupiru takvu definiciju emocijskih metafora, unatoč vrlo širokoj i frekventnoj uporabi termina, u kontekstu se ovoga rada predlaže da se, barem za sada, uporaba termina *emocijska metafora* iz praktičnih razloga zadrži samo u kontekstu terapijskoga čitanja.

#### 4. SIMBOLIČKO MODELIRANJE

Jedan od načina emocijskoga konceptualiziranja tjelesnih osjeta u oblik emocijske metafore jest i *simboličko modeliranje*. Radi se o psihoterapijskoj metodi koja pomaže pojedincima, sudionicima terapije pri osvještavanju svog osobnog simboličko-metaforičkoga svijeta.<sup>21</sup> Ono pomaže sudioniku terapije uočiti njegove osobne metafore izrečene putem opisa tijela (osjeta) i odnosa tijela prema okolini. Rabi tehniku *čistoga jezika*<sup>22</sup> koja pomaže sudioniku tjelesne koncepte razumjeti kao emocionalna stanja. Ukratko, cilj simboličkoga modeliranja jest osvještavanje i razumijevanje svoga osobnoga simboličko-metaforičkoga sustava utemeljenog na tijelu, osjetima i odnosu prema okolini kako bismo otkrili načine na koje percipiramo svoje emocije.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> U dijelu koji se bavi simboličkim modeliranjem rabi se izraz *sudionik terapije* u smislu klijenta ili pacijenta. Uz sudionika terapije još imamo i terapeuta kao takvog.

<sup>22</sup> Simboličko modeliranje rabi termin *čisti jezik* kao *terminus technicus*, a znači vrlo pragmatičnu uporabu jezika: rabi iskustvo sudionika terapije točno onako kako ga sudionik opisuje i usmjerava pozornost sudionika na aspekte njihove osobne percepcije. U tome je procesu terapeut jezično „nevidljiv“, odnosno postavlja pitanja točno ponavljajući sudionikovlje riječi i metafore te ih u procesu postavljanja pitanja niti kontaminira niti iskrivljuje, nego ih rabi točno onakvima kakve jesu (Lawley i Tompkins 2000: predgovor XIII.). U literarnoj se biblioterapiji u tome smislu rabi termin *pozorno čitanje*.

<sup>23</sup> Primjera radi, Lawley i Tompkins (2000: 132–133) navode kako je jedan sudionik terapijskoga procesa započeo time što je rekao *da bi htio imati više energije jer da se stalno osjeća vrlo umornim*. Osjeća se kao da se nalazi ispred širokih i zatvorenih vrata nekoga dvorca koja ne može otvoriti koliko god da upire. Simboličkim se modeliranjem došlo do toga da se koncept osjećaja umora i stajanja (tijela) pred vratima koja ne može otvoriti povezao s njegovim osjećajem frustracije i emocionalnom reakcijom ljutnje koja je svoj uzrok imala u emociji bijesa. Dakle, emocija bijesa nije izrečena izravno, nego metaforom koja polazi od opisa fizičkih manifestacija koje možemo percipirati u svome tijelu i oko njega poput osjećaja umora i stajanja pred vratima. Iz navedenoga se primjera vidi kako svoje emocije izražavamo posredno, preko simboličke domene našega životnoga iskustva, odnosno, s obzirom na konkretan primjer, preko naših osjeta u tijelu (osjećaj umora) ili oko njega (stajanje pred vratima), a koji su utkani u metafore kojima komuniciramo o svome emocionalnom doživljaju.

S obzirom na to da simboličko modeliranje nije rezervirano samo za psihoterapijski pristup, možemo ga rabiti i u zdravstvu, edukaciji, pa čak i u poslovnom kontekstu (Lawley i Tompkins 2000: 235), no princip simboličkoga modeliranja uvijek je isti: prepoznavanje tjelesno utemeljene metafore i modeliranje emocionalnoga metaforičkoga sustava sudionika terapije uporabom *čistoga jezika* kako bi se otkrila emocija koja motivira njegovo ponašanje. Pri tome se uporaba čistoga jezika rabi na dvije razine: kako bi se što točnije opisale metafore koje sudionik terapije stvara te kako bi sudionik opisao i stvorio svijest o svome osobnom sustavu metafora koji mu *de facto* kreira životnu stvarnost.<sup>24</sup>

Lawley i Tompkins u simboličkom modeliranju predlažu uporabu metafore kao građe na temelju koje se sudionike terapijskoga procesa potiče na samootkrivanje i samorazvoj zato što uporaba metafora pruža mogućnost opisivanja iskustva života koje prethodi metafori, a koje nazivaju *original experience* (za potrebe ovoga rada nazivat ćemo ga *prvotno iskustvo*) (Lawley i Tompkins 2000: 7).<sup>25</sup> Dakle, prvotno iskustvo prethodi metafori pa, ako ga želimo razumjeti terapijski i u konačnici prihvatiti, vrlo ga je važno što bolje i preciznije opisati (Lawley i Tompkins 2000: 9). To primjerice može značiti da ako je prvotno životno iskustvo neka trauma, sudionik je terapije putem metafore može lakše razumjeti i u konačnici prihvatiti kako bi moglo doći do emocionalnoga iscjeljenja (Lawley i Tompkins 2000: 52). Naravno, isto se može primijeniti i na bilo koje drugo emocijama obilježeno prvotno iskustvo koje nema u sebi narav traume, ali ga se želi razumjeti i sebi pojasniti.

U smislu konkretne uporabe metafora u terapijskome procesu, Lawley i Tompkins prepoznaju nekoliko oblika: *verbalne, neverbalne, materijalne i imaginativne metafore*.<sup>26</sup> Ovdje se bavimo samo metaforama koje su izrečene narativnim diskursom, zato

<sup>24</sup> *Mi živimo svoje metafore* pa su zbog toga, kao svojevrsni *homage* prinosu knjige *Metaphors We Live By* (1980) Georgea Lakoffa i Marka Johnsona, James Lawley i Penny Tompkins u svojoj knjizi *Metaphor in Mind. Transformation Through Symbolic Modelling* prvo poglavlje istoimeno i naslovili: *Metaphors We Live By* (2000: 6).

<sup>25</sup> Metafore korespondiraju s prvotnim iskustvom zahvaljujući izomorfizmu, odnosno obliku sličnosti koja omogućuje „preslikavanje jednoga iskustva u drugo” (Lawley i Tompkins 2000: 7), a najčešće je ta sličnost izražena ili nekim sličnim simbolom ili sličnom međusobnom organizacijom simbola. Drugim riječima, prvotno se iskustvo razlikuje od metafore, ali ima neka slična obilježja: slične elemente, sličnu organizaciju ili oboje; što nam omogućava da ga prepoznamo u metafori (Lawley i Tompkins 2000: 61).

<sup>26</sup> Za potrebe ovoga rada koji se bavi terapijskim čitanjem, možda je najvažnije objasniti kako prema njihovom shvaćanju funkcioniraju verbalne metafore zato što su iskazane diskurzivnim narativom (riječima). Naime, kada terapeut razgovara sa sudionikom terapije, on ga može vidjeti, čuti, pa čak i namirisati i sve mu to može nešto reći o njegovu emocionalnom stanju. U književnom je tekstu to sve nemoguće zato što je prikazano narativom u formi verbalne metafore pa su zbog toga verbalne metafore jedine na koje se smislu terapijskoga čitanja možemo osloniti.

što nam je zbog prirode teksta kao medija onemogućena neverbalna komunikacija s fikcionalnim instancama, književnim likom i/ili pripovjedačem, nama su jedino dostupne verbalne metafore koje se načelno mogu podijeliti u dvije skupine: *otvorene* i *ugrađene* verbalne metafore (Lawley i Tompkins 2000: 10), pa ćemo se ovdje usmjeriti samo prema njima.

Otvorene verbalne metafore vrlo su uočljive i jasno se razlikuju od znatno manje uočljivih ugrađenih verbalnih metafora. Nema ničega apsolutnoga u njihovu razlikovanju, nego u potpunosti ovise o svijesti govornika ili slušatelja te o metaforičkoj prirodi jezika. Štoviše, ugrađene se metafore obično ne prepoznaju kao metafore, premda su upravo one bitna i univerzalna značajka jezika (Lawley i Tompkins 2000: 10).

Otvorene metafore su one svakodnevne izreke i fraze koje svjesno rabimo kao metafore, a mogu služiti pojačavanju dojma, uljepšavanju govora ili bilo kojoj drugoj sličnoj funkciji. Nalaze se primjerice u sintagmi: *osjećam leptiriće u trbuhu*. Svi znaju da ne postoje leptiri koji žive u našim trbusima, nego predstavljaju neka druga (emocionalna i osjećajna) iskustva poput osjećaja zaljubljenosti. Otvorene metafore stoga mogu vrlo točno i živopisno izraziti neko životno iskustvo tako što prenose bit onoga što je rečeno, jedino snažnije nego što bi svakodnevni govor mogao.

S druge strane, ugrađene metafore vrlo su slične svakodnevnome govoru te ih daleko više rabimo, ali ujedno i manje svjesno od otvorenih, no jednom kada ih prepoznamo, ugrađene ćemo metafore početi primjećivati posvuda. Gotovo da je nemoguće stvoriti ijednu rečenicu koja u sebi ne skriva ugrađenu metaforu (Lawley i Tompkins 2000: 11). Primjerice često možemo čuti izraz „Izašao sam iz toga odnosa” koji ne smatramo metaforom (Lawley i Tompkins 2000: 11). U biti se radi o ugrađenoj metafori koja se temelji na konceptu prikazanom izlaskom tijela iz nekoga prostora (Lawley i Tompkins 2000: 11).<sup>27</sup>

Uporabom simboličkoga modeliranja kao modela koji se bavi prepoznavanjem i osvještavanjem primarno ugrađenih metafora u govoru sudionika terapije, u sudioniku se terapije počinje razvijati svijest o njegovu osobnom sustavu *metaforičkoga horizonta* ili *krajobraza*. Taj naš unutrašnji metaforički sustav nastaje i živi poput bilo kojeg drugog živoga autopoietičkog sustava: raste i razvija se te pri tome rabi energiju iz svoje okoline za svoj samorazvoj. S obzirom na to da se radi o simboličko-metafo-

<sup>27</sup> Većina se ugrađenih metafora temelji se na onome što nam je kao ljudima najviše poznato na našem tijelu i okolini u kojoj tijelo živi (a koja uključuje i druge ljude) te kako to dvoje međusobno komunicira. Zbog toga tijekom simboličkog modeliranja treba posebnu pozornost svratiti upravo na tijelo i okolinu u kojoj se tijelo prikazuje zato što tada otvaramo mogućnost ugrađenim metaforama da iskažu i to koje emocije se mogu s tim određenim kontekstom povezati i pretvoriti u „konkretniju simboličku formu” (Lawley i Tompkins 2000: 70).

ričkome sustavu koji predstavlja naše emocije, on kao energiju rabi simbole<sup>28</sup> i metafore koje izriču emocije, a koje se nalaze u okolini toga sustava (primjerice kulturi). Tako nastaje „četverodimenzionalni svijet unutar i oko sudionika terapije” (Lawley i Tompkins 2000: 18), odnosno metaforički horizont koji uključuje prostor, vrijeme, tijelo i emocije. Krajnji je cilj terapeuta navesti sudionika terapije na to da shvati svoju ulogu i svrhu unutar njegova osobnog metaforičkoga horizonta.

Terapijski proces provodi se u pet etapa kako bi sudionici terapije lakše započeli samostalno modelirati svoj metaforički horizont. Iako je pet faza predstavljeno sukcesivno, proces nije linearan nego iterativan pa se stečeni uvidi opetovano uvode i ponavljaju sve dok ne dođe prepoznavanja obrasca (Lawley i Tompkins 2000: 40). Kada se završi s jednim obrascem, pitanjem ili nedoumicom, stečeni se uvidi rekrutivno uvode u proces kako bi se uz njihovu pomoć objasnilo nešto drugo i stekao novi uvid.

1. Prva se etapa može opisati kao priprema koja je usmjerena na rješavanje neke nedoumice ili potrebe sudionika terapije.
2. Druga etapa temelji se na prikupljanju metaforičkoga inventara sudionika terapije.
3. Treća pregledava i istražuje mogućnosti drugačijega povezivanja metaforičkoga inventara u novi metaforički horizont.
4. U četvrtoj sudionik stječe uvid u svoj promijenjeni metaforički horizont i prihvaća promjenu.
5. U petoj se fazi traže načini da se promjena stabilizira i očuva gdje „novo postaje staro” te ulazi u proces daljnjega izgrađivanja metaforičkoga horizonta s obzirom na neka druga otvorena pitanja ili nedoumice.

<sup>28</sup> Kako bismo razumjeli metaforu, trebamo razumjeti elemente i način od kojih je strukturirana. Lawley i Tompkins smatraju simbole gradivnim blokovima metafora (2000: 5). Simboli i njihovi međusobni odnosi su dio širih konteksta i većih sustava koji se sastoje od obrazaca više razine. Prema Fritjofu Capri, obrasce se ne može se izmjeriti ili vagati; moraju se mapirati, a kako bismo razumjeli obrazac, moramo mapirati konfiguraciju odnosa (Lawley i Tompkins 2000: 32). Dakle, obrasci kao stabilne konfiguracije razmišljanja i ponašanja proizlaze iz mreže metaforičkih odnosa. Nakon što je obrazac identificiran, sudionik ga terapije može utjeloviti u metafori tako izravno pristupiti višoj, inkluzivnijoj i značajnijoj razini razumijevanja svojih obrazaca. Razumijevanjem simbola i njihove organizacije u našoj svijesti, najvjerojatnije ćemo razumjeti i metaforu koja u sebi krije načelo organizacije i naših osobnih obrazaca razmišljanja, doživljavanja i ponašanja, a razumijevanjem tih obrazaca možemo ih i promijeniti ako za time imamo potrebu. Na primjer, ako sudionik terapije dođe terapeutu s nedoumicom „moram odlučiti hoću li ostati sa svojom partnericom ili je ostaviti”, razumijevanjem svojih obrazaca može shvatiti da se to pitanje zapravo ne odnosi (samo) na konkretnu partnericu, već na obrazac razmišljanja i doživljavanja partnerskih odnosa općenito u njegovu životu, pa čak i na sudionikovu definiciju toga „što to znači biti predan bilo kojem odnosu” (Lawley i Tompkins 2000: 32).

Kada sudionici terapije započnu istraživati i osvještavati svoj unutrašnji svijet i njegovu inherentnu logiku, odjednom im se i njihove osobne metafore počinju ukazivati na logičan i funkcionalan način. Paralelno i posljedično s tim osvještavanjem mogu se započeti događati i promjene na razini kognitivnoga razmišljanja, pojave ugodnijih emocija i osjećaja te uspješnijeg ponašanja i donošenja odluka u skladu s pozitivnim razmišljanjem i ugodnijim emocijama (Lawley i Tompkins 2000: 19). ako simboličko modeliranje zaista padne na plodno tlo, odnosno ako svi elementi budu usklađeni i uspješni, sudionici često nakon terapije kažu da se osjećaju samosvjesnije, više u miru sa samima sobom, imaju jasnije definirano mjesto u svijetu kojemu pripadaju te da su sposobniji obogatiti živote drugih (Lawley i Tompkins 2000: predgovor XV).

Ako ne razumijemo svoje obrasce ponašanja, ne možemo ni utjecati na njih pa za nas postaju „nevidljivima”, premda u potpunosti upravljaju našim životima, a da mi toga uopće nismo niti svjesni. Dobro je kada su ti obrasci pozitivni i društveno prihvatljivi jer sve da ih i ne razumijemo, uglavnom nam neće stvarati poteškoće u životu, ali što kada nisu? Kako će nam život tada izgledati? Odgovor na to pitanje pokušat ćemo dati kasnije u zasebnom poglavlju na primjeru života Kamenskoga u Matoševoj noveli *Camao*.

## 5. SIMBOLIČKO MODELIRANJE PRILAGOĐENO TERAPIJSKOME ČITANJU

S obzirom na to da postoji više metoda terapijskoga čitanja, ovdje ćemo se usmjeriti na literarnu biblioterapiju i načine na koje ona može potaknuti stjecanje uvida o obrascima ponašanja rabeći simboličko modeliranje. Općenito govoreći, smisao je literarne biblioterapije da čitatelj i tekst postanu jedan drugomu i *analitičar* i *analizirani* zato što poetski jezik književnosti može preuzeti i ulogu analitičara i ulogu analiziranoga (Wright 2003: 17, 130). Uloga analitičara poetskoga jezika priprema čitatelja na ulogu tumača, ali čim je definiran onaj koji analizira, odmah zatim je isti definiran i kao analizirani zato što sam analizira svoje tumačenje. Uloga voditelja jest da potakne čitatelje na to da postanu samopouzdana, snažni i neovisni *analitičari* književnoga djela, pa čim se dogodi da čitatelji postave pitanje kako i zašto se nešto pojavljuje u književnom djelu i pokušaju to objasniti iz vlastite perspektive, sami odmah postaju i oni koji su (auto)*analizirani* zato što analiziraju svoj vlastiti diskurs. Pri tome voditelj samo vodi taj proces bez ikakve ovlasti da postavlja osobna pitanja ili dijeli savjete!

Za potrebe će se ovoga rada predložiti modificirani način uporabe simboličkoga modeliranja. To je nužno zato što ne možemo doslovno vidjeti neverbalnu komunikaciju književnoga lika s nama kao čitateljima: književni likovi i pripovjedači nisu živi

ljudi, nego (opisane) fiktionalne instance. Možemo se osloniti jedino na ono što je u diskursu izrečeno, odnosno samo na verbalizirane metafore.

Najveća je razlika u tome što se u literarnoj biblioterapiji pokušava rekonstruirati primarno iskustvo književnoga lika, a ne čitatelja<sup>29</sup> kao sudionika terapije u svojstvu klijenta ili pacijenta. S obzirom na to da književnim likovima ne možemo postavljati pitanja i tražiti ih da objasne pojedino značenje nekoga simbola ili cjelovite metafore, čitatelji iz pozicije svoga životnoga iskustva zauzimaju mjesto lika ili pripovjedača, empatiziraju<sup>30</sup> s njime, i pokušavaju međusobnim razgovorom o pojedinim metaforama zaključiti kako bi se književni lik *mogao* osjećati. *De facto* čitatelji projiciraju svoje emocije na ugrađene metafore i pokušavaju ih razumjeti iz perspektive svoga metaforičkoga horizonta. Čitatelji promatraju tjelesne osjete književnoga lika i vanjski kontekst u kojima se njegovo tijelo nalazi te njegova razmišljanja s obzirom na to dvoje kako bi se mapirao njegov simbolički horizont. Zbog toga se analizirani diskurs shvaća kao niz otvorenih i ugrađenih metafora. Isto tako u biblioterapiji nema terapeuta kao takvoga, nego je terapeut samo jedan od čitatelja koji vodi proces čitanja i usmjerava ga.

Poanta je u tome da čitatelji *ne trebaju* točno „pogoditi” kako se književni likovi osjećaju, što je zapravo nemoguće znati, nego da posredno kroz razgovor o metaforama predstavljenima diskursom *pretpostave* kako bi se književni lik *mogao* osjećati s obzirom na prikazani kontekst i svoje iskustvo. Pri tome svi čitatelji preuzimaju ulogu terapeuta, s time da voditelj usmjerava razgovor prema nekoj od mogućnosti koju diskurs otvara. Zbog toga voditelj literarne biblioterapije mora dobro razumjeti temu i motive književnoga diskursa kako bi uočio potencijalne mogućnosti i ne bi zabrazio u nadinterpretaciju.<sup>31</sup> Isto tako mora moći prepoznati sve metafore kako bi

<sup>29</sup> U literarnoj se terapiji *čitateljima* nazivaju sudionici terapije. Uz čitatelja imamo još *voditelja čitanja*.

<sup>30</sup> *Narativna empatija* je u navedenom kontekstu relativno nov termin koji stoji kao objašnjenje toga da su osjećaji koje čitatelji doživljavaju kada čitaju pripovjedni tekst – izravna posljedica naracije (Žunković, 2022:111). Na primjer, neuroznanost to objašnjava na primjeru izazivanja empatije u „opsežnom istraživanju o dva pitanja o važnosti humanističkih znanosti općenito i književnosti posebno u medicinskom obrazovanju” (Fowler i Shigley 2014: 47). Sažeto, istraživanje kaže kako će književno djelo proizvesti empatijski emocionalni odgovor čitatelja bez obzira na „točnost” opisanoga emocionalnog iskustva u književnom djelu pa će to književno djelo zasigurno sudjelovati u izgrađivanju i obogaćivanju svijesti čitatelja spoznajama o tome što osjeća kada čita i razumijeva ono što je pročitao.

<sup>31</sup> Nadinterpretacija se vrlo lako može dogoditi brzopletom čitatelju koji ima prenaplašenu želju da dokaže nešto čega u tekstu nema pa odmah skače na zaključak. Izvrstan primjer za to daje Umberto Eco u svojem predavanju *Interpretacija i nadinterpretacija* koje je kasnije objavljeno i kao knjiga (*Interpretation and Overinterpretation*, 1990). Parafrazirajući Ecoov primjer, ako liječnik primijeti da svi njegovi pacijenti pate od ciroze jetre zato što redovito piju viski i sodu, konjak i sodu ili džin i sodu pa iz toga zaključi da soda uzrokuje cirozu jetre, taj liječnik *nije* u pravu (Eco 1990: 167), odnosno krivo je interpretirao podatke koje ima.

usmjerio razgovor u svrshodnome i relevantnome smjeru, a napose razumjeti kako funkcioniraju ugrađene metafore zato što ih ima najviše i zato što one nose emocijski potencijal diskursa. Mora biti i vrstan poznavatelj načina na koji emocije nastaju, kako se izražavaju govorom te na koje je emocije moguće ukazati analizom određene metafore. To nije posve egzaktan proces zato što čitatelji nisu u potrazi za „točnim” odgovorom, nego vježbaju povezivanje metafora u diskursu s mogućim emocijama. Pri tome obogaćuju svoj emocijski vokabular, dovode emocije u vezu sa životnim kontekstima i uočavaju obrasce njihova pojavljivanja. Posljedično mogu, ali ne moraju, sličan kauzalitet uočiti i u svom načinu razmišljanja. U terapijskome smislu postoji i vjerojatnost da se ovdje možda može računati i na to da se s vremenom povećava i kumulativni učinak kognitivnoga transfera uvida s diskursa na čitatelja.<sup>32</sup>

Pitanja koja postavlja ista su ona koja se postavljaju u simboličkome modeliranju kada terapeut pita sudionika terapije primjerice: *Rekao si da se osjećaš kao zlatna ribica u zagušljivom jezeru. Što za tebe znači biti zlatna ribica?* (Lawley i Tompkins 2000: 6). U konkretnom je primjeru cilj terapeuta bio navesti sudionika terapije na to da iskaže svoj osjećaj uzaludnosti i nadolazeće propasti. U literarnoj biblioterapiji pitanje biva preformulirano pa voditelj primjerice pita čitatelje: *Imamo rečenicu koja kaže da se književni lik osjeća kao zlatna ribica u zagušljivome jezeru. Kako bismo mogli razumjeti to da se osjeća kao zlatna ribica?* S obzirom na to da čitatelj nikako ne može točno znati kako se književni lik osjeća, može to samo pretpostaviti iz svog životnog iskustva. Ono što je posebno korisno u tome procesu jest da će neki od čitatelja na početku, pogotovo ako se radi o grupi, reći da se *ribica* osjeća dobro, a neki da se osjeća loše. Voditelj tada postupno povezuje i druge koncepte (simbole) poput toga da se zlatna ribica nalazi u *zagušljivome jezeru* te sužava mogućnost izbora prema osjećaju uzaludnosti, ali i tjeskobe. Sada se razlika u prvotnoj percepciji zlatne ribice kao one koja se osjeća dobro vrlo jasno kontrastira sa spoznajom da se osjeća zagušeno, odnosno uzaludno i tjeskobno pa tjeskoba zlatne ribice kao takva postaje još uočljivija.

<sup>32</sup> Premda kumulativni efekt nije zasebno istražen za literarnu biblioterapiju, istražen je za kognitivno-bihevioralnu terapiju u slučajevima liječena depresije. Pokazalo se je liječenje depresije lijekovima nakon 6 mjeseci rezultiralo s 52 % remisije u odnosu na početnu vrijednost, dok je kod kognitivno-bihevioralne terapije bilo 40 % (Georgiades i dr. 2012: 45). To znači da je kognitivno-bihevioralni pristup liječenju depresije bio uspješniji. S obzirom na to da se temeljne postavke kognitivne terapije rabe i u literarnoj biblioterapiji, možda je moguće povući i određene paralele (op. a.). U prilog tome govori i studija koju su provele Bruneau i Phersson (2014: 346) o utjecaju kontinuiranoga terapijskoga čitanja, pri čemu se rabila biblioterapija kao metoda na grupi studenata, budućih savjetnika/psihoterapeuta. Studija ukazuje na to da se u njih s vremenom povećavala sposobnost stjecanja uvida.

Druga prednost literarne biblioterapije kao terapijskoga čitanja jest ta da čitatelj nikada ne izlazi iz vlastite zone sigurnosti, odnosno kada razgovara o književnim likovima, ne razgovara izravno o sebi pa se nalazi u emocionalno sigurnoj zoni i može iskrenije iskazivati ono što misli (Hogan 2011: 30). On ima osjećaj da tumači kako se osjeća književni lik, no pri tome zapravo tumači sebe sama iz potpuno sigurnog mjesta. Sam će proces terapijskoga čitanja prema modelu literarne biblioterapije biti objašnjen kasnije zato što će se uvesti i dodatna praksa uočavanja MED ciklusa<sup>33</sup> koji dolazi iz kognitivne terapije kako bi se vrlo jasno uočio kauzalitet misli, emocija i djelovanja, baš kao i obrasci ponašanja koji prema tome načelu nastaju.

## 6. EMOCIONALNI PARALELIZAM I KOMUNIKACIJSKA KOMPLEMENTARNOST

Općenito je poznato da nije svako književno djelo za svaki uzrast, ali isto tako nije svako književno djelo pogodno za biblioterapijsko čitanje s obzirom na potrebe čitatelja. Književno djelo u tome smislu treba prilagoditi čitatelju kako bi ga on mogao najbolje razumjeti te u njemu prepoznavati emocijske obrasce koji su cilj biblioterapijskoga čitanja, odnosno treba motivirati čitatelje i potaknuti ih na dijeljenje emocija kroz uočavanje emocija koje određeni narativni diskurs čini mogućim uočiti te potaknuti slobodnu i otvorenu komunikaciju o tim emocijama. *Komunikacijska komplementarnost* i *emocionalni paralelizam* alati su koji mogu pomoći pronalaženju književnoga djela koje će se što više približiti nekoj potrebi čitatelja ili temi određene terapijske radionice.

S obzirom na to da je za nas dijeljenje emocija s drugima iznimno važno, o tome kako dijelimo emocije s drugima i posredstvom književnosti, a referirajući se na studiju Bernarda Riméa *Le partage social des émotions (Društvena podjela emocija)* (Rimé 2005), Patrick Colm Hogan kaže kako je moguće uz pomoć komunikacijske komplementarnosti i emocionalnoga paralelizma odabrati književno djelo koje će se moći najviše što je moguće približiti čitatelju. Ukratko, ako neku svoju emociju želimo oživjeti putem književnosti a ipak želimo sačuvati svoju zonu intimne sigurnosti, odabiremo određeni tip književnosti s kojim možemo najlakše komunicirati, odnosno onaj tip književnosti s kojom osjećamo emocionalni paralelizam te koji je kompatibilan našem načinu izražavanja emocija.

<sup>33</sup> MED ciklus je specifična metoda literarne biblioterapije koja promatra komunikacijske događaje u književnom djelu te deduktivno povezuje misli i emocije i ponašanje književnih likova, a koje proizlazi iz komunikacijskoga događaja (Piskač 2018: 51).

Osim toga, tijekom čitanja, a zahvaljujući empatiji, književni tekst može pomoći u osvještavanju naših emocionalnih inhibicija, bilo svjesno ili nesvjesno, a koje nastaju zbog nedostatka samopouzdanja, straha od osude i posljedica ili moralnih nedoumice (Hogan 2011: 70, 71). U terapijskome smislu to može imati znatan potencijal, no s obzirom na to da o utjecaju književnosti na naše emocionalne inhibicije nema puno objavljenih radova, takav utjecaj književnosti još uvijek treba razmatrati, a pogotovo rabiti, s velikom zadržkom.

## 7. METODA LITERARNOBIBLIOTERAPIJSKOGA ČITANJA

Biblioterapija i poetska terapija posebni su oblici čitanja književnosti usmjereni na psihičku dobrobit čitatelja. Razlikuju se od „klasičnog književnokritičkog i književnopovijesnog čitanja” po tome što fokus ne stavljaju na književnu povijest, poetiku ili teoriju književnosti. „Profesionalni čitatelji” poput znanstvenika, nastavnika, književnih kritičara itd. vrlo relevantnima smatraju kontekstualne podatke zato što mogu dublje i temeljitije objasniti poetiku književnoga djela, a to dovodi do boljšeg razumijevanja književnosti općenito. Osim toga, prikupljeno znanje otvara mogućnost za stjecanje još više znanja. Na taj se način sustav književnosti još više i još bolje razvija.

S druge strane, ako imamo ciljano pragmatičnu funkciju književnosti kao što je to biblioterapijska funkcija, njoj nije *primarni cilj* razvijati književnost kao sustav, nego uz pomoć književnoga djela otkriti čitateljeve emocije pa takvo ekstenzivno i kontekstualno znanje o književnom djelu može stvoriti predrasude i zapravo ograničiti slobodu emocionalnoga izražavanja pojedinoga čitatelja. No to ne znači da biblioterapija ne pridonosi razvoju književnosti uopće, naime potiče promicanje čitanja, povećava interes za psihološku karakterizaciju književnih likova, razvija interdisciplinarni pristup književnosti te je gotovo univerzalno primjenjiva pa može afirmirati književnost i onima koji za nju ne mare koliko bi trebali i mogli.

Literarna se biblioterapija kao zaseban oblik biblioterapije temelji na postavkama kognitivne terapije (CT)<sup>34</sup> (Beck 2009) koja prethodi kognitivnoj-bihevioralnoj tera-

<sup>34</sup> Kognitivna se terapija temelji prije svega na odnosu percepcije, kognicije i emocije s time da će se uglavnom percipirati samo ono što je za osobu važno (Jokić-Begić 2008: 69). Do korekcije može doći ako se u suodnos stave kognicija (misli), emocije i ponašanje s time da se u terapeutskome smislu naglasak stavlja na korekciju neadekvatnih misli (Jokić-Begić 2008: 70). Kako kognicija diskurs može shvatiti kao misli književnih likova, metodološki joj je bliska i literarna biblioterapija koja deduktivno promatra koje su misli potaknule određene emocije i kako su se te emocije odrazile na ponašanje književnih likova.

piji (CBT) te na obveznoj uporabi vrsnih književnih tekstova koji su bogatiji estetskim funkcijama zato što će estetske funkcije književnoga teksta omogućiti lakše razumijevanje konceptualiziranih emocionalnih vrijednosti u psihi čitatelja.<sup>35</sup> S druge strane rabi spoznaje iz kognitivne terapije te simboličko modeliranje kao mogućnost konceptualnoga translaticiranja tjelesno utemeljenih iskustava koja mogu biti mentalna, emocionalna i kulturna na razinu emocionalnih metafora (Lakoff i Johnson 1980: 57, 59), a koja se mogu povezati s terapijskim učinkom (Lakoff i Johnson 1980: 233). Osim toga, literarna biblioterapija, kao i kognitivna terapija, smatra da je nužno kognitivno razumijevanje misli<sup>36</sup> ako se želi postići emocionalni uvid (Dryden i Neenan 2004: 9, 10).

Dakle, u literarnoj se biblioterapiji povezuje kognitivna se terapija (CT) sa simboličkim modeliranjem. Čitatelj kognitivno percipira ugrađene metafore kao misli, osjećaje i ponašanje književnih likova, pokušava ih povezati u jednu cjelinu, uočiti kauzalitet i moralnu vrijednost (Grant 2008: 67). To nam daje mogućnost da u literarnoj biblioterapiji narativni diskurs shvatimo kao ugrađenu emocionalnu metaforu kojoj možemo pripisati emocionalna značenja iz svoga osobnoga iskustva svijeta te tako sebi objasniti o čemu se u diskursu „razmišlja”, nego i kakve emocije i osjećaje takve misli mogu u nas potaknuti.<sup>37</sup>

## 8. BIBLIOTERAPIJSKO ČITANJE PRIPOVIJETKE *CAMAO*

Kako bi se literarna biblioterapija i oprimjerila, uporabiti će se Matoševa pripovijetka *Camao*. Cilj i tema ovoga čitanja bit će uočavanje emocionalnih i osjećajnih obrazaca kao subjektivnog iskustva emocija koji Alfreda Kamenskog navode na to da u životu ponavlja iste pogreške. Prikazati će se i zaljubljenost kao način bijega od (ne)suočavanja sa životnim obrascima. Pri tome je važno naglasiti kako se ovdje emocije i osjećaji

<sup>35</sup> Vidi još: Sanders i Wills 2005. Knjiga *Cognitive Therapy: An introduction* donosi teoriju kognitivne terapije, model i strukturu. Izvršna je kao udžbenik zato što započinje povijesnim uvodom u Beckov izvorni model, potom se bavi radnim odnosom terapeuta i klijenta te ima empirijski pristup s nizom jasnih i zanimljivih primjera (uglavnom o depresiji i anksioznosti).

<sup>36</sup> Uvijek imamo osjećaj da književni narativni diskurs komunicira s nama poput misli književnoga lika ili razmišljanja neke druge fiktionalne instance, npr. pripovjedača, zato što su, prema Genetteu, s obzirom na narativni diskurs, književni lik i pripovjedač u istoj poziciji vjerodostojnosti (Akimoto 2019: 346).

<sup>37</sup> Biti kognitivist s obzirom na određeni narativni diskurs znači da mora držati taj diskurs jedinim koji se analizira kao niz istinitih i funkcionalnih tvrdnja te iz perspektive etičkih propozicija mora voditi računa o tome što može biti istinito, a što lažno kako bi se došlo do činjenica koje su moralne (Grant 2008:55).

promatraju u svome prožimanju, odnosno iz pozicije *kompleksnog kognitivizma* emocije ne možemo odvojiti od osjećaja (Grant 2008: 53).

Kako bismo utvrdili metafore, uporabiti će se metoda simboličkog modeliranja (uočavanje tjelesnih koncepata i s njima povezanih otvorenih i ugrađenih emocijskih metafora) te će se na tako uočene metafore primijeniti načela kognitivne terapije: MED ciklusom<sup>38</sup> pokušat će se u uzročno-posljedičnu vezu dovesti misli, emocije i postupke Alfreda Kamenskog kako bi se ukazalo na kauzalitet.

Iz biblioterapijske je perspektive cilj ukazati na to da Alfred Kamenski živi misao-emocijsko-događajni obrazac koji mislima svoje ugodne emocije pretvara u neugodne koje ga potom nagone na bijeg od njegovih trenutnih životnih okolnosti. Poanta je u razumijevanju toga da Kamenski nije svjestan svoga obrasca misao-emocija-događaj pa se zbog toga njegov život pretvara u neprestano bježanje od životnih okolnosti, ali i od sebe samoga. Sve do časa kad od toga više nije mogao pobjeći.

Postupke Kamenskog je najlakše uočiti zato što se u *Camau* prikazuju kao događaji koji omogućavaju „nadovezivanje elemenata po shemi prije/poslije” (Biti 2000: 92) pa ćemo početi od njih.

Nakon što je djelo pročitano u cijelosti, možemo započeti s analizom narativnoga diskursa. Prvo ćemo se usredotočiti na diskurs koji otkriva njegov način razmišljanja. Neposredni uzrok takvih njegovih teških stanja su njegove misli zato što uvijek misli da je nešto drugo bolje:

On ljubljase samo ono što je daleko, nedokučivo, čega ne imadaše. (Matoš 1998: 26)

Taj se diskurs zaista može shvatiti kao ugrađena emocijska metafora *žudnje* za onim čega nema zato što Kamenski *ljubljaše samo ono što je daleko /.../ čega ne imadaše*. Tu se sada susrećemo s tjelesnim konceptom *ljubiti nešto* (u tjelesnom se smislu to možda može povezati i s fizičkim poljupcem) kao oznakom za nešto što je željeno i *daleko od tijela* kao oznakom da je nešto tijelu nedohvatljivo. Proizlazi da tijelo želi nešto čega nema pa kada se ta dva tjelesna koncepta spoje, mogu se shvatiti kao ugra-

<sup>38</sup> MED ciklus je metoda literarne biblioterapije koja je zapravo skraćena od riječi *misao, emocija i događaj*. Polazi od postavki kognitivne terapije da su naše misli, emocije i događaji međusobno uvjetovani. „U književnom djelu spaja psihičke sustave sa sustavima društva te pri tom kao medije rabi književnost, jezik i interpretaciju. Upućuje na to kako se u književnosti pojavljuju emocije koje imaju funkciju medija koji omogućava međusobnu razmjenu energije, odnosno fascinaciju i komunikaciju između društvenih i psihičkih sustava.” (Piskač, 2018: 62, 63)

đena emocijska metafora žudnje. Za Lacana je žudnja uvijek nesvjesna i u njoj nema objekta za kojim se žudi (Lacan 1991: 223).<sup>39</sup> To se upravo slaže sa žudnjom Kamenskog odnosno s ugrađenom metaforom koja upućuje na to da Kamenski *ljubljaše /.../ što je daleko, nedokučivo i čega ne imadaše*. S obzirom na to da se žudnja ne može imenovati pa postoji kao nešto i ništa u isto vrijeme, može voditi u frustraciju (Lacan 1991: 252) ili prisilno odustajanje od svojih želja koje su čovjeku u emocionalnome smislu vrlo važne. Dugotrajno, frustriran će čovjek postati dezorganiziran i anksiozan iz čega se kasnije mogu razviti različite druge neugodne emocije poput, primjerice, nesigurnosti i tjeskobe.

Dakle, žudnja se u Kamenskoga javlja kao osjećaj nedostajanja, ima svoj uzrok u njegovim mislima, a izražava se u njegovim postupcima. Primjenom MED ciklusa vidimo da se u tekstu opisuju misli o tome kako Kamenski želi nešto čega nema. S obzirom na to da emocije motiviraju ponašanje, sada je važno promotriti na koje postupke žudnja motivira Kamenskog. Ako se sve u životu Kamenskog uvijek odvija na isti način, odnosno prema obrascu:

- a) misli Kamenskog potaknu emociju žudnje
- b) emocija žudnje se ne može realizirati što Kamenskoga odvede u frustraciju
- c) Kamenski bježi od frustracije tako da otputuje u neki drugi grad
- d) Kamenski nije svjestan svoga obrasca razmišljanja, osjećanja i ponašanja i dosljedno ga ponavlja premda mu ne čini dobro.

Prvi nas diskurs uvodi u obrazac.

Izišavši iz bolnice, komponova nekakom svircu couplet protiv predsjednika republike, koji za nedjelju dana poplavi cio Pariz. Primivši honorar, ode na stanicu i zapita kamo ide prvi vlak. - U Švajcarsku. I Alfred Kamenski prisprije drugo jutro u Ženevu. (Matoš 1998: 106)

Iz navedenoga diskursa vrlo jasno možemo zaključiti da Kamenski obavi neki posao te nakon toga mijenja svoje mjesto boravka. Nije još uvijek jasno koje ga emocije i osjećaji na to navode. Može se postaviti pitanje kako se Kamenski osjećao tijekom opisanih životnih okolnosti. Interpretacija nudi tri moguća rešenja: a) Kamenski osjeća loše zato što je izašao iz bolnice, b) Kamenski osjeća dobro i opušteno, radosno zbog toga što je konačno zdrav stigao u novi grad u kojem još nije bio i još je k tomu

<sup>39</sup> „Desire, a function central to all human experience, is the desire for nothing nameable” (Lacan 1991: 223).

dobio dobar honorar za stihove koje je napisao nekom glazbeniku, c) Osjećaji Kamenskoga su podijeljeni i variraju. S obzirom na to da su to sve pretpostavke, moramo te događaje usporediti s drugim, sličnim „obavljanjima posla i odlascima” te emocionalnu motivaciju potražiti u njima.

Sljedeći izdvojeni diskurs kaže:

Srećom otvori u Batignollesu Weisse na nekom tavanu atelier, a Kamenski mu poziraše dva mjeseca za neku simbolističku sliku, sanjareći, provodeći s inijem modelima ljubav, svirajući, bančeći i gladujući. No veliki i nepoznati simbolista dune zbog dugova u Alžir, a Kamenski pade i opet na pločnik koji pucaše od zime... Pade i opet u bolnicu i dođe u proljeće u Švajcarsku. (Matoš 1998: 25)

Tu sada već imamo vrlo konkretne ugrađene metafore koje se mogu razumjeti kao emocijske. Prije toga ćemo utvrditi događaje: Kamenski je pronašao posao (pozira za sliku), okolnosti se mijenjaju (umjetnik kojemu pozira mora bježati zbog dugova) i Kamenski ostaje bez posla, završava u bolnici i odlazi u Švicarsku.

Ugrađena emocijska metafora *provodeći s inijem modelima ljubav* se može povezati s konceptom tijela koje ulazi u interakciju tijela sa svojom okolinom (seks) pa se može shvatiti kao metafora radosti. U takvome *ljubavnom* životu on istovremeno *banči* i *gladuje*. Ako bančenje shvatimo kao ugrađenu emocijsku metaforu, možemo je konceptualizirati kao uživanje tijela u svojoj okolini do razine neugode, a gladovanje kao neugodan tjelesni osjet nedostatka hrane i bola koji kao ugrađena emocijska metafora uz sebe veže vrlo neugodne emocije nedostatka, pa čak i patnje. Usporedimo li navedene emocijske metafore, dobivamo to da Kamenski uživa, ali u isto vrijeme i pati. Korak dalje: užitak i patnja u isto su vrijeme popločen put za frustraciju.

Sljedeća ugrađena metafora koja kaže da *Kamenski pade i opet na pločnik koji pucaše od zime* u sebi nosi koncept „pada tijela prema dolje”, što se može shvatiti kao ugrađena emocijska metafora neugodnih emocija i osjećaja gubitka. No ne samo da je pao dolje na pločnik, nego taj pločnik još k tome *pucaše od zime*. Hladnoća se kao koncept shvaća kao nešto tijelu neugodno, a s obzirom na to da je pojačana izrazom *pucaše*, može se zaključiti kako se radi o vrlo neugodnom tjelesnom osjetu koji se može shvatiti kao ugrađena emocijska metafora vrlo neugodnih emocija gubitka i razočaranja.

Sljedeća ugrađena metafora kaže da on *pade i opet u bolnicu*. Ovdje opet imamo koncept koji upućuje na smjer kretanja tijela prema dolje, prema nečemu neugodnom, što je sada pojačano i simbolom bolnice koji se može konceptualizirati kao „tijelo je bolesno i zato mora boraviti u bolnici”. Osjećaji i emocije koji se na temelju ovih

emocijskih metafora mogu zaključiti su neugodni, a najbliži bi im bili osjećaj gubitka, poraza, tuge i nemoći.

Zaključno, s obzirom na ovaj analizirani diskurs i događaje koje prikazuje, čitatelji mogu shvatiti da se Kamenski isprva u Parizu žudi osjećati se *prihvaćeno* i *sretno*, ali da za to ipak plaća cijenu – gladuje, a gladovanje se lako može povezati i s *osjećajem bola*. Dakle, osjeća se dvojako: i dobro i loše u isto vrijeme što je frustrirajuće. Na kraju biva slomljen i završava u bolnici nakon čega bježi u neki drugi grad. Dakle, žudnja za veseljem i srećom Kamenskoga postadoše tuga i žaljenje, nakon čega se frustrira pa odlazi, bježi. Tu sada imamo nacrt njegova životnoga obrasca ponašanja koji možemo pretpostaviti kao pojava ugodne emocije (ljubi, svira) – promjena u neugodne emocije (banči, gladuje, završava u bolnici) – frustracija – potom bijeg od neugodnih emocija. No da bismo dokazali obrazac, to treba potvrditi na još nekoliko primjera.

Sljedeći odabrani diskurs pokušat će potvrditi navedenu pretpostavku o obrascu.

No Kamenski se tako oporavio da ga u jesen unovačiše. Bojeći se da iza svršenog vojništva ne mora početi i opet iznova, ode, ostavivši svom dobrotvoru pismo, u Zagreb materi, krene i opet u Beč, a neki ga agenat angažuje kao pijanistu za neki klub londonski. No klub se brzo rasturi, i Kamenski se dočepa iza grdnijeh muka Norveške. (Matoš 1998: 25)

Sintagma da se *oporavio da ga u jesen unovačiše* se temelji na konceptu da je vojnik, ratnik, onaj koji je zdrav, snažan i neustrašiv. U smislu ugrađene emocijske metafore *zdravlje* i *jakost* tijela povezuju s ugodnim emocijama snage i emocionalne stabilnosti. No odmah rečenicu iza toga izrijekom se kaže da se boji toga da sada ne mora sve ispočetka pa tu izjavu o njegovoj anksioznosti treba u obzir uzeti kao takvu. Anksioznost je neugodna emocija pa Kamenski motiviran bijegom od nje odlazi prvo u Zagreb, a potom u Beč. Dakle, možemo još jednom uočiti obrazac: ugodna emocija (zdrav da može biti vojnik) – neugodna emocija (strah da će morati sve ispočetka) – frustracija koja proizlazi iz anksioznosti – bijeg od neugodne emocije.

Kada je došao u Beč dobiva posao. Dobivanje posla nije metafora sama po sebi, no možemo ga povezati s ugodnim emocijama zato što nam posao osigurava egzistenciju i daje osjećaj sigurnosti. Nakon što mu je posao propao, što je prikazano konceptom *rasturanja*, odnosno emocijskom metaforom koja se može povezati s grubošću i uništavanjem tijela, vrlo neugodnim emocijama nestajanja sigurnosti, *Kamenski se dočepa iza grdnijeh muka Norveške*. Znači, u Beču je Kamenski bio izložen *grdnijem*

*mukama*. Koncept mučenja tijela ovdje se može shvatiti kao metafora duševne boli. Prihvatimo li to kao točno, možemo zaključiti da nakon što osjeća duševnu bol, Kamenski bježi u Norvešku. Tu sada opet imamo potvrdu obrasca: ugodna emocija (ima posao) – neugodna emocija (gubi posao zato što se klub *rasturio*) – frustracija – bijeg od neugodnih emocija.

Novi bi odabrani diskurs to trebao potvrditi.

U Kristijaniji se pobrati sa čudakom i novelistom Dybfestom, a pošto se ovaj od sramote ubi jer je dao da se na njegove oči utopi neki njegov poznanik, Kamenskoga to tako potrese da iza polugodišnjeg lutanja sa ženskim orkestrom dođe u Berlin gdje se smiri, postane pravi ‘Fatzke’ (vrkoč) i ciganski kapelnik. (Matoš 1998: 25)

*Pobratiti se s nekim* može se shvatiti kao koncept povezivanja tijela s drugim tijelom koje ga prihvaća te shvatiti kao metafora ugodnih emocija i osjećaj prihvaćenosti, zajedništva i sigurnosti pa možemo pretpostaviti da se Kamenski tako i osjeća – ugodno. Samoubojstvo pobratima s druge strane sigurno ne budi ugodne emocije pa se u diskursu i navodi: *Kamenskoga to tako potrese*. Tu sada imamo ugrađenu emocijsku metaforu koja se temelji na fizičkom konceptu „tijela koje se nekontrolirano trese”, odnosno ne može upravljati samo sobom. Ta se fizička manifestacija metaforički prenosi kao emocionalna nemoć, očaj i potpuna nemogućnost kontrole što su sve neugodne emocije i osjećaji. Na kraju svega toga, Kamenski odlazi u Berlin. I ovaj diskurs potvrđuje obrazac: ugodna emocija (pobratimstvo) – neugodna emocija (samoubojstvo pobratima i tijelo koje se trese) – frustracija – bijeg od neugodnih emocija u Berlin.

Nakon Berlina, odlazi u Varšavu.

Taman se stane u Varšavi spremati za svoj žuđeni prvi koncerat, a policija ga izjuri sa drugom, anarhistom Majejskim u Belgiju. I iza neopisivih stradanja dokopa se Pariza. (Matoš 1998: 25)

Obrazac se opet potvrđuje, štoviše, izrijekom je navedeno da Kamenski *žudi* uspjeti. Dakle, ugodne emocije koje se mogu zaključiti iz toga da je konačno dobio posao koji je žudio, neugodne emocije zbog toga što mora bježati zato što se prijateljio s ljudima koji nisu mili policiji i na kraju, nakon koncepta *neopisivih stradanja* tijela koje se može shvatiti kao metafora emocionalne patnje, frustracija i bijeg u Pariz. U Parizu se obrazac ponavlja:

Ne znajući ni riječi francuski, proživi na najveće čudo bez groša u džepu punu godinicu i jedva se jednom namjeri na piano. I opet poče raditi iznova, raditi dan i noć u mansardi u šestom katu u kojoj bijaše sve pokućstvo, osim glasovira, jedna slamnjača!... Živi se od čaja sa malo hljeba - samo u subotu se pije šampanjac kod grofice Branicke kod koje se briljira u cipelama slikara Weissea, salonskom kaputu čeliste Tisseranda i košulji kipara Davidova koji mora dotle da leži u krevetu. No grofica Branicka otputuje, a Kamenskoga bace zbog kirije na trotoar, zajedno sa 'pokućstvom'. (Matoš 1998: 25)

Živi skromno, ali ugodno na račun grofice Branicke, no grofica otputuje, a Kamenskoga *bace zbog kirije na trotoar*. Ovdje sada opet imamo koncept prema kojemu tijelo pada prema dolje, na trotoar koji se može shvatiti kao ugrađena emocijska metafora poniženja i gubitka. Metafora je pojačana i „padom” (izbacivanjem) pokućstva. Ovdje je sada važno uočiti da se pokućstvo nalazi u navodnicima, što zapravo znači da je to pokućstvo vrlo skromno, odnosno radi se samo o slamarici. Posjedovati samo slamaricu, odnosno „posjedovati samo slamu” isto se tako može shvatiti kao koncept krajnje oskudice i siromaštva čime se metaforički prikazuju neugodne emocije nedostatka, nesigurnosti i niskog samopoštovanja.<sup>40</sup> U smislu utvrđivanja obrasca sada imamo ugodne emocije (život na račun grofice) – neugodne emocije (izbačen je iz stana) – frustracija – bijeg od frustracije.

Dakle, iz navedenoga se može zaključiti kako Kamenskim zaista upravlja obrazac koji bi se mogao opisati ovako: dolazak u novi grad, optimizam i nada da će se tamo konačno moći skrasiti, analiza životnoga stanja koja u njemu potiče nezadovoljstvo ostvarenim, promijenjene životne okolnosti, razočaranje i frustracija, a onda bijeg.

Sada ćemo promotriti zaljubljivanje kao ultimativni pokušaj bijega Kamenskog.

Baš kao što je Werthera u Goetheovom romanu za pronalaženje životne partnerice senzibilizirala priča seljačkoga momka koji je bio zaljubljen u udovicu i s njome dijelio vrlo strastven život, pa je Werther stao o tome razmišljati i pisati pismo prijatelju kako bi i on htio takvu romansu, i Kamenskoga senzibilizira priča o tome, a koju je saznao iz pisma majke, kako je Š, njegov znanac, ubio mladu učiteljicu J-ovu, pa se je i on počeo misliti o tome i žuditi romantični scenarij, premda ga je to u isto vrijeme i plašilo:

Kamenski se zabrinuo, pribojavao, pa ipak je tajno žudio taku ljubav, taku smrt!  
(Matoš 1998: 27)

<sup>40</sup> Ta se ugrađena metafora može povezati i s otvorenom koju predstavlja uzrečica da netko *ima slamu u glavi* umjesto mozga, što znači da je netko glup.

Ovaj nam dio otkriva emociju *žudnje* koja će ga senzibilizirati da i sam potraži svoju romansu. S obzirom na to da ga je pismo senzibiliziralo spram romanse, uskoro će tijekom koncerta osjetiti i poželjeti aristokratkinju iz Beča:

Kamenski sjedne uz glasovir, rastežući konvulzivno dugačke i mršave prste. Bacivši cigaretu, osjeti nježni i slatki ženski parfem iz kojega se izvije blijeda koprena, a na njoj dva škura, ponoćna oka, usnice ko krvav karanfil, a večernji suton, koji gustijaše po sobi, stane mu čisto dirati čelo kao razbarušena i meka ženska kosa. Na glasoviru opazi gospodsku bijelu rukavicu, iza zastora na protivnim vratima začu prigušeno disanje. /.../ i umah zabruji strasna Lisztova rapsodija i mahnit Schumannov Carneval. (Matoš 1998: 27)

Koncept *i umah zabruji strasna Lisztova rapsodija i mahnit Schumannov Carneval* otkriva atmosferu u kojoj se tijelo nalazi, odnosno otkriva vrlo ugodnu prirodu okoline, ali i gubitak kontrole na što upućuje koncept mahnitosti. Strast je sama po sebi vrlo snažna emocija koja u nama budi osjećaj toga da smo živi, a rapsodija je s druge strane kratka jednostavačna glazbena forma koja je u sebi prepuna kontrasta i daje dojam spontanosti izvedbe. Taj se koncept može protumačiti kao ugrađena emocijska metafora strasti. Znači glazba metaforički predstavlja energiju strasti u prostoru, ali i ugodne emocije koje se mogu s time povezati: uzbuđenje, požuda, ljubav... do razine *mahnitosti*, pogotovo promotre li se u kontekstu opisa *nježnog i slatkog ženskog parfema* koji se može osjetiti u tom istom prostoru te zavodljivih ženskih atributa: *usnice ko krvav karanfil, razbarušena i meka ženska kosa, ponoćne oči...*

Njegova misaona senzibilizacija koja se otkriva kao žudnja za romansom te entuzijazam kao vrlo snažno motivirajuća emocija otkrivaju ga izrazito osjetljivim spram zaljublivanja. U času kad se Fanny pojavi pred njim diskurs glasi:

Uto izađe ona gospođa iz svog skrovišta i sjedne pored Kamenskoga bez riječi.  
On se ne mače. Bijaše satrven i kao začaran. (Matoš 1998: 27)

Ugrađene emocijske metafore *on se ne mače* i *bijaše satrven i kao začaran* temelje se na konceptu tijela koje više nema moć nad kretanjem, odnosno nad samim sobom. S time se mogu povezati emocijske metafore prepuštanja, nemoći i opijenosti. Gotovo sa sigurnošću iz konteksta možemo reći da bi se Kamenski upravo tako i mogao osjećati. Zaljubljuje se, iznenada premda i očekivano, te taj osjećaj zaljubljenosti samo u njemu dalje raste. I kao što to u zaljubljeničkoj opijenosti biva, njegov um u trenutku *konstruira priču* da je „već poznaje”, odnosno da je ta osoba (u koju se Kamenski

nesvjesno zaljubljuje) ona koju je „čekao”, sudbinski predodređena, idealna žena koja je već sada, premda ništa ne zna o njoj, poznati dio njegova života, odmah prelazi na način komunikacije kao što komuniciraju ljudi koji se već poznaju te je oslovljava *draga Fanny*. Ona mu uzvraća istom mjerom, ali ga zavodi bez riječi, ponašanjem tijela, neverbalno:

(...) omata oko vitih prstiju Kamenskovu svilenu i dugačku kosu i posmatra znatiželjno začaranog bohema. (Matoš 1998: 28)

Nakon što su se potom našli na klupi izvan zgrade i izmijenili nekoliko romantičnih fraza, Fanny izriče presudnu rečenicu nakon koje Kamenskomu više nema bijega, a on izriče samoispunjavajuće proročanstvo koje se još naziva i Pigmalionov efekt prema kojemu naša vlastita očekivanja o nekoj osobi direktno utječu na naše ponašanje prema toj osobi. Tu imamo i dokaz o moći emocijske metafore koje nesvjesno utječe na naš život. Primjerice, Kamenski govori Fanny:

Dakle ti si to zbog koje se rodih i zbog koje ću umrijeti! (Matoš 1998: 28)

Koncept *rađanja* najuže je povezan s nastankom tijela, a sintagma *zbog koje* konceptualno se može povezati s davanjem životne svrhe: *ti si to zbog koje se rodih*. Emocijska metafora koja proizlazi iz toga koncepta može biti izrečena kao osjećaj uzvišene zanesenosti i sreće zbog davanja svrhe životu. Drugi dio diskursa *i zbog koje ću umrijeti* u sebi nosi koncept umiranja tijela baš kao i razlog smrti: zbog drugog tijela (Fanny). Taj se koncept može shvatiti kao emocijska metafora potpunog emocionalnoga predavanja drugoj osobi. Nažalost, potomje će se zaista i dogoditi. Fanny se našla između Foresta i Kamenskog, što će rezultirati patološkom ljubomorom u Foresta koji će prvo teško ozlijediti Kamenskog, a potom će te ozljede uzrokovati i njegovu smrt.

Premda je motiv *erosa i thanatosa* mnogo puta prikazan u književnosti, ovdje imamo jasnu naznaku kako Kamenski u ovome životnome času vidi izlaz iz svih svojih životnih problema i nedaća tako što će „voljeti” Fanny, biti njezin i njoj posvetiti svoj život, ali i umrijeti. S obzirom na to da živi po obrascu koji neminovno vodi u razočaranje, i u ovom se slučaju može očekivati istovjetan ishod – bijeg. Nažalost, s obzirom na to da će na njegov bijeg ovaj puta snažno utjecati Forest, neće moći pobjeći.

Ovdje se sada uvodi motiv ljubomore, što je vrlo važno. Ljubomora je ovdje jedan od vrlo važnih motiva zato što predstavlja vrlo snažnu frustraciju. Kada je Kamenski vidio Fannyin portret u sobi, u njegovim se mislima počinju razvijati i obrasci ljubomore koja je u vrijeme zaljublivanja česta pratilja zaljubljenosti, što je samo još jedan

od dokaza da je zaista bio zaljubljen, štoviše fenomen osjećanja ljubomore tijekom zaljubljenosti ima i svoj termin u terapeutici kao *romantična ljubomora* (Martinez-León i dr. 2017: 203).

I pred očima mu oživi scena: njegova obožavana dragana u onom kutu, na otomanu, a slikar zaludničar gleda je cinički onim svojim očima kao u dvocijevke, maže po platnu zviždeći, prilazi modelu da ga namješta, obesvećujući kaljavim šapama mramorne pleći. (Matoš 1998: 32)

Nažalost, nije ljubomoran bio samo Kamenski, nego i Forest kada je otkrio Fannynu nevjeru.<sup>41</sup> U svome bijesu biva okrutan prema Fanny, a Kamenski se, vjerojatno po prvi puta u životu, odluči umjesto bijega suprotstaviti kako bi je obranio:

Kamenski zapomogne, ispadne iz busije na široka Amerikančeva leđa i kući ga vrhom svog tupog periša u glavu. Krv još ni ne trže po bijeloj košulji, a Forest spopadne Kamenskoga kao ježevim rukavicama i prirebri ga za divan. (Matoš 1998: 35)

I opet nažalost nije uspio u svome suprotstavljanju Forestu, kao što nije uspio i u mnogim drugim pokušajima da zadrži ono što mu je drago (poput sviranja klavira npr.) Forest mu je slomio ruke i bacio ga niz stube. Ovdje sada imamo dvije vrlo maštovite ugrađene metafore: Forest *spopadne Kamenskoga kao ježevim rukavicama i prirebri ga za divan* koje se mogu konceptualizirati kao tijelo kojemu je nanesena bol naglim probadanjem (spopadne ga ježevim rukavicama) i snažnim pritiskom na tijelo (prirebri). Oba se koncepta (naglo probadanje i snažni pritisak na tijelo) mogu razumjeti kao ozljeđivanje tijela, a u emocijskome smislu kao emocije mržnje, bijesa i želje da se nekoga povrijedi u svakome smislu, a ne samo emocionalno.

S druge strane, kao što je uvijek u svome životu činio nakon nedaća koje bi ga snašle, i tako slomljen pokušava pobjeći:

Kamenski pobježe i obeznani se na kamenitim stubama crkve na kojoj sa zvonarem sviraše nekada u duetu Pozdravljenje. Iz crkve priđe mu glavi čovjek, govoreći:

- Diži se i pođi za mnom u kraljevstvo nebesko! (Matoš 1998: 36)

<sup>41</sup> Romantična je ljubomora vrlo snažna i složena emocija koju aktivira stvarna ili zamišljena prijetnja vezi pa ponekad dovede do ubojstva i/ili samoubojstva (Martinez-León i dr. 2017: 204).

Kraljevstvo se nebesko u ovome kontekstu može shvatiti kao otvorena metafora koja označava smrt. Nažalost, to je bio posljednji bijeg, odnosno pokušaj bijega Kamenskog. Sada mu više nije preostalo ništa nego da pobjegne u svoje sjećanje koje ujedno označava i mirenje sa sudbinom. U svojim zadnjim trenutcima se Kamenski prisjeća svoje majke:

A onda ugleda svoju majčicu kako počiva na crnom krevetu, među ljiljanima i voštanicama. Lice i sklopljena se ruka žute kao voštanica, a kosa srebrni kao ljiljan. Majka čuti kao krin i svjećica. Hoće da je poljubi, ali je starica došla nekako strašno malena, strahovito malacka, vrela joj vosak kaplje na pritvoreno lijevo oko, a ona baš ni da trene, već šuti kao žuta svjećica i bijeli krin. (Matoš 1998: 36)

Ovdje sada imamo gradaciju nekoliko umetnutih emocijskih metafora koje izražavaju vrlo snažne emocije od tuge i poštovanja, preko razočaranja sve do krivnje i razarajućega srama: *majčica počiva na crnome krevetu, ljiljani i voštanice, želje da se majka poljubi, ali ona postaje malena, vrela vosak kaplje na majčino oko, ali majka šuti kao svijeća i krin (ljiljan)*. Majka koja *počiva* na crnome krevetu može se konceptualizirati kao smrt tijela voljene osobe, a s tim se konceptom može povezati ugrađena emocijska metafora tuge. Ljiljan kao simbol predstavlja čistoću ljubavi i mir, a voštanica svetost i božanstvo što se sve može konceptualizirati kao metafora božanstva s osjećajem ljubavi i poštovanja prema tom božanstvu. Metafora tuge za majkom koja postaje presitna da bi je se poljubilo može se konceptualizirati kao nemogućnost davanja i primanja ljubavi jednoga tijela drugome te konzekventno povezati s emocijama nemoći, razočaranja i odbačenosti. Posebno je snažan koncept majke (tijela koje šutke pati), a kada se tomu još doda i koncept majke kao božanstva (ljiljani i svijeće), onda to božanstvo trpi bol. To se sve može razumjeti kao ugrađena emocijska metafora majčine boli koja pati zbog svoga sina. Majčina patnja može u Kamenskome izazvati snažan osjećaj krivnje ili, što je još i puno gore, razarajućega srama od kojega nema bijega ni iskupljenja.

Dakle, navedeni se niz ugrađenih emocijskih metafora možda može ovdje shvatiti kao želja za utjehom i mirenje sa sudbinom, ali nažalost to nije moguće zbog razarajućega osjećaja krivnje i/ili srama prema majci koji prelazi iz zemaljskoga života u zagrobni život. Ukratko, Kamenski ne može pronaći utjehu ni u smrti zato što ga progone snažni neugodni osjećaji krivnje i/ili srama, odnosno: ni u smrt ne možemo pobjeći od svoga života.

U zaključku literarnobiblioterapijskoga čitanja pripovijetke *Camao* može se reći kako Kamenski živi prema obrascu: dolazi u novi grad, biva ugodno (pozitivno) uzbuđen i optimističan zbog toga, počinje žudjeti nešto drugo, ulazi u splet novih okolnosti koje ga čine anksioznim i frustriranim, između svih ostalih neugodnih emocija, te se

odlučuje za bijeg od okolnosti. Nažalost, ne može pobjeći od sebe sama, od svojih navika i obrazaca kojih nije svjestan pa počinjenu pogrešku ponavlja. Njegov zadnji pokušaj bijega nije bio u neki grad, nego u osjećaj zaljubljenosti, no kako se i tu ponaša prema obrascu, ulazi u zaljubljenički odnos s udanom ženom i ulazi u sukob s njezinim mužem te žudi za time da joj potpuno posveti svoj život pa ju čak pokušava i fizički obraniti, no u strahu od posve realnoga gubitka života, pokušava opet pobjeći, ali smrt ga sustiže i ostaje mu samo zadnja misao kao sjećanje na majku kao posljednje utočište, ali mu njegov osjećaj krivnje i srama oduzima i tu mrvu utjehe.

### 8.1. TERAPEUTSKA POANTA

Na samome se još kraju, u smislu treće faze biblioterapijskoga proaktivnoga djelovanja, čitatelj Kamenskome može udijeliti „savjet” da pokuša shvatiti kako živi po obrascu koji neminovno dovodi do razočaranja i bijega te da pokuša biti promišljeniji pri odabiru poslova. Jedan od savjeta mogao bi npr. glasiti: za Kamenskoga bi bilo bolje da manje mašta o tome kako je *negdje drugdje trava zelenija*, nego da se suoči s nevoljama i pokuša ih riješiti umjesto da pobjegne čim okolnosti i emocije koje osjeća postanu neugodne.

U terapijskome se smislu čitatelj koji uoči takav obrazac u književnoga lika može zapitati živi li i on možda u nekim segmentima svoga života prema sličnim obrascima te, ako mu se to učini da živi i ako mu se to isto tako učini potrebnim i prihvatljivim, može samoinicijativno, *bez ikakva uplitanja ili savjeta literarnog biblioterapeuta* (!), pokušati uvesti neke promjene u svome razmišljanju kako bi njegovi životni izbori bili povoljniji za njega nego što jesu u trenutku čitanja pripovijetke *Camao*. No bez obzira na odluku koju čitatelj može donijeti, uvijek je na dobitku zato što uvijek može nešto naučiti i uvijek se nalazi u emocionalno vrlo sigurnoj poziciji zato što kada razgovara o emocijama Kamenskoga, biva zaštićen od bilo kakve osude. Iz toga proizlazi da je komunikacija o emocionalnome životu književnih likova iskreniji oblik komunikacije o emocijama nego što komuniciramo s drugim ljudima u stvarnome i svakodnevnome životu te ima izglednu mogućnost utjecaja na eventualne promjene u životu.

## 9. ZAKLJUČAK

Intuitivno posve jasno razaznajemo kako književnost može imati i ima utjecaj na naš emocionalni život. U književnosti, kulturi i psihologiji izvrsno su opisani neki utjecaji koji poput kulturnih fenomena, *bovarizma* i *wertherizma*, imaju i svoju psihološko-terapeutsku simptomatiku kao *Wherterhov sindrom* (samoubojstvo potaknuto

nekim uzorom) (Clark, 1947: 276) i *bovarizam* (kronično afektivno nezadovoljstvo) (Aras 2015: 250) pa imaju svoje mjesto kao dijagnoze u psihološkoj psihopatologiji.

Emocijskih utjecaja književnosti na život ljudi zapravo ima mnogo zato što estetski doživljaj nije samo kognitivni proces, nego uključuje emocije i osjećaje. Premda još uvijek nemamo jednoznačan i potpuno precizan alat za procjenu širokog raspona emocija koje se javljaju kao odgovor na percipiranu estetsku vrijednost književnoga djela, ipak se razvijaju psihološki upitnici koji u određenoj mjeri mogu relativno precizno izmjeriti estetski motivirane emocije (Schindler 2017: 5 i 28) što je svakako velik pomak u tome smjeru.

Terapeutski oblik čitanja književnosti suočava se istim izazovima, no za razliku od znanstvenoga pristupa, ne stavlja fokus na apsolutnu točnost prikazanih emocija, nego je usmjeren je na uočavanje emocijskih metafora koje opisuju književne likove i njihove životne kontekste. Specifično, literarnobiblioterapijski pristup čitanju emocija temelji na analizi narativnoga diskursa te tumačenju toga diskursa kao ugrađene emocijske metafore kako bi se prikazala određena emocija u metaforičkome horizontu, odnosno pojavljivanja emocija u književnoga lika povezala s njihovim mislima i životnim odlukama. U tome se smislu čitatelju daje primjer kako su misli, emocije i životni odabir međusobno povezani i utječu jedan na drugoga. To ujedno čitatelju pruža mogućnost da nauči nešto o tome kauzalitetu i eventualno stekne neke uvide aplicira ih na vlastiti život.

S obzirom na to da literarna biblioterapija nije psihoterapija u klasičnome smislu riječi, dakle ne daje izravan uvid u psihološko stanje onoga tko je objekt psihoterapije, nego djeluje posredno, preko razumijevanja životnih obrazaca književnih likova, čitatelj može uočiti određene obrasce ponašanja književnih likova, može razgovarati o njima iz vrlo sigurne emocionalne pozicije bez straha od razotkrivanja sebe te može steći vrlo jasan uvid kako misaono-psihološki obrasci u nama funkcioniraju i eventualno nešto od toga i zadržati kao mudrost koja mu može pomoći da živi lakše i ugodnije.

Unatoč tomu što su književnost i emocija gotovo od postanka književnosti isprepletene, još uvijek u tome smislu ima puno prostora za istraživanje, ali sada s već jasnim naznakama da se čitanje književnosti može pretvoriti u efikasnu terapijsku praksu. Pa čak ako se takav scenarij i ne realizira u potpunosti i u terapijskome smislu, uvijek nam ostaje estetski doživljaj književnoga djela koji već i sam po sebi može učiniti da se osjećamo bolje.

## LITERATURA

- AGUS, Cecep. 2013. „Conceptual metaphor related to emotion”. *Jurnal Pendidikan Bahasa dan Sastra* 13, 2: 204–214.
- AKIMOTO, Taisuke. 2019. „Narrative structure in the mind: Translating Genette’s Narrative Discourse Theory Into a Cognitive System”. *Cognitive System Research* 58: 324–350 (posebno izdanje).
- APRESJAN, Valentina. 1997. „Emotion Metaphors and Cross-Linguistic Conceptualization of Emotions”. *Cuadernos de Filología Inglesa* 612: 179–195.
- ARAS, Goksen. 2015. „Personality and Individual Differences: Literature in Psychology - Psychology in Literature”. *Procedia* 185: 250–257.
- BADURINA, Lada. 2008. *Između redaka: studije o tekstu i diskursu*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2008.
- BARALDI, Claudio, Giancarlo CORSI i Elena ESPOSITO. 2021. „Program”. *Unlocking Luhmann: A Keyword Introduction to Systems Theory*. Ur. Claudio Baraldi, Giancarlo Corsi, Elena Esposito. Bielefeld: Bielefeld University Press: 181–184.
- BECK, Judith S. 2009. „Cognitive Therapy”. *The Corsini Encyclopedia of Psychology*. Ur. Irving B. Weiner and W. Edward Craighead, New York: John Wiley & Sons, Inc.
- BEKER, Miroslav. 1986. *Suvremene književne teorije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- BEGIĆ-JOKIĆ, Nat aša. 2008. „Bihevioralno-kognitivne terapije”. *Psihoterapija. Škole i psihoterapijski pravci*. Ur. Vlado Jukić, Zoja Pisk. Zagreb: Medicinska naklada Zagreb.
- BELANA, Buddhika, Abhijit MAHABAL i Christopher J. HONEY. 2022. „Narrative thinking lingers in spontaneous thought”. *Nature Communications* 13, 1: 1–16.
- BERTHOUD, Elle, Susan ELDERKIN. 2013. *The Novel Cure: An A to Z of Literary Remedies*. London: Penguin Press
- BIRCHARD, Tod. 2018. „The Art of Routing in Flask”. URL: <https://hackersandslackers.com/flask-routes/> (20. 11. 2023.)
- BITI, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- BRUNEAU, Laura, Dale-Elisabeth PEHRSSON. 2014. „The Proces of Therapeutic Reading: Opening Doors for Counselor Development”. *Journal of Creativity in Mental Health* 9, 3: 346–365.
- CIOMPI, Luc. 2004. „Ein blinder Fleck bei Niklas Luhmann? Soziale Wirkungen von Emotionen aus Sicht der fraktalen Affektlogik”. *Soziale Systeme* 10, 1: 21–49.
- CLARK, ROBERT T. JR. 1947. „The Psychological Framework of Goethe’s ‘Werther’”. *The Journal of English and Germanic Philology* 46, 3: 273–278.

- DOLEŽEL, Lubomir. 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Words*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- DRYDEN, Wendy, Michael NEENAN. 2004. *Rational Emotive Behavioural Counselling in Action*. London: SAGE Publications.
- ECO, Umberto. 1990. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Clare Hall, Cambridge University.
- FAINSILBER, Lynn, Andrew ORTONY. 1987. „Metaphorical Uses of Language in the Expression of Emotions”. *Metaphor and Symbolic Activity* 2, 4: 239–250.
- FOWLER, Lauren, Sally BISHOP SHIGLEY. 2014. „Feel ing Your Pain”. *Exploring Empathy in Literature and Neuroscience*. Ur. Meghan Marie Hammond, Sue J. Kim, *Rethinking Empathy through Literature*. New York, London: Routledge.
- GENETTE, Gerard. 1980. *Narrative Discourse, An essay in method*. New York: Cornell Universiti Press.
- GRANT, Stephen. 2008. „Emotion, Cognition and Feeling”. *Synthesis Philosophica*, 45, 1: 53–71.
- GEORGIADIS, Michael, Panagiotis KYLOUDIS, Maria REKLEITI, Vasileios BAGIATIS, Greta WOZNIAK i Zoe ROUPA. 2012. „Cumulative effect of psychotherapy in remission of symptomatology of major depressive disorder”. *Health Science Journal*, 6, 1: 45–59.
- HOGAN, Patrick Colm. 2011. *What Literature Teaches Us about Emotion*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- ISER, Wolfgang. 1978. „Narrative Strategies as a Means of Communication”. *Interpretation of Narrative*. Ur. Mario J. Valdes, Owen J. Miller. Toronto: University of Toronto Press.
- JUNG, Carl Gustav. 1966. „On the Relation of Analytical Psychology to Poetry”. *Collected Works of C.G. Jung, Volume 15: Spirit in Man, Art, And Literature*. Ur. Gerhard Adler, Richard Francis Carrington Hull, Princeton University Press: 65–83.
- KOPP, Richard R. 1995. *Metaphor Therapy: Using Client-Generated Metaphors in Psychotherapy*. New York – London: Bruner – Routledge.
- KÖVECSES, Zoltán. 1990. *Emotion Concepts*. New York: Springer.
- KÖVECSES, Zoltán. 2000. *Metaphor and Emotion, Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- LACAN, Jacques. 1991. *The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan, Book II, 1954-1955, W. W.* London, New York: Norton & Company.
- LAKOFF, George. 2008. „The Neutral Theory of Metaphor”. *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Ur. Raymond Gibbs Jr., Cambridge: Cambridge Uni-

- versity Press: 17–38.
- LAKOFF, George, Mark JOHNSON. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- LAWLEY, James, Penny TOMPKINS. 2000. *Metaphors in Mind. Transformation through Symbolic Modelling*. London: The Developing Company Press.
- LERNER, Jennifer S., Ye LI, Piercarlo VALDESOLO i Karim S. KASSAM. 2015. „Emotion and Decision Making”. *Annual Review of Psychology* 66, 33: 1–25.
- LEWIS, Michael. 2008. „The Emergence of Human Emotions”. *The Handbook of emotions*. Ur. Michael Lewis, Janette M. Haviland Jones, Lisa Feldman Barret. London, New York: Guilford Press: 304–319.
- LIM, Nangyeon. 2016. „Cultural differences in emotion: differences in emotional arousal level between the East and the West”. *Integrative Medicine Research* 5, 2: 105–109.
- LUHMANN, Niklas. 1984. *Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp
- MARTINEZ-LEÓN, Nancy Consuelo, Juan José PEÑA, Hernán SALAZAR i Andrea GARCÍA. 2017. „A systematic review of romantic jealousy in relationships”. *Terapia Psicológica* 35, 2: 203–212.
- MATOŠ, Antun Gustav. 1998. *Odabrane pripovijetke*. Zagreb: Bulaja naklada.
- MAZZA, Nicolas. 2003. *Poetry Therapy: Theory and Practice*. New York: Brunner-Routledge.
- MILLER, Gregory A., Jennifer KELLER. 2000. „Psychology and Neuroscience: Making Peace”. *Current Directions in Psychological Science* 9, 6: 212–215.
- PISKAČ, Davor. 2018. *O književnosti i životu - Primjena načela literarne biblioterapije u čitateljskoj praksi*. Zagreb: Fakultet hrvatskih studija.
- RIESE, Juliane. 2011. „Functions, Communication, and Perception of Emotions in Luhmannian theory: Emotions as Reflection Resources of Social Systems”. *Soziale Systeme* 17, 1: 53–72.
- RIMÉ, Bernard. 2005. *Le partage social des émotions*. Pariz: Presses universitaires de France, coll. Psychologie sociale.
- ROBINSON, Shery, Jean K. MOWBRAY. 1969. „Why poetry?”. *Poetry Therapy: The Use of Poetry in the Treatment of Emotional Disorders*. Ur. Jack Leedy. Philadelphia: Lippincott: 188–199.
- ROSENVEIN, Barbara H. 2015. „Problemi i metode istraživanja povijesti emocija”. *Historijski zbornik* 68, 2: 437–458.
- SANDERS, Diana J., Frank WILLS. 2005. *Cognitive Therapy: An Introduction*. London: SAGE Publications.

- SAUCIUC, Gabriela-Alina. 2009. „The Role of Metaphor in the Structuring of Emotion Concepts”. *Cognitive Semiotics* 5, 1–2: 244–267.
- SCHIFFRIN, Deborah. 1987. *Discourse markers*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- SCHINDLER, Ines, Georg HOSOYA, Winfried MENNINGHAUS, Utsula BEERMANN, Valentin WAGNER, Michael EID i Klaus R. SCHERER. 2017. „Measuring aesthetic emotions: A review of the literature and a new assessment tool”. *PLOS ONE* 12, 6: 1–45.
- STENNER, Paul. 2004. „Is Autopoietic Systems Theory Alexithymic? Luhmann and the Socio-Psychology of Emotions”. *Soziale Systeme* 10, 1: 159–185.
- TUCAN, Gabriela. 2013. „The Reader’s Mind Beyond the Text – The Science of Cognitive Narratology”. *Romanian Journal of English Studies* 10, 1: 229–311.
- WILLIAMS, Todd O. 2012. *A Therapeutic Approach to Teaching Poetry*. New York: Palgrave Macmillan.
- WRIGHT, Elizabeth. 2003. *Psychoanalytic Criticism, Theory in Practice*. New York: Routledge.
- ŽUNKOVIČ, Igor. 2022. *Zgodbe ki nas pišejo: izmišljene zgodbe, kako jih beremo in kako nas speminjajo*. Ljubljana: Založba Univerze u Ljubljani.

## THERAPEUTIC READING OF MATOŠ'S SHORT STORY CAMAO

---

DAVOR PISKAČ

---

### ABSTRACT

This work aims to show the possibility of using literature for therapeutic purpose of working with emotions. According to the principles of symbolic modelling, embedded metaphor in a literary text is very likely to function as an emotional metaphor. The aim of the paper is to point out that it may be possible to connect cognitive therapy settings of the causality of thoughts, emotions, and actions, i.e., life choices, with symbolic modelling of metaphors based on the metaphorical potential of narrative discourse. The above will be shown in the model of literary bibliotherapy. The theoretical model is based on the hypothesis that it may be possible to induce in the reader the process of focused interpretation and understanding of emotional metaphors of a literary text based on careful analysis and interpretation of narrative discourse, and it is also possible to deeply characterize literary characters in an emotional sense. It represents the possibility that what the narrative discourse expresses as a thought component, whether it is expressed by the literary character or the narrator, is understood as an emotional metaphor according to the principles of symbolic modelling. Then, according to the settings of cognitive therapy, the causality of emotions and events can be determined. Finally, this pattern can be used as an insight in a therapeutic sense.

It will be attempted to exemplify the results of theoretical reflection in a therapeutic sense in Matoš's short story Camao, with the emphasis on observing the emotional pattern according to which Kamenski lives: pleasant emotions - unpleasant emotions and frustration - escape, up to the point when he falls in love and, for the first time in his life, tries to oppose escape, but unfortunately, his lifestyle prevents him from doing so.

### KEYWORDS:

*symbolic modelling, cognitive therapy, literary bibliotherapy, emotions, metaphor*



# OSMIJEH – VARLJIVA SLIKA „UNUTARNJEGA ČOVJEKA” (NA PRIMJERU ROMANA SAKUPLJAČ RAJA E. ČIŽOVA)<sup>1</sup>

---

**JASMINA VOJVODIĆ**

*Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu*  
Ivana Lučića 3, HR – 10000 Zagreb  
jvojvodi@ffzg.hr

UDK: 821.161.1-31 Čižov, E.  
DOI: 10.15291/csi.4313  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 13. 5. 2023.  
Prihvaćen za tisak: 20. 9. 2023.

---

U radu se raspravlja o odnosu „unutarnjega” i „vanjskoga čovjeka”, pozivajući se na psihopoetiku E. Ètkinda (2005) koji uvodi termine „unutarnjega čovjeka” i „izvanjskoga govora”. Odnos „unutarnjega” i „vanjskoga” istražuje se preko osmijeha – facijalne ekspresije Marine L’vovne, junakinje u romanu E. Čižova *Sakupljač raja* (2019). Marina L’vovna boluje od Alzheimerove progresivne i kronične bolesti i njezin osmijeh, kao kompleksan znak (Vinogradov 1999), važno je „vanjsko” obilježje njezina „unutarnjega” ja. Premda se junakinja mijenja, ona zadržava emocionalnost, kao i osmijeh na licu tijekom cijeloga života. U radu se obraća pozornost na osmijeh, imajući na umu emocije (usmjerenost subjekta prema van) i osjećaje (usmjerenost subjekta prema unutra) (Burger 2011), čime se potvrđuje odnos (poklapanje i razilaženje) „unutarnjega” i „vanjskoga čovjeka”. Analiza pokazuje da osmijeh junakinje ne odgovara vanjskim podražajima i da se junakinja zatvara u svoj „unutarnji” svijet i udaljuje, kako od „vanjskoga čovjeka”, tako i od vanjskoga svijeta.

**KLJUČNE RIJEČI:**

*Evgenij Čižov, osmijeh, psihopoetika, „unutarnji čovjek”, „vanjski čovjek”*

<sup>1</sup> Istraživanje je provedeno u okviru projekta „Ruske književne transformacije od 1990. do 2020.” (IP-2020-02-2441) Hrvatske zaklade za znanost.

## 1. „UNUTARNJI” I „VANJSKI ČOVJEK”

Različiti izvanjski podražaji utječu na ljudsko tijelo koje možemo smatrati „lupinom” „unutarnjega čovjeka”, a „unutarnji” je „čovjek”, prema onome kako ga je odredio Efim Ètkind u knjizi *Psihopoetika. „Unutarnji čovjek” i izvanjski govor (Psihopoetika. “Vnutrennij čelovek” i vnešnjaja reč’*, poseban Univerzum koji ovladava „vlastitom beskonačnošću” (Ètkind 2005b: 22). Njemački su romantičari uobličili pojam „unutarnjega čovjeka”, koji je Ètkind smatrao velikim otkrićem pa je termin od njih i preuzeo. Unutarnji je univerzum čovjeka objasnio na brojnim primjerima ranoromantičarske poetike Novalisa, Ludwiga Tiecka, Wilhelma Heinricha Wackenrodera, ranoga ruskoga romantičnoga pjesnika Vasilija Žukovskoga ili zreloga mislioca i pjesnika Fëdora Tjutčeva. Svi su oni problematizirali iskazivanje skrivene emocionalnosti, što se daje oprimjeriti, prema Ètkindovu mišljenju, osim riječju pjesničkoga jezika, odnosom dana i noći. Oslobađajući se od dnevnoga svjetla, noć postaje unutarnja stihija. Dok danju čovjek vidi ono što mu nameće svjetlost i ljudsko oko precizno bilježi sve oko sebe, noću se aktivira njegov drugi život, nedohvatljiv oku, koji pripada polju tajanstvenoga, neizrecivoga i beskonačnoga. Nisu zato romantičari uzaludno gradili kult glazbe, jer glazba ima snagu ući u najsitnije čestice ljudskoga bića. Da riječ postaje nemoćna u iskazivanju najdubljih ljudskih osjećaja, iskazivali su pjesnici romantizma, poput Žukovskoga koji je zemaljski, materijalni jezik suprotstavljao nedohvatljivoj i božanskoj prirodi (Ètkind 2005b: 19), a takvo su mišljenje dijelili i ruski modernisti, posebice A. Blok koji je pisao o „beskrajnim dubinama ljudskoga duha, gdje čovjek prestaje biti čovjekom” (Ètkind 2005b: 18).<sup>2</sup> Pjesnički se jezik stoljećima bori s pitanjima o izricanju unutarnjega stanja. Kako iskazati neizrecivo? Kako izreći ono što je skriveno neposrednom pogledu? To su osnovna pitanja psihopoetike E. Ètkinda. Budući da iskazivanje ipak postoji i da je ono dohvatljivo književnome oblikovanju, postavlja se pitanje, na koji se način taj „unutarnji čovjek” iskazuje? Književni tekst unutarnja stanja, pa time i „unutarnjeg čovjeka”, iskazuje na različite načine: riječima koje sam junak iskazuje (verbalizacijom) ili riječima pripovjedača, ali i svojim tijelom, gestom, mimikom, pozom. Nije slučajno Galina Kabakova u članku o nijemom tijelu napisala da se „[g]las tijela smatra iskrenijim od ljudske riječi, jer tijelo ne umije lagati” (Kabakova 2004: 37). Nijemo tijelo koje izražava samo sebe gestom, pozom ili mimikom generira „socijalne kontakte koji povezuju pojedinca s drugim ljudima,

<sup>2</sup> Citirani dio iz Ètkindove knjige odnosi se na govor Aleksandra Bloka u Domu književnika koji je pjesnik održao povodom 84. obljetnice smrti A. S. Puškina.

kao i njegove uzajamne odnose s onostranim sferama” (Kabakova 2004: 39). Kabakova uglavnom piše o bontonu, o normama i kodeksima ponašanja koji su svojevrsno „zrcalo” čovjeka i svijeta, što podrazumijeva i određenu kontrolu ponašanja i emocija u zadanim društvenim okvirima. Čovjek pojedinim gestama „zrcali” svoje ponašanje u društvu i iz toga društva prima, tj. tijelo istodobno i prima (pohranjuje u sebe) i daje (iz sebe vanjskome svijetu). Primjer za analizu emocionalnosti pa time i iskazivanja „unutarnjeg čovjeka” u ovom članku jest roman *Sakupljač raja* (*Sobiratel' raja*) suvremenoga ruskog pisca Evgenija Čižova. Na njemu će se istražiti osmijeh glavne junakinje, odnosno pokušat će se pokazati da junakinja ne kontrolira uvijek svojega „unutarnjega čovjeka” te da se iza „unutarnjega” razotkriva ili pak skriva onaj „vanjski”. „Unutarnji” se „čovjek” iskazuje vanjskomu svijetu u odnosima s drugim ljudima koji ga prihvaćaju upravo preko njegova ponašanja ili, u primjeru konkretnoga romana, osmijeha. Čovjek u različitim situacijama pokazuje dijelove svojega tijela: ruke, šake, ramena, gležnjeve, a posebice izraz svojega lica. Svojom mimikom i gestama on ponekad, a da to i ne želi svjesno, razotkriva „unutarnjega čovjeka”. To znači da „unutarnji čovjek” ne odgovara uvijek vanjskoj slici čovjekova „ja”, jer su emocije koje čitamo kao kretanje prema izvanjskomu „telesno čitljive, a neosporna im je komunikativna funkcija” (Andrije, Boeč 2010: 118). Stoga će se pozornost u prikazu emocija usredotočiti na osmijeh kao komunikativnu gestu i znak facijalne ekspresije koji pokazuje (skriva i/ili razotkriva) „unutarnjega čovjeka”.

## 2. OSMIJEH

Osmijeh u širokom značenju riječi izražava radost i stvara pozitivno uzbuđenje u organizmu (Prinnikov, Ladanov 2001). Charles Darwin je proučavajući izraze emocija u čovjeka i životinje (1998) i zaključio da su sve emocionalne ekspresije kao produkti evolucije univerzalne.<sup>3</sup> U svih se ljudi tjelesni iskaz emocija uočava u „mišićnoj aktivnosti određenih dijelova čovjekova lica” (Krejdlin 2001: 220). Osmijeh na licu koji možemo prepoznati u svim dijelovima svijeta, bez obzira na to što je izražajnost osmijeha ili društvena upotreba te facijalne ekspresije različita u

<sup>3</sup> Pozornost zavređuje njegova knjiga *Izražavanje emocija u čovjeka i životinje* (*The Expression of the Emotions in Man and Animals*) (1998), u kojoj piše o povezanosti geste s konkretnom emocijom, pri čemu je Darwin posebnu pozornost posvetio izražavanju emocija kao što su tuga, radost, sreća, ljutnja, iznenađenje, gađenje i dr. te kako ih gestama izražavaju čovjek i životinja.

različitim kulturama, prepoznamo kao izraz podizanja uglova usana prema gore.<sup>4</sup> Postoje i različiti intenziteti čovjekova osmijeha: suzne oči, pokazivanje gornjega reda zuba, široko otvorena usta, stvaranje sitnih bora oko očiju, prikrivanje usta rukom, a vidljive su i različite nijanse osmijeha: s otvorenim i zatvorenim ustima, bez zvuka i sa zvukom, kada osmijeh prelazi u smijeh i sl. Osmijeh je ograničen vremenski. Ako ostaje na licu suviše dugo, on ne signalizira radost, nego „neke druge čovjekove emocije” (Pronnikov, Ladanov 2001: 150). Osmijeh može biti navika u poslovima menadžera, političara, turističkih radnika, novinara i dr., može maskirati neugodu, prijezir, zbog čega se čovjek može koristiti osmijehom kao maskom za prikrivanje određenih emocija (Marković 2019: 12). Osmijeh postoji i u komunikaciji na daljinu, pri razgovoru telefonom, premda se sugovornici međusobno ne vide. Nisu slučajno Krejdlin, Arkad’ev i dr. u knjizi *Jezič i semiotika tijela (Jazyk i semiotika tela)* osmijeh nazvali „transformom” somatskih objekata koji ima sposobnost različitih promjena i prilagodbi (Krejdlin, Arkad’ev i dr. 2020a: 345).

Sva bića koja se nazivaju *homo sapiens* osmjehuju se i smiju, što znači da je posrijedi važno antropološko obilježje. Ističu se primjeri osmijeha iz europske kulturne tradicije, poput tajanstvenoga osmijeha *Monne Lise* sa znamenite slike Leonarda da Vincija (1503–1506) ili stalnog osmijeha Čekalinskog u Puškinovoj pripovijesti *Pikova dama (Pikovaja dama, 1833)* u kojoj se čak i karta za igranje osmjehuje. Ne možemo zaobići ni šutljivi i po mnogočemu paradoksalni osmijeh Krotke iz istoimene „fantastične pripovijesti” F. M. Dostoevskoga (*Krotkaja, 1876*) ili pak hiperbolizirani osmijeh oca Hristofora iz Čehovljeve novele *Stepa (Step’, 1888)* kojemu su uglovi usana kada bi se osmjehivao dosegali obod šešira. Poznajemo naravno i tradicionalne osmijehe zabavljača klaunova koji nasmijavaju publiku u cirkusu. Nalik cirkuskom klaunu, na filmskom je platnu prepoznatljiv osmijeh bolesnoga Jokera, neprijatelja superjunaka Batmana, a zatim glavnoga junaka u filmu *Joker* redatelja Todda Phillipsa iz 2019. godine. Nekontrolirani smijeh Jokera proizvodi snažan zvučni efekt, ali stalni, crvenim ružem ocrtan osmijeh na licu je maska koja prikriva ubojičino lice. Popularna je također i maska Anonimousa koja se smije. Ta se maska prvotno pojavila u stripu Alana Moora (ilustrator David Lloyd) 1982., a zatim u filmu *O za osvetu (V for Vendetta)* redatelja James McTeiguea (2005). Znakovita je to maska radikalnoga engleskog časnika Guya Fawkesa, upotrijebljena u suvremenoj popularnoj kulturi kao protestna bijela maska s iscrtanim crnim osmijehom, iza koje se krije lice pravoga čovjeka.

<sup>4</sup> Dobar su pokazatelj emotikoni (piktogrami) na tipkovnicama za jednostavno grafičko prikazivanje emocija.

U *Povijesti riječi (Istorija slov)* ruski lingvist Viktor Vinogradov obraća pozornost na glagol „osmjehivati se”/„osmjehnuti se” („smiješiti se”/„nasmiješiti se”) (rus. *ulybat'sja/ulybnut'sja*),<sup>5</sup> koji je u književni jezik ušao iz pučkih govora, a u osnovi znači „mimikom lica, usana ili očiju pokazivati sklonost prema smijehu ili izražavati zadovoljstvo, privrženost, pozdrav”, ali koji istodobno može izraziti „ironiju, sramotu, podsmijeh” (Vinogradov 1999). Vinogradov ističe svršeni oblik glagola „osmjehnuti se” koji se može različito tumačiti (Vinogradov 1999). Stoga osmijeh kao facialna ekspresija može biti višeznačan te iskazivati, s jedne strane radost i naklonost, a s druge – podsmijeh i ironiju. Premda se osmijeh uglavnom shvaća pozitivno, kao signal „emocije zadovoljstva” (Èkman 2018: 182; Darwin 1998: 195) ili pozdrava druge osobe, on se može iskazivati i onda kada nikakvoga zadovoljstva nema, samo iz pristojnosti (Èkman 2018: 183), ili pak posve suprotno, kao znak prijezira, ironije, tuge i sl. Zato osmijeh, taj višeznačni mimički signal, može dovesti sugovornika u zabludu. U knjizi *Jezik i semiotika tijela* autori pišu o višeznačnostima osmijeha, o tom elementu mimičkoga izraza lica ili „pozitivne” geste koja se „ne upotrebljava u svim situacijama s izrazom simpatija prema sugovorniku” (Krejdlin, Arkad'ev i dr. 2020b: 399), zbog čega autori navode, osim pozitivnih, primjere „podrugljivog”, „samozadovoljnog”, „nadmenog” i dr. osmijeha.

### 3. ALZHEIMEROVA BOLEST I OSMIJEH

U fokusu analize ovoga rada jest osmijeh kao izvanjski pokazivač „unutarnjega čovjeka” osmijeh Marine L'vovne, junakinje romana Evgenija Čižova *Sakupljač raja*.<sup>6</sup> Glavni je junak toga romana njezin sin Kirill, nadimkom Kralj (rus. *Korol'*), koji skuplja stvari s moskovske tržnice starinama. On skuplja stare predmete, dijelove „prošloga raja” i u očima svojih prijatelja, svoje „svite”, on je „najslobodniji čovjek” (Čižov 2019: 130). Ali to je istodobno i roman o uzajamnome odnosu majke i sina. Kirillova majka, Marina L'vovna boluje od Alzheimerove bolesti. U potrazi za stanom gdje je ranije živjela, Marina L'vovna jedne se zimske noći izgubila. Sin ju pronalazi, ali njezina bolest napreduje. Kako bi joj pomogao, Kirill majku odvozi ujaku,

<sup>5</sup> V. u hrvatskom: „osmjehivati se” (*nesvrš.*) – „imati često osmijeh na licu, imati duže vremena osmijeh na licu”. „Osmjehnuti se” (*svrš.*) – „imati u trenutku osmijeh na licu” (Anić 2000).

<sup>6</sup> Roman *Sakupljač raja* Evgenija Čižova dobitnik je nagrade Jasna poljana u nominaciji Suvremena ruska proza za 2020. godinu. To je četvrti roman pisca, koji je prije njega objavio sljedeće romane: *Tamna prošlost čovjeka budućnosti (Temnoe prošloe čeloveka buduščego)*, 2000), *Junak bez uloge (Personadž bez roli)*, 2008) i *Doslovni prijevod (Perevod s podstročnika)*, 2013).

njezinu starijemu bratu Valentinu u SAD. Ondje joj u New Yorku, u eksperimentalnoj klinici za liječenje Alzheimerove bolesti postaje bolje, ali zatim joj se zdravlje naglo pogoršava. Majka zaboravlja sve oko sebe, svojega sina, gubi se u mraku bolesti, a njezin sin pogiba na ulicama New Yorka. Književni kritičar Mihail Kvadratov njegovu je smrt okarakterizirao kao nužno iščeznuće, jer sin nestaje s majčine osi vremena i zato pogiba (Kvadratov 2019).

Alzheimerova bolest Marine L'vovne „na paradoksalan način nije zaborav prošlosti, nego poniranje u prošlost, u svijet kojega više nema” (Vežljan 2020), u svoje vlastito „ja”, vlastitu unutarnju prošlost. Marina L'vovna zbog svoje bolesti sve više ulazi u vlastitu unutrašnjost; želi se emocionalno vratiti u nju. Njezin sin sa svojom „svitom”, koji u potpunosti pokazuje „vanjskoga” sebe (ponašanjem, manirima), živi u sadašnjosti, premda prikuplja stvari iz prošlosti, čime kontinuirano priziva prošla vremena. Majka koja živi sa sinom u istom stanu jednoga zimskoga sunčanoga dana izlazi iz stana kako bi dospjela do prolaza Hudožesvenoga teatra – ulice koja je nestala s karte suvremene Moskve, ali koja živi u sjećanju junakinje. Ona traži ne samo ulicu prošlosti nego i svoju mladost, koja se zbog bolesti još uvijek živo nalazi u njoj i njezinoj sadašnjosti. Stvari koje njezin sin prikuplja zatrpavaju njihov zajednički stan i čine poseban tip „posmrtnoga života” (Benčić 2017: 111). Opredmećeni svijet sina Kirilla, koji je književni kritičar Vladimir Larionov nazvao „predmetnim rajem” (Larionov 2019), može se čitati kao *memento mori*. Drugim riječima, sve se prikupljeno uklapa u znakovne i socijalno-kulturne konvencije (Benčić 2017: 116) svijeta koji je Kirill stvorio u svijetu stana u kojemu živi s majkom. Stare predmete Kirill „spašava od nepostojanja”, kako piše Evgenija Vežljan u tekstu „Suvremena proza i ostaci budućnosti” („Sovremennaja proza i ruiny budućega”, Vežljan 2020). Zahvaljujući Kirillu, stvari iz prošlosti ulaze u svijet sadašnjosti, dok Kirillova majka izlazi iz toga opredmećenoga svijeta sadašnjosti u potrazi za svojim emocionalnim djetinjstvom odnosno prošlošću.

Marina L'vovna ne boluje od široko shvaćene staračke demencije koja nastupa „onoga trenutka kada kognitivni poremećaji interferiraju sa svakidašnjim aktivnostima oboljele osobe” (Tomek-Roksandić, Mimica i dr. 2017: 3), nego upravo od Alzheimerove bolesti koja je puno složenija progresivna i neurodegenerativna bolest. Na metaforičkoj razini, o čemu piše Susan Sontag u knjizi *Bolest kao metafora*, Alzheimerova, za razliku od drugih bolesti, poput tuberkuloze, AIDS-a, raka ili različitih vrsta epidemija, posve je individualizirana bolest. Kao prvo, bolest ima vlastito ime koje je dobila po njemačkom psihijatru i neuropatologu Aloisu Alzheimeru (1864. – 1915.), koji ju je prvi opisao. Kao drugo, bolest pogađa čovjekov mozak kao središnji dio čovjekova individualnoga „ja”, odnosno njegovo vlasti-

to mišljenje i pamćenje, njegovu svijest o samome sebi. Alzheimerova se bolest, kao i druge neizlječive bolesti, nerijetko tabuizira, jer svaka bolest, ako je tajanstvena, izaziva strah, čime će se percipirati kao zarazna, premda ne u doslovnome, nego u moralnome smislu (v. Sontag 1983). Mnogi su se prijatelji prestali družiti s Marinom L'vovnom, nisu je posjećivali upravo zbog neugodnosti njezine bolesti: „Kamo su nestali njezini stari prijatelji i prijateljice? Što se u njoj tako frapantno promijenilo zbog bolesti, da su nestali svi do jednoga, prestali telefonirati i zanimati se za nju?“ (Čižov 2019: 221).<sup>7</sup>

Bolest počinje slabim poremećajem kratkotrajnoga pamćenja koje zatim napreduje i smanjuje sposobnost bolesnika da pamti, što se očituje u njegovoj slaboj higijeni, dezorijentiranosti, apatiji, apraksiji, agnoziji, u poremećajima spavanja i dr. (Tomek-Roksandić, Mimica i dr. 2017: 7). Bolesnik slabo pamti novu informaciju i teško se snalazi u svijetu koji ga okružuje. Marina L'vovna bila je „s one strane“ (Čižov 2019: 222), ono što je novo ona uopće nije primjećivala, gubila je dokumente i pronalazila ih na „najneobičnijim mjestima“ (Čižov 2019: 23). Osim toga, kod bolesnika se smanjuje sposobnost apstraktnoga mišljenja, smanjuju se vizualno-spacijalne sposobnosti zbog čega se junakinja gubi u prostoru zimske Moskve. Marina L'vovna je rastresena i zaboravljiva (Čižov 2019: 24), dnevni događaji polako izlaze iz njezina sjećanja (Čižov 2019: 185), a riječima se sve manje umije iskazati:

Pokupivši majku iz dućana, čitavim je putem nastojao doznati gdje je bila, što je radila čitavu večer i polovicu noći, ali sva su se pitanja pokazala uzaludnima. Marina L'vovna se samo osmjeivala [...] (Čižov 2019: 275).

Ta sedamdesetdvođodišnja dezorijentirana žena, tražeći stan u tverskoj četvrti u Moskvi, ne samo da se izgubila, nego je snijeg „pomeo“ njezine tragove. Bolesnik koji boluje od Alzheimerove bolesti gubi kognitivne sposobnosti dok emocije ostaju sačuvane (Tomek-Roksandić, Mimica i dr. 2017: 207). Upravo je emocionalnost junakinje – želja da pronađe svoju mladost – sačuvana do kraja njezina života (radosno lice, entuzijazam u očima, Čižov 2019: 309; „smijeh joj je bez stanke prelazio u suze“, Čižov 2019: 23). U potrazi ulice vlastite mladosti leži emocija radosti, kao i želja da bude voljena, vesela, da ju se pohvali, da s radošću gleda na radost drugih.

Kako bolest napreduje, čovjek gubi sposobnost govora, zaboravlja riječi, sintaksu,

<sup>7</sup> Alzheimerova bolest zanima mnoge filmske redatelje u posljednje vrijeme. Istaknut ću neke od filmova koji tematiziraju ovu bolest, kao što su *Bilježnica* (*The Notebook*, red. Nick Cassavetes, 2004), *Zauvijek Alice* (*Still Alice*, red. Richard Glatzer, 2014) ili film *Otac* (*The Father*, red. Florian Zeller, 2020), u kojemu je Anthony Hopkins igra glavnu ulogu za koju je dobio američku filmsku nagradu Oscar.

riječi postaju nerazumljive, sve do njihova potpunoga izostanka (Tomek-Roksandić, Mimica i dr. 2017: 207). Progresivni gubitak sposobnosti govora naglašava neverbalnu komunikaciju: sjaj u očima, osmijeh, izgubljeni pogled i sl. Izraz lica pokazuje ono što je nemoguće izraziti riječju, zbog čega nastupa šutnja, ili kako piše Mihail Ėpštejn, šutnja „počinje ondje gdje završava govor” (Ėpštejn 2015: 247). Čovjek, zatvarajući se u svoju ljusku, pokazuje svoju emocionalnost na licu. Marina L’vovna emocionalnost izražava svojim šutljivim osmijehom jer osmijeh je izraz radosti, emocionalno sudjelovanje u svijetu. To odgovara činjenici da su emocije upućene vanjskomu svijetu, one su „doživljajna usmjerenost prema svijetu” (Burger 2011: 9), dok su osjećaji upućeni imanentnomu svijetu subjekta, „prema unutra” (Burger 2011: 6), dakle, prema „unutarnjemu čovjeku”. Paul Ekman, koji je proučavao psihologiju emocija, postavlja sljedeće pitanje: što se događa u tijelu čovjeka, u njegovu mozgu kada se izraz određene emocije pojavljuje na njegovu licu? (Ėkman 2018: 25). Drugim riječima, što se događa u „unutarnjemu čovjeku” kada se „vanjski” osmjehuje?

Osmijeh Marine L’vovne je facijalna ekspresija i poveznica „unutarnjega čovjeka” s „vanjskim” te ujedno „prošloga” sa „sadašnjim”. On je također posljednji marker njezine komunikacije sa sinom, bratom Valentinom i ljudima koji je okružuju. Marina L’vovna se tijekom cijeloga romana osmjehuje, što se može pratiti u nijansiranju osmijeha i prikazu njezinih različitih emocionalnih stanja: nesiguran osmijeh („*neuverennaja ulybka*”, Čižov 2019: 34), izgubljen („*rasterjanno ulybnulas*”, Čižov 2019: 73), pristojan („*vežljivo ulybaetsja*”, Čižov 2019: 31), radostan („...smiješila se, njezino rumeno lice sijalo je radošću za sve” – „...ulybalas’, eĖ razgorjačennoe lico sijalo radost’ju za vseh”, Čižov 2019: 91), „usiljen osmijeh” – „*vymučennaja ulybka*” (Čižov 2019: 24). U prošlosti je ona također svoju sreću izražavala osmijehom, što se vidi na fotografijama u kućnome albumu na kojima se sretno smije „cijelom širinom svojih usana” (Čižov 2019: 220). U zreloj se životnoj dobi osmjehuje, primjerice, kada se raduje Kirillovim prijateljima i njezin osmijeh prestaje biti prikrivač stanja ili neposredni izraz sreće, nego radovanje „tuđoj mladosti” (Čižov 2019: 91). Njezin se osmijeh s vremenom mijenja i osim radosti izražava i druge emocije, jer u sadašnjem je njezinu stanju „osmijeh skrivao rastresenost, neznanje, što da kaže i kako da postupi, a smijeh je nastojao pokazati kao šalu ono u čemu ničega smiješnog nije bilo” (Čižov 2019: 23).

Facijalna ekspresija osmijeha je višeznačna, čak „kontrastna” (prijateljski, podrugljiv radostan, ironičan i dr.), kao i smijeh – mimička ekspresija popraćena zvukom. Takvi signali mogu biti iskaz zadovoljstva (radostan, prijateljski), ali, s druge strane, mogu i osramotiti sugovornika (podrugljiv, zloban). Marina L’vovna se boji da joj se drugi ne bi smijali („Na trenutak joj se činilo da iza mutnih silueta

zgrada nema zapravo ničega osim snijega i vjetra, a uz prozore stoje svi kao jedan prilijepljeni nevidljivi ljudi i smiju joj se”, Čižov 2019: 144). Budući da se životinje ne smiju, osjećaj stida je tipično ljudski (Burger 2011: 10). Marina L’vovna ne samo da se stidi, ona se boji da će biti osramočena, ismijana (hrv. „ismijati” – „učiniti smiješnim”, „izvrgnuti podsmijehu”, Anić 2000): što ako drugi vide njezinu izgubljenost? Ako vide njezino nesnalaženje u svijetu, nesigurnost i zbunjenost? Ovdje valja istaknuti riječi „stid” (rus. *styd*) i „sram” (rus. *sram*), međusobno prilično bliske, ali i riječ „zazor” (rus. *pozor* – izložiti se javnoj sramoti). Ova potonja, prema riječima Vladimira Dalja (2003), znači „prizor”, ono što je vidljivo drugima, što uključuje „vizualnu dimenziju” (Martinsen 2011: 16). Osmijeh i smijeh Marina L’vovna daje drugima iz sebe (iz unutrašnje sebe), ali smijeh koji se boji vidjeti i primiti od drugih može sramotiti (rus. *pozorit’*), otkrivati pogledu drugih ono što sama ne želi pokazati. Sram i stid se vide u njezinu ponašanju i izgubljeno osmijehu kada želi sakriti sebe od pogleda drugih. Ujutro bi, primjerice, Marina L’vovna sjedila s izgubljenim osmijehom, isto kao i u situaciji kada nije prepoznala svojega sina, odnosno kada se već gotovo potpuno izgubila. Osmijeh je zapravo njezina kamuflaža koja zadržava stanje u sve većem rascjepu između „unutarnjega” i „vanjskoga čovjeka”.

Jedan od snažnijih primjera osmijeha glavne junakinje jest onaj kod liječnika Alekseja Petroviča. On je sinu pohvalio majku, njezino zdravstveno stanje koje je „još” dobro, uzimajući u obzir progresivnu bolest od koje pacijentica boluje. Smiješeći se pristojnim osmijehom pacijentima, Petrovič je ujedno na licu imao „rastresen” osmijeh, kao da se ispričava (Čižov 2019: 181). Na riječi simpatičnoga i nasmijanoga liječnika Marina L’vovna odgovara spremno, izražavajući punu suglasnost i želju za pohvalom („spremno se osmjehivala” – „s gotovnost’ju ulybalas”, Čižov 2019: 182; „sijala je što ju je pohvalio” – „sijala, ottogo, čto eë pohvalili”, Čižov 2019: 182). On joj postavlja različita pitanja, a ona s osmjehom odgovara poput učenice koja očekuje pohvalu za točan odgovor. A zatim nastaju problemi: „Kako se zove zemlja u kojoj živimo?”, pita liječnik Aleksej Petrovič i „[b]ez zastajkivanja i čak s primjetnim ponosom Marina L’vovna razgovjetno odgovara: ‘Savez Sovjetskih Socijalističkih Republika’” (Čižov 2019: 183). Dobivši negativan odgovor, pacijentici je neugodno i ona se povlači u sebe. Ona odjednom iz toga prostora, javne izloženosti ili „prizorišta” želi pobjeći, jer se našla u „zazoru” (rus. *pozor*). Za nju je odgovor točan, jer ona živi u svojoj prošlosti, u „unutarnjemu čovjeku” vlastita djetinjstva.

Na licu glavne junakinje pojavljuje se i poseban tip „klaunskoga osmijeha”. Jednom je prilikom pretjerano našminkala usne i radost se rasplinula po „njezinu punašnom licu klaunskim osmijehom jarko-crvenih usta” (Čižov 2019: 252). Klaun

kao jedan od središnjih cirkuskih junaka koji zabavlja i nasmijava publiku svojim trikovima i šalama, prije svega nam se nadaje svojim licem-maskom, odnosno našminkanim licem s nacrtanim usnama u osmijehu. Nerijetko klaun istodobno izražava i smiješno i tužno.<sup>8</sup> U romanu su i drugi junaci „klaunski” obojeni, što Marinu L’vovnu u njezinoj nezgrapnosti povezuje s njima. Sam Kirill, sakupljač stvari, svojim ponašanjem, a ponekad i stilom odijevanja slični na klauna, a njegov prijatelj iz „svite” nosi nadimak Karandaš koji je dobio upravo po klaunu.<sup>9</sup> Klaun na taj način pripada stanu Marine L’vovne i njezina sina koji je zatrpan stvarima s tržnice stari-nama i koji je time pravi kaos, „predmetni raj” (Larionov 2019), pravi cirkus, koji po svojoj strukturi predstavlja prizor „svemirskoga značenja” (Burenina-Petrova 2014: 11). Marina L’vovna, kao klaun sa svojim osmijehom i pretjerano našminkanim usnama, sjedi u središtu tog cirkusa, ne shvaćajući ni vrijeme ni prostor u kojima se nalazi. Pritom valja imati na umu da se cirkus često uspoređuje sa Svemirom, a prostor cirkusa, piše Ol’ga Burenina-Petrova u knjizi *Cirkus u prostoru i kulturi* (*Cirk v prostranstve i kul’ture*), „upravo zadobiva funkciju objektnoga svijeta koji se preobražava” (Burenina-Petrova 2014: 10). Cirkuska šatra je „arhaičan”, „magični” svijet koji odgovara pokretljivom svijetu na kotačima, a život na kotačima „paralelan je ritmu svemira” (Burenina-Petrova 2014: 189). Marina L’vovna, ranije važna uporišna točka svojem sinu, zbog svoje se bolesti izgubila, a uporište time gubi i sin. Gubitak točke uporišta (balansa) ili izlazak iz ravnoteže u cirkusu, posebno u točkama s klaunovima, nalazi se u središtu većine cirkuskih prizora (Burenina-Petrova 2014: 15). Svijet se oko Marine L’vovne se zabavlja, mladi se ljudi vesele, pjevaju, plešu, a ona sjedi i gleda ih, osmjehujući se „klaunskim osmijehom” (Čižov 2019: 252).

Njezina bolest napreduje i ona postaje sve više zbunjena. Na licu joj se izražavala zbunjenost („*rasterjannost*”) i nemir („*trevoga*”) (Čižov 2019: 276). U New Yorku, odnosno u posve novome prostoru, ona se obraća neznancima s istim pitanjem: kako doći do prolaza Hudožestvenoga teatra.

Visoki muškarac u kaputu od kašmira nije shvatio ni riječi od onoga što mu je govorila vremešna žena s naočalama, koja se po svoj prilici obraćala njemu, ali je gledala nekako ukoso i mimo njega, kao da nije mogla usredotočiti pogled na njemu (Čižov 2019: 276).

<sup>8</sup> Klaun u cirkusu može izazivati radost, ali i tugu. U cirkusu se nerijetko pojavljuju klaunovi u paru: bijeli i crveni klaun (v. o tome Burenina-Petrova 2014).

<sup>9</sup> Karandaš (Olovka) je pseudonim sovjetskoga cirkuskog artista i glumca Mihaila Nikolaeviča Rumjančeva (1901. – 1981.).

Marina L'vovna je zbog svoje zbuđenosti doslovno „izvan sebe” (Čižov 2019: 277). Ili pak obrnuto, ona je sve više „ulazila u sebe” (Čižov 2019: 280). Drugim riječima, ona se ne poklapa sa samom sobom, jer „vanjski” čovjek prikriva osmijehom zbuđenost „unutrašnjega”. Kirill je znao da njegova majka često maskira svoje neznanje da odgovori na postavljeno pitanje i da je njezino lice „nespretna maska njezina unutarnjeg odsustva” (Čižov 2019: 280), i on je osjećao da pred njim nije njegova majka, nego „njezina trošna lupina s crnom rupom iznutra” (Čižov 2019: 280). Budući da se čovjekovo „ja” artikulira u unutarnjemu svijetu čovjeka, Marina L'vovna gubi sebe, svoju psihičku stabilnost (ravnotežu) i time svoj identitet. Da bi čovjek bio punovrijedni sudionik sociokulturnoga stvaranja normalnih životnih uvjeta, nije dovoljno vladati socijalnim statusom i funkcijom, odnosno „samo postojati”. „Potrebna je osobna samoidentifikacija: podudarnost unutarnjega ‘ja’ za sebe s vanjskim ‘ja’ za druge”, kako piše Valerij Tjupa u tekstu o analizi identiteta u ruskoj književnosti (Tjupa 2019: 148).

Dvije osobe vrlo važne jedna drugoj, majka i sin, koji se neizmjerljivo vole i podržavaju, postupno gube jedno drugo tijekom romana. Kirill (*Korol' – Kralj*) i Marina L'vovna (Lavovna) svojim imenima potvrđuju „kraljevski” položaj u svijetu koji ih okružuje. Pritom je ipak L'vovna nasljedni, rođeni patronim, krvni, čime je ona svoju „lavlju” prirodu naslijedila od oca, dok je Kirill nadimak Kralj dobio od prijatelja. U svakom slučaju, „kraljevsko” nasljeđe Marine L'vovne prenosi se na sina i on zna da ga neke geste koje uključuju i osmijeh povezuju s majkom i njezinom bolešću. U njemu i njegovu „unutarnjemu čovjeku” skriva se ponašanje njegova oca, ali njega brine što u njemu raste ista bolest kao u majke: zaboravlja stvari, gleda kroz prozor istim izgubljenim pogledom kao i majka, zaboravlja na vanjski svijet, osmijeh mu postaje sličan majčinu, gubi orijentaciju u prostoru i sl. Sve su to naznake njezine bolesti u njemu, u njegovu „unutarnjemu čovjeku”. Za samu Marinu L'vovnu sin je smisao života, središte njezina „kraljevstva” i misao o sinu „nikada je nije napuštala” (Čižov 2019: 186). Njihovo ponašanje u mnogim je situacijama paralelno, ali s vremenom se razilazi i suprotstavlja. Došavši do svojega prolaza, ulice iz djetinjstva, Marina L'vovna osjeća radost, a Kirill je naprotiv odjednom shvatio da se nalazi u pustom dijelu grada bez ljudi, kao da se našao u novome svijetu. Kada je ona pronašla svoj svijet mladosti, on se, upravo suprotno, izgubio: „Gdje je on? Kamo ga je put nanio? [...] Kirill se osvrtao ne prepoznajući ništa oko sebe” (Čižov 2019: 194). Kulminacijska točka njihova suprotstavljenoga ponašanja i kretanja jest njezino neprepoznavanje sina. Budući da je živio samo u mislima svoje majke, njezinim neprepoznavanjem Kirill je postao nitko: „Nisam postojao i ne postojim” (Čižov 2019: 299). U SAD-u, već na kraju fabule romana,

Kirill nakon teških ozljeda gubi svijest, a njegova majka gleda program na televiziji i raduje se:

(...) gledala je na ruskom kanalu reportažu o postavljanju obnovljene skulpture *Radnik i kolhoznica*:<sup>10</sup> dizalica je podignula gigantski restaurirani monument, koji je pri povratku na svoje mjesto, polagano lebdio na užadima u pozadini tmurnog jutarnjeg neba, nad glavama ljudi koji su se okupili kod podesta (Čižov 2019: 309).

#### 4. ZAKLJUČAK

Vrijeme Marine L'vovne se zaustavilo u njezinu djetinjstvu koje ona kroz fabulu romana neumorno traži. Zbog Alzheimerove bolesti od koje boluje, njezin se „unutarnji čovjek” ne podudara s „vanjskim” od samoga početka romana, kada se izgubila na moskovskim ulicama i sve do nestanka sina iz obzora njezina sjećanja. Ona se tijekom romana sve više povlači u sebe (pogled joj je bježao u stranu; sve je više bila zbunjena, rastresena) i u svoje djetinjstvo (ulicu svojega djetinjstva: „A evo i njezina dvorišta i njezina doma gdje se u jednokatnoj dograđenoj kući nalazi njezin stan”, Čižov 2019: 206). „Vanjski čovjek”, u pokretima tijela, mimici nerijetko skriva „unutarnjega”, maskira ga. Tako je i lice Marine L'vovne bilo u „nemirnoj pustoši zadubljeno u sebe” (Čižov 2019: 30), u pokušaju prisjećanja određenoga događaja, njezino lice se „povlačilo”, „ulazilo u sebe” (Čižov 2019: 74). Svojim „unutarnjim čovjekom” ona je školarka koja stanuje u prolazu Hudožestvenoga teatra u svojem vlastitom „umjetničkome” svijetu, u svojem „teatralnome” svijetu. Ona odlazi u svoju mladost, u svoju fikciju, jer ona prošlost ne zaboravlja, nego se pokušava vratiti u nju. Marina L'vovna gubi prostornu orijentaciju, vremensku, gubi sposobnost govora te ulazi svoj „šuteći” svijet bez riječi, u kojemu osmijeh ostaje važan komunikacijski znak i poveznica s vanjskim svijetom. Naposljetku, ona se vratila u svoje djetinjstvo, u unutarnju sebe, kao što se i gigantska skulptura *Radnik i kolhoznica* vratila na svoje mjesto, na veliki postament. Zato njezine posljednje riječi, „[I]ijepo je, jel' da?” (Čižov 2019: 310), nisu povezane s estetskim užitkom izazvanim televizijskom emisijom, nego su infantilna potvrda njezine emocionalne prošlosti u koju se vratila. Marina L'vovna se u potpunosti povukla u svoju emocionalnu „unutrašnjost”, bez razumijevanja izvanjskoga svijeta i izvanjskoga vremena. Zajedno sa svojim stradalim sinom otišla je u „unutarnja nebesa” (Čižov

<sup>10</sup> Riječ je o znamenitoj skulpturi Vere Muhine (1889. – 1953.) koju je kiparica radila za Međunarodnu izložbu u Parizu 1937. godine.

2019: 315), prema riječima jednoga od stalnih posjetitelja tržnice starinama, što u potpunosti odgovara Ātkindovu određenju „unutarnjega svemira” (Ātkind 2005b: 22). Marina L’vovna se emocionalno vratila u svoju prošlost, svoje djetinjstvo, svojega „unutarnjega čovjeka” i ne znajući za vlastita sina, jer ga u njezinoj mladosti nije ni bilo, ona osjeća radost, toplinu i osmjehuje se.

## LITERATURA

- ANDRIJE, Bernar, BOEČ, Žil. [ANDRIEU, Bernard, BOËTSCH, Gilles]. 2010. *Rečnik tela*. Prev. O. Stefanović. Beograd: Službeni glasnik.
- ANIĆ, Vladimir. 2000. *Rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi Liber.
- BEŃČIĆ, Živa. 2017. „Koncept malih stvari u prozi Tat’jane Tolstoj”. *Mjesečar u magli. Ogledi o suvremenoj ruskoj književnosti*. Zagreb: Disput: 109–122.
- БУРЕНИНА-ПЕТРОВА, Ольга. 2014. Цирк в пространстве культуры. Москва: НЛО [BURENINA-PETROVA, Ol’ga. 2014. *Cirk v prostranstve kul’tury*. Moscow: NLO.]
- BURGER, Hotimir. 2011. „Osjećaji, emocije i njihovo opredmećenje”. *Republika. Mjesečnik za književnost, umjetnost i društvo*. God. LXVII, br. 11: 3–15.
- ЧИЖОВ, Евгений. 2019. *Собиратель рая*. Москва: Издательство АСТ. [ČIŽOV, Evgenij. 2019. *Sobiratel’ raja*. Moskva: Izdatel’stvo AST.]
- Даль, Владимир Иванович. 2003. *Толковый словарь живого великорусского языка в четырех томах. Том третий*. Москва: Русский язык Медиа. [DAL’, Vladimir Ivanovič. 2003. *Tolkovjy slovar’ živogo velikoruskogo jazyka v četyreh tomah. T. tretij*. Moskva: Russkij jazyk Media.]
- DARWIN, Charles. 1998. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Third edition. Oxford: Oxford University Press.
- ЭКМАН, Поль. 2018. *Психология эмоций*. Пер. с англ. В. Кузин. Санкт-Петербург: Питер. [ËKMAN, Pol’. 2018. *Psihologija èmocij*. Per. s angl. V. Kuzin. Sankt-Peterburg: Piter.]
- ЭПШТЕЙН, Михаил. 2015. „Язык и молчание как формы бытия”. *Ирония идеала. Парадоксы русской литературы*. Москва: НЛО: 247–268. [ËPŠTEJN, Mihail. 2015. „Jazyk i molčanie kao formy bytija”. *Ironija ideala. Paradoksy ruskoj literatury*. Moskva: NLO: 247–268.]
- Эткинд, Александр Маркович. 2005а. „Филология, психология и политика Ефима Эткинда”. Эткинд, Е. Г. *Психопэтика. „Внутренний человек” и внешняя речь. Статьи и исследования*. Санкт-Петербург: Издательство-СПб: 5–14. [ËTKIND, Aleksandr Markovič. 2005a. „Filologija, psihologija i politika Efima Ètkinda”. Ètkind, E. G., *Psihopoètika. „Vnutrennij čelovek” i vnešnjaja reč’. Stat’i i issledovanija*. Sankt-Peterburg: Izdatel’stvo-SPb: 5–14.]
- Эткинд, Ефим Григорьевич. 2005б. *Психопэтика. „Внутренний человек” и внешняя речь. Статьи и исследования*. Санкт-Петербург: Издательство-СПб. [ËTKIND, EfimGrigor’evič. 2005b *Psihopoètika. „Vnutrennij čelovek” i vnešnjaja reč’. Stat’i i issledovanija*. Sankt-Peterburg: Izdatel’stvo-SPb.]
- ЯЗЫК И СЕМИОТИКА ТЕЛА. 2020а. Т. 1. *Тело и телесность в естественном языке и*

- языке жестов. Коллектив авторов. Москва: НЛЮ. [*Jazyk i semiotika tela*. 2020a. Т. 1. *Telo i telesnost' v estestvennom jazyke i jazyke žestov*. Kollektiv avtorov. Moskva: NLO.]
- ЯЗЫК И СЕМИОТИКА ТЕЛА. 2020б. Т. 2. *Естественный язык и язык жестов в коммуникативной деятельности человека*. Коллектив авторов. Москва: НЛЮ. [*Jazyk i semiotika tela*. 2020b. Т. 2. *Estestvennyj jazyk i jazyk žestov v komunikativnoj dejatel'nosti čeloveka*. Kollektiv avotrov. Moskva: NLO.]
- КАБАКОВА, Галина. 2004. „Тело молчащее – тело звучащее: две стратегии контроля над телом”. *Wiener Slawistischer Almanach* 54 (2004): 31–40. [КАБАКОВА, Galina. 2004. „Tel o mol čaščee – tel o zvučaščee: dve strategii kontrolja nad telom”. *Wiener Slawistischer Almanach* 54 (2004): 31–40]
- КРЕЙДЛИН, Григорий Ефимович, АРКАДЬЕВ, Петр Михайлович, ЛЕТУЧИЙ, Александр Борисович, ПЕРЕВЕРЗЕВА, Светлана Игоревна, ХЕСЕД, Лидия Александровна. 2020а. *Язык и семиотика тела*. Т. 1. *Тело и телесность в естественном языке и языке жестов*. Москва: НЛЮ. [KREJDLIN, Grigorij Efimovič, ARKAD'EV, Petr Mihajlovič, LETUČIJ, Aleksandr Borisovič, PEREVERZEVA, Svetlana Igorevna, HESED, Lidia Aleksandrovna. 2020a. *Jazyk i semiotika tela*. Т. 1. *Telo i telesnost' v estestvennom jazyke i jazyke žestov*. Moskva: NLO.]
- КРЕЙДЛИН, Григорий Ефимович, АРКАДЬЕВ, Петр Михайлович, ЛЕТУЧИЙ, Александр Борисович, ПЕРЕВЕРЗЕВА, Светлана Игоревна, ХЕСЕД, Лидия Александровна. 2020б. *Язык и семиотика тела*. Т. 2. *Естественный язык и язык жестов в коммуникативной деятельности человека*. Коллектив авторов. Москва: НЛЮ. [KREJDLIN, Grigorij Efimovič, ARKAD'EV, Petr Mihajlovič, LETUČIJ, Aleksandr Borisovič, PEREVERZEVA, Svetlana Igorevna, HESED, Lidia Aleksandrovna. *Jazyk i semiotika tela*. 2020b. Т. 2. *Estestvennyj jazyk i jazyk žestov v komunikativnoj dejatel'nosti čeloveka*. Kollektiv avotrov. Moskva: NLO.]
- КРЕЙДЛИН, Григорий Ефимович. 2001. „Кинесика“. Григорьев, С. А., Григорьев, Н. В., Крейдлин, Г. Е. *Словарь языка русских жестов*. Москва-Вена: Языки русской культуры. *Wiener Slawistischer Almanach*: 166–248. [KREJDLIN, Grigorij Efimovič. 2001. „Kinesika”. Grigor'jev, S. A., Grigor'jev, N. V., Krejdlin, G. E., *Slovar' jazyka russkih žestov*. Moskva-Vena: Jazyki ruskoj kul'tury. *Wiener Slawistischer Almanach*: 166–248.]
- КВАДРАТОВ, Михаил. 2021. „Ностальния как разновидность тоски о рае”. *Литература*. URL: <https://litteratura.org/criticism/3531-mihail-kvadratov-nostalgiya-kak-raznovidnost-toski-o-rae.html> (20. 10. 2021). [KVADRATOV, Mihail. 2021. „Nostal'gija kak raznovidnost' toski o rae”. *Litteratura*. URL: <https://litteratura.org/criticism/3531-mihail-kvadratov-nostalgiya-kak-raznovidnost-toski-o-rae.html> (20. 10. 2021).]

- ЛАРИОНОВ, Владимир. 2019. „Вещный рай”. *Новый мир*, 13. 6. 2010. URL: [http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6\\_2019\\_11/Content/Publication6\\_7335/Default.aspx](http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2019_11/Content/Publication6_7335/Default.aspx) (20. 10. 2021). [LARIONOV, Vladimir. 2019. „Veščnyj raj”. *Novyj mir*, 13. 6. 2010. [http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6\\_2019\\_11/Content/Publication6\\_7335/Default.aspx](http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2019_11/Content/Publication6_7335/Default.aspx) (20. 10. 2021).]
- МАРКОВИЋ, Иван. 2019. *Uvod u verbalni humor*. Zagreb: Disput.
- МАРТИНСЕН, Дебора. 2011. *Настигнутые стыдом*. Москва: РГГУ. [MARTINSEN, Debora. 2011. *Natignutye stydom*. Moskva: RGGU.]
- ПРОНИКОВ, Владимир, ЛАДАНОВ, Иван. 2001. *Язык мимики и жестов*. Москва: Стелс. [PRONNIKOV, Vladimir, LADANOV, Ivan. 2001. *Jazyk mimiki i žestov*. Moskva: Stels.]
- SONTAG, Susan. 1983. *Bolest kao metafora*. Prev. Z. Minderović. Beograd: Rad.
- ТЮПА, Валерий. 2019. „Береги честь смолоду’ (Проблема идентичности в российской словесности)”. *Текст и традиция*. Санкт-Петербург: Росток: 147–162. [ТЮПА, Valerij. 2019. „Ber egi čest’ smolodu’ (Pr ob l e m a i d e n t i č n o s t i v r o s s i j s k o j s l o v e s n o s t i)”. *Tekst i tradicija*. Sankt-Peterburg: Rostok: 147–162]
- ТОМЕК-ROKSANDIĆ, Spomenka, МИМИСА, Ninoslav, КУШАН ЈУКИЋ, Marija. 2017. (ur.). *Alzheimerova bolest i druge demencije. Rano otkrivanje i zaštita zdravlja*. Zagreb: Medicinska naklada.
- ВЕЖЛЯН, Евгения. 2020. „Современная проза и руины будущего”. Литература. URL: [https://litteratura.org/issue\\_criticism/4139-evgeniya-vezhlyan-sovremennaya-proza-i-ruiny-buduschego.html](https://litteratura.org/issue_criticism/4139-evgeniya-vezhlyan-sovremennaya-proza-i-ruiny-buduschego.html) (20. 9. 2021). [VEŽLIJAN, Evgenija. 2020. „Sovremennaja proza i ruiny buduščego”. *Litteratura*. URL: [https://litteratura.org/issue\\_criticism/4139-evgeniya-vezhlyan-sovremennaya-proza-i-ruiny-buduschego.html](https://litteratura.org/issue_criticism/4139-evgeniya-vezhlyan-sovremennaya-proza-i-ruiny-buduschego.html) (20. 9. 2021).]
- ВИНОГРАДОВ, Виктор Владимирович. 1999. *История слов*. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/istorija-slov> (12. 5. 2020). [VINOGRADOV, Viktor Vladimirovič. 1999. *Istorija slov*. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/istorija-slov> (12. 5. 2020).]

SMILE – A DECEPTIVE IMAGE OF “INTERNAL MAN”  
(ON THE NOVEL *THE COLLECTOR OF PARADISE* BY E. CHIZHOV)

---

JASMINA VOJVODIĆ

---

ABSTRACT

The article examines psychopoetics – a term derived by Efim Etkind (2005) which stands for “internal experiences” and “external speech” – which is observed as a relationship between the “internal man” and “external man”. Smile, as Marina Lvovna’s facial expression in Chizhov’s novel *The Collector of Paradise* (2019) is an “external” realisation of her “internal womanhood”. Marina Lvovna has a progressive Alzheimer disease, and her smile, as an ambiguous sign (Vinogradov 1999), is a very important emblem of her past and her internal life (she is forgetting things, she is looking for her childhood home, she keeps forgetting that she has a son, etc.). Her son collects things from the past, and she wants to return to her past. She is smiling during the whole novel, but her smile is changeable: joyful, glad, shy, lost. It is a shell (mask) of her internal life.

KEYWORDS:

*Evgeny Chizhov*, “internal man”,  
“external man”, *psychopoetics*,  
*smile*



# EMOTIONS IN THE DISCOURSE OF A LITERARY ESSAY: OLGA TOKARCZUK ABOUT BOLESŁAW PRUS'S NOVEL "LALKA"

---

**TEA ROGIĆ MUSA**

*Leksikografski zavod Miroslav Krleža*  
Frankopanska 26, HR – 10000 Zagreb  
tea.rogic@lzmkn.hr

UDK: 821.162.1.09 Prus, B.  
DOI: 10.15291/csi.4314  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 11. 4. 2023.  
Prihvaćen za tisak: 14. 6. 2023.

---

The article interprets Olga Tokarczuk's essay *Lalka i Perla* about the novel *Lalka* by Bolesław Prus. An attempt will be made to explain what cognitive value this text has for the reader of Tokarczuk's prose and for the reader who is interested in Prus's novel, and to answer the question whether this essay can be considered as a contribution to literary-historical or other literary-scientific knowledge about Prus. The central thesis of the article is that Tokarczuk's writing about Prus is an example of emotionalized discourse of fictionalized historiographical prose, a hybrid and marginal essayistic genre that appropriates the features of both fictional prose and modern literary scientific writing, compressing some of the traditional essay's procedures, such as presenting personal viewpoints and intentionally impregnating the discourse with private emotional manifestations. The aim of the paper is the analysis of Tokarczuk's writing and the assessment of the scope of her essay in the context of knowledge of Prus's novel.

KLJUČNE RIJEČI:

*Bolesław Prus, emotions in a literary essay, Olga Tokarczuk, Polish literature, history of literary reception*

<sup>1</sup> This paper was partially supported by the University of Zadar under the project number IP.01.2021.09.

## 1. INTRODUCTORY CONSIDERATIONS

In Olga Tokarczuk's oeuvre, there is no text that would be genealogically, methodologically, or teleologically related to her discussion or essay (we will return to the genre determination) *Lalka i perła* (Krakow, Wydawnictwo Literackie, 2001). Given the author's already prominent literary status at the beginning of the 2000s, a new reading of the 19th-century Polish literature classic, the novel *Lalka* by Bolesław Prus, was expected. The criticism did not react affirmatively, but on the contrary (Rzymowska 2021: 97–98). We will not present the objections of critics and literary historians – and the author's responses – here, as they are not relevant to our topic, but we will explain why this is the case: there is no doubt that Tokarczuk did not intend, and therefore did not write, a literary history study. Whoever approached her essay with such expectation had to be disappointed, so that objection is not worth repeating. Equally irrelevant are the author's comments that she is not a connoisseur of literary history and that she simply wanted to write about a book that was extremely important to her; all this is well-known and implied. And indeed, her reading is burdened with two obvious facts in the essay, which are otherwise associated with Tokarczuk: the first is the author's arbitrariness when it comes to the literary canon – the library created around Prus's work is not her reference; second, the saturation with the psychological, pseudopsychological, parapsychological, and especially mythological and archetypal, as in her novels, also dominates here. A distinctive feature of this text is its emotional openness, a radical orientation towards an emotional discourse as a valid way of reasoning about a literary-historical topic. But it should be borne in mind that Tokarczuk talks about Prus's novel immanently, she is not interested in literary paradigms or historical poetics. Her reading does not intend to reconstruct (and many readings of Prus have dealt with this) 19th-century Warsaw and the characters who could have been exactly as described by Prus's narrator, she is interested in universal psychological truths, which she attributes importance of the criteria by which literary masterpieces are recognized; a text that does not have this and does not provide the reader with the possibility of psychological identification with the character would be excluded, in her opinion, from reception. Her Wokulski is not a picture of a Warsaw citizen of a specific time, nor an attempt at psychoanalytic reading of a complex character; Wokulski is a symbol, and a highly abstract one, of the mythical (on the mythical and archetypal as an implied integral part of reflection on literature, see Frye 1969: 283–284) in the literary character (Tokarczuk is therefore a combination of mythical, allegorical,

and symbolic readings, if we accept M. Głowiński's typology, see Maryl 2007: 161). She sought, and found, in Prus types that she herself had imagined. It should be reminded that Tokarczuk is not an advocate of Freudianism and psychoanalysis, but is, here it is almost the opposite, a follower of Jung's theory of symbols and archetypes. It is not easy to determine the basic archetype<sup>1</sup> in question; here it is Gnosticism (Rzymowska 2021: 104),<sup>2</sup> a layered and complicated religious and philosophical doctrine, in which Tokarczuk, in her characteristic „double bottom“ method, wraps a network around Wokulski, interpreting his significance in the way which is questioned by the reader : What does Gnosticism have to do with Wokulski, and is this fusion of character with the archetype intentional, simulated complexity? Tokarczuk is close to this extreme. The “double bottom” refers to Gnosticism and gnosis on the one hand, and the specific work on the other hand; namely, the pearl in the title provides a concrete comparative context: it refers to the *Hymn o Perle*, as translated by Czesław Miłosz (or *Pieśń o perle*), along with some references from Indian and Buddhist traditions, which may not have the weight of a direct comparative counterpart, but are part of the literary tradition of mysticism in which Tokarczuk places not her reading (she does not define herself as a Gnostic) but Wokulski as a literary symbol. She defines the “pearl” directly symbolically as Wokulski's “soul” (Tokarczuk 2001: 80) and interprets the understanding of Wokulski as a kind of mystical experience:

/.../w racjonalnym nastawieniu Wokulskiego pojawia się szczelina, przez którą przedostają się demony. Przypomina to stan znany w psychologii jako obniżenie progu świadomości, gdy świadomość w momentach krytycznych zostaje pozbawiona energii i staje się receptywna, przytłumiona i zarazem najbardziej uwrażliwiona na znaki. To mały epizod psychotyczny w tej prozie – wzbudza czujność czytelnika, uaktywnia zmysł symboliczny, działa jak dźwięk budzika. W takich chaotycznych, niezwykłych wędrówkach, wspomnieniach, przeczuciach i zachwytach Wokulski rodzi się na nowo. (Tokarczuk 2001: 24).

It is not inappropriate to ask how reasonable it is to compare a Gnostic text with a non-Gnostic one (this is a question fundamentally raised by Rzymowska 2021: 117), but we must face the consequences of the comparison. If, at the beginning, we

<sup>1</sup> Tokarczuk may be following N. Frye, but her “method” has more in common with the narrative mode of her novels than with archetypal criticism.

<sup>2</sup> Tokarczuk is not the first to try to read the Polish canonical work in the context of the traditions of Gnosticism and the concept of gnosis, as Rzymowska claims.

have established that Tokarczuk has all the freedom of non-academic writing, there is no reason to object to her comparative choice. Although it may seem that her long essay does not have a defined method, except to guide the reader towards the most important theses by using questions as chapter titles, the open structure, fluidity of observations, and intentional impression of incompleteness are unmistakable signs of Olga Tokarczuk's narrative method. Our intention is to point out that emotionalized reading – skillfully narrated – has significant historiographic cognitive value, for some readers probably even greater than a classic literary-historical insight. Leading the reader patiently through the details of the novel, often small and seemingly peripheral, Tokarczuk offers a privileged interpretation that allows the established reader chain to continue almost indefinitely, not to produce further literary-scientific theses, but to direct readers to Prus's novel as an enduring source of universal human truths. Thus, this seemingly unfinished and sketchy, above all intuitive, text has an unusually ambitious mission.

## 2. THE MYTH OF THE PEARL AND THE WOKULSKI SYNDROME

Tokarczuk briefly explains why she has chosen *Hymn o Perle* as a counterbalance to *Lalka*: “właśnie *Hymn o Perle* ze względu na bardzo znamienne w nim obecność metafor snu i przebudzenia, drogi i celu, zstępowania i dźwignia się w górę – tych samych znaków, które tak bardzo poruszyły mnie w *Lalce*” (Tokarczuk 2021: 76). In the *Introduction (Wstęp)*, Tokarczuk presents several theses that will further guide her and our reading: the main character cannot be approached from a safe distance (her narrative already departs from the literary understanding of the character as a textual instance to which distance is necessary because otherwise we lose the ground of structured textuality); it is impossible to distinguish one's own lived experiences from the mentally experienced impressions during reading; time relates differently to literature than to people – time has not harmed *Lalka*. The novel is characterized, according to Tokarczuk, by a duality inherent only in masterpieces: simultaneously telling about historical time and people who could have been real in a specific time and about psychological truths that have no time, for which it is always now. Wokulski is a modern, eternal man (“Wokulski jest człowiekiem współczesnym, czyli odwiecznym.”).<sup>3</sup> Tokarczuk is also fascinated by the form of the novel: instead of linear chro-

<sup>3</sup> For shorter excerpts, we do not list the pages in the printed edition due to the availability of the digital edition of the essay, listed in the Bibliography.

nology, Prus's narrator narrates in sequences, broken, fragmentary, as an individual perceives everyday life, as a series of not always subsequently connectable fragments that are laboriously and inaccurately attempted to be combined into a whole. Admitting already in the introduction that the essay is a result of private reading and that she is only interested in the "case of Wokulski" because it emotionally touches her, Tokarczuk enrolls herself among the authors who – seamlessly – write both eruditely and emotionally. There is no contradiction in that.

In the second chapter titled *Czy istnieje coś takiego jak plan?* Tokarczuk emphasizes the importance of the fact that the novel was published (and written, discontinuously) in installments for the *Kurier Codzienny* newspaper, as if Prus himself had not always known where he was heading and how far he would get, so some contemporaries criticized him for having the action "disintegrate" and "dissipate". Processuality and the lack of predetermined constraints influenced the final effect on the reader, or in the words of Tokarczuk: "Będzie to zawsze głębokie przeżycie – i będzie to zawsze kategoria emocjonalna, nie intelektualna." Emotionality here denotes a private, intimate relationship with the text, a reading that can be idiolectic, such that others cannot communicate with it. In addition, the author is skeptical about the benefits of allegedly consensual, scholarly critical readings ("Niech Bóg ma w opiece dzieci ślęczące nad podręcznikami do literatury."). Having stated her position that *Lalka* should be read as if it were a dream (as well as all other literature), she adds: "żadna teoria nie jest w stanie raz na zawsze, od początku do końca, wytłumaczyć sensu dzieła literackiego."

In the chapter *Kim jest autor?* Tokarczuk writes: "Książka udowadnia także, że cała rzeczywistość mieści się w ludzkiej psychice. Nie wiem, dlaczego nie jest to oczywiste dla wszystkich." Indeed, it becomes obvious that the author, with her background in psychology, understands the relationship between author and reader within the dialectic of psychology and literature, which is just one reception possibility, not universal as the author suggests. The character is indeed more real to the reader than the writer, but not because we psychologically identify with them, but because as readers we only have the text as the only solid support (even with a living author, such as the very media-present Tokarczuk, her original intentions do not have to concern us as readers, communication with the text is enough). Without entering into a dispute with Tokarczuk, it is worth underlining that her discourse is psychologized, not only in terms of repeated references to the psyche of characters but in terms of the disciplinary psychological metalanguage.

So what is *Lalka* about, according to Tokarczuk? It tells of "initiation" and transformation, of fulfillment in a spiritual sense, of an inner journey which, again

from the perspective of psychology, could be called “individuation”, distinguishing an individual from the collective. Tokarczuk refers to Jung’s thesis that the less a person is connected to their inner being, the more their life is subordinated to collective norms. The entire novel is read by the author as a symbolic representation of Wokulski’s psychological process of self-knowledge. In the chapter *Wezwanie* (“The Call”), Tokarczuk gradually indulges in her spiritual horizon, which is not easily relatable to Prus’s novel, except at the most general level: “Dawne tradycje religijne traktowały proces inicjacyjnego przebudzenia jako odpowiedź na Wezwanie. Przekonanie, że to człowiek decyduje się na przemianę, uważały za złudzenie. To świat duchowy kieruje wołanie, na które człowiek może odpowiedzieć, jeżeli je w ogóle usłyszy.” There are several objections to this: which specific ancient religious traditions is she referring to; what is “The Call” (obviously, the gnosis); Wokulski was therefore “called” and he answered. In principle, it should be added that by the end, Tokarczuk records a series of such therapeutic and pseudo-religious sentences,<sup>4</sup> and whoever cannot accept them in the context of the novel of positivism and the conventional conception of Wokulski as a character who unites the features of a romantic and a positivist will not find much more in her reading than an attempt to apply psychotherapeutic discourse to the “case of Wokulski.”

### 3. WHO IS OLGA TOKARCZUK’S WOKULSKI

Tokarczuk is less interested in Wokulski himself, more in the “Wokulski syndrome”. She describes it as a state of conviction that love, friendship, and the respect of others can be earned only by what someone does, and not by what someone is. Behind such, Tokarczuk believes, a pathological attitude is an inferiority complex, it is not enough to “be”, one must “act”, and a deep longing for simple existence, in which one simply “is”: if a person experienced fulfillment in childhood simply by “being”, they will have a supply of self-acceptance sufficient for a lifetime; if not, they will spend the rest of their lives proving that they are worthy of existence. Who is Izabela then? “Anima”, the opposite of Wokulski, a metaphor that he only vaguely perceives, the earthly embodiment of a higher meaning that Wokulski only anticipates; Izabela is a sign, a point in the spiritual world of

<sup>4</sup> “Czym jest Głos, z którym rozmawia Wokulski? Czym jest Głos, który mówi: ‘Więc niech się stanie człowiek’/.../Myśle, że Wokulski, choć sam o tym nie wie, rozmawia z Bogiem”.

Wokulski. Izabela loses her human properties, becoming pure abstraction, essentially only in the context of diagnosing the "Wokulski syndrome". If the interpretation of this syndrome had to be reduced to one consistent thought, which would be both literary-historical and not just phenomenological-psychological, it would be an insistence on spiritual transformation as the real theme around Wokulski, the impossibility of his character to accept his present as final, self-perception of the status quo as a step towards change that is inevitable.

In the chapter *Czy romantyzm jest chorobą?* Tokarczuk argues that romantic thinking is at the core of Wokulski's personality. She rightly wonders if romanticism meant the same to Prus as it does to us today. Implicitly, it is suggested that "romantic" is an introduction to initiation, a path towards intuition and deeper knowledge, "morbid self-awareness". The concept of romanticism, predictably, Tokarczuk understands psychologically, as a set of psychological traits that lead to a certain attitude towards the outside world, an attitude marked by hypersensitivity, irritability, resignation towards everything collective; "byłby gotowością poświęcenia siebie w imię spraw ponadindywidualnych, a z drugiej strony – realizowaniem swoich zamierzeń wbrew tym sprawom" – the willingness of the individual to dedicate themselves to supra-personal matters, and at the same time, the realization of oneself despite everything supra-personal. Here is the Romantic paradox: Wokulski seems to have "escaped" from Prus and embarked on a path against the will of the writer, a positivist and rationalist. However, this murky spot in the analysis needs to be clarified: if we read Tokarczuk correctly, romanticism here denotes Wokulski's need for change and inner transformation, combined with a rejection of the real world and its constraints. Such a literary type, if we go back a little to the drawers of literary history, will become dominant very soon after Prus's time, and it is precisely Prus, as an empirical person, who is the anticipation of such radical individualism.

Tokarczuk reduces a novel that is a grandiose panoramic insight into social life from the end of the 19th century to "crisis", mental and psychological, as the only mechanism that drives the characters and their characterological motivation. Wokulski is a man in his mid-forties, in a typical mid-life crisis, preoccupied with attempts at his own transformation, in which he ultimately fails in life, but succeeds ontologically – if we follow Tokarczuk – by attempting suicide under the train tracks and finally disappearing into the unknown. Furthermore, Tokarczuk reinforces the claim about the lack of women in the novel: the world of *Lalka*, apart from the fatal and therefore stereotypical Izabela, is a world of men, in which women are accompanying subjects (Prus is a great advocate of female

emancipation, but he is also a positivist realist, who did not idealize women's destinies; on Prus's (un)realistic depiction of women in Paris whom Wokulski meets, see Forajter 2017: 35). Femininity appears on the margins, in a series of secondary episodes (Pani Zasławska, a type of older, wise woman, by whom Wokulski cannot be surprised; surrounded by women, he does not know how to position himself, he manages much better when he stumbles upon the longed-for Izabela, whom he hardly knows, dreaming of her imaginary character). It is easier to love characters than living people, this subtext can be discerned in Prus's text wherever the motifs of the classic romantic notion of love are interwoven.

In the light of the above, what does the "pearl" have to do with the 19th-century Wokulski? Tokarczuk compared Wokulski's search for "treasure" and inner change with the *Pieśń o perle* ("pearl" here is a precious gem at the bottom of the sea, hidden in a shell) as an allegory of life's journey and the search for treasure, which is of course a metaphor for spiritual fulfillment. What is a "pearl" to Wokulski? "Perła byłaby więc metaforą duszy", answers Tokarczuk. To save oneself, it means to find one's inner self and preserve it as the greatest treasure from the outside world. The longing for Izabela contrasts with his search; saving himself for her means giving up on her. The suicide attempt is the last stage of his captivity. His liberation is his disappearance from the world of "the doll". We read (Serbian translation) *Himna o perli* as an addition, as "svedočanstvo o traženju sopstvene duše" (a testimony of searching for one's own soul, Vujičić 1985: 120), which Tokarczuk included after her essay (in the edition by Czesław Miłosz: *Hymn o Perle*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989).<sup>5</sup>

Is Olga Tokarczuk's reading of Prus "retoryczna przesada", a rhetorical exaggeration? Was it reasonable to resort to the metaphor of the "pearl", an archetype about the search for treasure, if we know that *Lalka* is a classic work of Polish positivism? Is Wokulski's wandering around Paris just that, the flaneurism and spleen that abounded in the literature of French realism and modernism, and it was precisely during Prus's time that the fashion for the individual motif, lost in the metropolis, arrived in literature, where until recently romantic poems and dramas in verse were written (as was the case in all Slavic literatures in the middle of the 19th century) – the historical-poetic argumentation does not dispute the path

<sup>5</sup> We compared it with the translation from Polish into Serbian by Petar Vujičić, which was based on Miłosz's older version (Belgrade 1985, translator's afterword on pp. 101–123). Miłosz's text is an adaptation, not a translation. It is a text that, as an apocrypha, could not be approached in any other way. The text is part of the Gnostic literary canon. It is a short prose of only two or three pages, which makes it seem like narrative poetry, but it is philosophical lyrical prose (not a prose poem).

taken by Tokarczuk. Free from paradigmatic thinking, Tokarczuk reads the novel *Lalka* as a text about any man anywhere in the world who, having fallen unhappily in love, tried to find fulfillment in the “center of the world”, a hectic metropolis that offered every kind of comfort, except that it could not give him the “pearl”, because it was already in him.

If we do not accept the “therapeutic” approach to the person of Wokulski, the reading offered by Tokarczuk does not resonate with the established drawers of literary history, in which *Lalka* has long since settled comfortably. The value of her essay lies in its bareness to the essentials, which is neither a fable, nor time nor space, nor relationships, nor the narrator’s voice, nor Prus’s deviation from the paradigm of positivism, but in the reduction of the main character to the key motive that enabled his persuasiveness, namely, in the journey on which he searched for the “soul”, and this is indeed, one must agree with Tokarczuk, the archetypal literary impetus. The fact that Prus “wrapped” Wokulski in the clothes of a specific era and external appearances historically known to us does not make the archetypal reading wrong.

#### 4. CONCLUDING THOUGHTS

We will try to explain how we read and perhaps understood Olga Tokarczuk’s essay. Not doubting that her approach deviates from the usual literary-historical analyses, this fact alone does not diminish its cognitive value. But we do not read it as arbitrary, completely private reading of a favorite novel, which has no particular intersubjective value. It does, however. It is about an emotionalized historiographic discourse and the question of whether emotional expressions and psychologizing reduce the cognitive potential of her essay. Our intention is to answer this question in principle, using a selected example. Our basic thesis is that emotions in historiographic discourse, and we believe that Tokarczuk’s essay on Prus should be read in this way, do not contribute to its clarity, but far from diminishing it automatically. An emotional statement will not make the text more convincing by some magic. Olga Tokarczuk’s psychologism towards Prus’s text is convincing because she applied it to herself, i.e., to her writing. Or: “historia idei i historia instytucji/.../ są tematami, których historyk nigdy nie może zrozumieć ani też nie może uczynić ich zrozumiałymi bez zasadniczego zainteresowania, które ja nazywam psychologicznym” (Rosenwein 2015: 360–361). Tokarczuk did not come to insights that could not be reached in a conventional way. Her essay is important because it legitimized

the deductive emotional reading of Prus. It cannot be said that all previous approaches were rational and objective. The trouble with Tokarczuk's essay is that it is difficult to separate what is psychology, what is emotionology,<sup>6</sup> and what are just conventional insights from the sociology of literature in her presentation. The fact is that a literary historian has no source for his emotionological theses, except for his own emotions and the text in front of him: about Prus's inclination, intentions, opinions, one can only guess; the only thing left is exactly what Tokarczuk does – after reading the novel, compose a text that is a reflection of personal emotional experiences that reading has provoked. Her essay is a source for the reader to understand primarily *her* worldview and attitude towards literature, not a source by which her subject, the novel *Lalka*, would be originally illuminated.

The question remains: who corresponds more, not necessarily better, with today's readers of Prus, Tokarczuk's essay or the mountain of literary-historical Prusology? The psychological profiling offered by Tokarczuk has no basis in the social characterization of characters created by Prus. What does Izabela's behavior have to do with her origin? Wokulski's attitude towards Izabela is largely a consequence of his empirical rootedness in the social moment, as Prus presents him. Tokarczuk does not address these constraints. I would, therefore, call her approach "archetypal psychotherapy", an attempt to associate the archetype with the psychology of a literary character, very receptive to this kind of experiment, and to enable contemporary readers to identify with the character in this way (this is again one of Jauss's propositions, in which Jauss establishes a typology of identification,<sup>7</sup> not questioning the process itself, see Maryl 2007: 162), a state that the literary historian does not reveal, and if it happens to them in private reading (Tokarczuk, calling her reading private, is at the opposite pole in relation to the formalism of New Criticism, which, in a condensed version, requires that the text be interpreted separately from the person of the author, and especially from the person of the in-

<sup>6</sup> We use the term in the way Rosenwein (2015: 363) conveys it, based on the works of Peter and Carol Stearns: "postawy i standardy wobec podstawowych emocji i ich małkiskiej ekspresji podtrzymywane przez połączenie lub przez określoną grupę w jego głęści; zażę sposoby, w jakie instytucje przysławają i stymulują te podstawy w ludzkich przybwach". That would be the definition of discipline. Tokarczuk partly fits into this horizon, because she is interested in the character's "behavior" and interprets it using the language of emotions and the reconstruction of the psychological state. The "language of emotions" in Tokarczuk's case is almost identical to the language of psychology and psychotherapy and is devoid of the metalanguage of literary history and theory.

<sup>7</sup> He divided identification with the character into associative, admiring, sympathetic, cathartic, and ironic.

terpreter,<sup>8</sup> see Maryl 2007: 156), they will not place it as a literary-scientific thesis (see Nycz 2013: 249; the author distinguishes three approaches: “praca z tekstem”, “praca nad tekstem”, and “praca tekstem”); Tokarczuk applied the first approach to *Lalka*, we tried the second one. In the approach “z tekstem”, Prus’s text is a source in the interpretation of phenomena and meanings that are outside of itself; in the second approach, the text itself is the object of analysis). Going this other way, Tokarczuk’s essay tests our beliefs: it is easy to believe that all the literary-historical nitpicking about Prus has nothing to do with the readers who are more interested in how all this relates to them. But although this relativizing approach is seductive, we fundamentally believe it is wrong. Literature is not psychology or psychotherapy; it can be that for those who need it, but it has the right to be “just” literature, just text. Prus’s text is not (just) a man’s search for the soul, as much as such a reduction seems an ideal deduction.

*Lalka* is a successful attempt by a positivist writer to shape a novel that introduced a complex sensibility of the transitional period of the 1880s into Polish literature, when drastic changes in the organization of European societies changed the psychology of the individual. Wokulski is an excellent example of both a romantic and a positivist. It seems that these categories were of little interest to Tokarczuk. However, the use of archetypes, which should have a more comprehensive effect than the use of literary-historical “shackles”, does not resonate emotionally with all readers, because it is precisely that – too emotional. We understand the emotional concepts with which Tokarczuk interprets Wokulski, but that is precisely the problem: what have we gained if we are given what we have already had? But it cannot be said that Olga Tokarczuk owes us anything. She is transparent in explaining her reading position, so we have no reason to have different expectations from those she herself indicates.

It has become customary to write about the novel *Lalka* (which can be considered “established” in literary history, what is considered old or new is subjective, see Domańska 2010: 49) as the first Polish modern novel in which the main character is actually the city; Warsaw is Prus’s true subject. The novel was written in the 1880s, during the most difficult political pressure and strictest Russian censorship, during the reign of Tsar Alexander III (1881–94). The novel about contemporary urban life passed through the most ruthless censorship during that decade. Prus is the central figure of Polish positivism and a sharp critic of the contemporary

<sup>8</sup> We mention this because it was the New Criticism that tried hard to define the empirical and non-empirical stakeholders of the reading process.

Polish person (in the article *Nasze grzechy*) whom he reproaches for laziness, lack of productive work, neglect of the achievements of modern industry and economy, backwardness in education, and he did not spare writers and journalists either, whom he accused of not understanding the nature of their calling and catering to low taste. Prus is primarily a keen observer, a writer with a sense of reality, detail, concreteness, but he is not devoid of idealism; on the contrary, his ideals are the highest possible: “savršenstvo, sreća i korisnost” (perfection, happiness, and usefulness, Benešić 1946: 436). Therefore, Prus is not a narrowly positivistic writer, but rather a philosopher of positivism, who defined positivism far beyond the poetics of the novel, as a life principle that defines the overall human attitude towards the world that surrounds him directly. Wokulski is a character who is supposed to embody the virtues promoted by Prus the positivist, but let us not forget that Prus was primarily a sharp observer of real people, very aware of their real limitations. Wokulski is therefore a portrait of a man whose emotions overpower him and who lacks the strength of will. Izabela as the main female character is a type completely devoid of emotions (hence the “doll”); but in the novel there is also an episode about a young mother who was falsely accused of stealing a doll, about which Prus read in the newspapers, allegedly it happened in Vienna, so it was likely an external stimulus for him). Izabela is one of the characters through whom we gain insight into the nature of the social relations that Wokulski establishes. Overall, Tokarczuk’s essay is an indicator of the unexpected directions that the reception of a complex text such as *Lalka* can take. Tokarczuk operates with the text, not on the text. Her approach is non-philological; we would say it is operational-psychological (Nycz 2013: 239; Nycz uses the term “operational” or “operacyjnej” theories, as he broadly calls them, of the “humanistic text”).<sup>9</sup>

Finally, Tokarczuk, and her writing career that followed in the years after the essay on Prus had been published, lead us to the question: Does anyone else need knowledge of historical poetics? The “ordinary” readers, for whom literature is not a profession, are not preoccupied with it; they read what resonates with their person. In this respect, Tokarczuk has offered, at least to her readers, a text – an emotionalized essayistic prose – that psychologically and stylistically corresponds to their horizon of expectations. Her reading is shaped as a meditation, as a reflection that aims at the reader’s emotion, not their prior knowledge of Prus, but their emotion towards Prus’s novel, and not as a whole, but towards the main character,

<sup>9</sup> In the context of Tokarczuk as the author of a socially engaged sensibility, we see that she understands the text as a metonymy of the psychological state of the character’s inner soul transformation.

counting on the reader's experience of identifying with Wokulski. This is the readership that Tokarczuk addresses with this essay, that it is the cognitive potential of her attempt to emotionally-psychologically interpret one of the most complex characters in Polish literature.

Our intention was to answer the question of whether she succeeded in that – for her readers, she did; for others, she encouraged such readers to return to Prus.

## LITERATURE

- BENEŠIĆ, Julije. 1946. "Pogovor". *Lutka, II*. Zagreb: Matica hrvatska: 435–438.
- DOMAŃSKA, Ewa. 2010. "Jakiej metodologii potrzebuje współczesna humanistyka". *Teksty Drugie* 1, 2: 45–55.
- FORAJTER, Waclaw. 2017. *Pragnąc. Szkice o literaturze nowoczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- FRYE, Northrop. 1969. "Mit: fikcja i przemieszczenie". *Pamiętnik Literacki* 60, 2: 283–302.
- MARYL, Maciej. 2007. "Interpretator czy czytelnik? Projekt badań empirycznych nad stylami odbioru". *Filozofia i etyka interpretacji*. Ed. Andrej Szahaj i Adam Kola. Kraków: Universitas: 155–167.
- MIŁOSZ, Czesław. 1985. *Himna o perli*. Trans. Petar Vujičić. Beograd: Narodna knjiga.
- NYCZ, Ryszard. 2013. "W stronę humanistyki innowacyjnej: tekst jako laboratorium. Tradycje, hipotezy, propozycje". *Teksty Drugie* 1, 2: 239–255.
- PRUS, Bolesław. 1872. "Nasze grzechy". URL: <https://naleczow.com.pl/historia/boleslaw-prus/665nasze-grzechy-opiekun-domowy-1872-nr-22.html> (30. III. 2023)
- PRUS, Bolesław. 1946. *Lutka, I-II*. Trans. Julije Benešić. Zagreb: Matica hrvatska.
- ROSENWEIN, Barbara H. 2015. "Obawy o emocje w historii". *Teksty Drugie* 1: 358–391.
- RZYMOWSKA, Luiza. 2021. "Powrót do Lalki i perły. O wartości eseju Olgi Tokarczuk w ujęciu komparatystycznym". *Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook* 12: 95–130.
- TOKARCZUK, Olga. 2001. *Lalka i perła*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- TOKARCZUK, Olga. 2001. "Lalka i perła". URL: <https://scribd.com/document/Lalka-i-Perla-O-Tokarczuk> (30. III. 2023)

## EMOCIJE U DISKURSU KNJIŽEVNOGA ESEJA: OLGA TOKARCZUK O ROMANU „LUTKA“ BOLESŁAWA PRUSA

TEA ROGIĆ MUSA

### SAŽETAK

U članku se tumači esej *Lalka i perla* (*Lutka i perla*) Olge Tokarczuk o romanu *Lalka* (*Lutka*) Bolesława Prusa. Pokušat će se objasniti kakvu taj tekst ima spoznajnu vrijednost za čitatelja proze Tokarczuk i za čitatelja kojega zanima Prusov roman te odgovoriti na pitanje može se li taj esej držati prinosom i književnopovijesnoj, ili nekoj drugoj književnoznanstvenoj, spoznaji o Prusu. Središnja je teza članka da je pisanje Tokarczuk o Prusu primjer emocionaliziranoga diskursa fikcionalizirane historiografske proze, hibridnoga i rubnoga esejističkoga žanra koji prisvaja značajke i fikcionalne proze i modernoga književnoznanstvenoga pisanja, komprimirajući i neke postupke tradicionalnoga eseja, kao što je iznošenje osobnih stajališta i intencionalno impregniranje diskursa privatnim emocionalnim očitovanjima. Cilj je rada analiza pisanja Tokarczuk i procjena dosega njezina eseja u kontekstu poznavanja Prusova romana.

### KLJUČNE RIJEČI:

*Bolesław Prus, emocije u književnom eseju, Olga Tokarczuk, poljska književnost, povijest književne recepcije*



# „NISI UBOJICA, ALI GOTOVO GA MOŽEŠ RAZUMJETI”: PREPOZNAVANJE KOD HRVATSKIH NEPROFESIONALNIH ČITATELJA U ROMANU ZLOČIN I KAZNA

---

LUKA OSTOJIC

---

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za  
komparativnu književnost  
Ivana Lučića 3, HR – 10000 Zagreb  
lostojic@m.ffzg.hr

UDK: 821.161.1.09 Dostojevski, F.M.\*  
82.091  
DOI: 10.15291/csi.4315  
Prethodno priopćenje  
Primljen: 28. 4. 2023.  
Prihvaćen za tisak: 24. 7. 2023.

---

Kvalitativno istraživanje o pamćenju književnosti na uzorku od 650 ispitanika pokazalo je da neprofesionalni čitatelji u Hrvatskoj najčešće svrstavaju roman *Zločin i kazna* Dostojevskoga među najdojmljivija književna djela koja su pročitali. Cilj je rada na temelju njihovih iskaza kontekstualizirati i protumačiti tu činjenicu, s fokusom na fenomen prepoznavanja. Pojam „prepoznavanje” preuzet je iz teorije Rite Felski koja ukazuje na to da se čitatelj prepoznaje i kroz sebi poznato i kroz ono što smatra stranim, ali razumljivim, pri čemu dolazi do promjene perspektive i etičke refleksije. U tom se vidu *Zločin i kazna* pokazuje pogodnim djelom za prepoznavanje jer je protagonist građen po principima „antinomije” (Rowe) i „polifonije” (Bahtin) zbog čega oslikava emocionalnu ambivalentnost i etičke nedoumice kakve širok krug čitatelja može prepoznati. Zaključno, dugotrajna prisutnost naslova u obveznoj lektiri i prepoznatljivi obrasci kriminalističkoga žanra čine *Zločin i kaznu* široko i rado čitanim djelom, no prepoznavanje i etička refleksija čine čitanje ovog romana upečatljivim i formativnim.

#### KLJUČNE RIJEČI:

*antinomija, kriminalistički žanr, neprofesionalni čitatelji, prepoznavanje, polifonija*

## 1. UVOD

Ustvrditi da je roman *Zločin i kazna* Fjodora Mihajloviča Dostojevskoga jedno od najcjenjenijih djela svjetske književnosti bilo bi toliko samorazumljivo i isprazno da bi glasnik takve tvrdnje s pravom riskirao podsmijeh svakog akademskog čitatelja. Samo bilježenje svih kritičarskih, esejističkih i znanstvenih radova o tom djelu bio bi pothvat tolstojevskih razmjera (kad smo kod općih mjesta). No reći da je *Zločin i kazna* književno djelo koje je ostavilo naj snažniji dojam na hrvatsku čitateljsku populaciju, premda zvuči jednako očito, zapravo je relativno nova i nepotvrđena teza, naprosto jer dosad nije bilo dovoljno obuhvatnih istraživanja neprofesionalnih čitatelja u Hrvatskoj. To govori o premoćnoj privilegiranosti profesionalnih nauštrb neprofesionalnih čitatelja u domaćoj (i široj) znanosti o književnosti, uz rijetke istraživačke iznimke (v. Škopljanac 2014). Takva isključivost, dakako, može biti opravdana unutar znanstvenoga polja, pogotovo u slučaju navedenoga romana koji profesionalnom čitatelju otvara dovoljno potencijala za čistu analizu i interpretaciju teksta. No, budući da se radi o ustaljenom lektirnom naslovu i opće poznatom klasiku, dakle djelu koje ima određen utjecaj na društvo, vrijedilo bi obratiti pozornost i na konkretan život samoga djela u širem krugu čitatelja.

Kvalitativno istraživanje o pamćenju književnosti<sup>1</sup> pokazalo je da neprofesionalni čitatelji<sup>2</sup> najčešće svrstavaju *Zločin i kaznu* među najdojmljivija književna djela koja su pročitali. Navedeni podatak može se dijelom objasniti činjenicom da je većina ispitanika putem obvezne lektire došla u kontakt s djelom i da se navođenje prestižnoga romana čini prihvatljivim odgovorom u takvu tipu istraživanja, no to vrijedi za niz drugih djela koja su bitno slabije rangirana, što znači da *Zločin i kazna* ipak posebno rezonira s aktualnom hrvatskom čitateljskom populacijom. Cilj je ovoga teksta kontekstualizirati i protumačiti tu činjenicu, s fokusom na fenomenu(?) čitateljskoga prepoznavanja. Iskazi o tom romanu dovoljno su raznoli-

<sup>1</sup> Istraživanje se odvija u sklopu projekta „Pamćenje (o) književnosti u svakodnevicu“ pod vodstvom dr. sc. Lovre Škopljanca, na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, uz potporu Hrvatske zaklade za znanost. Opći je cilj projekta obuhvatno utvrđivanje i interpretiranje činjenica o pamćenju književnosti u svakodnevicu, poglavito usmjereno na neprofesionalne čitatelje u Hrvatskoj. Metodološko polazište istraživanja čine polustrukturirani intervjui s većim brojem sudionika (oko tisuću ispitanika iz različitih dijelova RH, starijih od 18 godina), a ovaj se tekst temelji na rezultatima dobivenima na uzorku od 650 ispitanika.

<sup>2</sup> U okviru istraživanja, neprofesionalni čitatelji definirani su kao „sve punoljetne osobe koje su pročitale najmanje tri književna djela, a u trenutku snimanja intervjua nisu se bavile poslom koji bi zahtijevao često i temeljito čitanje književnih tekstova.“ (Škopljanac 2014: 111)

ki i kompleksni da bi se analiza mogla širiti u nekoliko drugih smjerova, no ovdje će fokus biti primarno na prepoznavanju koje se pokazalo ključnim elementom pri interpretaciji i stvaranju dojma. Pokazat će se da prepoznavanje, koje je uvijek subjektivno i afektivno, pritom vodi razumijevanju romana kakvo je u skladu s profesionalnim, kritičkim analizama *Zločina i kazne*, dok je kod iskaza lišenih prepoznavanja prisutno slabije razumijevanje razvoja radnje i motivacije likova. Ukupno gledano, pokazat će se da *Zločin i kazna* doista ne nameće jednostavne odgovore, nego efektno otvara razna pitanja čime vrši snažan i raznolik utjecaj na čitateljsku populaciju. I taj se zaključak čini općim mjestom u kontekstu akademskoga čitateljstva, no s obzirom na dosad nepoznatu širinu dojmova koji često nadilaze zacrtane školske ili kritičarske smjernice čitanja, vrijedi ga ipak dodatno naglasiti.

## 2. VISOKO, A ŽANROVSKO

Spomenuto istraživanje čitateljskoga pamćenja odvija se u cijeloj Hrvatskoj, a ispitani su građani u raznim hrvatskim gradovima i naseljima (Zagreb, Split, Osijek, Rijeka, Zadar, Šibenik, Pula, Vinkovci, Gospić, Velika Gorica, Varaždin, Čakovec, Otočac, Čepin, Prelog...). Jedini su uvjeti za sudjelovanje u istraživanju da je ispitanik/ca stariji/a od 18 godina, da se ne bavi književnošću profesionalno i da pristaje sudjelovati u istraživanju. Uzorkovanje je provedeno prigodnim odabirom: istraživači su boravili u prostorima gdje se ponajviše okupljaju potencijalni kandidati (knjižnice, knjižare, književni kafići...) i intervjuirali su korisnike prostora. Uz to se koristila *snowball* metoda tako što su prethodno intervjuirani kandidati povezali istraživače s voljnim poznanicima.

Istraživanje se temelji na polustrukturiranom intervjuu: na samom početku ispitanci odabiru tri do pet djela koja najbolje pamte, koja su na njih ostavila naj-snažniji dojam i koja smatraju osobno bitnima, a potom se razgovor koncentrira na sjećanja i dojmove o tim djelima.

Ovaj rad temelji se na uzorku od 650 intervjuja koji su prikupljeni između ožujka 2021. i ožujka 2023. Taj se uzorak ne može smatrati reprezentativnim na razini populacije jer nije prikupljen slučajno: na intervju o književnosti uglavnom pristaju ljudi koji imaju barem minimalan interes i samopouzdanje govoriti o temi, dakle koji su doista neprofesionalni čitatelji. Zbog toga uvidi ovoga istraživanja ne vrijede za cjelokupnu populaciju Hrvatske. No ishodi istraživanja pružaju opsegom i sadržajem bogat izvor podataka o neprofesionalnoj čitateljskoj populaciji

Hrvatske, jedinstven jer se radi o dosad najvećem broju kvalitativno prikupljenih iskaza o književnim tekstovima u Hrvatskoj. Na koncu istraživanja, kad bude prikupljen uzorak od 1000 ispitanika, moći će se govoriti o reprezentativnosti uzorka za cjelokupnu neprofesionalnu čitateljsku populaciju Hrvatske, no već i uzorak od 650 ispitanika daje nam jasne i indikativne podatke s obzirom na to da po demografskim podacima uvelike odgovara utvrđenim podacima o čitateljskoj populaciji Hrvatske. Prosječna dob ispitanika u istraživanju je 41,78 godina, uzorak čine žene u 71,38 % slučajeva<sup>3</sup>, u Zagrebu živi 42,15 % ispitanika, a 69,23 % ih je visoko obrazovano. Prema posljednjem istraživanju populacije (u provedbi agencije Kva-ka), žene su bitno sklonije čitanju nego muškarci (47 % žena nasuprot 32,4 % muškaraca pročitao je barem jednu knjigu prošle godine), visokoobrazovani su više nego duplo skloniji pročitati knjigu nego niže obrazovani (74 % nasuprot 30,96 %), a najveći je broj čitatelja u odnosu na broj stanovnika u Istarskoj županiji. Podaci o dobi nisu objavljeni. (Kvaka 2023: 6–8) Stoga je reprezentativnost uzorka visoka i možemo pristupiti iskazima o romanu *Zločin i kazna* sa sviješću da ćemo putem njih relativno precizno ustvrditi kako današnji neprofesionalni čitatelji Hrvatske doživljavaju taj lektirni klasik svjetske književnosti.

Ako razmotrimo djela o kojima ispitanici biraju govoriti, roman *Zločin i kazna* nalazi se na samom vrhu: 58 ispitanika odabralo je razgovarati o djelu (8,92 %) dok je još 20 ispitanika usputno govorilo o romanu (3,07 %) što znači da se djelo pojavilo u razgovoru kod 11,99 % ispitanika. Broj se može činiti relativno malenim, što svjedoči o velikom broju naslova o kojima su ispitanici govorili (precizno: 1535 naslova), no *Zločin i kazna* najspominjanije je djelo; na drugome je mjestu također lektirni klasik realizma, Tolstojeva *Ana Karenjina* (9,38 %), slijede serijal J. K. Rowling o Harryju Potteru (6,15 %) i Márquezov roman *Sto godina samoće* (5,38 %).

Roman *Zločin i kazna* u hrvatskome se prijevodu prvi put pojavljuje već 1884. godine (Flaker 1970: 274), a opus Dostojevskoga vrši značajan utjecaj na kasniju hrvatsku modernu književnost (Flaker 1970: 275) što pokazuje da je ruski autor relativno brzo prepoznat kao važna književna referenca. No šira svijest o značaju *Zločina i kazne* svakako je izgrađena kroz sustav obvezne lektire kojoj roman Dostojevskoga pripada od samih početaka, dakle otkad su ostvareni formalni i infrastrukturni uvjeti da se na razini države provede obvezna lektira mimo čitanke.

<sup>3</sup> Zbog bitno veće zastupljenosti žena u uzorku bilo bi preciznije uopćeno govoriti o ispitanicama nego o ispitanicima, no to bi zbog jezičnih normi moglo izazvati čitateljsku konfuziju. Stoga generalno govorimo o ispitanicima, što se odnosi na oba roda, a u pojedinačnim slučajevima referiramo se na rod ispitanika.

Hameršak u tom okviru navodi da se „u nastavnim planovima i programima u obliku normativnog, izbornog ili izorno-normativnog popisa točno određenih naslova kontinuirano izriče tek od druge polovice 20. stoljeća, preciznije od 1972. godine.” (Hameršak 2006: 99) Iako su se i nastava književnosti i popisi lektirnih djela tijekom idućih desetljeća mijenjali na razne načine (Ostojić 2022: 101–125), status tog romana kao obavezne lektire ostao je isti. Većina ispitanika koji su odabrali govoriti o *Zločinu i kazni* vežu roman uz nastavu hrvatskoga jezika i književnosti: 48 ispitanika (82,76 %) pročitao je djelo za lektiru, troje (5,17 %) ih je pročitao nakon školovanja da bi nadoknadilo propuštenu lektiru, a tek sedmero (12,06 %) ih je pročitao neovisno o školi. Najveći broj ispitanika pročitao je djelo jednom (42), knjigu je dvaput pročitao sedam ispitanika, a devet ispitanika čitalo ga je više od dvaput. Prosječna je dob kod prvog čitanja 17,74 godine.

S obzirom na značajno nižu zastupljenost ostalih romana istoga autora, kao i klasičnih autora koji nisu u obveznoj lektiri<sup>4</sup>, može se reći da je školski sustav ključan za veliku čitanost romana, a time i za njegovu utjecajnost. U tom smislu roman može poslužiti kao demonstracija kako je ideja apstraktnoga kanona vezana uz povijesne uvjete obveznoga čitanja: „Tek kad se [djela] predstavljaju kao kanonska, kao kulturni kapital školstva, pojedinačna književna djela mogu se iskoristiti da služe društvenoj funkciji školstva u reguliranju pristupa ovim oblicima kapitala.” (Guillory 1993: 269) Guillory zaoštrava zaključak do mjere da ustvrdi da je „kanonsko obilježje djelā stoga drugo ime za njihov institucionalni način recepcije i reprodukcije (...)” (Guillory 1993: 269). Evidentno je da roman Dostojevskoga svoj status duguje školskomu sustavu, a vjerojatno je da je dio ispitanika pričao o tom romanu da bi se kulturno legitimirao pred istraživačem. No brojna druga djela imaju sličan ili povlašteniji položaj unutar školskoga sustava, a ne uživaju ni približno jednaku naklonost čitateljske populacije. Uz to, dojam populacije o djelu toliko je raznolik i neusklađen sa školskim interpretacijama da ga je teško podvesti pod utjecaj institucije. Status visoke književnosti stoga je preduvjet, ali ne i jedino objašnjenje zašto je roman ostvario takav utjecaj na čitateljstvo.

Nasuprot tomu, dojmovi ispitanika podsjećaju na činjenicu da je roman *Zločin i kazna* inicijalno bio bliži nečemu što bismo danas smatrali popularnom književnošću. Sedmero ispitanika (12,06 %) istaknulo je užitek u čitanju toga djela, dodatnih sedmero (12,06 %) navelo je da su tijekom čitanja osjećali napetost zbog krimina-

<sup>4</sup> O *Idiotu* je govorilo 17, a o *Braći Karamazovima* 16 ispitanika. Ruski realistički romani *Mrtve duše* Nikolaja Gogolja i *Očevi i djeca* Ivana Turgenjeva, koji se nisu kontinuirano nalazili na popisu obavezne lektire, spominju se u četiri, odnosno tri intervjua.

lističkoga zapleta, a 33 ispitanika (56,9 %) navelo je intenzivne emocije tijekom čitanja, dok tek četvero (6,9 %) spominje povremenu dosadu. Stoga možemo zaključiti da je većina ispitanika imala dinamičan i emotivno buran doživljaj romana, što se rijetko veže uz školski poželjno kritičko čitanje kanonske književnosti.<sup>5</sup> To nam govori o neprofesionalnom čitanju, ali i o samom romanu koji je Dostojevski pisao za široku publiku, oslanjajući se na pripovjedne konvencije koje čine čitanje lakim i uzbudljivim, te o tadašnjim izdavačkim imperativima zbog čega se autor također formalno oslanjao na ustaljene žanrovske obrasce. Ta se obilježja romana prepoznaju i navode u stručnim kritikama, uglavnom pejorativno: Wasiolek pohvalno ističe prevrednovanje autorova opusa koje je opovrgnulo „dugo ustaljeno mišljenje” da je Dostojevski bio „prorok, filozof i psiholog, ali ne i vješt pisac; da je pod pritiskom dugova, loših ekonomskih navika i beskrupuloznih izdavača – sve istinskih uvjeta – tek krpao svoje romane najbolje što je mogao – što je potpuna neistina.” (Wasiolek 1959: 131) Njegova analiza upućuje na akademske predodžbe o autorovoj brzopletosti, ali pritom želi pokazati da je *Zločin i kazna* zapravo stilski pažljivo strukturiran roman, pri čemu je opreka između *skrpanosti* i promišljene kompleksnosti analogna razlici niske i visoke književnosti. Slično razmišlja i Bahtin koji u svojoj kompleksnoj analizi žanrovskih osobitosti autorova opusa povezuje Dostojevskog i s tradicijom pustolovnoga romana, uz neskriven animozitet spram tog žanra: „Tradicionalni uzorci europskog pustolovnog romana više su puta poslužili Dostojevskom kao skice za pletenje njegovih intriga. Uzimao je čak i šablone te književne vrste. U jeku žurnog rada nije odolijevao iskušenju koristiti raširene vrste pustolovnih fabula koje su izlazili ulični romanopisci i feljtonski pripovjedači...” (Bahtin 2020: 100)

Kornelija Ičin pak ističe da stil Dostojevskoga „odgovara autorovom hektičnom pisanju, kao i hektičnim mislima koje drže protagonista na životu” (Okrugli stol 2021: 271), a pritom pohvalno napominje da je „njegov stil takav da čitatelj ne može ispustiti knjigu” (Okrugli stol 2021: 270). Hektičnost, zaraznost i napetost upućuju na autorov stil, ali i na veze *Zločina i kazne* s popularnim žanrovima kriminalističkoga i avanturističkoga romana, kao i na tržišnu<sup>6</sup> poziciju romana u svom

<sup>5</sup> O kritičkom čitanju kao „svetom gralu’ studija književnosti” v. Felski 2016: 11–19, a o povijesnom usponu ideje kritičkog čitanja v. Warner 2004: 20–33.

<sup>6</sup> Ovaj termin koristi se u najširem značenju, u smislu da su na produkciju i recepciju romana utjecali neposredni uvjeti distribucije romana putem prodaje, odnosno motivacija izdavača i autora za zaradom. Dakako, pritom treba napomenuti da tadašnja prodaja književnih tekstova nije bila ni približno identična masovnoj distribuciji na Zapadu koja je doživjela ekspanziju u drugoj polovici 20. stoljeća i uvelike odredila kako danas poimamo tržišnu razmjenu, no detaljnija usporedba različitih tržišnih situacija odvela bi nas drugoj temi kojom se ovdje ne bavimo.

vremenu. U pristupima djelu ipak postoji očiti zazor od poveznice s popularnim žanrovima. Maguire navodi da „većina povjesničara kriminalističke fikcije spominje *Zločin i kaznu* makar u prolazu i uz ispriku što blate genijalnost Dostojevskog ovom poveznicom” (Maguire 2012: 149). No, povijesno gledano, „*Zločin i kazna* može se svakako smatrati dijelom generacije eksperimentalnih, iznimno utjecajnih romana o ubojstvu” (Maguire 2012: 150).

Nemoguće je donijeti jednostavnu prosudbu o cijelom žanru i pripadajućoj žanrovskoj tradiciji, no s obzirom na očiti animozitet pri stavljanju opusa Dostojevskoga u kontekst popularnih žanrova, nije izlišno napomenuti da čitanje romana u žanrovskom ključu ne isključuje ostale interpretacije, kao i da žanrovska pripadnost ne umanjuje umjetničku vrijednost djela, kako god je mjerili. Pritom laka čitljivost teksta, često vezana upravo za ustaljene žanrovske konvencije, tekstu daje posebnu kvalitetu u kontekstu lektire. Beebe tako navodi da je *Zločin i kazna* „vjerojatno najpogodniji roman Dostojevskog za poučavanje” zato što može privući učenike svojom uzbudljivom kriminalističkom fabulom i tako ih dovesti drugim pitanjima koje tekst otvara (Beebe 1955: 151). U okviru ovoga istraživanja vrijedno je ustvrditi da neprofesionalni čitatelji i 150 godina nakon prvoga izdanja mogu prepoznati formu i uživati u formi kakvu su vjerojatno naučili razumjeti kroz vlastitu popularnu kulturu. To nas podsjeća na to koliko je Dostojevski bio vješt u pisanju žanrovske književnosti, koliko je razlikovanje visoke i niske kulture uvjetovano društvenim kontekstom, ali i na to da se pripovjedni elementi žanra kojim se Dostojevski koristi, unatoč svim društvenim, kulturnim i tehnološkim promjenama, nisu suštinski izmijenili.

Također vrijedi napomenuti da se 58 ispitanika po demografskim podacima ne razlikuje bitno od ukupnoga uzorka: većinu čine čitateljice (41 : 17), visokog obrazovanja (37 : 21), relativno većinom žive u Zagrebu (27 : 31). Jedinu bitnu razliku čini prosječna dob ljubitelja *Zločina i kazne* koja je 34,77 godina, sedam godina manje od prosječne dobi na razini uzorka. Značajan broj ispitanika mlađi je od 35 godina (njih 39, ili 67,24 %), što znači da je roman ostvario veći utjecaj na čitatelje u hrvatskom nego u jugoslavenskom obrazovnom sustavu. Ako usporedimo dva sustava (Ostojic 2022: 109–121), možemo uočiti da se u jugoslavenskom obrazovanju 1980-ih roman čitao u drugom razredu srednje škole, s obzirom na to da su treći i četvrti razred bili posvećeni 20. stoljeću i književnosti Narodnooslobodilačke borbe. U hrvatskom je sustavu fokus lektire značajno premješten na ranija razdoblja nacionalne književne tradicije, ukupan broj naslova stoga je smanjen i tempo se prolaska kroz povijest izmijenio, a tako je književni realizam prebačen na popis za treći razred srednje škole (Ostojic 2022: 118). Mada je teško precizno

utvrditi je li ta relativno malena izmjena utjecala na ukupan dojam Dostojevskog, postoji mogućnost da su skoro punoljetni učenici bili zreliji i spremniji na čitanje romana nego godinu ili dvije mlađi kolege iz jugoslavenskoga perioda. To može poslužiti kao upozorenje kako naizgled sitne intervencije mogu imati dalekosežne koristi za generacije učenika. Također nas može uputiti na trag da se utjecajnost romana može pronaći i u direktnoj poveznici između čitateljske dobi, dok su ispitanci bili u periodu sazrijevanja i pronalaženja vlastita identiteta, te romana koji o tom procesu govori na neuobičajeno efektan način. To nas vodi fenomenu prepoznavanja kao bitna čimbenika neprofesionalnoga čitateljskog iskustva.

### 3. PARADOKSALNO PREPOZNAVANJE U PROTURJEČNOM LIKU

Pojam čitateljskoga prepoznavanja ne koristimo onako kako se pojavljuje u polju psihoanalize koja doduše prati dijaloški odnos teksta i čitatelja (Matijašević 2011: 12) i „ukazuje na tvorbene procese sebstva kao cjelovitosti psihičke ličnosti” (Matijašević 2011: 10), no pritom vodi tumačenju složenih psihičkih procesa čemu se u ovom tekstu ne ćemo posvetiti. Stoga se referiramo na prepoznavanje u širem smislu kako ga Rita Felski određuje prilikom manifestnoga pokušaja da učini i neakademsko čitateljsko iskustvo legitimnim predmetom analize i načinom recepcije (Felski 2016: 17–18). Felski tako izdvaja četiri kategorije čitateljskoga iskustva i navodi „da čitanje uključuje logiku *prepoznavanja*, da estetsko iskustvo ima analogije s *očaranošću* u navodno razočaranom dobu, da književnost stvara osobite konfiguracije društvenog *znanja*; da možemo cijiniti iskustvo *šokiranosti* onim što čitamo. Te četiri kategorije tvore epitome onoga što nazivam načinima odnosa prema tekstu: to nisu ni prirodene osobine književnosti ni neovisna psihološka stanja, nego načini iskazivanja višeslojnih međudnosa između tekstova i čitatelja koji se ne daju svesti na svoje zasebne dijelove” (Felski 2016: 26).

Felski definira prepoznavanje vrlo labavo, kao „krajnje jednostavno, a ipak i jedinstveno zagonetno” iskustvo, kao čitateljski osjećaj „da mi se obraća, da me se poziva, da me se izvodi na red: ne mogu ne opaziti tragove sebe na stranicama koje čitam. Neporecivo je došlo do neke promjene; moja se perspektiva promijenila; vidim nešto što prije nisam vidjela” (Felski 2016: 39). Ovdje je bitno istaknuti da Felski povezuje pronalaženje sebe u tekstu i promjenu perspektive, dakle prepoznavanje ne staje na tome da čitatelj uoči analogiju s fikcionalnim svijetom, nego nužno vodi refleksiji o sebi kroz izmijenjenu perspektivu.

Konkretnije, Felski napominje da prepoznavanje ima „zbunjujuću i paradoksalnu narav” jer „jednim odlučnim potezom povezuje sličnost i različitost” (Felski 2016:

41). Prepoznavanje se „odnosi ne samo na prethodno poznato, nego i na ono što postaje poznato. Nešto što se možda osjećalo na nejasan, difuzan ili polusvjestan način sada poprima razgovijetan oblik, pojačava se, povećava, ili iznova postaje vidljivo. U pokretnoj međuigri izvanjskosti i unutarnjosti, nešto što postoji izvan mene nadahnjuje prerađen ili promijenjen pojam mene same” (Felski 2016: 41). U tom smislu književna djela „pružaju nove načine gledanja, trenutke povišene samospoznaje, alternativne načine onoga što Proust naziva čitanjem sebe. Ponovno upoznavanje može biti način svježeg upoznavanja, a prepoznavanje nipošto nije istoznačno s ponavljanjem, samozadovoljstvom i balastom poznatoga” (Felski 2016: 69). Prepoznavanje stoga služi kao refleksivan most između čitatelja, fikcionalnoga svijeta knjige i svijeta koji ih ukupno okružuje.

Široka definicija otvara nam mogućnost da obuhvatimo raznolike odnose čitatelja i teksta jer „književno područje na nebrojene načine ilustrira koliko je [prepoznavanje] složeno kao iskustveni način i analitički koncept. (...) Ne opažamo vidove sebe u književnim djelima zbog toga što su ta djela riznice nepromjenjivih istina o ljudskom bitku, kao što to konzervativni kritičari vole tvrditi. Prije je slučaj da svaki bljesak prepoznavanja poniče iz međuigre tekstova i promjenjivih vjerovanja, nadanja i strahovanja čitatelja, tako da će se uvidi stečeni iz književnih djela dramatično razlikovati kroz prostor i vrijeme” (Felski 2016: 68).

Da bi se međuigra teksta i čitatelja ostvarila, potrebno je ipak da književni tekst ponudi potencijal za koji se čitatelj može primiti. Stručne analize romana mogu u tom vidu ukazati na formalan potencijal djela koji se potom ostvaruje u interpretaciji neprofesionalnih čitatelja. U slučaju analize romana *Zločina i kazne* naročito su važna dva pojma: *antinomija* i *polifonija*. Woodin Rowe navodi da je „antinomija, koja se može ukratko definirati kao proturječje dvije očito ispravne ideje, bitna karakteristika svijeta Dostojevskog” (Woodin Rowe 1972: 287). Nadalje navodi dva čimbenika koji u tom romanu pojačavaju antinomiju: prvo, „mnogi likovi romana su antinomske mješavine” (Woodin Rowe 1972: 287) i, drugo, fokalizator romana je Raskoljnikov iako je pripovijedanje u trećem licu, zbog čega „čitatelj naslućuje blagu tenziju između onoga što mu je rečeno i onoga što bi se ustvari moglo događati. Od samoga početka čitatelj je i izvan i dijelom unutar Raskoljnikova” (Woodin Rowe 1972: 288). Woodin Rowe stoga se poziva na izjavu Philipa Rahva da je Dostojevski „prvi romanopisac koji je potpuno prihvatio i dramatizirao princip nesigurnosti ili neodređenosti u prezentaciji lika” (Woodin Rowe 1972: 292), a to vodi zaokruženim likovima i prikazu „emocionalne ambivalentnosti” (Woodin Rowe 1972: 293). Kod čitatelja je stoga moguće navedeno paradoksalno iskustvo prepoznavanja: oni se mogu istovremeno pronaći u liku i osjetiti zazor spram nje-

govih postupaka ili razmišljanja, a to ih vodi refleksiji i mogućem razumijevanju lika. Uz to, i samo stanje emocionalne ambivalentnosti nešto je u čemu se mnogi čitatelji mogu prepoznati.

Drugi autori također vežu *Zločin i kaznu* uz antinomiju koja se manifestira u strukturi romana i gradnji likova, a pojedini kritičari to vežu uz moralni razvoj likova (Wasiolek 1959: 136), kritiku znanosti i racionalnosti (Beebe 1955: 154), tradicionalni simbolizam (Gibian 1955: 981–992), simetriju likova, motiva i situacija (Niemi 1963: 312) itd. Te se interpretacije međusobno ne isključuju, a roman je i hvaljen zato što kroz antinomiju omogućuje različite perspektive o raznim psihološkim i društvenim temama.

Opažanja raznih autora o antinomiji mogu se bolje razumjeti u okviru Bahtinova pristupa Dostojevskom koji predstavlja kanonski temelj za akademsko tumačenje opusa Dostojevskog. Preciznije, fenomen antinomije dobiva puno značenje unutar Bahtinova koncepta polifonije. Bahtinova glavna teza u *Problemima poetike Dostojevskoga* jest da je Dostojevski „tvorac polifonijskoga romana. On je stvorio bitno novu romanesknu vrstu. (...) U njegovim se djelima pojavljuje junak čiji je glas izgrađen onako kako se gradi glas samoga autora u romanu običnoga tipa. Riječ junaka o sebi samom i o svijetu punovrijedna je koliko i obična autorska riječ; ona se ne podvrgava objektnom liku junaka kao jedna od njegovih karakteristika, kao što i ne služi kao širitelj autorskoga glasa” (Bahtin 2020: 10). Pritom junak nije „prirodna pojava koja posjeduje osobite i čvrste socijalno-tipične i individualno-karakterološke crte (...). Ne, junak zanima Dostojevskoga kao zasebna točka gledišta na svijet i na sebe sama, kao značenjski i vrednujući stav čovjeka u odnosu na se i na svoju okolinu” (Bahtin 2020: 49). U fokusu djelā stoga nisu socijalni uvjeti i karakterni tipovi, nego junakova *svijest, samosvijest* i „posljednja junakova riječ o sebi samom i o svom svijetu” (Bahtin 2020: 49). Junakovo viđenje i govor su nam, pak, relevantni jer prenose određene *ideje* oko kojih se vrte i radnja romana i introspekcija likova i čitateljska refleksija: „Istina o svijetu, prema Dostojevskom, neodvojiva je od istine ličnosti. (...) Osobni život postaje na svojevrsan način nesebičan i načelan, a više ideološko mišljenje – intimno osobno i strastveno” (Bahtin 2020: 77).

U ovom okviru važno je naglasiti tri Bahtinove ideje: prvo, da romani Dostojevskoga (među njima i *Zločin i kazna*) ne prenose jedinstvenu filozofsku ideju, nego da prenose splet različitih ideja koje se promišljaju i sučeljavaju kroz polifoniju glasova. Drugo, promišljanje ideja nije apstraktna intelektualna aktivnost, nego su ideje neizbježno vezane za konkretnu egzistenciju pojedinaca. Treće, junak je romana subjekt, slobodan i od autora (jer nije nositelj njegovih ideja) i od svojega društvenog konteksta (jer, unatoč svim nedaćama, njegovo mišljenje i djelovanje

primarno je određeno idejama, a ne spletom okolnosti).

U tom smislu nije čudno što su likovi u romanima Dostojevskoga izrazito reflektivni, da su skloni kršenju društvenih normi i da ih pripovjedač prati bez prosudbe i moralne osude. Daphna Erdinast-Vulcan u svojoj sintezi Bahtinovih pristupa Dostojevskom stoga ističe *transgresiju*, napuštanje sigurnih granica doma i zalazak u slobodni, ali neizvjesni i osamljeni prostor (Erdinast-Vulcan 2015: 70). Transgresivni junaci otvaraju čitateljima poseban prostor etičkoga preispitivanja jer čine radnje na kakve se čitatelji ne bi sami odvažili, ali koje upućuju na ideje i dvojbe kakve čitatelji mogu prepoznati (Erdinast-Vulcan 2015: 76). Na sličnom je tragu i Jémeljan Hakemulder koji svojim empirijskim istraživanjem čitatelja testira hipoteze o etičkom učinku književnosti (Hakemulder 2000: 1–25), među ostalim i teze da dvosmislenost etičkih pozicija potiče etičku refleksiju i da distanca od fiktivnih događaja omogućuje pažljivije moralno promišljanje (Hakemulder 2000: 24). Transgresija se u *Zločinu i kazni* nadovezuje na emocionalnu ambivalentnost te vodi čitatelja van sigurnoga prostora ustanovljenih moralnih normi jer polifonijska forma romana ne osuđuje nikoga, nego čitatelju otvara slobodan (i potencijalno nelagodan) prostor za donošenje vlastitih sudova.

Što se ishoda istraživanja tiče, neprofesionalni čitatelji ni u jednom slučaju ne govore o strukturi romana, ne opisuju eksplicitno ni antinomiju ni polifoniju, ali u njihovu doživljaju djela možemo vidjeti da intuitivno razumiju te značajke romana i da putem njih ostvaruju odnos prema knjizi: 33 ispitanika (56,89 %) tako navode snažne emocije tijekom čitanja, 34 ispitanika (58,62 %) navode da ih je djelo potaknulo na refleksiju, a 30 ispitanika (51,72 %) direktno navodi osjećaj prepoznavanja u tekstu knjige (bilo kroz identifikaciju s glavnim likom, bilo kroz suosjećanje koje razviju spram lika unatoč neslaganju s njegovim činovima, bilo oboje).<sup>7</sup> Svi ispitanici koji navode emotivnost i prepoznavanje referiraju se na glavni lik romana, a pritom je odnos prema njemu intenzivan, ambivalentan i refleksivan. Čitatelj R21 (M, 33, VSS) veže dojam djela uz *velika pitanja koja si je i sam postavljao* te ističe da *tjeskoba prelazi s lika na čitatelja*<sup>8</sup>, R65 (F, 48, SSS) ima *razumijevanje*

<sup>7</sup> Treba upozoriti na metodološka ograničenja pri interpretaciji iskaza. Prvo, vrijedi uzeti u obzir da su ispitanici navodili svoje emocije, refleksiju i poveznice s osobnim životom kao odgovor na pitanje o općenitom dojmu i emotivnom doživljaju djela, što po sebi ne znači da preostali ispitanici nisu osjetili slično, nego to nisu smatrali primarnim dojmom o kojem žele razgovarati. Drugo, svrstavanje odgovora u određenu kategoriju također uvelike ovisi o interpretaciji podataka. Zbog jasnoće, pri zbrajanju podataka u obzir su uzeti samo navodi koji se direktno i nedvosmisleno odnose na emocije, refleksiju i prepoznavanje.

<sup>8</sup> Parafraze ispitanika označene su kurzivom, a direktni citati su u navodnicima. Citati su transkribirani i uređeni tako da su izbačene poštalice i ponavljanja koji ne daju iskazu bitno značenje.

za glavnog lika i njegov sulud čin. R151 (F, 32, VSS) ističe „katarzični moment” koji „može biti jako mučan jer se možeš nekako poistovjetiti s likom, naravno ne u smislu da si i ti ubojica, ali možeš se dovesti gotovo do razumijevanja toga.” R35 (Ž, 20, SSS) za glavni lik tvrdi da je „lud dosta” i da se „uopće ne poistovjećuje s njim niti ga podržava”, ali ipak dodaje: „Morate ući u njegov mozak da bi skužili što on želi i što misli.” Ukratko, čitatelji se pronalaze, suosjećaju i razvijaju razumijevanje za glavni lik, ali se pritom i distanciraju od njega, bilo kroz osudu ili kroz sažaljenje. Raskoljnikov se stoga kao lik građen kroz antinomiju pokazuje idealnim za paradoksalno prepoznavanje koje često vodi razumijevanju. Valja spomenuti i pojedinačne slučajeve djelomičnoga ili arbitrarnoga prepoznavanja, npr. R179 koji se kao *Slaven može identificirati sa slavenskom dušom* ili R119 (M, 25, SSS) koji se, poput glavnog lika, zaljubio u Sofju Semjonovnu. Takva selektivnost potvrđuje pretpostavku da neprofesionalni čitatelji „svoja mišljenja izvode na temelju pamćenja nekih dijelova teksta” dok profesionalci „svoja mišljenja temelje na neposrednome uvidu u čitav tekst” (Škopljanac 2022: 4).

Ambivalentna identifikacija vodi etičkoj refleksiji kao ishodu čitanja. R152 (F, 30, VSS) navodi: „Dojnilo me se što sam prvi put promišljala o etici i moralu, da nije sve tako jednostavno, da postoje, ‘ajmo reći, dvije strane svake priče, da postoje neki događaji koji dovedu do određenog trenutka za koje ne možemo znati, ali ako gledamo samo završni trenutak, ne možemo donijeti pravednu odluku. Zato treba sve uzeti u obzir.” Čitateljicu R18 (F, 29, VSS) *mučila su velika pitanja kao Raskoljnikova*, čitateljicu R575 (F, 37, VSS) dojnilo se *koliko autor duboko prodire u svijest glavnog lika*. R151 navodi: „Ne mogu reći da me se u tom trenutku nešto dojnilo, imala sam 17 godina, možda me se dojnilo što mogu pročitati tako tešku knjigu. Kasnije kad sam se ponovo vraćala čitajući za druge stvari [za pripremu školske lekcije iz filozofije], dojnilo me se što je jako neiscrpan izvor za različite druge teme.” R283 (F, 34, VSS) ističe „velika etička pitanja u pogledu siromašne filozofske duše, moralna i društvena pitanja koja se postavljaju” te „općeljudsku patnju, pitanje, dilemu ili općenito ulogu koji se tako lijepo manifestiraju kroz konkretne ljude i neke vrlo dovitljive radnje, ne u smislu da poznajem takve ljude, nego mi je to dovoljno lako zamislivo, a objašnjava opće, svjetske, ljudske porive i razmišljanja.”

Pritom refleksija nije hladna intelektualna aktivnost, nego proces uz koji idu izražene, često nelagodne, ali ne nužno negativne emocije. Ispitanici koji spominju refleksiju redovito navode snažne emocije, među ostalima: *odbojnost, tjeskobu, začuđenost, paraliziranost, zapanjenost, katarzu, šokiranost, suosjećanje, grč, oduševljenje, zanos, užas, prosvijetljenost, sijaset emocija od adrenalina preko*

*rezignacije i bijesa do empatije i apatije...* To je u skladu s Bahtinovima uvidom da su ideje konkretne i intimne, pri čemu se i „prema Dostojevskom ideja može i mora ne samo shvaćati nego i „osjećati” (Bahtin 2000: 83). S druge strane Bahtin u istoj prilici navodi da bi bio „glup sam pokušaj spajanja, na primjer, Raskolnikovljeve ideje koju mi shvaćamo i osjećamo (...) s njegovim zaokruženim karakterom ili s njegovom društvenom tipičnošću raznočinca 60-ih godina (...)” (Bahtin 2020: 83). No, kako vidimo, čitateljsko prepoznavanje u liku Raskolnikova uvelike se temelji na suosjećanju s njim kao ljudskim bićem, kao s nekim bliskim, ne tek kao s nositeljem određene ideje, a to ih prepoznavanje vodi etičkomu preispitivanju.

Također valja naglasiti da čitatelji navode samu refleksiju kao ono što im je ostavilo dojam, a ne pamte (ili ne navode) konkretne ideje ni dileme koje je roman otvorio ili načine kako im se perspektiva promijenila. R416 (F, 45, VSS) zorno navodi da je se čitanje romana dojmilo jer je to bio „prvi put tijekom školovanja da me djelo potaknulo na razmišljanje o svijetu, kako funkcionira svijet, ljudi, međuljudski odnosi. Zapravo, kako to povezujem sa svakodnevnim životom.” Pritom dodaje: „Nije mi sama radnja ostala u sjećanju, ni likovi, ali sjećam se osjećaja koji je izazvala.”

Kako Felski i pretpostavlja, prepoznavanje se kod ispitanika ne čini tek legitimnim iskustvom, nego i uvjetom da bi se otvorile etičke dileme i mogućnost promjene vlastite perspektive, a to se odražava i kod ispitanika koji se nisu prepoznali u tekstu. Sedam ispitanika (12,06 %) u iskazu ne navodi nijedan element prepoznavanja ni snažne emotivnosti u vlastitoj reakciji na tekst, a nijedan od tih dojmova nije vodio etičkoj refleksiji: troje ispitanika istaknulo je uzbuđenost kriminalističkom potkom romana, dvoje je imalo negativan stav o knjizi, a dvoje je imalo nerazrađen dojam djela. Najzorniji primjer daje R547 (M, 21, SSS) koji iznimno precizno pamti fabulu i detalje radnje, ali ne osjeća nikakvo prepoznavanje. Premda u početku kaže da se radi „o tematici da uvijek ima nade, da čovjek uvijek može izaći iz crnila i mržnje”, u ostatku dojma prevladavaju elementi koje nije mogao protumačiti: „Općenito me se dojmilo što Raskolnikov dosta pada u nesvijest. On je slab, dosta lagano postane bolestan, više puta samo padne u nesvijest kad se uzbuđi. Onda se probudi i ima dosta maničnih momenata. (...) Raskolnikov je cijeli lud, cijeli u svom filmu.” Uz to: „Dojmilo me se što ima neke čudne snove. (...) Pravo da kažem, san o konju nikad nisam razumio, bio je iznenađen, nadugo opisan, ali ne povezuje se ni s čim u knjizi. To mi je bio najčudniji dio knjige. (...) Taj lik [Svidrigajlov] na kraju počinu samoubojstvo, što mi je bilo jako čudno. (...) Nisam baš razumio koja je njegova svrha u knjizi. On dođe, kaže svoje i umre. (...)” Naposlijetku, „knjiga je ekstremno puna opisa. Štoga se može opisati, opiše

se na dvije-tri stranice. Preskakao sam dosta stranica koje doista nisu važne. Kad Raskolnikov pogleda nešto, on to mora opisati. (...) Shvatio sam što želiš reći, ali zašto? Autor kao da je morao imati određeni broj riječi za napisati.”

Iz tog iskustva možemo iščitati implicitnu kritičnost spram Dostojevskoga, s čime bi se zasigurno složio Nabokov (2002: 67–77), no možemo uočiti da si čitatelj ne može protumačiti dijelove romana koji pretpostavljaju određeno emocionalno prepoznavanje stanja glavnoga lika. Ako čitatelj ne razvije razumijevanje za likove, njihove geste i postupci postaju patetični, motivi i razvoj radnje čudni, spajanje tragičnoga i grotesknoga nejasno, a opisi predugi. To se čini iznimno izraženim u slučaju ovoga romana gdje su likovi određeni antinomijom i polifonijom – tko u njihovu unutarnjem proturječju ne prepozna nešto sebi blisko, a pritom ne nađe oslonac u autoritetu autorskoga glasa, lako može zaključiti da su likovi naprosto apsurdni.

#### 4. FORMATIVNOST AFEKTIVNOG ČITANJA

S obzirom na navedeni poticaj na promjenu perspektive, i s obzirom na to da je 49 ispitanika (84,48 %) prvi put čitalo roman u tinejdžerskim godinama, može se zaključiti da je čitanje *Zločina i kazne* bilo u većoj ili manjoj mjeri formativno čitateljsko iskustvo, što direktno spominje 17 ispitanika (29,31 %). O takvu značaju romana eksplicitno govori R513 (F, 42, VSS) koja navodi da je roman pročitala u jednoj noći, i to opisuje kao *jedno od najintenzivnijih čitateljskih iskustava*: „To je bio period kad sam bila tinejdžer, adolescent, bilo mi je psihički užasno teško. Dojmio me se način na koji je sve to stavljeno u jednostavne, performativne rečenice, ali sažete, nisu bile Kundera. Dostojevski me jako dirnuo, ali to je jedna od zadnjih knjiga koje sam na taj način čitala.” Kao emocije ispitanica navodi „očaj, užas, zanos. Osjećaj pripadanja i nepripadanja, odvojenosti i povezanosti s društvom, ali i s realnošću, s kućom, domom.” U ovom su iskazu prisutni brojni dosad navedeni elementi: čitljivost romana, prepoznavanje u proturječnom osjećaju (ne)pripadnosti, transgresivni osjećaj otuđenosti od realnosti i doma, izraženi afekt i formativna promjena perspektive u mladenačkoj dobi.

Naposljetku vrijedi obratiti pozornost na pitanje koliko je nastava književnosti utjecala na spomenute doživljaje *Zločina i kazne*, što je teško ustvrditi jer samo šest ispitanika eksplicitno govori o školskoj obradi knjige iako je sasvim vjerojatno da dojmovi ispitanika proizlaze i iz rada u učionici, a ne samo iz usamljenoga čitateljskog iskustva. U svakom slučaju, kao što je navedeno, izgledno je da se čitatelji ne

bi odvažili na čitanje toga romana da se on nije nalazio na popisu obvezne lektire, na što upućuje usporedba sa sličnim djelima koja nisu u lektiri. Nadalje, škola je očito ove učenike dovoljno disciplinirala i naučila čitanju da su savjesno i refleksivno pročitali opsežan roman poput *Zločina i kazne*. Pritom, sudeći po popularnosti i drugog klasika ruskog realizma, Tolstojeve *Ane Karenjine*, očito se radi o vrsti teksta koja po sebi iznimno dobro rezonira s učenicima u toj dobi<sup>9</sup>. R416 tako navodi da je to bio „prvi put tijekom školovanja da me djelo potaknulo na razmišljanje o svijetu” (dakle u drugoj polovici srednjoškolskog obrazovanja). R314 (F, 25, VSS) ističe: „Na lektiri smo se time bavili izuzetno dugo i detaljno, možda je to bio ključni moment u kojem sam vidjela koliko književnost može biti duboka, koliko se može razmatrati. To je bio ključni moment da na svoju listu [za odabir studija] stavim i književnost.” R179 navodi da su se djelom bavili kroz raspravu i debatu, ne kroz pukopričavanje. Kao pozitivni dojmovi često se ističu poticaj na razmišljanje (što može uputiti na otvorenost nastavnika na dijalog s učenicima) i spoznaja koliko knjiga može biti kompleksna (što upućuje da je dijalog bio stručno vođen). Školski rad ističe i ispitanica R231 (F, 21, SSS) koja, dapače, ističe da je rasprava na nastavi ostavila jači dojam nego sama knjiga koju nije ni dovršila. Ako je nastava književnosti utjecala na dojam, to je očito činila kroz poticanje na razmišljanje i otvaranje dodatnih, ranije neprimijećenih slojeva značenja, a za pretpostaviti jest da je spoj slobodne diskusije i stručnoga vodstva vodio navedenom dojmu. No ni takav pedagoški pristup nije dovoljan uvjet za ostvarenje dojma jer su također nužni spremnost učenika na čitanje lektire, zrelost za razumijevanje djela i adekvatan književni tekst koji je pitko napisan i koji ih navodi na prepoznavanje u tekstu. Pritom vidimo da se učenici ne će prepoznati tek u pričama koje doslovno nalikuju njihovoj svakodnevici, nego da mogu u vrlo različitim situacijama prepoznati vlastito stanje ili razumjeti stanje koje im je tuđe, a ipak blisko. Ovaj nas primjer naposljetku podsjeća da nije samo popularna književnost ta koja pretendira na čitkost, nego da i djela sa statusom visoke književnosti mogu biti čitka i uzbudljiva, što pogotovo u kontekstu lektire može biti značajna vrlina jer je čitljivost *Zločina i kazne* bitan faktor u činjenici da je najveći broj ispitanika odabrao taj naslov kao jedan od najdojmljivijih.

Zaključno, prepoznavanje i emotivan doživljaj romana, kakvi se inače vežu uz subjektivan laički doživljaj književnosti (Felski 2016: 26–27), u ovom su slučaju omogućili da se ostvare interpretacijski potencijal romana, kakav nalazimo u struč-

<sup>9</sup> Među drugim najčešće odabranim lektirnim djelima nalaze se Camusov *Stranac*, Salingerov *Lovac u žitu* i Krležina drama *Gospoda Glembajevi*, što navodi na zaključak da lektira ostavlja najsnažniji dojam kod učenika starije dobi (3. ili 4. razred srednje škole) i u slučaju djela napisanih od razdoblja realizma nadalje.

nim analizama djela, i etička promjena perspektive, kakva se u istim analizama pripiše romanima Dostojevskog. To su ujedno ishodi koji su većinu čitatelja naveli da odaberu *Zločin i kaznu* kao jedan od najdojmljivijih romana koje su čitali. U tom smislu neprofesionalni čitateljski iskazi daju za pravo profesionalnim čitanjima, no pritom do izražaja dolazi činjenica da su subjektivno prepoznavanje i naglašena emotivnost otvorili prostor za interpretaciju i refleksiju što bi izostalo u slučaju emotivno i subjektivno distanciranoga čitanja. Presnažno prepoznavanje u glavnom liku ipak utječe i na sužen doživljaj romana: čitatelji u svojim dojmovima govore isključivo o Raskoljnikovu, a povremeni spomen sporednih likova opet se veže za njihovu funkciju u odnosu na glavni lik (lihvarka kao žrtva njegova ubojstva, Sonja kao njegova ljubav...). I to se može objasniti specifičnim karakteristikama romana u kojem je izrazito dominantna perspektiva glavnoga lika, a pritom „Raskoljnikovljeva monološka riječ zapanjuje svojom krajnjom unutarnjom dijalogizacijom i živim osobnim obraćanjem prema svemu o čemu on razmišlja i što govori” (Bahtin 2020: 229). No unatoč fiksiranosti na glavni lik, ispitanicima u pamćenju ne ostaju samo narativno značajni fragmenti njegove sudbine (ubojstvo, priznanje, pokajanje), nego i brojni drugi, marginalni, naizgled manje bitni fragmenti romana: „epizoda sa zombi-apokalipsom” (R21), skrivanje krvave čarape (R35), odnos lika prema studiju (R65), šetnja ulicom (R112: „Ulicom koju sam zamislila kao kamenu, da ima kamenu most, a to je doslovno jedina slika koju imam.”), Marmeladov koji pije jer želi dvaput jače patiti (R241), neobična veza Raskoljnikova i Sonje (R245: „Njegovi postupci nisu bili jasni, barem ne meni jer to nije isto izražavanje ljubavi kao u današnje vrijeme.”), uspon stubama prije ubojstva (R224, R305, R446), san o mučenju konja (R18, R547), emotivnost razgovora Razumihina i Raskoljnikova u mračnom hodniku (R591)... Nije moguće zasad objasniti zašto su čitateljima u pamćenju ostali baš ti fragmenti, a ne neki drugi. No i tu možemo svjedočiti slobodi neprofesionalnih čitatelja da pamte i navode elemente teksta bez potrebe za zaokruživanjem dojma ili logičkim objašnjenjem.

## 5. ZAKLJUČAK

Činjenica da hrvatski čitatelji najčešće biraju *Zločin i kaznu* kao najdojmljivije djelo koje su pročitali govori nam nekoliko stvari o tome kako književni tekstovi ostvaruju dojam. Prvo, sustav obvezne lektire zaslužan je za to da je velik broj ljudi pročitao ovu knjigu. Drugo, pitka forma zaslužna je za to da je većina tih čitatelja doista dovršila čitanje i ostala pod dojmom. Naposljetku, antinomija likova i polifonija romana za-

služne su za to što su se čitatelji prepoznali, emotivno doživjeli roman i dobili poticaj na etičku refleksiju, a što je također vezano uz zrelost i otvorenost mlađih čitatelja na učinak djela. Dok su lektirni sustav i pitkost teksta nužni uvjeti da se roman uopće pročita, intimno blizak sadržaj djela i emotivna spremnost čitatelja čine se ključnima za dugotrajno pamćenje romana kao jednog od bitnih, često i formativnih djela. Potrebna je dodatna analiza istraživačkih podataka da bi se moglo reći vrijedi li taj zaključak i za ostala djela, no u svakom slučaju pokazuje se da je prepoznavanje kao laička metoda čitanja ne samo zastupljena, nego ključna i za intimno vezanje s romanom i za tumačenje interpretacijskog potencijala romana kako ga određuju stručne analize.

Neprofesionalni čitateljski dojmovi također nas upućuju i na određene elemente teksta koji mogu testirati profesionalne opaske ili nas uputiti na zanemarene aspekte romana. Čitljivost romana upućuje na poveznicu djela s popularnim žanrovima, što se čini manje zastupljenom temom u profesionalnom pristupu Dostojevskom. Nadalje, značaj prepoznavanja upućuje nas na to da karakteristična gradnja likova čini snažnu okosnicu ovog romana, dok su drugi elementi (npr. stil pisanja ili širi svijet romana) rubni i stoga skoro nikad nisu izdvojeni kao nezavisni izvor čitateljske fascinacije. To ujedno čini ovaj roman izrazito pogodnim za individualno prepoznavanje u tekstu. U tom vidu čitateljski doživljaji Dostojevskog kompatibilni su sa zaključcima Rite Felski, ali vežu se i za širi suvremeni pristup književnosti koji je blizak filozofskoj hermeneutici (Meretoja 2015: 26), pristup koji pronalazi svoje mjesto „nakon dugog perioda kojim su dominirale formalističke i tekstualne koncepcije književnosti” i koji „premešta fokus s tekstualnosti na iskustvenost i afektivnost kao ključne značajke književnosti i drugih umjetnosti” (Meretoja 2015: 26). Premda u ovom radu nije bilo potrebe za širim razvojem književno-hermeneutičkog okvira, u budućim analizama vrijedi imati tu tendenciju u vidu kao pogodan izvor za teorijski okvir upravo za tip djela čije je tumačenje teško ostvarivo bez uzimanja u obzir subjektivnih i afektivnih aspekata čitanja.

No čitateljski iskazi ipak najviše govore o onome što smo dosad najslabije poznavali – o samim neprofesionalnim čitateljima. S jedne strane u iskazima možemo pronaći jasne tragove društvenih ili psiholoških utjecaja na dojam: školske smjernice u analizi djela vezane su za same tvrdnje o djelu, popularne narativne matrice vode osjećajima napetosti i uzbuđenja, a mladenačka autorefleksija može se povezati s prepoznavanjem u mučnim pitanjima protagonista. No ipak u skoro svakom dojmu prisutan je i tajnoviti čimbenik koji ne možemo jasno objasniti tekstem ni kontekstom: snažno upamćeni materijal od kojeg je građen peterburški most, ruganje Raskoljnikovu koji stalno pada u nesvijest, suosjećanje za lihvarkinu sestru koja je također stradala (što

je velika većina drugih ispitanika neobjašnjivo zaboravila)... Svaki čitatelj preuzima neki značenjski višak romana i za njega veže svoje iskustvo i senzibilitet, i to na načine koje nije moguće sasvim objasniti ni njima samima ni istraživačima. No nije ni potrebno objasniti sve načine na koje se književni tekst rastvara u procesu čitanja. Nekad je dovoljno utvrditi da se taj proces doista odvija i da se iz njega može mnogo naučiti o čitanju, čitateljima i književnosti.

## LITERATURA

- BAHTIN, Mihail. 2020. *Problemi poetike Dostojevskoga*. Prev. Zdenka Matek Šmit i Eugenija Čuto. Zadar: Sveučilište u Zadru.
- BEEBE, Maurice. 1955. „The Three Motives of Raskolnikov: A Reinterpretation of Crime and Punishment”. *College English* 17, 3: 151–158.
- DOSTOJEVSKI, Fjodor Mihajlovič. 2003. *Zločin i kazna*. Prev. Zlatko Crnković. Zagreb: Školska knjiga.
- ERDINAST-VULCAN, Daphna. 2015. „From Representation to Performance: A Bakhtinian Perspective on Literature and Ethics”. *Values of Literature*. Ur. Hanna Meretoja, Saija Isomaa, Pirjo Lyytikäinen i Kristina Malmio. Leiden i Boston: Brill Rodopi: 189–205.
- FELSKI, Rita. 2016. *Namjene književnosti*. Prev. Vladimir Cvetković Sever. Zagreb: Jesenski i Turk.
- FLAKER, Aleksandar. 1970. „Prijevodi s ruskoga i hrvatska književnost 1836–1892”. *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*. Ur. Aleksandar Flaker i Krunoslav Pranjić. Zagreb: Liber: 259–281.
- GIBIAN, George. 1955. „Traditional Symbolism in Crime and Punishment”. *PMLA* 70, 5: 979–996.
- GUILLORY, John. 1993. *Cultural Capital. The Problem of Canon Formation*. Chicago i London: The University of Chicago Press.
- HAKEMULDER, Jémeljan. 2000. *The moral laboratory : experiments examining the effects of reading literature on social perception and moral self-concept*. Amsterdam i Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- HAMERŠAK, Marijana. 2006. „Osnovnoškolska lektira između kanona i popisa, institucija i ideologija”. *Narodna umjetnost* 43, 2: 95–113.
- KVAKA – URED ZA KREATIVNU ANALIZU. 2023. „Istraživanje za ZNK HGK i HGK u povodu manifestacije Noć knjige 2023. g.”. *Kvaka.com.hr*. URL: [https://prijava.nocknjige.hr/datoteke/202304210844400.Noc\\_knjige\\_Kvaka\\_Istrazivanje\\_2023.pdf](https://prijava.nocknjige.hr/datoteke/202304210844400.Noc_knjige_Kvaka_Istrazivanje_2023.pdf) (25. travnja 2023.)
- MAGUIRE Muireann. 2012. „Crime and Publishing: How Dostoevskii Changed the British Murder”. *A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture*. Ur. Anthony Cross. Cambridge: Open Book Publishing: 149–162.
- MATIJAŠEVIĆ, Željka. 2011. *Uvod u psihoanalizu: Edip, Hamlet, Jekyll/Hyde*. Zagreb: Leykam International.
- MERETOJA, Hannah. 2016. „A Sense of History – A Sense of the Possible: Nussbaum and Hermeneutics on the Ethical Potential of Literature”. *Values of Literature*. Ur.

- Hanna Meretoja, Saija Isomaa, Pirjo Lyytikäinen i Kristina Malmio. Leiden i Boston: Brill Rodopi: 25–47.
- NABOKOV, Vladimir. 2002. *Lectures on Russian Literature*. Boston: Mariner Books.
- NIEMI, Pearl C. 1973. „The Art of ‚Crime and Punishment’”. *Modern Fiction Studies* 9, 4: 291–313.
- OKRUGLI STOL. 2021. „Dostoevsky in the Twenty-First Century”. *Umjetnost riječi* 65, 3–4: 255–276.
- OŠTOJIĆ, Luka. 2022. „Politika nastave književnosti na prijelazu iz SFR Jugoslavije u Republiku Hrvatsku”. *Metodički ogleđi: časopis za filozofiju odgoja* 29, 2: 101–125.
- ROWE, W. Woodin. 1972. „Dostoevskian Patterned Antinomy and Its Function in Crime and Punishment”. *The Slavic and East European Journal* 16, 3: 287–296.
- ŠKOPLJANAC, Lovro. 2014. *Književnost kao prisjećanje*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- ŠKOPLJANAC, Lovro. 2022. „Izvještaj o istraživanjima recepcije književnosti kod neprofesionalnih čitatelja”. *Pamćenje o književnosti u svakodnevicu*. URL: <https://pokus.ffzg.unizg.hr/wp-content/uploads/2022/01/Izvjestaj.pdf> (25. travnja 2023.)
- WARNER, Michael. 2004. „Uncritical Reading”. *Polemic: Critical or Uncritical*. Ur. Jane Gallop. New York i London: Routledge: 13–39
- WASIOLEK, Edward. 1959. „On the Structure of Crime and Punishment”. *PMLA* 74, 1: 131–136.

“YOU ARE NOT A MURDERER, BUT YOU CAN ALMOST UNDERSTAND HIM”:  
THE NON-PROFESSIONAL READER RECOGNITION IN DOSTOEVSKY’S  
*CRIME AND PUNISHMENT*

---

LUKA OSTOJIĆ

---

ABSTRACT

The qualitative research of everyday reading experience (with 650 participants) shows that Croatian non-professional readers choose Dostoevsky’s novel *Crime and Punishment* as one of the most influential literary works they have ever read. The aim of this paper is to contextualize and interpret this fact, with special emphasis on recognition as defined by Rita Felski. Felski claims that readers at the same time recognize both the familiar and what they see as different, but comprehensible, which leads them to the change of perspective and ethical reflection. In that sense, *Crime and Punishment* is very suitable because its protagonist is based on the principles of antinomy (Rowe) and polyphony (Bahtin), thus depicting emotional ambivalence and ethical dilemmas that can be recognized by a wide variety of readers. To conclude, *Crime and Punishment* is widely read and popular because it has been part of the school curricula for decades and because it is based on familiar patterns of crime fiction. However, recognition and ethical reflection make this reading experience impressive and formative.

KEYWORDS:

*antinomy, crime fiction, non-professional readers, recognition, polyphony*



# MUSTAPHA MAGYAR AS POSTTRAUMATIC PROSE

---

**DANIEL MIKULACO**

---

*Juraj Dobrila University in Pula*  
*Faculty of Philosophy*  
Ivana Matetića Ronjgova 1, HR – 52000 Pula  
daniel.mikulaco@unipu.hr

UDK: 821.163.4(497.6).09  
Andrić, I.  
DOI: 10.15291/csi.4316  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 21. 5. 2023.  
Prihvaćen za tisak: 14. 6. 2023.

---

This paper deals with a somewhat different, and hopefully, more meaningful approach to the analysis of Andrić's famous short story *Mustapha Magyar* from 1923. That story "from the Turkish times" was justifiably declared one of Andrić's most successful short stories, and is often characterized by the attributes of his most enigmatic or mystical, even darkest text. It is often defined by genre as an expressionist character short story with a tragic anti-hero, with which, according to the majority of interpretations and analyses, Andrić questions the existence of evil in the world and the impossibility of achieving good. In this paper, we start from the assumption that Andrić created the character of Mustapha Magyar as a person who suffers from the psychological consequences of war experiences, i.e. mental disorder known today as PTSD, and we will try to prove this by using short story citations.

**KEYWORDS:**

*Ivo Andrić, Mustapha Magyar, short story, trauma, post-traumatic prose, PTSD*

## 1. INTRODUCTORY REMARKS

Most interpretations or analyses of this short story boil down to the story of a tragic epic hero who, on his last expedition, even experiences a kind of “epiphany” realizing (and repeating on several occasions) that “the world is full of scum”. (Andrić 1964: 25) and thus mostly remain within the framework of Andrić’s mythologizing and some completely abstract concept of evil; e.g. Zoran Milutinović. He thus states:

If one had to choose one piece by Andrić that thematises the phenomenon of evil and nothing else, it would have to be the short story ‘Mustapha Magyar’. Mustapha is a figure of radical, not instrumental evil: one day he gets up and starts killing, seemingly for no reason at all. Killing others is not a means to an end for him, it is not even an end in itself, but it looks more like an expression of something that Mustapha carries inside him, or something that he is. He abuses and kills as others breathe. (Milutinović 2012: 18)

In his extensive study *Lord of the Story: Poetics of Ivo Andrić (Gospodar priče: poetika Ive Andrića*, 2016), and previously in the work “Flash of Beauty, Persistence of Evil - About Some Aspects of Ivo Andrić’s Short Stories” (“Bljesak ljepote, postojanost zla – O nekim aspektima novelistike Ive Andrića”, 2012), academician Krešimir Nemeč recognizes such *demonic evil of the tyrant* emphasizing the motifs of *sin, guilt, hatred, fate* on the examples of the characters Čelebi-Hafiz from the short story *Body*, Dželaludin-paša from the story of *The Vizier’s Elephant*, Mula Jusuf from the story *In a Time of Camping*, as well as MUSTAPHA MAGYAR from the story in question.

There are also other, partly ideologically colored, attempts of political, national/nationalist, or religious readings/loadings, starting from those from the 90s of the last century (even earlier, but also later) which presuppose Andrić’s intention to condemn Islam as fundamental evil in contrast to the presumed affirmation of Christianity (and from some other short stories) as absolute good (Muhamed Filipović, Muhsin Rizvić, Rusmir Mahmutćehajić, Nadan Filipović). In that vein, BiH academician Muhamed Filipović claims in his famous essay “The Bosnian Spirit in Literature - What Is It?”<sup>1</sup>, as para-

<sup>1</sup> “Bosanski duh u književnosti – šta je to?”: “Such literature was created in Bosnia during the last hundred years, and it divided Bosnia more than the many armies that had marched across it and shed blood in it. She also shared her spirit, that basic beginning of a common feeling and life relationship, which Bosnia had painfully created through a thousand years of its difficult history. This literature began in the 1870s, and at the beginning of the 20th century it gained particular momentum in the awakened national movements with their spiritual inspirers, Kočić, Ćorović, etc., and culminated with Andrić, who is its best and greatest representative.” (Filipović 1967: 10)

phrased by Boris Škvorc, that Andrić with his “determination” (...) “caused (...) more damage to the Bosniak people than all the armies that passed through them?” (Škvorc 2011: 209). This illustrates an attempt to read Andrić from the position of ethno-national narratives - as Nebojša Lujanović vividly proves in his study *In the Trenches of Interpretation: The Strategy and Tragedy of Illegitimate Reading (U rovovima interpretacija: strategija i tragedija nelegitimnog čitanja, 2020)*. What is more, the latest readings from the positions of *gender ideology - transgender and queer* literature, e.g. Šejla Šehabović or Jasmina Čaušević - *lgbti.ba* (Tanić 2015), are aimed at dissolving literary canons to the level of trivialization in hypersexual pathology. For instance, referring to Andrić’s short story in question, Jasmina Čaušević says:

I remember the short story *Mustapha Magyar*, where there is a motif when he remembers how he had a relationship with some boys... It was even a short story made into a film; I think in the late eighties. There is also that scene where the main character enters the house and where that boy, shown as an adolescent, is waiting for him... The next scene is – the two of them in bed. (Tanić 2015) <sup>2</sup>

In recent years, analyses of literary texts or entire works from the standpoint of post-colonial criticism have become frequent, and Andrić is no exception. Such an approach for explaining the nature and complexity of multicultural and intercultural relations / misunderstandings in BiH is used, for example, by Boris Škvorc in his work “The Influence of Colonial Origins and Postcolonial Frameworks on the Reading (Narration) of the Nation by Andrić, Krleža, and Nazor” (“Utjecaj kolonijalnih ishodišta i postkolonijalnih okvira na čitanje (pričanje) nacije kod Andrića, Krleže i Nazora”, 2011):

And that aspect of reading the nation’s hybridity, which is turned towards the east, is mostly subaltern in terms of class and race to the imposing other who owns the privileged space of the story and its frame. Such an identity complex can be read in Andrić, already in the early short stories (...). (Škvorc 2011: 207)

Considering the overall reception so far of undeniably quantitatively and qualitatively complex Andrić’s literary work and all the questions that still remain open, viewed from the most diverse literary theoretical perspectives, frameworks, and nar-

<sup>2</sup> We are referring to the film *Gazija* (1981) directed by Nenad Dizdarević, which was based on motifs from Andrić’s short stories *Mustapha Magyar*, *The Journey of Alija Đerzelez* and *Death in Sinan’s Tekke* (screenwriters: Vuk Krnjević and Nenad Dizdarević).

ratives, either from the positions of postcolonial criticism, new historicism, the theory of cultural memory, cultural materialism, imagology or ethnonational narrative, probably the most appropriate conclusion at the moment is that in the summary of the study “Can the Other Read?: Sketch on Theoretical and Literary Historical Issues and Problems of Reception of Ivo Andrić’s Literary Work” (“Može li drugi čitati?: skica o teorijsko-književnohistorijskim pitanjima i problemima recepcije književnog djela Ive Andrića”, 2016) by Sanjin Kordić:

In the Bosnian and especially Bosniak literary-historiographical case regarding Andrić, the most prominent controversy is a question that is well known in a wider context - a question that appears in a simplified perspective as the problem of Andrić’s relationship to Bosnia and Bosniaks. It is, however, a multifaceted problem of the representation of Bosnia, especially Bosnian history, Bosnian Muslims, the ‘Muslim Orient’, and other similar and closely related phenomena in Andrić’s literary work, in relation to which neither Bosnian-Herzegovinian nor Bosnian literary historiography are nor can be homogeneous. That is why it is ultimately impossible to talk about a single, unison Bosniak, and especially not about a uniform Bosnian reception of Andrić’s literary work or some of its aspects in this problematic perspective. (Kordić 2016: 298)

My analysis, as indicated in the title, is based on the assumption of a today recognized disease, a mental disorder - better known as PTSD (*post-traumatic stress disorder*) and the term *post-traumatic prose* that is partially derived from that context. There is no doubt that Andrić’s texts deal with the metaphysics of evil as a complex issue that includes *sin*, *guilt*, *hatred* and *fate* - as Nemeč and others say or as Sibila Petlevski notes in her letter (which I will refer to shortly), and “kismet in the legendary folk heroes that come from oral literature” (Petlevski 2017 : email)<sup>3</sup>, as well as the context of complex colonial and cultural relations in Bosnia and Herzegovina. However, as far as this Andrić’s short story and its protagonist are concerned, the diagnosis of PTSD as the background and the main cause-and-effect motivator of all the states and actions of Mustapha Magyar seems obvious to me and can be proven by examples. Therefore, it is not some abstract evil or fate, but primarily a disease.

<sup>3</sup> During August 2017, the author of this paper had a short private correspondence with prof. Ph.D. Sibila Petlevski about Andrić and PTSD and a possible relationship with Viktor Tausk. The quote (and two more that follow) refer to Petlevski’s letter dated August 14, 2017. Since it is a private correspondence, the letter can be viewed only by direct inquiry to the correspondents (S. Petlevski and D. Mikulaco).

## 2. ABOUT TERMINOLOGY

It should first be noted that the literary theory term *post-traumatic prose*, which comes from American feminist and socially oriented literary criticism in the 60s and 70s of the last century (such as post-traumatic fiction, post-traumatic prose, or post-traumatic narrative), was first used in our country by Dubravka Oraić Tolić in her work “Contemporary Croatian Prose: the Challenge of Reality” (“Suvremena hrvatska proza: Izazov zbilje”, 2001), and then in her exhaustive study *Male Modernism and Female Postmodernism: the Birth of Virtual Culture (Muška moderna i ženska postmoderna: rođenje virtualne kulture*, 2005), in which, among other things, she deals with contemporary Croatian prose at the turn of the 20th and 21st century. However, Oraić Tolić<sup>4</sup> uses that term in a somewhat broader context, which (also according to Anglo-Saxon feminist sources) refers to a larger scope of the term *trauma*, while I, for the purposes of analysing this short story, limit myself only to the consequences of war traumas.

However, it seems important to add that the term *post-traumatic prose*, i.e., *post-traumatic narrative* in the broadest sense, should be divided into two fundamentally different parts: the first is post-traumatic artistic narrative fiction, i.e., metafiction in the sense of narrating about the other, and the second is a self-referential and/or autobiographical documentary and confessional statement of a PTSD subject, which has a primarily therapeutic function and is often used as a form of therapy today. For us, this first meaning of the term *post-traumatic narrative*, which is limited to artistic narrative fiction, is more important.

Oraić Tolić, referring to Nietzsche, establishes the concept of a “dark superman” (*utopian androgynous*), whom she describes as:

(...) a man over men who set as his goal the domination of ‘man’ by transplanting feminine gender traits to the masculine field of will for power: irrationality, chaos, madness, aesthetics, amorality. (Oraić Tolić 2005: 104)

(...) A dark genius, bearer of the destructive principle, something like Micić’s Balkan ‘barbarogenius’ from the Zagreb magazine ‘Zenit’ in the twenties.” (Oraić Tolić 2005: 106)

<sup>4</sup> Oraić Tolić, reflecting on the 90s of the last century, singles out the so-called *post-ideological strategies* with which literature grasps/responds to *the challenge of reality*. The assumption is that artists of the postmodernist definition are aware that *reality in art can no longer be expressed in an ideological way* and therefore develop different *post-ideological strategies*, among which the author cites *indifference* and *revolt* - as a response to collective/personal harsh reality in the forms of *the new wave of post-traumatic prose* - from *fierce* and/or *emotional prose*, *escape from reality*, *mystification*, and *simulation* to *raw violence* and *destruction of all meanings and values*. (Oraić Tolić 2001: 39-51)

Although in her studies the author defines the strategies of the post-traumatic narrative as postmodernist (*post-ideological*), Andrić's short stories are modernist; nevertheless, with Andrić's specific "ideological way", the strategies of the post-traumatic narrative can also be read from the modernist code.

The term *trauma* is ambiguous, but here it will be understood in a narrower sense, as theoretician Cathy Caruth in her book *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996) and the given context understands it as "a wound inflicted upon the mind" (Caruth 1996: 16). Similarly, trauma is defined in the *Dictionary of the Croatian Language Portal* as: "(...) mental shock, which for a longer or shorter time interferes with the normal development of psychological activities; what heavily weighs on memory and emotions."<sup>5</sup>

Traumas, in the broadest sense, are caused by various *stressors* (life-threatening experiences), such as war (battles, explosions, injuries, deaths of comrades, wartime captivity, torture...), kidnappings, terrorist attacks, domestic violence and/or childhood neglect, sexual violence, natural disasters, criminal violence, psychological and physical violence (various forms of bullying), accidents. Traumas can be individual and collective, temporary (*acute*) or permanent (*chronic*) and depend on the following factors: *personality of the individual, nature, and intensity and duration of traumatization*. PTSD is one of the traumatic mental anxiety<sup>6</sup> disorders caused by severe stress.

A pioneer of psychoanalysis from the beginning of the 20th century, Sigmund Freud, describes trauma as a split between the external world and the perception of one's own existence: "It also happens that people, due to some traumatic event that shakes the foundations of their previous life, reach a state of numbness, that they lose all interest in the present and the future, and that they remain permanently mentally preoccupied with the past." (Freud 2000: 293)

<sup>5</sup> *Hrvatski jezični portal*. URL: <https://hjp.znanje.hr/> ( March 27, 2020)

<sup>6</sup> Anxiety: a condition that includes a feeling of anxiety, dread, fear up to the point of panic, along with psychomotor tension and inner restlessness, and the feeling that the person is going to explode. (...) - Medicinski leksikon. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <https://medicinski.lzmk.hr/clanak.aspx?id=734> (March 27, 2020)

### 3. A BRIEF HISTORY OF PTSD<sup>7</sup>

It should be noted that soldiers have always, in all wars, been exposed to devastating traumas and then to the entire spectrum of traumatic consequences. Therefore, the sets of symptoms known today as PTSD, have been known in similar variants and different names since ancient times through most of the history of wars<sup>8</sup>. Thus, the first mention of some form of war trauma is recorded as far back as Antiquity. Herodotus, writing about the *Battle of Marathon* (490 BC), mentions a certain Athenian soldier *Epizelus* who, allegedly, was not physically injured in the battle, but became blind due to the trauma he experienced. Various names for this type of trauma have been recorded throughout history. Hermann Oppenheim (1858–1919) – a German neurologist in 1888 – established the term *traumatic neurosis* to describe neurological disorders in accidents. For the American Civil War (1861–1865), the first more complete descriptions of this type of trauma caused by the war are recorded using names such as *soldier's heart*, *irritable heart*, *cardiac neurosis*, or *nostalgia syndrome*.

As the First World War (1914–1918) was preceded by a strong breakthrough in psychology (Freud and psychoanalysis), during and after the so-called Great War there were also the first scientific works that problematized the traumatic consequences of the war. Among the first names that devoted themselves to this issue was the name of Viktor Tausk (1879 - 1919)<sup>9</sup> - lawyer, writer, and doctor (psychiatrist, psychoanalyst, and neurologist) – a student of Sigmund Freud, participant of Croatian Moderna, and a contemporary of Ivo Andrić. Among his other psychoanalytical studies (on schizophrenia, on sexuality, on alcoholic delirium, on deserters...) based on his own war-medical experiences from the Russian front in 1916 (among the first in Europe), he also published the work entitled “Diagnostische Erörterungen auf Grund der Zustandsbilder der Sogen. Kriegspsychosen” (*Diagnostic Consid-*

<sup>7</sup> For the purposes of this paper, we are only looking at the consequences of post-traumatic stress disorder (PTSD) caused by the war.

<sup>8</sup> I am certainly not alone in thinking that the general history of human civilization is for the most part a history of war; at least in terms of the predominant historiographical approaches that start from major historical events, which are always wars! In this sense, one could even assert that war, not peace, is the natural state of humanity; how war is a constant and peace is just a short break between wars. Of course, there are other histories; for example: the history of art or the history of everyday life, which form a significantly more humane image of human civilization.

<sup>9</sup> Viktor Tausk (Žilina, March 12, 1879 - Vienna, July 3, 1919) - lawyer, writer, and doctor (psychiatrist, psychoanalyst, neurologist, and war doctor) - student of Sigmund Freud, participant of Croatian Moderna (short story writer and playwright: short story *Husein Brko*, drama *Sunset/Half-dark*). About this versatile, peculiar, and tragic European intellectual, who spent most of his childhood in Zagreb, adolescence in Sarajevo, and studies and part of his later life in Vienna, Berlin, Belgrade... writes Sibila Petlevski.

erations of the Symptomatology of the So-called War Psychoses)<sup>10</sup>, i.e., a study on war-induced psychosis, which is nowadays called PTSD. During the Great War it was also called *shell-shock*, *war neurosis*, *traumatic neurosis*, *trench neurosis*, *gas hysteria*, and the symptoms are mental exhaustion, headache, blindness, confusion, hysteria, etc. During the Second World War, names such as *war neurosis*, *concentration camp syndrome*, *combat exhaust*, or *battle fatigue* were used for this type of trauma. It should also be mentioned that a disorder with a similar set of syndromes was also detected in the war zone of former Yugoslavia and was called *partisan neurosis* or *Kozara psychosis* (Klajn 1955) - since its appearance was noticed after the *Battle of Kozara* (Bosnia, June 1942). Furthermore, for the Korean War, these traumas are called *veteran syndrome*, and for the Vietnam War, *Vietnam syndrome* or *post-Vietnam syndrome*.

It should also be noted that discussions about PTSD in today's Croatia and the ex-Yugoslav environment, as a result of experiences from the Homeland War and other wars from the 90s in the territories of the former state and the very large number of sick soldiers, as well as all other groups of victims, are increasingly proving to be very important. Some of the latest estimates (Herman Vukušić, Krešimir Čosić) speak of more than 30,000 Croatian war veterans suffering from PTSD.

Probably the most famous and shocking media case is the one of the retired general Ivan Korade (1964-2008) – a celebrated participant in the Homeland War, commander of the 7th Guards Brigade - Puma, brave warrior, and praised disabled homeland war veteran (in 1992 he was seriously wounded on the Dubrovnik battlefield and lost a hand) who went on a killing spree and escaped over the hills of Zagorje one March evening in 2008, killing four people, seriously wounding one of the policemen who participated in the search, and finally killing himself. Even before that, General Korade was known for frequent conflicts and violent incidents, and although he most likely suffered from chronic PTSD, he was not officially diagnosed with this disease during his lifetime.

How many times did the police and the judiciary turn a blind eye precisely because of his war merits and general rank, so his sins and misdeeds remained unsanctioned (...) If Korade had already been punished for his first conflicts with the law, as any other Croatian citizen would have been, perhaps the repetition of bloody history in Croatian Zagorje would not have happened. Even if it is an illness, PTSD, no amount of heroism and contribution to the liberation of the

<sup>10</sup> In: *Wiener med. Wochenschrift*, Nr. 37 and 38. 1916

country can be a blank bill for anyone to, with the end of the war and the disappearance of the real enemy, raise a hand or draw a weapon against neighbours, passers-by, road users, children, and old women.

(Mijić 2008: 2)

Prominent psychiatrist of KBC Zagreb, Dr. Herman Vukušić, points out about the case of General Korade: “It seems that this crime was not premeditated, but the perpetrator was in a state of altered mind. He did not plan it, it’s not an organized act that he prepared months or days in advance, but the result of a crazy and dark moment.” (*24 Sata*, March 28, 2008)<sup>11</sup>

### 3.1. APPENDIX ON TAUSK

Some details from the life, work, and tragic personality of Viktor Tausk made me wonder if by some chance Ivo Andrić could have known Tausk himself, his literary texts, or his studies on *war psychosis*, and if that might not have helped him in shaping the character of Mustapha Magyar and the story about him. Namely, although Tausk is thirteen years older than Andrić and both had very different life paths, they used to live in the same cities such as Zagreb, Vienna, Berlin, and Belgrade. From their biographies, however, it appears that in 1913 they were staying in Vienna at the same time: Tausk as a graduate student nearing the end of his psychology studies with Freud, and Andrić as a student of history, philosophy, and Slavic studies (until he left for Poland). Did they meet? On this issue, I consulted the writer and scientist Sibila Petlevski<sup>12</sup> - the person who is certainly most competent to speak about Tausk.

Regarding the Tausk-Andrić connection - I have to disappoint you: I am almost certain that Andrić did not read Tausk’s medical and psychoanalytic works (perhaps only some early texts written under the pseudonym Slovačić) and I am almost certain that they were not in the correspondence. (...) I doubt that Viktor was interesting to him, possibly Slovačić in connection with the polemic with Tresić Pavičić. Andrić was born in 1892, and Viktor Tausk in 1879. Tausk was in Vienna while Andrić was in high school. Tausk was perceived as a lawyer in

<sup>11</sup> Article: „Suborac generala: Mislim da će se predati policiji“, author: not specified.

<sup>12</sup> Sibila Petlevski (sibilapetlevski.com) wrote about Viktor Tausk a exceptionally interesting and award-winning biographical novel trilogy entitled *Taboo (Time of Lies - Taboo I, 2009; It Was So Nice for Us! - Taboo II, 2011; and Twilight - Taboo III, 2013)*.

Bosnia who participated in Croatian Moderna. So, my position is clear: Andrić was not inspired by the psychoanalytical and medical works of Viktor Tausk in his treatment of the anti-hero Mustapha Magyar, and he was not really preoccupied with Freud either. Or at least I don't remember him referring directly to Freud anywhere. (Petlevski 2017: email)

However, in her letter, Petlevski has no doubts about the merits of Viktor Tausk for today's understanding of *war psychosis* and notes the following:

(...) I am the first to claim that Tausk is the progenitor of the modern approach to *war psychosis*. In Freud's circle, people wrote about *war neurosis* (e.g., Ferenczi writes about it), but Tausk (1916) was the first to use and argue in detail the term *war psychosis*. (...) It is my opinion that Eder (Eder, David Montague, *War-Shock*, 1917)<sup>13</sup>, who is usually considered the Anglo-Saxon basis for the thematisation of PTSD as it is today, drew on some pre-war thoughts of Tausk, who guided him through psychoanalytic process for a short time. Both of them later had the opportunity to see the disorders of the participants in the war, and they themselves were at the front. (Petlevski 2017: email)

She also states the following about the importance of his prominent psychoanalytic study:

(...) Viktor Tausk faced similar physical, mental, and moral questions, as well as temptations, but on the Austro-Hungarian and German side, first in the Polish hospital, and then in the headquarters in Lublin, where he had the opportunity to consider numerous cases of neurological and psychological disorders caused by a close shell explosion, but also cases of psychotic behaviour caused by war trauma. In his presentation at the *Second Conference of Medical Officers*, on January 19, 1916, in Lublin, Tausk dealt in detail with "diagnostic insights regarding the symptomatology of the so-called war psychosis." Psychiatric (in a specific way also psychoanalytical) patient notes contain an interesting combination of medical and social-psychological anamnesis. Description of disease symptoms, as well as circumstances, and therefore also possible causes, is a task that in itself extends medical diagnostics to heu-

<sup>13</sup> David Montague Eder - British psychoanalyst and doctor, founder and head of the London Psychoanalytic Society, participant of the Viennese psychoanalytic Freud circle; close to Tausk.

ristic assessment models. Tausk's diagnostic insights are "cooled" from the philosophical-literary-psychological interventions that we might expect from an early representative of psychoanalysis, although his text offers a range of examples that illuminate "cases" in such detail that they - depending on the approach to their lives and actions - represent excellent material for psychiatric research of the disorder that today we would call *post-traumatic syndrome* (...) (Petlevski 2015: 95-96)

Therefore, I have not come across any reliable or tangible confirmation of Andrić's acquaintance with Tausk, but the fact remains that they stayed in Vienna at the same time during 1913 and that they could have met. Also, it would not be improbable that Andrić, during his prison internments in Split, Šibenik, Maribor, Ovčarevo, and Zenica (from July 1914 to June 1917) or during his stay in the Hospital of the Sisters of Mercy in Zagreb, where he was treated on several occasions (from the second half of 1917 to October 1919), could have come into contact with Tausk's psychoanalytic studies or perhaps another author who studied *war psychosis*.

#### 4. CONTEMPORARY DESCRIPTION OF PTSD

According to the *American Psychiatric Association (APA)*, which standardized the criteria for the diagnosis of *post-traumatic stress disorder (PTSD)* in 1980, and according to the international classification of the *World Health Organization (WHO)*, *post-traumatic stress disorder (PTSD)* is a collective name for a psychiatric disorder that develops as a psychological response to the consequences of exposure to a dangerous or stressful event<sup>14</sup>; which initiates a particularly strong psychological trauma accompanied by feelings of fear, helplessness and/or horror, and which affects the transformation of the image of reality by changing, through various cognitive and affective disturbances, the material (physical), spiritual (psychic) and symbolic (social) reality frameworks of the traumatized person.

It is according to the criteria of these two organizations (APA and WHO) that PTSD is diagnosed today. According to WHO *IKB-10 (International Classification of Diseases, 10th revision)*, PTSD is classified according to the following

<sup>14</sup> DSM-III - *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Third Edition* (Washington DC, 1980) and *IKB-10 – 10th revision of the International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems (ICD-10)* (Zagreb, 1999)

subordinate categories: *Mental and behavioral disorders (F00-F99)*, *Neurotic and somatoform disorders and stress-induced disorders (F40-F48)*, then *Reaction to severe stress and adjustment disorders (F43)*, and finally as *Post-traumatic stress disorder* under code F43.1 together with *Acute stress reaction (F43.0)* and *Adjustment disorder (F43.2)*.

#### 4.1. THE DIAGNOSTIC CRITERIA FOR PTSD (F43.1) ACCORDING TO ICD-10

*A: Traumatic event*

*Exposure to an extreme mental or physical stressor, of short or prolonged duration*

*B: Reliving the event*

*Persistent experiencing of the stressor must be present in at least one of the following:*

1. *recurring intrusive memories,*
2. *re-experiencing events /flashbacks/,*
3. *re-experiencing events in dreams; feelings of intense psychological distress in situations of exposure to circumstances that remind or are related to a traumatic event.*

*C: Avoidance*

*Actual or desired avoidance of circumstances reminiscent of or related to the traumatic event that were not present prior to exposure to the stressor.*

*D: Persistent symptoms of increased arousal*

*One of the following must be present:*

1. *inability to recall, either partially or completely, some significant aspects of the event or period of exposure to the stressor,*
2. *persistent symptoms of increased psychological sensitivity and excessive anxiety present in at least two of the following symptoms that were not present before exposure to the stressor:*
  - a. *difficulty falling asleep and maintaining sleep,*
  - b. *irritability or fits of anger,*
  - c. *concentration difficulties,*
  - d. *hypervigilance (increased level of vigilance, attention and awareness),*
  - e. *exaggerated reaction of fright.*

*E: Duration*

- *Criteria B, C, and D must be met within a period of up to 6 months after exposure to a traumatic event.*
- *The onset of the disorder follows trauma with a latency period of several weeks to several months (but rarely exceeding a period of 6 months). It is extremely*

*rare that a diagnosis of PTSD can be made even 6 months after the event, if a typical clinical picture is present.*

(acc. Kozarić-Kovačić et al. 2007: 104)<sup>15</sup>

According to the APA *DSM-5 (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, fifth edition)*, PTSD is placed in the group of anxiety disorders with diagnostic code 309.81. The DSM-5 classification distinguishes three forms of PTSD: acute (symptoms lasting less than three months), chronic (symptoms lasting more than three months), and delayed (symptoms appearing at least six months after exposure to the stressor).

#### 4.2. THE DIAGNOSTIC CRITERIA FOR PTSD (309.81) ACCORDING TO DSM-5

*A: The person was exposed to a traumatic event with the following characteristics (both criteria present):*

- 1. the person experienced or witnessed an event where there was a threat of death or serious injury, i.e. there was a threat to personal and/or other people's physical integrity,*
- 2. the person experienced intense fear, helplessness and horror.*

*B: The traumatic experience is relived (one or more symptoms present):*

- 1. recurrent intrusive memories of the event, which include images, thoughts or perceptions,*
- 2. repetition of disturbing dreams about the event,*
- 3. the feeling that the traumatic event is repeated, including illusions, hallucinations or 'flashback' episodes in the waking state or in the state of intoxication,*

<sup>15</sup> The fifth edition of IKB-10 from 2016 brings the following refinements and changes:

**“Post-traumatic stress disorder (F43.1)** arises as a delayed or protracted response to a stressful event or situation (of either brief or long duration) of an exceptionally threatening or catastrophic nature, which is likely to cause pervasive distress in almost anyone. Predisposing factors, such as personality traits (e.g. compulsive, asthenic) or previous history of neurotic illness, may lower the threshold for the development of the syndrome or aggravate its course, but they are neither necessary nor sufficient to explain its occurrence. Typical features include episodes of repeated reliving of the trauma in intrusive memories ('flashbacks'), dreams or nightmares, occurring against the persisting background of a sense of 'numbness' and emotional blunting, detachment from other people, unresponsiveness to surroundings, anhedonia, and avoidance of activities and situations reminiscent of the trauma. There is usually a state of autonomic hyperarousal with hypervigilance, an enhanced startle reaction, and insomnia. Anxiety and depression are commonly associated with the above symptoms and signs, and suicidal ideation is not infrequent. The onset follows the trauma with a latency period that may range from a few weeks to months. The course is fluctuating but recovery can be expected in the majority of cases. In a small proportion of cases, the condition may follow a chronic course over many years, with eventual transition to an enduring personality change (F62.0).” (WHO 2016: 309)

4. *intense psychological distress when exposed to an external or internal stimulus that symbolizes or reminds of some aspect of the traumatic event,*
  5. *psychological response to exposure to an internal or external stimulus that symbolizes some aspect of the traumatic event.*
- C: Constant avoidance of stimuli (stimuli) associated with the traumatic event and inability to express feelings (one or both symptoms present):*
1. *an effort to avoid disturbing memories, thoughts or feelings associated with the traumatic event,*
  2. *an effort to avoid actions, places, persons, activities and situations that may remind of the trauma,*
- D: Negative changes in cognition and mood related to the traumatic event(s), which begin or worsen after the traumatic event(s) have occurred (two or more symptoms present):*
1. *inability to remember some important parts of the trauma,*
  2. *constant and exaggerated negative beliefs or expectations about oneself, others or the world (e.g. "I'm bad", "No one can be trusted", "The world is completely dangerous", "My entire nervous system is permanently destroyed"),*
  3. *distorted knowledge about the cause or consequences of the traumatic event/s that lead the individual to blame himself or others,*
  4. *permanent negative emotional state (e.g. fear, horror, anger, guilt or shame),*
  5. *significant loss of interest in participating in various activities,*
  6. *feeling of separation or alienation from other people and hopelessness,*
  7. *permanent inability to experience positive emotions (e.g. inability to experience happiness, satisfaction or feelings of love).*
- E: Changes in arousal and reactivity related to the traumatic event(s), beginning or worsening after the traumatic event (two or more symptoms present):*
1. *Irritable behavior and outbursts of anger (with little or no provocation) which are usually expressed as verbal or physical aggression towards people or objects (irritability or feeling of unreasonable anger),*
  2. *reckless or self-destructive behavior,*
  3. *hypervigilance (increased level of alertness, attention and awareness),*
  4. *excessive startle reaction,*
  5. *problems with concentration,*
  6. *sleep disorder (e.g. difficulty falling asleep, staying asleep or restless dreams).*
- F: Duration of symptoms under B, C, D and E longer than one month.*
- G: Significant impairment in social, work, or other functioning.*
- (APA 2013: 270-271)

The fundamental difference between these two classifications (*DSM-5* and *ICD-10*) for the diagnosis of PTSD, although they largely overlap, is in the time taken for the disorder to develop. According to the *ICD-10*, PTSD must develop within six months of the traumatic event, so it is difficult to recognize its chronic form, and the delayed form of PTSD is not recognized by this classification at all.

## 5. ANALYSIS OF THE CASE OF MUSTAPHA MAGYAR

It is commonplace in the description of Andrić that he shaped his prose based on three traditions: modernist, epic (myths, legends, traditions...), and that of Franciscan chroniclers. This is how Andrić shaped his early short stories, those from the so-called *The Graz Opus* or *Short Stories from Turkish Times*<sup>16</sup>, to which Mustapha Magyar also belongs, and predominantly thematise the past of Bosnia - drawing and questioning the fates of individuals through authenticated background historical events. For example, one of the excellent connoisseurs of Andrić's life and works, Ivan Lovrenović, recently cited an interesting Franciscan chronicle about *Mustafa Magyar*:

In another chronicler, Mija Batinić, we find information that the main ring-leaders were Madžar-Alija from Doboj and Komšag Sarajli. While the friars were supporting the door of the monastery from the inside so that the bandits wouldn't break it open, one of them fired a holster through a crack in the door and wounded Lastrić in the "upper right thigh", and sent two bullets through the sleeve of the habit to the guard, Friar Nikola Glavočević. The following night somewhere in the inn, Madžar-Alija drunkenly killed Komšaga, and the bey Bjelopoljac took the corpse to Sutjeska, so that "blood money" could be done and the friars "on God's justice lost 500 groschi". The chronicler adds: "But the murderer didn't even bother, because after bragging in Sarajevo that he had executed a Turk, the guys jumped up and drowned him on the spot." (It is not difficult here to recognize the name and the motive behind the famous short story of the great writer about Mustapha Magyar and the world that is "full of scum - both baptized and unbaptised"). (Lovrenović 2013)

<sup>16</sup> *The Graz Opus* consists of nine short stories (*Mustapha Magyar*, *The Rzav Hills*, *Love in the Small Town*, *In the Guest-House*, *In the Dungeon*, *The Temptation in Cell No. 38*, *On the Second Day of Christmas*, *First Day in the Split Dungeon*, and *Night in the Alhambra*, and three essays that Andrić wrote and published during his stay in Graz in 1923-1924. (See: Tošović 2010)

Considering the initial thesis through which the short story is questioned, i.e. its protagonist Mustapha Magyar, the emphasis is on the attempt to diagnose PTSD caused by *war trauma*.

### 5.1. THE CHARACTER OF MUSTAPHA MAGYAR

Warrior, hero, brawler (archetype of the epic warrior), amoral, callous, asocial (loner), psychotic, but also a man of books and music (intellectual and aesthete). At the very beginning of the short story, Andrić describes Mustapha's appearance after having returned from the *Battle of Banja Luka*:

He was slumped in the saddle and looked unexpectedly small (for in their tales and anticipation he had grown to giant size); morose, shrunken, and wrapped in his cloak, he seemed more like a fasting pilgrim than Mustapha Magyar, the hero of so many stories and songs. (...) with a beard, pale and skinny. (Andrić 1968: 81-82)

- Family: Mustapha's father – “wasteful and drunkard” (Andrić 1964: 21), died; grandfather Avdaga Madžar – “a famous Turkish man from an old and respectable Hungarian family, who acquired and left a large fortune” (Andrić 1964: 21); after his father's death, he divided the remaining property with his older brother, so he owns a “crouched cottage over the water” (Andrić 1964: 21) and “some skinny serfs” (Andrić 1964: 21) in his native Doboj.

- Education:

At the age of fifteen, when his father had died and his brother married, Mustapha had been packed off to the Muslim high school at Sarajevo. There he spent four hard and frugal years. On reaching twenty, he had returned to Doboj with a trunkful of books and well-worn student clothes, as well as a big ebony flute with air holes of inlaid silver; but instead of moving in with his brother, he put up at his homestead. (Andrić 1968: 82)

- Social life (twenty-year-old after returning to Doboj from education in Sarajevo):

He had changed completely. With a new mustache above his pursed lips, stoop-shouldered, moody and unsmiling, he spoke to no one and made no friends. During the day he would read the Scriptures with the town imam, Ismet Agha, and nights he would play the flute hour after hour, filling the long marshy

meadow below the house with his music. And when the army began to recruit men, he had had himself fitted out, then padlocked the house and marched off to Russia under General Delalić. (Andrić 1968: 82)

- Battles: it follows from the short story that Mustapha Magyar participated in the *Russian-Turkish War* (1735 – 1739): in the Caucasus, Ukraine, Crimea, and Azov; in the *Austro-Turkish War*, that is, the *Habsburg-Ottoman War* (1737-1739) in the territories of Hungary, Slavonia (near Orłjava), and Bosnia, and he particularly distinguished himself in the battle against the Austrians in the *Battle of Banja Luka*<sup>17</sup> on August 4, 1737. Therefore, Mustapha Magyar is a celebrated warrior and hero who (so begins the short story) triumphantly returns to his native Dobož:

It was the fourth day of celebration and feasting in the town of Dobož, marking the victory over the Austrians at Banjaluka. Rejoicing was general throughout Bosnia, but especially in Dobož, since one of its men, Mustapha Magyar, had won fame as the greatest fighter in that battle. There was talk of fantastic Austrian losses, of the slaughter of Christian peasants and the spectacular bravery of Mustapha Magyar. (Andrić 1968: 81)

## 5.2. DIAGNOSIS

As previously highlighted the conformity (mostly the sameness) of the criteria of the diagnostic models *ICD-10* and *DSM-5*, for the purposes of this work, i.e., a kind of literary-medical diagnosis of the character, a combination of both models and quotes from the short story that confirm certain symptoms will be used.

- *A: Traumatic event - exposure to an extreme mental or physical stressor, of short or prolonged duration.*

When it comes to trauma, as the basis for any questioning of the existence of PTSD, Mustapha Magyar is undoubtedly a warrior with the experience of at least two multi-year wars and many fights and battles. Although it is likely to be assumed that

<sup>17</sup> *Battle of Banja Luka* (the main battle on August 4, 1937): One of the most significant battles in the history of Bosniaks; the Austrians were led by Field Marshal von Sachsen-Hildburghausen, and the Bosniaks were led by Mehmed-beg Ćatić, Mehmed-beg Fidahić, Hećimoglu Ali-paša ... That day 10,000 Bosniaks defeated 14,000 Austrians (killed 1,300) and forced them to flee across the river Vrbas. The battle along the banks of the Vrbas and the crossing of the Bosniak army with rafts across the river (according to: Pelidija 2003: 319-330), as described in Andrić's story, are authentic historical data.

Mustapha is dealing with multiple traumas, the short story highlights one significant traumatic event, and it is about the memory of the boys from Crimea, an event that, either in the form of memories or dreams, is repeatedly mentioned in the short story:

He managed to doze off at first, but then suddenly he began to dream about some children from Crimea. The event had taken place so many years ago that he had completely forgotten about it. He had been advancing with a detachment of cavalry somewhere in Crimea. Pursuing the enemy, they decided to spend the night in an abandoned summer house. As they were about to bed down for the night, they discovered, crouching behind some wardrobes, four children. They were small boys, with closely trimmed blond hair, fair-skinned and well dressed. The detachment numbered fifteen men, most of them Anatolians. They divided up the children between them. In this way, half dead from terror and pain, the boys were passed from hand to hand. By morning, they were bruised and swollen and not one of them could stand on his feet. Then a strong column of Russians approached and Mustapha and his men bolted way in such haste that they had no time to slaughter the children. And now he saw them again, all four of them. He heard the Russians cantering nearer. He wanted to mount his horse, but the reins kept snarling and slipping through his fingers and the horse kept backing away. (Andrić 1968: 84-85)

Along with the *Battle of Banja Luka*, where he stood out against the enemy with an unexpected strategy and ruthlessness, another traumatic event is mentioned in the form of a double dream (a dream within a dream):

He was in a skirmish on the river Orjava. He had wedged himself between two dark-colored boulders over which water trickled and lichen grew, and had braced his shoulders against the rock while the brothers Latković, two giant and fierce brigands, lunged at him. He defended himself well, but his eyes kept sliding past their heads toward the far horizon where the sandy plain joined the sky, where now a woman dressed in black appeared, with a contorted face, her hands on her chest. He knew her, and knew also why she clutched and pressed her breasts and why her face was twisted with pain. Yet even as he thought this and watched her and remembered how at Erzerum<sup>18</sup> he had surprised her all

<sup>18</sup> *Erzerum* (Turkish: *Erzurum*): the capital of the Turkish province of the same name in the north-eastern region of Anatolia.

alone in the money changer's house, and how desperately she had resisted him, he still kept his wits about him and fought back the pair of brigands. Pushing the woman and the memories from his mind, he concentrated hard on keeping the two hostile sabers at bay, but fury got the better of him. (Andrić 1968: 92)

- *B: Reliving the event*

*Persistent experiencing of the stressor must be present in at least one of the following:*

- *B1. Recurrent intrusive memories and/or dreams of events, involving images, thoughts or perceptions:*

After that night his insomnia became all but absolute. Even those few and pitifully late hours of respite before dawn were now increasingly often destroyed by nightmares. Night after night, without warning, there rose up in his dreams hopelessly tangled fragments of his past life which he had utterly forgotten. The worst thing about them was the dreadful clarity and poignancy of every form and movement, as if each image lived for itself alone and had a special significance. He began to shudder at the very thought of the night. He would not admit this fear even to himself, yet it loomed ever bigger, gnawed at him during the day, quashed every thought of sleep, festered inside him, and, cutting into his living flesh more silently and imperceptibly than a silken thread, sank in deeper every day. (Andrić 1968: 87)

- *B2. By re-experiencing events /flashbacks/*

- *B3. Re-experiencing events in dreams; feelings of intense psychological distress in situations of exposure to circumstances that remind or are related to a traumatic event:*

He dozed off quickly enough, but then all of a sudden, as always when he least expected it, those children in Crimea rose up before him, blond and short-haired and at the same time hard and smooth and resilient, and slippery like fish. There was no glaze of shock on their eyes nor were their pupils narrowed by fear; they were steady and still. The effort of trying to grab them made him lose his breath, yet his mind registered every change in their movement, even the tiniest. And as he fumbled like this, furious at being unable to catch hold of them, he heard someone mutter behind his back:

“- You should have roasted them . . . caught them and put them on the spit . . .

but now it's too late!"

He was in a rage of anguish. That's what we should've done: roasted them! And he made another attempt to catch them, but all he succeeded in doing was to stab the air with his arms, feebly and ridiculously, while the boys kept slipping away and, abruptly, began to soar like clouds. He came to, soaked in sweat and anxiety, panting heavily and tearing the straw mat under him. The day was over; it was getting dark. He was filled with a sense of dread; the sweat on his skin turned cold and clammy. (Andrić 1968: 94)

- B4. *Intense psychological distress when exposed to an external or internal stimulus that symbolizes or reminds of some aspect of the traumatic event:*

All of a sudden it seemed to Mustapha as if each shape was accompanied by a particular voice, a whisper, a shout, or singing-low, barely audible voices that overlapped and commingled with the shapes. Presently they were obliterated by the sharp crackle of the whip as he lashed out at his horse. But as soon as he stopped whipping, the voices began to drone again and assail him. (...) He strained and yelled with all his might, although his throat hurt and his breath gave out, but was outshouted by an irrepressible pandemonium of sounds and menaced by every tree and brush. He broke into a headlong gallop, insensible to the horse under him, quaking in every part of his body. He was beginning to gag, yet kept shouting without letup, until he reached an open glade where the voices dwindled and faded away. (Andrić 1968: 97)

- B5. *Psychological response to exposure to an internal or external stimulus that symbolizes some aspect of the traumatic event:*

One of the men at the table said ruefully:

"The Christians will swamp us, by Allah! Our own kind is dying and the baptized scum are breeding like rabbits; there's no end to them!"

As the words reached Mustapha, they seemed in an addled way to be connected with his own thoughts. He made a great effort to concentrate.

"Baptized and circumcised, both," he said. "The world is full of scum." (Andrić 1968: 99)

- C: *Avoidance*

*Actual or desired avoidance of circumstances reminiscent of or related to the traumatic event:*

*matic event and inability to express feelings, which was not present before exposure to the stressor (one or both symptoms present):*

*- C1. An effort to avoid disturbing memories, thoughts or feelings associated with the traumatic event:*

He leaned on the windowsill. The fever of sleeplessness and of the long march, and the steady hammering of his heart, clamored for a respite. But now dreams overtook him even before he fell asleep. Had he actually shut his eyes? There now appeared before him the nethermost room of the house, full of cobwebs and some mysterious rubble, and on a chest in a corner sat his grandfather, Avdaga Magyar. His cheeks were ruddy, his beard trim, his mustache bristling. He sat there perfectly still and mute, but his very presence had an extraordinary significance and seemed to portend some unbearable grief and dismay, which tightened Mustapha's throat. He jerked himself awake. He almost died of fear in the pitch-dark room, but made no light and resumed his pacing although gooseflesh covered him all over like an armored sheath and he could not feel his legs under him.

He dared not stand still even for a moment, but was obliged to keep moving, for his dread of insomnia was hardly less intense than his horror of dreaming. (Andrić 1968: 88)

*- C2. An effort to avoid actions, places, persons, activities and situations that may remind of the trauma:*

Although Mustafa is plagued by unwanted dreams and insomnia and memories, he is still primarily a warrior and in this sense his actions are determined by the warrior's instinct and almost automated. Therefore, it is not noticed that he would consciously try to avoid something because it can remind him of the traumas he has experienced. Consciously he avoids nothing and no one, but unconsciously or better subconsciously, he is a man who, tormented by hardships but not by remorse, shut himself up and completely alienated himself.

“And if anyone asks what you're doing, tell him Mustapha Magyar gave you the order, the one that crashes like a rock down the mountainside, so that he needs no sleep or bread and doesn't recognize the law.” (Andrić 1968: 90)

*- D: Negative changes in cognition and mood related to the traumatic event(s),*

which begin or worsen after the traumatic event(s) have occurred (two or more symptoms present):

- D1. *Inability to recall some important parts of the trauma.*

In the short story, only the most basic information is learned about Mustapha's traumas. Through dreams, memories or apparitions, only hints, glimpses of events, not the complete picture, can be seen, and it can only be assumed that the content of the traumatic events is not fully remembered, that they are blocked.

- D2. *Constant and exaggerated negative beliefs or expectations about oneself, others or the world:*

“The world is full of scum!”

He'd had the same thought that morning at dawn on the bank of the river as he stood between the two armies (one about to run, the other hesitant and fearful on the rafts), and even now something like a bitter taste remained in his mouth and he wanted to rid himself of it by repeating the words out loud:

“The world is full of scum!”

His blood kept rising, he felt gorged with it. All veins pounded away. Sleep would not come. (Andrić 1968: 86-87)

“And now once more, as if the sound touched off numberless memories of the past, he thought with inexpressible hatred: How much scum there is in the world!” (Andrić 1968: 96)

- D3. *Distorted knowledge about the cause or consequences of the traumatic event/s that lead the individual to blame himself or others:*

Mustapha does not think about causes or consequences, Andrić describes him at the moment of Mustapha's already darkened mind, overcome by suffering and anger.

- D4. *Persistent negative emotional state (e.g. fear, horror, anger, guilt or shame):*

He came to, soaked in sweat and anxiety, panting heavily and tearing the straw mat under him. The day was over; it was getting dark. He was filled with a sense of dread; the sweat on his skin turned cold and clammy. (Andrić 1968: 94)

He travelled in turn by short cuts and through the middle of villages, beating and chasing Christians with such fury that his own Muslims preferred to avoid him. (Andrić 1968: 88)

He woke up icy and in a cramp, with a curse on his cloyed lips, feeling utterly numb. The sun had just come up and its light fluttered on his lids. Seeing that once again he had not slept more than a few short minutes, that there was to be no more peace and rest even in the small hours, he cried out in a helpless rage, then pitched over and started to batter his head on the ground. (Andrić 1968: 92)

- D5. *Significant loss of interest in participating in various activities:*

He saw that his breath was not steady enough, his fingers not as supple as they used to be, nor could he remember the old melodies. He replaced the flute in its wrapping and then submitted to the agony of sleeplessness that' had been plaguing him ever since the fighting had ceased. (Andrić 1968: 83)

He glanced at the bundle of the silk shawl that contained his old flute and at the green trunk of books, but couldn't bring himself to touch them. (Andrić 1968:87)

- D6. *Feeling of separation or alienation from other people and hopelessness:*

After that first night, when he went down to the coffeehouse in the bazaar, the men respectfully made way for him, but he neither deigned to smile nor was capable of telling them about Istanbul and the battles to appease their curiosity. Soon they began to deprecate him and dismiss him from their minds. Then new fighting broke out in Slavonia and, leading the first column, he departed once more at the crack of dawn, as quietly as he had come. (Andrić 1968: 84)

- D7. *Permanent inability to experience positive emotions (e.g. inability to experience happiness, satisfaction or feelings of love):*

(...) but he continued to pace to and fro and dared not sit down. He glanced at the bundle of the silk shawl that contained his old flute and at the green trunk of books, but couldn't bring himself to touch them. (Andrić 1968: 87)

- E: *Changes in arousal and reactivity related to the traumatic event(s), beginning or worsening after the traumatic event (two or more symptoms present):*

- E1. *Irritable behaviour and outbursts of anger (with little or no provocation) usually expressed as verbal or physical aggression towards people or objects (irritability or feeling unreasonably angry):*

Mustapha bent down and felt the rope with his fingers, and when he realized that the knot was loose, he swung out with his hatchet. The friar ducked in time, but the blade caught the side of his shoulder with such force that he fell to the ground without a sound. The Turk started to whip him with the free end of the rope and kept at it until the young man got to his feet and began walking in front of him, together with his bound companion. Blood oozed down his side and left a trail on the road. (Andrić 1968: 90)

- *E2. Reckless or self-destructive behaviour:*

They all turned in the direction of the voice, which was uncommonly hoarse and raspy, like a magnified whisper. Looking him over, they noticed his dishevelled appearance and the streaks of dried mud and greenish-yellow stains of wet grass on his clothes. His face was puffed up and dark. They observed, too, that his eyes were completely bloodshot and his pupils mere pinpricks in the centre, that he clenched and unclenched his hands constantly, that his neck, uncollared and bare, was swollen, and his left mustache gnawed off and noticeably shorter. They glanced at one another and then back at him. Behind his curtain of blood, Mustapha was dimly aware of the faces craning in his direction and he got the idea that they were getting ready to attack him. He reached for his saber. (Andrić 1968: 99-100)

- *E3. Hypervigilance (increased level of alertness, attention and awareness):*

His drunkenness notwithstanding, Mustapha backed to the wall and, with the natural instinct of a fighter, groped for his cloak and pulled the pistol from his bandolier. (...) He raised his gun, aimed at the centre of the window and waited. And sure enough, a second later there appeared on the window first the silhouette of the bey's hand, and then the quadrant of light was blotted out by his body. Mustapha fired. In the explosion that followed, he did not even hear the bey falling. (Andrić 1968: 96-97)

- *E4. Exaggerated startle reaction:*

For Mustapha reality was by no means "excessively startled"; only dreams could startle him.

- *E5. Problems with concentration:*

In vain he swatted at a pair of dark orbs through which the radiance of the day and the town beneath it appeared to him dimly. He rubbed his temples, and turned left and right, but the orbs shifted together with his moving glance and, through those orbs, everything before him appeared misty, shivering, and dusky. The silence was deep, and in it he could hear his blood rearing and breaking and crashing with a dull roar against the nape of his neck. He could not remember where he was, or what day it was. He thought the town below might be Sarajevo, but his mind swirled and confused it with certain towns in the Caucasus that had minarets just like these. At times his sight gave out completely. (Andrić 1968: 98)

- E6. *Sleep disorder (e.g. difficulty falling asleep, staying asleep or restless dreams):*

It was a torment he went through every night. (...) and as soon as the first' light slumber drowned out all memories and thoughts of the next day and there remained only the cramped body under the soundless millstone of darkness, he would feel an antlike tingle crawling up his legs, the soft part under his heart would begin to quake and terror would start coursing all through him like some chilly stream. (...) This went on day after day, and it would never have occurred to him to mention it to anyone. For Muslim divines he had nothing but contempt, and in doctors he did not believe. (Andrić 1968: 83-84)

- F: *Duration of symptoms under B, C, D and E longer than one month*

According to historical sources, the *Battle of Banja Luka* between Austrians and Bosniaks lasted from July 10 to August 13, 1737. Since most of the symptoms that Mustafa Magyar suffers from are noted already during that time and continue and worsen through his violent and murderous campaign until Mustafa's paradoxical - unheroic, unfortunate and accidental death, it can be reliably determined that the duration of the symptoms is longer than one month.

- G: *Significant disturbance in social, work or other functioning.*

Mustapha Magyar is depicted in the short story as a person who, from the beginning - since returning from school in Sarajevo, shows signs of introversion (preoccupation with reading and playing music), and later, after having returned from the wars, is increasingly anxious and antisocial. As the traumatization (mental disorder) progresses - multiplying and intensifying cognitive and affective disturbances, Mustapha's perceptive, sensory and psychological functionalities are reduced, moving the boundaries of his reality towards irrationality and psychoticism.

### 5.3. RESULTS OF THE DIAGNOSIS

Tabular presentation of the results of testing (determining) symptoms of *post-traumatic stress disorder* (PTSD) in the subject Mustapha Magyar - the literary anti-hero of Ivo Andrić's short story in question according to the criteria of the ICD-10 and DSM-5 diagnostic models:

Cluster	Symptoms	+/-
A: A traumatic event (necessary)		+
B: Reliving the event (at least 1 symptom)	B1 B2 B3 B4 B5	+ + + + +
C: Avoidance (one or both symptoms present)	C1 C2	+ -
D: Persistent symptoms of heightened arousal: Negative changes in cognition and mood associated with the traumatic event (two or more symptoms present)	D1 D2 D3 D4 D5 D6 D7	+/- + - + + + +
E: Changes in arousal and reactivity related to the traumatic event), which begin or worsen after the traumatic event (two or more symptoms present)	E1 E2 E3 E4 E5 E6	+ + + - + +
F: Duration of symptoms under B, C, D and E longer than one month		+
G: Significant impairment in social, work, or other functioning		+

Mustapha Magyar was found to have several traumatic events (stressors) caused by the war: boys from Crimea, woman from Erzerum, numerous battles and struggles, victories, defeats and sufferings. Of the twenty-one possible symptoms (group B, C, D, E, G), Mustapha Magyar has sixteen of them (16/21); and the time criterion (E) is also met.

The most prominent symptoms are: recurring disturbing memories, dreams and hallucinations, insomnia, mental agitation and distraction (psychoticism), irritability, anxiety, aggressiveness, social isolation and alienation, permanent negative emotional state and

inability to experience positive emotions, self-destructiveness and distortion of reality.

With the analysis performed according to the currently valid models for diagnosing PTSD (*ICD-10* and *DSM-5*), it can be irrefutably stated that Mustapha Magyar suffered from PTSD.

## 6. CONCLUSION

Ivo Andrić wrote his expressionistically stylized and highly psychologized short story about the anti-hero Mustapha Magyar shortly after the end of the Great War. Although we were unable to confirm that Andrić was familiar with the psychoanalytic works of Viktor Tausk, considering the analysis carried out, the possibility remains open that he might have been familiar with some works on the topic of *war psychoses*. It is obvious that this topic seemed worthy of attention and relevant to Andrić in that post-war period, so the short story can be justifiably characterized as a *post-traumatic artistic narrative fiction* in which the author not only problematizes Bosniaks, Bosnia, and the related mentalities, but also the legendary Bosniak warrior of the 18th century that transforms into a kind of warrior archetype and condemnation of all war and violence.

Through a multiple internal focalization strategy - speaking through the positions of the subject of PTSD, his victims and an impartial narrator, Andrić expertly interweaves the symptoms of *war psychosis* into the character of Mustapha Magyar, finally turning him into a mindless slayer. Over time, the above symptoms lead to the complete disintegration of the personality. A person who was previously capable of appreciating the value of books and music and enjoying their beauty, under the influence of an advanced disease turns into a distracted, insensitive, amoral, and violent figure who loses all connection with the present reality. Mustapha Magyar's actions are no longer a conscious reflection of his will, but only a reflex of psychological, physical, and social fragments that were once a person. However, in spite of everything, from the flashes of Mustapha's consciousness, as an indication of some kind of, at least subconscious, moral questioning, the statement: "The world is full of scum!" is persistently breaking through. No matter how absurd it sounds, Andrić's anti-hero, that "bearer of the destructive principle" and "barbarogenius" and at the very end, "in extinguished consciousness" (Andrić, 1968: 101), in an attempt to justify the unforgivable, shows the last signs of humanity.

Therefore, it can be justifiably concluded that Mustapha Magyar was not driven by some innate or abstract evil of the world in his insane journey, but - as a result of multiple war traumas - primarily by the disease known to us today as PTSD.

## LITERATURE

- “MKB-10 klasifikacija mentalnih poremećaja i poremećaja ponašanja”. *Klinički opisi i dijagnostičke smjernice*. 1999. Ed. Vera Folnegović-Šmalc. Zagreb. Medicinska naklada. (= 10th revision)
- American Psychiatric Association (APA). 1980. *Diagnostic Statistical Manual of Mental Disorders*. Washington DC: American Psychiatric Association Press: 236-238. (= 3rd ed.)
- American Psychiatric Association (APA). 2013. *Diagnostic Statistical Manual of Mental Disorders*. Arlington VA: American Psychiatric Association: 271-280. (= 5th ed.)
- ANDRIĆ, Ivo. 1964. “Mustafa Madžar”. *Nemirna godina (pripovetke)*. Ed. Petar Džadžić, Muharem Pervić. Zagreb. Mladost: 21-36.
- ANDRIĆ, Ivo. (1968). “Mustapha Magyar”. *The Pasha's Concubine and Other Tales*. transl. Joseph Hitrec. New York. Alfred A. Knopf: 81-101
- CARUTH, Cathy. 1996. *Unclaimed experience: Trauma, Narrative, and History*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Das Grazer Opus von Ivo Andrić = The Graz Opus by Ivo Andrić : (1923-1924)*. 2010. Ed. Branko Tošović. Graz : Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität ; Beograd : Beogradska knjiga
- FILIPOVIĆ, Muhamed. 1967. “Bosanski duh u književnosti – šta je to? (Pokušaj istraživanja povodom zbirke poezije M. Dizdara ‘Kameni spavač’).” *Život* XV, 3: 3-18
- FOLNEGOVIĆ-ŠMALC, Vera. 2010. “Posttraumatski stresni poremećaj”. *Medix* 89-90: 134-137
- FREUD, Sigmund. 2000. *Predavanja za uvod u psihoanalizu*. Zagreb: Stari grad.
- KLAJN, Hugo. 1955. *Ratna neuroza Jugoslavena*. Beograd: Sanitetska uprava JNA.
- KORDIĆ, Sanjin. 2016. “Može li drugi čitati?: skica o teorijsko-književnohistorijskim pitanjima i problemima recepcije književnog djela Ive Andrića”. *Forum Bosnae: kultura-znanost-društvo-politika* 74-75: 298-312
- KOZARIĆ-KOVAČIĆ, Dragica, Zrinka KOVAČIĆ i Lea RUKAVINA. 2007. “Posttraumatski stresni poremećaj”. *Medix* 71: 102-106.
- LUJANOVIĆ, Nebojša. 2020. *U rovovima interpretacija : strategija i tragedija nelegitimnog čitanja*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- MILIĆ, Branko. 2008. “Prsten oko generala”. *Novi list*. March 28. 2008. Rijeka. Year 62. N° 19.576: 2.
- MILUTINOVIĆ, Zoran. 2012. “‘Niti mogu da rastumačim, niti da zaboravim’: Andrić,

- zlo i moralistička kritika”. *Ivo Andrić – 50 godina kasnije*. Ed. Zdenko Lešić and Ferida Duraković. Sarajevo. Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine: 16-27.
- NEMEC, Krešimir. 2012. “Bljesak ljepote, postojanost zla – O nekim aspektima novelistike Ive Andrića”. *Hum* 8: 9-23.
- NEMEC, Krešimir. 2016. *Gospodar priče: poetika Ive Andrića*. Zagreb. Školska knjiga.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka. 2001. “Suvremena hrvatska proza: Izazov zbilje”. *Republika : mjesečnik za književnost, umjetnost i javni život*. God. 57. 5-6: 39-51.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka. 2005. *Muška moderna i ženska postmoderna: rođenje virtualne kulture*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- PELIDIJA, Enes. 2003. *Banjalučki boj iz 1737; uzroci i posljedice*. Sarajevo: El-Kalem
- PETLEVSKI, Sibila. 2015. “Fikcionalizacija povijesti i beletrizacija ‘Velikog rata’”. *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 41: 74-104.
- PETLEVSKI, Sibila. 2011. “Zaboravljeno lice moderne: Viktor Tausk”. *Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta, teatrolozi i kritičari: prvi dio: u spomen Nikoli Batušiću / Krležini dani u Osijeku 2010*. Ed. Branko Hećimović. Zagreb : Osijek. HAZU – Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku – Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku: 67-78.
- PETLEVSKI, Sibila. 2017. “Email“. private correspondence Petlevski - Mikulaco. (August 14, 2017)
- PROSPEROV NOVAK, Slobodan. 2004. *Povijest hrvatske književnosti*. Split. Marjan tisak d.o.o. (= *Vol. II.*)
- ŠKVORC, Boris. 2011. “Utjecaj kolonijalnih ishodišta i postkolonijalnih okvira na čitanje (pričanje) nacije kod Andrića, Krleže i Nazora”. *Croatian Studies Review* 7: 169-227.
- TAUSK, Viktor. 1969. “Diagnostic Considerations Concerning the Symptomatology of the So-Called War Psychoses”. *The Psychoanalytic Quarterly*. 38, 3: 382-405.
- WORLD HEALTH ORGANISATION. 2016. *ICD-10 International statistical classification of diseases and related health problems. - 10th revision. Fifth edition*. Geneva. WHO Press: 309.

## INTERNET SOURCES

*Hrvatski jezični portal*. URL: <https://hjp.znanje.hr/> (March 27, 2020).

LOVRENOVIĆ, Ivan. 2013. "Zagledani u vlastitu povijest: O polihistorizmu bosanskih franjevacā (primjer fra Jeronima Vladića)". *Ivan Lovrenović*. URL: <https://ivanlovrenovic.com/clanci/bosna-argentina/ivan-lovrenovic-zagledani-u-vlastitu-povijest> (April 23, 2017).

*Medicinski leksikon. Leksikografski zavod Miroslav Krleža*. URL: <https://medicinski.lzmk.hr/clanak.aspx?id=734> (March 27, 2020).

TANIĆ, Dalibor. 2015 "Queer književnost između klasika i savremenih autora". *Igbita*. URL: <http://igbita.ba/queer-knjizevnost-izmedu-klasika-i-savremenih-autora/> (April 22, 2017).

„Suborac generala: Mislim da će se predati policiji“ *24 sata*. 28.3.2008. URL: <https://www.24sata.hr/news/suborac-general-a-mislim-da-ce-se-predati-policiji-55952> (April 22, 2017).

## MUSTAFA MADŽAR KAO POSTTRAUMATSKA PROZA

DANIEL MIKULACO

### SAŽETAK

U ovom radu riječ je o ponešto drugačijem, a nadam se, i smislenijem pristupu analizi znamenite Andrićeve novele *Mustafa Madžar* iz 1923. godine. Ta novela „iz turskih vremena”, opravdano je proglašavana jednim od Andrićevih najuspjelijih novelističkih tekstova, često je karakterizirana i atributima najzagonetnijeg ili najmističnijeg pa i najmračnijeg njegova teksta. Ponajčešće je žanrovski određivana kao ekspresionistička novela lika, odnosno tragičkog antijunaka, kojom, kako tvrdi pretežiti dio dosadašnjih interpretacija i analiza, Andrić propituje pitanje postojanja zla u svijetu i nemogućnosti ostvarenja dobra. U ovom se pak radu polazi od pretpostavke da je Andrić oblikovao lik Mustafe Madara kao osobu koja boluje od psihičkih posljedica ratnih iskustava, odnosno psihičkoga poremećaja danas poznatog pod nazivom PTSP te će se to pokušati i dokazati na primjerima iz novele.

### KLJUČNE RIJEČI:

*Ivo Andrić, Mustafa Madžar, novela, trauma, posttraumatska proza, PTSP*



# EMOCIONALNO TIJELO SILOVANE ŽENE U DOMOVINSKOM RATU NA PRIMJERU DRAME *SLIKE MARIJINE* LYDIJE SCHEUERMANN HODAK<sup>1</sup>

---

**JELENA ALFIREVIĆ-FRANIĆ**

Sveučilište u Zadru, Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja  
Ul. dr. Franje Tuđmana 24i, HR – 23000 Zadar  
jalfirevi@unizd.hr

UDK: 821.163.42.09 Scheuer-  
mann Hodak, L.  
DOI: 10.15291/csi.4317  
Prethodno priopćenje  
Primljen: 3. 2. 2023.  
Prihvaćen za tisak: 24. 7. 2023.

---

*Emocionalno tijelo* dosadašnji je predmet istraživanja psihologije, medicine i kulturalnih studija. U radu će se istražiti *emocionalno tijelo* na primjeru moralno-etički i emocionalno kompleksnoga slučaja tekstualno reprezentirane traume silovane žene u Domovinskome ratu u ratnoj monodrami *Slike Marijine* (1996) Lydije Scheuermann Hodak. *Emocionalno tijelo* istražiti će se pomoću postmodernističkih dramskih strategija kao književnoteorijski emocijološki pojam. Metodološku matricu rada činit će teorija *emocionalnoga tijela* Martín-Moruno i Pichel (2019). Prema navedenim autorima *emocionalno tijelo* istražiti će se kao rezultat konfiguracije materije u kojoj su emocije pokretačka snaga i rezultat performativnosti. Kao posljedica genocidne politike ili ratnoga silovanja žena u Hrvatskoj 1990. – 1995. godine, Marijino traumatizirano *emocionalno tijelo* klasificirat će se kao *bolno, histerično i političko*, s ciljem odupiranja tradicionalnoj maskulinoj diskurzivnoj i društvenoj praksi.

KLJUČNE RIJEČI:

*emocionalno tijelo, književna emocijologija, književnost o Domovinskome ratu, silovanje u književnosti, trauma silovanja*

<sup>1</sup> Ovaj je rad financiralo Sveučilište u Zadru institucionalnim projektom broj IP.01.2021.09.

## 1. UVOD

*Slike Marijine* monodrama je Lydije Scheurmann Hodak napisana 1992. godine, a objavljena 1996. godine u *Književnoj reviji* (Osijek). Obeshrabrena reakcijama uglednih lokalnih književnika, autorica je dramu objavila i u vlastitoj nakladi (1999).<sup>2</sup> „Monodrama je nastala prema istinitoj priči o sudbini silovanih žena u Domovinskome ratu” (Biskupović 1996: 297)<sup>3</sup>, čijim se početkom smatra kolovoz 1990., a završetkom kolovoz 1995. godine (Burić i Parlov 2013: 158). Monodrama je tematski zaokupljena dvjema ženama koje, noseći pod srcem djecu začetu tijekom silovanja, iz srpskim paravojnim snagama okupiranoga slavonskog sela Aljmaša 1992. godine bježe kroz minsko polje i dolaze u osječku bolnicu. U bolnici se otkrije da je majka putem pobacila, a kći rodi djevojčicu i umre na porodu. Sva napetost dramske niti okupljena je oko pedesetogodišnje bake Marije koja mora odlučiti što s unučicom, zadržati ju ili ju predati na posvojenje.

Kao i tijekom svakoga rata, tijekom Domovinskoga rata u Hrvatskoj stradali su brojni vojnici, starci, djeca, a na poseban način žene koje su neprijatelji otimali i odvodili u logore, gdje su ih mučki silovali. Silovanje je oduvijek bila tabu tema na svim društvenim prostorima, kako u javnosti tako i u književnosti te se prešućivala iz političkih ili patrijarhalnih razloga, a vapaj traumatiziranih žena bio je nečujan. Međutim, tema silovanja žena nije nepoznanica u književnosti, a silovanje je redovito praćeno emocijama straha, tuge, gorčine, bijesa, gađenja traumatiziranih žrtava. Reprezentacijama i ekspresivnim slikama silovanja u književnosti na poseban način u središte istraživačkoga zanimanja dolazi žensko tijelo, tjelesnost i emocionalna stanja žene. Te smo odrednice u ovome radu odlučili povezati metodološkim teorijskim konceptom *emocionalnoga tijela*, koji donose D. Martín-Moruno i B. Pichel (2019) u zborniku *Emotional Bodies: The Historical Performativity of Emotions*. *Emocionalno tijelo* dio je emociologije, relativno novoga metodološkog okvira u filološkim, kulturološkim, književnoantropološ-

<sup>2</sup> Napomenimo da je roman podudarne tematike *Kao da me nema* Slavenke Drakulić objavljen 1999., a drama ove autorice 1996. Dakle, drama prethodi romanu, ali je za razliku od romana S. Drakulić, koji je dobio svjetsku čitanost, ostala dugo neprepoznata.

<sup>3</sup> Zanimljivo je da je drama u Hrvatskoj medijski i kazališno relativno zapostavljena dok je u inozemstvu zabilježila popriličan uspjeh. Izvedena je u Austriji 1999., Njemačkoj 2000., Iranu 2000., Luksemburgu 2003., Argentini 2004., Kuvajtu 2005., u SAD-u 2006. dva puta (Rode Island i St. Louis), u Egiptu 2007., BiH 2007. i Siriji 2008. godine. Osim toga prevedena je i objavljena u Njemačkoj 1997. i 2000., SAD-u 2004. i Egiptu 2007. O razlozima uspješnijega života *Slike Marijinih* u inozemstvu nego u Hrvatskoj detaljno piše A. Biskupović (2016: 297).

kim, metodičkim i ostalim istraživanjima.<sup>4</sup>

Važno je istaknuti da je emociologija u Hrvatskoj u začetcima posebice kada je riječ o istraživanjima korpusa moderne i postmoderne književnosti. Stoga je temeljni cilj ovomu radu, kroz tematiku silovanja ženskoga *tijela* kao dijela genocidne politike, istražiti konstruiranje ženskih identiteta unutar tekstualne reprezentacije *bolnoga, histeričnoga i političkoga emocionalnog tijela*, primjenom metodologije *emocionalnoga tijela* D. Martín-Moruno i B. Pichel (2019) i posrednih feminističkih teorija, a na primjerima postmodernističkih dramskih postupaka o kojima je pisala A. Car-Miheć (1999).

## 2. EMOCIONALNO TIJELO

*Emocionalno tijelo* definira se kao „rezultat konfiguracije materije u kojoj su emocije pokretačka snaga” (Martín-Moruno i Pichel 2019: 7). Ono „nastaje djelovanjem emocija i gesta” i „rezultat (je) performativnosti” (Pichel 2019: 114). Koncept se naslanja na teze K. Barad i J. Butler koje od 1990-ih dovode u pitanje ono što znamo o tijelu i njegovoj materijalnosti pri čemu Barad, primjerice, shvaća tijela kao procese materijalizacije čije granice ovise o mjerilima promatranja: „To znači da tijela (...) dolaze do materije kroz ponavljajuću aktivnost s okolinom, njezinu performativnost” (Barad 2007: 152).

*Emocionalno tijelo* istraženo je u području psihologije, medicine i kulturalnih studija. C. Pearce, oslanjajući se na antropološku literaturu o liminalnosti smatra da bi se pri izučavanju tuge trebalo osloniti na sociološko proučavanje emocija, afekta i tijela s ciljem multidisciplinarnoga teoretiziranja tuge (Pearce 2019: 145). *Emocionalno tijelo* problematizira i P. Gervasi kroz reprezentaciju tijela kao bojnoga polja emocionalnih zajednica koje se opiru strogomu upravljanju javnim osjećajima koje provodi režim (Gervasi 2018: 312).<sup>5</sup> *Emocionalno tijelo* kao pojam

<sup>4</sup> Unutar interdisciplinarnoga proučavanja emocija, osobito unutar povijesti emocija, oblikovan je pojam emociologija, usko povezan s povijesti mentaliteta (Janković 2015: 367). P. i C. Stearns 1985. u studiji *Emotionology: Clarifying the history of emotions and emotional standards* prvi put definiraju „emocionalnost”, kao proučavanje stavova i standarda koje društvo ili određena grupa u društvu odražava prema osnovnim emocijama i njihovu prikladnu izražavanju (Stearns i Stearns 1985: 813) iz čega se razvila današnja istraživačka disciplina – emociologija. M. Nestle-Hallgren u *Emotionology-How To Improve Your EQ* konkretizira pojam emociologija kao znanost o emocijama (Nestle-Hallgren 1991: 23), čime podrazumijeva povezanost emocionalnih i kognitivnih aspektata iskustva: doživljaja i spoznaje.

<sup>5</sup> U ranijem radu J. Alfirević-Franić definirala je *emocionalno tijelo* kao „epistemički indeks i diskurzivni antiesencijalistički konstrukt kojemu je osnovno obilježje ekspresija emocionalnosti” (Alfire-

spominje se i ranije u području medicine (pr. S. J. Williams, G. Bendelow 1996), psihologije i dr. U 20. stoljeću francuski je fenomenologijski filozof M. Merleau-Ponty kao protutežu kartezijanskoj nauci utemeljio stav „čovjek jest tijelo” koji je karakterizirala ideja tijela kao jednoga od prvih temelja identiteta (Foucault 1990: 108). Na predmetnu analizu dramskoga teksta primjenjuje se teza teoretičarke feminizma i korporalnosti E. Grosz, koja u svojem radu *Refinguring Bodies*, objavljenom u knjizi *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* 1994., navodi da je „tijelo (...) medij komunikacije” (Grosz 2002: 18). Njezinu tezu primijenit ćemo na primjeru (su)odnosa dramskih likova razmatrajući „tijelo (kao) stvarni temelj identiteta, koje ima i jest značenje” (Butler 1990: 79). A. Damasio, autor studije *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* (1999), tvrdi pak da se svijest i emocije ne mogu razdvojiti (Damasio 1999: 383). Stoga se u emocijološkim istraživanjima u književnosti očituje znanstveno-istraživačka tendencija da se emocije, tijelo i identitet povežu kao međusobno ovisne sastavnice.

S obzirom na to da do sada nije provedeno sustavno istraživanje predmetne monodrame iz emocijološkoga aspekta, osobito ne putem teorijskoga koncepta *emocionalnoga tijela*, u nastavku rada proučavat ćemo ono što emocije čine, a ne što one jesu, tj. kako „subjekt/tijelo proizvodi djelovanja emocija” (Martín-Moruno i Pichel 2019: 7). Na primjeru dramskoga teksta *Slike Marijine* L. Scheuermann Hodak istražiti će se strategije realizacije *emocionalnoga tijela* koje je uvijek u procesu konstituiranja. Temeljni je cilj istražiti Marijino *emocionalno tijelo* kao konstitutivni element rodnoga identiteta, identiteta subjekta – žrtve, dakle, individualnoga, ali i kolektivnoga, društvenoga, nacionalnoga, etničkoga i kulturnog identiteta te dramske strategije kojima se ono u tekstu realizira. Kao najčešće postupke / strategije postmoderne drame A. Car-Mihec (1999: 53) navodi: „citatnost, metatekstualnost, tekstualni parazitizam, žanrovska nečistoća, nemogućnost jednoznačnog definiranja radnje, prevladavanje granica trivijalne i visoke literature, miješanje stilova i oblika, igrivost oblika i smisla, karnevaliziranost, parodičnost, grotesknost, socijalni eskapizam, osobiti odnos prema tradiciji, ukinuće polemičnog odnosa prema društvenoj stvarnosti”.

Emocije nam omogućavaju da shvatimo tijelo, da ga mislimo, kada nam daju perceptivne slike tijela ili „ponovnim emitiranjem”, kada nam daju prisjećajuće

vić-Franić 2022: 121–122). Ondje navodi da „*emocionalno tijelo* na razini (kon)teksta nije objekt, ni kada je ono primjerice traumatizirano, nego epistemčki indeks” (Alfirević-Franić 2022: 122), pozivajući se pritom na sociološku Berthelotovu teoriju (Berthelot 1991).

slike tjelesnoga stanja za odgovarajuće okolnosti (Damasio 1995: 159). „Emocije su prirodno-kulturalni odgovor subjekta na promjene u konstruiranom okolišu” (Sardelić 2015: 395). Na navedeno se naslanja definicija tijela koje je „društveni, kulturni proizvod, nositelj i proizvođač znakova” (Perrot 2006: 273), mjesto vječitih kulturalnih sukoba. I S. Ahmed u *Kulturnoj politici emocija* (2020) povezuje emocije s političkim odnosno ideološkim diskursom. U radu će se stoga Marijino *emocionalno tijelo*, konstruirano iskustvom ratnoga silovanja, promatrati i kao rezultat genocidne politike.<sup>6</sup>

Misleći na zvjerstva koja su činile okupacijske snage, B. Allen je sasvim u pravu kad navodi da je Domovinski rat „genocidalni rat” (Allen 1996: 143).<sup>7</sup> Iako su i muškarci silovani u Domovinskom ratu, „kada govorimo o silovanju/penisu kao oružju, bojište smještamo na područje ženskih tijela” (Brownmiller 1994: 180–181), „čime žene postaju bezimni i bezlični objekti” (Meszaros 2004: 10). „Zbog njihova reproduktivnog potencijala (...) u patrijarhalnim zajednicama žene su shvaćene kao majke nacije – njihova su tijela simboli stvaranja i rađanja određene nacije” (Ivanković 2007: 145). U predmetnoj drami silovanja dviju žena masovno su i otvoreno rabljena kao strateško sredstvo, otvoreni čin genocida. Naime,

(...) silovatelji su očito bili svjesni što čine. Prema njihovom patrijarhalnom svjetonazoru, etnicitet je muški i isključivo biološki – njima je potpuno nebitno u kojoj će kulturi i tradiciji dijete koje je plod silovanja biti odgajano i tko je tom djetetu majka. Prema njihovom mišljenju, dijete će uvijek biti srpsko jer mu je otac Srbin. (Ivanković 2007: 146)

<sup>6</sup> S. Nikčević (2016) u studiji *Kako prikazati ljudske rane na sceni?* ističe: „Srpske su paravojsne snage osnivale logore za silovanje u kojima su žene sustavno silovane dok ne bi zanijele, držane su do visoke trudnoće i onda puštane. Dolaskom u Zagreb morale su odlučiti što učiniti s plodom vlastite utrobe, a bolnice su tada iznimno radile pobačaje u tako visokoj trudnoći. Ali štogod te žene odlučile, bile su izgubljene (...) Kao Marija” (Nikčević 2016: 46). I S. Knežević dijeli jednako mišljenje, jasno apostrofirajući masovna silovanja četničkih snaga u Domovinskom ratu u službi genocida (Knežević 2021: 65). Na tragu Letičinih zaključaka, Knežević će „ustvrditi kako Vukovarke nisu bile zatočene u ‚pravim’ konc-logorima, zatvorima-logorima za silovanje (*rape camps*), jer su bile raspoređene po raznim privatnim kućama na kojima je bila obješena bijela krpa kao znak da je ulaz srpskim vojnicima slobodan, kao svojevrsan putokaz za silovanje. (...) No umanjuje li činjenica da vukovarske logorašice nisu mučene u pomno organiziranim logorima poput Auschwitzta razmjera njihove žrtve kao civilnih žrtava ratnog zločina i genocida?” (Knežević 2021: 64).

<sup>7</sup> Spomenimo i da je Međunarodni kazneni sud za bivšu Jugoslaviju prvi međunarodni sud koji je osobu optuženu za zločin silovanja u ratu 22. veljače 2001. godine osudio za zločin protiv čovječnosti.

J. Korljan (2011) tumači ratnu taktiku masovnih silovanja nesrpskoga stanovništva kao sredstvo genocida jer seksualni zločin kao nijedan drugi zločin utječe na razaranje identiteta žrtve i njezinu iskorijenjenost ili, kako piše M. Foucault: „tijelo je također izravno uronjeno u političko okružje; odnosi moći imaju na njega neposredno djelovanje, prožimaju ga, obilježavaju, uspravljaju, podvrgavaju mučenju...” (Foucault 1994: 25). Silovatelji posjeduju moć koja im osigurava kontrolu nad tijelom, shvaćenim kao zbroj stečevina kulture i civilizacije (Čimić 1995: 681), u što spada i moć nad iskazom (Kuvač-Levačić 2022: 202). S. Brownmiller ističe kako su silovanja u ratovima korištena „kako bi se uništio kulturni, tradicionalni i vjerski integritet društva”, odnosno grupni identitet (Brownmiller 1994: 181).<sup>8</sup> Dakle, „u temi se silovanja prožimaju kulturološki, identitetski i ideologemski aspekti književnog teksta (...), prezentacija i iskaz traumatičnog tjelesnoga, psihičkog i duhovnog iskustva” (Kuvač-Levačić 2022: 199), što je u *Slikama Marijinim* iskazano konstruktom *emocionalnoga tijela* silovane žene.

### 3. MARIJINO EMOCIONALNO TIJELO: BOLNO – HISTERIČNO – POLITIČKO

„*Slike Marijine* u potpunosti su satkane iz emocija, o emocijama govore – o osjećajima straha, očaja, krivice, mržnje, suosjećanja – do te mjere da drama uspijeva dati emotivni odgovor na rat (...) tako snažne emocije koje kuljaju iz drame” (Nikčević 2016: 48).

Klasifikacija kojom ćemo se koristiti u radu jest ona iz zbornika spomenutih autorica Martín-Moruno i Pichel, u kojemu se ističe rodna podjela *emocionalnih tijela* na *histerična* (u potpunosti ženska, prema tradiciji 19. st.) (Martín-Moruno i Pichel 2019: 26), na *politička* (koja pripadaju isključivo muškarcima, a podrazumijevaju nasilje ili zločine iz političke strasti) i na *bolna tijela* (Martín-Moruno i Pichel 2019: 19).<sup>9</sup> Osim što Martín-Moruno i Pichel smatraju da je

<sup>8</sup> U ratu u Bosni i Hercegovini neke žene bile su zatočene u posebnim logorima zvanim „logori za silovanje” ili „ženske sobe” u kojima su služile kao seksualni objekti brojnim vojnicima koji su dolazili u logor s naredbom da siluju te žene. Kao što svjedoči žrtva pod pseudonimom Azra, prenoseći silovateljeve riječi: „Nije mi se na tebe dig'o i nisam te jeb'o zbog zadovoljstva, nego po zadatku, baljiko” (Vranić 1996: 112). Slavenka Drakulić pak u svom eseju *Behind a Wall of Silence* (1993) iznosi zapanjujuću brojku od 35 tisuća žena koje su ostale trudne nakon silovanja, tj. koje su namjerno oplodene.

<sup>9</sup> Isključivo iz metodoloških razloga u radu se služimo navedenom podjelom, svjesni da se podjeli *emocionalnoga tijela* može pristupiti i drugačije te da se ne mogu samo ženska tijela nazvati *histeričnima*. Naime, iako je npr. histerija povijesno redovito pripisivana ženama, takve oblike ponašanja očekivano mogu manifestirati i muškarci kad su u poziciji opresije. (Op. a. J. A-F.)

„performativnost emocionalnih praksi u podrijetlu određenih konfiguracija tijela, individualnih i kolektivnih” (Martín-Moruno i Pichel 2019: 1), ističu da emocije / *emocionalna tijela* „transformiraju subjekt na bezbroj načina” i to „pomoću ‚jezika emocija’ kao ne samo pasivnog, deskriptivnog, već konstitutivnog u svom izražajnom obliku, dajući novo značenje tijelu” (Martín-Moruno i Pichel 2019: 3). Stoga su predložile koncept *emocionalno tijelo* „kao analitički alat za istraživanje novih metodoloških puteva za objašnjenje izvedbenih učinaka emocija i njihovih materijalnih učinaka”; „razmatranja emocija kao praktičnog odnosa sa svijetom” (Martín-Moruno i Pichel 2019: 4–5). Klasifikaciji *emocionalnoga tijela* u zborniku se interdisciplinarno pristupa (povijest medicine, političkih studija, međunarodnih odnosa, povijest fotografije, religijske povijesti, rodni studija, pravne povijesti, povijest djetinjstva, psihologije), no konkretno, emocije su najčešće proučavane u kontekstu patologija – to jest kada je „prisutnost emocije patogen koji čini tijelo (ili um) bolesnim” (Martín-Moruno i Pichel 2019: 16). Iz toga slijedi i posebna usredotočenost urednica na devetnaestostoljetna ženska *histerična tijela* u medicinskoj praksi, „s popratnim grimasama i ružnim grčevima, iako više nisu znak opsjednutosti demonima”, i dalje je njihova funkcija „znak ludila i moralnog prijestupa” (Boddice 2019: 26). Prema konstruiranju *emocionalnoga tijela* u pravnim i medicinskim diskursima (1860. – 1920.), u polju kriminalne antropologije, glavna karakteristika rodno određenoga, muškoga *političkog tijela* jest „zločinac iz strasti”, „kojega često ilustrira književna figura Othello, a kriminalca natjera na počinjenje kaznenog djela” (Martín-Moruno i Pichel 2019: 17) te se zločin počinjen pod utjecajem tih strasti smatra izrazom „društvenog egoizma” (Vidor 2019: 42). „Antidruštvene strasti, kao što su pohlepa, osveta i mržnja, imale su tendenciju poremetiti normalne uvjete društvenog života”. Nasuprot tomu, „velikodušne (su) i uzvišene strasti, kako ih je opisao Lombroso, ljubav, čast, politička strast i vjerska strast, koje imaju funkciju poticanja i jačanja bratskog društvenog života” (Vidor 2019: 42).

Utemeljena na istraživanjima fizioloških reakcija tijela i na povijesti fotografije, *bolna tijela* najčešće su povezana s emocionalnom traumom – očajem, seksualnom frustracijom, tugom ili neuzvraćenom ljubavi (Boddice 2019: 32), a njihova funkcija rodno je pripisana ženama. Slijedom toga, navodi se da „*emocionalna tijela* mogu biti posebno korisna kategorija analize za razumijevanje stvaranja novih sustava simboličkih odnosa kao rezultat ponavljanja određenih emocionalnih praksi, bilo da se radi o gestama ili jezičnim činovima” (León-Sanz 2019: 55).

### 3.1. BOLNO TIJELO

Na primjeru drame *Slike Marijine* najprije će se istražiti postmodernističke književne strategije fragmentizacije i intermedijalnosti (Car-Miheć 1999: 53) kojima se u tekstu oblikuje Marijino *emocionalno tijelo*, a posredno (Marijinim dramskim pasażima) i *emocionalno tijelo* Marijine kćeri Lucije. Prvo je tijelo trostruko klasičirano, a drugo isključivo kao *bolno*.

Obje žene, i majka Marija i kći Lucija, opterećene su muškarcima koji su im nanijeli bol silovanjem. I jedno i drugo *emocionalno tijelo* „doslovno (je) poništeno nakon odbijanja (...) ljubavi” (Martín-Moruno i Pichel 2019: 16), tj. nasilnim činom. One doživljavaju sustavni rasap identiteta. Bol žrtve prikazuje se kao posljedica fizičke traume zlostavljanoga tijela, a psihofizička patnja kao temeljno stanje. *Bolno Marijino tijelo* kao traumatsko može se iščitati metateatarski, na psihičkoj, duhovnoj i somatskoj razini drame, kroz dinamičku fragmentizaciju kompozicijske strukture (koja simbolički upućuje na rascjepkanost tijela i uma ženskoga subjekta), poglavito u didaskalijama. U prvome primjeru riječ je o nabranju vidljivih tjelesnih simptoma, dakle, fokalizacija je emocije vanjska: „*MARIJA: oko 50 godina... izrazito blijedo, ispaćeno lice, žalosne oči, bujna kosa prikopčana nisko na vratu. Obučena u jeftini bolnički ogrtač i iznošene papuče*” (Scheuermann Hodak 2009: 13),<sup>10</sup> dok u nastavku prevladava usmjerenost na unutarnju dimenziju: „*Nelagoda. Napor. (...); Govori uz napor. (...); Raznježeno. (...); Uzrujanost raste. (...); Nastoji se smiriti. (...); Ježi se. Hoda. Uzima kist, odlaže ga. (...); ...Napetost raste. (...); Zgrozi se. (...); Ježi se... Sve teže govori... grčevito...*” (Scheuermann Hodak 2009: 16); „*Stanka, gorčina, bol. (...); Plače tiho cvileći.*” (Scheuermann Hodak 2009: 17); „*Svjetlost postaje hladna.*” (Scheuermann Hodak 2009: 22).

Te isprekidane rečenice možemo nazvati fragmentima osjećaja, a pokazatelji su Marijine unutrašnje drame. Iskazujući Lucijine emocije straha, očaja, gorčine i užasa, isključivo iz svojega vlastitog dramskog glasa i dok se prisjeća događaja koji su prethodili traumi, Marija kao da iznova emocionalno prolazi i potvrđuje univerzalnu bol ženskoga tijela uslijed silovanja:

*(Prilazi prozoru... ruku prekrivenih na prsima).* Idućeg dana se sve odigralo vrlo brzo. *(Ježi se.)* Jugoslavenska armija je ušla u selo... Tenkovi su iz blizine tukli po zgradi iako su u njoj, uz policajce, bile i žene i djeca. Male bebe.

<sup>10</sup> Kurzivni dijelovi citata odnose se na didaskalije. Argumentacijske dijelove citata tamo gdje je to potrebno od sada pa nadalje podcrtava autorica. (Op. a. J. A-F.)

Neke su kuće gorjele, čule su se detonacije na sve strane. Rafali. Grube komande. Psovke. *(Sve teže govori.)* Lucija je... dotrčala u suton, preko vrta... Gušila se u suzama (grčevito) govorila je nesuvislo, bila je izgrebana i krvave haljine, krvava po rukama i nogama... Plakala je neutješno, ranjeno, vukla me s obje ruke... čuli su se rafali i vika, pijana, razularena pjesma (Stanka, gorčina, bol.) Matu<sup>11</sup> smo našli u dvorištu. Ležao je licem u travi, zgrčenih šaka. Uz njega pas. Ubijeni metkom. Kuća je bila demolirana, otac i majka odvedeni, a na zidu je krvlju napisano ‘U’. Matinom krvlju. (...) Gledala sam Luciju... odjednom sitna, izgubljena i nijema. (Scheuermann Hodak 2009: 16–17)

(...) Ona je sjedila u krevetu, mršava, još je imala sitno dječje lice... Nikada; nikada nisam vidjela toliko boli na nečijem licu. (Scheuermann Hodak 2009: 20)

Poglavito je ta bol izražena u oksimoronskoj slici „gromoglasne šutnje”, sljedećim citatom:

Odveli su nas u neko skladište, bilo je prljavo, prazno i hladno. Lucija je sjela na goli, hladni beton i naslonila glavu o vlažni zid (Pokret glavom.) Bilo joj je svejedno. U jedan mah mi se učinilo, da će mi reći: nemoj me gledati, majko, molim te! Ali ne, nije ništa rekla... (Scheuermann Hodak 2009: 22)

Posebno je zaprepašujuća šutnja silovane Lucije za vrijeme poroda: „Vaša je kći šutjela sve vrijeme. To znate. Šutjela je i dok je rađala. Šutjela je kao nije-ma. Do kraja” (Scheuermann Hodak 2009: 27). Rad Angela Mossa i Carla Georga Langea o ljudskoj fiziologiji emocija otkrio je da se i tjelesna i emocionalna osjetljivost pokreću iz srčanih centara (Vidor 2019: 42), a u drami je takva fiziologija emocije iznesena na mjestu majčina uzaludna pokušaja zaštite kćeri:

(Bori se sa suzama.) ...zagrlila me je, (plače) zagrlila me je kao dijete (...) kao da nismo bremenite, ponižene i kažnjene. Držala sam u naručju njezino sićušno, izmučeno tijelo, osjećala kako joj srce tuče kao nekad davno onoj maloj lastavici, koja je jednog ljeta uletjela kroz prozor i zapetljala se u zavjesu. (...) Srce je uplašeno tuklo u malom tijelu. (Bespomoćni plač.) (Scheuermann Hodak 2009: 24)

<sup>11</sup> Lucijina dečka, op. a. J. A.-F.

U konačnici, zbog silovanja, Lucijin identitet postaje ono što Lombroso naziva tipičnom „mramornom apatijom” (Vidor 2019: 43), uobičajenom posljedicom traume silovanja, koja Luciju odvodi i u smrt te, stoga, njezino *emocionalno tijelo*, za razliku od Marijina, ostaje isključivo fiksirano u drami kao *bolno*. Lucijino *emocionalno bolno tijelo* predočeno je Marijinim pripovijedanjem, dakle posredno kroz Marijina fragmentarna sjećanja na određene upečatljive trenutke:

Oko nas je rastao strah, a njoj je<sup>12</sup>, čini se, bilo svejedno. (Scheuermann Hodak 2009: 17)

Tog jutra, na Veliku Gospu, Lucija je prvi put povraćala... Gledala me je kao pretučeni pas... Poslije sam vidjela kako sjedi na ljuljački, odsutna duhom, malena i sama. Nisam se usudila prići, ući u njezinu samoću. Nisam se usudila govoriti. Stajala sam tako u sjeni i gledala nemoćno... (*Javljavu se prve nesvjesne suze, svladava se.*) (...) Postale smo sjene, sjene koje hodaju po kući, po trijemu. Rano smo ulazile u kuću, zaključavale vrata i sjedile u mraku. (Scheuermann Hodak 2009: 13)

(...) Tako sam tek kad je sve prošlo doznala, kako je Lucija sve vrijeme šutjela, šuteći rodila tu malu djevojčicu i šuteći umrla. (Scheuermann Hodak 2009: 26)

Silovanje se, dakle, rabi kao oružje, s temeljnim i konačnim ciljem proizvođenja „emocionalne traume *bolnog tijela*” (Boddice 2019: 32), tj. uništenja (*emocionalnoga*) *tijela*, što se izravno odražava na uništenje identiteta i morala osobe koju se u ratnome kontekstu doživljava protivnikom.

### 3.2. HISTERIČNO TIJELO

Termin histerija skovan je još u starogrčko doba, a izveden je iz grčke riječi za maternicu – *hystera*. Do kraja 19. stoljeća histerijom su se nazivale specifično ženske bolesti koje su se vezivale za tzv. lutajuću maternicu. Histerija je u 20. stoljeću nestala kao medicinska dijagnoza za funkcionalne (psihogene) smetnje, no zadržana je u kulturi i u jeziku kao oznaka za nedovoljnu kontrolu emocija, emocionalnu nestabilnost, pretjerivanje, afektiranje i za masovne društvene epidemije iracio-

<sup>12</sup> Luciji, op. a. J. A.-F.

nalnosti (Matačić i Borovečki-Jakovljević 2017: 22). Povijesno je redovito rodno određena, pripisivana ženama (Martín-Moruno i Pichel 2019: 28). Razumljivo je, stoga, da se Marijino *tijelo*, u skladu s tradicionalnom rodnom praksom, razvija ili supostoji kao *histerično*. Takvo *tijelo*, pojačano emocijom gađenja<sup>13</sup> u tekstu se najčešće ostvaruje unutar didaskalija (pojašnjavajući stvarno unutarnje psihološko stanje lika) i fragmentizacijom jezičnoga iskaza – poglavito eliptičnim rečenicama, koje simbolički sugeriraju rascjepkanost emocija, unutarnji kaos i rastrojenost duševnoga stanja dramskog lika:

*Ustaje. Hoda. Hladno, odsutno. Ruku prekrivenih na prsima. Zgrčeno. Gorko.* Mene je našla Lucija. Došla je preko vrta, hodajući besciljno i našla me. Kleknula je uz mene kao dijete, suze su je oblile: mama, mamice, je si li se jako udarila? Nemoj plakati, nemoj plakat', molim te, majko! Još je nešto govorila, pokušala me dići... Nešto je govorila, brisala mi je lice... (*Postupno počinja slo.*) A ja sam bila prljava, prljava od suza, od pljuvačke, od zemlje, od krvi... Od ljudske gadosti. Vadi ukosnice, prolazi grčevito rukama kroz kosu, plače, hoda po sobi, naslanja se leđima i glavom na zid, place. Moja je mala kći znala, odmah je znala da je preko mene prešla rulja, da su me povrijedili, ponizili, zaprljali... (*Sklizne leđima niz zid. Jeca.*) Moja je mala kći govorila: samo si se udarila mama. Nezgodno si pala. A, znala je. Sve je znala. Znala je i moju i svoju bol. (*Guši se u suzama.*) Samo ja nisam znala, samo ja sam sve vrijeme bila slijepa! Namjerno sam bila slijepa!<sup>14</sup> (*Slom.*) (Scheuermann Hodak 2009: 13)

Marijino *histerično emocionalno tijelo* najviše dolazi do izražaja u trenutku spoznaje da joj je vlastita kći zavidjela kada je Marija kao pedesetogodišnja žena doživjela pobačaj djeteta začetoga u zločinu silovanja:

...Rekla je blago. (*Plače.*) I još je nešto govorila, nešto: kad bi barem...! Ali ja nisam dobro čula ili nisam htjela čuti i razumjeti, a možda nisam ni mogla, a toga trenutka morala sam pogledati istini u oči, morala sam shvatiti... (*Udara stisnutim šakama o zid i o prozorski okvir. Ispad, očaj.*) Spoznati koliko sam bila sebična i kako sam sve vrijeme žmirila...Morala sam shvati-

<sup>13</sup> K. Kuvač-Levačić sugerira nekoliko glavnih emocija koje prate traumu silovanja u književnosti. Neovisno o razdoblju u kojemu pojedini tekst nastaje, emocije „kao dio karakterizacijskog imaginarija žrtve jesu: strah i bijes... nevjeric, gađenje, šokiranost” (Kuvač-Levačić 2022: 219).

<sup>14</sup> Za kćerino silovanje, op. a. J. A.-F.

ti, da mi je jedan kratki trenutak zavidjela, jer ću se ja riješiti uvrede, jer ću se osloboditi svog tereta, a ona... (*Slom. Guši se u suzama.*) (Scheuermann Hodak 2009: 25–26)

„Trauma se doživljava kao vremenska odgoda koja pojedinca vraća nakon prvog šoka. Trauma je ponavljanje patnje događaja, ali istovremeno je i konstantno napuštanje traumatičnog događaja” (Caruth 1995: 10). U likovnoj umjetnosti i ranije je poznat proces liječenja traume kromoterapijom. Iz toga razloga Marija slikanjem kao terapijom, u čemu prepoznajemo intermedijalno uključivanje likovne umjetnosti, u drami ponavlja i oslobađa svoje i kćerine emocije bijesa, očaja i gađenja, pa i histerije (u prvom citatu najvećim dijelom kroz didaskaliju), doživljavajući nekoliko psihičkih slomova odjednom:

*Završi ispovijed, prilazi slici, uzima kist, zamišljeno gleda boju, izabire crvenu. Miješa boju. Najprije vuče nekoliko tankih crta, poput ogrebotina po rukama i nogama djevojke na slici. Zatim naglo, nesvjesno debelim kistom slika velike krvave mrlje po haljini.* Naslikajte svoju sliku, kaže moja psihologinja, svi nosimo u sebi svoju sliku, i svoju istinu. Ona zna da nije bio Mato, ona sve zna, kao što sam i ja sve vrijeme znala da je Lucijina haljina bila krvava... krvava... (*Odlaze kist, uzima boju dlanovima, maže po slici, po sebi, po ogrtaču.*) Kad se vratila kroz kupinjak, i kad je govorila i vukla me niz trijem... (*Pada na koljena, grli sliku, naslanja se licem na sliku, ostaje prljava od boje.*) O kćeri moja, lastavice moja mala, zar misliš da mogu uzeti to tvoje, tuđe dijete? (...) O, Gospo od utočišta i utjehe, o, (*bolno*) kćeri moja, rano moja... (*Kleči i jeca.*) (Scheuermann Hodak 2009: 27)

Pritom na ovome mjestu u tekstu najsnažnije do izražaja dolaze emocije (bijesa, očaja, gađenja, histerije) kao rezultat performativnosti, tj. performativnoga učinka *histeričnoga emocionalnog tijela*.

U drugom primjeru, također intermedijalnošću, bol je skrivena u metafori slike vranā ponad žitnoga polja koja proročanski nagovještavana krvavi zločin silovanja koji će se i ostvariti:

Negdje, još dok sam bila u gimnaziji, gledala sam film o van Gogh. (*Ushićeno.*) *Vrane iznad žitnog polja! (Slika smireno, priča faktografski.)* Slikala sam jedno proljeće i jedno ljeto. *Uljem. Jasnim, gustim, teškim tonovima. Slojevima boje.* Nisam znala ništa o slikarstvu, čak ni o bojama. (*Sliježe ra-*

*menima. Osmijeh. Slika.)* „Prejake su za ovo podneblje’, mislila sam poslije. „Previše boje’, činilo mi se. (Scheuermann Hodak 2009: 17–18)

### 3.3. POLITIČKO TIJELO

Boddice ističe da su „iskustva boli koja su bila nepremostiva u određenom emocionalnom režimu prevedena u tjelesne izvedbe, koje su slijedile kulturološki i medicinski scenarij” (Martín-Moruno i Pichel 2019: 16). Taj pristup pokazuje da je bol bila performativna praksa koja je pacijente pretvarala u *emocionalna tijela*. Kako se ta praksa manifestirala u tjelesnim izvedbama, ovisilo je o dominantnim emocionalnim režimima konteksta u kojem se napad dogodio. Gian Marco Vidor konceptu *emocionalnoga tijela* pristupa kroz lik devetnaestostoljetnog „zločinca strasti” (Vidor 2019: 42) što je svojstveno ratnim silovateljima, kojima, napomenimo, Scheuermann Hodak uopće ne daje pravo dramskoga glasa u cijeloj drami. U suvremenom društvu, tvrdio je Ferri, „pravo na ubojstvo bilo je barbarstvo, ostatak prošlosti, u kojoj je muž vladao svojom ženom kao i nad životinjama koje su mu pripadale” (Vidor 2019: 44), jednako kao što je i „pravo na silovanje” barbarstvo, a „zločin iz strasti” bio je muškarcima predodređen. Zbog toga što takva strast podrazumijeva i političku strast (Vidor 2019: 42), *emocionalno tijelo* žrtve – silovane žene može se nazvati *političkim tijelom*:

...preko mene (je) prešla rulja, da su me povrijedili, ponizili, zaprljali. (...)  
A ja sam bila prljava, prljava od suza, od pljuvačke, od zemlje, od krvi... Od  
ljudske gadosti. (Scheuermann Hodak 2009: 19)

(...) Naoružani, u uniformi... smijali se podrugljivo, trijumfalno... Mahali  
su puškama, gurali nas, udarali. Ipak nas nisu ubili. (Scheuermann Hodak  
 2009: 24)

(...) Ali ja sam se izgubila. (Scheuermann Hodak 2009: 21)

Navedeno odgovara tezi Shildrick, prema kojoj žensko tijelo funkcionira kao ogledalo što reflektira različite socio-historijske diskurse, kontingentne ili ovisne o vremenu i prostoru, baš kao što je i Marijino *tijelo* uslijed genocidne politike četničkog silovanja „ispisano društveno konstruiranim nelagodama, idealima i konfliktima i funkcionira kao ‘politički potrebna lokacija kontestacije’” (Shildrick, cit. u: Milatović 2010: 1).

Stoga silovanu Mariju pronalazimo u poziciji žrtve, čak potpune bespomoćnosti ili u poziciji „kćeri vlastite kćeri” koja brine o silovanoj majci:

...Onda bi moje lice postajalo Lucijino. (*Usporeno, hladno, grčevito.*) I točno sam vidjela kako je neke zle ruke diraju i vuku za kosu i čula sam plač... A ja nisam mogla prići. (*Okrutna samooptužba, naglašeno.*) Ja joj nisam prišla, ja joj nisam pružila utjehu. (*Plače, svladava se, hoda.*) (Scheuermann Hodak 2009: 19)

Prema navedenom, važno je primijetiti diskurs krivnje, samookrivljavanja kojim je prožeta gotovo svaka Marijina replika o kćeri. Poglavitno je važan motiv simboličkog prožimanja *tijela* majke i kćeri („...moje lice postajalo Lucijino”; Scheuermann Hodak 2009: 19), kojemu je cilj naglasiti emociju očaja.

U službi silovanog *tijela* kao *političkog* činjenica je i da je žena:

(...) poniženjem izgubila etnički i vjerski identitet, jer silovateljima i agresorima njezina ‚krv’ nije presudna u određivanju identiteta djeteta, ona je tek objekt nad kojim se vrši sila i moć, te žena tako postaje dvostruka neprijateljska meta (...) – ona je sada ‚neprijateljica’ vlastite etničke skupine, ali i sebe same. (Knežević 2021: 72–73)

Iz mržnje prema plodu „zla” koji je nosila u vlastitom tijelu, u Mariji se razvila mržnja prema svakom djetetu koje je plod silovanja. Zbog toga, obuzeta gorčinom i bijesom, nakon Lucijine smrti, spremno i ustrajno odbija biti skrbnicom / bakom crnokosoj, tek rođenoj djevojčici, nazivajući ju *tuđe dijete*: „... zar misliš da mogu uzeti to tvoje, tuđe dijete” (Scheuermann Hodak 2009: 27):

...ali ja sam okrenula glavu na drugu stranu. Osjećala sam u podsvijesti da ne želim tu malu djevojčicu rođenu u nevrjeme, tu malu djevojčicu koja je došla na svijet kao osveta i kazna. Ništa nisam željela čuti o njoj, nisam je htjela zamisliti kako leži u inkubatoru, osvijetljena, gola i sama. Nije bilo mosta da nas spoji. (Scheuermann Hodak 2009: 26)<sup>15</sup>

Međutim, iako pod utjecajem traume, ali potaknuta razgovorom sa Ksenijom („Vi ste prešli prag poniženja i boli, preživjeli, vi imate dovoljno snage u sebi”;

<sup>15</sup> I samo ime dramske protagonistkinje, Marija, sugerira simboličku vezu s Blaženom Djevicom Marijom.

Scheuermann Hodak 2009: 15), kliničkom psihologinjom koja boluje od raka dojke i posve optimistično gleda na svijet, na samom kraju dramske radnje događa se preokret – Marija kida dokument za pristanak na posvojenje unučice jer je unučici odlučila biti skrbnicom i bakom. Taj Marijin čin konačne okrenutosti dobru, što podrazumijeva emocije radosti, sreće, ljubavi i nade, može se također pripisati Marijinom *političkom tijelu*, ali sada u novom kontekstu. Marijin „odgovor ljubavi”, osim što je čin empatije, majčinski model filantropskoga i lirskoga koji se može povezati s mitologizacijom majčinstva ili ideologijom kršćanstva<sup>16</sup>, može se promatrati i kao politički odgovor upućen muškarcima silovateljima i neprijateljskoj strani, tj. kao postmodernistički subverzivni odgovor *političkoga tijela* silovane žene – koja odabire ljubav kao vlastitu poetiku i društvenu politiku, nasuprot ratu, nasilju, degradaciji i vječnoj mržnji. Drugim riječima, možemo govoriti o odupiranju tradicionalnoj maskulinoj diskurzivnoj i društvenoj praksi jer Marija želi politički i simbolički djelovati kao individualni ženski subjekt, subverzivan u smislu otpora podčinjenosti traumi i muškarcu silovatelju. Svoje tijelo kao *političko*, ostvaruje u skladu s feminističkom ideologijom (S. de Beauvoir: „Ženom se ne rađa, ženom se postaje!”). Riječima S. Brownmiller u prvoj feminističkoj studiji o povijesti silovanja *Protiv naše volje: muškarci, žene i silovanje* (1975), „silovanje nije ništa ni više ni manje nego vrlo svjestan proces zastrašivanja žena kojim svi muškarci drže sve žene u stanju straha; seksualni zločin, proizvod bolesnog, izopačenog duha” (Brownmiller 1995: 8).<sup>17</sup> I dalje, u skladu s postmodernističkom praksom, najbliže istini je da „u faličkom poretku patrijarhalne kulture i u njezinoj teoriji žena je nepredstavljiva osim kao reprezentacija” (De Lauretis 1987: 20). Međutim, pomoću reprezentacije subjekti imaju moć otjelotvoriti reprezentirano, zauzeti se za vlastite interese ili iskazati otpor prevladavajućim normativnim strukturama (Peternai-Andrić i Žužul 2021: 325), pa je Marijino, u konačnici, *političko tijelo* izravno povezano s društveno-političkom strukturom društva i odupiranjem genocidnoj politici.

<sup>16</sup> To je moguće usporediti s protagonistkinjom S. u *Kao da me nema* Slavenke Drakulić koja je odlučila zadržati dijete jer „jedino mu ona može pokazati da je mržnju u kojoj je začet moguće preobraziti u ljubav” (Drakulić 1999: 191).

<sup>17</sup> Silovanje je, dakle, „temeljno muškarčevo oružje za primjenu sile (moći) kao apsolutne – materijalne, a posljedično i duhovne – dominacije nad ženom” (Alfirević 2021: 12).

#### 4. ZAKLJUČAK

*Emocionalno tijelo* u predmetnoj hrvatskoj postmodernističkoj psihološkoj drami *Slike Marijine* (1996) Lydije Scheuermann Hodak rezultat je tekstualne reprezentacije emocija i izravno sudjeluje u konstruiranju rodnoga identiteta ženskoga subjekta. Istraživanjem se zaključuje da je Marijino *emocionalno tijelo* rezultat konfiguracije materije u kojoj su emocije pokretačka snaga i rezultat performativnosti, a konstruirano je od više različitih emocija: gađenja, bijesa, straha, ogorčenja, tuge i mržnje. Pomoću postmodernističkih dramskih strategija koje se nalaze u tekstu (fragmentizacije iskaza emocije i sjećanja na traumu, intermedijalnosti – likovnosti kao ekspresije traume), klasificirano je Marijino *emocionalno tijelo* kao *bolno*, *histerično* i *političko*, i to prema hijerarhijskim stupnjevima razvoja, slijedom kojim je i navedeno. Posredno je klasificirano i *emocionalno tijelo* Marijine kćeri Lucije, ali isključivo kao *bolno* te *emocionalno tijelo* djevojčice kao *političko* i *bolno*, prepušteno emociji straha odmah po rođenju. Ratnim silovanjem Marijino *tijelo* automatski postaje *bolno*, iz čega se dalje, najčešće reprezentirano u didaskalijama fragmentizacijom te intermedijalnošću u dramskim dijalozima, razvija u *histerično*. *Političko emocionalno tijelo* argumentirano je kontekstom ratnoga silovanja i zapravo su i druga dva (*bolno* i *histerično*) uključena u *političko* i dodatno ga semantički i simbolički usložnjavaju. Marijino *političko tijelo* dvostruko se konstruira u tekstu: a) kao tijelo žrtve – silovane žene, koje je posljedica političke strasti, tj. genocidalne politike okupatora u Domovinskom ratu i b) kao „odgovor ljubavi” (prihvatanje unučice na kraju drame) upućen muškarcima silovateljima i neprijateljskoj strani, tj. postmodernistički subverzivni odgovor individualnoga ženskog subjekta s ciljem odupiranja široj društvenoj, genocidnoj politici. Drugim riječima, Marijino *emocionalno tijelo* u konačnici funkcionira kao simboličko u smislu odupiranja tradicionalnoj patrijarhalnoj društvenoj praksi. Međutim, nije izostavljeno ni da se politika patrijarhata u suvremenom društvu okreće prema matrijarhatu, što sugerira *bolno – histerično – političko* Marijino tijelo (potonje kao subverzivno i suprotno tradicionalnoj rodnoj praksi) na primjeru drame L. Scheuermann Hodak. Navedeno možemo povezati s feminizmom S. de Beauvoir i činjenicom da kod Scheuermann Hodak u tvorbi *emocionalnoga tijela* dominira konstrukcija nasuprot esencijalizmu i rodnoj stereotipizaciji.

Provedeno istraživanje doprinos je dosadašnjim analizama *emocionalnih tijela* i tijelom posredovanih značenja dramskih likova. U daljnjim istraživanjima zanimljivo bi bilo ispitati u koliko su reprezentacije emocija na temelju *emocionalnih tijela* u oblikovanju rodnih identiteta u postmodernističkoj (dramskoj) književno-

sti, u Hrvatskoj i svijetu, determinirane hegemonijskim diskurzivnim praksama ili se od njih odmiču. U tom smislu, posebno zanimljivo bilo bi komparativno istražiti tekstualne književne reprezentacije *emocionalnih tijela* na primjerima uže problematike – silovanja žena, poglavito silovanja žena kao objekata genocidalne ratne politike.

## LITERATURA

- AHMED, Sara. 2020. *Kulturna politika emocija*. Prev. Andy Jelčić. Zagreb: Fraktura.
- ALFIREVIĆ, Jelena. 2021. *Bila sam žohar. Riječ autorice: o silovanju kao emocionološko-moralnom problemu*. Zadar: Matica hrvatska.
- ALFIREVIĆ-FRANIĆ, Jelena. 2022. „Muči li suvremenu Noru depresija? ili nova istraživačka paradigma: emocionologija na primjeru antifeminističkog depresivnog identiteta hrvatske Nore”. *Jezik, književnost i budućnost: Zbornik radova s Desete međunarodne konferencije Fakulteta za strane jezike održane 24. i 25. septembra 2021.godine*. Ur. Tijana Parezanović i Božana Solujić. Beograd: Alfa BK Univerzitet: 112–146.
- ALLEN, Beverly. 1996. *Rape Warfare: The Hidden Genocide in Bosnia-Herzegovina and Croatia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BARAD, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- BISKUPOVIĆ, Alen. 2016. „Međunarodna recepcija monodrame Slike Marijine Lydije Scheuermann Hodak”. *Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu. Zbornik Krležinih dana u Osijeku 2015*. Ur. Branko Hećimović. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: 297–313.
- BODDICE, Rob. 2019. „Hysteria or Tetanus?”. *Emotional Bodies: The Historical Performativity of Emotions*. Ur. Dolores Martín-Moruno i Beatriz Pichel. Illinois: University of Illinois Press: 19–35.
- BROWNMILLER, Susan. 1994. „Making Female Bodies the Battlefield”. *Mass Rape: the War against Women in BosniaHerzegovina*. Ur. Alexandra Stiglmayer. Lincoln: University of Nebraska Press: 180–182.
- BROWNMILLER, Susan. 1995. *Protiv naše volje: muškarci, žene i silovanje*. Prev. Nicole Hewitt. Zagreb: Zagorka 5.
- BURILOVIĆ, Silvana i Mladen PARLOV. 2013. „Krunica u domovinskom ratu. Znak vjerskog rata ili vjere u ratu?”. *Služba Božja: liturgijsko-pastoralna revija* 53, 2: 156–177.
- CAR-Mihec, Adriana. 1999. „Postmoderna drama (terminološki aspekti)”. *Fluminensia* 11, 1–2: 49–72.
- CARUTH, Cathy. 1995. „Predgovor”. *Trauma: Explorations in memory*. Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- ĆIMIĆ, Esad. 1995. „Teže od smaknuća: skica sociološkog promišljanja silovanja”. *Društvena istraživanja* 4, 18–19: 679–701.
- DAMASIO, R. Antonio. 1999. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the*

- Making of Consciousness*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- DE LAURETIS, Teresa. 1987. *Technologies of gender* Bloomington. Indianapolis: Indiana University Press.
- DRAKULIĆ, Slavenka. 1999. *Kao da me nema*. Split: Feral Tribune.
- FOUCAULT, Michel. 1994. *Nadzor i kazna*. Prev. Divna Marion. Zagreb: Informator.
- GERVASI, Paolo. 2018. „Anger As Misshapen Fear: Fascism, Literature, And The Emotional Body”. *Emotions: History, Culture, Society* 2, 2: 312–336.
- GROSZ, Elizabeth. 2002. „Preoblikovanje tijela”. *Treća* 4, 1: 6–25.
- JANKOVIĆ, Branimir. 2015. „Uvod u temat ‚Povijest emocija’”. *Historijski zbornik* 68, 2: 367–375.
- KNEŽEVIĆ, Sanja. 2021. „Patnja i uskrnuće silovanih vukovarskih logorašica 1991. – 1992. Podnosi li postmoderna kultura patnju?”. *Uskrsla lica Vukovara*. Ur. Julienne Eden Bušić. Zagreb: Matica hrvatska, HMDCDR: 60–80.
- KORLIJAN, Josipa. 2011. „Ka(k)o da me nema? Silovanje kao dokumentaristička i književna tema”. *Croatica et Slavica Iadertina* 7/2, 7: 413–422.
- KUVAČ-LEVAČIĆ, Kornelija. 2022. „Emocijski narativi o traumi silovanja u hrvatskoj književnosti od 19. do 21. stoljeća”. *Bosanskohercegovački slavistički kongres III. Zbornik radova, knjiga 2*. Ur. Jelena Bavrka, Adijata Ibrišimović-Šabić i Edina Murtić. Sarajevo: Slavistički komitet: 199–220.
- LEÓN-SANZ, Pilar. 2019. „Locating Cancer”. *Emotional Bodies: The Historical Performativity of Emotions*. Ur. Dolores Martín-Moruno i Beatriz Pichel. Illinois: University of Illinois Press: 53–71.
- MARTÍN-MORUNO, Dolores, i Beatriz PICHEL, 2019. „Introduction. Diseased Bodies under Construction”. *Emotional Bodies: The Historical Performativity of Emotions*. Ur. Dolores Martín-Moruno i Beatriz Pichel. Illinois: University of Illinois Press: 1–18.
- MATAČIĆ, Stanislav i Sanja BOROVEČKI - JAKOVLJEV. 2017. „Funkcionalni poremećaji odnosno histerija: Od nozologije do psihoterapije”. *Psihoterapija* 31, 1: 20–40.
- MESZAROS, Sara. 2004. „Ratno seksualno nasilje nad ženama i Međunarodni sud za ratne zločine počinjene na području bivše Jugoslavije. Prostori disjunkcije”. *Diskrepancija* 9, 5: 7–16.
- MILATOVIĆ, Maja. 2010. „Devijantna ženska tijela u modernoj književnosti i kulturi: od stigme do afirmacije”. *Sic: časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje* 1, 1. URL: <https://hrcak.srce.hr/76529> (26. prosinca 2022.)
- NESTLE-HALLGREN, Mary. 1991. *Emotionology: How to improve your E.Q.* New Perception Publishing.
- NIKČEVIĆ, Sanja. 2016. *Kako prikazati ljudske rane na sceni. Ratne teme u hrvatskoj,*

- bosanskoj i angloameričkoj drami*. Zagreb: Alfa.
- OATLEY, Keith i Jennifer M. JENKINS. 2003. *Razumijevanje emocija*. Prev. Lidija Arambašić. Jastrebarsko: Naklada Slap.
- PEARCE, Caroline. 2019. „Emotions, Bodies, Practices”. *The Public and Private Management of Grief*. Palgrave Macmillan. Palgrave Macmillan, Cham: 145–178.
- PETERNAI ANDRIĆ, Kristina i Ivana ŽUŽUL. 2021. „Nevidljiva ekonomija reprezentacije transgresivnih ženskih identiteta u Groznici Ivana Vidića”. *Devedesete u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*. Ur. Ana Lederer i dr. Zagreb i Osijek: Filozofski fakultet Osijek, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta i Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Zagreb: 313–327.
- PICHEL, Beatriz. 2019. „Photographing the Emotional Body”. *Emotional Bodies: The Historical Performativity of Emotions*. Ur. Dolores Martín-Moruno i Beatriz Pichel. Illinois: University of Illinois Press: 97–119.
- SARDELIĆ, Mirko. 2015. „Model proučavanja i izazovi povijesti emocija – skica”. *Historijski zbornik* 68, 2: 395–402.
- SCHEUERMANN HODAK, Lydija. 2009. *Žene, ljubav i ratovi*. Osijek: Matica hrvatska.
- STEARNS, Peter N. i Carol Z. STEARNS. 1985. „Emotionology: clarifying the history of emotions and emotional standards”. *The American Historical Review* 90, 4: 813–836.
- VIDOR, Gian Marco. 2019. „The Criminal of Passion”. *Emotional Bodies: The Historical Performativity of Emotions*. Ur. Dolores Martín-Moruno i Beatriz Pichel. Illinois: University of Illinois Press: 36–52.
- VRANIĆ, Seada. 1996. *Pred zidom šutnje*. Zagreb: Antibarbarus.
- WILLIAMS, Simon J. i Gillian A. BENDELOW. 1996. „The Emotional Body”. *Body and Society* 2, 3: 125-139.

THE EMOTIONAL BODY OF A RAPED WOMAN IN THE HOMELAND WAR ON THE  
EXAMPLE OF THE DRAMA *SLIKE MARIJINE* [*MARIJA'S PICTURES*] BY LYDIJA  
SCHEUERMANN HODAK

---

JELENA ALFIREVIĆ-FRANIĆ

---

ABSTRACT

The emotional body has so far been the subject of research in psychology, medicine, and cultural studies. The paper will investigate the emotional body on the example of a morally-ethically and emotionally complex case of textually represented trauma of a raped woman in the Homeland War in the wartime monodrama *Slike Marijine* [*Marija's Pictures*] (1996) by Lydia Scheuermann Hodak. The emotional body will be explored using postmodernist narrative strategies as a literary-theoretical emotional concept. The methodological matrix of the work will be the theory of the emotional body by Martín-Moruno and Pichel (2019). According to the aforesaid authors, the emotional body will be explored as a result of the configuration of matter in which emotions are the driving force and the result of performativity. Due to the genocidal policy or wartime rape of women in Croatia from 1990 to 1995, Marija's traumatized emotional body will be classified as painful, hysterical, and political, with the aim of resisting masculine discursive and social practice.

KEYWORDS:

*emotional body, rape trauma, literature about the Homeland War, literary emotionology, rape in literature*



# KOMUNIKACIJA IZMEĐU ČOVJEKA I PRIRODE: TIJELO I EMOCIJE U ROMANU *PRISTANIŠTE* DARKA ŠEPAROVIĆA

---

**PAULA REM**

*Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku*  
*Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku*  
Ulica Kralja Petra Svačića 1/F, HR – 31000 Osijek  
RehmPaula@gmail.com

UDK: 821.163.42.09 Šeparović, D.  
DOI: 10.15291/csi.4318  
Pregledni članak  
Primljen: 3. 4. 2023.  
Prihvaćen za tisak: 20. 9. 2023.

---

*Pristanište* (2020) Darka Šeparovića alegorijski je roman koji tematizira odnose čovjeka i prirode. Komunikacijski problemi između protagonista i njegove djevojke zrcale nasilne i destruktivne odnose vidljive u prirodi, ali i u odnosima između čovjeka i prirode. Tekst navodi čitatelja povjerovati da protagonist nakon raskida veze uništava svoju kuću (kao što neumjerena eksploatacija prirodnih resursa uništava Zemlju) radi izgradnje broda (koji simbolizira industriju), no zaokret otkriva da protagonist nije doista uništio svoj dom, već napisao roman. Metatekstualni završetak pokazuje odmak od destruktivnih komunikacijskih tendencija. Ovaj angažirani ekološki roman koristi hindu-budističku cikličku strukturu, ali se oslanja na judeokršćansku perspektivu o tehnološkom progresu kao pozitivnom civilizacijskom pomaku uz imperativ „čuvanja i održavanja” okoliša. Komunikacija u romanu odvija se na nekoliko razina: između muškarca i žene, čovjeka i prirode, prirode i industrije. Cilj ovoga rada je analizirati procese interakcije u romanu s fokusom na odnos između ljudskog tijela i prirode te civilizacijski kontekstualizirati roman. Kao rezultat emocionalnih stanja, subjektovo tijelo transformira se i dovodi u interakciju s prirodom. Sve u romanu postoji kao dvoje: on i ona, drvo i more, civilizacija i priroda – uvijek postoji pošiljatelj (komunikator) i primatelj (recipijent). Komunikacija u romanu predstavlja bilo koji interaktivan odnos koji sadrži akciju i reakciju. Rad će se fokusirati na tematska težišta vezana uz ekologiju, stav prema industrijalizaciji te identificirati judeokršćanske i hindu-budističke elemente.

KLJUČNE RIJEČI:

*emocije u književnosti, komunikacija čovjeka i prirode, komunikacija u književnosti, komunikološka analiza romana, tijelo kao primarni medij*

## 1. UVOD

*Pristanište* je alegorijski roman koji tematizira odnose čovjeka i prirode. Površinska radnja prikazuje protagonistu koji, nakon završetka ljubavne veze, skida drveni pod iz stana u kojem je običavao živjeti sa svojom voljenom, namjeravajući izgraditi brod i otići u novi život. Pritom se protagonist upušta u komunikaciju s drvom, koje je personificirano kao i mnoga druga bića, stvari i pojave u romanu. Šeparovićev roman zahtijeva „nešto veći stupanj literarnog razumijevanja teksta i punu koncentraciju” jer koristi obrnutu ekspoziciju, odnosno posljednje poglavlje može se iščitavati kao prvo (Primorac 2021). Radnja ne teče kronološkim redom, a fabula i siže ne poklapaju se. Aktivnosti gradnje broda su tajne, a tek pri kraju romana otkriva se svrha te gradnje; vrijeme radnje je suvremeno, ali nije striktno definirano, kao ni kontekst, jer je naglasak na unutarnjim proživljavanjima protagonista. Finalnim obratom uspostavlja se razrješenje između motiva naznačenih na početku romana (Gajin 2022: 323). U romanu se rastvaraju različiti komadići priče, a „Šeparović na kraju romana omogućiti da ih povežemo i shvatimo što nam se cijelo vrijeme pripovijedalo...” (Gajin 2022: 328). Roman sadrži postapokaliptične elemente: rezultat nasilne komunikacije između čovjeka i prirode jest poplavljanje grada, a aktivnosti izgradnje broda podsjećaju na aktivnosti starozavjetnog Noe. Stanja vanjskog svijeta u romanu korespondiraju s emocionalnim stanjima protagonista. Jezična dimenzija u romanu veoma je aktivna: kako bi „prebrodio” kraj veze, on doslovno *izgrađuje brod*. Budući da je parket bio „osnova” tla po kojem su hodali protagonist i njegova djevojka za vrijeme zajedničkog života u kući, skidanje poda može se interpretirati kao doslovno „gubljenje tla pod nogama”. Nakon raskida, protagonist ostaje u kući sam s drvenim parketom, koji ga podsjeća na bivšu djevojku. „Ovo drvo po kojem hodam arhiv je dnevničkih zapisa i kada se zagledam u njega, izranjaju slike” (Šeparović 2020: 8). Drvo diše, živi i upija njihove emocije te trenutke iz njihova zajedničkog života.

Šeparovićev roman uspostavlja poveznicu između interpersonalne komunikacije i komunikacije kao interakcije u prirodi. Komunikacija u romanu odvija se na nekoliko razina: između muškarca i žene, čovjeka i prirode, prirode i industrije. Cilj ovoga rada je analizirati procese interakcije u romanu s fokusom na odnos između čovjeka i prirode te civilizacijski kontekstualizirati roman. Bića, stvari i pojave u romanu su personificirani – npr. drvo, more i voda imaju vlastite osjećaje koje razmjenjuju u interakciji s protagonistom. Odnosi su sukladni na svim razinama: komunikacija čovjeka s čovjekom zrcali komunikaciju čovjeka s prirodom. U romanu je nasilje sastavni dio prirode – a civilizacija zrcali taj odnos, istovremeno ga pokušavajući nadići (Eagleton 2016: 29).

Komunikacija u romanu funkcionira na razini: a) međuljudske komunikacije, b) komunikacije između čovjeka i prirode i c) komunikacije u prirodi.

Ovaj angažirani ekološki roman koristi hindo-budističku cikličku strukturu, ali se oslanja na judeokršćansku perspektivu o tehnološkom progresu kao pozitivnom civilizacijskom pomaku uz imperativ „čuvanja i održavanja” okoliša. Kao rezultat emocionalnih stanja – nemira, straha, bola, očaja, žudnje – subjektovo tijelo transformira se i dovodi u interakciju s prirodom. Metoda rada bit će komunikološka analiza književnog teksta.

Dosadašnja kritika tek se rubno dotiče teme komunikacije između čovjeka i prirode u romanu. Ističu se prizori gdje turisti uživaju u eksploataciji prirode, a protagonist je lokalac kojem turističke aktivnosti smetaju (Primorac 2021). Naslovnu riječ može se promatrati kao „egzistencijalistički simbol životne plovidbe” (Gajin 2022: 324). Pripovjedački fokus nije na široj slici, nego sitnim detaljima: ne prolazi se kroz vrata, nego ulazi u bravu, ključanicu; ne vidi se plažu, nego zrnca pijeska. Sva zbivanja u romanu oslikavaju rastrojeno stanje uma protagonista „koji se manijakalno uhvatio preuređivanja kuće” (Gajin 2022: 325). Slično tomu, ne piše se o pozadinskim uzrocima raspada ljubavne veze, već se putem konkretnih (tjelesnih) postupaka protagonista ukazuje na njegove osjećaje.

Građenje broda može se promatrati kao metafora za prelazak „iz jedne perspektive u drugu”, a čitatelj se pita dolaze li sve opisane perspektive od protagonista – ili možebitno od slikarice koja ga je napustila. Fokusrajući se na obrađivanje drva, on nastoji izbjeći „potop biblijskih razmjera” u ulozu (post)modernog Noe (Kolar 2021). Temeljnu radnju pokreću upravo motivi preuzeti iz biblijske priče o Noi: kiša, poplava, izgradnja broda, nestanak ljudi, eksploatacija prirode nasuprot skrbi o prirodi, spašavanje životinja i novi početak. Roman je moguće tumačiti kao postmodernu varijantu ove starozavjetne priče, zbog čega će dio rada biti fokusiran na judeokršćanske motive u romanu.

Veza protagonista i njegove djevojke je „nepovratno narušena” (Primorac 2021). Protagonistova je preokupacija drvenim tлом možebitni uzrok problema u ljubavnoj vezi (Kolanović 2022). Ova mogućnost interpretacije naslanja se na početak romana gdje piše da je njegova opsesija drvom započela i prije kraja ljubavne veze: „Opsjednutost drvenim podom samo je faza, kažem, a ona šuteći nastavlja slikati” (Šeparović 2020: 7). Također, glavni lik osluškuje kucanje drva i komunicira s njim dok njegova djevojka spava: „Osluškujem. Ona i dalje spava” (Šeparović 2020: 22). On ne želi „ostati ni bez drva ni bez nje” (Šeparović 2020: 11). Aktivnosti izgradnje broda motivirane su idejom o ponovnom uspostavljanju komunikacije s bivšom djevojkom: „Demoliranje kuće (...) motivirano je željom glavnog junaka da kuću preuredi u brod

kojim će zaista zaploviti i tako neke rečenice bivše ljubavnice pretvoriti u djela (...) riječ je o grandioznoj romantičnoj gesti” (Gajin 2022: 328).

## 2. TEORIJSKI OKVIR: KOMUNIKOLOGIJA

Komunikacija je radnja u kojoj živa bića stupaju u odnos, odnosno u interakciju, a postoje raznovrsne forme socijalne interakcije između *živih bića* (Burkart 2002: 30). Ova definicija osim ljudske interakcije obuhvaća također interaktivne procese između *bića* koja definiramo kao *živa bića*. Važna odrednica komunikacije je uzajamna orijentiranost, odnosno recipročnost, međusobna reaktivnost (Burghardt 1972: 42). Najširoom definicijom, svaka *akcija koja uzrokuje reakciju* može se definirati kao komunikacija (Burkart 2002: 30).

Dok se u humanističkim i društvenim znanostima komunikacija definira kao „socijalna radnja” koja je „usmjerena na drugog čovjeka” (Burkart 2002: 25), u prirodoslovnim znanostima izraz „komunikacija” koristi se pri opisivanju interakcije, npr. između čestica ili bioloških organizama. Na primjer, u biologiji je komunikacija bilo kakav „transfer informacija” koji „rezultira adaptacijom signala i reakcije” (Scott-Phillips 2008: 387). Stoga komunikacija ne mora biti nužno *međuljudska*. Na temelju navedene literature moguće je razlikovati *interpersonalnu komunikaciju* i *komunikaciju kao prirodnu pojavu*. Šeparovićeви romani uspostavljaju poveznicu između interpersonalne komunikacije – i komunikacije kao interakcije u prirodi. Svaka kontaktnost između živih i neživih bića u romanima ima jednake karakteristike kao međuljudska komunikacija: *recipročnost i uzajamnu reaktivnost*. Međuljudska komunikacija u *Pristaništu* alegorijski je povezana s komunikacijom između (ne)živih bića, npr. pijeska i mora, ključa i ključanice, koji su svi personificirani: „(...) ponekad čujem otkucaje poput škripanja drva i taj zvuk najprije zazvoni u visokoj frekvenciji, koja se zatim smanji, a zvuk postepeno prestane” (Šeparović 2020: 21). Drvo u romanu aktivno nastoji uspostaviti komunikaciju s čovjekom, upozoriti ga na svoju bol; čovjekovo tijelo reagira na krik drveta, on *osjeća* taj pokušaj komunikacije, ali industrijski zvukovi kao što je paljenje motora i bacanje smeća uzrokuju doslovno *buku u komunikacijskom kanalu*. „Drvo se širi i škripi kao da mi nešto pokušava reći” (Šeparović 2020: 37). Priroda komunicira s čovjekom i šalje poruku – ne samo o *sebi* već i o *njemu*, čovjeku. Ono što čovjek percipira kao buku (škripanje) također je forma komunikacije. Prekidanjem ljubavnog odnosa, protagonist svoje *osjećaje* izražava uspostavljanjem (nasilne) interakcije prema drvetu, pa ipak to nasilje vodi korisnom cilju: izgradnji broda.

## 2.1. TIJELO KAO PRIMARNI MEDIJ KOMUNIKACIJE

Ne postoji *neposredovana* komunikacija jer svaki proces razmjene značenja podrazumijeva prisutnost jednog ili više medija; nijednu misao nije moguće direktno prebaciti iz jednog uma u drugi (Graumann 1972: 1182). Tijelo je temeljni medij interpersonalne komunikacije (pri čemu se ideja/misao iz uma pošiljatelja, dakle iz „nematerijalnog”, transformira u riječi i rečenice koje će za primatelja imati neko značenje). Komunikacija ima *karakter dijeljenja* (*Mitteilungscharakter*) s drugim bićem (Watzlawick 1977: 53). Komunikacijske znanosti *tijelo* promatraju kao primarni komunikacijski medij (Pross 1972: 10). Primarni komunikacijski medij podrazumijeva da između primatelja i pošiljatelja ne postoji nikakav *tehnički* uređaj, zbog čega je interpersonalna komunikacija najdirektnija komunikacijska forma (Pross 1972: 145). Komunikacijom pomoću raznovrsnih tehničkih pomagala, koja je donijela industrijalizacija, usložnjuje se komunikacijski proces, jer sadržaj mora proći kroz više sredstava da bi dosegao odredište (Burkart 2002: 36). Interpersonalna komunikacija koja koristi samo *tijelo* kao medij bliža je *prirodi* od tehnički posredovane komunikacije. Premda je tijelo primarni medij *međuljudske* komunikacije, ono je također u stalnoj *interakciji s okolišem*, štoviše, značenja koja naši umovi pridaju određenim pojmovima uvjetovana su okolišem (Burkart 2002: 114).

U romanu *Pristanište* naglašena je važnost tijela kao medija. Intimni trenutci s voljenom osobom dovedeni su u alegorijsku vezu s prirodnim pojavama. Riječ je o metaforizaciji i simbolizaciji dijelova drveta koji označavaju emocije. Različiti motivi – dijelovi drveta, automobili, trajekt – ukazuju na nesklad između njezinih i njegovih emocija. Protagonist uzima u usta iglice borova, odnosno njezine prste, čija oštrina signalizira njezinu hladnoću prema njemu. On se nada ponovnom buđenju strasti koju označava ljepljiva bijela smola, a ona promatra automobile koji se ukrcavaju na trajekt, spremni otploviti daleko. Mehanički trajekt predstavlja prekid komunikacije, njezino udaljavanje od njega.

Naša se koža ježi, to lišće puca, ljubim je po vratu, a onda grizem i ugrizi se pojačavaju kako automobili ulaze u trajekt. Stavljam iglice borova u usta, nadam se da će nas ljepljiva bijela smola spojiti u nešto neraskidivo i sokovi će se cijediti po toplom drvu. Ona vadi prste iz mojih usta. Izmiče se. (Šeparović 2020: 61)

U prisjećanju na romantične trenutke, ježenje kože dovedeno je u usporedbu s pucaanjem lišća, koje signalizira uzbuđenje. Međutim, nije riječ o žudnji koliko o očaju, o očajničkom pokušaju ponovnog oživljavanja strasti koje više nema. Dok on pokušava

probuditi njezinu želju poljupcima, ona je mentalno odsutna. Automobili su ukrcani i čekaju isplovljavanje broda iz пристаништа, kao što djevojka čeka da ju muškarac prestane ljubiti kako bi otišla. Za vrijeme dok on pokušava uspostaviti povezanost „kao u gustoj šumi kroz koju se trebamo probiti”, ona ga višeput zaustavlja, ustaje se i udaljava (Šeparović 2020: 58).

Nije riječ samo o prizorima prirode: ovom harmoničnom ljubavnom prizoru također je pridodan moment ulaska automobila u trajekt. Mehanički i prirodni potezi međusobno se podudaraju. U romanu, komunikacija između muškarca i žene, čovjeka i drva, pijeska i mora, ključa i ključanice, trajekta i luke opisana je na sličan način; biološki i mehanički dijelovi svemira funkcioniraju usklađeno. To se može dovesti u alegorijsku vezu s unutarnjim stanjem protagonista koji posvuda vidi slične komunikacijske obrasce, ali i obrnuto: komunikacija između muškarca i žene (temeljna radnja romana) preslikava se na kozmičkoj razini. Međutim, buka u komunikacijskom kanalu je snažna: drvo kroz roman kriči, lišće šušti, pod škripi, čuje se isplovljavanje trajekta (nakon čega dolazi do poplave). Pokušaji komunikatora (protagonista) da se približi recipijentu (djevojci) ostaju uzaludni.

Subjektovo se tijelo na trenutke *de facto* transformira u šumu pa je postupak brijanja brade doveden u vezu sa sječom šume: „Svaka oštra dlaka brade jedna je grana i moja je ruka oštrica pile” (Šeparović 2020: 97). Implicira se da je uništenje okoliša cijena za kultiviranje čovjeka, koji prirodno ima bradu, ali ju brije radi vlastite ugodnosti, koristeći pritom neekološke kozmetičke proizvode čiji ostatci odlaze u vodu, onečišćujući okoliš. Kao što se brada uklanja, grane drveta se režu i postaju korisni resursi radi čovjekove komocije.

## 2.2. KOMUNIKACIJA KAO INTERAKTIVNI ODNOS IZMEĐU PRIMATELJA I POŠILJATELJA

Sve u romanu postoji kao dvoje: on i ona, drvo i more, civilizacija i priroda. Sve je u paru – uvijek postoji pošiljatelj (komunikator) i primatelj (recipijent), muški i ženski princip. Komunikacija u romanu predstavlja bilo koji interaktivni odnos koji sadrži akciju i reakciju (Burghardt 1972: 42). Komunikacija uvijek ima pošiljatelja i primatelja: ne samo među ljudima već i u prirodi. Komunikator i recipijent temeljne su sastavnice svake komunikacije, koja obuhvaća prijenos nekog sadržaja od pošiljatelja do primatelja putem nekog medija, kako u prirodi (pijesak / more) tako i kod industrijski proizvedenih predmeta (ključ / ključanica) i kod ljudi.

Sedam osnovnih tumačenja simbola stabla veže se uz ideje života, znanja i neprekidno obnavljajućeg kozmosa (Eliade 1964: 230–231). U hindo-budističkoj mitologiji važno je stablo prosvjetljenja, koje simbolizira tri vrhunska božanstva hinduizma: ko-

rijenje Brahmu, deblo Šivu, grane Višnu; u judeokršćanstvu, veoma je važan koncept Drveta života, kojemu je suprotstavljeno Drvo znanja dobra i zla (Gheerbant 1989: 627–628). U židovskoj teozofiji Drvo života sastavljeno je od deset božanskih emanacija kroz koje se čovjek uzdiže do božanskog; ono povezuje nebo i zemlju, muški i ženski princip, koji su u romanu veoma relevantni. Drvo je medij komunikacije između različitih dimenzija, muških i ženskih.

Komunikacija muškarca i žene u romanu funkcionira na sličan način kao komunikacija čovjeka s prirodom. U jednom od prizora uranjanje glavnog lika u more opisano je na taj način da nije moguće odrediti je li riječ o deskripciji interakcije s voljenom ili *de facto* s prirodom samom.

Moji pokreti dobro su kodirani signali, more se ne odupire, kosti i koža zarezuju pravce u dubinu i širinu. (Šeparović 2020: 18)

Ovdje je jasno vidljiva komunikacijska perspektiva, tj. ulazak čovjeka u more opisan je kao transfer „kodiranih signala” kojima se more „ne odupire”. More je personificirano, ono sudjeluje u komunikaciji s protagonistom. Kontakt čovjeka s morem, ženskim principom, ima erotični prizvuk: „... naša tijela bit će savršeno spojena, između nas samo pokreti i mjehurići slane vode” (Šeparović 2020: 17). Uspostavljena je paralela između ljubavnog odnosa i uranjanja u more, koje je antropomorfizirano, baš kao i drvo. Uranjanje u vodu pruža protagonistu jednak osjećaj ekstaze kakav je proživljavao za vrijeme intimnih trenutaka s djevojkom.

### 3. MEĐULJUDSKA KOMUNIKACIJA U SUVREMENOJ ROMANTIČNOJ VEZI

Radnja se najvjerojatnije događa u 21. stoljeću, kako signaliziraju već referirani kritičari, no u romanu se ne pojavljuju moderni mediji, već samo oruđa za proizvodnju i oblikovanje. Izostaju bilo kakve konkretnije mjesne deskripcije, sugerirajući bezmjesnost. Jedina „civilizacijska tekovina” u romanu je trajekt, čiji je odlazak povezan s odlaskom djevojke na početku romana, a čiji je ponovni dolazak paralelan s dolaskom nove djevojke. Trajekt, dakako, može značiti promjenu životne putanje, ali i početak ili kraj života.

Dok ona ponavlja razloge za selidbu, ja u glavi računam površinu prizemlja i kata, množim kubaturu drva, zbrajam i oduzimam, dodajem vrijeme, količinu radova i njihov redoslijed, drvo se transformira u tijelo i raste, raste u mojoj glavi. (Šeparović 2020: 35)

On planira od uništenog doma izgraditi nešto novo, a proces planiranja podsjeća na industrijski proces. On „zbraja i oduzima”, „dodaje vrijeme, količinu radova” kao da je riječ o matematičkoj definiciji ekonomskih odnosa u kapitalizmu. Ljubavna veza također je svedena samo na zbroj određenih faktora, koji se vrlo lako mijenjaju i odbacuju.

Ako se dovoljno koncentriram, mogu vidjeti obrise onoga što ću od drvenog poda izgraditi, iako još ne vidim konačni oblik. (Šeparović 2020: 35)

Protagonist se osjeća izgubljeno i želi uspostaviti kontrolu nad situacijom. Nakon prekida veze pokušava transformirati svoj život, premda nije siguran u kojem smjeru. Ne spominje se izraz „prekid” nego „selidba”, a djevojka svom dečku odlazak priopćava riječima: „To je samo nekoliko mjeseci” (Šeparović 2020: 33). Svrstavajući roman u kontekst romantičnih veza 2020-ih godina, riječ je o jednom konkretnom fenomenu koji se u svijetu današnjih veza naziva „taking a break”, odnosno „uzimanje predaha” od veze (Carpenter 2020: 2). Obično je riječ o posljedici dugih perioda negativne i nasilne komunikacije (Carpenter 2020: 1). Riječ je o događaju kad jedan od partnera osjeća potrebu za prekidom, ali ne uspijeva skupiti hrabrosti da to priopći partneru, stoga najavi „uzimanje predaha”, odnosno unaprijed dogovoreni period od nekoliko mjeseci tijekom kojih neće komunicirati s partnerom, a ostavljenom partneru ostaje nada da će se onaj tko je otišao jednog dana vratiti (Carpenter 2020: 2).

„Drvo će putovati nastavljajući prirodni proces rasta”, on govori optimistično, ali ona u trenutku uništava njegovu nadu o obnavljanju veze kroz zajednički „rast”, govoreći: „Ali nas zapravo više nema” (Šeparović 2020: 15). Iako je protagonistu zapravo jasno da je veza završila, ne osjeća spremnost nastaviti dalje sa životom, nešto ga sprječava. „Nešto me ipak drži zalijepljenog za drveni pod stana (...) ima li to veze s njom? Glas se ponovno javlja. Kaže: Zakorači” (Šeparović 2020: 27). Izgradnjom broda, on simbolički „iskoračuje” dalje u život. Na njezinu *akciju* – odlazak – on *re-agira* simboličkom izgradnjom broda i stvarnim *pisanjem* teksta, kako je otkriveno u završnom poglavlju. Na taj način njegove se emocije transformiraju u riječi i rečenice, koje su otiskane na papiru (drvu).

Velika tema romana je individualna i kolektivna odgovornost. Romantični odnos povezuje se s univerzalnom temom odnosa čovjeka i prirode. Ženski subjekt bježi od odgovornosti koju sa sobom nosi odluka o prekidu veze, umjesto toga odgađajući neminovno, uzrokujući još veću bol protagonistu – jer on sad iluzorno vjeruje da je obnova moguća. Kao što djevojka u tekstu odbija prihvatiti odgovornost za svoju od-

luku – i za osjećaje protagonista, čovjek odbija prihvatiti odgovornost za stanje prirode koja mu je dodijeljena za „čuvanje i održavanje”. Dok ženski subjekt izbjegava reći muškom subjektu da je vezi došao kraj, čovjek izbjegava prihvatiti da je neumjerenoj eksploataciji okoliša došao kraj.

#### 4. KOMUNIKACIJA KAO PRIRODNA POJAVA

Usporavam ples, snaga valova popušta i oni se na trenutak povlače. Ono što slijedi bit će još jače. Plavo-bijela masa za sobom vuče nečistoću grada, terase, bicikle, nepropisno parkirane automobile, plodna zemlja razvodnjava se slanošću mora, oglašava se sirena za uzbunu, praćena pucanjem metala i užadi privezanih brodova. (Šeparović 2020: 19)

Premda Šeparovićev roman personificira biljke i prirodne pojave (prije svega drvo, ali također more, pijesak, oluju...), on to također čini s vještački proizvedenim predmetima (kao što su ključ i ključanica), time univerzalizirajući muško-ženske principe. Prema židovskoj teozofiji, fizičkim i metafizičkim realnostima vladaju muški i ženski principi (The Zohar 1; 2016: 193–195). Prema tome, svaka interakcija između bilo koja dva bića, stvari ili pojave reflektira muško-ženske odnose.

U čelični cilindar ključanice ulaznih vrata kuće uvlačim ključ odgovarajućeg tijela i profila sjekirica, osluškujem namještanje pločica u cilindru, zatim okrećem ključ u smjeru suprotnom od okretanja kazaljke sata. (Šeparović 2020: 64)

Način na koji je opisana interakcija između ključa i ključanice podsjeća na prirodnu interakciju ranije opisanu, npr. između kiše i tla. U židovskoj teozofiji također se spominje primjer ključa i ključanice kao ilustracija muških i ženskih principa, odnosno kozmičke naravi muško-ženske komunikacije (The Zohar 1; 2016: 32–33). Komunikacija između industrijski proizvedenih predmeta također zrcali komunikaciju iz prirode – dakle, čovjekovo industrijsko djelovanje također je dio prirode. Sve ljudske aktivnosti u službi su civilizacijske nadgradnje, koja nije u kontradikciji s esencijom prirode, već ju nadograđuje, ispunjava.

Posječeno drvo zrije i putuje do mjesta gdje se suši, ljušti, secira, reže i ponovno putuje, a negdje pred kraj tog puta oblikuje se u nešto smisljeno, poput poda stana u kojem živimo i po kojem već danima hodam bos. (Šeparović 2020: 9)

U romanu personificirano drvo kroz proces transformacije prolazi određenu bol – ali ono postaje korisnim predmetom, zadobivajući svrhu. Protagonist višeput naglašava svoj užitak u kontaktu bosih stopala s drvenim podom. Pod je industrijski proizvod, ali potječe iz prirodne sirovine, pa je tako i civilizacija izgrađena na temelju prirode. Hodanje po industrijski proizvedenom drvu na taj način postaje komunikacija s drvom, ne samo kao materijalom već i kao bićem, nečem što potječe iz prirode.

## 5. KOMUNIKACIJA ČOVJEKA I PRIRODE

Protagonist se fokusira na demontiranje svoje drvene kuće. U psihoanalizi kuća označava unutrašnje biće, a različite razine kuće označavaju stanja duše: od podruma (nesvjesnog) do tavana (koji predstavlja duhovno uzdizanje). Poput drveta, kuća također simbolički povezuje različite svjetove: budući da je kuća u romanu drvena, simbolička je vrijednost dvostruka (Grison 1989: 328–329). Kuća također predstavlja ženu, utočište, majku (Bachelard 1948: 14).

Šeparovićev pripovjedač iskaljuje svoj bijes na drvu – drvo je dio prirode, dio „žen-skog” u svemiru, a simbolički odnos čovjeka prema prirodi često se dovodi u vezu s odnosom muškarca prema ženi (Watts 2012: 139). U poganskim tradicijama, ali i judeokršćanskom shvaćanju, komunikacija između muškarca i žene ekvivalentna je komunikaciji između duše i tijela, duhovnog i materijalnog (Ruether 2004: 393). Slično tomu, kapitalistički eksploativni odnos čovjeka prema prirodi može se usporediti s višetisućljetnim eksploativnim odnosom muškarca prema ženi (Ruether 2004: 396).

Protagonista *Pristaništa* djevojčino tijelo podsjeća na stablo: „hvatam gustu crnu krošnju njezine kose (...) gledam u njezine prste kao u iglice borova...” (Šeparović 2020: 59). Stoga možemo zaključiti da on svoj odnos prema djevojci projicira tijekom komunikacije s drvom. Čak i naslov romana ponovno ukazuje na „mjesto” gdje pristaju brodovi, dom, prirodu, ženu; pristanište je također mjesto na koje ulaze mnogi brodovi, a ne samo jedan. Odlaskom žene, muškarčev dom, odnosno pristanište, de-zintegriira se, i on mora simbolički napustiti luku.

Drvo je važan simbol u mnogim religijama: u Indiji simbolizira univerzalnu supstanciju, u antičkoj Grčkoj pramateriju, u Kini je drvo jedan od pet elemenata. U nordijskoj i keltskoj mitologiji drvo simbolizira znanje. „Opći je simbolizam drva postojan: drvo krije nadljudsku mudrost i znanje” (Le Roux, Guyonvarc’h 1989: 130).

Stablo je u mnogim religijama simbol života „jer je u neprestanom razvoju i uspinjanju prema nebu” (Gheerbrant 1989: 627). Stablo istovremeno predstavlja linearni uspon prema nebu i ciklički karakter kozmičke evolucije (Gheerbrant 1989: 627).

Sam s drvom u kući, protagonist čuje glas koji govori: „Predugo ležim. Požuri. Ponovno se želim uspinjati” (Šeparović 2020: 29). Otvoreno je za interpretaciju je li to reminiscencija na rečenicu koju je govorila njegova djevojka ili izjava koju izgovara drvo. Obje mogućnosti jednako su važne za interpretaciju: djevojka se osjećala sputano u toj vezi kao što se drvo osjeća sputano time što je zaglavilo kao dio parketa.

Drvo u parketu (više) nije stablo, ali svejedno nosi u sebi sjećanje na vrijeme kad je bilo stablom; slično tomu, djevojka (slikarica) osjeća umjetničku zakočenost: „Zamisli da u sebi imaš motor, ali zakočen“ (Šeparović 2020: 59). Kao što je njihova veza napredovala, drvo je slobodno raslo i razvijalo se; veza je završila, a drvo je pokošeno i prerađeno u građevni materijal. Sjeća drva dovedena je u usporedbu s ubojstvom, što podcrtava ekološki angažman: „Ubodi ljušte koru, žutosmeđa smola sjaji se na suncu kao rana krv” (Šeparović 2020: 9). Pripovjedač razmišlja o tome i prisjeća se vremena kad je drvo bilo slobodno i kretalo se prema gore – kao što je napredovala njegova ljubavna veza – ali u nekom trenutku rast drveta prisilno je prekinut i ono je ubijeno, isto kao što se dogodilo s ljubavnom vezom. Negativna komunikacija sa ženom tako je projicirana na negativni odnos prema drvu.

Drvo predstavlja ciklički razvoj u svemiru, pogotovo listopadno drveće koje svake godine gubi lišće i ponovno ga dobiva. U skladu s razvojem drveta, razvija se i ljubavni život protagonista: on gubi ljubav da bi je na kraju ponovno dobio. Ciklički aspekt naglašen je u razmišljanjima protagonista. Njegovi osjećaji smjenjuju se poput godišnjih doba:

... taj strah da će ovo potrajati zauvijek, penjanje na kat pa spuštanje u prizemlje, strah od ovog, strah od onog, kocka sumnje, kiša pa sunce, smjena godišnjih doba... (Šeparović 2020: 52)

Simbolički, živo drvo također povezuje tri razine svemira: podzemlje, površinu i nebo, kao i sve elemente: „njegovim sokom kola voda, zemlja mu korijenjem ulazi u tijelo, zrak mu hrani lišće, a vatra izbije kad ga taremo” (Gheerbrant 1989: 627). Prema razumijevanju mnogih religija i mitologija, drvo je *de facto* medij komunikacije među trima razinama svjetova. Upravo zbog svojstva medija, drvo u romanu povezuje tri razine komunikacije: interpersonalnu, komunikaciju između čovjeka i prirode, ali i komunikaciju u prirodi.

Roman također koristi sva četiri elementa: najprisutniji element je voda (u obliku mora i kiše), ali tu je i zemlja na koju pada kiša, vatra (koju se koristi sa svrhom uništavanja odnosno preobražavanja drveta) te zrak. Kad bujaju osjećaji protagonista, dolazi do potopa nalik na biblijski: more potapa grad, a kiša „danima nije prestala”

(Šeparović 2020: 10). Element vode doveden je u direktnu vezu s osjećajem nemira, koji je također personificiran: „U meni se nastanio jedan nemir veličine prosječnog čovjeka. I raste” (Šeparović 2020: 10). Protagonistova emocionalna stanja (stanja unutarnjih proživljavanja) odražavaju se na njegovom tijelu i na okolišu.

Ona toči vodu u čašu, taj šum vrlo je sličan krikovima drva koje se širi. Kaže *Sjedni*, a ja želim hodati po drvu i upijati njegovu toplinu. (Šeparović 2020: 35)

Zrak, odnosno vjetar, doveden je u kontekst kretanja prema naprijed i novog početka: „Tad će valjda i neki vjetar oživiti jedro” (Šeparović 2020: 135). Zrak, odnosno disanje, predstavlja nadu protagonista u novi početak i oživljavanje komunikacije s djevojkom.

Drvo je također materijal od kojeg se proizvode knjige, što finalnim obratom postaje relevantno. Protagonist nije doista uništio drveni pod svoje kuće, već je svoje emocije unio u knjigu, načinio književni tekst. Na taj način otvara se komunikacijski kanal prema čitatelju. Finalno poglavlje svojim obratom uspostavlja da je to nasilje bilo fikcionalno, ono se nije zbilo u realnosti, već u tekstu. „*A zašto bih gradio brod od drva u kući i kako to uopće izvesti?*”<sup>1</sup> (Šeparović 2020: 142) Pitanje koje protagonist postavlja novoj djevojci (sličnoj prethodnoj) na kraju je zapravo upućeno čitatelju, a negativna emocija transformira se i *utjelovljuje* kroz riječi. Ona više nije destruktivna, već konstruktivna: nastao je novi književni tekst. Emocije se transformiraju u tekst, kulturni proizvod. Kultura je potrebna *prirodi* da bi ona „nadišla samu sebe” (Eagleton 2016: 29).<sup>2</sup> Ono „ljudsko” u romanu na koncu dobiva novu priliku, novi početak. Pokazuje se da je nasilje prema drvu bilo samo simboličko, a ne realno.

### 5.1. KOMUNIKACIJA KAO UZAJAMNA PROJEKCIJA EMOCIJA

Drvo je također entitet s vlastitom prošlošću; kao što protagonist projicira svoje emocije na drvo, ono projicira svoje emocije na protagonista. Pogled na drveni pod premješta njegovu svijest u Burmu, gdje je drvo raslo kao dio monsunske šume; premda on nikad nije bio tamo, osjet fizičke senzacije kao da je prisutan za vrijeme sječe drveća: „U Burmi je sparno i prepuno komaraca, majica se lijepi za kožu, pile se grane tikove krošnje dok ne ostaje samo deblo” (Šeparović 2020: 9). U ovoj rečenici vidljivo je da drvo projicira sjećanja o svom nekadašnjem životu na protagonista.

Antropomorfizirano drvo osjeća, vrišti, šapće, plače, a kuckanjem nastoji *komuni-*

<sup>1</sup> Napomena: rečenice su u izvorniku napisane kurzivom.

<sup>2</sup> „in order to fulfill and transcend itself” (Eagleton 2016: 29)

*cirati* s protagonistom. Drvo je *podložno* protagonistovu *oblikovanju*, no nipošto nije slabo niti pasivno. Ono *reagira* na *akcije* koje glavni lik prema njemu izvršava, zbog čega je moguće ustanoviti recipročnost komunikacije. Svako djelovanje čovjeka na drvetu uzrokuje određenu reakciju tog bića: „Zvuk rasprezanja drva, širenje i odljepljivanje od betonske podloge, krikovi drva ponovno paraju noć” (Šeparović 2020: 72). Drvo kriči, reagirajući na destrukciju protagonista, koji ga nasilno odljepljuje od betonske podloge. Ubrzo potom on osjeća krivnju zbog svojih postupaka te počinje plakati, a drvo nastavlja škripati: „Plaćem (...) škripanje drva odzvanja brodogradilištem” (Šeparović 2020: 73). Protagonist počinje shvaćati da njegova funkcija nije uništiti drvo, već ga zaštititi.

Emocije čovjeka i drva međusobno su sukladne: „Nemir u meni raste potaknut vlagom koja uzrokuje pojavu truleži u drvu” (Šeparović 2020: 10). Kako u protagonistu raste nemir, u drvu raste strah: drvo se boji da će ga vlaga uništiti, pa stoga „škripi i proizvodi krikove, zatvara se u sebe kao mekana pluća pod rebrima” (Šeparović 2020: 11). Truljenje drva također je povezano s propašću njegove veze: „Moram nešto napraviti s drvenim podom (...) ali trebao bih pronaći neko konkretnije rješenje. U suprotnom ću izgubiti drvo kao što gubim nju” (Šeparović 2020: 12). Izgubio je djevojku, ali drvo još može spasiti. Kiša i poplava uzrokuju truljenje drva, kao što su neimenovani problemi upropastili njegovu ljubavnu vezu. Kraj veze nije uspio izbjeći, ali pod svaku cijenu želi sačuvati drvo. Nakon prestanka kiše dolazi sunce, element vatre, a vlaga isparava u zrak; protagonist zaključuje da „podne daske ponovno žele postati jedno tijelo, zato se šire i sužavaju i taj proces proizvodi škripanje najsličnije krikovima zarobljenih životinja” (Šeparović 2020: 13). Ovdje je konkretno upotrijebljen biblijski izraz „postati jedno tijelo”, koje se odnosi na muškarca i ženu, čime se ponovno uspostavlja analogija s ljubavnom vezom (Knjiga postanka 2: 24, Jeruzalemska Biblija 2007: 15). Komunikacija između muškarca i žene na taj je način dovedena u vezu s komunikacijom između dasaka, ali i krikovima životinja. Kroz referencu na krikove zarobljenih životinja također je vidljiv ekološki angažman.

## 5.2. NASILJE U KOMUNIKACIJI IZMEĐU ČOVJEKA I PRIRODE

Destrukcija međuljudskog odnosa dovodi do destrukcije doma, kuće kao mjesta (su)života. Budući da je dom ženski princip, a tradicionalno se smatra ženskom sferom djelovanja, odlaskom žene nestaje koncept doma, a protagonist nestanak tog imaginarnog koncepta popрати uništavanjem kuće u kojoj je stanovao. On gubi orijentir, a njegove destruktivne tendencije usmjerene su ovaj put prema civilizaciji (domu kao mjestu stanovanja). Čovjek je prvo uništio prirodu kako bi izgradio civilizaciju (svoj

dom u kojem bi mogao živjeti s drugom osobom), a sada uništava i civilizaciju. Nevoljnost ženske osobe podčiniti se muškom subjektu može se usporediti s klimatskim promjenama kao rezultatom čovjekovih industrijskih aktivnosti na Zemlji.

Preplavljuje me nešto poput vrtloga pijeska koji se diže prema morskoj površini i izrasta u jedan veliki val. Njegov zvuk odzvanja u meni i kao santa leda koja se s vrha planine spušta prema gradu i drobi ga, drobi, a huk lavine razbija glinene crjepove, namještaj, ovu kuću i mene. (Šeparović 2020: 37)

Kao posljedica destrukcije, nastupa apokalipsa (unutar čovjeka, ali i u prirodi te gradu). Odlaskom žene, njegov se svijet urušava, na konotativnoj i denotativnoj razini. Destrukcija međuljudskih odnosa donosi kraj civilizacije. Negativna komunikacija žene prema muškarcu u romanu transformira se u njegovu (nasilnu) interakciju s prirodom, nakon čega priroda uništava njega, čovjeka, civilizaciju.

Gledam drveni pod i vidim tikova stabla, negdje duboko u Burmi, u gustoj monsunskoj šumi netko stoji i čeka početak sječe visokih stabala. *Mi nismo tamo*, kažem. Sječa započinje u sredini, širi se spiralno, grane se otkidaju i tlo podrhtava. Stabla se ruše jedno za drugim, kao da ne postoji lakši način osvjetljavanja tla iz kojeg su izrasli. (Šeparović 2020: 9)

Roman koristi antropomorfnu viziju svemira: međuljudski odnosi reflektiraju se u svemiru. Dom protagonista može se tumačiti kao planet Zemlja – čovjek je prvo uništio prirodu da oblikuje gradove, mjesta civilizacije (kako je naznačeno u prvom poglavlju pri opisu uništavanja šume), a „pobuna” prirode uzrokuje propast civilizacije (u drugom poglavlju).

Suhe iglice padaju s krošnji borova, gomilaju se na zemlji i ne dopuštaju da bilo što ispod njih raste, a kada krene požar, češeri eksplodiraju, sijući novo sjeme. I samo se množe, smolom zacjeljuju rane, a ta smola nagriza limove automobila i ostavlja tragove na odjeći. (Šeparović 2020: 65)

Suhe iglice ponovno označavaju emocionalnu oštrinu i hladnoću, koja, međutim, dovodi do novog početka, kao što kraj veze na početku romana dovodi do početka nove veze na kraju romana. Ne samo da je nasilje dio prirodnog svijeta – već je i priroda nasilna prema civiliziranom svijetu. Smola može liječiti, ali može i nagrizzati naizgled neuništive limove automobila.

„Priroda je kaotična i sklona divljim, nepredvidivim i besmislenim katastrofama, a mi smo izloženi njezinim nemilosrdnim hirovima”, piše Žižek (2013: 2).<sup>3</sup> Svrha kulture i civilizacije upravo je nadići prirodu, uspostaviti red, *zaustaviti* nasilje (Mill 1980: 56). Kao što ciklička struktura romana ukazuje, međuljudski odnosi *morali* su završiti nasiljem (odnosno prekidom veze), naprosto zato što je *prostor* u kojem su zajedno živjeli rezultat nasilja. Kako bi njih dvoje mogli živjeti u kući, *drvo* je moralo biti nasilno iščupano i postati gradivnim materijalom, što ukazuje na inherentno sistemsko nasilje. Radi udobnosti života čovjeka, jedno biće moralo je stradati. Pa ipak, ovo nasilje proizlazi iz same prirode, iz biologije, a ne civilizacije. Ne iz čovjeka, već iz biologije. Čovjek u svojim interakcijama zapravo reflektira interakcije koje postoje u prirodi – u judeokršćanskom smislu, čovjek treba *nadići* prirodne zadanosti (Eagleton 2016: 29).

Očuvanje drveća važan je element hinduističke mitologije (Prime 1996: 9). Drvo simbolizira strpljenje, a ima i ljekovita svojstva; šume su česta mjesta gdje žive mudraci u hinduističkoj mitologiji, a indijsko društvo izgrađeno je na temelju poštovanja prirode, pogotovo drveća (Prime 1996: 9). U romanu su ova ljekovita svojstva spomenuta, a protagonist iskazuje nevjerojatno strpljenje prilikom fizičkog (odnosno mentalnog) rada na drvu. Rad protagonista na drvu ekvivalentan je meditaciji indijskih mudraca i gurua u šumama, proces psihičkog i duhovnog oporavka u izolaciji od fizičkog svijeta; smatra se da čovjek najlakše može pronaći svoj pravi identitet u kontaktu s drvećem (Prime 1996: 20). Štoviše, šume u hinduizmu opisane su kao mjesta posebnog duhovnog značaja, iz kojih ljudi upijaju energiju i zrcale ju u svojim odnosima (Prime 1996: 19–20). U hinduističkom konceptu svijeta, duša se može reinkarnirati u različite forme, ljudsku, životinjsku, biljnu, stoga su one esencijalno jednako vrijedne, ali samo u ljudskom obliku može se steći spoznaju i uzdići iz fizičkog svijeta (Okafor, Stella 2018: 1). Osim ovih karakteristika, struktura romana reminiscira na hinduizam, čije je učenje temeljeno na konceptu ciklusa i ponavljanja. Kao i ekološki pokreti, hinduizam se fokusira na cirkularni koncept svijeta, za razliku od judeokršćanske linearne usmjerenosti k određenom cilju. No očuvanje okoliša također je sastavni dio judeokršćanskog učenja, kako će biti kasnije objašnjeno.

„Vlaga koju donosi kiša odražava se na površini drvenog poda. (...) Nemir u meni raste potaknut vlagom koja uzrokuje pojavu truleži u drvetu” (Šeparović 2020: 10). Protagonist ne idealizira svijet prirode i svjestan je njegovih slabosti. Ako čovjek nije taj koji

<sup>3</sup> „Nature is chaotic and prone to wild, unpredictable and meaningless disasters, and we are exposed to its merciless whims.” (Žižek 2013: 2)

će uništiti prirodu, ona će uništiti sama sebe. Ta je ideja također ciklički postavljena, odnosno u prirodi postoje izmjene konstruktivnih i destruktivnih razdoblja. Cirkularnost je također odrednica antičkogrčkog poimanja vremena (Cushman 1953: 254).

### 5.3. EKSPLOATACIJA I OBJEKTIVIZACIJA – PUCANJE KOMUNIKACIJSKOG KANALA

U romanu se opozicija između prirode i civilizacije očituje u kontrastu drveta kao biljke i drva kao proizvodnog materijala. Protagonist nastoji komunicirati s drvom, no kad ga počinje promatrati kao materijal, prestaje čuti njegov glas. Objektivizacijom drva, protagonist ga počinje promatrati kao predmet i puca komunikacijski kanal. U trenutku kad je njegov „brod“ gotovo izgrađen, komunikacija između njega i drva se prekida. Protagonist više ne čuje „glas koji je nekada progovarao iz drva i koji dugo nisam čuo“ (Šeparović 2020: 52).

Destrukcija međuljudskih odnosa reflektira destrukciju prirode, koja je zapravo autodestrukcija. Prekidom ljubavne veze protagonist doživljava bol, ta bol odražava se na predmete oko njega – prvenstveno drvo. Komunikacija čovjeka s čovjekom je destruktivna, baš kao i komunikacija čovjeka s okolišem – drvo kriči, osjeća bol, *reagira* na akciju koju je čovjek učinio prema njemu. Protagonist osjeća tjelesnu nelagodu i emocionalnu krivnju za nasilje čovjeka nad prirodom. Roman postavlja etička pitanja o prihvatljivosti eksploatacije prirodnih resursa. Fokusan na svoju misiju izgradnje broda, protagonist nastoji ignorirati bol prirode i nastavlja se baviti svojim djelatnostima:

Krikovi drva uskoro će prestati jer je zapadno sunce izvuklo vlagu (...) Trebam nastaviti pisati, crtati, ne smijem se fokusirati na krikove. (Šeparović 2020: 42)

Premda je destrukcija šume bolna za drvo, a rezanje stabla dovedeno je u usporedbu s ubojstvom: „žutosmeđa smola sjaji se na suncu kao rana krv“ (Šeparović 2020: 9), taj nasilni proces svejedno dovodi do proizvodnje nečeg korisnog „poput poda stana u kojem živimo“ (Šeparović 2020: 9). Na prisutnost destruktivnih tendencija u prirodi ukazuje pojavljivanje vlage u drvu:

Vlaga koju donosi kiša odražava se na površini drvenog poda. Te grbe koje rastu iz poda oble su i tupe poput grča u mišiću. (Šeparović 2020: 10)

Protagonist zaključuje da je upravo na njemu *odgovornost* pobrinuti se za to drvo, spasiti ga od vlage: „Ako prekasno reagiram, pod će se raspasti u tisuće komadića“ (Šeparović 2020: 10).

Stoga, tekst nije postavljen protiv civilizacijskog ili tehnološkog napretka – već samo protiv neumjerene eksploatacije koja dovodi do destrukcije čovjekova stvarnog doma, planeta Zemlje – i emocionalnog doma, voljene ženske osobe. Ako je čovjek nasilan prema prirodi – koju koristi kao resurs za proizvodnju komoditeta – bit će nasilan i prema drugom čovjeku, odnosno koristit će ga kao resurs.

Tišina traje već nekoliko minuta prelijevajući se u loš predosjećaj. Čujem automobil kako parkira na ulici, motor ne prestaje raditi (...) Podiže se plastični poklopac kante za smeće, staklene boce zveckaju (...) Zveckanje stakla uskoro nestaje. Ponovno sam u tišini, a iščekivanje se cijedi od glave prema stopalima. Evo ga opet, taj zvuk, ti meki otkucaji. (Šeparović 2020: 23)

Zvuk je istovremeno izvor „auditivnog onečišćenja” okoliša, ali i dio tog okoliša. Buka iz ulice onemogućuje protagonistu čuti „meke otkucaje” koji dolaze iz drva, odnosno komunicirati s prirodom. Predmeti navedeni u ovom fragmentu označavaju onečišćenje, ne samo konotativno već i denotativno. Riječ je doslovno o sadašnjem smeću: plastika, kanta za smeće, staklene boce – ili pak budućem smeću (automobil, motor... industrijski proizvedeni predmeti relativno kratkog roka trajanja, koji će ubrzo biti odbačeni i zamijenjeni novima, opterećujući deponije širom svijeta). Zaglušen industrijskom bukom, čovjek ne čuje tihe krikove prirode koji mu se pokušavaju obratiti. Pa ipak, industrija nije nužno loša jer omogućuje napredak.

Prema židovskoj teozofiji, međuljudski odnosi zrcale odnose među metafizičkim silama, što je posebno vidljivo na individualnoj komunikacijskoj razini kad su u pitanju muško-ženski odnosi (The Zohar 1; 2016: 79). Isto se događa na kolektivnoj razini, pa tako odnosi među nacijama zrcale odnose u metafizičkim sferama (The Zohar 1; 2016: 98–99). Ova „zrcalnost” između različitih načina komunikacije – međuljudske, komunikacije u prirodi, ali i komunikacije između čovjeka i prirode – prema Marxu također funkcionira na razini ekonomske strukture društva, pri čemu su međuljudski odnosi odraz ekonomskih proizvodnih odnosa.

Ukupan zbroj ovih proizvodnih odnosa sačinjava ekonomsku strukturu društva, pravi temelj na kojem se uzdiže pravna i politička nadgradnja i kojemu odgovaraju određeni oblici društvene svijesti. (Marx 1970: 20–21, citirano prema: Wiltgen, 1979: 345).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> „The sum total of these relations of production constitutes the economic structure of society, the real foundation, on which rises a legal and political superstructure and to which correspond definite forms of social consciousness.” (Marx 1970: 20–21, citirano prema: Wiltgen, 1979: 345)

Protagonist je ekološki osviješten: on „reciklira” drvo iz kuće u kojoj je stanovao, prevarajući ga u novi koristan predmet (brod), a ne odlazi u prirodu potražiti nove resurse.

#### 5.4. POSTAPOKALIPSA KAO REZULTAT NASILNE KOMUNIKACIJE IZMEĐU ČOVJEKA I PRIRODE

Roman sadrži nekoliko karakteristika žanra postapokalipse: odsutnost ljudi, život protagonista u izolaciji, naznake o uništenju okoliša kao posljedici turističkih aktivnosti. Prisutan je motiv uništavanja vlastitog doma, koji metaforički ukazuje na uništavanje planeta.

Moji pokreti dobro su koordinirani signali, more se ne odupire, kosti i koža zarezuju pravce u dubinu i širinu. Plešem i plesom ću proizvesti oluju, a možda to uopće neće biti oluja, već nekoliko snažnih udaraca morske tekućine. (Šeparović 2020: 18)

Roman počinje prizorom plesa, koji podsjeća na primitivne rituale u predcivilizacijsko doba, začetke kultiviranja i razvoja društva. Mnogi sintaktički i semantički izrazi podsjećaju na predcivilizacijski period, lovačko društvo: „Dok vilicom režem hranu, osjećam bol u prstima“ (Šeparović 2020: 51). Vilica je primitivno oruđe, baš kao i sredstva za obradu drva. U romanu se ne spominje moderna tehnologija za osobnu uporabu, masovni mediji, oružje, što doprinosi postapokaliptičnoj atmosferi. Vrijeme radnje, koje je smješteno u suvremenost, nije striktno definirano (Primorac 2021).

Čovjek (protagonist) je odgovoran za početak apokalipse, koja je opisana kroz gradaciju:

Usmjeravam plimne valove prema primorskom gradiću, tamo nitko ništa ne očekuje, brodovi privezani za rivu prvi se zaljuljaju (...) valovi nastavljaju prema prvim kućama, potapaju pristanište, pa rivu, nasade bilja i borova, a zatim stižu do ulaznih vrata kuća... (Šeparović 2020: 19)

Apokaliptični moment vidljiv je u naznakama. „Plavo-bijela masa”, odnosno more, uništava grad jednim velikim tsunamijem. Početak romana istovremeno je kraj civilizacije (ili jednog grada):

Plavo-bijela masa za sobom vuče nečistoću grada, terase, bicikle (...) plodna zemlja razvodnjava se slanošću mora, oglašava se sirena za uzbunu, praćena pucanjem metala i užadi privezanih brodova. (Šeparović 2020: 19)

Na doslovnoj značenjskoj razini, tsunami (za koji je odgovoran čovjek) poplavljuje grad. Nakon uzbune, ljudi pokušavaju pobjeći:

(...) krikovi nadglasavaju sirenu za uzbunu. Kamene fasade su mokre, ceste prljave, cijevi napuknute i nekoliko ljudi trči uzbrdo. (Šeparović 2020: 20)

Postapokaliptičnoj atmosferi doprinosi činjenica da su u daljnjem tijeku romana prisutna samo tri ljudska lika, sva tri bezimena: protagonist, koji je istovremeno i pripovjedač, prodavač u željezariji i slikarica (Primorac 2021). Odsutnost ljudi u tom svijetu ukazuje na možebitni postapokaliptični kontekst. Premda ostaje otvoreno je li slikarica na kraju knjige ista kao i na početku, to bi broj likova povećalo s tri na četiri, a nikakva druga ljudska bića se ne spominju. Mnogo je više stranica uloženo u opise prirodnih kretanja (npr. mora i pijeska) negoli ljudi.

Nalik na predcivilizacijskog/postapokaliptičnog čovjeka, protagonist mora sam svojim radom proizvesti željeni predmet (nasuprot komoditetu potrošačkog društva). On ne kupuje brod, već ga izgrađuje sam. On je taj koji proizvodi oluju, preuzima kontrolu nad prirodom, a nije žrtva prirodnih okolnosti. On nije konzument, već aktivni oblikovatelj svoje sudbine, u skladu s judeokršćanskim konceptom odnosa čovjeka i prirode. Naslućuje se postapokaliptičnost, pri čemu je apokalipsa prouzročena onečišćenjem okoliša, odnosno nasilnim odnosom čovjeka prema prirodi.

„Apokalipsa” grada u drugom poglavlju dovedena je u intertekstualnu vezu s „krajem svijeta” kakav je opisan u prvom poglavlju, a odnosi se na ljudsku eksploataciju prirode:

Pile se grane (...) jedan vertikalni svijet nestaje, životinje napuštaju brloge ne osvrćući se, a za njima ostaju tragovi koje prekriva lišće. (Šeparović 2020: 9)

U prvom poglavlju ljudi sijeku šumu, a životinje bježe; u drugom poglavlju more poplavljuje grad, a ljudi bježe. Stoga je vidljiva ekološka angažiranost romana. Čovjek nasilno komunicira s prirodom, a ona nasilno komunicira s njim: njihov uzajamni odnos međusobno je destruktivan. Gubitak staništa ponovno je povezan s gubitkom doma, odnosno gubitkom voljene osobe. Kraj jedne ljubavne veze doveden je u alegorijsku vezu s krajem civilizacije.

U tom istom poglavlju dalje je navedeno da su preživjeli samo „najuporniji” pojedinci, čija tijela prekriva pijesak. Protagonist smatra da je jedini način za obnavljanje civilizacije povratak predcivilizacijskom dobu, plesanju.

Plesom čistim primorski grad, ostaju najuporniji koji će dočekati jutro, ali nitko ne zna što će od svega ostati, hoće li se imati kome vratiti, hoću li izdržati sate i sate dok pijesak udara po čitavom tijelu. (Šeparović 2020: 20)

Roman jasno ukazuje na onečišćenje; grad se čisti kroz ritualni ples, kojim se simbolički ponovno uspostavlja civilizacija. „Apokalipsa” u romanu rezultat je čovjeka eksploatacije prirode, ali također i simbol za unutarnji kolaps nakon prekida komunikacije s djevojkom.

Stilske figure koje autor koristi uključuju personifikaciju, obrnutu personifikaciju i sinesteziju. Prostor oko subjekta je živ, svojevoljan. Kraj romana nagovještava repetitivnost, cikličnost strukture nalik onoj u hindo-budističkom sustavu svijeta. Njegova nova djevojka jako podsjeća na onu s početka, ali istovremeno je druga osoba. Muškarac i žena, odnosno čovjek i priroda ponovno se suočavaju, pokušavajući pronaći zajednički komunikacijski modalitet. Završetak je otvoren: možemo ga pesimistički iščitavati kao zadani ciklus neuspjelih komunikacija ili pak kao linearni tijek napretka.

## 6. ULOGA ČOVJeka KAO SKRBNIKA NAD PRIRODOM: JUDEOKRŠĆANSKA PERSPEKTIVA

„Nastavit ću ples, moram prikupiti dovoljno energije kojom ću podići nove valove” (Šeparović 2020: 19). Riječ je o sinergiji tijela i mora, čovjeka kao sastavnog dijela prirode, ali istovremeno i bića koje je zaduženo brinuti o prirodi, odnosno upravljati njome. Roman jasno afirmira poziciju čovjeka kao bića koje skrbi o okolini, nasuprot ideji biocentrizma da su sva bića jednaka i da je ubojstvo biljke ekvivalentno ubojstvu čovjeka (npr. Humphreys 2016: 263; Taylor 1983: 237). Priroda bez čovjeka nema svoju svrhu: on je taj koji joj dodjeljuje smisao, koji „podiže valove” i „proizvodi oluju” svojim plesom; on je taj koji stavlja ključ u ključanicu i otvara vrata, proizvodi divne i koriste predmete. Roman se zapravo oslanja na biblijsku premisu da je čovjek upravitelj svijeta – ali s time dolazi i određena odgovornost. Za razliku od budističko-hinduističkog učenja koje stavlja čovjeka, životinju i biljku u gotovo jednak položaj – jer u ciklusu dugotrajnih reinkarnacija duša seli iz jednog tijela u drugo. Tako su kvalitativno čovjek, životinja i biljka u istom položaju jer imaju jednaku dušu, koja se samo privremeno nalazi u konkretnom obliku (Okafor, Stella 2018: 1). Premda su spoznaja i oslobođenje od materijalnog mogući samo kroz ljudsku formu, esencijalno čovjek i biljka imaju jednaku dušu,

što nije jako udaljeno od daleko novije premise biocentrizma o suštinskoj egalitarnosti svih živih bića.

U Šeparovićevu romanu čovjekov položaj superioran je položaju bića iz prirode i zaključuje da je njegova funkcija štiti prirodu. „Riječ zaštititi ima tri ti. *Ti, ti ti.*<sup>5</sup> Dovoljan je jedan krivi potez i porezat ću se” (Šeparović 2020: 97). Zaštita prirode eksplicitno je dovedena u vezu s interpersonalnom komunikacijom s Drugim (*ti*). Dakako, *ti, ti, ti* također se može iščitavati kao onomatopeju telefonskog poziva, uspostavljanja veze putem komunikacijskog medija.

Roman je prvenstveno upisan u judeokršćansku tradiciju, u skladu s biblijskom rečenicom: „Napunite zemlju i sebi je podložite! Vladajte ribama u moru i pticama u zraku i svim živim stvorovima na zemlji” (Knjiga postanka 1: 28; Jeruzalemska Biblija 2007: 14). Ovo je prva rečenica koju Bog upućuje čovjeku, odnosno temeljni imperativ koji čovjek mora ispuniti. Navedeno je da je čovjek stvoren s funkcijom „da bude gospodar morskim ribama, nebeskim pticama i stoci – svoj zemlji – i svim gmizavcima što puze po zemlji” (Knjiga postanka 1: 26; Jeruzalemska Biblija 2007: 14), stoga je superiornost čovjeka jasno definirana u dvadeset šestoj rečenici temeljne civilizacijske knjige. Šeparovićev protagonist zaključuje da bi njegova komunikacija s djevojkom, odnosno čovjekova komunikacija s prirodom, trebala biti temeljena na nježnosti, a ne nasilju: „Ponovno razmišljam o biljkama, o nečem sitnom što bih mogao držati u ruci umjesto ove oštre britve. Zaštititi” (Šeparović 2020: 97).

Terry Eagleton piše da je kultura sekularizirana verzija kršćanskog učenja, naime ideje da je temeljna svrha čovjeka upravo svojim djelovanjem poboljšati (prirodni) svijet, nadilazeći pritom sam sebe (Eagleton 2016: 29). Dodatni argument o naslonjenosti romana na judeokršćansku tradiciju proizlazi upravo iz biblijske obveze čovjeka čuvati okoliš, jer je postavljen u vrt s obvezom „da ga obrađuje i čuva” (Knjiga postanka 2: 16; Jeruzalemska Biblija 2007: 15). Vrt ne može sam sebe čuvati – jer će ga izjesti korov – a ni obrađivati s funkcijom kultiviranja, odnosno uzgajanja korisnih namirnica, pri čemu *kultiviranje* u poljoprivredi označava početak razvoja ljudske *kulture* (Eagleton 2016: 27).

Ovaj grad trune, draga, bila si u pravu, i svi nešto čekaju. Pomor ribe, turiste, plimu i oseku, da im netko glasno izgovara ime, čekaju lijepo vrijeme, otpad koji neće trebati razdvajati, svježe cvijeće ili da priroda zauzme propale tvornice. (Šeparović 2020: 134)

<sup>5</sup> Napomena: rečenica je u izvorniku napisana kurzivom.

Kroz izjavu da ljudi ne žele razdvajati otpad naglašena je individualna dimenzija ekološke osviještenosti. Na taj način uspostavljen je odnos između kolektivnog i pojedinačnog. Ako protagonist preuzme odgovornost za okoliš i reciklira drvo stana u kojem živi (a ne nabavlja novo), ako bi ženski subjekt preuzeo odgovornost za tuđe osjećaje, to dovodi do boljeg svijeta. Staklo je često spominjan element jer ukazuje na „raspad” veze na sitne komadiće nalik staklene. Roman inzistira na prihvaćanju individualne odgovornosti (čak više nego korporacijske). Pojedinaac je taj koji se protivi trajektu (krupnom kapitalu; društveno zadanoj putanji kojom bi trebao ići) i umjesto toga gradi vlastiti brod, koji će ga odvesti kamo on želi. Unatoč cikličkoj strukturi (jer roman završava dolaskom nove žene slične prethodnoj), finalni obrat (spoznaja da je riječ o pisanju teksta, a ne izgradnji broda) označava pozitivan odmak od samoga sebe, nadilaženje prirodnih zadanosti. Pisanje je viši civilizacijski čin od manualne izgradnje broda, stoga je subjekt uspio „nadići sam sebe” (Eagleton 2016: 29).

Osim što predstavlja ženu, kuća simbolički također predstavlja zaštitu (Bachelard 1948: 14). Stoga su motivi žene, kuće i drva povezani na simboličkoj razini. Čovjek se želi osvetiti ženi time što je destruktivan prema drvu (kući), ali na koncu ustanovljuje da je svima trima – ženi, drvu i kući – potrebna njegova zaštita, a ne napad. Nakon prizora s brijanjem brade, gdje glavni lik ustanovljuje sličnost vlastitog tijela i drva, odnosno šume, on zaključuje da je njegova uloga upravo štiti prirodu, a ne uništavati:

Mogu složiti herbarij od oštih listova, gradnju broda zamijeniti sakupljanjem bilja. Biti u šumi, paziti na svaki list i stručak koji uzimam u ruke. (Šeparović 2020: 97)

Pri kraju romana saznajemo da je subjekt, osim bez djevojke, nedavno ostao bez oba roditelja. Prekid veze mogao bi biti metaforički prikaz smrti kao dugotrajnog prekida komunikacije. Unatoč jednostavnosti osnovne radnje, riječ je o simbolno kompleksnom, alegorijskom romanu. Uništavanje kuće simbolizira uništavanje samog sebe, svoje materijalne osnove, raskršćavanje sa *statusom quo* i aktivno poduzimanje mjera za gradnju novog života. Također je riječ o transcenciji, nadilaženju materijalnog mjesta („kuća”) i prelasku u nematerijalno ne-mjesto („brod”) kao načinu nošenja s teškom emotivnom situacijom.

Završno poglavlje pisano je iz metatekstualne perspektive, kakva je česta u postmodernoj prozi. Metatekstualni tekstovi „prelaze u razmatranje o književnosti uopće” (Pavličić 1993: 110). Finalni obrat donosi spoznaju da je transformacija drveta u brod

bio samo mentalni proces, kojim se subjekt naučio nositi sa svojim emocijama. Emotivna proživljavanja konvertirao je u mentalni rad pisanja knjige o izgradnji broda – stranice knjige također su od drveta. Nakon procesuiranja emocija, dolazi mu nova prilika i on nastavlja dalje (ne brodom, nego u istoj kući gdje je cijelo vrijeme živio). Protagonist jasno objašnjava da je izgradnja broda metafora za kretanje kroz život. Subjekt objašnjava djevojci da bi htio napisati roman o čovjeku koji od drveta u svojoj kući izgrađuje brod, a ona odgovara: „Kaži mi neki naslov, nešto kao... *Pristanište*”<sup>6</sup> (Šeparović 2020: 142). Roman završava metatekstualnim zaključkom, koji povezuje stvarnu fizičku knjigu s fiktivnim svijetom iz romana.

## 7. ZAKLJUČAK

Roman *Pristanište* (2020) tematizira komunikacijske procese među ljudima, ali i u prirodi. Međuljudska komunikacija u *Pristaništu* povezana je s komunikacijom između (ne)živih bića, npr. pijeska i mora, ključa i ključanice, koji su svi personificirani. Šeparovićev pripovjedač u prvom licu dekonstruira jednu propalu ljubavnu vezu – a komunikacijski problemi između protagonista i njegove djevojke zrcale nasilne i destruktivne odnose vidljive u prirodi, ali i u odnosima između čovjeka i prirode. U romanu je vidljiva kozmološka komunikacijska perspektiva (npr. komunikacija između pijeska i mora), kolektivističko-ekonomska (vezano uz propast industrije, npr.) i dakako individualistička (međuljudska). Komunikacija čovjeka s čovjekom zrcali komunikaciju čovjeka s prirodom.

Niz snažnih negativnih emotivnih stanja konvertira se u vanjske aktivnosti, a dekonstrukciju subjektive kuće i konstrukciju broda moguće je iščitavati alegorijski. Roman koristi hindo-budističku cikličku strukturu, ali se oslanja na judeokršćansku perspektivu o tehnološkom progresu kao pozitivnom civilizacijskom pomaku uz apsolutni imperativ „čuvanja i održavanja” okoliša.

Ono „ljudsko” u romanu na koncu dobiva novu priliku, novi početak. Roman navodi čitatelja vjerovati da protagonist uništava svoj dom (kao što neumjerena eksploatacija prirodnih resursa uništava Zemlju) radi izgradnje broda (koji simbolizira industriju). Sigurno mjesto, utočište, razmontirava se u svrhu bijega, nevažno kamo. Ipak, finalni zaokret otkriva da protagonist nije doista uništio svoj dom, već procesuirao emocije pisanjem sadržaja ovog romana. Pokazuje se da je nasilje prema drvu bilo samo simboličko. Metatekstualni završetak pokazuje odmak čovjeka

<sup>6</sup> Napomena: riječ je u izvorniku napisana kurzivom.

od prirode – prirode kao okoliša, ali i vlastitih (unutarnjih) destruktivnih tendencija. Protagonist na koncu ipak nije izmučio drvo, već napisao književni tekst. Završetak sugerira novu šansu: otvara se komunikacijski kanal između čovjeka i prirode, prirode i civilizacije. Dolazak nove djevojke slične onoj koja ga je ostavila sugerira cirkularnost vremena, ali i mogućnost linearnog napretka.

## LITERATURA

- BACHELARD, Gaston. 1948. *Terre et les reveries de la volonte*. Paris.
- BURGHARDT, Anton. 1972. *Einführung in die allgemeine Soziologie*. München: Vahlen.
- BURKART, Roland. 2002. *Kommunikationswissenschaft*. 4. izdanje. Beč – Köln – Weimar: Böhlau Verlag.
- CARPENTER, Emma Todd. 2020. „Stonewalling and Taking a Break Are Not the Same Thing”. *Family Perspectives*. 2, 1. URL: <https://scholarsarchive.byu.edu/familyperspectives/vol2/iss1/10> (25.10.2023.)
- CUSHMAN, Robert E. 1953. „Greek and Christian views of time”. *The Journal of Religion* 33, 4: 254–265.
- GAJIN, Igor. 2022. „Pisac koji ne podilazi čitatelju, a bogato ga nagrađuje”. *Svlačenja značenja, hrvatska književna kikiritika*, ur. Igor Gajin. Osijek: Matica hrvatska: 323–329.
- GHEERBRANT, Alain. 1989. Stablo. *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste oblici, likovi, boje, brojevi*, ur. Jean Chevalier i Alain Gheerbrant. Zagreb: Matica Hrvatska: 626–629.
- GRISON, Pierre. 1989. Kuća. *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste oblici, likovi, boje, brojevi*, ur. Jean Chevalier i Alain Gheerbrant. Zagreb: Matica Hrvatska: 328–329.
- GRAUMANN, Carl Friedrich. 1972. „Interaktion und Kommunikation”. *Handbuch der Psychologie*, ur. Carl Friedrich Graumann, svezak 7, podsvezak 2. Göttingen: Verlag für Psychologie: 1109–1262.
- EAGLETON, Terry. 2016. *Culture*. New Haven i London: Yale University Press.
- HUMPHREYS, Rebekah. 2016. „Biocentrism”. *Encyclopedia of Global Bioethics*: 263–272.
- Jeruzalemska Biblija: Stari i Novi zavjet s uvodima i bilješkama iz „La Bible de Jérusalem”*, ur. Adalbert Rebić, Jerko Fućak i Bonaventura Duda. 2007. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- KOLANOVIĆ, Ante. 2022. *Darko Šeparović – Pristanište*. URL: <https://www.gkzd.hr/content/darko-%C5%A1eparovi%C4%87-pristani%C5%A1te> (4. 9. 2023.)
- KOLAR, Iva. 2023. „Pristanište” (D. Šeparović): *Klaustrofobična izdaja čitatelja*. URL: <https://www.ziher.hr/pristaniste-darko-separovic-recenzija/> (4. 7. 2023.)
- LE ROUX, Françoise / GUYONVARCH, Christian J. 1989. Drvo. *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste oblici, likovi, boje, brojevi*, ur. Jean Chevalier i Alain Gheerbrant. Zagreb: Matica hrvatska.

- MILL, John Stuart. 1940. Coleridge. *Mill on Bentham and Coleridge*, ur. Frank Raymond Leavis, 1980. Cambridge, Cambridge University Press: 56.
- MIRCEA, Eliade. 1964. *Traite d'histoire des religions*. Paris: Payot.
- OKAFOR, Justus Onyebuchi / STELLA, Osim 2018. „Hinduism and ecology: Its relevance and importance”. *Fahsanu Journal* 1, 1: 1–11.
- PAVLIČIĆ, Pavao. 1993. „Čemu služi autoreferencijalnost”. *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu: 105–114.
- PRIME, Ranchor. 1996. *Hinduism and ecology: Seeds of truth*. Delhi: Motilal Banarsidass Publ.
- PRIMORAC, Strahimir. 2021. „Šeparović se preporučuje”. *Vijenac* 712. URL: <https://www.matica.hr/vijenac/712/separovic-se-preporucuje-31845/> (4. 7. 2023.)
- PROSS, Harry. 1972. *Medienforschung*. Darmstadt: Habel.
- RUETHER, Rosemary Radford. 2004. „Ecofeminism: Symbolic and social connections of the oppression of women and the domination of nature”. *This sacred earth: Religion, nature, environment* 2: 388–399.
- SCOTT – PHILLIPS, Thomas C. 2008. „Defining Biological Communication”. *Journal of Evolutionary Biology*, 21, 2: 387–395.
- ŠEPAROVIĆ, Dar ko. 2020. *Pristanište*. Zagreb: Fraktura.
- TAYLOR, Paul W. 1983. „In Defense of Biocentrism”. *Environmental Ethics* 5, 3: 237–243.
- The Zohar. The first unabridged English translation with the Sulam Commentary*. 2016. ur. Michael Berg. Svezak 1. SAD: Kabbalah Centre International, Inc.<sup>7</sup>
- WATTS, Allan. 2012. *Nature, man and woman*. New York: Vintage Books.
- WATZLAWICK, Paul. 1977. *Die Möglichkeit des Andersseins. Zur Technik der therapeutischen Kommunikation*. Bern, Göttingen, Toronto, Seattle: Huber.
- WILTGEN, Richard J. 1979. „Engels' Origin of the Family as a Contribution to Marx's Social Economy”. *Review of Social Economy*, 37, 3: 345–369.
- ŽIŽEK, Slavoj. 2013. *Demanding the Impossible*. Cambridge: Polity Press.

<sup>7</sup> Napomena: knjigu je u 13. st. u Španjolskoj popularizirao Moshe Ben Leon, koji autorstvo pripisuje rabinu iz 2. st. n. e. Shimonu Bar Yochaiju. Ovo izdanje Michaela Berga konkretno navodi Bar Yochajja kao autora. Također su uključeni komentari Yehude ben Ashlaga (Baal HaSulama) iz 19./20. stoljeća, kako je navedeno u podnaslovu.

COMMUNICATION BETWEEN MAN AND NATURE:  
BODY AND EMOTIONS IN THE NOVEL *PRISTANIŠTE* BY DARKO ŠEPAROVIĆ

---

PAULA REM

---

ABSTRACT

*Pristanište* [*The Dock*] (2020) by Darko Šeparović is an allegorical novel that deals with the relationship between man and nature. The communication problems between the protagonist and his girlfriend mirror the violent and destructive relationships visible in nature, but also in the relationship between man and nature. The text leads the reader to believe that after breaking up the relationship, the protagonist destroys his house (just as excessive exploitation of natural resources destroys the Earth) in order to build a ship (symbolizing industry), but a twist reveals that the protagonist did not really destroy his home but wrote a novel. The metatextual ending shows a departure from destructive communicative tendencies. This engaging ecological novel uses a Hindu-Buddhist cyclical structure but relies on a Judeo-Christian perspective on technological progress as a positive civilizational shift with the imperative to “preserve and maintain” the environment. Communication in the novel takes place on several levels: between man and woman, man and nature, nature and industry. The aim of this work is to analyze the processes of interaction in the novel with a focus on the relationship between the human body and nature and to contextualize the novel in terms of civilization. As a result of emotional states, the subject’s body is transformed and brought into interaction with nature. Everything in the novel exists in pairs: he and she, wood and sea, civilization and nature - there is always a sender (communicator) and receiver (recipient). Communication in the novel represents any interactive relationship that contains action and reaction. The work will focus on thematic points related to ecology, the attitude towards industrialization, as well as identify Judeo-Christian and Hindu-Buddhist elements.

KEYWORDS:

*emotions in literature, communication between man and nature, communication in literature, communicological analysis of the novel, the body as a primary medium*



# EMOCIJE, IDENTITET(I) I TIJELO U SNOVLJEMU JEZIKU PJESNIKA RADOVANA IVŠIĆA

---

**SANJA BALIĆ**

**TEA-TEREZA VIDOVIĆ SCHREIBER**

---

*Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet*  
Poljička cesta 35, HR – 21000 Split  
sbalic@ffst.hr  
tvidovic@ffst.hr

UDK: 821.163.42.09 Ivšić, R.  
DOI: 10.15291/csi.4319  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 1. 5. 2023.  
Prihvaćen za tisak: 20. 9. 2023.

---

U radu se promatra izdvojeno pjesničko stvaralaštvo marginaliziranoga hrvatsko-francuskog autora Radovana Ivšića (1921. – 2009.) i u središte se stavlja motiv sna koji pjesniku osigurava propitkivanje (i)realnosti, napuštanje mimeze i stvaranje neobičnih asocijativnih odnosa karakterističnih za proces(e) sanjanja. Istraživački korpus u radu čine poeme *Trideset i šest njenih čuda* (1940.) i *Narcis* (1942.), zbirke pjesama *Bunar u kuli* (1967.), *Tanke* (1954.) i *Crno* (1974.), koje su objavljene u nekoliko izbora djela, točnije u *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (1985.), *U nepovrat* (1990.), *Crno i crno* (2003.) i *San na javi* (2016.), iz kojih se iščitavaju, potom izdvajaju i interpretiraju označitelji emocija, identiteta i tijela. Stilskim kontekstualiziranjem autora unutar nadrealizma kategorizirat će se pjesnikov diskurs kao tzv. Ivšićev *snovlji* jezik. Karakterizira ga specifična sintaksa i morfologija te začudne pjesničke slike, a autoru omogućava: (1) autentično izražavanje emocija, (2) definiranje njegova fluidnog identiteta i (3) prikazivanje tjelesne metamorfoze i odnosa prema tijelu uopće. U tom kontekstu umjesto pojma oniričko, koji se pojavljuje u svim razdobljima i žanrovima književnosti, koristit će se pojam *Ivšićev snovlji jezik* kako bi se preciznije identificirala njegova poetika i njegov lingvistički kapital. Također, kao bilingvistu nadrealistička poetika omogućava mu izlazak izvan prethodno postavljenih stilskih okvira te njome ostvaruje ideološke stavove slobode koji su ga legitimirali u geografskom, kulturološkom i političkom okruženju. Iako će kasnija faza Ivšićeva stvaralaštva biti u opreci s njegovim ranijim književnim ostvarenjima (i u formalnome i u motivskome smislu), matrica će (is)korištenoga specifičnog *snovlji* jezika ostati i dalje njegova temeljna pjesnička paradigma.

## KLJUČNE RIJEČI:

*emocija, identitet, interpretacija, nadrealizam, onirički, poetika, poezija Radovana Ivšića, snovlji jezik, stilistika, tijelo*

## 1. UVOD

Rad donosi analizu i interpretaciju pjesničkoga korpusa marginaliziranoga književnika Radovana Ivšića, koji je svoj vlastiti i umjetnički identitet pronašao na razini univerzalnoga, a tijelo oblikovao u snovima, pa mu takva matrica omogućava posebni emocionalni izraz. U tom kontekstu na početku rada donose se kratke definicije pojmovna tijelo, identitet i emocije.

Emocije i osjećaji, iako sinonimi, razlikuju se. Emocije su kratkotrajne, fizičke i instinktivne reakcije, dok je osjećaj svjestan doživljaj emocije. U oblikovanju osjećaja ulogu igraju različita osobna iskustva, ali i snovi, a emocije su prema osjećajima ono što je govorni jezik prema književnosti (Sardelić 2020: 174).

U pojmu identiteta sadržane su subjektivne i objektivne dimenzije; pod objektivnim se podrazumijeva spoznajno, a pod subjektivnim emotivno te su obje dimenzije u stalnoj interakciji (Grbić 2004: 239). U spoznajnom Podboj prepoznaje ne samo nagomilanost kulturnoga naslijeđa, već je za nju identitet fluidan diskurzivni konstrukt i stalno stanje napetosti između sebe i drugoga (Podboj 2016: 206). Nadalje, Culler individuu promatra kao spoj društvenoga i proizvedenoga, odnosno individua se konstituira kroz različite subjektne položaje koje zauzima. Što je taj *ja* koji jesam – osoba, djelatni subjekt ili akter, jastvo – i što ga čini onim što jest? (Culler 2000: 127). Naime, tijelo je i subjekt i objekt. U procesu metamorfoze tijelo postaje novo tijelo, pa takvo njegovo umjetničko oblikovanje govori o različitim tjelesnim pojavnostima. Ne čudi stoga da se tjelesnost u umjetnosti prezentira kao specifičan kodirani jezik koji se razlikuje od jezika tijela u svakodnevicu (Vojvodić 2015: 2).

Metodama analize i interpretacije ekstrapoliraju se tri teze: 1. autentično izražavanje emocija, 2. definiranje pjesnikova identiteta, koji je bio u stalnim kušnjama (kako na jezičnoj, društveno-političkoj tako i na književnoj razini) pa mu pribjegavanje u fluidan jezično-stilski model omogućava izgradnju osebjunoga identiteta i 3. prikazivanje tjelesne metamorfoze i odnosa prema tijelu uopće koje će se, ovim redosljedom, deskriptivnom metodom, analizom i interpretacijom pokušati potvrditi. Nadalje, za Ivšićev specifičan književni izraz ponudit će se termin Ivšićev *snovlji jezik* koji će se posebno definirati i opisati u radu. Istraživački književni korpus čine poeme *Trideset i šest njenih čuda* (1940.) i *Narcis* (1942.), potom zbirke pjesama *Bunar u kuli* (1981.), *Tanke* (1954.) i *Crno* (1974.) *U nepovrat* (1990.), *Crno i crno* (2003.) i *San na javi* (2016.).

## 2. IVŠIĆ U KONTEKSTU NADREALIZMA

Nadrealisti se suprotstavljaju konvencionalnoj upotrebi jezika smatrajući kako je on istrošen. Koriste se metodom razaranja.<sup>1</sup> Razaraju slojeve povijesti koji su formirali pseudočovjeka, lažno i izmišljeno biće kojemu je nametnut identitet. Mijenjaju odnose ili osobine predmeta prikazujući slučajne ideje podsvijesti, zanemarujući ustaljena društvena načela koja žele radikalno promijeniti (Terzić 2021). Namjerna je alogičnost nadrealističke poezije, odluka nadrealista da isključe bilo kakav red u pjesmi koji bi dolazio pod pritiskom kontrolirajuće svijesti (Maslić 1978: 70–71). Ne čudi stoga da je Ivšiću nadrealizam uvijek aktualan, iako često u svojim intervjuima naglašava kako ne postoji nadrealistički stil, nego se radi o načinu življenja. Kod Ivšića se u stvaralačkom smislu ne može govoriti o oponašanju, što će se dokazati i analizom novijega *snovljeg* jezika koji je postavljen kao specifična poetika unutar općega pojma *oniričko*. Počevši od pretpostavke da svaki pjesnik ima svoj jezik, npr. Shakespeareov jezik, Krležin jezik i dr., logično je da i pripadnici određenoga književnog pokreta imaju svoj vlastiti idiom koji je posebno kodiran. Recepciju nadrealizma kao zanimljivoga fenomena unutar avangarde treba promatrati heterogeno. Naime, svaki nadrealist, iako vođen oniričkom praksom, izgrađuje svoj vlastiti nadrealistički stil unutar nadrealizma, što bi se najjezgovitije moglo pojasniti poznatim Daljjevim citatom: „The difference between the Surrealists and me is that I am a Surrealist” (Halle 2023), tj. „Jedina razlika između nadrealista i mene jest u tome što sam ja nadrealist” (prijevod autora).

Nadrealistička slikovitost se kreće od slika koje podsjećaju na automatsko pisanje do takvih koje da su izgubile svoj nadrealistički karakter. Nije svaki nadrealistički pjesnik ilustrator doktrine, svaki pjesnik od programa i teorija mora odstupati, pa i nadrealistički; njegovim se stihovima osjeća težnja da dosegne točku u kojoj stvarnost gubi svoju oštru zdravorazumsku podjelu, da se nađe u sintezi stvarnog i nestvarnog, jave i sna. (Maslić 1978: 135).

Nadalje, nadrealizam je (uključujući sve djelatnosti što je obuhvaćao: poezija, teorija, kritika) imao sličnu recepciju u Hrvatskoj kao i sam Radovan Ivšić. Postojao jest, no ne u tolikoj mjeri da iz njega izraste prepoznatljiv hrvatski nadrealist, već je nadrealizam bio tek mjestimično interferiran u pjesništvo pojedinih autora (npr. Ivanišević, Ujević,

<sup>1</sup> U ekspresionizmu razaranja je istovremeno značilo i gradnju novoga, dok je u francuskome nadrealizmu ostao na čistoj destrukciji (vidi više u: Maslić 2008: 57).

Vučetić) kao dio njihove diskurzivne zablude (npr. Golob, Vrkljan) i kinetičke asponantnosti (npr. Kaštelan) (Markić 2009: 22). Kaštelan je pjesnik raspršujućega metaforičkog izraza u kojem se referencijalno promišljiv kompleks, „znak svijeta” raspršuje u niz jezičnih znakova u pokretni san metafora koje kruže oko svoje teme, motiva i simbola. Tu se iščitava njegova sklonost nadrealizmu, tj. stavlja ga se uz bok spontanim nadrealistima (Stamać 1977: 122). Ivšić je programski vođen nadrealizmom i njegov metaforički izraz u pjesništvu je, za razliku od Kaštelana, okupljajući. Pod tim se podrazumijeva način da se niz referencijalno pomišljivih znakova okuplja oko jednoga središnjeg znaka, odnosno metafore. „Teme, motivi, simboli ‘uviru’ na temelju kakva unutarjezičnog svojstva u danu središnju riječ; u njoj nalaze svoje predikatsko ispunjenje na sintagmatskoj osi, odnosno značenjski relevantnu šifru na osi paradigmatičkoj” (Stamać 1977: 122). Dakle, nadrealizam služi Ivšiću, a ne obrnuto. On izgrađuje vlastitu poetiku služeći se „katalogom” nadrealističkoga semantičkog i sintaktičkog izazova, što uključuje i atipični tijek pjesme (Žmegač 2014: 287). „Glavna je poruka tog jezičnog zbivanja uvjerenje da je budućnost umjetnosti, jezične i svake druge, u antikartezijanskoj pobuni protiv strukturiranosti zbilje. Ljudski duševni potencijal nije u predvidljivom ili kalkuliranom Redu, nego u ne-Redu spontanosti.” (Žmegač 2014: 282).

Ivšić nalazi svoje umjetničko i etičko uporište u nadrealizmu jer mu omogućava apsolutnu slobodu. Kao protivniku totalitarizma zabranjivano mu je objavljivanje djela, a kao nadrealist ne uklapa se u tadašnju dominantnu književnu scenu. Sam je isticao da se ne može govoriti o poeziji, ako ona nije uvijek nanovo u bitnome drukčija i ako, prema tome, nije u dubokome sukobu sa svim oblicima vlasti (Ivšić 1976: 20), stoga upada u nesporazum i sa svojim krugovašima. Upravo je zbog beskompromisnosti Radovan Ivšić ostao negdje na rubu percepcije naših antologičara, sve do 1971. kada ga je Zvonimir Mrkonjić uvrstio u *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*. Zanimljivo, prema riječima samoga Ivšića, poezija je oblik nepokoravanja stanju stvari, a obuhvaća tijelo, prostor, boje, oblike, prirodu, biva konkretno vezana sa sudbinom ljudske slobode, što je u Ivšićevu slučaju bilo posebno važno (Bošnjak 2010). Nadalje, nadrealizam ne podliježe razumu, estetici, moralu, niti ga isti ograničavaju, a rezultira u sjedinjavanju snova i stvarnosti (Fu 2022: 14). Upravo o snovima<sup>2</sup> André Breton piše u *Manifestu nadrealizma* iz 1924. godine.<sup>3</sup> Važno je istaknuti da je Breton i prije pojave nadrealiz-

<sup>2</sup> O važnosti snova za pjesnika Breton daje primjer Saint-Pol-Rouxsa (1861. – 1940.), simbolista, koji bi pri odlasku na počinak o vrata objesio natpis „PJESNIK RADU” (Dufficy 2017: 47).

<sup>3</sup> Breton ističe kako je opravdano što je Freud svoju kritiku usmjerio na san. Za njega je neprihvatljivo da se tomu znatnom dijelu duševne djelatnosti pridaje tako malo pažnje (Breton 1924 prema Machiedo 2002: 25) jer on vjeruje u buduće sjedinjenje, sna i stvarnosti, tj. u neku vrstu apsolutne stvarnosti, nadstvarnosti, ako se tako može reći (Machiedo 2002: 41).

ma bio upoznat s Freudom i njegovim radom,<sup>4</sup> školujući se za psihijatra pri kraju Prvoga svjetskog rata i eksperimentirajući s pisanjem oslobođenim ikakvih intervencija, tj. automatskim pisanjem (Bracken 1986: 80). Upravo je jedan takav model pisanja trebao rezultirati oslobađanjem podsvjesnih i skrivenih osjećaja te uspostavljanjem neke nove realnosti<sup>5</sup> novoga poimanja svijeta i preobrazbom društva. Zanimljivo je da Ivšić svoje pokušaje automatskoga pisanja uništio, što je još jedan u nizu pokazatelja njegova osobnog puta unutar pokreta. Treba također istaknuti da se Ivšić formalno pridružio nadrealistima na samome kraju njihova djelovanja u Francuskoj. Bio je suptpisnik posljednjega službenog nadrealističkog dokumenta 1969. kada je odlučeno da će suspendirati sve kolektivne aktivnosti (Prosperov Novak 2004: 62).

U literaturi o književnom nadrealizmu (Maslić 1978 i 2008, Novaković, 1991)<sup>6</sup> izostaje stilistički aspekt, iako postoji značajan projekt usustavljanja nadrealizma na filozofskoj i književnoznanstvenoj osi. Pretpostavka jest da je riječ o nerazrađenosti pojmovnoga instrumentarija te gotovo nemogućoj primjeni tradicionalnih i modernih stilističkih metoda kada se radi o nadrealističkome tekstu (Lemac 2013: 14 prema Lemcu 2015: 12). Nadalje, Lemac smatra „kako se nadrealistička obilježja pjesničkoga jezika mogu određivati isključivo na planu autorske poetike i to u korelaciji s nekim od pripadnih poetičkih ili nepoetskim kodovima kao što su slikovni, glazbeni ili neki drugi neknjiževni semiotički sustav” (Lemac 2013: 14 prema Lemcu 2015: 12)<sup>7</sup>. Stoga će se slijedom navedenoga u idućem poglavlju analizirati upravo Ivšićeva autorska poetika.

## 2.1. IVŠIĆEV JEZIK SNA – SNOVLJI JEZIK

„Svijest danas spava, ali ne sanja.”  
(Ivšić 2016: 344)

Ivšić ističe kako poezija po svojoj biti ne može koračati vlastitim tragovima, ona se u svom razvoju razlikuje od same sebe i nalazi svoj identitet prolazeći najrazličitijim putevima koje otvara. Za njega je usmena književnost jednako važna kao Mallarméov

<sup>4</sup> Prema nekima čak opsjednut Freudom i njegovim istraživanjima, piše mu pismo u kojem obrazlaže svoje ideje, te ga moli za razgovor. Freud se s tim složio, a Breton je taj razgovor kasnije i objavio („Interview s prof. Freudom”, u *Les Pas perdus*). „Nadrealizam – put u zemlju čuda” (2002.).

<sup>5</sup> Ta nova stvarnost, odnosno nadstvarnost (nadrealnost) ujedinjuje u sebi fantastično, iluziju i san. „Nadrealizam - put u zemlju čuda” (2002.).

<sup>6</sup> Žmegač osobito ističe kapitalno djelo Višnje Machiedo o francuskom nadrealizmu (Žmegač 2014: 243).

<sup>7</sup> Na potonje, iščitavajući različite znanstvene izvore, dolazi se do zaključka da još nedostaje konsenzus o ključnim elementima nadrealizma, naprotiv često će se naići na kontradiktorne interpretacije i zaključke.

sonet, jer ga zanimaju upotrijebljena sredstva onoliko koliko ona u zadanom psihičkom stanju, u zadanim kulturnim ili socijalnim prilikama, dopuštaju oslobođenje pogleda (Ivšić 1990: 25). Ovakvo promišljanje ukazuje na važnost slobode u kreiranju vlastitih pjesničkih slika, a koja će njemu kao autoru omogućiti zanimljivu metaforičku proizvodnju i samim time bogato značenjsko tumačenje kako naslijeđenih tako i originalnih, maštovitih slika izobličениh snom.

To se može vidjeti po njegovim stavovima koje dosljedno iznosi, a koji su podudarni s osnovnim postulatima iz Bretonovih manifesta i drugih tekstova, primjerice stav da nadrealizam nije literatura, on na tome cijelo vrijeme inzistira, ili da nadrealizam nije književni stil, nego je to prakticiranje poezije koje mora biti dio životne prakse, koja se napaja pojmovima slobode, traganja za čudesnim, vrednovanjem snova i tako dalje, što je dio nadrealističkog misaonog sustava. Utopijska ili optimalna projekcija nadrealizma postoji kao dio Ivšićeve eksplicitne poetike. Kada gledamo njegovo pjesničko stvaralaštvo, nipošto se ne može reći da je on bio epigon nadrealizma. Može se, štoviše, ustvrditi da nije toliko slijedio slovo nadrealizma, njihovu ideju smjelih metafora, koliko je slijedio njihov duh, jer njegove intervencije u pjesnički jezik vrlo su suptilne i svakako nešto što je avangardno u odnosu na hrvatski pjesnički korpus u tom trenutku, a i kasnije. (Obličar 2020: 156).

Ivšić je autor kojemu je najviše stalo do samostalnosti riječi i predodžbi, radikalno odbacuje podčinjenost vlastitoga teksta stvarnosti, naprotiv odbija da se u književnom tekstu bilo što ilustrira te dovodi u pitanje tradicionalno književno predočavanje. On ne želi da njegovi tekstovi prevode tuđi pogled na svijet ili stav (Prosperov Novak 2004: 64).

Temeljna postavka u Ivšićevoj poeziji jest motiv sna, koji dominira u nadrealizmu; koristi se jezikom sna koji kod njega prerasta u *snovlji* jezik sa svim morfološkim, sintaktičkim i leksičkim osobitostima. Ako je prema Užareviću riječ svijeni jezik, a jezik je razvijena riječ (Užarević 2015: 11), onda je potpuno jasno da svaki pjesnik izgrađuje svoj jezik jer se kod svakoga riječ drugačije razvija unutar vlastitoga diskursa. *Snovlji* će jezik omogućiti Ivšiću izgradnju vlastitoga stila, a njemu kao bilingvističkomu pjesniku *snovlji* jezik postaje univerzalni jezik koji ne traži stalno tumačenje simbola snova, već riječ naprosto biva oslobođena i stilističkoga značenja i svedena ponekad samo na leksičko značenje. Ivšićev odnos prema jeziku pitanje je i političkoga opredjeljenja. Lingvističko se tijelo ne razlikuje radikalno od društvenoga tijela. Na jednoj strani, sve jači autoritativni odnosi prema jeziku, a na drugoj strani,

daleko neudobniji, tjeskobniji stav onih koji se usuđuju oslobađati jezik od robovanja praktičnoj korisnosti, kako bismo ga otkrili i kako bismo se otkrili kroz duboka gibanja (Ivšić 1990: 44). Nadalje, Bošnjak ukazuje na Ivšićevu tipičnu rascjepkanost na „posebne semantičke jezgre” u njegovoj poeziji koja je *fluidna*, preciznije, semantička jezgra drugačije *ispunjava* prostor pjesme (Bošnjak 2010). Ivšićeve metafore kulminiraju u sintaktičkim iščašenjima koje provodi metodično, prvenstveno kada se radi o prijedlozima ili izostavljanju vezivnih riječi, prvenstveno glagola (Oblučar 2015: 161). Da se radi o jeziku, odnosno *Ivšićevomu snovljem jeziku*, ključan je Oblučarev zaključak o metodičnome provođenju navedenih postupaka.

Izostanak kongruencije često je povezan s metaforama u kojima je sadržana formula: prijedlog + glagol „sanjati”, npr. „on sanja / na tanke ruke / narcis”; „narcis je / tiho / sanjao / na mirnu / tvrdu / noć”. Prijedlog se premješta iz podređenoga položaja eksplikacije te ulazi u semantičko područje glagola. Akuzativna sintagma na „tanke ruke” implicira naime glagol kretanja (primjerice glagol *pada*, *dočekuje se* i sl.), pa svojim virtualnim semantičkim horizontom povratno djeluje na glagol stanja „sanjati” čime se sugerira da Narcisovo snivanje ne treba razumjeti kao pasivnu radnju. Atraktivna vizualnost Narcisa vidljiva je u strukturi Ivšićeva stiha koji se s osloncem na tradiciju može nazvati stepenastim stihom, dakle igri razlika i sličnosti na semantičkoj razini pridružuje se stoga i formalna strana teksta (Oblučar 2015: 161).

Općeniti retorički uzorak karakterističan za nadrealističku poeziju obuhvaća semantičku disrupciju na frazemskoj ili fonetskoj razini, uz čestu relativnu stabilnost na prozodijskoj ili sintaktičkoj razini (Stockwell 2017: 89), no, kao što se može vidjeti, kod Ivšića je naglasak upravo na sintaktičkoj razini. I to ne samo kod *Narcisa*, već se provlači kroz ostalo stvaralaštvo, primjerice u zbirci *Tanke*, tj. pjesmi od šest numeriranih strofa, „Djevojčica”:

I.  
i noć je malo  
    niz šumne krošnje brzo  
i djevojčica  
    u snu tako brzo noći  
da granje granje granje

(Ivšić 2016: 62)

Također su odsutne vezivne riječi (opet glagoli), kao i interpunkcijski znakovi te odmak od pravopisne norme maloga i velikoga slova, što zrcali beskonačnost vode, pitanja početka i kraja, autonomije fizike snova i pjesništva.

Ivšiću je kao pjesniku u egzilu u Francuskoj<sup>8</sup> omogućeno oslikavati fluidnu prirodu identifikacije kroz jezik, jer se pojedinac, odnosno u ovom slučaju Radovan Ivšić, koji je često i lirski subjekt u pjesmama, mora rekonstruirati i redefinirati u novoj situaciji (Podboj 2016: 209), odnosno novome jeziku. Subjekt se u nastojanju da shvati vlastiti identitet,<sup>9</sup> pojašnjava Peternai Andrić (2021: 18), počinje služiti kulturnim znakovima i simbolima, pri čemu je jezik ključni medij za identifikaciju, a u Ivšića se ona razotkriva u jeziku snova, kao nestalna jezična univerzalna tvorevina, jer dokida predmetnost i formativnost. Dakle, Ivšić je istovremeno osoba, pjesnik i lirski subjekt pa se njegov složeni lirski *Ja* koristi konstruktom nastajućega fluidnog prostora, kako bi ostvario svojevrsne sintagmatske, sintaktičke i semantičke odgode (Bošnjak 2010). U Ivšićevu slučaju, riječi su najveće i jedine semantičke i stihovne jedinice (Bošnjak 2010),<sup>10</sup> nastale u skladu s diktatom sna i podsvijesti „lelujavoga” i „plutajućega” lirskog subjekta (Milanja 2000: 26–33). Metafora i subjekt u trajnom su suodnosu, jer metafora ne postoji bez onoga koji pripisuje značenja, tj. subjekta, a sam subjekt ne postoji bez metaforizacije (Marot Kiš 2015). Iz toga slijedi da Ivšićeva djelatna snaga proizlazi upravo iz njegova autentičnog, skovanog izraza. Intenzitet imenica nauštrb glagola, fragmentirano pisanje, izbjegavanje interpunkcijskih znakova značajke su Iv-

<sup>8</sup> Olakotna okolnost života u Parizu i stvaranja na francuskome jeziku bila je Ivšićevo izvrsno poznavanje francuskoga jezika, primjerice preveo je Molièrova *Don Juana*, *Škrca* i *Versaillesku improvizaciju* te druge francuske autore poput Anouhila, Giraudouxa, Mèrimèa, Ionesca, Rousseaua itd. No unatoč egzilu Ivšić nikada nije prestao biti dio hrvatskoga književnog korpusa. Njegovo kazališno, prevodilačko i pjesničko djelovanje nikada nije prestalo biti dio hrvatskoga intelektualnoga korpusa (Ivšić 2016: 339).

<sup>9</sup> Istraživanja identiteta u sociokulturalnoj antropologiji svjedoče o krucijalnoj ulozi jezika. Zajednički identitet često zahtijeva kao žrtvu osjećaj drugotnosti, bivanja Drugim kojega se može postaviti nasuprot onima koji su društveno određeni kao isti, što je osobito izraženo u nacionalističkim pokretima gdje su neki identiteti stvarniji od drugih (Bucholtz i Hall 2004: 239).

<sup>10</sup> U prilog tome govori njegovo izlaganje „Težina riječi ili magija riječi” na Hvaru 1993., koje će kasnije biti prošireno na francuskom jeziku i pročitano u Barceloni 1994., a gdje Ivšić govori sljedeće: “Volim. Volio sam riječi. Riječi tihe i mirne: *trava*. Riječi glasne: *krošnja*. Riječi produljene: *valovima*, *krošnjama*. Riječi glatke: *rame*. Riječi koje miluju: *voda*. Riječi francuske: *luxe*, *calme et volupté*. Riječi engleske: *deny thy father and refuse thy name*. Riječi Danteove: *selva oscura*. Riječi Federica Garcíia Lorce: *verde, verde que te quiero verde*.” (Ivšić 2016: 358). Zanimljivo je što u navedenome govoru vidljivo da su hrvatske riječi dio pjesnikova uobičajenog poetskog repertoara, a ostatak čine citati različitih autora. Citiranje teksta u originalu upozorava na teškoće prevođenja, nemogućnost istovjetnoga doživljaja prevedenoga teksta i teksta jezika na kojem je nastao, a upravo je to razlog zašto je dugo ostao dvojezični pjesnik, jer riječi imaju drugačiju doživljivost i izražajnost na jeziku kojim je pisan i proživljen. Izbor riječi i citata nije slučajna – Ivšić izlaže specifični nadrealistički, ali i vlastiti, pristup riječima, tj. jeziku signalizirajući magičnost koju riječi dobivaju u književnosti bez obzira na epohu. Osobito bi se moglo osvrnuti na Shakespearea, majstora polisemije i igre riječima, kojeg citira nadrealist dajući Julijinim riječima psihoanalitički sloj *par excellence*. A odricanjem imena i neposlušnošću ocu, Romeo može razriješiti svoj Edipov kompleks.

šićevoga *snovljeg* jezika. Također, u nadrealizmu riječi su slobodne što se iščitava u početnim stihovima Ivšićeve pjesme „Ronilac”:

Govor je kada iz daha riječi naviru, / kad se tiho probijaju, širom prelijevaju, /  
strahotne i uvijek nove, / blistave i krhke, / da li su slapovi, da li su obluci ili su  
gromovi, / riječi, / nikad iste / i sve bogatije, / jedna za drugom, / jedna preko  
druge, / gole, / u klupku, / ludo zaljubljene (...) / riječi, crvene od usana, mokre  
od suza, / mračne iz dubine srca, / riječi od sna / i riječi od uma (Ivšić 2003: 7).

Period kada Ivšić objavljuje svoje prvijence, prvo pod fašističkim, a kasnije komunističkim režimom, ekstremni je primjer pritiska na identitet, emocije, ljudsko tijelo, ali i režimske intervencije u jeziku. A upravo o identitetu najčešće i razmišljamo kada je naše poznato *ja* ugroženo. Nadrealizam, oslanjajući se na Freudovu interpretaciju snova, radikalno mijenja pjesnički izričaj. Odejepljenje od stvarnosti uvjetuje premoć sna nad javom, a budući da je noćna mora *mozga u bačvi*<sup>11</sup> hipotetska situacija (ili možda nije), snovi se ne događaju izolirano od tijela, već u korespondenciji tijela koje sanja i *pravoga* tijela, kao tzv. izomorfizmi (Carr i dr. 2020: 2).<sup>12</sup> Naši su spoznajni mehanizmi manihejskoga tipa, ali mi ih pokušavamo ublažiti, nijansirati, prepoznati prostor sivila i osporiti granicu između crnoga i bijeloga u različitim intelektualnim djelatnostima, primjerice umjetnosti (Czerwiński 2016: 36). S obzirom na to da su snovi ponekad doslovni, repriza prethodnoga dana, a ponekad potpuno nerazumljivi, u *snovljevnom* jeziku Ivšić će osporavati granice u semantičkim reprezentacijama riječi, jer je pjesnik koji stoji između lingvističkoga i emotivnoga obrata kao svojevrsna ambivalentnost dosadašnjim književnim i psihološkim teorijama.

Lišene svoje komunikativne funkcije, reči se oslobađaju i svoje zavisnosti od značenja koje im se obično pridaje, prestaju da budu ‘ruho za jednu zamisao koja im je prethodila’ da bi postale izvor i suština, neizbežnost i ostvarenje neizbežnosti i međusobno se povezale prema novoj, ‘emotivnoj logici’, koja omogućava stvaranje novog nepredvidljivog i iznenađujućeg smisla, šokirajući

<sup>11</sup> Epistemološki problem koji u filozofiju uvodi Rene Decartes, a razrađuje Hilary Putnam. Hipotetska situacija u kojoj je čovjek bestjelesan, tek mozak u posudi koji se snabdijeva impulsima te uopće nije svjestan te situacije. Sličnosti sa snovima očite su: ne znamo da sanjamo, ali sve što dodirnemo, vidimo, osjetimo je *stvarno*. Za više vidi URL: Brains in a Vat (Stanford Encyclopedia of Philosophy/ Spring 2009 Edition) (7. travnja 2023.).

<sup>12</sup> Snovi utječu na tijelo, i to ne samo kao mišićni spazmi nastali zbog nepotpune motoričke blokade; naprotiv, neka istraživanja pokazuju upravo suprotno – grčevi mišića mogu biti izvor proizvodnje snova (Carr i dr. 2020: 2).

zdrav razum. Verbalni poremećaj vodi semantičkom poremećaju i time otvara put ka stvaranju jedne nove realnosti koja više neće biti ograničena logičkim kategorijama i moralnim normama, dakle utiče na svet i omogućava njegov preokret. (Novaković 1996: 87)

### 3. IZRAŽAVANJE EMOCIJA (JEZIKOM SNA)

Referirajući se na Freudov rad, cilj je nadrealista ujedinjenje vanjske i unutarnje realnosti, a da bi to postigli, recipročni efekti dvaju različitih realnosti tretirani su sustavno jer je naglasak na efektivnom izazivanju osjećaja kod pojedinca (Terzić 2021). „Razlog velike obnove ljubavne lirike u nadrealizmu jest da od ljubavi pokušaju stvoriti novu religiju koja bi (uz poeziju i slobodu) omogućila ljudskom biću da, riječima A. Bretona, postane ‘čitav’ čovjek.” (Machiedo 2004: 9). Na tom je tragu i razmišljanje Maslića koji ističe da je u pitanju ontologijski problem kad je u pitanju ljubav muškarca i žene. Dakle, tražilo se svojevrsno (iz)dizanje u nadrealno jer je ljubav kao iracionalno u čovjeku „most preko kojeg se pokušalo ići ka jedinstvu čovjeka i svijeta” (Maslić 1978: 99).

Kao primjeri Ivšićeve ljubavne lirike poslužiti će poema *Trideset i šest njezinih čuda* i zbirka *Bunar u kuli*, koje se i međusobno nadovezuju nadahnute prisutnošću / odsutnošću ženske osobe, te još nekoliko odabranih pjesama. Poema *Trideset i šest njezinih čuda* nastala je 1940. godine, dakle dvije godine prije *Narcisa*, ali opažamo sličnosti u tim djelima, pogotovo kada se radi o identifikaciji lirskoga subjekta u vodi. *Ona*, naime, „stavlja prste u vodu, da zaspi” (Ivšić 2003: 13), dakle voda joj omogućuje san, a san joj omogućuje vlastitu identifikaciju, jer kada pjesnik kaže: „Ribe joj dolaze kao san. Ona odvaja one koje voli i potajno ih sakriva u ogledalu”, Ivšić *snovljim* jezikom izjednačava ribe sa snovima koje *Ona* stavlja u ogledalo i tako vidi samu sebe. Identificira se u nesvjesnom, u snu. Poema *Trideset i šest njezinih čuda* prvi put u Ivšićevoj poeziji donosi metasan: „Ona sanja da ne sanja” (Ivšić 2003: 18).

Zbirka pjesama u prozi *Bunar u kuli* pisani je dokaz ljubavne veze muškarca i žene koja je ujedno i jedini eksplicitni emotivni primjer Ivšićeva pjesništva. Ekspresivnost emocija, ali i odabir ove forme pisanja (pjesme u prozi) čuva i dalje ograničenost dikcije – po mjeri čovjekova duha, i služi se pojmovima sna i čuda kao priručnim mentalnim ključevima, tj. djelo je sasvim implementirano u Ivšićev poetski korpus (Maroević 1982: 119). Iako se lirski subjekti iz nekakvih neodređenih prostora snova premještaju u konkretna mjesta, kao što je primjerice Pariz, te se javljaju životinje netipične za Ivšićev bestijarij (npr. ris, crna pantera), ostaju uobičajeni Ivšićevi pje-

snički postupci, odnosno začudne kontrakcije u službi su snažnih provala emocija, primjerice:

Proklinjao sam udarce vjetra što su narušavali mazne oblike oblaka kojima je sunce zalazeći među planine davalo boju mladoga tijela, kad je iz jednog maglenoga bedra izbio beskrajn niz ždralova leteći prema tamninama dalekoga sjevera. U tom mi se trenutku učinilo da doživljavam veliku seobu: jezivo krilo, žedno daljina, izraslo mi je usred tijela, i obuzet stravom, priljubio sam na njega crtu života i crtu srca, ovako. (Ivšić 2016: 106).

Zbirka je poetska igra na temu ljubavi i seksa. Stilski gledano, *Bunar u kuli* pokušaj je stvaranja mitske situacije. Pretpostavljenu gotiku pejzaža i arhitekture Ivšić kreira kao mjesto poetske, emocionalne ili neke druge subverzije. U zbirci se služi zanimljivom topologijom, ulazi u čudesan prostor književnih konvencija, vanjska priroda zamijenjena je unutarnjim pejzažem. Stih je zamijenio prozom, teži semantičkoj preciznosti i njegova pjesnička evokacija prelazi u ekstatički opis naraciju (Donat 1985: 86–87). Ovakav postupak izražavanja također možemo prepisati *snovljem* jeziku: „(...) Uzeo joj je ruku i učinio od njezinih prstiju prsten nježnosti. Sa svakom je jagodicom osjetila neiscrpivo bogatstvo živoga koralja i tako se zbunila da je jedva čula ono što je dodao: – Ima također gotovo nepristupačna ružičasta palača iza tvojih zubi.” (Ivšić 2016: 106). U *Bunaru u kuli* pojavljuju se uz imaginarne i stvarni topoinimi te stvarne osobe. Naime, 12. i posljednji dio zbirke pismo je čiji nam sadržaj donosi konkretne osobe i datume:<sup>13</sup> „*Shvatio sam to kad mi je Toyen donijela 20. srpnja ove godine ostatke snova urezane u bakar suhom iglom. U njima sam istog časa prepoznao našu svjetlost.*” (Ivšić 2016: 118). Slikarica Toyen zaista jest ilustrirala ovu zbirku (Pintarić 2022). Nadalje, izražavanje diskretnosti o njezinu identitetu: „*Ovdje opet prekidam nit, jer sam se upravo sjetio da nitko neće otkriti tko si, mada će neki nešto naslućivati. (Ovo se tiče nas, ali i općenito jedan od izlaza za nuždu ostaje još uvijek potamnjenje.)*” (Ivšić 2016: 119). Zatim izriječom spominjanje zbirke i mjesta i vremena nastanka: „*Slušaj me dobro. Poslat ću ti Bunar u kuli*”, te Post scriptum: „*Ovo sam diktirao u Dvorcu s Četverim Tavanima u Rennesu i u Skelarovoj kući u Parizu, između 30. srpnja i 24. kolovoza 1966.*” (Ivšić 2016: 119).

Sam naslov zbirke *Bunar u kuli* može se protumačiti freudovskom terminologijom kako je to učinila Višnja Machiedo: „(...) već u samom naslovu simbolički nagoviješta

<sup>13</sup> Posljednji dio zbirke, odnosno pismo, pisan je u kurzivu, stoga su naglašene riječi tiskane ravnim slovima.

sjedinenje muškog i ženskog počela, stapanje dubine i visine, tjelesnosti i sublimacije, polučeno u uzajamnoj i bezuvjetnoj ljubavi dvaju bića.” (Machiedo 2002: 449). No, sada sjećanja iskrivljuju zbilju, a ne san; lome je u komadiće koje ponovo sastavlja podsvijest.

Pjesma „Ti” nastala 1953. u opreci je s Ivšičevim prethodnim pjesničkim instrumentarijem, tj. predstavlja Ivšičevu poeziju *jave*: (...) „Meka si na javi kao morska pjena / (...) i ludo te volim kad si tako žena.” (Ivšić, 2003: 168). Nakon Narcisove *glazbene partiture* nalik dodekafonijskim eksperimentima, pjesnik odabire formu soneta *hommage bosonogom* Matošu, kako ga Ivšić naziva, i kojemu će posvetiti pjesmu „Pozdravljam te, A. G. M.!” iz 1984.

Može se zaključiti da su u Ivšičevoj poeziji pitanja emocija, tjelesnosti i identiteta isprepletena, neodvojiva jedna od drugog, što je i logično, jer identitet tražimo upravo u tjelesnom, emotivnom, jezičnom, ali i u (pod)svjesnom. U tom je kontekstu i u Ivšića književni diskurs „riznica najinventivnijih metafora i jezičnih postupaka za ekspresiju emocionalnosti. Književnost utječe na konceptualizaciju, iskaz i razumijevanje emocija” (Kuvač-Levačić i Tomaš 2022: 80).

#### 4. PRIKAZIVANJE TJELESNIH METAMORFOZA (SNOVLJIM JEZIKOM)

Etienne-Alain Hubert, autor predgovora Ivšičeve knjige *Poèmes*, ističe njegovu osjetljivost na tjelesnost, zvučnost i boje riječi (Musa 2010: 347), jer se u Ivšičevoj poeziji primjećuje da dijelovi tijela stoje kao osjetila, točnije ljudska iskustva, što se nadovezuje na Ivšičevu upotrebu snažnih kontrastnih boja te različitih taktilnih (npr. šljunak, pijesak) i auditivnih motiva<sup>14</sup> (npr. vjetar). Ljudsko tijelo u Ivšičevoj poeziji doživljava brojne metamorfoze: „Postao sam drvo i listam. Širim se i smijem se od sreće, ali to više nije smijeh. To je šumor šume. Meni je kao da se moram prirediti za ljubav i zato se skupljam i uranjam u san.” (Ivšić 2016: 86).

U časopisu *L'archibas*, br. 2., 1967. Ivšić objavljuje tekst pod naslovom „Oslobodite maske u svojoj koži” u kojem kritizira europsko kazalište, odnosno Europu koja je „svojim pipcima i civilizatorstvom, posvuda (...) do te mjere potpuno iskorijenila tjelesno pismo, dajući u zamjenu tečajevu za nepismene (...). U kazalištu ga (tjelesno pismo, op. a.) nalazimo manje no drugdje. Čak plesačica (osobito ona) ne ispisuju slobodnu pjesmu svojim tijelom, jer je zarobljena

<sup>14</sup> Različiti teoretičari nadrealizma nisu suglasni oko postojanja motiva u poeziji nadrealizma. (Vidi više u Maslić 2008: 27).

„ko  
dom  
ko  
**raka.**<sup>15</sup>

Standardizirana,  
militarizirana,  
dezodorirana,  
suvremena tijela  
također ispisuju,  
ali pismo

publika danas  
može prepoznati  
sliku vlastitog  
uniformiranog  
tijela. Koji se  
direktor

robotâ. Dok se  
kazališta muče da  
regrutiraju gledaoce,  
postoji navala  
na one predstave  
u kojima

može natjecati  
s olimpijadom?  
S prvomajskom  
paradom u Moskvi  
ili u Pekingu? Ili  
nekad u Berlinu?

Kad ćemo se osloboditi hijerarhije izražajnih sredstava? Riječ nije sama po sebi svetija od krika, od pokreta, od pogleda, od maske.

...

Ne postoji kriza kazališta, postoji kriza tijela.

(Ivšić 2016: 346)

Iz navedenoga se vidi njegovo promišljanje o krizi tijela, tijelo više nije u službi izražavanja emocije, umjetnosti, ali i identiteta. Pod pojmom identitet podrazumijeva(ju) se i sociološki i psihološki identitet(i) ovisno o kontekstu, ovdje se konkretno podrazumijeva umjetnički identitet i estetski identitet. Tijelo je alat kojim se umjetnik služi da bi pokretom stvarao, a čovjek izrazio identitet. Ivšić upozorava da tijelo više nema tu službu, jer je zarobljeno u mehanici svakodnevnice ili u naučenim, tj. uvježbanim pokretima. Stvarajući pod dvama opresivnim režimima, Ivšić je itekako svjestan njihovih učinaka na tijelo kao i na identitet:

<sup>15</sup> Riječ je napisana ovako u originalu (op. a.).

Poslije rata, u času kad se socijalistički realizam nameće u teatru i drugdje – slika kolektivnog i individualnog tijela osuđena je da bude odražaj ne stvarnosti nego ideologije (preporučivali su mi tada ‘krilati’ realizam, to jest trebalo se uzvinuti kao na krilima i ne opisivati stvarnost kakva jest, nego onakvu kakva bi ‘teoretski’ ona imala da bude, ali što ćemo, svatko ne može postati anđeo). Tijelu u teatru nije više ono samo nego nešto kao lažni svjedok. (Ivšić: 1990: 24)

Režimsko je tijelo tek lutka bez potencijala, a čovjek bez mašte. Tijelo je opredmetnuto i iskorišteno za propagandu, što rezultira gubitkom identiteta. Ivšić ističe i sljedeće: „Ako poezija nije samo suvišan pjev koji više ili manje bijedno komentira ljudska tijela, onda ona mora voditi onom neodređenom mjestu gdje se, bez razlike, rađa i kolektivna i individualna riječ, podložna muklim pokretima prirode, koji su u svim bićima i u svim stvarima.” (Ivšić 1990: 22). Lirski subjekt u njegovim pjesmama sanja, ulazi i u irealan prostor, a to se nadrealističko traganje, prema Freudu inspirirano, može tumačiti kao traganje za izvorima estetskoga u čovjekovoj podsvijesti (Flaker 1982: 45). Naime, i mit, i bajka, i san koriste se određenim elementima nadrealnosti, ali i stvarnosti koju reinterpetiraju. Stihovi u pjesmi „Djevojčica” iz zbirke *Tanke* (iz izabranih djela *San na javi*, 2016: 63) transportiraju nas u svijet bajki. Lirski subjekt u pjesmi „Djevojčica” prolazi kroz različite uloge dječjim sanjarenjem – ona je ta koja mijenja prirodu ili sama prolazi kroz metamorfoze: „tako je dugo, / trčala po krošnjama / da je postala / od šuma po prstima / bila svakoj ribici”, da bi u pjesmi istoimenoga naziva „Djevojčica” iz zbirke *Crno i crno* (iz izabranih djela *San na javi*, 2016: 82) na kraju postala promatrač, istraživač jer je „potajno došla do paprati / i gledala kako iz nje izlaze oblaci”. Motivi viteza i djeve u pjesmi „Brzo” arhetipovi su bajki. No u trećem se dijelu pjesme prvi put u Ivšićevoj poeziji susrećemo s insomnijom: „u noći se trava budi jer ne može da spava” (Ivšić 2003: 99). *Djeva* je mrtva, ali budna i govori nam iz smrti – konačnoga počinka. Najčešće se i tješimo eufemizmom sna/počinka kada govorimo ili pišemo o smrti, svakodnevno se objavljuju osmrtnice u kojima je *pokojnik/ca zaspao/la*.

Tjelesnim metamorfozama i Ivšićevim *snovljim* jezikom dolazimo do zaključka da pjesnik nalazi svoj pomirljivi poetski izraz koji se ne uklapa ni u Mallarméov hermetizam ni u bretonovsko shvaćanje poezije. Naime, očitost na kojoj je nadrealizam inzistirao nije uvijek u Ivšića iskazana na isti način. Zato sliku povezuje s idejom o govornoj akceleraciji; do epifanije dolazi u trenutku kad se slika, zvuk i pokret sliju u euritmijско jedinstvo (Donat 1985: 83), a upravo je to moguće u procesima metamorfoze ili sna.

## 5. DEFINIRANJE SEBSTVA JEZIKOM SNA – RAZOTKRIVANJE VLASTITOGA IDENTITETA

Jelena Novaković ističe da izraz nezadovoljstva postojećim svijetom, u kome se neostvarene želje pretvaraju u simbole, predstavlja prekid između čovjekovoga *ja*, kod koga nagoni odnose prevagu nad svješću, a zatim delirično građenje nove realnosti odgovara potrebama toga *ja* te takvom realnosti više ne upravlja razum nego želja. (Novaković 2002: 39).

U Ivšićevu književnom djelu potragu za identitetom vrši jezik sam, on identitete stvara i razara (Novak 2004: 65). Ako je jezik jedino mjesto, sredstvo i način otkrivanja identiteta, Ivšić tu stoji u čvrstoj opoziciji – kroz svoju poeziju stalno upozorava na ograničenja jezika, a kao dvojezični pjesnik ima dvostruko težu zadaću – pobijediti jezik kao medij koji ga u samome početku ograničava. Nadrealisti širom rastvaraju asocijativnu branu, a takvi obrati u uvriježenim sintagmama onemogućuju tumačenje zasnovano na logici i mimezisu; čitatelj mora napustiti misaone kalupe, književne stereotipe, skućeni realizam te svoj utilitaran odnos prema jeziku (Machiedo 2002: 277).<sup>16</sup>

*Narcis*, poema koju Ivšić naziva i „korskom recitacijom”, u potpunosti je usklađena s pjesnikovom fascinacijom antičkim korom (Obličar 2015: 151), sadržajno i izrazom predstavlja potragu za identitetom. Ogleđajući se u vodi, u mitološkome vremenu – vremenu snova, identitet je lirskoga subjekta fluidan. U poemi *Narcis*, koja je remek-djelo hrvatske modernističke poezije, Ivšić se vraća nadrealističkom rukopisu u najneposrednijim vrijednostima da bi otkrio teksturu polja stila suptilne tekstovne dinamike među sitnim pomacima smisla što pobuđuju učinak nadrealnoga na razini opažanja napisanoga (Mrkonjić 1971: 106). Njegov je prvijenac igra označenoga i označitelja, Narcisa i njegova odraza u vodi, a pokreti se ne izražavaju glagolima, već padežima. Ovdje se uočavaju elementi *snovljega* jezika jer se i razbija paradigma, odnosno uobičajeno sintaktičko ustrojstvo, da bi stihovi što više nalikovali gibanju vode, u kojoj se ne razlikuje ni početak ni kraj. Primjerice:

<sup>16</sup> Nadrealisti – koji su izrazito držali do humora, ta sam Breton piše „Le hasard est le maître de l’humour le maître de l’humour” (Chao 2018: 196), te im je humor služio kao svojevrsni obrambeni mehanizam – sigurno bi se nasmijali ironiji traženja slobode i identiteta u snu i jeziku; kontradiktorno je oslanjati se na jezik kao sredstvo izražavanja i identifikacije i u kontekstu psihoanalize, osobito Lacana koji tvrdi da je nesvjesno strukturirano kao jezik, a otuđenje subjekta od sebe samoga jezik dalje perpetuirao (Shannon Hendrix 2019), dok je tijelo, koje je paralizirano u snu, prisiljeno kao u Kubrickovoj *Paklenoj naranči* gledati slike koje je vrti netko drugi (u ovom slučaju mi sami).

stijene su  
 rasle  
 sa crnih listova  
 valovi su  
 bili  
 svuda po prstima  
 ruka se  
 odronila  
 paprat je hujala  
 nježna  
 u ruhu  
 modroga šljunka  
 tapnula je  
 strava  
 niz tamne ponore

(Ivšić 1985: 135)

U vizualnoj poeziji ovakvi spojevi ili jedinice predstavljaju vizualnu, glasovnu i verbalnu sferu, čineći komunikaciju trodimenzionalnom (Bense 1965). U knjizi *Pogo i tekst* Ivšića se navodi kao jednoga od prvih hrvatskih autora koji su *manipulirali* strukturom pjesme u ovom smislu (Rem 2011: 227).

U poemi *Narcis* Ivšić se koristi riječima iz istoga semantičkog polja: stijene – šljunak, listovi – paprat, prsti – ruka, ali su im *uloge* zamijenjene. Simboli u snovima<sup>17</sup>, kao i u poeziji, najčešće nisu univerzalni, a tumačimo ih iz vlastitoga konteksta. Ivšić je, riječima Slobodana Prosperova Novaka, „požudno preuzimao vlast jednog

<sup>17</sup> U Jungovu učenju kolektivno nesvjesno sadrži četiri glavna arhetipa: jastvo, animus, anima i sjena. Jastvo ili „pravi ja” osobe predstavlja totalitet psihe, ono je središte, a cjelovitost, jedinstvo i ravnoteža najvažniji su za čovjekov psihički život. Animus je prasluka muškarca u ženi, a anima je prasluka žene u muškarcu. Kroz svoje izražavanje u čovjeku, animus i anima mogu imati pozitivne i negativne karakteristike, a cilj je uspostavljanje njihove ravnoteže. Sjena je središnja zapreka koja koči i uništava pojedinca, suma autodestruktivnih energija nesvjesnoga, mračna strana naše prirode. Predstavlja aspekt ličnosti koji je usko povezan s osobom, tj. s njezinim psihološkim funkcijama koje nisu dovoljno razvijene. Suočiti se sa sjenom znači upoznavati sebe. Persona (grč. maska) opći je način ponašanja čovjeka prema svojoj okolini, predstavlja sustav psihičkih reakcija i odnosa prema vanjskom svijetu. Ona je kompromis između unutarnjega i vanjskoga svijeta. Dojam o sebi koji održavamo i želimo ostaviti u vanjskome svijetu glavna je funkcija persone. Često se naše Ja poistovjeti s personom i takva osoba provodi život unutar scenarija koji je određuje i živi ono što nije, ali što drugi, a često i ona sama, misli da je. Prema Jungu, arhetipovi se izražavaju kroz govor, emocionalne reakcije, ponašanje pojedinca i njegove snove (Marić 2021).

značenja i stvarao mogućnosti nebrojenih i nekontroliranih novih” (Prosperov Novak 2004: 64). To ne rezultira polisemičnom zbrkom, već bogatstvom pjesničkih slika s kojima se često pjesnik identificira, točnije Ivšić u potpunosti vlada stvorenim imaginarijem.

### 5.1. SKRIVENI IDENTITET(I) U PRIRODI

Ali san se skriva pred šumovima  
 pritajen kao riba  
 nijema riba  
 duboko i nepovjerljivo”  
 (Ivšić „Kaplje na travi” 1985: 135)

„stijene su  
 rasle  
 sa crnih listova  
 (Ivšić 1985: 135)

Ovdje priroda, kao i sam jezik, u Ivšićevoj poeziji prolazi kroz metamorfozu sna, a „cilj istinske poezije je preobrazba” (Ivšić 1985: 77). Dakle, pjesnik će u realitetu zatamiti svoju slobodu, zanijemiti i skameniti se, no to neće utjecati na Ivšićevu emotivno-kreativnu angažiranost. Poznato je da je Ivšić svojevremeno živio u potpunoj izolaciji, u šumi, prirodi, pa u tom slučaju možemo prema Užareviću i mjesto shvaćati kao onaj dio prostora što ga zauzima određeno tijelo, predmet ili stvar (Užarević 2015: 12). Ne čudi stoga što će u Ivšića motivi prirode biti u službi jezično-motivske identifikacije, a motiv sna često povezan s različitim motivima iz prirode, ali koji imaju isto metaforičko značenje (npr. šuma, more, ptice itd.). Npr. u poemi *Narcis*: „na snu trave” (Ivšić 1985: 100); „kora se malo / pokrenula / sa sna” (Ivšić 1985: 101); „lisnat san / u pijesku” (Ivšić 1985: 102); „plave su / hridine / ronile snovima” (Ivšić 1985: 113); „grane se / za njim / lako sklapaju / naborima sna” (Ivšić 1985: 115); „gdje šuma / snova gura / tamne nanose” (Ivšić 1985: 116).

U zbirci *Crno* (1974.), preciznije u „Strahu”, vjetar neprestano šumi kao kobni refren prirode koja postoji isključivo kao nadrealna metafora i pri tome je u neakvoj genitivskoj konstrukciji. Pjesma ne opjevava postojeću prirodu, nego je izmišlja u jeziku koji nije simboličan, preciznije, ostaje fluidan, određen autonomijom svake odabrane riječi koja se kristalizira u lirizmu (Donat 1985: 84).

O prirodi pjesnik naglašava sljedeće:

Ipak ovo: nemojte se dati zavarati: za mene su Rousseau i Sade lice i naličje našeg pejzaža. I ako priroda u mojoj poeziji *jest*, kao što *jest* u svijetu, to je zato što je ona mjesto manifestacije nepodnošljive ekvivalencije života i smrti, beskrajni revelator one nemilosrdne borbe između ništavila i čudesnoga, koja u krajnjoj liniji odlučuje o našem životu (...). Poezija *jest*, kao vjetar, ljubav, šuma, očajanje, zrak, san. Ona uzima boje koje joj hoćemo dati, ali po svojoj biti izmiče svakom formalnom određenju. (Ivšić 1990: 39).

Dvije životinje koje su vrlo česti motivi jesu ptica<sup>18</sup> i riba te su zapravo u izravnoj korelaciji s dominantnim motivima, tj. vodom i vjetrom. Nadalje, i motivi ribe i ptice ukazuju na iskustva koja čovjek može samo djelomično iskusiti na javi, ali u potpunosti tek u snu. Naravno, u skladu sa svojim začudnim kombinacijama, kod Ivšića ćemo naći i primjere vodene ptice. J. E. Cirlot, koji je uostalom i inspiriran nadrealizmom i C. G. Jungom, piše da je simbol vode prisutan u svim kulturama, a kao dominantne značajke vode navodi oplodivanje, pročišćenje te rastapanje, a u kontrastu s motivom vode bit će hridine, stijene i planine (Cirlot 2011: 365). Iako su se Freud i Jung razišli osobno i profesionalno, osobito u definiciji i pristupu podsvjesnoga, tj. nesvjesnoga, te su se nadrealisti mahom pozivali na Freuda, Jungovo nesvjesno bilo bi možda bliže Ivšićevoj poetici, tj. „svijet što je upravo onoliko životvoran i zbiljan kao dio života nekog pojedinca, koliko je svjesni, ‘misleći’ svijet ja, neizmerno širi i bogatiji. Jezik i ‘stanovnici’ nesvjesnog jesu simboli, a sredstvo priopćavanja — snovi” (Freeman 1987: 8). Sam Jung naglašava kako su snovi veoma individualizirani i njihov se simbolizam ne može točno klasificirati (Jung 1987: 53), no neki su simboli po svojoj naravi i podrijetlu kolektivni, a ne individualni (Jung 1987: 55). Snovi u Ivšićevoj poeziji ne funkcioniraju samo kao motiv, naprotiv, oni su postulat, preciznije, prostor mnogih pjesama, i upravo su oni ti koji određuju motive i teme te objašnjavaju pjesnikovu poetiku. Ivšićev magijski postupak animacije bićima i stvarima pridodaje riječ koja će iznutra učiniti da se kreću, da govore da djeluju (Prosperov Novak 2004: 64).

U *Narcisu* je tako prostor snova mitološki krajolik, gdje se dnevno svjetlo i zelenilo pejzaža pretvara u plavetnilo noći. Radovan Ivšić često koristi svoju paletu boja, na primjeru poeme *Narcis* te boje postaju i motiv, a to su crna i modra (svaka se spominje dvanaest puta), tu se može ubrojiti i plava (kao nijansu modre, koja se pojavljuje šest puta). Kao kontrasti rijetko zabljesnu crvena (dva puta) i bijela (samo jednom, i to u obliku motiva leptira). Kontrast čine i tama i prozirnost, npr. tamne hridine i prozirno

<sup>18</sup> Prema Jungu, svako krilato stvorenje simbolizira duhovnost, duhove ili anđele, nadnaravnu pomoć te sanjarenje (Cirlot 2011: 26), a ribe su psihička stvorenja koja su povezana s nesvjesnim (Cirlot 2011: 106).

lišće. Boje koje koristi očekivane su za noćno te za čest motiv vode, odnosno njezine dubine ili refleksije noćnoga neba na njezinoj površini. No u tipičnoj Ivšićevoj maniri naići ćemo na plave sunovrate, plavu trstiku i modri vjetar u kontrastu s crvenom bujadi.

Dalekosežna raščlanjenost poeme povlači za sobom i raščlambu predmetnosti opaženoga krajolika. Ivšćevski se krajolik počinje rastvarati u oslobođene riječi-predmete i vezivati se za osjetljivu dinamiku teksta na mjestima tipičnih sintaktičkih diskontinuiteta (Mrkonjić 1971: 143). San postaje priroda sama, može biti sve, postaje npr. ptica: „među jatima snova” (Ivšić 1985: 127), postaje more: „plave su / hridine / ronile snovima” (Ivšić 1985: 113), postaje šuma: „gdje šuma / snova gura / tamne nanose” (Ivšić 1985: 116). Nailazimo i na primjere u kojima snovi, kao pridjevi, prekrajaju prirodu, npr. „kao sneni / šumnati / šljunak” (Ivšić 1985: 101); „u zatonu snivane / tame” (Ivšić 1985: 102); „to su sanoviti / prsti” (Ivšić 1985: 111); „snivano drveće” (Ivšić 1985: 118); „ruke te tihe / te snivane” (Ivšić 1985: 127) itd. San ne pripada samo čovjeku, već i prirodi, kao što smo vidjeli u primjerima kao „list od tame / na snu / kore, na snu trave” (Ivšić 1985: 114) i sl. Snovi su omogućili antropomorfizaciju prirode, stoga ne sanja samo Narcis: „sniva / na tihe / ruke” (Ivšić 1985: 103); „narcis / sanja / po nečujnome dnu” (Ivšić 1985: 124); „sanja / čudovite / nabore” (Ivšić 1985: 124); nego i ribe: „ribe plivaju / tamnim / šumama / i sanjaju / u crvenoj / bujadi” (Ivšić 1985: 127).

U pjesmi „Strah”, koja počinje „vjetrom u vodi” te se na taj način ta dva dominantna motiva ujedinjuju, san se kao metamorf<sup>19</sup> preoblikuje u ono što ga okružuje. U prvom dijelu pjesme san preuzima svojstva vode i postaje „san / što / raste” (Ivšić 1985: 133), poput vode koja buja. Ni u ovoj pjesmi ne nalazimo interpunkcijske znakove, nižu se snovi kojima ne znamo ni početak (nema velikoga slova na početku pjesme) ni kraj (izostanak interpunkcije na kraju pjesme); tim postupkom ilustrirana je nestalnost, nepredvidivost i gibanje vode ili vjetra. Ovaj stilski postupak ukazuje na značajke Ivšićeva *snovljeg* jezika, slike se nižu bez logičkoga slijeda kao u snu. U trećem će dijelu san postati poput biljke: „snovi što su se davno rastvorili / u tanko lišće crvene tišine” (Ivšić 1985: 133), dok će u šestome dijelu opet postati pridjev i dio metaforične sintagme: „topao od sanolike mlade vode” (Ivšić 1985: 134). U četvrtome dijelu pjesme, u jednoj od mnogobrojnih Ivšićevih personifikacija, kao što je npr. „riječi, / ludo zaljubljene, / ili samotne, zakukuljene” (Ivšić 2003: 7); „Ona se smije cvijeću. Ona zna što je cvijeće zaboravilo” (Ivšić 2016: 78); „Na mene gleda iz svake daljine tisuću rođenih cvjetova koji dolaze i nestaju za mojim kopcima i za mojom tamom”

<sup>19</sup> Nadnaravno biće koje može mijenjati oblik.

(Ivšić 2016: 87); „A sunce se raduje / i hihoće niz vodu” (Ivšić 2016: 88); vjetar je taj koji sanja: „sa sjene pučine kida grane / i namata na njih čudo valova” (Ivšić 1985: 134). San postaje i objekt koji prenosi *motiv-identifikator*, odnosno voda: „valovi u naborima tame / listaju obale suton i sunčanicu prenose san niz korijenje” (Ivšić 2003: 72). U pjesmi „U dubini” san se koristi kako bi opisao, na što začudnije načine, ostale motive (kao i u poemi *Narics*), i to one koji su krhki i laki kao san, npr. „sneni list” (Ivšić 2003: 82) ili „na lisnu / boju / sna” (Ivšić 2003: 80).

O krhkosti snova ukazuju i stihovi pjesme „Kaplje na travi”: „Ali san se skriva pred šumovima / pritajen kao riba / nijema riba / duboko i nepovjerljivo. / San se plaši cvrkutanja / i bježi od sjetnih pogleda” (Ivšić 2003: 15). Ivšić je ovdje povezoao snove s ribom, san se utjelovljuje u ribi te će isti postupak ponoviti u poemi *Trideset i šest njezinih čuda*, pokazavši tako njihovu pravu narav. U istoj će pjesmi san opet postati cvijet, ali se ovdje neće rastvoriti, već će ostati nešto nedohvatno, kao one ribe koje se skrivaju u dubini: „Možda zato što mu na samoj trepavici / cvatu nevidljivi snovi zatvoreni u staklenik tuge. / Možda zato što mu oči ne vide laticu i preziru tišinu, / a boje se jednih vrata. / On je ostao iza vrata.” (Ivšić 2003: 127).

Paradoks ovoga nevjerojatnog pjesničkog imaginarija ovdje je u službi raskrinkavanja vlastitoga identiteta, gdje On ostaje „iza” vrata, ne prodire u sebe, ne susreće se sa sobom, a snovi, iako „cvatu”, nevidljivi su, dakle nema susreta ni sa sviješću ni s podsviješću. Konačna metamorfoza lirskoga subjekta u stablo, „Postao sam drvo i listam” (Ivšić 2003: 92), rezultira njegovom potpunom nepokretnosti. Može samo promatrati taj čudesni krajolik koji je sam stvorio, iako se ovdje radi o snu u snu, gdje prvi san izgleda kao java, a drugi kao *pravi* san. Dakle, identitet čine i emocije i tijelo, a to se najbolje iščitava u poemi *Narcis*, gdje je „san imaginarni tonus vode” u kojoj se upravo Narcis<sup>20</sup> ogleda (Mrkonjić 1991: 131), odnosno san je žudnja za vlastitim identitetom koji je trajno fluidan.

20 Prema Sorelu, sam je naslov poeme dvojak, s jedne strane povezuje nas s klasičnom grčkom mitologijom, dok s druge strane opet izvođeci se iz nje Narcis otvara drugi vid, latentno stanje, riječi koje je također ponudila starina – jezikom popularne psihologije – narcizam, pretjerano samoljublje (Sorel 2009: 48).

## 6. PREMA ZAKLJUČKU

„Ivšićevo pisanje ostvaruje svojevrsan pejzaž poetskoga jezika, zamišljeni ćutilni krajolik u kojemu riječi, mimo svakog oponašanja izvanjskih kakvoća, jesu crte, mirisi i pokreti.” (Pavlović 1953: 1036). Analizirajući i interpretirajući odabrani pjesnički korpus Radovana Ivšića, hrvatskoga nadrealističkog autora, san je prikazan kao pjesničko sredstvo i specifična jezična matrica koja je autoru omogućila autentični emotivni izraz, poseban pristup tjelesnosti te identifikaciju. Ivšićeva poetika sna utječe na jezik, formu i tematiku pjesme, stvarajući neobične asocijacije i pjesničke slike. Jedini prostor slobode u kojem se može kretati ovaj marginalizirani pjesnik jest književnost nadrealizama. Fluidnost autorove poezije zrcali fluidnost identiteta te omogućava specifičan pristup tjelesnomu koje doživljava svojevrsne metamorfoze. U skladu s nadrealističkim postulatima, Ivšić se oslanja na propitkivanje jezika igrajući se sintaksom, potom radnju izriče padežima umjesto glagolima, no tu se ne zaustavlja, već pojačava čuđenje okretanjem uobičajenih kolokacija i upozorava na ograničenja jezika. U tom kontekstu Ivšić kreira vlastiti diskurs sna ili jezik sna, a za jasnije razumijevanje njegova specifičnog (originalnog) pjesničkog izraza, u radu je ponuđen termin *Ivšićev snovlji jezik* koji je jasno i jednoznačno pomogao objasniti tri ciljano izabrane općeljudske kategorije (emocija, identitet, tjelesnost), a isto tako i objasniti fenomenom sna drugost pjesničkoga jezika, neposrednoga diskursa i estetski identitet.

## LITERATURA

### INTERNETSKI IZVORI

- BENSE, Max. 1965. *Concrete Poetry II*. URL: <https://www.ubu.com/papers/bense02.html> (1. travnja 2023.).
- BOŠNJAK, Branimir. 2010. „Radovan Ivšić i fluid sloboda”. *Vijenac*. URL: <https://www.matica.hr/vijenac/414/radovan-ivsic-i-fluid-sloboda-2573/> (30. ožujka 2023.).
- BRUECKNER, Tony. 2009. „Brains in a Vat”. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL: Brains in a Vat (Stanford Encyclopedia of Philosophy/Spring 2009 Edition) (7. travnja 2023.).
- BUSCHOLTZ, Mary i Kira HALL. 2004. „Language and Identity”. *A Companion to Linguistic Anthropology*. Blackwell: 369–394.
- DUFFICY, Rory. 2017. „Dream-work: Surrealism and Revolutionary Subjectivity in André Breton and Georges Bataille”. *Australia and New Zealand Journal of European Studies*. 9, 3. 41–51. URL: <http://dx.doi.org/10.30722/anzjes.vol9.iss3.15185> (15. lipnja 2023)
- HALLE, Howard. 2023. „Who Was Salvador Dalí and Why Was He So Important?”. [www.artnews.com](https://www.artnews.com/list/art-news/artists/who-was-salvador-dali-surrealist-artist-paintings-1234668463/early-life-4/). URL: <https://www.artnews.com/list/art-news/artists/who-was-salvador-dali-surrealist-artist-paintings-1234668463/early-life-4/> (26. lipnja 2023.).
- MARIĆ, Marta. 2021. „Arhetipovi i simboli C. G. Junga”. *Nova akropola 10*. URL: <https://nova-akropola.com/filozofija-i-psihologija/psihologija/arhetipovi-i-simbolic-g-junga/> (5. srpnja 2023.).
- MAROT KIŠ, Danijela. 2015. „Kodiranje identiteta: subjekt kao metafora i metafora kao subjekt u novelama A. G. Matoša”. [www.stilistika.org](http://www.stilistika.org). URL: <https://stilistika.org/marot-kis> (1. travnja 2023.).
- „Metamorf”. URL: <https://www.kontekst.io/hrvatski/metamorf>, <https://naob.no/ordbok/metamorf> (3. srpnja 2023.).
- „Nadrealizam – put u zemlju čuda”. [www.dhk-pula.hr](http://www.dhk-pula.hr). URL: <https://www.dhk-pula.hr/pristupi-osvrti/detaljnije/nadrealizam-put-u-zemlju-cuda> (20. lipnja 2023.).
- OBLUČAR, Branislav. 2015. „Narcis Radovana Ivšića – poema u obzoru avangarde”. *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Poema u hrvatskoj književnosti: problem kontinuiteta*. Ur. Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz. Split: Književni krug. Zagreb: Filozofski fakultet, Odsjek za komparativnu književnost: 151–168. [www.stilistika.org](http://www.stilistika.org). URL: <https://stilistika.org/stiloteka/analize/112-narcis-radovana-ivsica-poema-u-obzoru-avangarde> (8. srpnja 2023.).
- PETERNAI ANDRIĆ, Kristina. 2021. „Teorije o tvorbi identiteta”. *Identitet u preko-*

- graničnim privatnopravnim odnosima: okrugli stol*. Ur. Jakša Barbiš i Mirela Župan. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Znanstveno vijeće za državnu upravu, pravosuđe i vladavinu prava: 17–45. URL: <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=2467900> (17. ožujka 2023.).
- PINTARIĆ, Snježana. 2022. Toyen – ponovno otkriće zaboravljene nadrealističke slikarice”. *Vijenac* 729. URL: <https://www.matica.hr/vijenac/729/toyen-ponovno-otkriće-zaboravljene-nadrealisticke-slikarice-32752/> (2. srpnja 2023.).
- Psychoanalytic Theory. *Encyclopedia.com*. URL: [Psychoanalytic Theory Encyclopedia.com](https://www.encyclopedia.com/psychology/encyclopedia/psychoanalytic-theory) (9. travnja 2023.).
- SHANNON HENDRIX, John. 2019. „Jacques Lacan and Language”. *Architecture, Art, and Historic Preservation Faculty Presentation*. Roger Williams University. 1–44 URL: [https://docs.rwu.edu/saahp\\_fp/44/](https://docs.rwu.edu/saahp_fp/44/) (16. travnja 2023.).
- TERZIĆ, Goran. 2021. „Nadrealizam: Otvorite zatvore, raspustite vojsku!” (Razor između prljave ideje i cenzure društva). *www.ziher.hr*. URL: <https://www.ziher.hr/nadrealizam-otvorite-zatvore-raspustite-vojsku/> (9. srpnja 2023.).

## TISKANA LITERATURA

- BRACKEN, Patrick. 1986. „Psychiatry and Surrealism”. *Bulletin of the Royal College of Psychiatrist* 10: 80–81.
- CARR, Michelle, Adam HAAR, Judith AMORES, Pedro LOPES, Guillermo BERNAL, Tomas VEGA, Abhinadan JAIN, Oscar ROSELLO i Pattie MAES. 2020. „Dream engineering: Simulating worlds through sensory stimulation”. *Consciousness and Cognition* 83: 1–19.
- CHAO, Shun-Liang. 2018. „‘A tomato is also a child’s balloon’: Surrealist Humour as a Moral Attitude”. *Humour in the Arts: New Perspectives*. E-books: Routledge: 194–216.
- CIRLOT, Juan Eduardo. 2001. *A Dictionary of Symbols*. Taylor & Francis e-Library.
- CULLER, Jonathan. 2000. *Literary Theory*. Oxford University Press.
- CZERVINSKI, Maciej. 2016. „Topografija Drugog na hrvatskoj imaginarnoj mapi. Između konceptualizacije i demonizacije u ratnoj prozi”. *DRUGI: alteritet, identitet, kontakt u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi. Zbornik radova 44. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Ur. Tatjana Pišković i Tvrтко Vuković. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu: 35–57.
- DONAT, Branimir. 1985. „Predgovor”. U: Ivšić, Radovan. *Izabrana djela*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske: 71–96.
- FLAKER, Aleksandar. 1982. *Poetika osporavanja*. Zagreb: Biblioteka Suvremena misao, Školska knjiga.
- FREEMAN, John. 1987. „Predgovor”. U: JUNG, Carl Gustav. *Čovjek i njegovi simboli*. Ljubljana: ZGP Mladinska knjiga: 9–15.
- FRIEDRICH, Hugo. 1989. *Struktura moderne lirike od sredine 19. do sredine 20. stoljeća*, Zagreb: Stvarnost.
- FU, Zeya. 2022. „Art in the Dream World – Surrealism”. *Highlights in Art and Design* 1, 1: 14–17.
- GRBIĆ, Jadranka. 2004. „Jezični procesi, identitet i globalizacija”. *Narodna umjetnost* 41(2): 235–253.
- HARBAŠ, Bernard. 2008. „Tijela zajednice”. *Filozofska istraživanja*. 28, 8: 435–440.
- Ivšić, Radovan. 1974. *Crno*. Zagreb: Liber.
- Ivšić, Radovan. 1985. *Izabrana djela / Kruno Quien, Radovan Ivšić, Boro Pavlović, Irena Vrkljan*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Ivšić, Radovan. 1990. *U nepovrat*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Ivšić, Radovan. 2003. *Crno i crno*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Ivšić, Radovan. 2016. *San na javi*. Zagreb: EX LIBRIS.

- JUNG, Carl Gustav. 1987. *Čovjek i njegovi simboli*. Ljubljana: ZGP Mladinska knjiga.
- KUVAČ-LEVAČIĆ, Kornelija i Vladimir TOMAŠ. 2022. „Metaforička konceptualizacija tjelesnosti patnje u pjesništvu Nade Grubišić”. *Umjetnost riječi* 66, 1: 79–99.
- LEMAC, Tin. 2015. *Autorsko, povijesno, mitsko. (Pjesnički diskurs Vesne Parun – teorija i interpretacija)*. Zagreb: Biakova.
- MACHIEDO, Višnja. 2002. *Francuski nadrealizam I*. Zagreb: Konzor.
- MACHIEDO, Višnja. 2004. „Predgovor“. U: BRETON, Andre: *Luda ljubav*. Rijeka: Adamić.
- MARKIĆ (UD. BALIĆ), Sanja. 2009. *Barka s tovarom sna – poezija Radovana Ivšića* (diplomski rad). Split: Filozofski fakultet u Splitu.
- MAROEVIĆ, Tonko. 1982. „Bunar u kuli”. *Republika* 10: 119.
- MASLIĆ, Miljkan. 1978. *Stvarnost nestvarnog. Problemi moderne misli*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- MASLIĆ, Miljkan. 2008. *Šuma i sjekira. Analiza tekstova beogradskog nadrealizma*. Zagreb: SKD Prosvjeta.
- MILANJA, Cvjet ko. 2000. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000*. Zagreb: Zagrebgrafo.
- MRKONJIĆ, Zvonimir. 1971. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo (Razdioba)*. Zagreb: Kolo.
- MRKONJIĆ, Zvonimir. 1991. *Izvanredno stanje*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- MRKONJIĆ, Zvonimir. 2006. *Prijevoji pjesništva I*. Zagreb: Altagama.
- MUSA, Šimun. 2010. „Radovan Ivšić – Pjesnik lude ljubavi i sna”. *Croatica et Slavica Iadertina* 6: 425–427.
- NOVAKOVIĆ, Jelena. 1996. *Na rubu halucinacija*. Beograd: Filološki fakultet.
- NOVAKOVIĆ, Jelena. 2002. *Tipologija nadrealizma*. Beograd: Narodna knjiga-Alfa.
- OBLUČAR, Branislav. 2020. „Avangarda poslije avangarde u hrvatskoj poeziji”. *Poznańskie Studia Slawistyczne* 18: 159–173.
- PAVLOVIĆ, Boro. 1957. „Poslijeratna mlada hrvatska lirika”. *Krugovi* 12: 977–1056.
- PODBOJ, Martina. 2016. „Nasljedni jezik i identitet”. *Romanoslavica* 52, 2: 205–215.
- PROSPEROV NOVAK, Slodoban. 2004. *Povijest hrvatske književnosti – III. svezak*. Split: Marjan tisak.
- REM, Goran. 2011. *Pogo i tekst*. Zagreb: Meandar.
- SARDELIĆ, Mirko. 2020. „Kultura i jezik emocija: prožimanja hrvatske književnosti i svakodnevice”. *Emocije u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi. Zbornik radova 48. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Ur. Lana Molvarec i Tatjana Pišković. Zagreb: FF Press: 108–183.
- SOREL, Sanjin. 2009. *Hrvatsko avangardno pjesništvo*. Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci.
- STAMAĆ, Ante. 1977. *Slikovno i pojmovno pjesništvo*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

- STOCKWELL, Peter. 2017. *The Language of Surrealism*. London: Red Globe Press.
- UŽAREVIĆ, Josip. 2015. „Ideja tijela (Na primjerima iz *Slučaja Kukockoga Ljudmile Ulicke*)”. *Umjetnost riječi* 59, 1–2: 7–22.
- VOJVODIĆ, Jasmina. 2015. „Uvod u tematski blok o tjelesnosti”. *Umjetnost riječi* 59, 1–2: 1–6.
- Žmegač, Viktor. 2014. *Strast i konstruktivizam duha. Temeljni umjetnički pokreti 20. STOLJEĆA*. Zagreb: Matica hrvatska.

## EMOTIONS, IDENTITY AND BODY IN RADOVAN IVŠIĆ'S *LANGUAGE OF DREAMS*

---

SANJA BALIĆ

TEA-TEREZA VIDOVIĆ SCHREIBER

---

### ABSTRACT

This paper explores selected work of the marginalized Croatian-French author Radovan Ivšić (1921–2009) centred around the dream motif which allows the poet to question (sur)reality, abandon mimesis, and create unusual associative relations typical for dream process(es). His poems *Trideset i šest njenih čuda* (1940) and *Narcis* (1942), as well as the collections of poems *Bunar u kuli* (1967) and *Tanke* (1954), republished in *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (1985), *U nepovrat* (1990), *Crno i crno* (2003) and *San na javi* (2016) are read, extrapolated, and interpreted through signifiers of emotions, identity, and body.

Due to the author's stylistic contextualisation within Surrealism, the poet's discourse will be categorised as so called Ivšić's dream language, characterised by a specific syntax and morphology as well as remarkable combinations of poetic imagery which allow the author to: (1) express emotions authentically, (2) self-identify, and (3) demonstrate physical metamorphosis and relations to the body in general. In this context, the term Ivšić's dream language is used instead of the general term oneiric, which is present in all literary periods and genres, to precisely identify his poetics and linguistic capital. Furthermore, as a bilingual author, the surrealist poetics allows him to go beyond the established stylistic framework and to realise his ideological attitudes about freedom which have legitimised him in the geographical, cultural, and political environment.

Although his early and later work will be in contrast in both form and motifs, the dream matrix of the specific dream language will remain his fundamental poetic paradigm.

### KEYWORDS:

*body, dream language, emotion, identity, interpretation, poetics, Radovan Ivšić's poetry, stylistics, Surrealism*



# EKSPRESIVNOST U PJESNIŠTVU MARTINE VIDAIĆ

---

**TIN LEMAC**

---

Sveučilište u Zadru, Odjel za kroatistiku  
Obala kralja Petra Krešimira IV. 2, HR – 23000 Zadar  
tlemac22@unizd.hr

UDK: 821.163.42.09 Vidaić, M.  
DOI: 10.15291/csi.4320  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 13. 6. 2023.  
Prihvaćen za tisak: 20. 9. 2023.

---

U radu se obrađuje jedna od temeljnih stilističkih kategorija, a to je ekspresivnost. O njoj se raspravlja iz aspekta jezika (Jakobson) i iznose nejednoznačnosti prilikom prijelaza u književnost (Lešić, Wales). Ističući i elaborirajući jedan od postojećih koncepata ekspresivne stilistike na književnom polju (Plett), postavljamo mogućnost analize ekspresivnosti u pjesništvu suvremene hrvatske pjesnikinje Martine Vidaić koji nosi veliki dio njegova emotivnog i semantičkog sloja. Određujući poetiku Martine Vidaić kao primarno ispovjednu, uzimamo kategorije njezine teorijsko-stilističke razrade (Lemac) i po tim parametrima analiziramo ekspresivnost dovodeći je u kontakt s poetičkim i stilističkim silnicama. Teorijsko-metodološki okvir naših razmatranja sastoji se od teorijske stilistike, književne stilistike, poetike i stilističke kritike.

**KLJUČNE RIJEČI:**

*ekspresivnost, emocionalnost, pjesništvo Martine Vidaić, stilistika, poetika, kritika, interpretacija*

## 1. UVOD

Ekspresivnost je jedna od temeljnih stilističkih konceptualnih kategorija. Primarno je definirana u području lingvističke stilistike i kao takva prenosi se u područje književne stilistike. Njezina se ispitivanja prije svega odigravaju na planu analize jezično-stilskog materijala, tj. stilema na kojima se očituje. U ovom se radu bavimo ekspresivnošću u književnoj stilistici, točnije poetskoj, i pokušavamo iznjedriti koje implikacije ima ta kategorija na poetiku i stil autora. Autorica kojom se bavimo suvremena je hrvatska pjesnikinja i prozna spisateljica Martina Vidaić. U njezinu opusu uočili smo ekspresivnost kao jednu od temeljnih stilističkih kategorija. Ekspresivnost je kategorija zastupljena u studijama i priručnicima lingvističke i opće stilistike, no nedostaje specijalizirane literature o ekspresivnosti u književnom tekstu. U nastavku teksta govorit ćemo o u definiranju ekspresivnosti u lingvističkoj i književnoj stilistici te o nekritičkim transdisciplinarnim prijelazima u tom definiranju. Osvrnut ćemo se na mogući opis ekspresivnosti u poetskom tekstu i primijeniti ga na pjesništvo Martine Vidaić (rođ. 1986.). Nakon biobibliografskih podataka o autorici govorit ćemo o konceptu ekspresivnosti u njezinu pjesništvu i upozoriti na implikacije koje ta kategorija ima na njegov emotivni, semantički i stilski sloj.<sup>1</sup>

## 2. EKSPRESIVNOST KAO STILISTIČKA KATEGORIJA

O ekspresivnosti se govori kao o jednoj od fundamentalnih stilističkih kategorija. Već u samim začetcima francuske stilistike, Charles Bally govorio je kako se ekspresivnost realizira kao stilistička vrijednost kroz prirodne stilističke postupke i stilističke postupke evokacije. Kao rezultati prirodnih stilističkih postupaka pojavljuju se deminutivi, augmentativi, onomatopeje, elipse i uzvici, dok je evokacija vezana za ton i vrijeme. Tonalna realizacija evokacijskog postupka rezultira kolokvijalnim, formalnim, uzvišenim i vulgarnim registrom, dok se kategorija vremena realizira arhaizmima, žargonizmima i dijalektizmima. Indirektno se evokacija također dotiče sintakse i intonacije (vidi: Bally 1965: 23–45). Pierre Guiraud govori o izrazu kao misli izraženoj posredstvom jezika i njegovoj trostrukoj vrijednosti. To je pojmovna, ekspresivna i impresivna vrijednost izraza. Pojmovna je vrijednost logička, ekspresivna relativno nesvjesna, utemeljena u

<sup>1</sup> Razlikujemo na mjestima pridjeve *stilistički* i *stilski* i drukčije ih terminološki upotrebljavamo. Pridjev *stilistički* pripada području stilistike (ekspresivnost ili stilematičnost kao temeljne kategorije), a *stilski* stilu (djela, teksta, autora, stilske formacije). (OP. A. T. L.)

socijalnim, fiziološkim i psihološkim dimenzijama iskaza, dok je impresivna estetska i etička (Guiraud 1964: 36). Roman Jakobson povezuje ekspresivnost s emotivnom funkcijom jezika koja je usredotočena na pošiljaoca i kojom govornik iznosi osobni stav o govorenom predmetu. Kao najčešću realizaciju te funkcije navodi usklike (vidi: Jakobson 1966: 290–292). Proširujući Jakobsonov repertoar ekspresivnih sredstava, Marina Katnić Bakaršić uvodi frazeologizme, leksemске ocjene, eksklamativne rečenice, augmentativne i deminutivne tvorbene formante, prozodijska sredstva i pitanja koja izražavaju vrijednosni sud (Katnić Bakaršić 2001: 16–17).

Na nekritičko prenošenje proučavanja ekspresivnosti iz lingvističke stilistike u književni tekst upozorio je Zdenko Lešić kazavši:

Iako su Baji i njegovi sljedbenici proučavanje ekspresivnih sredstava u jeziku shvatili kao opis i klasifikaciju jezičkih činjenica koje predstavljaju ukupan stilistički instrumentarij datog jezika, ne postavljajući pitanja o značaju koji oni mogu imati u pjesničkom jeziku ili o funkcijama koje one mogu vršiti u pjesničkim djelima, njihova ispitivanja ekspresivnog sistema jezika uključila su se, često i protiv njihove volje, u stilističko proučavanje književnosti. (...) Ali proučavanje ekspresivnih sredstava koja izgrađuju stil književnog djela mora imati drukčiji cilj nego što ga ima lingvističko proučavanje stila u jeziku. (...) U književnom djelu ispitujemo na koji je način jedna posebna jezička forma iskorištena za poseban umjetnički efekt i pomoću kojih sredstava je taj posebno umjetnički afekt ostvaren (Lešić 1971: 157).

Katie Wales tvrdi kako je jako složena povezanost ekspresivnosti i pjesničkog jezika jer, iako nam tradicionalna definicija lirike govori o emanaciji osjećajnosti, ne možemo dokazati povezanost autora pjesme i emotivne funkcije jezika. Nadalje, pozicija lirskog subjekta u prvom licu jednine može nam u specifično romantičarskoj poeziji (od Wordswortha do Shelleyja) nešto reći o emociji govornika (Wales 2011: 151). Jedini koncept poetske ekspresivnosti postoji u ekspresivnoj stilistici Heinricha Pletta koji u definiciju stila upliće iskazivanje osobnosti ili duše govornika ili autora. Time obnavlja arhaični koncept stila Crocea, Woslera i Spitzera (Wales 2011: 152). Taj je koncept, komentira Katie Wales, blizak ideji stila kao idiolekta i stilometrije kao povijesnog koncepta određivanja autorstva teksta komparacijom predloška kao izvornog teksta i danih tekstova s teškoćom uspostavljanja normativnog istraživanja (Wales 2011: 152).

Iako se o ekspresivnosti u pjesničkom i općenito književnom tekstu tek počinje ozbiljnije govoriti, možemo se zadržati na tome kako je ona u funkciji povezivanja semantičke i emotivne razine teksta te kako su njezini indikatori leksemi, začudne sintagme i poetske rečenice koji nose emociosemantičku vrijednost.

### 3. BIOBIBLIOGRAFSKI PODACI O AUTORICI

Kako smo naglasili u uvodnom paragrafu, ekspresivnost ispitujemo na poeziji suvremene hrvatske pjesnikinje Martine Vidaić (2023: 71).

Martina Vidaić rođena je u Zadru 1986. godine. Na Sveučilištu u Zadru diplomirala je kroatistiku. Objavila je četiri zbirke pjesama, dva romana i jednu poetsko-proznu knjigu. Zbirke su pjesama *Era gmazova* (2011), *Tamni čovjek Birger* (2016), *Mehanička peluda* (2018), *Grad: rekonstrukcija* (2023). Za zbirku *Era gmazova* dobila je nagradu Goran za mlade pjesnike, a za *Mehaničku peludu* nagradu Ivan Goran Kovačić za najbolju zbirku u dvogodišnjem razdoblju. Romani su: *Anatomija štakora* (2019) i *Stjenice* (2021), a za roman *Stjenice* (2021) dobila je prestižnu nagradu Europske unije za književnost. Poetsko-prozna knjiga je *Trg, tržnica, nož* (2021) za koju je dobila nagradu Janko Polić Kamov. Pjesme su joj prevedene na više jezika i objavljene u brojnim antologijama i zbornicima.

### 4. DOSADAŠNJA KRITIČKA RECEPCIJA PJESNIŠTVA MARTINE VIDAIĆ

Već od pojave pjesničke zbirke *Era gmazova* (Vidaić 2011) uočen je pomak od stvarnosne k poststvarnosnoj poetici pri čemu mimetička iluzija stvarnosti u pjesmi biva referencijalnim okvirom za resemantiziranje i uvođenje u drugu poetiku (Lemac 2013: 279). Ana Brnardić u svrhu obrazloženja nagrade ističe „metaforički bogat, polivalentan iskaz, lucidno spajanje raznorodnih jezičnih registara i lakoća kojom se unutar uobičajenog, ‘korisničkog’ jezika oživljuje svjež, inovativan poredak stvari” (Vidaić 2017: nepaginirano). Osim toga, naglašava svijet lirske junakinje kao privatan i lokalni, tematske dominante zbirke (obitelj), intertekstualne i intermedijalne reference te snažno metaforičko bogatstvo poetskog stila (Vidaić 2017: nepaginirano). Kruno Lokotar govori kako se u sljedećoj zbirci *Tamni čovjek Birger* (Vidaić 2016) nastavljaju zacrtane poetičke strategije i tematsko-motivske matrice iz prethodne zbirke i poetički utemeljuju ovu poeziju kao konfesionalnu pri čemu u njoj supostoje samoanaliza lirske junakinje i analiza svijeta kao druge označnice dihotomije *subjekt – svijet*. Treća je zbirka dobila najveće kritičke odjeke (Vidaić 2016: nepaginirano). Tonko Maroević govori kako je riječ o davanju glasa graničnim i alijeniranim personama i ispisivanju lirskih epitafa. Za autoričin stil govori kako je ispunjen gipkom metaforikom i jetkom slikovitošću. S obzirom na to da je riječ o autoričinoj socijalnoj lirici, ona je izašla iz njezine stereotipizirane vizure davši novosti na tematsko-idejnom i izražajnom sloju (Maroević 2022: nepaginirano). Marko Pogačar govori o sjajno konceptualiziranoj zbirci u kojoj se kroz čet-

desetak focaliziranih glasova lirskih protagonista ispisuje „mimikrična, kaleidoskopska strategija umnožavanja lirskog protagonista”, dok se zvučnost stiha ostvaruje ritmom i semantikom koji su usuglašeni te snažnim asonancijskim i aliteracijskim silnicama (Pogačar 2018: 23). Franjo Nagulov govori kako unatoč nekim stilskim slabostima, zbirka pripada među najbolji pjesnički izričaj suvremene domaće produkcije. Analizirajući upečatljive pjesme, ističe figuru ponavljanja i opkoračenje kao stilotvorne konstituente (Nagulov 2018: 123). U kritici posljednje zbirke *Grad: rekonstrukcija* (Vidać 2023) iznijeli smo obilježja lirskog subjekta koji se povremeno transvokalno zaodijeva u ruskulku, ispovjednu i refleksivnu pjesničku poetiku, dijalog lirskih aktera te ravnopravnost slikovitih i refleksivnih pjesničkih pasaža (vidi: Lemac 2023: 230–232).

## 5. POETIČKA ODREĐENJA POEZIJE MARTINE VIDAĆ I MOGUĆA ELABORACIJA EKSPRESIVNOSTI

S obzirom na to da smo u jednom od prethodnih paragrafa istaknuli složen, nejednoličan i još nedovoljno elaboriran prijelaz kategorije ekspresivnosti iz lingvostilističke u književnostilističku matricu, u ovom ćemo poglavlju predložiti njegovu elaboraciju koja se neće dotaknuti samo pozitivističkog ispisa ekspresivnih pjesničkih sredstava. Ekspresivnost elaboriramo na primjeru poetike ovog pjesništva, tj. uvodeći neke poetičke kategorije u infrastrukturu same pjesme. Kako je naglašeno u prethodnim kritičkim razmatranjima, poezija Martine Vidać počiva na ispovjednoj poetskoj poetici. Opisujući američku ispovjednu poeziju, Deborah Nelson govori o mentalno nestabilnom pjesniku i njegovu habitusu, ističe emotivnost, monološki diskurz, tematske preokupacije i životno/literarnu transgresiju. Mentalna se nestabilnost povezuje s biografizmom američkih ispovjednih pjesnika (npr. Anne Sexton, Robert Lowell, Sylvia Plath), emotivnost dovodi u vezu s evidentnim psihičkim stanjem pjesnika, a monološki diskurz povezuje sa samom subjektovom ekspozitivom koja gotovo da i ne zalazi u sferu drugosti. Tematske su preokupacije razvod, seksualna transgresija, abortus, mentalna bolest, zlostavljanje, alkohol i droga, a životno/literarna transgresija pojavljuje se u vidu transgresije privatnosti prema čitatelju i ugovoru o istinitosti ispovjednog ulomka te spomenutim tematskim preokupacijama (vidi: Nelson 2013: 31–47). U monografiji *U ime autora* lirski smo subjekt ispovjedne pjesme označili kao onaj najbliži autoru, kao njezine tematske inačice iznijeli intimističku, samopredstavljajuću i duhovnu liriku te iznjedrili emocionalnu stratifikaciju teksta kao najsnažniji prostor subjektive ovjere (Lemac 2019).

Poezija Martine Vidać uglavnom je intimističkog tipa. U njoj supostoje akteri lirske komunikacije (lirsko *ja*, lirski objekt, lirsko *ti*), lirsko *prostorvrijeme* kao okolina u ko-

jem se zbiva lirska komunikacija i emocija koja se diskurzivira kroz semantički sloj. U stihovnim dionicama koje zauzimaju svaki od navedenih faktora možemo smjestiti ekspresivnost kao nosivu kategoriju emotivnog, ali i bitan intenzifikator semantičko-stilskog sloja stihovnih stavaka. Ta intenzifikacija zbiva se u okrilju povećanja hiperboličke naravi lirskog diskursa, ali i hiperbolizacije kao retoričko-stilskog i recepcijskog postupka. Promatramo je kroz distribuciju ekspresivnog leksika, sintagmatike, rečenica i figura koja posredno utječe na slikoviti i reflektivni govor u pjesmi. Entitete lirske komunikacije i lirsko *prostorvrijeme* oprimjerit ćemo slikovnim ili reflektivnim iskazima i objasniti ekspresivnost kroz navedenu distribuciju pripadnih sredstava.

### 5.1. LIRSKO JA

„možda ne znam puno o životu, ali znam o bojama; / kad se trešnja i kuća zažute, čizme treba zacrniti. / to je vražji posao, a vrag nikad ne spava, čak ni popodne, / uvuče se u nokte i kasnije ga je teško isprati.” (Vidaić 2011: nepaginirano) Prisutna je refleksija lirske junakinje o bojama (ekspresivni glagoli: *zažutiti*, *zacrniti*, ekspresivna sintagma *vražji posao*).

„Napipam noću krljušt u obrazima, / kao sljepačko pismo kojim se u nekoliko riječi / objašnjava sve o meni” (Vidaić 2016: 40) Pojavljuje se refleksija lirske junakinje oko emotivne težine prilikom samopromatranja (ekspresivni prilog *noću*, ekspresivna imenica *krljušt*, ekspresivna usporedba *kao sljepačko pismo*).

„Trojicu sam rodila prije trideset godina, / a još uvijek sam trudna // Trljam trljam trljam njihov obraz, / i polako se ispirem” (Vidaić 2018: nepaginirano) Prisutna je refleksija lirskog subjekta (čistačice) o rađanju (ekspresivna poetska rečenica *a još uvijek sam trudna*, ekspresivno ponavljanje *trljam trljam trljam*, ekspresivna glagolska metafora *ispirati se*).

„otkad se samo perem i jedem / perem i jedem / perem i jedem // shvaćam da u meni oduvijek živi slon // moji zglobovi već su njegovi zglobovi: / prevelika je odgovornost imati tijelo” (Vidaić 2023: 54) Pojavljuje se samorefleksija vezana za tjelesni diskurs (ekspresivni glagoli: *prati*, *jesti*, ekspresivno ponavljanje glagola: *perem i jedem*, ekspresivna imenica *slon*, ekspresivna poetska rečenica *moji zglobovi već su njegovi zglobovi*).

### 5.2. LIRSKI OBJEKT

„ako zid odluči izbaciti žrtvu, / mater skine šlapu i žigoše kuću / njenim vlastitim tkivom.” (Vidaić 2011: nepaginirano) Prisutna je refleksija o majci kao lirskom objektu i njezina snažna djelovanja na metaforički prostor kuće (ekspresivne imenice: *žrtva*, *tkivo*, ekspresivni glagol *žigosati*).

„sinoć me sanjala, kaže, sa satarom u ruci / kako kidam, kidam / u crveno, a bez cvijeta” (Vidać 2016: 17) Prisutan je citat iz pjesme *Baka prodaje službenu sramotu*. Pritom, baka je lirski objekt. Prisutna je bakina refleksija lirske junakinje i njezinoj slikovito predočenoj grubosti (ekspresivne imenice: *sataru, cvijet*, ekspresivno ponavljanje glagola: *kidam, kidam*, ekspresivni pridjev *crveno*).

„Tišina! / Kosti govore...” (Vidać 2018: nepaginirano) Citat je iz pjesme *Epitaf izorana polja*. Antropomorfizirani entitet polja postaje lirski objekt i izgovara poetske rečenice o govoru svoje unutrašnjosti metonimijsko – sinegdoški predočene kostima (ekspresivna imenica *tišina*, ekspresivna poetska rečenica *kosti govore...*).

„Same u tom stanu, / veš mašina i ja // ona kaže: / nezadrživa je voda koja teži grlu / ali stvari se još nekako okreću, / gaćice se peru pa opet prljaju, ...” (Vidać 2023: 32) Entitet *veš mašine* antropomorfiziran je lirski objekt u refleksiji o konačnosti svijeta (metaforiziranoj frazeologiziranim izrazom *voda do grla*) i cirkularnosti predočene metaforiziranim motivom odjeće (*gaćice se peru pa opet prljaju*). Ekspresivnosti doprinose pridjev (*nezadrživa*), imenica (*gaćice*), glagol (*prljati se*).

### 5.3. LIRSKI TI

„ti ulaziš u sobu / bez mog pristanka, / kao oni stvarno veliki noćni leptiri / koje kasnije nikako ne mogu istjerati.” (Vidać 2011: nepaginirano) U stihovima postoji refleksija prisutnosti lirskog *ti* u intimnom svijetu lirske junakinje (ekspresivna usporedba *kao oni stvarno veliki noćni leptiri*).

„Ne smijem ti dopustiti da čuješ / kako izgovaram baršun, / mogao bi čuti dlanove koji brišu znoj / po oglodanim rukohvatima baršunaste fotelje” (Vidać 2018: 39) Prisutna je refleksija vezana za komunikaciju lirskog *ja* i lirskog *ti* sa zatomljenom emocijom tupe boli (ekspresivna pridjevsko-imenička sintagma *oglodani rukohvati baršunaste fotelje*).

„do jezera smo došli, ne možemo dalje // na drugoj obali, znamo, / po tlu sjajnom slinom crtaju svladane ljude” (Vidać 2023: 14) U stihovima postoji slikovita refleksija vezana za kraj jednog emocionalnog odnosa (ekspresivnost u slikovitom dijelu – dio poetske rečenice *po tlu sjajnom slinom crtaju svladane ljude*).

### 5.4. LIRSKO PROSTORVRIJEME

„treba živjeti što tiše. živimo u opasno vrijeme; / balkonska vrata ubijaju ptice. / živimo okruženi penzionerima, okruženost je / korak do predaje. / svaki put kad zaustimo, napa usisa isparine, / vani izlijeće nešto bijelo kao papirnati avion.” (Vi-

daić 2011: nepaginirano) Prisutan je lirski opis opasnog vremena predložen slikovitim refleksijama, vremena koje se može semantički povezati s figurama Kraja Svijeta i Apokalipse (ekspresivni pridjev *opasno*, ekspresivni glagoli: *ubijati*, *zaustiti*, *usisati*, *izlijetati*, ekspresivna imenica *isparina*, ekspresivni dio poetske rečenice *nešto bijelo kao papirnati avion*).

„Sve što volim pomalo ne postoji, recimo paunovi / i nitko mi ne vjeruje kad kažem da sam bila / na otoku presvučenom tirkiznom svilom, / da sam sjedila na cjepanici, sjekirom cijepala / telefon, bez namjere da ikad više kažem lijepu riječ” (Vidaić 2016: 76) U stihovima postoji slikovito predložen izmaštani svijet koji je zapravo metonimijski korelat unutarnjeg svijeta lirske junakinje (ekspresivna sintagma *presvučen tirkiznom svilom*, ekspresivna poetska rečenica *sjekirom cijepala telefon*).

„Cijela je ulica u zavoju njenog uha / Uz rub, hladna i ukočena kao električni stup, / čeka milost žarulje” (Vidaić 2018: nepaginirano) U stihovima je slikovito predložen materijalizirani prostor ulice (ekspresivna usporedba *hladna i ukočena kao električni stup*).

„Na sredini, umjesto konjanika, / frižider / s odsječenom ljudskom glavom na najvišoj polici / i senfom sa strane” (Vidaić 2023: 36) Prisutan je slikovito iskazan dio prostora trga (pjesma je naslovljena *Trg Jeffa Dahmera*) preko kojega se reflektira unutarnji svijet naslovnog junaka (ekspresivne imenice: *konjanik*, *senf*, ekspresivni pridjevi: *odsječena*, *ljudska*, *najviša*).

## 6. ZAKLJUČAK

U ovom smo radu osvijestili jedan od temeljnih slojeva u poeziji Martine Vidaić, a to je ekspresivnost. Ona, temeljna stilistička kategorija, sazdana na razmeđu emotivne i semantičke razine teksta, najsnažnije uprisutnjuje lirsku junakinju i lirski svijet spomenute autorice. S obzirom na složen prijelaz iz lingvostilističke u književnostilističku proceduru, predložili smo i zasebnu metodu analize unijevši lingvostilističke kategorije u poetičko-stilistički pristup ovoj poeziji. Ona nam je s jedne strane osvijestila ekspresivnost kao složenu kategoriju koja se formalizira jezično-stilskim sredstvima, a uvodi u dublje tematizacije preko poetike. S obzirom na to da je poezija Martine Vidaić poezija dominantno ispovjedna, upravo zbog emocionalnosti lirskog subjekta kao njezina dominantnog konstituensa, ekspresivnost se nadaje kao jedna od tvorbenih kategorija. S obzirom na to da poetskoj ekspresivnosti tek predstoji istraživanje na konceptualnoj razini, nadamo se da će budući rezultati dati još suptilnije uvide u ovu izrazito osviještenu i kritički visoko ocijenjenu poeziju.

## LITERATURA

### IZVORI

- VIDAIĆ, Martina. 2011. *Era gmazova*. Zagreb: Studentsko kulturno-umjetničko društvo Ivan Goran Kovačić.
- VIDAIĆ, Martina. 2016. *Tamni čovjek Birger*. Zagreb: V. B. Z.
- VIDAIĆ, Martina. 2018. *Mehanika peluda*. Zagreb: HDP.
- VIDAIĆ, Martina. 2019. *Godina štakora*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- VIDAIĆ, Martina. 2021. *Stjenice*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- VIDAIĆ, Martina. 2021. *Trg, tržnica, nož*. Zagreb: HDP.
- VIDAIĆ, Martina. 2023. *Grad: rekonstrukcija*. Zagreb: V. B. Z.

## SEKUNDARNA LITERATURA

- BALLY, Charles. 1965. *Linguistique generale et linguistique française*. Bern: Edition Frank.
- BRNARDIĆ, Ana. 2017. „Pogovor”. U: Vidaić, Martina. 2017. *Era gmazova*. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima. URL: <https://elektronickeknjige.com/biblioteke/mali-rakun/era-gmazova/> (1. 6. 2023.)
- GUIRAUD, Pierre. 1964. *Stilistika*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- JAKOBSON, Roman. 1966. *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit.
- KATNIĆ BAKARŠIĆ, Marina. 2001. *Stilistika*. Sarajevo: Ljiljan.
- LEMAC, Tin. 2013. „Era novih stvarnosti”, *Zadarska smotra* LXII, I: 278–280.
- LEMAC, Tin. 2019. *U ime autora (Prolegomena za teoriju i stil ispovjedne lirike)*. Zagreb: Biakova.
- LEMAC, Tin. 2023. „Temperom islikano sebstvo”. *Književna riječ* III, 1–2: 230–232.
- LEŠIĆ, Zdenko. 1971. *Jezik i književno djelo*. Sarajevo. Zavod za izdavanje udžbenika.
- LOKOTAR, Kruno. 2016. „Pogovor”. U: VIDAIĆ, Martina. *Tamni čovjek Birger*. Zagreb: V. B. Z.: s. p.
- MAROEVIĆ, Tonko. 2022. „Pogovor”. U: VIDAIĆ, Martina. *Mehanika peluda*. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima. URL: <https://elektronickeknjige.com/knjiga/vidaic-martina/mehanika-peluda/> (31. 5. 2023.)
- NAGULOV, Franjo. 2018. „Na autorskoj prekretnici”. *Republika* 75, 1–2: 166–169.
- NELSON, Deborah. 2013. „Confessional Poetry”. *The Cambridge Companion to the American Poetry since 1945*. Ur. Jennifer Ashton. Cambridge: Cambridge University Press: 31–46.
- POGAČAR, Marko. 2018. „Bez iluzija”. *Novosti* 17. 6. 2018. URL: <https://www.portalnovosti.com/knjizevna-kritika-bez-iluzija> (1. 6. 2023.)
- WALES, Katie. 2011. *Dictionary of Stylistics*. London: Routledge.

## EXPRESSIVENESS IN MARINA VIDAIĆ'S POETRY

TIN LEMAC

### ABSTRACT

The paper deals with one of the basic stylistic categories, namely expressiveness. It is discussed from the aspect of language (Jakobson), and ambiguities are presented during the transition to literature (Lešić, Wales). Emphasizing and elaborating on one of the existing concepts of expressive stylistics in the literary field (Plett), we present the possibility of analyzing expressiveness in the poetry of contemporary Croatian poet Martina Vidaić, which carries a large part of its emotional and semantic layer. Determining the poetics of Martina Vidaić as primarily confessional, we take the categories of her theoretical-stylistic elaboration (Lemac) and analyze expressiveness according to these parameters, bringing her into contact with poetic and stylistic forces. The theoretical and methodological framework of our considerations consists of theoretical stylistics, literary stylistics, poetics, and stylistic criticism.

### KEYWORDS:

*expressiveness, Martina Vidaić's poetry, stylistics, poetics, critics, interpretation*



# FEMINISTIČKO ČITANJE POEZIJE MARIJE ČUDINE: EMOCIONALNI RASCJEP LIRSKOGA SUBJEKTA IZMEĐU DJETINJSTVA I ODRASLOSTI

---

ANDREA ANDELINIĆ

Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet  
Poslijediplomski doktorski studij Znanosti o književnosti, teatrologije  
i dramatologije, filmologije, muzikologije i studija kulture  
Ivana Lučića 3, HR – 10000 Zagreb  
andelinic.andrea@gmail.com

UDK: 821.163.42.09 Čudina, M.  
DOI: 10.15291/csi.4321  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 30. 4. 2023.  
Prihvaćen za tisak: 18. 10. 2023.

---

Rad nudi interpretaciju zbirke *Nestvarne djevojčice* Marije Čudine iz 1959. godine, a fokusiran je na čitanje tematsko-motivskoga sloja pjesme iz feminističke perspektive te razmatranje odnosa lirskoga subjekta zbirke prema pitanjima roda, seksualnosti i reprodukcije. Krenuvši od problematike ženskoga pisma i statusa ženske književnosti u hrvatskom (i šire, zapadnom) književnom kanonu, jedan je od ciljeva teksta potaknuti feministički zadano prevrednovanje hrvatske ženske poezije koje neće polaziti od ustaljenih kategorija, već će predložiti nove perspektive čitanja i analize koje su dosadašnji kritičari i povjesničari književnosti previdjeli. S obzirom na to, naglasak ovoga tumačenja na doživljajima je lirskoga subjekta koji se nalazi u poziciji između djetinjstva i odraslosti, poziciji koja u njemu izaziva egzistencijalni i emocionalni rascjep te otuđenje. U fokusu su istraživanja pjesnički iskazi o doživljajima rodne determiniranosti subjekta i rodnoga identiteta kao diskurzivne pozicije koja se svakome subjektu dodjeljuje upravo tijekom razdoblja odrastanja. Tekstualnom analizom nekolicine pjesama iz zbirke želi se ukazati na to da upravo u specifičnoj rodnoj i emocionalnoj obilježnosti lirskoga subjekta leži potencijal zbirke da bude čitana kao važan dio hrvatskoga kanona, a osobito parakanona, te osvijetliti važnost Čudinina pjesništva u kontekstu suvremene hrvatske poezije.

KLJUČNE RIJEČI:

*hrvatsko žensko pjesništvo, Marija Čudina, rod, tijelo, emocionalnost*

## 1. UVOD

Žene su pisale i pišu već stoljećima, no njihov je doprinos književnosti na Zapadu smatran neznatnim, čak i nepostojećim, sve do razvoja feminističkih čitanja književnosti tijekom druge polovice 20. stoljeća, koja su u fokus po prvi puta stavila autorice i njihove tekstove. Feministkinje su na različite načine i iz različitih perspektiva počele otkrivati zatrtu i zaboravljenu povijest ženskoga pisma (ponajprije u Europi) te su otkrile ne samo da žene doista jesu sudjelovale u književnoj i kulturnoj produkciji svoga vremena već i da su često, kako bi omogućile tiskanje, recepciju i kritički odjek vlastitih tekstova, pribjegavale muškim pseudonimima ili koautorstvu s muškarcima, ponajprije svojim supruzima. Feminističke književne kritičarke tako su rehabilitirale i u kanon zapadne književnosti napokon inkorporirale autorice koje su iz njega bile izbačene ili spominjane samo usputno. Neki od takvih tekstova – poput angloameričkih studija *A literature Of Their Own* (1977) Elaine Showalter i *The Mad Woman in the Attic* (1979) Sandre Gilbert i Susan Gubar – po prvi su puta u fokus stavili žensko autorstvo i ženske likove, interpretirajući tekstove autorica kao jednakovrijedne te raskidajući napokon s tendencijom povijesti književnosti da privilegira muške, „univerzalne” glasove i priče. Teorijske alate za ovaj su obrat ponudile i francuske feministkinje drugoga vala koje manje inzistiraju na čitanju konkretnih književnih tekstova, a više se, na tekovinama poststrukturalizma, pitaju o naravi ženskoga, žene, ženskoga pisma i ženskoga kanona. Hélène Cixous (1975) pritom osmišljava svoj koncept *l'écriture féminine* (žensko pisanje), kao pisanja koje polazi iz tijela i koje podriiva falogocentričku singularnost i linearnost (muškoga) jezika. *L'écriture féminine*, prema Cixous, ne pišu samo žene, već obuhvaća sve tekstove „koji teže prema razlici, bore se za potkopavanje dominantne falogocentrične logike, za rastvaranje zatvorenosti binarnih opreka i goste se užicima otvorene tekstualnosti” (Moi 2007: 153). Unatoč kritikama kojima je podložno ovakvo shvaćanje ženskoga,<sup>1</sup> feministička je kritika pokrenula val prevrednovanja zapostavljenih autorica i tekstova, upozoravajući ne samo na to da žensko autorstvo intervenira u zapadni kanon bitno ga mijenjajući već i da ga svojom intervencijom dovodi u pitanje. Sorel u svojoj studiji *Kidipin glas ili hrvatsko žensko pjesništvo* primjećuje da marginalizacija ženskoga pisma funkcionira kao mehanizam koji služi očuvanju narativa o univerzalnosti i kvaliteti one književnosti koja nije „usputna”, „rubna”<sup>2</sup> pojava (Sorel 2016: 177). Isključivanjem se marginaliziraju ženski

<sup>1</sup> V. Moi (2007) i Felski (1989).

<sup>2</sup> Epiteti su to kojima Milanja (2000) opisuje pjesnikinje koje navodi u svojoj studiji.

tekstovi koji bi mogli narušiti stabilnost književnopovijesnoga narativa, no upravo je taj čin marginalizacije onaj koji, paradoksalno, razotkriva njegovu fikcionalnost. Žensko je pismo u tome smislu opasno za zapadni kanon – za poimanje toga što je visoka književnost, što su teme vrijedne književnoga oblikovanja – pa u kritici obično najbolje prolaze one autorice koje svoju poetiku uspijevaju mimikrijom, koju francuska feministkinja Luce Irigaray smatra subverzivnom praksom jer podriva esencijalističko shvaćanje ženskosti (Moi 2007: 194), prilagoditi dominantom diskursu. O ovoj tendenciji govori i Adrienne Rich koja primjećuje da se ženska poezija nalazi na razmeđu muške pjesničke tradicije, čije utjecaje ne može potrti, te potrebe za novim, ženskim poetskim glasom koji teži tome da „pronađe jezik i imaginarij za svijest koju tek stječemo” (Rich 1972: 19). Pozicija pjesnikinje u drugoj polovici 20. stoljeća prema tome, smatra Rich, pozicija je nekoga tko napokon ima alate odmaknuti se od mimikrije i od dominantnoga, maskulinoga poetskog diskursa i oblikovati vlastiti poetski glas. Ipak, otklon od mimikrije unutar književnoga kanona još uvijek obično rezultira marginalizacijom, što se posebno vidi u hrvatskoj književnoj kritici i načinu na koji ona reprezentira i imenuje žensko pjesništvo.<sup>3</sup>

Punopravan ulazak u kanon hrvatske književnosti prepreka je koju, po svemu sudeći, hrvatske književnice još uvijek nisu uspjele do kraja prijeći, pa Čale Feldman ističe: doprinos žena književnoj produkciji sustavno je podcjenjivan i lišavan svoga subverzivnoga potencijala (Čale Feldman 2001). Određujući hrvatsko književnopovijesno izučavanje ženskoga pisma kao antifeminističko, Čale Feldman zaključuje: „‘obrada’ hrvatskog ženskog spisateljskog korpusa ostala je – uz časne, ali rijetke iznimke (...) – uglavnom netaknuta međunarodnom transdisciplinarnom i transnacionalnom teorijskom raspravom o politici rodnog identiteta i njezinim brojnim upisima u sferama koje smo nominalno skloni štiti i od kakve političke kontaminacije” (Čale Feldman 2001). Premda je hrvatska književna kritika i akademska zajednica u 21. stoljeću krenula mijenjati način na koji se piše o književnicama i njihovim tekstovima,<sup>4</sup> postojeća relevantna znanstvena literatura<sup>5</sup> još uvijek vrvi zaključcima koji tretiraju autorice kao sekundarne, a njihovu tekstualnost kao marginalnu. To dokazuje i tretman poezije hrvatske pjesnikinje Marije

<sup>3</sup> Potrebno je napomenuti i da je poezija u feminističkim diskursima dugo bila marginalizirana, što se vidi i u hrvatskoj tradiciji proučavanja ženskoga pisma. Studija Sanjina Sorela (2016) predstavlja prvi doprinos sustavnome proučavanju hrvatskoga ženskoga pjesništva.

<sup>4</sup> Važne su pritom nove studije o hrvatskim pjesnikinjama kao što je studija Kornelije Kuvač-Levačić *Iskaz neizrecivoga u poetici Side Košutić* (2021) i studija Katarine Ivon Jagoda *Truhelka: Poetika na margini* (2023).

<sup>5</sup> Jedan od primjera koji ovo pokazuju je studija Cvjetka Milanje *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.* (2000) o kojoj će biti riječ u drugome poglavlju rada.

Čudine o kojoj se počelo akademski pisati tek u 21. stoljeću.<sup>6</sup> Upravo je zato svrha ovoga rada ukazati na relevantnost Čudinina pjesništva u kontekstu hrvatske (i jugoslavenske) književne produkcije druge polovine 20. stoljeća te on nudi neke temeljitije interpretacije njezinih tekstova koji su dosad bili poprilično zanemareni u većim književnim studijama.<sup>7</sup> Pritom se teži ukazati na mjesta pjesama izabranih za analizu koja bismo mogli čitati iz feminističkoga rakursa, krenuvši od tematsko-motivskoga sloja obilježenoga egzistencijalnim pitanjima odrastanja, roda i rodni očekivanja, ponajprije onih koji uključuju seksualnost i reprodukciju. Interpretacijom pjesama koje počinju stihovima<sup>8</sup> „Rađanje malih patnika to je sveta dužnost”, „Moje su grudi prestale rasti, jer ne mogu preteći golubice” i „I strah je požuda” ukazat će se na raspon emocija lirskoga subjekta koji prati određene situacije društvene inicijacije kao što su seksualna reprodukcija, tjelesne promjene koje nastaju uslijed odrastanja i čin „gubljenja nevinosti”, odnosno početak seksualne aktivnosti. S obzirom na to da se ove aktivnosti mogu smatrati paradigmatiskima za odrastanje žena,<sup>9</sup> osjećaji koji ih prate u zbirci *Nestvarne djevojčice* potiču na čitanje zbirke koje će u fokusu imati upravo obilježnost i opterećenost lirskoga subjekta svojom rodnom pozicijom. Prema emocionalnom doživljavanju toga subjekta odnosit će se kao prema nečemu što ne čini ovu zbirku inferiornom Čudinim krugovaškim vršnjacima, već – dapače – baš zato što progovara o rodno obilježenom emocionalnom i egzistencijalnom iskustvu, ima potencijal da se čita i tumači iz specifične teorijske pozicije koja će ta iskustva napokon istaknuti kao jednakovrijedna onim muškim, „univerzalnim” iskustvima, onima koje već odavno interpretiramo zaoštrenim teorijskim oštricama.

## 2. EMOTIVNA INVESTICIJA LIRSKOGA SUBJEKTA

O poeziji Marije Čudine nije napisano mnogo te je ona, iako uvrštena u većinu antologija suvremene hrvatske poezije, u studijama o toj temi obično predstavljena nekolicinom redaka ili stranica koje se bave njezinom biografijom, a kratko pred-

<sup>6</sup> Važan je doprinos u proučavanju poezije Marije Čudine dao Tin Lemac u knjizi *Crna kosa tanatosa [poetičko-stilska obzorja u pjesništvu Marije Čudine]* (2020.).

<sup>7</sup> O ovome više u drugome poglavlju rada.

<sup>8</sup> Pjesme u zbirci *Nestvarne djevojčice* nisu naslovljene, pa će se u radu referirati na njih navođenjem prvih stihova i stranice na kojoj se nalaze (op. a.).

<sup>9</sup> Ne želi se time reći da navedena iskustva inicijacije ne doživljavaju i muškarci, već da su, povijesno gledano, zahtjevi seksualne reprodukcije koja dolazi s odrastanjem ponajprije obilježavali živote žena kao onih koje obavljaju većinu reproduktivnoga rada u zajednici.

stavlja ju i neke stilske i idejne značajke njezine poezije, najčešće referirajući na određenje njezine poetike kao egzistencijalističke.<sup>10</sup> Cvjetko Milanja Čudini, dođuše, posvećuje poglavlje u svojoj studiji *Hrvatsko pjesništvo: od 1950. do 2000.*, svrstavajući je pod pjesnike izvan jezgre – one čija se poetika ne uklapa u dominantnu poetiku razdoblja u kojima su stvarali – te utvrđuje da ona stoji „postrance tih poetika” (Milanja 2000: 176). U njezinoj poeziji pronalazi nadrealističke i egzistencijalističke utjecaje, a određuje je i kao autobiografsku „na konceptualnoj razini svijeta i umjetnosti u koje je unijeta tema tijela, ne toliko shvaćenog kao vitalističke životne energije, koliko kao opasnosti i prijetnje životu” (Milanja 2000: 177). Za njezinu prvu zbirku *Nestvarne djevojčice* iz 1959. godine zaključuje da je karakteriziraju osjećaj „straha, opasnosti i neplodnosti” i „lirski subjekt u poziciji užasnutosti naivna djeteta” (Milanja 2000: 177), a prigovara joj opterećenost „emotivnom investicijom lirskog subjekta” (Milanja 2000: 178). Sara Ahmed primjećuje da su iskazi o emocijama i danas, kao i u vrijeme nastanka Čudinine zbirke, „značajka određenih tijela, ali ne i nekih drugih” (Ahmed 2020: 11). Milanjina opaska samo pokazuje da su emocije bile – i ostale – „kamen spoticanja filozofima, teoretičarima kulture, psiholozima, sociolozima, kao i znanstvenicima iz niza drugih disciplina. To nije iznenađujuće: ono što je bilo odgurnuto na rubove često je, kao što znamo iz dekonstrukcije, upravo u središtu samog mišljenja” (Ahmed 2020: 12–13).

Na kraju poglavlja Milanja ipak ne može odoljeti da ne spomene privatni život autorice, pa tvrdi da njezina poezija „svjedoči o njezinoj hipersenzibiliziranoj i osamljenoj tragičnoj sudbini” (Milanja 2000: 184). Upravo su senzibilnost i osamljenost neke od značajki koje čine lirski subjekt *Nestvarnih djevojčica* bliskim egzistencijalističkoj poetici koju u hrvatskoj poeziji predvode pjesnici poput Slavka Mihalića i Antuna Šoljana, a o čijoj poeziji ne nedostaje izvora.<sup>11</sup> Razmatrajući utjecaj egzistencijalizma na Mihalićevo poetiku, Milanja navodi:

Možemo, dakle, zaključiti da Pavletić detektira temeljne egzistencijalističke teme i smješta Mihalića u takav horizont, navodeći eksplicitno i pojam egzistencijalizam, ali da ipak takvu pjesnikovu poziciju, ‘situaciju’, opravdava društvenim, točnije ideološko-političkim, to jest totalitarističkim vladajućim projektom. (Milanja 2018 prema Pavletić 1987: 158)

Ako je Mihalićevo stvaralaštvo obilježeno društvenim ili ideološko-političkim postavkama toga svijeta, možemo pretpostaviti i da poezija drugih pjesnika ozna-

<sup>10</sup> V. (primjerice) Milanja (2000) i Mrkonjić (1971).

<sup>11</sup> V. (primjerice) Milanja (2000), Mrkonjić (1968, 1971: 92–122), Pavletić (1987), Stamać (1996).

čenih kao egzistencijalista, onih koji stvaraju u isto vrijeme i čijim tekstovima dominiraju teme kao što su „strah, jeza, tjeskoba, smrt, neuspjeh i gubitak” (Milanja 2018 prema Pavletić 1987: 158), nije odoljela tom neizbrisivom pečatu vremena. S obzirom na *situacijske* (ponajprije rodne) razlike koje dijele pjesnike od pjesnikinja, taj bi utjecaj mogao biti donekle drukčiji, pa je moguće utvrditi da odraz povijesnoga konteksta u poeziji Marije Čudine nije primarno odraz političkih zbivanja na način na koji o njima govori Pavletić, već se u *Nestvarnim djevojčicama* prije svega reprezentira izvanknjiževni problem rodne determiniranosti i s njome povezanih društvenih očekivanja. Društveno će uređenje tako, ne (samo) jer je socijalističko već i ponajprije jer je patrijarhalno, uvelike odrediti lirski subjekt *Nestvarnih djevojčica* koji će svoj zazor od odraslosti, ženstva i seksualnosti temeljiti na nemogućnosti da se identificira s nametnutim očekivanjima. Taj će lirski subjekt stoga zaista biti hipersenzibilan, kako tvrdi Milanja, ali emocije koje će obilježiti ovu zbirku nemaju veze s mitom o ženskoj osjetljivosti koji autor zaziva, već s egzistencijalnom pozicijom subjekta koji se nalazi na razmeđu djetinjstva i odraslosti te u kojemu proces oblikovanja individualiteta – nastanak ženskoga diskurzivnog subjekta sa svim očekivanjima i ograničenjima – izaziva nemir, frustraciju, strah, cinizam i otpor. Hipersenzibilnost toga subjekta mogla bi se onda smatrati egzistencijalističkim, a ne femininim impulsom: ona proizlazi iz sraza pojedinca i svijeta, iz svijesti pojedinca da postoji u svijetu, da je njegova uloga u njemu već određena, a da je sloboda u takvoj situaciji isključivo sloboda pristajanja na unaprijed određenu diskurzivnu poziciju žene. S obzirom na to, odmaknut ćemo se od Milanjina impulsa za autobiografskim čitanjem te ćemo hipersenzibilnu poeziju Marije Čudine i sve specifičnosti lirskoga subjekta *Nestvarnih djevojčica* interpretirati dijelom kao proizvod rodno determinirane pozicije toga subjekta te egzistencijalne tjeskobe koja nastaje u rascjepu između djetinjstva i odraslosti – rascjepu koji karakterizira svijest o rodnim ulogama i očekivanjima te imperativ otklona od slobode i prostora igre koji je u Čudininoj poetici vezan za razdoblje djetinjstva.

Važan doprinos proučavanju poezije Marije Čudine dao je Tin Lemac koji u svome članku sažima kritičku recepciju Čudinine zbirke *Nestvarne djevojčice* te zaključuje da je zbirka naišla na „kvalitetnu kritičku recepciju” (Lemac 2017: 83). Osvrće se na uvide koje su o zbirci dali Slobodan Novak (1959), Srećko Diana (1960), Tonko Maroević (2005), Petra Sigur Drnić (2005) i Cvjetko Milanja (2001) te uz njihovu pomoć određuje dihotomiju *subjekt – svijet* kao temeljnu za zbirku u cjelini. „Slutnja smrti prisutna je u pjesmama kao svojevrsni subjektov uvjet opstanka u diskurzu, a njezina je pojava rezultat semantičke interakcije subjekta i Užasa svijeta, tj. subjektova nepriklanjanja svijetu i bijega u samorefleksiju i solip-

sizam” (Lemac 2017: 85). Upravo je interakcija subjekta i Užasa svijeta i emocionalna reakcija subjekta koja iz te interakcije proizlazi onaj aspekt poetskoga iskaza koji će biti u fokusu interpretativnoga usmjerenja ovoga teksta. Užas svijeta pritom će se tumačiti ne kao pojava specifična za egzistencijalističko iskustvo svijeta ili kao Univerzalija, kako je promatra Lemac, već kao pojava koja je materijalno i kontekstualno uvjetovana, a u zbirci obilježena ponajprije rodnom determiniranošću subjekta, odnosno nemogućnošću artikulacije alternativne subjektne pozicije koja ne bi bila specifično rodno kodirana. Bijeg u samorefleksiju i solipsizam subjekta koji Lemac detektira u zbirci interpretirat će se također kao društveno uvjetovan odgovor na paralizirajuću i egzistencijalno ugrožavajuću poziciju subjekta koja proizlazi iz interakcije *subjekt – svijet* i dihotomije *prošlo – sadašnje* koju formulira Maroević (Maroević 2005: 8–12 prema Lemac 2017: 84). Fokalna će točka analize biti upravo razmeđe pozicija *prošloga* i *sadašnjega*, odnosno proces odrastanja lirskoga subjekta koji se suočava s nezaustavljivim prodorom *sadašnjega* (odraslosti) u prostor *prošloga* (djetinjstva). Proces je to koji u subjektu izaziva egzistencijalni zazor, žalost i strah, emocije koje će biti predmetom interpretacije sljedećih nekoliko poglavlja.

### 3. EGZISTENCIJALNI ZAZOR OD RODNIH KONVENCIJA

Zvonimir Mrkonjić smatra da zbirku *Nestvarne djevojčice* karakterizira „opsjednutost dječjom smrću” koja „oličuje sraz tek razbuđene tjelesnosti i protutjelesnosti raspadanja” (Mrkonjić 1971: 120) te da „preuranjena, nasilna plodnost razara tijela njezinih djevojčica” (Mrkonjić 1971: 120). Upravo je razornost i nasilnost plodnosti ono što bi zbirku *Nestvarne djevojčice* moglo uklopiti unutar diskursa o rodnoj determiniranosti subjekta koja određuje njegovu poziciju na temelju, ovaj put, anatomije i sposobnosti – i obveze – seksualne reprodukcije. „Djevojčice” iz naslova zbirke signaliziraju upravo preuranjenost društvenih zahtjeva za žene koje to još nisu, ali moraju postati, a njihova je „nestvarnost” karakteristika koja označava nemogućnost djetinjstva koje lirskim subjektima stalno izmiče, ostavljajući upitnim samo postojanje razdoblja koje bi prethodilo ulasku u poredak unutar kojega se za osobe vezuje njihova biološka, odnosno anatomska sudbina. Nisu onda samo tijela ta koja su razorena preuranjenom plodnošću, razorena je i čitava iluzija izbora, mogućnost nepripadanja diskurzivnoj poziciji za koju smo predodređeni, čiji je simbolički plod egzistencijalni zazor pred konvencijama ženstva s kojima su lirski subjekti suočeni (ponajprije u prvom ciklusu zbirke). Ideja da „vrijednost

žene leži u njezinoj sposobnosti – ili njezinom odbijanju – da bude seksualna” (Valenti 2009: 10)<sup>12</sup> u zbirci *Nestvarne djevojčice* uzrokuje nemogućnost identifikacije lirskoga subjekta s vlastitim tijelom, odnosno s vlastitom tjelesnošću i sa zahtjevima koji iz nje proizlaze, a utjehu i bijeg od okova ženstva pronalazi uvijek iznova u oslobađajućem zovu minuloga djetinjstva koji, prema Maroeviću (2005), ima učinak arkadijskoga. Pjesma koja počinje stihom „Rađanje malih patnika to je sveta dužnost” može nešto reći upravo o ovim temama najavljenima već u samom naslovu zbirke:

Rađanje malih patnika to je sveta dužnost  
svih žena, i djevojaka i malih curica čak,  
i neka dobro paze kad se oplode,  
da se ne bi slučajno radovale pored prozora.

Tko nosi u tijelu tijelo malog patnika,  
taj posrće ulicom i ne plaši se životinja,  
i kad vidi psa ne smije, ne smije bježati  
nego mora i dalje mirno čekati nož i ruku đavola.

Jer jako je važno da dijete plače kad mu pokažu  
ludu šumu u kojoj odzvanjaju udarci,  
i da bude nesretno shvaćajući svijet  
i pravi bol, što se noću isparuje iz tijela. (Čudina 1959: 17)

Pjesma od prve strofe zauzima ironičan stav prema didaktičkome tipu diskursa koji prisvaja, što bismo mogli čitati kao gestu subverzivnoga tipa mimikrije o kojemu govori francuska feministkinja Luce Irigaray (prema Moi 2007: 194) koja, imitirajući dominantni diskurs o nekoj temi – o seksualnoj reprodukciji – razotkriva njegovu logiku, u ovom slučaju s obzirom na „ludu šumu” u koju se rađaju mali patnici osuđeni na egzistenciju, kao apsurdnu. Didaktičnost se ostvaruje upotrebom imperativa – „neka dobro paze”, „ne smije bježati”, „mora (i dalje mirno) čekati” – koji upućuju na sveznajući lirski glas, a uporaba sintagmi poput „malih patnika” te pozivanje na kršćansku i patrijarhalnu tradiciju materinstva, koja se predstavlja kao „sveta dužnost”, signaliziraju ironičan ton koji iskaz zauzima prema tipu diskursa koji imitira. Inzistirajući na tome da je rađanje sveta dužnost „svih žena, i

<sup>12</sup> U vlastitom prijevodu (op. a.).

djevojaka i malih curica čak”, lirski subjekt hiperbolički naglašava već spominjanu determiniranost rodnih uloga koje već od djetinjstva (i od začeca, mogli bismo reći) diktiraju sudbinu odraslih žena, i to upravo formulacijama i poukama poput one o spomenutim svetim dužnostima. No sljedeći stihovi relativiziraju svetost dužnosti o kojoj je riječ, uvodeći u iskaz zabranu radovanja, a rigorozne upute za roditelje slijede i u drugoj strofi. Postavljajući nužnost (i dužnost) oplodnje uz bok užasima svijeta, lirski subjekt ove pjesme naglašava apsurdnost reprodukcije koja prethodi egzistenciji „malih patnika”, onih koji će – ni krivi ni dužni – biti prisiljeni postojati u svijetu u kojemu „odzvanjaju udarci” i biti nesretni „shvaćajući svijet / i pravi bol, što se noću isparuje iz tijela”. Koristeći izraze poput „oploditi se” i „nositi u tijelu”, lirski subjekt naglašava ne samo manjak identifikacije s oplodjenima već i njihovu osamljenost, bačenost u svijet. Tomu potpomažu i bezlični iskazi u drugoj strofi: „Tko nosi u tijelu tijelo malog patnika / taj posrće ulicom i ne plaši se životinja”, koji naglašavaju ne samo alijeniranost lirskog subjekta od iskustva reprodukcije i materinstva već i otuđenost samih roditelja od vlastitoga ploda, ali – znakovito – i od drugoga (Muškarca? Oca? Muža? Partnera?) koji bi sudjelovao u iskustvu i procesu oplodnje, „nošenja u tijelu” i rađanja. Ni maloga patnika nije snašla utješnija situacija: u posljednjoj strofi, onoj koja pretpostavlja već rođeno dijete, ni on ne dobiva brižnoga drugog, već samo onoga tko će mu pokazati „ludu šumu”, suočiti ga s nepromjenjivim i okrutnim zakonitostima svijeta u kojemu je prisiljen prisvojiti diskurzivnu poziciju za koju je predodređen, pa u „Uspavanci” predmnijeva: „Uskoro ćeš čuti dvostruka zvona stakla i pakla, / i morat ćeš se savijati i glasno jecati, / da bi pokazalo svima, koliko, koliko će još bola / izvirati iz srca ludih djevojčica” (Čudina 1959: 15).

#### 4. ŽALOST ZBOG PRISTAJANJA NA POSTOJEĆE DRUŠTVENE ODNOSI

O preuranjenoj plodnosti govori i pjesma koja počinje stihom „Moje su grudi prestale rasti, jer ne mogu preteći golubice”, a koja suprotstavlja djetinju zaigranost ozbiljnosti i patnji odraslosti:

Moje su grudi prestale rasti, jer ne mogu preteći golubice,  
i njihovo veselje pokazuje se još samo u duši djeteta.  
Čudna njihova slabost plače kao slavuj u tišini mojih vena,  
i ako se čak i usreće kada, njihova radost će ostati od pepela.

Jer ja za njih nikada ne ću tražiti neumorne dlanove,  
 koji bi njihovu utamničenu radost otvorili mjesečinama.  
 Bolje je da se same razočaraju u istinama,  
 pa da kasnije umru same, ako se ja zaigram sa životinjama. (Čudina 1959: 12)

Ulazak u odraslost predstavlja tjelesna metafora rasta grudi, no u pjesmi se naglašava njihov prestanak rasta, odnosno otpor lirskoga subjekta prema prelasku iz djetinjte u odraslu dob: personificirane grudi prestaju rasti jer „ne mogu preteći golubice”. Prestanak rasta signalizira i razočaranje lirskog subjekta: grudi su počele rasti pa prestale. Nakon dobivenog uvida u odraslost, grudi od nje, čini se, odustaju, želeći se vratiti u djetinjstvo. Da lirski subjekt gleda na ženstvo kao na nepovoljnu poziciju koju odlikuje nedostatak snage i nemir, indicira treći stih prve strofe: „čudna slabost” grudi daje naslutiti da lirski subjekt nije samo nenavikao na novo stanje koje je snašlo njegovo tijelo već i da ga doživljava kao manu, kao zazoran element s kojim se ne može pomiriti, pa plač slabosti u tišini vena predstavlja konfliktnu, kontrastnu poziciju unutar koje se proizvodi nesuglasje u lirskome subjektu. Grudima je, saznajemo u stihovima koji slijede, predodređena nesreća jer lirski subjekt za njih neće „tražiti neumorne dlanove, / koji bi njihovu utamničenu radost otvorili mjesečinama”, pa ovaj iskaz, kao i iskaz iz prošle pjesme, ne samo da aktivno izostavlja drugoga, i to ovaj put služeći se sinegdohom dlanova za reprezentaciju odsutnoga drugog, već i namjerno odbija svaku mogućnost njegove prisutnosti unutar iskaza i njegova sudjelovanja u potencijalnom užitku lirskoga subjekta koji bi mogao proizaći iz pristanka na „otvaranje mjesečinama”. Potencijal oslobađanja potisnute, „utamničene radosti” tako je *a priori* zatrt, a razlog tomu saznajemo u posljednjim dvama stihovima pjesme u kojima se ispostavlja da se lirski subjekt nikako ne uspijeva identificirati s odraslošću i pomiriti s vlastitom tjelesnošću, ali i s očekivanjima i konvencijama koje nosi odraslost, poput potrage za „neumornim dlanovima”. Umjesto toga lirski subjekt bira igranje sa životinjama, potiskujući indikacije vlastite odraslosti i locirajući još jednom sreću, igru i slobodu isključivo unutar simboličkoga prostora djetinjstva. S obzirom na opterećenost diskursa o odraslosti (preciznije: o specifično ženskoj odraslosti) društvenim zakonitostima ženstva, moglo bi se reći da je kategorija spola u *Nestvarnim djevojčicama* shvaćena kao produkt „heteroseksualnog društva koje ženama nameće krutu obvezu reprodukcije ‘vrste’, tj. reprodukcije heteroseksualnog društva” (Wittig 2010: 5) te da je reprodukcija „zapravo taj rad, ta ženska proizvodnja od koje započinje prisvajanje cjelokupnog ženskog rada od strane muškaraca” (Wittig 2010: 5). Potraga za neumornim dlanovima za Čudinine lirske subjekte vodi rađanju malih patnika

– poziciji koja osigurava eksploataciju ženskoga tijela i rada, njihovo uprezanje u korist patrijarhata i postojećih proizvodnih odnosa, poziciji koja jedini izlaz, jedini predah od takve sudbine, nalazi u otklonu od normi i povratku u doba djetinjstva. No uzmemo li u obzir zaključak da je rađanje patnika dužnost „i malih curica čak” (Čudina 1959: 17), postaje jasno da je utjeha koju lirski subjekti zbirke pronalaze u djetinjstvu privremena iluzija: nema mjesta izvan zakona, izvan sustava, nema mjesta koje bi obećalo promjenu pozicije, moguć je samo predah od očekivanja, ali ne i pobjeda nad njima. Žena ne postoji izvan okova društvenih očekivanja, ona su je oblikovala, nastanila trajno još i prije rođenja, pa je individualni otpor nužan, ali limitiran način nošenja sa sudbinom. To dokazuju uporni i neumoljivi sukobi lirskog subjekta s okrutnošću svijeta koja izaziva nemoć. „Nema milosti”, tvrdi „Uspavanka” (Čudina 1959: 15), a poriv za veslanjem izražen u prvoj pjesmi zbirke – „Veslati. Veslati brzo” (Čudina 1959: 9) – potpuno je zasjenjen obratom u rezignaciju u drugom ciklusom zbirke kad lirski subjekt zaključuje: „Ne, ne mogu u ovome svijetu / u kome se plač čuje, / povijene glave mirno stajati, / a da se ne stidim žalosti, koja dolazi” (Čudina 1959: 57). Žalost koja izaziva stid: to je dominantna emocija nestvarnih djevojčica. Žalost zbog budućnosti, zbog sudbine, zbog nemogućnosti povratka, kao i zbog nemogućnosti pristanka: „kako možemo pristati na društveni ugovor koji nas prisilno svodi na spolna bića čiji su jedini značaj njihove reproduktivne aktivnosti?” (Wittig 2010: 39). Rezignacija lirskih subjekata drugoga dijela zbirke tako pokazuje razrješenje frustracije i straha iz prvoga dijela zbirke te svojevrsno prihvaćanje apsurdnosti pokušaja otklona od rodnih zahtjeva odraslosti. Ovakvo razrješenje rascjepa između djetinjstva i odraslosti ne čudi s obzirom na to da zbirka konstruira subjekte koji su cinični i ironični prema institucijama odraslosti, braka i odgoja djece, ali subjekte koji ne artikuliraju namjeru – ni mogućnost! – nadilaženja rodnih konvencija i očekivanja koja im se nameću. Uobličava se isključivo mogućnost pasivnoga, individualnoga otpora, pa pozicija koju zauzimaju subjekti *Nestvarnih djevojčica* pokazuje da otpor takvim sredstvima rezultira nužno sunovratom u pasivno zauzimanje subjektne pozicije odrasle žene. Rezultat je to koji je jedini preostao ženama u onome trenutku kad se, kao grudi, „same razočaraju u istinama” (Čudina 1959: 12), a determiniranost te pozicije osjeća se tijekom čitave zbirke čije subjekte obilježava radikalna nemogućnost izbora i povratka na staro.

## 5. STRAH – DOMINANTNA EMOCIJA DRUŠTVENE INICIJACIJE

Suočavanje s nametnutom rodnom pozicijom i očekivanjima koja iz nje proizlaze suočava lirskoga subjekta ne samo s društvom u cjelini, dakle društvom kao apstraktnim entitetom koji funkcionira po određenim pravilima koja lirski subjekt postupno internalizira, već mu suprotstavlja konkretne sudionice tog društva, i to one koje su te konvencije već ponutirile, pa se u takvim trenucima vidi raskorak između lirskog subjekta i ostatka društva. Ovaj problem pojavljuje se u pjesmi „I strah je požuda”:

I strah je požuda i mnoge nevine žene  
odvede u one spavaonice,  
koje uvijek imaju otvorena vrata  
za plašljive stvorove života.

Ali ni tamo se ne prestanu bojati,  
dok god ne izgube svoju blagu nevinost,  
onda se smiruju i vraćaju se kući  
ponosne i radosne kao nikad prije. (Čudina 1959: 19)

Već prvi stih pjesme stavlja „mnoge nevine žene” u pasivnu poziciju manjka izbora, nemogućnosti pristanka: one su odvedene, saznajemo u drugoj strofi, u spavaonice, što u njima izaziva strah. Strah je pritom izjednačen s požudom, pa se otkriva da žudnja unutar ove pjesme nije shvaćena kao seksualna želja, već kao žudnja za nečim lociranim izvan tijela. U drugoj strofi objekt žudnje „nevinih žena” postaje nešto jasniji: kad „izgube svoju blagu nevinost”, žene se „smiruju” te postaju „ponosne i radosne kao nikad prije”. Njihov se cilj onda može promatrati kao cilj za punopravnim zauzimanjem ženske pozicije, cilj za vlastitim ostvarenjem unutar svoje rodne uloge. Prije dolaska u spavaonicu one su samo „plašljivi stvorovi života”, a njihov strah traje i po dolasku. Tek simboličkim činom „gubitka nevinosti” one prolaze proces inicijacije u ženstvo, ulaska u odraslost, i ta im uspjela inicijacija izaziva mir, ponos i radost. Strah od neuspjele identifikacije s društvenom ulogom koja im je dodijeljena i radost zbog uspješne identifikacije s istom silom su koje pokreću „nevine žene”, a seksualna želja koja bi se možda očekivala od onih koje „gube nevinost” potpuno je prešućena u pjesmi. Jedina požuda koja se spominje izjednačena je sa strahom od inicijacije u svijet ženskoga, pa bi se, s obzirom na obilježnost žudnje u pjesmi konvencijama i očekivanjima, moglo reći da pjesma pokazuje žensku žudnju kao žudnju drugoga:

„čovjekova žudnja nalazi svoj smisao u žudnji drugoga, ne toliko što drugi drži ključeve žuđenog objekta, koliko što je njegov primarni cilj da bude priznat od strane drugog” (Lacan 1983: 50), odnosno da bude priznat – u ovom slučaju – kao punopravna žena od strane društva čiji zakoni diktiraju obrise te pozicije. Pjesma objelodanjuje činjenicu da djevičanstvo „nije osobno, već društveno, nije privatno, već javno, nije prirodno, već konstruirano, i nije očigledno, već nevidljivo” (Jeffers McDonald 2010: 2),<sup>13</sup> odnosno da djevičanstvo ne predstavlja anatomsku činjenicu, već društvenu kategoriju koja dijeli djetinjstvo od odraslosti, djevojčice od žena, svetice od kurvi. „Kraj djevičanstva je dugo povezan s društvenom odraslošću, a društvena odraslost je dugo povezivana s brakom, pa smo razvili skraćenu ideologiju djevičanstva koja izjednačava djevičanstvo s djetinjstvom i gubitak djevičanstva s odraslošću” (Blank 2007: 15). S druge strane, lirski subjekt pjesme pokazuje zazor od inicijacije i od „mnogih nevinih žena” koje kroz nju prolaze. Iskaz je impersonalan,<sup>14</sup> poopćen, raspolože znanjem o praksama „gubljenja djevičanstva” – baš kao što je slučaj i s rađanjem malih patnika – te opet ne pokazuje nikakvu povezanost ni potencijal za identifikaciju s takvim tipom praksi. Distanca je to koja se može čitati kao subverzivna zato što čitava zbirka odiše upravo ustrajnom nemogućnošću identifikacije i pomirenja sa svijetom koji okružuje Čudinine djevojčice.

## 6. ZAKLJUČAK

Lirski subjekt *Nestvarnih djevojčica* problematizira zadane pozicije i uloge namijenjene ženama, podsjećajući stalno na njihovu artifičijelnost, na njihovu konstruiranost, zadirujući tako u patrijarhalne temelje zapadnjačke kulture već u pedesetim godinama 20. stoljeća u Jugoslaviji. Otpor će egzistencijalnome zamoru (Tuzi? Bijesu?) rodnom determiniranošću i ostalim faktorima koji čine svijet nepravednim, strašnim mjestom, „ludom šumom” u kojoj „treba brzo i spretno plakati, / da se ne bi ugušili u istinskoj žalosti svijeta” (Čudina 1959: 16) biti ona značajka poezije Marije Čudine koja će čak i danas, šezdeset godina nakon njezi-

<sup>13</sup> U vlastitom prijevodu (op. a.).

<sup>14</sup> Impersonalnost iskaza Čudininih pjesama mogla bi se gledati kao ona značajka njezine poezije koja ju približava dominantnoj (maskulinoj) pjesničkoj tradiciji, ponajprije modernističkoj. No impersonalnost nije u *Nestvarnim djevojčicama*, kako je pokazano na primjerima, provedena konzistentnošću koja bi implicirala pristajanje uz modernističke pjesničke koncepte, već, prema mome tumačenju, signalizira otuđenost subjekata zbirke od pozicija koje su im nametnute.

na nastanka, otvarati prostor za neka nova, subverzivna, feministička čitanja unutar kojih će centralna mjesta zauzimati upravo motivi emocija, odrastanja i roda. Roda koji je ponajprije društveno određen, koji paralizira i otuđuje, ali koji kao takav uporno podsjeća upravo na vlastitu odsutnost, na nepostojanje metafizičke istine ženskoga, već na njezin nastanak unutar polja društvenih očekivanja i kulturnih rodnih obrazaca – „nestvarnih”, a ipak snažnih i upornih, „svetih dužnosti”. Egzistencijalni nemir i patnja lirskih subjekata *Nestvarnih djevojčica* proizlaze dakle iz sraza očekivanja i stvarnosti, a djevojčice koje odrastaju u tome svijetu osuđene su na strah i samoću – emocije su to upisane u njihova tijela, u njihove odluke, u njihove iskaze, upravo u samu srž njihove egzistencije.

## LITERATURA

## PRIMARNA LITERATURA

ČUDINA, Marija. 1959. *Nestvarne djevojčice*. Zagreb: Mladost.

## SEKUNDARNA LITERATURA

- AHMED, Sara. 2020. *Kulturna politika emocija*. Zaprešić: Fraktura.
- BLANK, Hanne. 2007. *Virgin: The Untouched History*. New York: Bloomsbury.
- CIXOUS, Hélène. 1975. „The Laugh of the Medusa”. *Signs* 1, 4: 875–893.
- ČALE FELDMAN, Lada. 2001. „Domaće tijelo feminističke teorije”. *Kolo*, 2. URL: <https://www.matica.hr/kolo/286/domace-tijelo-feministicke-teorije-19902/> (19. kolovoza 2021.).
- FELSKI, Rita. 1989. *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press.
- IRIGARAY, Luce. 1985. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- IVON, Katarina. 2023. *Jagoda Truhelka: poetika na margini*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- JEFFERS, McDONALD, Tamar. 2010. „Introduction”. *Virgin Territory. Representing Sexual Inexperience in Film*. Ur. Tamar Jeffers McDonald. Detroit: Wayne State University Press: 1–15.
- KUVAČ-LEVAČIĆ, Kornelija. 2021. *Iskaz neizrecivoga u poetici Side Košutić*. Zadar: Sveučilište u Zadru.
- LACAN, Jacques. 1983. „Funkcija i polje govora i jezika u psihoanalizi”. *Spisi*. Beograd: Prosveta: 15–110.
- LEMAC, Tin. 2017. „Relacija subjekt – svijet u pjesničkoj knjizi *Nestvarne djevojčice* Marije Čudine”. *Croatica Slavica et Iadertina*. 13, 1: 83–102.
- LEMAC, Tin. 2020. *Crna kosa tanatosa [poetičko-stilska obzorja u pjesništvu Marije Čudine]*. Sisak: Matica hrvatska
- MAROEVIĆ, Tonko. 2005. „Djevojčica sa životinjama”. *Riječi* 1–2: 8–12.
- MILANJA, Cvjetko. 2000. „Marija Čudina”. *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. II*. Zagreb: Altagama: 176–184.
- MILANJA, Cvjetko. 2018. „Uvod u Mihalićev egzistencijalizam”. *Kolo* 4. URL: <https://www.matica.hr/kolo/561/uvod-u-mihalicev-egzistencijalizam-28535/> (15. travnja 2023).

- MOI, Toril. 2007. *Seksualna / tekstualna politika*. Zagreb: AGM.
- MRKONJIĆ, Zvonimir. 1971. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo. Svezak 1: Razdioba*. Zagreb: Kolo Matice hrvatske.
- NOVAK, Slobodan. 1959. „Marija Čudina: Nestvarne djevojčice”. *Krugovi* 4: 331–332.
- PAVLETIĆ, Vlatko. 1987. *Klopka za naraštaje*. Zagreb: Naprijed.
- RICH, Adrienne. 1972. „When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”. *College English* 34, 1: 18–30.
- SIGUR DRNIĆ, Petra. 2005. „Pjesništvo Marije Čudine”. *Riječi* 1–2: 25–30.
- SREČKO, Diana. 1960. „Marija Čudina, Nestvarne djevojčice”. *Mogućnosti* 4: 331–332.
- STAMAĆ, Ante. 1996. *Tema Mihalić*. Vinkovci: Riječ.
- SOREL, Sanjin. 2016. *Kidipin glas ili hrvatsko žensko pjesništvo*. Zagreb: Antibarbarus.
- VALENTI, Jessica. 2009. „Introduction”. *The Purity Myth. How America's Obsession with Virginity Is Hurting Young Women*. Berkeley: Seal Press: 9–17.
- WITTIG, Monique. 2010. *'Hetero' um i drugi eseji*. Zagreb: Lezbijska grupa Kontra.

## FEMINIST READING OF MARIJA ČUDINA'S POETRY: EMOTIONAL RUPTURE IN THE LYRICAL SUBJECT STEMMING FROM THE TRANSITION OF CHILDHOOD INTO ADULTHOOD

ANDREA ANĐELINIĆ

### ABSTRACT

This article analyzes Marija Čudina's *Nestvarne djevojčice* [*Imaginary Girls*] book of poetry (1959) and focuses on re-reading the themes and motifs in her poetry from a feminist perspective with consideration of the relationship of the lyrical subject of the poems to issues of gender, sexuality, and reproduction. Starting with the issue of women's writing and the status of women's literature in the Croatian (as well as Western) literary canon, one of the aims of the text is to encourage a feminist re-evaluation of Croatian women's poetry that will not stem from well-established analytical categories but will propose new perspectives of reading and analysis which critics and historians of literature have so far overlooked. With this in mind, this interpretation emphasises the experiences of the lyrical subject positioned in-between childhood and adulthood, a position that causes the subject to existentially and emotionally split and alienate. The focus of the research is to interpret the emotional state of this subject and its understanding of experiences of gender determination and gender identity as a discursive position that is assigned to each subject precisely during the period of growing up. A careful analysis of several poems from the collection will help shed light not only on poetical relevance of Čudina's poetry in the context of contemporary Croatian poetry, but also on the fact that it is precisely the subject's specific experience of gender and emotional processing that makes this book of poetry especially valuable. This re-evaluation is an attempt to finally recognize Čudina as an important part of the Croatian literary canon as well as counter-canon.

### KEYWORDS:

*body, Croatian female poetry, emotion, gender, Marija Čudina*



# VEZE KAO OBLIK SAMOUNIŠTENJA U POEZIJI DRAGE GLAMUZINE

---

DUBRAVKA BOGUTOVAC

---

Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet  
Ivana Lučića 3, HR – 10000 Zagreb  
dbogutov@ffzg.unizg.hr

UDK: 821.163.42.09 Glamuzina, D.  
DOI: 10.15291/csi.4322  
Stručni članak  
Primljen: 20. 4. 2023.  
Prihvaćen za tisak: 20. 9. 2023.

---

Članak se bavi pjesničkim opusom Drage Glamuzine, sa-  
držanim u njegovoj knjizi *Crni zec. Sabrane i nove pjesme*.  
Naglasak istraživanja je na destrukciji i autodestruk-  
ciji koja karakterizira muško-ženske odnose u ovim knjigama, te se  
veze poimaju kao oblik samouništenja. Članak opisuje ti-  
pove odnosa u koje ulazi Glamuzinin lirski protagonist /  
subjekt te analizira globalne metafore teksta. Interpretiraju  
se odnosi muškarca i nekolicine žena, od kojih su neki for-  
malizirani kao brak, neki su ljubavničko-preljubnički, a neki  
tek usputni i jednokratni. U analizu se uvodi i značaj pisanja  
kao artikulacije iskustva, ali i bijega od iskustva. Zaključuje  
se da je lirski subjekt konstantno u stanju podvojenosti iz-  
među želje za strašću i destrukcijom te želje za smirajem i  
ravnotežom. Također, ističe se da je riječ o rijetkome slučaju  
u domaćoj, pa i inozemnoj literaturi, u kojemu se jedan pisac  
tako dosljedno drži jedne, opsesivne teme i piše o tome da  
je se ne može osloboditi – kako iz života tako i iz literature.

#### KLJUČNE RIJEČI:

*Drago Glamuzina, Crni zec, de-  
strukcija, autodestrukcija, muš-  
ko-ženski odnos*

## 1. UVODNA RAZMATRANJA

U tekstu „Što je stvarno ‘stvarnosna’ poezija?“, predgovoru antologije suvremene hrvatske „stvarnosne“ poezije *Drugom stranom*, Damir Šodan podsjeća da je svakome tko poznaje i prati hrvatsku književnu scenu od 90-ih godina prošlog stoljeća naovamo dobro znano da se negdje oko milenija termin „stvarnosno“ počeo rabiti kao univerzalni denominator izvjesnih realističkih, mimetskih, pa i egzistencijalističkih „skretanja“ u hrvatskoj prozi i poeziji (Šodan 2010: 7). Sam pojam „stvarnosno“, navodi Zvonimir Mrkonjić u antologiji *Suvremeno hrvatsko pjesništvo – novi tekstovi (1970-2010)*, pripisuje se Robertu Perišiću, piscu i kritičaru, koji ga je prema vlastitom priznanju prvi put upotrijebio pišući o pjesničkoj knjizi Tatjane Gromače, *Nešto nije u redu?* (2000). Perišić objašnjava da je termin uzeo više kao tematsku odrednicu nego kao nesuđenu rodnu naljepnicu žanra u nastajanju (Mrkonjić 2009: 17).

Raymond Carver kao pjesnik nedvojbeno je utjecao na domaću „stvarnosnu“ poeziju, odnosno barem na onu njezinu tvrdnu jezgru koju čine autori poput Drage Glamuzine, Tomice Bajsića, Tatjane Gromače, Krešimira Pintarića ili Bojana Radašinovića. Ovaj iznenadni interes za „stvarnost“ ima svoj razlog prije svega u izvanjezičnim događajima povijesnoga karaktera, poput rušenja starog političkog okvira, socijalnog raslojavanja društva, te rata kao radikalno negativnog kolektivnog iskustva. U tom kontekstu, kada je riječ o pjesništvu Drage Glamuzine, Šodan ističe radikalne iskorake u prostor privatnoga, egzibicioniranje intime kao „ekstime“ te forsiranje emocionalno-libidinalne drame kroz vazda intrigantne *prizore iz bračnog života* – sve ove značajke svoj krešendo doživljavaju u odličnoj i nagrađivanoj knjizi Drage Glamuzine, *Mesari* (2001) (Šodan 2010: 11).

Zanimljivo je, međutim, da ovaj autor nije jednoobrazan u svojoj ‘stvarnosnoj’ orijentaciji, već svoje – kako sam veli – ‘evidencije’ svakodnevija, gdje među ostalima caruju slijepe sile erosa i thanatosa, dodatno uslojava oslanjanjem na analogne primjere iz književnosti i medijske kulture, tako da se komotno može kazati da su intertekstualnost i intermedijalnost pričuvni supstrati njegove pjesničke strategije, što u konačnici takvo pisanje isključuje od suhe reprezentativske plošnosti. (Šodan 2010: 11)

U knjizi *Jer mi smo mnogi* Marka Pogačara (2011) objavljen je intervju s Dragom

Glamuzinom, u kojem on govori o svojevrsnoj trilogiji svoga nagrađenog romana *Tri*, pjesničke knjige *Mesari* i pjesničke knjige *Je li to sve*. Kaže da je želio provjeriti kako bi ono što je napisao u *Mesarima* izgledalo u prozi, odnosno što se događa kad se narativna poezija preoblikuje u klasičnu narativnu formu. Zato je od pojedinih pjesama, odnosno onoga što je u njima ispričano s nekoliko riječi, radio cijela poglavlja romana. Tvrdi da mu se čini da je završio s pričom o odnosima žena i muškaraca, ali istina je da ga upravo ta tema trajno zanima. Zato će se njome baviti vjerojatno i njegova sljedeća knjiga. Misli da vrijedi pisati samo o onom što nas dira, obuzima, što na neki način nama vlada (Pogačar 2011: 101). Postavlja zanimljivu tezu: njegove pjesme duguju svoju upečatljivost spoju strasti i hladne evidencije, distance, istovremenom stavljanju svega, cijeloga života, na drhtaj tijela i duše i istovremene svijesti o promašenosti toga i svakog drugog životnog koncepta.

U tekstu „Od rane do ožiljka”, posvećenom Glamuzininoj prvoj zbirci *Mesari* (2001), Krešimir Bagić iznosi tezu da je najmlađi naraštaj hrvatskih pjesnika kanonizirao spontanost i opuštenost kao prestižne kreativne pozicije a vlastitu privatnost pretvorio u povlaštenu prostor tematizacije. „Dogodilo se svojevrsno zavodenje običnošću, izravnošću, čak doslovnošću” (Bagić 2002: 202). Taj naznačeni opći smjer vjerojatno je posljedica šireg trenda segmentacije životnog prostora, atomizacije događaja i žurnalizacije umjetničkih jezika, ali i potrebe za odmicanjem od prethodećih kreativnih praksi, koje je odlikovala vjera u samodostatnost i neiscrpivu semantičku potentnost umjetničkog čina, zaključuje Bagić. Lirski prvijenac *Mesari* Drage Glamuzine zadržava spomenutu opuštenost, naglašava Bagić. Međutim, ona je otežana umješnim mijenjanjem izričajnih i iskustvenih registara, sučeljavanjem očitih prizora i nerazrješivih emocija. Glamuzina čitatelja nastoji zavesti „izmjenom agresivnih i diskretnih provokacija na bar tri razine: deklarativnoj, tekstualnoj i kontekstualnoj” (Bagić 2002: 202). Prijelaz s jedne na drugu u pravilu iznevjerava netom dato obećanje i nudi novo, pretvarajući tako knjigu u privlačan, ali teško iscrpiv verbalni predmet.

Osobito su instruktivna Bagićeva objašnjenja naslova zbirke: na deklarativnoj razini, pjesnik nas presreće naslovom *Mesari*. Reklo bi se grubo, nepoetično, provokativno i hrabro. Čitanje zbirke motivaciju za takav naslov prepoznaje tek u zadnjem tekstu u kojemu zvuk mesarskih sjekira postaje neizostavnim elementom urbanog pejzaža u koji je uronjen lirski junak. Međutim, hermeneutičko čitanje odjeke tog naslova prepoznaje u tipu iskustva koje Glamuzina opservira, u tonu kojim to čini te u iskazima senzibilnosti njegova subjekta. Bagić naglašava da su već prvi komentatori zbirke naslovne „mesare” protumačili kao globalnu metaforu. Tako je Miroslav Mićanović progovorio o investiciji vlastite kože u tekst i njezinu iznošenju pred lice

svijeta, a Slaven Jurić o opjevavanju kanibalskog karaktera ljudskih odnosa, što, uz ostalo, sugeriraju detalji iz svakodnevice devedesetih. Upravo će nas ovaj kanibalski aspekt ljudskih relacija u ovome tekstu najviše zanimati.

Na tekstualnoj razini, ističe Bagić, nalazimo ljubavnu priču oplemenjenu nizom literarnih asocijacija. Među njima posebno mjesto pripada pozivanjima na H. Millera, Bukowskoga, Anaïs Nin ili Carvera jer ih je moguće shvatiti kao autopoetička osvještavanja vlastitoga pisma, zaključuje Bagić. Ljubav i ljubomora kroz susret tijela s tijelom postaju ishodištima govora o životu i svijetu uopće. Glamuzinina zamjena idiličnog ljubavnog para dramskim ljubavnim trokutom pokreće lirsku naraciju koja se grana u raznim smjerovima. Poput većine pripadnika svoga naraštaja, on se usredotočuje na fragmente osobne priče. Pritom, upozorava Bagić, uspijeva realizirati uspješne tekstualne figure i izbjeći zamci pukog opjevavanja banalija i nekritičkog stihovanja pojedinačne kronike. U čemu je tajna njegova postupka? Bagić je objašnjava na sljedeći način: Glamuzina poseže za živim, upečatljivim fragmentima, koji nisu presudno prostornovremenski determinirani. Lirska se priča na koncu preobražava u borbu između privatne i javne sfere. Iako dominira privatnost, zavođenje i nerazumijevanje je dvostrano. „Dapače, obje strane podjednako pridonose personalizaciji subjekta knjige.” (Bagić 2002: 203)

Na kontekstualnoj razini *Mesari* potvrđuju svoju polivalentnost: s jedne se strane posve uklapaju u trendove najmlađeg pjesništva motivikom, narativnošću, narcisoidnošću subjekta i neposrednim govornim idiomom, dok si, s druge strane, „čuvaju odstupnicu eklektičnošću raznorodnih stilova” (Bagić 2002: 204). Sam je autor naglasio kako su njegove pjesme proizišle iz sumnje u svaki pretenciozni program „bilo društveni bilo poetički”. Pritom je vrlo precizno izdvojio jednu od važnih odlika svoga pisanja: emocije su u njegovoj knjizi povišene, žestoke, iracionalni vrtlog jak, no govor o njemu je ohlađen, ironičan, često samo evidencijski, dok su metafore i poredbe maksimalno prorijeđene ili ih nema.

Miloš Đurđević (2003) u kritičkom osvrtu na Glamuzinin prvijenac *Mesari* piše da se autor oglašava upravo poradi druge strane, koja svojim manjkom u osnovi uvjetuje cjelokupno zbivanje unutar i oko pjesme, u nekom kontekstu. „Ljubavna poezija funkcionira po principu dokidanja”, konstatira Đurđević i nastavlja da nešto jače od ljubavnika impregnira njihov prostor i daje onu specifičnu boju – zvuk zbog kojeg uvijek iznova čitamo i imamo potrebu za takvom poezijom. Ljubavnicima je svijet suvišan, odnosno kao takav nije dobar i dostatan, a to nije metafora, upozorava Đurđević, nego elementarno stanje stvari. Pjesme iz knjige *Mesari* kreću se većim dijelom po rubovima ljubavne poezije, pri čemu je žudnja pjesnika u istom mahu želja za samospoznajom i samorealizacijom koliko i potreba za pokretanjem mental-

nih i emotivnih stanja koja dolaze s one strane gdje je izvorište svih čežnji i osjećaja. Citati i reference o drugim pjesnicima (Bukowski, Kavafis, Nin, Maruna, Carver) i prešućivanje onih čijim se stihovima poslužio tu služe kao ironijska tampon zona. Ironijska distanca omogućava precizan i kultiviran opis te dorečen i zreo pjesnički izričaj u cjelini. Đurđević zaključuje da je Glamuzina od onih pjesnika koji drže kako određeno emotivno stanje treba višestruko posredovati da bi se moglo artikulirati i da bi bilo suvislo u poetskom smislu. Njegov je lirski akter, upozorava Đurđević, možda upravo zbog umicanja ironiji, posve siguran i zaštićen. Ženska je strana u njegovim pjesmama – ona iz realnog svakodnevlja (supruga), kao i ona iz maglovitijih mimetičkih sfera (ljubavnici, ljubavnice i drugi objekti komprimirane žudnje) – stoga lišena dodatne dimenzije; u toj poeziji podrazumijeva se određeni poredak stvari i nema iznenađenja. „I kad je sukob aktera doveden do vrhunca znamo kako do kataklizme neće doći.” (Đurđević 2003: 126) Međutim, ostaju tragovi i ožiljci. Đurđević svoj tekst završava pitanjem: tko će promatrati te tragove i ožiljke i tko će o tome i na koji način iznova govoriti? (Đurđević 2003: 127) Odgovor na ovo pitanje daju Glamuzinine knjige koje su uslijedile, a kada je o pjesništvu riječ, sabrane su u knjizi *Crni zec*, o kojoj će ovdje biti riječi.

U tekstu „Mesarska satara u lovu na crnog zeca“, pogovoru knjige Drage Glamuzine *Crni zec. Sabrane i nove pjesme* (2022) Damir Šodan piše o *događaju* izlaska prve Glamuzinine knjige, *Mesari*, koja je dobila nekoliko nagrada i prijevoda te veliku medijsku popraćenost za jednu zbirku pjesama. Ostavila je trag – stilskim rezom na inovativan način dotadašnju jezičnu stvarnost hrvatske poezije zamijenila je potentnim jezikom stvarnosti (Šodan 2022: 197). Time je ujedno najavljen i novi pjesnički žanr koji će uskoro biti detektiran, evidentiran i kanoniziran kao „stvarnosna” poezija. Ono što je u tematskom smislu donijela Glamuzinina poezija bilo je prije svega otvoreno i neuvijeno pisanje o seksu, preljubima, ljubavnim trokutima i uopće intimnim odnosima. Bilo da je riječ o partnerima, bračnim drugovima, opsesivnim preljubicima ili slučajnim sputnicima, kod Glamuzine je gotovo u pravilu riječ o subjektima koji u svojim eskapadama međusobnog „mesarenja” traže i ponekad uspijevaju pronaći utočište pred onom drugom vrstom „mesarenja” koje se neprekidno zbiva pod lupom surove tranzicijske stvarnosti unutar koje je čovjek tek submisivni i trošivi repromaterijal, kreditima osedlani žrtveni jarac koji se svakodnevno koprcu na oltaru kasnog kapitalizma (Šodan 2022: 199). Glamuzinini protagonisti preživljavanjem su rastureni objekti hrvatske urbane tranzicijske priče, krajnje plastično dočarani likovi koji se proganjaju, mlate i vole, jer ne žele odustati od skromnog stručka životnog plamena što im ga je surova zbilja namrijela na održavanje.

Za razliku od *Mesara*, u kojima je jedna od Glamuzininih strategija i oslonac na

intermedijalnost, pa tako autor donosi brojne primjere „problematičnosti” ljubavnih odnosa i veza, sve od Kleopatre i antičkih vremena, pa do Anaïs Nin, Alme Mahler ili filma *Banović Strahinja*, u drugoj zbirci *Je li to sve* (VBZ, 2009) u fokus stihova na velika vrata ulazi i obiteljski život kao emocionalni proscenij karnalne drame (Šodan 2022: 200), s tim što se i stil u određenoj mjeri mijenja, pa je ton primireniji, a introspekcija uglavnom odmjenjuje egzibicionistički displej onoga što se prethodno doživljavalo poput pikarskih epizoda iz rastvorene knjige urbanog erotizma.

U trećoj zbirci, naslovljenoj *Everest* (Fraktura, 2016), Glamuzinina pjesnička trilogija doživljava stanoviti krešendo – autobiografski „stvarnosni” elementi bivaju univerzalizirani u sagu o svakodnevnoj borbi za preživljavanje u surovom svijetu koji nas svakodnevno ništi. Glamuzinin poetski opus tako postaje zaokruženi egzistencijalistički pjesnički dnevnik, gotovo pa autobiografija u stihu (Šodan 2022: 201).

Dosad neobjavljeni *Crni zec* (*Post-scriptum*) kao simbolički apendiks trilogije donosi pjesnikov autorefleksivni pogled unatrag na događaje koji su formirali njegovo autobiografsko pisanje, ali dobrim dijelom i njegov osobni vanknjiževni razvoj. Tu rekonstruira ono što je preostalo od njih kao sjećanje, uvijek nepouzđano i promjenljivo.

## 2. CRNI ZEC

### 2.1. MESARI

Prva knjiga Glamuzinine poetske trilogije *Crni zec, Mesari*,<sup>1</sup> otvara se ciklusom *Fotografije okomitih osmijeha*. Pjesma „Ribarsko prigovaranje” prikazuje stanje lirskog subjekta kao potrebu za mirom i bivanjem bez misli, da bi već pjesma „Hera” stihovima „kap po kap, kapalo je / tvoje mlijeko / u taj mrak” (Glamuzina 2022: 6) prikazala protagoniste koji su među ljudima, ali izdvojeni u svojoj erotskoj igri. Ona uključuje i ljubavničko zavođenje drugog muškarca. „Hvatač vjetra” pjesma je koja donosi ljubavni četverokut u igri. Lirski subjekt konstatira: „najbolji sam hvatač vjetra / u ligi” (Glamuzina 2022: 7). Pjesma „Šećerna bolest” donosi elemente autodestrukcije koji se pojavljuju u odnosu. Ljubavnica je „uzdrhtala kremšnita / na mom stolu / od koje se dobiva / šećerna bolest” (Glamuzina 2022: 8). On je „crveni crijep kojim ću pokriti hodnike / u kojima smo se jeli” (Glamuzina 2022: 8). „Rat zvijezda” prikazuje doživljaj partnerice: ona je njemu kao vlažni poskok omotan oko gležnja: nosi je

<sup>1</sup> Svi primjeri pjesama u radu citiraju se prema izdanju Glamuzina, Drago. 2022. *Crni zec. Sabrane i nove pjesme*. Zagreb: Vuković&Runjić.

godinama kroz svoj svemir, sa strahom i užitkom. „Čekanje na tvoj ujed je / lagano masturbiranje s neprestanim / odlaganjem vrhunca” (Glamuzina 2022: 10).

Ciklus *Da je Kleopatrin nos bio samo malo kraći* donosi pjesmu o trokutu i ljubomori „Mršti se Brač”: „Došla si vidjeti kako me / to ona dodiruje, htjela si znati / od kojeg je svijeta to zadovoljstvo, / malo, čisto i bezinteresno, / o kojem sam ti pričao, / a sad gledaš u zrcalu / kako raste moja zlovolja” (Glamuzina 2022: 16). Pjesma „I baš kad se učini da je sve u redu” prikazuje destrukciju i nasilje: protagonist gasi cigaretu na trbuhu partnerice „baš kad se učini da je sve u redu” (Glamuzina 2022: 16). „Gutaš i gasiš” donosi ponovo ljubavni trokut: njih dvoje u krevetu su pred spavanje, a ona mu kaže da je pita sutra o muškarcu s kojim ju je vidio. „Rano je jutro i mi smo u tome zajedno” pjesma je u kojoj protagonisti izbacuju iz njezine (ljubavničine) biblioteke sve knjige koje su joj poklonili bivši ljubavnici. Smiju se i psuju, svjesni promašenosti toga posla. „Snijeg koji je upravo počeo padati” pjesma je u kojoj ljubavnica kaže protagonistu da se ne smije okretati za drugim ženama, ali da nije ljubomorna na njegovu ženu. „Nadam se da te više nikad” donosi prekid u kojem se čeka pomirenje. Pjesma je iznimno dramatična i mučna i donosi eskalaciju ovog sadomazohističkog ljubavničkog odnosa.

Ciklus *Obrana i posljednji dani* donosi pjesmu „Svskog mi dana netko odsiječe glavu”. To je rečenica koju ljubavnica izgovara prije snošaja. Ova pjesma također prikazuje (auto)destrukciju odnosa. „Stari gospodin koji ju je ševio” pjesma je ljubavnoga trokuta u kojoj je lirski subjekt u ulozi voajera: „želim vidjeti tog doktora / pod kojeg se tako uvlačila / da i danas misli / kako je dovoljno posegnuti / za telefonom i pozvati je” (Glamuzina 2022: 27). „Kao trljač u tramvaju” pjesma je o uhođenju ljubavnice. Glavni motiv pjesme je opsesija, koja zahvaća čitavu zbirku, kao i (auto)destruktivnost odnosa. „Nešto galopirajuće” pjesma je koja se poigrava intertekstualnošću: „noćas čitam charlesa bukowskog / i želim zapisati nešto poput njega / nešto oporo i zajebano. / nešto što neće biti o njoj. / nešto što će dati misliti / svima koji to budu čitali” (Glamuzina 2022: 32). Riječ je o uzaludnom pokušaju bijega od vlastite opsesivne životne i poetske teme. „Ispruženi” prikazuje dvoje ljubavnika kako prislušuju drugi par dok vodi ljubav u hotelskoj sobi. „sobe, hodnici i trenuci kojih će se tijelo / sjetiti u nekom drugom trenutku / punom žudnje za ovim vremenom”. (Glamuzina 2022: 33) „Rekao je, nemoj se ljutiti, rekla je, ne ljutim se” pjesma je ljubavnoga trokuta, ljubomore, sumnje i neuroze – motiva koji dominiraju zbirkom. „Obrana i posljednji dani” pjesma je u kojoj se protagonisti tuku. Donosi eskalaciju nasilja. U tom smislu možemo reći da je emblematski primjer naše naslovne teze.

Ciklus *Tri filma* donosi pjesmu „Hogg igra šah”, a u njoj motive promiskuiteta i orgija, ali u melankoličnom okružju: „bilo joj je sasvim / svejedno tko će joj ga od

njih dvojice / prvi staviti” (Glamuzina 2022: 42). Ciklus *Treba o bih otići do kuhinje, uzeti nožić i prerezati ta slova* sadrži pjesmu „Tepa mi na srpskom”, u kojoj se prvi put pojavljuje supruga. Čita ono što je on napisao. Atmosfera je u pjesmi intimna, ali ne i seksualna. Pjesma „Duhan za žvakanje” donosi opet figuru žene, supruge. Protagonisti peru suđe i razgovaraju. Atmosfera je mirna. „Pripremanje doručka” prikazuje ponovo situaciju sa ženom – opuštenu obiteljsku atmosferu. „Ja ljubim nju, ona ljubi njega, on ljubi mene” pjesma je u kojoj protagonist, njegova žena i sin od tri i pol godine igraju igru koju je smislio sin „ležeći između nas na krevetu i slušajući kako se svađamo” (Glamuzina 2022: 47). „Željezni lanac sjećanja” pjesma je pornografskog sadržaja. On fotografira ljubavnicu i onda uspoređuje fotografije koje je snimio s onima što je ukrao iz njezina albuma: „također je / na koljenima, ali iza nje su njen muž / i neki drugi muškarci” (Glamuzina 2022: 49). „Mali noćni razgovor” pjesma je u kojoj ljubavnica zove ženu, a protagonist je udara. Pjesma pripada onim pjesmama zbirke u kojima vlada destrukcija i eskalacija nasilja. Posljednja pjesma zbirke, ujedno i naslovna, „Mesari”, počinje stihovima „već sam navikao / da me ta mesarska sjekira / tjera u krevet” (Glamuzina 2022: 55). Protagonist jutro dočekuje tako što kuha kavu i budi suprugu. Ona odlazi na posao, a on legne na mjesto na kojem je ona ležala. Osjeća toplinu njezina tijela dok čeka da ga svlada umor, „da zaboravim na tog starog boga, / njegove žene, mesare.”(Glamuzina 2022: 55)

## 2.2. JE LI TO SVE

Pjesma koja ima svojevrstu prološku funkciju u zbirci je pjesma „Predah”. To je pjesma o agresiji između troje protagonista (vjerojatno Njega, supruge i ljubavnice). Lirski subjekt izražava nevjericu oko situacije u kojoj se nalaze: njih troje sjede i čekaju promociju knjige u kojoj se proganjaju, mlate i vole (knjiga *Mesari?*). Smiju se i ne smetaju im tuđi pogledi: „svi smo veseli i sretni, / spremni na rat / koji nas čeka / nakon predaha” (Glamuzina 2022: 59).

Ciklus *Ravno do dna* donosi pjesmu „Žabe”. On i ljubavnica, i dalje zajedno, i dalje se vole, nakon mnogo godina. On drži u ruci mobitel i laže ženi. Kreću u spolni odnos, ona pije tabletu za smirenje, on si govori da ga ništa neće uništiti, i na kraju im dolaze dva voajera. Imaju isplažene jezike i otkopčane hlače. Zvoni mu mobitel. Nastavlja sa snošajem i laže ženi da je krenuo kući. „Ravno do dna” pjesma je o njihovu međusobnom iscrpljivanju, svađama, ljubomori, agresiji i izmoždavanju. „A ja se nadam da će je odvesti u krevet” govori o tome kako se protagonist nada razrješenju od strane drugog muškarca i prestanku mrcvarenja. „Učinit ću nešto” pjesma je u kojoj su i žena i ljubavnica i obje su nezadovoljne i frustrirane: „Ona me gleda pogledom / iz kojeg

vrcaju zaprepaštenje, nevjerica, bijes, / i sklonost, još uvijek sklonost. / Koju nisu mogle uništiti sva / sranja koja sam napravio” (Glamuzina 2022: 66). „Dok se bori za zrak” pjesma je u kojoj njegovoj supruzi umire otac. Supruga govori protagonistu da zna da još ima ljubavnicu. On laže, niječe. Stoje uz krevet njezina oca i slušaju što govori: „Ljubavi, ljubavi – ponavlja / grcajući, dok mu se cijelo tijelo trza” (Glamuzina 2022: 68). „Dok tražim sitni šljunak” prikazuje obiteljsku scenu na plaži: on, žena i sin. Žena je trudna i plače. On se pretvara da je sve kako treba biti.

Ciklus *Dok sjedimo preplanuli i nasmijani* donosi pjesmu „Fotografija za koju smo se borili”. To je pjesma o ženi s kojom nema ništa osim pogleda. Žena je na plaži i namješta se za njega dok on fotografira svog sina. Ciklus *Glasovi* sadrži, između ostalih, pjesmu „Marijevi hijeroglifi”. Pjesma je to o bračnom razgovoru u kojem vlada nepovjerenje i sumnjičavost žene. „Kao dvoje zadnjih na svijetu” kaotična je pjesma o ljubavnom četverokutu koji je u jednom trenutku peterokut. Protagonist se drži za ruke s nekom ženom u noćnom klubu, potom njoj prilazi muškarac i šapuće lascivne stvari na uho; dolazi njezin dečko i nasrće na njega. Lirski subjekt boji se da će to primijetiti žena s kojom je došao, ali svejedno ne pušta ruke one žene: „držali smo se u toj gužvi / kao dvoje zadnjih na svijetu, / tresli se, ljubili, / ja sa ženom s kojom sam došao, / ona sa svojim dečkom, / ali te ruke, skrivene ispod stola, / nisu se odvajale” (Glamuzina 2022: 90). „Preblizu da bi bili mirni” pjesma je koja donosi temu preljuba s nepoznatom ženom, u hotelskoj sobi aerodromskog hotela. Protagonist laže ženi na mobitel; žena pored njega laže svom partneru.

Ciklus *Mislim da Kartagu moram razoriti* donosi pjesmu „Knjiga” i stihove „njoj se svidjela moja knjiga / ne ja” (Glamuzina 2022: 102). Ponovo je riječ o preljubničkoj situaciji. Ona ga moli da ne piše o njoj; spominje svoga muža; on joj obećava da neće. Ciklus *Je li to sve* donosi pjesmu „Novi stan”. Protagonist i supruga kupuju stan i trebaju prodati stan u kojem jesu: „varao sam je u našem krevetu / ali to nam nije smetalo da izgradimo / od njega utvrdu / s crvenim trosjedom / na kojem smo klizili jedno prema drugom” (Glamuzina 2022: 111). Lirski subjekt tvrdi da im se tu nije dogodilo ništa ružno, „Ništa osim ljubavi” (Glamuzina 2022: 111). Ovo je možda najparadoksalnija pjesma cijele knjige. „Čitavog života” pjesma je iz koje čitatelj saznaje da se protagonist rastao od „nje” (ljubavnice?) i piše joj SMS. Gleda par za stolom preko puta. Drže se za ruke. On pokušava upisati njihovu ljubav u svoj SMS. „Razgovor” je pjesma koja prikazuje svađu i raspad odnosa između ljubavnika. Ona mu govori da neće više dopustiti da je povrijedi. Svađa traje satima, ali ne spuštaju slušalicu. „Kao da smo čekali / da se tijekom razgovora dogodi / nešto što će promijeniti sve / što smo izrekli” (Glamuzina 2022: 114). „Kao nekad” pjesma je svađe zbog ljubomore. Oboje su umorni i nemaju više energije ni za svađu. Riječ je o pjesmi koja

prikazuje dekadenciju odnosa. „Nešto sveto” prikazuje scenu u kojoj se protagonisti tuku dok vode ljubav, do krvi, a onda opet vode ljubav. On kaže da je tako već bio umoran od takvih scena i mislio da je vrijeme da završe s tom pričom, ali danas, dok su razgovarali o poslu, sjetio se te noći i pomislio da su tim udarcima istjerivali nešto iz sebe, oslobađali svoja tijela i duše, da je te noći u autu mirisalo nešto sveto u zraku. Ova pjesma sažima odnos: autodestrukcija i destrukcija kojoj se pridaju mistična značenja; uzdizanje prizemnog, vulgarnog, agresivnog, mračnog. „Ružne i lijepe” pjesma je u kojoj protagonistu ljubavnica kaže da stalno piše o ružnim stvarima i neka napiše nešto lijepo. On piše o sceni ležanja u zagrljaju u Omišu: „Ali što sad s tim – / ti si s nekim drugim muškarcem, / ja s drugom ženom – / i najbolje što mogu / je da izbacim na ulicu / tu staru kramu” (Glamuzina 2022: 119). „Je li to sve”, naslovna pjesma zbirke, donosi situaciju u kojoj se protagonist nakon prekida prisjeća trenutaka zajedništva kad mu je ona prišla straga i osjetio je kako njezino srce udara u njegova leđa.

Ciklus *Knjige* donosi kurzivnu pjesmu „Rakova djeca”. Lirski subjekt konstatira da ona (ljubavnica?) negdje piše svoju knjigu, u kojoj će otkriti kako je to stvarno bilo. Također, i žena mu je poslala svoje pjesme iz kojih će svi vidjeti koliko ju je boljelo svih ovih godina i koliko su se voljeli. Njihovi životi ponovo će se ispreplesti u njihovim knjigama, a onda će se razići na tri strane svijeta, kao rakova djeca.

### 2.3. *EVEREST*

Zbirka je podijeljena na tri cjeline označene rimskim brojevima. Prva cjelina donosi pjesmu „Sami u toj šumi”, koja prikazuje promjenu perspektive iskazivanja: lirski subjekt progovara iz pozicije „mi”: „Zatim mislimo na tu ženu, / koja nas grije, iznutra. / Hodamo s njom dok se u šumi / polako mrači. / Sami smo na svijetu, / sami u toj šumi. / I strah nas je, / premda nas ta žena, iznutra, / hrabri” (Glamuzina 2022: 132). „Popodne sa sinom” prikazuje život nakon razvoda. „Htio sam ga pitati / Nešto o tome kako izgleda / Taj život / U toj kući sada / Ali nisam” (Glamuzina 2022: 135). „Sretan razvod” je pjesma iz koje saznajemo da su protagonist i njegova žena primjer dobrog razvoda, „nakon kojeg stvari funkcioniraju / možda i bolje, / tako su rekli, nego što su funkcionirale” (Glamuzina 2022: 136). U pjesmi želi napisati pjesmu o tome i čini mu se da baš dobro hvata trenutak kad ljudi koji su živjeli zajedno dvadeset i pet godina, i voljeli se, potpišu da je s tim gotovo. Kad se probudio, pjesme više nije bilo u njegovoj glavi. „Čovjek koji bježi” pjesma je u kojoj protagonist gleda zajedno s „njom” (tko je ona? nova partnerica? ljubavnica?) dokumentarac o čovjeku koji je napustio svoju obitelj i otišao s ljubavnicom. Kad je umro, nije imao nikog pored sebe, pa su ga pokopali na groblju za siromahe. Nitko ne zna zašto je to učinio, ali njemu se čini da

ga razumije. To kaže njoj, ali ne nailazi na razumijevanje. „Bit će sve u redu” prikazuje njegovu novu partnericu koja ima problema s raznim oblicima njegova ponašanja u sadašnjosti i prošlosti: „Ne voli čudovište u meni / i ne zna ništa o čudovištu / u sebi” (Glamuzina 2022: 142). Pjesma „San” pjeva o tome kako je svatko od njih dvoje zaočupljen svojom mukom. Motiv klaonice u snu uspostavlja intertekstualnu vezu s *Mesarina* – protagonist je u snu krvav. „John Updike: Udaj se za mene” autoironična je, duhovita pjesma o romanu u kojem muškarac i žena ostavljaju svoje bračne partnere i počinju zajednički život, da bi se nakon nekog vremena ponovo vratili starim obiteljima pa ih opet ostavili i tako ukруг. Dok ga je čitao prije desetak godina, bilo mu je to potpuno nerazumljivo: „eto kako se život zajebava s nama” (Glamuzina 2022: 145). „Trčanje na skijama” donosi stihove „Ne želimo stati / ne usudimo se to još ni izgovoriti / ali nešto maršira u nama / i promijenit će / ne samo naše buduće / nego i bivše živote” (Glamuzina 2022: 148). Ovo je pjesma nagovještaja. „Intervju” donosi pitanje protagonista o tome kako ga vidi njegov sin „nakon tih knjiga” (Glamuzina 2022: 149) i svega što je učinio zadnjih godina, pa zaključuje da se zbog ljubavi sasvim sigurno isplati sve riskirati.

Drugi dio zbirke donosi pjesmu „Ponekad se probudi”. Postoji žena do koje ode kad je jako loše, možda jednom u dvije-tri godine. Čim uđe, završe na njezinu kauču. Poslije ispričaju jedno drugom o svim lošim stvarima koje su im se dogodile u međuvremenu. „Njeno nepokretno dijete spava / U susjednoj sobi / I ponekad se probudi / Dok se naše dvije nesreće / sudaraju” (Glamuzina 2022: 154). „Fotografije njegove žene” pjesma je o igri koju jedan muškarac igra s njim. Šalje mu nage slike svoje žene. Osobito efektan dio pjesme je kraj: „Na jednoj se slici / u pozadini / vidi i djelić stola za prematanje / njihove kćeri, / ili sina, / to ne znam / jer nismo toliko intimni” (Glamuzina 2022: 159). „Puno za malo” pjesma je koja prikazuje susret s bivšom ljubavnicom. Njezino pijanstvo i neprimjereno ponašanje ga izbezumljuje: „Okrenem se prema njoj / i počnem psovati / a ona me pogleda / i ne brišući suze / kaže: za sve si ti kriv” (Glamuzina 2022: 162). „Everest”, naslovna pjesma zbirke, donosi promišljanje lirskoga subjekta o sudbini Malloryja. Pita se od čega je bježao, zašto nije odustao, zašto se nije vratio kad je vidio da je prespor, da je prehladno i da nema više kisika; koga je zapravo volio – suprugu, drugu ženu, dečka kojeg je poveo u smrt? Everest? Svoju djecu? Sve njih? Razmišlja otkud je pao i pokušava napipati rub s kojeg je kliznuo u njegovu sobu. Everest je, mogli bismo reći, u posljednjoj knjizi ono što su mesari u prvoj: naslovna globalna metafora. Kao što su mesari bili metafora za skrnavljenje koje ljudska bića čine jedni drugima u emotivnim odnosima, tako je Everest metafora neodustajanja u krajnje autodestruktivnim uvjetima veze. „Ključ” prikazuje situaciju u kojoj protagonist ulazi u stan u kojem je živio sa ženom i ugleda svoje bokserice u

kojima ona spava. Potom se kupu u kadi i pomišlja na to da su do kraja poraženi.

Treći dio zbirke donosi pjesmu „Pisanje pjesama”. Pjesma je o tome kako žene vole da im čita pjesme o drugim ženama, a onda prestanu to voljeti i sve propadne. „Fini ljudi” pjesma je koja prikazuje situaciju njegova nalaženja s bivšom ljubavnicom kako bi ona vidjela njegovu kćer: „I da je sve to gledao netko sa strane / pomislio bi / da je sve u redu. / Fini neki ljudi” (Glamuzina 2022: 172). „Aleš Šteger” ime je koje je njegova ljubavnica nosila u njegovu mobitelu. U pjesmi on sjedi s njim „i on je za mene / još uvijek / malo ona / premda o tome pojma nema” (Glamuzina 2022:174). „Bacač kamena” pjesma je o stvarima koje ostaju nakon razvoda. Protagonist pronalazi staru pjesmu o bacaču kamena i pokušava dozvati taj osjećaj: „Vidjeti tog Bacača / i kamen kako leti, / iz onog u / ovo vrijeme. / Leti ravno prema meni / i prisiljava me / da se / sklonim” (Glamuzina 2022: 177).

#### 2.4. CRNI ZEC (*POST-SCRIPTUM*)

Na kraju knjige *Crni zec* nalazi se ciklus pjesama *Crni zec (Post-scriptum)*, koji se otvara pjesmom „Crni zec”. Crni zec živi u kavezu iz kojega ne želi izići. On živi s njima (tko su oni? Novi par? Protagonist i nova odabranica?) već osam godina. On ga noću čuje kako dahće u mraku. Crni zec je naslovna metafora, kao i „mesari” te „Everest”. Moglo bi se reći da je crni zec metafora lirskog subjekta. „Bez smrti” pjesma je nostalgičnog sjećanja na razvrat: „Bez sjete / Bez razmišljanja / Bez krivnje / Bez smrti” (Glamuzina 2022: 181). „Smijeh” je prisjećanje na događaj u kojem je bio s ljubavnicom u autu i promatrao ih je voajer, a onda kasnije auto nije htio upaliti i voajer ih je vozio do grada. Na događaj ga je sjetio smijeh njegove kćeri, jer su se oni tada u autu smijali. „Sezona u paklu” donosi prisjećanje na ljetnu epizodu sa ženom tzv. sumnjivog morala i njegov posljedični strah od spolne bolesti. Skaredna pjesma, puna doslovnih detalja, registrira jedan od raskalašenih perioda njegova života. „Gravitacija” je pjesma u kojoj saznajemo da on rijetko sanja, ali kad sanja, sanja uglavnom nju. Pjesma opisuje taj san. U snu lebdi s njom u naručju nakon što je spasi od pada s visoke hridi. „Svitanje” donosi situaciju protagonistova čitanja pjesama koje je napisao prije petnaest, dvadeset godina. Pokušava vidjeti tko je tad bio, koliko se sve promijenilo u njemu i drugima iz njegovih pjesama, u što su se pretvorili i je li dobro vidio budućnost „u kostima koje smo tih godina lomili” (Glamuzina 2022: 193). Onda mu pogled odvuče golemi ekran na Mostu mladosti koji bljeska u mraku: „Dovoljno je daleko da ne razaznajem / reklame koje se vrte / i boje lijepo svijetle iz tame / sve dok ih ne pogasi / prvo jutarnje / svjetlo” (Glamuzina 2022: 193). Ova pjesma je strategija izlaza iz vlastitog pjesništva, ali i iz vlastitog kompliciranog života.

Lirski subjekt svjesno odabire takvu strategiju jer se inače nasilje nad samim sobom i drugima nastavlja bez kraja. Ovako nam kraj ovog *Post-scriptuma* donosi neku vrstu smiraja, odmora od strategija destrukcije i autodestrukcije kojima obiluju sve tri pjesničke zbirke Drage Glamuzine.

### 3. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Pjesničko djelo Drage Glamuzine uvelike je svedeno na jednu opsesivnu temu: muško-ženski odnos u njegovim različitim pojavnostima: od braka, preko ljubavničke veze do usputnih epizoda koje čine ljubavni / seksualni trokut-četverokut itd. Ono što je zajedničko svim tim odnosima je prisutnost destrukcije i autodestrukcije kao konstitutivnih elemenata odnosa. Ljubavni parovi se u knjigama poezije Drage Glamuzine varaju, lažu jedni drugima, proganjaju se, opsjednuti su i fizički se obračunavaju. Nije stoga neobično da prvu zbirku Glamuzina naslovljuje upravo *Mesari*, jer ljubavnici-protagonisti ove knjige čereče jedno drugo, „mesare” se do granica izdržljivosti, pa i preko njih. Knjige koje su poslije uslijedile donose, doduše, neku dozu smiraja i bijega od kaosa zacrtanog prvom knjigom, ali lirski subjekt u njima često s nostalgijom reminiscira o danima prošlosti, kao da su oni „pravi” život, a ne *normalnost* koju je prigrlio. Iako sugerira da se razveo od supruge koju je varao u prvoj knjizi, čitatelj nema doživljaj da mu je to donijelo mir. I dalje njegovim životom i njegovom sviješću prolaze žene, bliskije i manje bliske, sadašnje, bivše i buduće, pa se čini, čitajući kasnije pjesme, da se opet „skrasio” uz neku novu partnericu, koja nije ljubavnica iz prve knjige. Ipak, ta ljubavnica ostavila je snažan trag – njegova sjećanja i snovi usmjereni su na nju. Opći dojam koji iskustva ovog lirskog subjekta ostavljaju je da je želio naći mir uz sva ta silna tijela i ljubavi koje to možda nisu bile (ili jesu?), ali da pravi mir ima tek kad je sa samim sobom i piše o svemu tome. Uzaludno pokušava napustiti temu kojom je opsjednut: ona ga oblikuje i kao čovjeka i kao pjesnika. Riječ je slučaj, ne samo u hrvatskoj književnosti nego i šire, takve svedenosti na jednu temu, takve zgusnutosti, koncentriranosti i fokusa na jedan opsesivni motiv. Ove tri zbirke zajedno čine svojevrsni roman u stihovima o opsesivnoj destruktivnoj i autodestruktivnoj prirodi muško-ženskih emotivno-seksualnih odnosa. Na kraju priče ovoga romana u stihovima ili poeme ostaje opustošeni, usamljeni subjekt.

## LITERATURA

- BAGIĆ, Krešimir. 2002. „Od rane do ožiljka”. *Brisani prostor*. Zagreb: Meandar: 202–204.
- ĐURĐEVIĆ, Miloš. 2003. „Drago Glamuzina: Mesari”. *Podnevni pljusak*. Zagreb: POP&POP: 124–127.
- GLAMUZINA, Drago. 2022. *Crni zec. Sabrane i nove pjesme*. Zagreb: Vuković&Runjić.
- JERGOVIĆ, Miljenko. 2022. „Kniferov meandar i ljubavni trokut Drage Glamuzine, dva velika koncepta hrvatske umjetnosti”. *Ajfelov most*. URL: <https://www.jergovic.com/ajfelov-most/kniferov-meandar-i-ljubavni-trokut-drage-glamuzine-dva-velika-koncepta-hrvatske-umjetnosti/> (18. travnja 2023.)
- MRKONJIĆ, Zvonimir. 2009. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo. Novi tekstovi (1970-2010)*. Zagreb: V.B.Z.
- POGAČAR, Marko. 2011. „Distancirano o lomovima i strasti”. *Jer mi smo mnogi*. Zagreb: Algoritam: 99–107.
- ŠODAN, Damir. 2010. „Što je to stvarno ‘stvarnosna’ proza?” *Drugom stranom. Antologija suvremene hrvatske „stvarnosne” poezije*. Zagreb: Ljevak: 7–25.
- ŠODAN, Damir. 2022. „Mesarska satara u lovu na crnog zeca”. U: Glamuzina, Drago. *Crni zec. Sabrane i nove pjesme*. Zagreb: Vuković&Runjić: 197–203.

## RELATIONSHIPS AS A FORM OF SELF-DESTRUCTION IN DRAGO GLAMUZINA'S POETRY

---

DUBRAVKA BOGUTOVAC

---

### ABSTRACT

The article deals with Drago Glamuzina's poetic work, contained in his book *Crni zec. Sabrane i nove pjesme [The Black Rabbit. Collected and New Poems]*. The emphasis of the research is on the destruction and self-destruction that characterizes male-female relationships in these books, and these relationships are understood as a form of self-destruction. The article describes the types of relationships into which Glamuzina's lyrical protagonist/subject enters and analyzes the global metaphors of the text. The relationships between a man and several women are interpreted; some of them are formalized as marriage, some are lovers-adulterous, and some are only casual and one-time. The analysis introduces the significance of writing as an articulation of experience, but also as an escape from experience. It is concluded that the lyrical subject is constantly in a state of duality between the desire for passion and destruction and the desire for calm and balance. Also, it is emphasized that this is a rare case in domestic and even foreign literature, in which a writer so consistently sticks to one, obsessive topic and writes that he cannot get rid of it – both in his life and literature.

### KEYWORDS:

*Drago Glamuzina, Crni zec [The Black Rabbit], destruction, self-destruction, male-female relationship*



**JEZIK I EMOCIJE / LANGUAGE  
AND EMOTIONS**



# METAPHORS FOR OČAJ ‘DESPAIR’ IN CROATIAN: A CORPUS-BASED STUDY

---

LJILJANA ŠARIĆ

*University of Oslo, ILOS*  
Pb. 1003, Blindern, NO – 0315 Oslo  
ljiljana.saric@ilos.uio.no

UDK: 811.163.42'374\*811.163.42'324  
DOI: 10.15291/csi.4323  
Original research paper  
Primljen: 19. 5. 2023.  
Prihvaćen za tisak: 20. 9. 2023.

---

This study examines the role of metaphor in the conceptualization of *očaj* ‘despair’ based on the Croatian corpus hrWaC. The study also considers some non-figurative aspects. Employing “metaphorical pattern analysis” (Stefanowitsch 2006) and MIP (Pragglejaz Group 2007) methods, the paper scrutinizes corpus examples that contain the target-domain word *očaj* ‘despair’, looking for metaphorical patterns. These patterns were extracted from a random sample of 1,000 citations and additional corpus citations that were retrieved based on a list of collocation candidates. The analysis shows that the metaphorical conceptualization of *očaj* ‘despair’ in Croatian in the data examined relates to approximately forty source domains, out of which the most frequently utilized is CONTAINER, followed by OBJECT. The source domains identified in the conceptualization of *očaj* illustrate similarities between the metaphors for *očaj* in Croatian and those identified for sadness and depression in various languages, and point toward universal features of metaphorical conceptualization of some emotions and emotional states.

KEYWORDS:

*conceptual metaphors, conceptualization of emotional states, očaj (despair)*

## 1. INTRODUCTION AND BACKGROUND

This study is part of a broader project examining metaphorical conceptualization of complex and atypical emotions and emotional states. It was directly motivated by the study of *nada* ‘hope’ in Croatian,<sup>1</sup> in which corpus-based evidence was found indicating a close relationship between despair and hope. That relationship has been addressed in previous research. For instance, Nesse indicates that despair and hope are intrinsically intertwined, “differing only in whether or not the object of desire is more or less likely to be reached” (Nesse 1999: 431). The author sees hope and despair as existing in the middle realm between fear on the one side of the spectrum, and disappointment and sadness on the other. Hope and despair emerge “when efforts are ongoing but the goal is not yet reached nor recognized as impossible” (Nesse 1999: 442). According to Lazarus, despair is an “utter loss of hope” (Lazarus 1999: 659). Govier approaches despair as a (cognitive) opposite of hope, equating it with hopelessness (see below): “to despair is to lose all hope, to be without hope” (Govier 2011: 247).

Despair is a complex psychological construct understood and defined in various ways in psychological, medical, and philosophical literature: as a state of mind (Lazarus 1999: 659; Theravive n.d.), a depressed emotional and/or cognitive state (Gutin et al. 2023: 2), a core symptom of depression (Shanahan et al. 2019: 855), an emotion (Nesse 1999: 429), and “an emotional state of futility and hopelessness due to inability or unwillingness to overcome stressful stimuli” (Kositsyn et al. 2022: 1).

Research further suggests that despair is a negative emotional state that can arise from a variety of causes, such as perceived unchangeable circumstances, loss, and disappointment, and that it relates to depression.

In many contexts, including corpora examples used in this study, despair and depression indeed seem to be closely related in that both are negative emotional states that involve feelings of hopelessness, sadness, and a loss of interest in daily activities. However, they differ in some important aspects: despair is typically considered a temporary state that arises in response to some specific circumstances. It is often a normal and necessary part of the process of coping with difficulties. However, its intensity can vary, and it can have fatal consequences: in recent times, researchers have frequently referred to diverse causes of mortality as “deaths of despair” (e.g., Bower 2020).

<sup>1</sup> Both that study (Šarić 2022) and this one were developed within the framework of the interdisciplinary hub *Literature, Cognition and Emotions* (LCE) at the University of Oslo. The author acknowledges LCE’s financial support, which made it possible to complete this study.

Depression is a clinical condition that requires professional help, and it involves a persistent and pervasive feeling of sadness, along with other symptoms such as fatigue, changes in appetite, sleep disturbances, and loss of interest in activities that were once enjoyable ('Depression' n.d.). Shanahan et al. regard despair as a core symptom of depression (Shanahan et al. 2019: 855).

"Milder" forms of despair are often a natural response to difficult life events. In some cases, prolonged feelings of despair can lead to either clinical despair, "a profound and existential hopelessness, helplessness, powerlessness and pessimism about life and the future" (Diamond 2011), or depression, particularly if individuals are unable to find ways to cope with their feelings or move forward from the events that triggered them.

Kositsyn et al. (2022) link hopelessness and despair, as do many other accounts, whereby some of them equate despair and hopelessness, and some differentiate the two. For instance, Huber distinguishes episodic and fundamental despair and defines the latter as a "general state of hopelessness" (Huber 2023: 84). Kwong claims that hopelessness and despair are two ways of losing hope: hopelessness implies ceasing to hope for a desired outcome, whereas despair implies ceasing to be hopeful that a desired outcome will be obtained (Kwong 2023: 2). Some accounts also provide insights about the relation of despair and hopelessness to depression, such as Overholser et al. who define hopelessness as "the expectation that current life problems will never be resolved" (Overholser et al. 2015: 2), and despair as a feeling caused by "severe levels of hopelessness" that also cause a "tendency to give up, thereby blocking effective coping" (Overholser et al. 2015: 8). Moderate or severe hopelessness is linked to more severe depression and more frequent suicidal thoughts (Overholser et al. 2015: 8). Thus, in this account, hopelessness is considered a less severe condition than despair, which represents a more intense emotional state.

Hopelessness can lead to feelings of despair, but not all instances of despair are characterized by hopelessness. For example, an individual that is grieving the loss of a loved one may experience intense feelings of sadness and despair, but may still hold onto hope for the future. Thus, although hopelessness and despair are related, they are often not interchangeable.

Arias et al. (2020) specifically investigate the relationship between sadness and despair, and the relationship of the latter to depression. Sadness is described as an emotion resulting from the activity of the PANIC/GRIEF system. Its sustained activation "provokes a cascade of psychological despair that, if persistent, leads from normal sadness to depressive disorders" (Arias et al. 2020: 203).

Despair is a complex emotional state that involves a number of other components in addition to sadness. Mohammad and Turney's study indicates that despair addition-

ally relates to anger, disgust, and fear (Mohammad and Turney 2013: 61). Shanahan et al. argue that despair “manifests itself in cognitive, emotional, behavioral, and biological domains” (Shanahan et al. 2019: 854), corresponding to emotional, cognitive, biosomatic, and behavioral despair at the personal level. However, beyond that level, despair can “permeate social contexts, including social networks and communities in which people are embedded” (Shanahan et al. 2019: 855-856).

The ways despair is conceptualized non-figuratively and figuratively vary across cultures and languages, and studying these differences can provide insights into the cultural and linguistic factors that shape its understanding.

Studying metaphors defining despair can shed light on dealing with this difficult phenomenon in everyday life. A profound understanding of the dominant metaphors that frame despair and their alternatives can positively influence mental health. Understanding the nature of despair and the way individuals perceive it is important for these individuals and also for healthcare professionals that work with people struggling with depression, anxiety, or other mental health issues that despair relates to.

In psychotherapy, metaphors have been recognized as an important communication tool between patients and therapists (Tay 2013). Understanding how a variety of sources frame despair metaphorically is useful because it contributes to facilitating communication about how to deal with it and how to overcome it. It also contributes to facilitating communication about depression — a medical condition that affects many people and is not only misunderstood and underestimated, but is also often taboo.

## 2. FIGURATIVE LANGUAGE AND EMOTIONS

Conceptual Metaphor Theory (e.g., Lakoff and Johnson 1999) postulates that, by using metaphors, we systematically conceptualize abstract, complex targets (such as states and emotions) in terms of concrete, physical sources: for instance, in LOVE IS FIRE,<sup>2</sup> we use a physical source domain (FIRE) to conceptualize the target, LOVE. Kövecses’s (e.g., 2000a) introspective studies extensively examined the metaphorical and metonymic conceptualization of several emotions. He suggested that figurative language allows us to understand and describe aspects of various emotions, such as their causes, their intensity, and our ability to control them. Kövecses (2015) linked

<sup>2</sup> Small capitals are the standard form for signaling conceptual metaphors in Conceptual Metaphor Theory. This study, along with many others (e.g., Forceville and Paling 2021) recognizes that the practical shorthand A IS B suggests a misleading precision and lack of ambiguity, and it downplays the dynamic nature of metaphors.

typical conceptual metaphors that characterize emotions to the source domains FLUID IN A CONTAINER, HEAT/FIRE, NATURAL FORCE, PHYSICAL FORCE, SOCIAL SUPERIOR, OPPONENT, CAPTIVE ANIMAL, FORCE DISLOCATING THE SELF, BURDEN, INSANITY, and DISEASE.

Conceptualization of emotions is influenced by cultural and linguistic factors, and studying these differences can provide insights into the nature of the emotion and its expression across different cultures and languages (see, e.g., Kövecses 2000b; Türker 2013).

Corpus-based studies (e.g., Stefanowitsch 2006; Türker 2013) have found that many of the source domains discussed in introspective studies are indeed frequent, whereas many others go unnoticed. These studies have shown how entrenched in language particular mappings are, what linguistic metaphors are most common — that is, realized in numerous (conventionalized) language patterns — and which are less common or innovative.

Some emotions, such as love and anger (see, e.g., Kövecses 1990, 2000a; Ogarkova and Soriano 2014; Stefanowitsch 2006), have received much attention in cognitive linguistics. The linguistic conceptualization of despair has not received much attention. Alonso-Arbiol, Soriano and van de Vijver (2013) call attention to issues of (in)equivalence of emotion terms: they discuss the most common despair terms across languages (English, Spanish, and Basque), concluding that the most comparable terms in the three languages — *despair*, *desesperación*, and *estipena* — actually refer to two different concepts, not an unitary one.

Interesting findings that shed some light on despair can be found in studies focusing on metaphors for sadness and depression. Works that analyzed metaphors of depression have mostly focused on English. An early cognitive linguistics study by Barcelona (1986) operated with a limited number of authors' examples, but identified the main metaphors of depression that were also identified in later empirical works. More recent studies focused on various empirical material: McMullen and Conway (2002) analyzed therapy session recordings, Semino (2008) radio broadcasts on depression, and Charteris-Black (2012) interviews with people that had experienced depression. The press was analyzed by Reali et al. (2016), and Coll-Florit et al. (2021) analyzed first-person accounts in blogs. Animated films were analyzed by Fahlenbrach (2017) and Forceville and Paling (2021). Comparative insights into the conceptualization of sadness in English and other languages are provided, for instance, by Türker (2013) for Korean, Skuban (2022) for Serbian, and Trào (2014) for Vietnamese.

This corpus-based study of the role of metaphor in the conceptualization of *očaj* 'despair'<sup>3</sup> in Croatian proceeds by presenting the procedure and method (Section 2),

<sup>3</sup> *Despair* and *očaj* are used interchangeably in this text. Unless stated otherwise, the observations relate to the Croatian word *očaj* and the related concept.

and then examines the most and least frequently utilized metaphors, and what they indicate about how speakers of Croatian experience and construe despair (Section 3). Some non-figurative aspects are also addressed.<sup>4</sup> Section 4 discusses the findings in the light of research on metaphors for depression and sadness, and it provides some conclusions.

This analysis provides insights that can be used in further comparative studies. *Očaj* can be compared to some other emotions, states, and dispositions in Croatian, and insights into its figurative conceptualization make it possible to account for similarities and differences between Croatian and other languages.<sup>5</sup> A detailed account of metaphors for *očaj* in Croatian contributes to our knowledge of universal and culture-specific aspects of this concept.

### 3. PROCEDURE AND METHOD

This analysis employed “metaphorical pattern analysis” (Stefanowitsch 2006), meaning that metaphorical expressions (or patterns) were examined in corpus citations containing the target-domain word *očaj* ‘despair’<sup>6</sup> in the corpus hrWaC.<sup>7</sup> The immediate context of the target word was examined<sup>8</sup> following the MIP procedure (Pragglejaz Group 2007). The searches were performed in March 2023. Altogether, 12,042 (8.62 per million) wordforms of the lemma *očaj* ‘despair’ were found.<sup>9</sup> First, a random sample of 1,000 examples and the collocation candidates (CC) list (see Appendix for its beginning and the search option) were retrieved. Next, the sample and the 1,500 uppermost collocates on the CC list were examined to arrive at additional patterns. In the random sample, all the metaphorical expressions co-occurring in the immediate context together with the search word *očaj* were identified and grouped into sets

<sup>4</sup> Specific bodily reactions may indicate the existence of despair and are often the basis for metonymic conceptualizations. Due to space limitations and the specific features of the material used, metonymy is not analyzed in the present study.

<sup>5</sup> For cultural specificities of the conceptualization of emotions, see, e.g., Kövecses (2000b).

<sup>6</sup> Emotion terms can refer to long-term dispositions, immediate behavioral reactions, theoretical concepts, and even artistic/professional practices (Tissari 2009). When it comes to despair, the first two references dominate in hrWaC. In religious contexts, *očaj* is most often a theoretical concept.

<sup>7</sup> A web corpus collected from the .hr top-level domain. The current version (v2.0) contains 1.9 billion tokens. See <http://nlp.ffzg.hr/resources/corpora/hrwac/>, and [https://www.clarin.si/noske/all.cgi/first\\_form?corpname=hrwac;align=](https://www.clarin.si/noske/all.cgi/first_form?corpname=hrwac;align=) for the web interface.

<sup>8</sup> The average length of the examples is twenty to thirty words.

<sup>9</sup> To compare, 3,347 tokens were found for *beznade* ‘hopelessness’ and 104,330 for *nada* ‘hope’.

representing various source domains (e.g., *prevelik očaj* 'huge despair',<sup>10</sup> MEASURABLE OBJECT). Subsequently, on the CC list, potentially figuratively used words and their source domains were identified (e.g., *curiti* 'leak', LIQUID). All of the citations with relevant metaphorical patterns include the target domain lexeme *očaj*,<sup>11</sup> as well as one or more words that evoke one or more source domains (e.g., in the prepositional phrase *u očaj* 'into despair', the preposition *u* evokes space, and specifically CONTAINER).

Various source domains are linked to different numbers of lexical units. For instance, for the source domain PLANT, three such units are attested in the sample: *korijen* 'root', *plod* 'fruit', *sijati* 'sow' (*korijen očaja* 'root of despair', *sijati očaj* 'sow despair', *plod očaja* 'fruit of despair').

In addition to the random sample and the CC list, the relevant units were also identified in additional concordances. For potentially figurative words on the CC list, concordances were created to check whether these words were actually used figuratively in their contexts. The online dictionary HJP (<https://hjp.znanje.hr/>) was used as a guide for checking whether a language unit is used figuratively (and thus indicates a metaphorical conceptualization) or not.

#### 4. ANALYSIS

After examining the random sample, four examples (in which the search word *očaj* was, for example, used as a proper name) were disregarded. In 54 examples in the sample, *očaj* is explicitly defined or referred to as emotion (41 examples), state (10), emotion and state (1), process (1), and mood (1); see for instance, (1).

- (1) *osjećaj očaja* može lako prerasti u suicidalni poriv  
the feeling of despair can easily turn into a suicidal urge

In 134 examples, no figurative pattern could be identified, that is, the short context of *očaj* did not suggest any figurative conceptualization of the concept. In many of these examples, some other concepts were mentioned along with *očaj*. They point, for instance, toward emotions appearing together with *očaj*, circumstances in which *očaj* tends to appear, and consequences it may relate to. In 42 examples, the noun *očaj* is

<sup>10</sup> The translations of corpus examples are kept very close to the originals to better present the source domains instantiated by the original Croatian expressions.

<sup>11</sup> All of the conceptual metaphors for the phenomenon examined are not related to the noun *očaj* 'despair' only, but to some other lexical items, such as the verb *očajavati* 'to despair' and the adjective *očajan* 'desperate', and to various expressions and constructions that describe *očaj* without naming it. Thus, the limitation of this study is the exclusive focus on expressions containing *očaj*.

used evaluatively instead of the adjective *očajan* ‘extremely bad, terrible’, suggesting low quality (e.g., *RTL je očaj* ‘RTL is extremely bad’). That usage can be considered metonymic: *očaj* ‘despair’ is a label of a phenomenon that (hyperbolically) causes “despair” (a mixture of attitudes and feelings) in an evaluating subject.

In the remaining 766 examples, a total of 842 metaphorical patterns were identified suggesting that *očaj* is, for instance, conceived of as a bounded space (container), a living organism, or another type of entity. That number includes 76 examples in which two metaphorical source domains were identified (e.g., *u tvom očaju* ‘in your despair’: CONTAINER and POSSESSION).

One way of understanding the meaning of a concept is via its (near) synonyms. A list of up to one hundred synonyms of *očaj* can automatically be generated in Sketch Engine. Figure 1 visualizes the list of twenty synonyms generated in Sketch Engine. The **circle sizes** refer to frequency and show that *tuga* ‘sadness’ (attested in 361 examples in the immediate context of *očaj*) is more frequent than *beznade* ‘hopelessness’ (attested in 243 examples).

The **distance** from the center (*očaj*) indicates the similarity score: *beznade* ‘hopelessness’ is very close to the center and is more similar to *očaj* than *tuga* ‘sadness’ is. Thus, the closest concept to *očaj* as suggested by the corpus is *beznade* ‘hopelessness’, and the next closest are *tuga* ‘sadness’, *bijes* ‘rage’, *razočaranje* ‘disappointment’, and *tjeskoba* ‘anxiety’.



FIGURE 1 *Očaj* and its synonyms (vzualization by Sketch Engine; glosses are added by the author)

*Depresija* ‘depression’ is not as close to the center as some other concepts are, but it appears rather frequently in the immediate context with *očaj* (102 examples). *Tuga* ‘sadness’ and *depresija* ‘depression’ are both linked to *očaj* (see Section 1), and, as will be shown, share some metaphorical conceptualizations with it (see Section 4).

To identify opposite concepts,<sup>12</sup> 1,500 collocates were examined and a number of candidates<sup>13</sup> identified. Its opposites define *očaj* in terms of what it is *not*. Of these, *nada* ‘hope’ occurs by far most frequently (121 examples), followed by *euforija* ‘euphoria’ (29) and *sreća* ‘happiness’ (26). These opposite concepts presumably employ rather different metaphors compared to *očaj*: the way *očaj* is conceptualized may indicate how *sreća* and *nada* are *not* conceptualized.

#### 4.1. METAPHORS OF DESPAIR

Table 1 provides an overview of metaphors whose majority was identified in the random sample. A few metaphors were identified in the additional concordances examined on the basis of the CC list: these are without attestation in the sample. The metaphors identified and the scenarios they are part of are discussed and further illustrated below the table.

In metaphor research, an important issue is generality, or the specificity levels that should be posited for a conceptual metaphor instantiated by actual usage examples. As discussed below, some metaphors identified for *očaj* are general, applying to many other or perhaps all emotion concepts (Kövecses 1998: 133) and beyond. These are in fact event structure metaphors verbalizing “states, changes, processes, actions, causes, purposes, and means” (Lakoff 1993: 220). As with metaphors for other emotions, metaphors related to *očaj* have different levels of specificity. Target and source domains can be formulated at different levels of abstraction (Lakoff 1987: 31–40).

Another issue discussed in metaphor research is naming of source domains. Different verbal formulations, while referring to the same conceptual metaphor, may influence specific mappings activated in a metaphor’s interpretation.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Sketch Engine does not generate candidates for antonyms.

<sup>13</sup> The candidates identified (in order of appearance): *euforija* ‘euphoria’ (29), *nada* ‘hope’ (121), *ekstaza* ‘ecstasy’ (9), *nadanje* ‘hope’ (9), *ushit* ‘exhilaration’ (8), *smijeh* ‘laughter’ (25), *humor* ‘humor’ (12), *utjeha* ‘consolation’ (10), *optimizam* ‘optimism’ (7), *veselje* ‘joy’ (5), *svjetlo* ‘light’ (6), *oduševljenje* ‘delight’ (4), *sreća* ‘happiness’ (26), *snaga* ‘strength’ (16).

<sup>14</sup> Forceville and Paling (2021) indicate that a specific source domain for depression they found in animated films could be formulated, among others, as RED BEAR, BEAR, WILD ANIMAL, OR MONSTER.

The following observations on the metaphors identified start with general metaphors (ENTITY, OBJECT, SPACE); to exclude them would mean accounting for only a small portion of figurations. Much attention will be given to the dominant spatial scenarios that many corpus citations relate to.

According to Lakoff, there are two ways of conceptualizing complex states such as moods or emotions: as an object that one can possess, or as space – a location one can be in (Lakoff 1993: 16). As will be shown, both are rather relevant for the conceptualization of *očaj*.

TABLE 1 Metaphors for *očaj* in Croatian

Metaphors	Metaphorical patterns	No., random sample
1. DESPAIR IS AN ENTITY	<i>postoji očaj</i> ‘despair exists’, <i>pojava očaja</i> ‘emergence of despair’	22
2. DESPAIR IS SPACE (excl. CONTAINER)	<i>do očaja</i> ‘to despair’, <i>od očaja</i> ‘from/out of despair’; <i>na očaj</i> ‘at despair’, <i>između očaja i x</i> ‘between despair and x’, <i>luka očaja</i> ‘harbor of despair’	91
3. DESPAIR IS A CONTAINER <sup>15</sup>	<i>u očaju</i> ‘in despair’, <i>u očaj</i> ‘into despair’, <i>iz očaja</i> ‘from/out of despair’	349
4. DESPAIR IS AN OBJECT (POSSESSED, unspecified)	<i>moj očaj</i> ‘my despair’	102
5. DESPAIR IS A MEASURABLE OBJECT	<i>veliki očaj</i> ‘big despair’	45
6. DESPAIR IS A VISIBLE OBJECT	<i>skrivati očaj</i> ‘hide despair’, <i>vidjeti očaj</i> ‘see despair’	17
<i>Other specific types of objects</i>		
7. DESPAIR IS A HEAVY OBJECT	<i>teški očaj</i> ‘heavy despair’	5
8. DESPAIR IS A BUILT OBJECT	<i>zid očaja</i> ‘wall of despair’	--
9. DESPAIR IS FOOD	<i>hraniti se očajem</i> ‘feed on despair’	2
10. DESPAIR IS A DEEP OBJECT	<i>duboki očaj</i> ‘deep despair’	1
11. DESPAIR IS A SPECIFIC PHYSICAL OBJECT (HILL, SPIRAL, COAST, CLOUD, PRODUCT, OBSTACLE)	<i>obala očaja</i> ‘shore of despair’, <i>spirala očaja</i> ‘spiral of despair’	7
<b>OBJECT: total</b>		<b>179</b>

<sup>15</sup> Often implies the metaphors DESPAIR IS DOWN and BECOMING DESPERATE IS DESCENT.

Metaphors	Metaphorical patterns	No., random sample
12. DESPAIR IS SMELL (FRAGRANT OBJECT/SMELLY SUBSTANCE)	<i>smrdimo po očaju</i> 'we reek of despair'; <i>miris očaja</i> 'scent of despair'	4
13. DESPAIR IS A SUBSTANCE IN A CONTAINER <sup>16</sup>	<i>čovjek pun očaja</i> 'person full of despair'	26
14. DESPAIR IS A MIXED/PURE SUBSTANCE	<i>mješavina očaja i ...</i> 'mixture of despair and ...'	13
15. DESPAIR IS A FROZEN SUBSTANCE	<i>rastopiti očaj</i> 'melt despair'	2
16. DESPAIR IS A COLOR	<i>obojan očajem</i> 'tinged with despair'	1
17. DESPAIR IS A LIQUID/WATER	<i>tonuti u očaj</i> 'sink into despair'	12
<b>SUBSTANCE: total</b>		<b>54</b>
18. DESPAIR IS A MEASURABLE QUANTITY	<i>malo očaja</i> 'little despair'	12
19. DESPAIR IS A LIVING ORGANISM <sup>17</sup>	<i>živi očaj</i> 'living despair' (11)	15
20. DESPAIR IS A PLANT	<i>sijati očaj</i> 'sow despair'	3
21. DESPAIR IS A PERSON (other than 22, 23)	<i>očaj čeka</i> 'despair awaits', <i>očaj progovara</i> 'despair utters'	18
22. DESPAIR IS A CHILD	<i>roditi očaj</i> 'give birth to despair'	1
23. DESPAIR IS A COMPANION	<i>s očajem</i> 'with despair', <i>uz očaj</i> 'accompanied by despair'	9
24. DESPAIR IS A BEAST	<i>kandže očaja</i> 'claws of despair'	1
25. DESPAIR IS A SLEEPING ORGANISM	<i>buditi očaj</i> 'wake up despair'	1
<b>LIVING ORGANISM: total</b>		<b>48</b>
26. DESPAIR IS A DEAD BODY		2
27. DESPAIR IS AN AGENTIVE FORCE/AGENT	<i>očaj odbija</i> 'despair refuses'	14
28. DESPAIR IS AN ENEMY/OPPONENT	<i>boriti se s očajem</i> 'fight with despair'	25
29. DESPAIR IS A CAPTOR	<i>očaj (koga) hvata</i> 'despair seizes (somebody)'	7
30. DESPAIR IS A MALEVOLENT AGENT	<i>očaj ih je izobličio</i> 'despair distorted them'	6
<b>AGENT: total</b>		<b>52</b>

<sup>16</sup> HUMAN BODY is a container in 13 of these examples, and it implies the metaphor SELF IS A CONTAINER FOR DESPAIR.

<sup>17</sup> Unspecified (2), MOVING ORGANISM (1), GROWING ORGANISM (1).

Metaphors	Metaphorical patterns	No., random sample
31. DESPAIR IS A SOCIAL SUPERIOR	<i>očaj (koga) vodi</i> ‘despair leads sb’, <i>očaj je zavladao</i> ‘despair has taken over’	8
32. DESPAIR IS A SUPERIOR FORCE	<i>preпустiti se očaju</i> ‘surrender to despair’	13
<i>Other</i>		
33. DESPAIR IS A NATURAL FORCE (WIND, WAVE)	<i>dašak očaja</i> ‘breath of despair’, <i>val očaja</i> ‘wave of despair’	2
34. DESPAIR IS SOUND	<i>očaj je odjek</i> ‘despair is an echo’	2
35. DESPAIR IS ILLNESS	<i>sredstvo protiv očaja</i> ‘despair remedy’	2
36. DESPAIR IS MILITARY	<i>vojska očaja</i> ‘army of despair’	1
37. DESPAIR IS PERFORMANCE	<i>opera očaja</i> ‘opera of despair’	1
38. DESPAIR IS A TRAP/CONFINEMENT	<i>kavez očaja</i> ‘cage of despair’	-

#### 4.1.1. ENTITY AND OBJECT

In a rather general ontological metaphorization, *očaj* is an entity, unspecified with respect to animacy: it is simply something that exists. The source domain ENTITY is utilized in the conceptualization of all emotions and abstract concepts (Lakoff and Johnson 1980; Stefanowitsch 2006; Tissari 2017). Because of its general nature, ENTITY does not allow emotions to be distinguished from each other, nor does it make it possible to differentiate emotions from states and dispositions, whereas some more specific metaphors may show how an emotion or state is different from another one.

The conceptualization of *očaj* as an ENTITY is attested in constructions such as *pojava očaja* ‘appearance of despair’. DESPAIR IS AN ENTITY is primarily instantiated by metaphorical patterns with verbs such as *biti*, *postojati* ‘exist’. Rather than being an independent metaphor (as Table 1 indicates), DESPAIR IS AN ENTITY can also be viewed as the metaphor underlying all the other more specific ones. Moreover, also in the corpus citations in which no metaphorical conceptualization was apparent, *očaj* is an entity: it is a topic made relevant in discourse and often juxtaposed to other entities discussed.

Somewhat more specific is the OBJECT metaphor. The conceptualization of *očaj* as an inanimate physical OBJECT is visible in constructions with words indicating transfer and possession, such as *unositi/unijeti*<sup>18</sup> ‘carry into’, *donositi/donijeti* ‘bring’; see (2).

<sup>18</sup> In similar cases, imperfective (first) and perfective (second) verbs are provided. The prefix in parentheses in examples such as (*iz*)*gubiti* ‘lose’ marks perfective verbs (*gubiti* ‘lose’ is imperfective).

Causing despair is conceived of as transferring it from a certain location to a new one in constructions such as *donijeti očaj* 'bring despair', *unijeti očaj* 'carry despair into'.

(2) *unese defetizam i očaj među široke mase*

he brought defeatism and despair among the masses

The focus in similar constructions is on agents and phenomena that cause despair in others. When despair is brought to others (according to which making somebody desperate is giving them despair), despair is also a POSSESSED OBJECT. In fact, in 87 patterns in the sample, *očaj* is a possession: a wide range of possessors is expressed by possessive pronouns or nouns (e.g., *moj očaj* 'my despair', *očaj naroda* 'people's despair'). Relatively frequently, despair is conceptualized as a VISIBLE OBJECT in constructions such as *vidjeti očaj* 'see despair'.

When qualified as small or large (e.g., *velik/prevelik očaj* 'big/huge despair'), despair is conceptualized as a MEASURABLE OBJECT and its intensity as physical SIZE (as shown below, despair's intensity is also conceived of in terms of QUANTITY, DEPTH, and WEIGHT). The INTENSITY OF EMOTION IS SIZE mapping applies to a few emotions. It plays an important role in the conceptualization of both happiness and sadness in English; see Stefanowitsch (2006). In hrWaC, this mapping is mainly related to adjective–noun patterns such as *prevelik očaj* 'huge despair'.

The focus on intensity links the metaphors DESPAIR IS A MEASURABLE OBJECT and DESPAIR IS A MEASURABLE QUANTITY. Quantity is instantiated by adverbs or nouns in constructions such as *malo/toliko očaja* 'little/so much despair', *more očaja* 'sea of despair'. Some patterns such as the last one instantiate other metaphors in addition to MEASURABLE QUANTITY: *more očaja* 'sea of despair' also instantiates DESPAIR IS WATER/LIQUID.

In some contexts, despair is an object with specific features: the metaphors instantiated are DESPAIR IS A BUILT OBJECT (e.g., *zid očaja* 'wall of despair'), DESPAIR IS A HEAVY OBJECT (instantiated by for example, *utezi očaja* 'weights of despair'), and DESPAIR IS A DEEP OBJECT (e.g., *dubok očaj* 'deep despair').

The domain FOOD, which can be understood as a specific type of object, is lexicalized in two patterns with the verb *hraniti* 'feed, nourish' (e.g., *hraniti se očajem* 'feed on despair'). Food can also be understood as a nourishing substance or liquid.

In several examples in the sample, *očaj* is conceptualized as a specific object or, more specifically, a form found in nature or man-made: SPIRAL, HILL, COAST, PRODUCT, CLOUD (see 3),<sup>19</sup> and OBSTACLE.

<sup>19</sup> This source domain is also found in the conceptualization of depression (Tercedor Sánchez and Ramos-Bossini 2020).

(3) [haljina je] dizajnirana u *oblaku* frustracije i *očaja*

[the dress] is designed in a cloud of frustration and despair

Some of these domains relate to the negative evaluation of *očaj* (see Section 4).

#### 4.1.2. SPACE. SPATIAL SCENARIOS WITH ACCUSATIVE, LOCATIVE, AND GENITIVE CONSTRUCTIONS

A considerable number of metaphorical patterns instantiate the rather general metaphor DESPAIR IS SPACE. Table 2 presents the number of metaphorical patterns indicating spatial scenarios attested in 413 examples with the prepositions *u*, *do*, *iz*, and *od* in the random sample. In these scenarios, *očaj* is metaphorically conceptualized as a destination (in constructions with the preposition *do* ‘to’), origin of movement (with *iz*, *od* ‘from, out of’), and a bounded space, or container (with *u* ‘in(to)’, be it a destination or location).

TABLE 2 Patterns with *u*, *do*, *iz*, and *od*

Accusative	<i>u očaj</i> ‘into despair’	136
Locative	<i>u očaju</i> ‘in despair’	137
Genitive	<i>do očaja</i> ‘to despair’	25
	<i>iz očaja</i> ‘out of despair’	82
	<i>od očaja</i> ‘out of/from despair’	33

Let us look at scenarios with the dynamic accusative and static locative constructions of the type *bacati u očaj* (acc.) ‘throw into despair’, *živjeti u očaju* (loc.) ‘live in despair’. In similar constructions, *očaj* is conceptualized as a bounded space, a CONTAINER that experiencers move or are moved into, or in which they exist and act. These scenarios are illustrated by (4) and (5).

(4) nova vijest o rastu tečaja, baca ih *u očaj*

recent news about the growth of the exchange rate throws them into despair

(5) stvarno živiš *u neznanju i očaju*

you really live in ignorance and despair

In (4), we can see the linguistic reflection of the complex conceptual metaphor CAUSED CHANGE OF STATE IS CONTROL OVER AN ENTITY RELATIVE TO A LOCATION, whereby causing a new state is moving the affected party to a new location. It is an entailment of the metaphor CHANGE OF STATE IS MOTION and makes use of the metaphors CAUSES ARE FORCES and CAUSATION IS OBJECT TRANSFER.<sup>20</sup> The verb *bacati/baciti* ‘throw into’ implies

<sup>20</sup> Part of the Event structure model: Causation (Lakoff et al. 1991).

propelling something or someone with a rapid movement of the arm and wrist, moving it violently, energetically, and/or carelessly.

The prepositional construction *u očaj* 'into despair' is employed in dynamic contexts with the following caused-motion verbs and verbal noun: *bacati/baciti*, *bacanje* 'throw into/throwing' (66 examples); *tjerati/otjerati*, *natjerati* 'drive/pressure' (16), *voditi/dovoditi/dovesti* 'lead' (10), *gurati/gurnuti* 'push' (2), *goniti*, *nagoniti* 'chase' (2), *nagnati* 'force' (1), *odnijeti* 'carry' (1), *slati* 'send' (1), and *uvaliti* 'put' (1).

The vast majority of the constructions contain the verb *bacati/baciti* 'throw' (65). Examples such as (4) and (6) depict a scenario in which a causer (a concrete or abstract phenomenon) moves an emoter into despair, whereby despair is a metaphorical place (destination):

(6) ovo što sad doživljava tjera ga u očaj  
 what he is experiencing now drives him into despair

Verbs similar to *bacati* 'throw' in that they imply propelling or carrying along by force in a specified direction, *tjerati/otjerati*, *natjerati* 'drive/pressure', are also relatively frequent. A similar meaning is conveyed by some other verbs with single occurrences only (*gurati/gurnuti* 'push', *uvaliti* 'put', *goniti* 'chase', *nagoniti/nagnati* 'force'). Only in a small number of examples were neutral caused-motion verbs found that do not imply violent and careless action (e.g., *voditi* 'lead', *dovoditi/dovesti* 'bring'). In individual examples, *odnijeti* 'carry away' and *slati* 'send' are also attested.

In the motion scenario with accusative constructions that employ the metaphor *DESPAIR IS A BOUNDED SPACE/CONTAINER* (and imply the metaphor *CHANGE OF STATE OF THE AFFECTED IS MOVEMENT INTO A BOUNDED SPACE*), the dominant type of caused-motion verb employed implies that the emoter is helpless and brought into the metaphorical space against his will. The doer performing the action is a variety of agents causing despair including persons and abstract phenomena such as feelings (e.g., *saznanje* 'knowledge', *ispiti* 'exams', *osjećaj gubitka* 'sense of loss', *odluke* 'decisions').

In a sub-scenario with dynamic accusative constructions, emoters experiencing despair in a self-motion event move to a metaphorical space:

(7) Nikad ne smijemo *upasti u* beznadnost, napuštenost, očaj.  
 We must never fall into hopelessness, abandonment, despair.

The most frequent verbs in self-motion constructions are *padati/pasti*, *upasti*, and *zapasti* 'fall' (26 examples), whereas a few other verbs occur only once (*tonuti* 'sink', *ponirati* 'plunge', *zaglibiti* 'get stuck').<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Other examples with accusative constructions employ the verbs *pretvoriti* 'turn' (3), *prelaziti* 'transform' (2), and *izroditi se* 'degenerate' (1), and the noun *put* 'road' (1).

The static scenario with the locative case is attested in 137 examples. The viewpoint linked to the CONTAINER realized in examples such as *živjeti u očaju* ‘live in despair’ suggests that persons experiencing despair are inside it. The existence of any emotion in emoters is often conceptualized as being in a figurative, bounded space (Kövecses 2000a), which is reflected in the conceptual metaphor EXISTENCE OF EMOTION IS BEING IN A BOUNDED SPACE. However, as discussed below, that space can have various and rather specific features, influencing emoters’ possibilities of dealing with and having control over their situation.

An interesting question related to this scenario is what kind of activity the “space of despair” allows. What are we able to do in despair? What do the actions we perform in despair suggest about the ways of dealing with it and overcoming it? To examine that, the actions described in the locative constructions were examined and classified; see Table 3. It shows that emoters in despair as a container are engaged in destructive and negative actions equally frequently as in positive and neutral actions. In some examples, the actions depicted are speaking and moving.<sup>22</sup>

**TABLE 3** Locative constructions and types of actions

<i>u očaju</i> ‘in despair’	
Destructive and self-destructive actions	11
Various negative actions	45
Positive actions	20
Neutral actions	35
Speaking (18), moving (4)	22

In the scenarios involving the locative and accusative with the preposition *u* ‘in(to)’, *očaj* is a space that can be entered and left. The genitive pattern with the preposition *do* expresses reaching a spatial border (regardless of the features of the space: it can be a container or surface). Two other genitive constructions (involving *iz* and *od*) use SPACE as the source domain to predominantly express cause.

The genitive construction *do očaja* ‘to despair’ (25 examples) most frequently occurs with the verb *dovoditi/dovesti* ‘bring’ (11) in caused motion constructions<sup>23</sup> that imply that an emoter is brought to a border of despair conceptualized as a metaphorical space:

(8) *Dovela je sama sebe, svojim razmišljanjima, do očaja*

<sup>22</sup> Four constructions with no verb were excluded.

<sup>23</sup> Another caused-motion verb (*tjerati* ‘drive’) appears only once in *do* constructions.

She brought herself, with her thoughts, to despair

(9) a kada se teško razbolio, i obitelj doveo *do ruba očaja*

when he fell seriously ill, he brought his family to the brink of despair

Among the agents causing the emoter's movement (i.e., emotional arousal) are people, their actions or emotions, and various social phenomena and circumstances.

A few verbs and phrases in *do* constructions imply self-motion: *dolaziti* 'arrive' (2), *ići* 'go' (1), *srozati se* 'droop' (1).<sup>24</sup>

(10) neke stvari [su] *išle do* apsurdna i očaja

some things went from absurd to despair

Spatial constructions with the preposition *iz* and *očaj* in the genitive (*iz očaja* 'out of/from despair' (82)) mainly indicate cause such as in *jedemo iz očaja, tuge* 'we eat out of despair, sadness'. Only in individual examples does the preposition *iz* indicate movement from *očaj* conceptualized as a container (which one can run out of); see (11):

(11) i svatko *iz* tog očaja hoće pobjeći

and everyone wants to escape from that despair

The corpus citations with *iz očaja* were examined to determine types of actions caused by the feeling of despair: does despair cause negative or positive, or destructive or constructive actions? Table 4 shows that destructive, self-destructive, and negative actions together (34) do not outnumber positive and neutral ones (39),<sup>25</sup> although explicitly positive actions are less frequent than neutral ones.

The genitive constructions with *od očaja* 'from/out of despair' (33 examples) also primarily indicate cause (*od očaja su popadali* 'all of them fell down out of despair'). However, in some examples, *očaj* is a metaphorical space one can be located far from or move away from:

(12) Bio sam jednako udaljen od sreće kao i *od očaja*.

I was as far from happiness as I was from despair.

(13) ja sam morao dalje ... Dalje *od očaja*

I had to move on... far from despair

In the scenario with *od očaja* expressing cause, (self-)destructive and negative actions are equally represented as positive ones; see Table 4.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> The remaining constructions are *biti na pedalj do* 'be close to' (1), *tranzicija od euforije do* 'transition from euphoria to' (1), *od sjaja do* 'from shine to' (1), *od nježnosti do* 'from tenderness to' (1), *zabrinut do* 'worried to' (1), *voljeti do* 'love to' (1), *ljubiti do* 'love to' (1), *napastvovani do* 'persecuted to' (1). In one construction, no verb appears.

<sup>25</sup> Seven citations with no verb were not included in the count.

<sup>26</sup> Five citations with no verb were not included in the count.

TABLE 4 Types of actions in the constructions *od očajja* and *iz očajja* ‘out of despair’

	<i>od očajja</i>	<i>iz očajja</i>
Destructive or self-destructive actions	6	24
Negative actions	6	10
Positive actions	5	12
Neutral actions	6	27
Speaking (2) and moving (3)	5	2

The discussion above addressed the majority of constructions involving spatial conceptualization. Some additional construction types in which *očaj* is conceptualized as a space found in the corpus involve the prepositions *između* ‘between’ (see (14)) and *na* ‘on(to)’, and *kroz* (e.g., *prolaziti kroz očaj* ‘go through despair’, *nagoniti na očaj* ‘drive to despair’).

(14) Ja lutam *između* očajja i nade.

I am wandering between despair and hope.

Some metaphorical patterns relating to space suggest a conceptualization of *očaj* in terms of some specific geographical phenomena: *pustinja očajja* ‘desert of despair’, *ravnica očajja* ‘plain of despair’. Using a specific source domain such as DESERT — referring to a waterless, desolate area of land with little or no vegetation — implies an unfavorable state of the emoters.

#### 4.1.3. OČAJ: A DEEP CONTAINER

A specific conceptualization addressed above, *očaj* as a CONTAINER, necessitates further reflections because this conceptualization is predominant, and it involves conventional expressions that tend to be overlooked or given less importance in metaphorical studies. *Očaj* is often a specific type of space (or, sometimes, a built object): moderately or very deep, and occasionally dark. This is suggested by various metaphorical patterns in the random sample. For instance, *ponor očajja* ‘abyss of despair’ is attested several times in the sample; see (15).

(15) vulkan bijesa prokuljao *iz ponora očajja* u kojem se nalazim već mjesecima  
a volcano of rage erupted from the abyss of despair I’ve been in for months

*Ponor* refers to a deep, immeasurable space, gulf, or cavity: a vast chasm. People’s being in that space maps onto not being able to resolve problems that they face, and it implies immense difficulties for people when they try to resolve them. We know from our everyday experience that upward movement from deep spaces requires great effort and energy, and how easy it is to move downward.

*Tunel očaja* 'tunnel of despair' is also repeatedly attested in the sample (e.g., *ima li izlaza iz tunela mraka i očaja* 'is there a way out of the tunnel of darkness and despair'). Tunnels are confined spaces with limited or restricted means of exit. The scenario in which *očaj* is a tunnel implies a narrow space and claustrophobic feelings of the emoter in the tunnel. Other metaphorical patterns found in the corpus instantiating DEEP CONTAINER include *bezdan očaja*<sup>27</sup> 'abyss of despair' and *rupa očaja* 'pit of despair' (see (16)). Deep containers such as pits in the natural environment are as a rule dark: the deeper, the darker. That fact makes them even more difficult to get out from.

(16) *podigne iz rupe očaja, oprašta*

it lifts from the pit of despair, forgives

(17) *Baltik [je] ove godine pao u crni bezdan očaja*

The Baltik has fallen into a black abyss of despair this year

In the example *ima li izlaza iz tunela mraka i očaja* 'is there a way out of the tunnel of darkness and despair', the noun *mrak* 'darkness' is explicitly mentioned. In (17), *bezdan* is qualified as *crn* 'black'. In such examples, *očaj* is explicitly related to the source domain DARKNESS, and that domain is repeatedly utilized together with DEPTH and CONTAINER. DARKNESS is also instantiated in patterns such as *mračni očaj* 'dark despair' and *tama očaja* 'darkness of despair'.

Some constructions are rather explicit with respect to the depth of the container, which is implied by the prefixed verb *upasti* 'fall into' and explicitly referred to by the noun *ponor* 'abyss' in (18):

(18) *Upao sam tada u ponor beskrajnog očaja*

I then fell into an abyss of endless despair

Another pattern found in the corpus that suggests a very deep space is *provalija očaja* 'precipice of despair'. However, deep space is also implied in many constructions in the sample with the construction *baciti u* 'throw into' (see Section 3.1.2.), which implies that emoters are thrown into a place of a certain depth. Around thirty such constructions are represented in the sample. An additional nineteen citations contain the word *rub* 'edge' (see (19)) and also imply depth. According to dictionary definitions, *rub* 'edge' refers to a place or line where an object stops, or the part of it that is furthest from the middle. In the examples with *očaj*, *rub* implies a dangerous line or border, which is not the border of a surface or surface-like object, but the border of a steep place, such as a precipice. The edges implied in scenarios such as in (19) are edges of containers one can fall into and which one cannot easily get out of (e.g., the edge or brink of an abyss).

<sup>27</sup> *Bezdan* is defined in HJP as "large chasm".

(19) branitelji, dovedeni su na *rub* očaja  
the defenders were brought to the brink of despair

Being at such edges means that the emoters are about to enter into frightening or threatening situations, and bringing the emoters to such edges means putting them in a situation that is difficult to bear.

If persons experiencing despair are in a deep place, it means that they are DOWN (or deep down), and that they need either substantial energy or assistance to get out:

(20) pomoz mi da se podignem iz *ponora* očaja  
help me rise from the abyss of despair

Example (20) implies two metaphors focused on the emoter: BECOMING DESPERATE IS DESCENT/FALLING DOWN; OVERCOMING DESPAIR IS UPWARD MOVEMENT.

The vertical dimension is, as indicated, the source for conceptualizing many emotions. Being DOWN is common to negative emotions and states, including sadness and depression (See Section 4).

In some examples in which some other source domains are evoked, such as LIQUID/WATER in (21),<sup>28</sup> the expressions used (e.g., *more* ‘sea’, *uroniti* ‘plunge’) additionally suggest a specific deep space (water) and the emoter’s descent: he is moving DOWN:

(21) kad ponovno u *more* vlastitog očaja uroniš, ne zovi me  
when you plunge again into the sea of your own despair, don’t call me

In similar examples, the metaphor observable is EXPERIENCING DESPAIR IS DESCENT.

Importantly, the figurative space of despair is difficult to get out of, and much effort is required to achieve that. Research on depression has arrived at similar findings. The metaphorical space of depression is often unpleasant or difficult to get out of (Semino 2008). Charteris-Black (2012) notes that the second most frequent way in which patients conceptualized their depression is a combination of CONTAINMENT and CONSTRAINT metaphors (see Section 4).

Some patterns found in the additional corpus examples explicitly suggest a confined space that is not dark and (not necessarily) deep as some others mentioned (e.g., tunnels or pits). These examples clearly indicate TRAP/CONFINEMENT and also evoke the source domain CAPTIVE ANIMAL (e.g., *izvući (nekoga) iz kaveza očaja* ‘pull (a person) out of the cage of despair’).

Deep (low) and dark spaces are not necessarily connected. However, we know from our everyday experience that low places, such as pits, are without (much) natural light and tend to be dark. DOWN and CONFINED SPACE are nevertheless two distinct source domains.

<sup>28</sup> *Vlastitog* ‘your own’ instantiates POSSESSED OBJECT.

#### 4.1.4. SUBSTANCE

A fairly well-represented metaphor in the sample is DESPAIR IS A SUBSTANCE, with a few more specific metaphors. As a general metaphor, it places despair in human bodies (or their parts), conceived of as containers. The metaphor EMOTIONS ARE SUBSTANCES (INSIDE A PERSON/CONTAINER), attested in many languages, has often been discussed among general emotion metaphors (e.g., Kövecses 2000a). This metaphor is instantiated in constructions such as *pun očajja* and *ispunjen očajem* 'full of despair', indicating that the body is a container which can be filled and emptied, and in which despair can reach a certain level. This metaphor implies another one: SELF/BODY IS A CONTAINER FOR DESPAIR.

*Očaj* is most frequently placed in the entire body/person (e.g., *očaj i strah u čovjeku* 'despair and fear in the person'), but its containers are also body parts. A body part repeatedly found in the random sample is heart (e.g., *srce puno očajja* 'heart full of despair'). A single occurrence of *glas* 'voice' (e.g., *očaj u glasu* 'despair in the voice') is also found. Apart from these, other containers for despair found in the corpus are *pogled* 'look', *oči* 'eyes', and *lice* 'face'.

Other containers for despair in the random sample are abstract and concrete entities (e.g., *vrijeme puno očajja* 'time full of despair', *post prepun očajja* 'post full of despair').

With *ispuniti* 'fill' and *pun* 'full', as a rule it is unclear whether the substance is solid or liquid because these words can apply to both. However, some patterns unambiguously instantiate LIQUID (e.g., *izvor očajja* 'source of despair', *očaj curi* 'despair trickles', *kap očajja* 'drop of despair', *val očajja* 'wave of despair').<sup>29</sup> In these examples, the focus is not on the substance in a body.<sup>30</sup>

In individual examples, despair is A FROZEN SUBSTANCE and COLOR (e.g., *obojan očajem* 'tinged with despair').

#### 4.1.5. LIVING ORGANISM

LIVING ORGANISM is among "source domains that apply to all emotion concepts" (Kövecses 2000a: 36), such as sadness and friendship (Kövecses 2000a: 25, 104). According to Kövecses, it expresses an "increase or decrease in the intensity of ...

<sup>29</sup> Also: MEASURABLE QUANTITY.

<sup>30</sup> The metaphor EMOTION IS A FLUID IN A CONTAINER is among the most typical emotion metaphors (Kövecses 2015: 157).

emotions” (Kövecses 2000a: 36).

DESPAIR IS A LIVING ORGANISM is found in 48 metaphorical patterns. Knowledge about the source domain LIVING ORGANISM that is relevant to emotions pertains to the fact that living organisms come into existence themselves and are not made (as objects are). Their developmental aspects are also important: a beginning, development, and a possible end. Furthermore, from the viewpoint implied by LIVING ORGANISM, emotions are separate from the self and capable of independent action.

In the majority of the LIVING ORGANISM examples in the random sample, the lower-level source domains are PERSON and COMPANION. Language units from the PERSON domain refer to actions related to people and society. For instance, people meet with *očaj* as they meet other persons (*susretati se s očajem* ‘meet with despair’), and *očaj* is in charge of making final decisions (*posljednju riječ ima očaj* ‘despair has the last word’).

A submetaphor of PERSON, DESPAIR IS A COMPANION, is instantiated by only a few patterns. However, these include the frequent conventional prepositional expressions *s očajem* ‘with despair’ and *uz očaj*, literally, ‘by/along with despair’. In individual examples only, other parts of speech (e.g., verbs) instantiate the COMPANION metaphor, such as *igramo se (s očajem)* ‘we play (with despair)’, *očaj (nekoga) prati* ‘despair is following (somebody)’.

In some examples, the organism is left unspecified or is underspecified (e.g., it moves). In a specific group of examples, the pattern relating to LIVING ORGANISM (*živi očaj, očaj živi* literally, ‘living despair’) is negatively evaluative (e.g., *takve curke su očaj živi* ‘such girls are very bad/nasty/terrible’).

Three source domains — SLEEPING ORGANISM, CHILD, and BEAST<sup>31</sup>—are attested only in individual examples in the random sample.

The PLANT metaphor is attested in three examples altogether, but it is instantiated by three different expressions each time: the nouns *korijen* ‘root’ and *plod* ‘fruit’, and the verb *sijati* ‘sow’.<sup>32</sup>

In two examples in the sample, the source domain is DEAD ORGANISM/BODY (e.g., *secirati očaj* ‘dissect despair’).

<sup>31</sup> The domain could also be labeled WILD ANIMAL. See the discussion in Forceville and Paling (2021).

<sup>32</sup> In HrWaC, the first two collocates referring to emotions and states on the CC list for *sijati* are *razdor* ‘discord’ and *mržnja* ‘hatred’.

#### 4.1.6. AGENTIVE FORCE/AGENT

The LIVING ORGANISM source domain, and specifically the PERSON source domain, share features with the AGENTIVE FORCE domain. As an agent, *očaj potiče* 'encourages', *motivira* 'motivates', or *tjera na nešto* 'forces [an emoter] to do something'.

One lower-level source domain is rather prominent within this category: OPPOSITION/ENEMY. The metaphor DESPAIR IS AN ENEMY<sup>33</sup> is instantiated in constructions with *pred(ava)ti se* 'surrender', *kloniti se (očaja)* 'stay away (from despair)', *pobijediti (očaj)* 'defeat despair', *neprijatelj* 'enemy' (e.g., *strah i očaj naši su neprijatelji* 'fear and despair are our enemies'), and *dati smrtonosni udarac (očaju)* 'give the death blow (to despair)'. This metaphor implies a broader battle scenario in which emoters are confronted with an enemy who is at times overwhelming, with whom they struggle, and whom they seek to defeat or to whom they have to surrender.

Two other specific source domains fairly frequently represented are CAPTOR and MALEVOLENT AGENT (a similar source domain is labeled EVIL BEING by Coll-Florit et al. in their study of metaphors for depression (Coll-Florit et al. 2021: 16)). The first is instantiated in the repeated patterns with the verb *hvatati/uhvatiti* 'catch' (*očaj me hvata* 'despair grips me'). In other patterns, other verbs with a similar meaning are attested (e.g., *loviti* 'catch': *ulovi ih očaj* 'they were caught by despair').

#### 4.1.7. SUPERIOR FORCE AND SOCIAL SUPERIOR

EMOTION IS A SOCIAL SUPERIOR is claimed to be one of the most typical emotion metaphors. It is attested in the conceptualization of anger, fear, sadness, love, lust, pride, and happiness (see Kövecses 2000a: 37; 2015: 160), and it is considered "the social equivalent of physical–natural forces" (Kövecses 2000a: 37) applicable to habitual states. That metaphor is instantiated with *očaj* in constructions such as *očaj vodi* 'despair leads', *očaj ima vlast nad čovjekom* 'despair has power over a person', and *očaj je ovladao/zavladao* 'despair reigned/took over'.

EMOTIONS ARE FORCES is one of the general emotion metaphors mapping forces, causes, and motion onto the target domain of emotions. The metaphor DESPAIR IS A SUPERIOR FORCE is attested in a fair number of contexts. The patterns repeatedly include the verbs *prepuštati se/prepustiti se* 'submit' and the noun *navala* 'rush'. The former contexts primarily focus on resignation and helplessness of emoters (see (22), in which the domains of DESCENT and DEEP CONTAINER are also instantiated), and the latter on

<sup>33</sup> With the opposite concept, *nada* 'hope', the prominent metaphor is GUARDIAN; see Šarić (2020).

intensity of the despair.

(22) *Padamo u očaj i prepuštamo se tom očaju*

We are falling into despair and submit to it

#### 4.1.8. OTHER SOURCE DOMAINS

NATURAL FORCE, which is a prominent source domain for some emotions (see Kövecses 2000a: 37), is attested in two examples in which it is specified as wind and wave (*dašak očaja* ‘breath of despair’, *val očaja* ‘wave of despair’). The first pattern is found in a context focusing on low intensity of despair, and the second on high intensity.<sup>34</sup>

The intensity of some emotions and states (e.g., euphoric) is experienced as HEIGHT. Despair’s intensity in Croatian is experienced as DEPTH. It is also frequently related to the source domain of SIZE (e.g., *veliki očaj* ‘big despair’). Lexical items found for both DEPTH and SIZE in the sample are similar in frequency: *dubok očaj* ‘deep despair’ occurs six times, and *velik* ‘big’, *prevelik* ‘huge’, and *veći* ‘bigger’ seven times.

Source domains attested in single patterns only in the sample are SOUND, PERFORMANCE, ILLNESS, and MILITARY. A single pattern found in additional concordances examined suggests TRAP/CONFINEMENT (e.g., *kavez očaja* ‘cage of despair’).

## 5. DISCUSSION AND CONCLUSION

General metaphors for *očaj* identified in hrWaC apply to many other emotions, dispositions, and states. Some source domains (e.g., ENTITY) are rather general and thus carry less explanatory value. Most frequent metaphors for *očaj* are conventional metaphors that often go unnoticed, including container, instantiated by metaphorical patterns with prepositions. Some of the metaphors for despair apply to related emotional states, conditions, and emotions, and have been discussed in research on English and other languages (e.g., metaphors for depression and sadness; see below).

Some metaphors are highly conventional, either with many metaphorical patterns instantiating them (such as object), or with just a few frequent patterns (such as COMPANION). Low frequencies of some metaphorical patterns (e.g., *ravnica očaja* ‘plain of despair’) frequently coincide with innovative usages.

<sup>34</sup> In most of the corpus citations examined that depict intensity, the focus is on the latter.

As indicated above, the SPACE/CONTAINER and OBJECT metaphors are rather frequent, accounting for 75% of all metaphorical patterns with *očaj* found in the sample. The frequency of the metaphorical patterns instantiating them indicates a central role these metaphors play in the conceptualization of *očaj*. Such patterns are often neglected in introspective studies of metaphors that tend to focus on more “visible” patterns, that is, innovative ones.

As indicated earlier, despair is closely related to sadness and depression: it often starts or coexists with the former, and sometimes it develops into the latter, which is a serious medical condition. Their conceptual closeness seems to relate to their sharing of some central metaphors. Studies dealing with sadness (mainly in English) have identified the following source domains utilized in its conceptualization: DOWN, DARKNESS, FLUID IN A CONTAINER, VIOLENT PHYSICAL FORCE, NATURAL FORCE, ILLNESS, INSANITY, BURDEN, LIVING ORGANISM, CAPTIVE ANIMAL, OPPONENT, SOCIAL SUPERIOR, LACK OF HEAT, LACK OF VITALITY (Barcelona 1986; Kövecses 2000a); MIXED/PURE SUBSTANCE, SUBSTANCE IN A CONTAINER (UNDER PRESSURE), LIQUID, DEPTH, AURA, SOUND, WEATHER PHENOMENON, TASTE/FOOD, HEAT (Stefanowitsch 2006). Many of these metaphors are found in various languages, including non-European ones, although sharing a conceptual metaphor does not necessarily imply sharing specific mappings (see, e.g., Trào (2014) on SAD IS DOWN in English and Vietnamese). Some specific metaphors for sadness are language-specific, as Türker (2013) demonstrates for Korean, in which, for instance, the source domains (DESIRED) HIDDEN OBJECT, SHARING, LIGHT, SMELL, and COLOR are utilized. Some of these metaphors for sadness identified in various languages are found in the conceptualization of *očaj* (e.g., DOWN, DARKNESS, LIVING ORGANISM, OPPONENT, SOCIAL SUPERIOR; see previous sections). Interestingly, SMELL and COLOR are also utilized in Croatian.

Some of the recurring conceptual metaphors identified (mostly for English, but also for other languages) in research on depression are also rather relevant for despair in Croatian. For instance, DEPRESSION IS DESCENT was identified by McMullen and Conway (2002) as dominant in their corpus; it is also the most common one in Charteris-Black's (2012) data. It is expressed in terms of an unrestrained movement in a physical space, from a high location to a lower one, and it is closely related to the conceptualization of despair in Croatian. The remaining two metaphors represented in a smaller portion of McMullen and Conway's examples utilize the source domains DARKNESS and WEIGHT (also identified by Charteris-Black (2012) and Fahlenbrach (2017),<sup>35</sup> who studied short animated films), and CAPTOR. The latter is also relevant

<sup>35</sup> Fahlenbrach suggests LACK OF CONTROL as a domain that, in its embodied nature, functions cross-culturally as a source domain for depression (Fahlenbrach 2017: 106).

for *očaj*. Semino found that the domains UP/DOWN, ENCLOSED SPACE, JOURNEY, PHYSICAL ENTITY (e.g., BURDEN), and, infrequently, ENEMY are most used by people reflecting on their depression (Semino 2008: 178–190). Charteris-Black (2012) labeled one group of frequent metaphors in his data “metaphors of containment/constraint.” The containment/constraint source domain is also rather relevant for despair in Croatian.<sup>36</sup> In a study of Spanish, Reali, Soriano, and Rodríguez (2016) identified the two most frequent metaphors: DEPRESSION IS A PLACE IN SPACE (bounded, deep, and dark) and DEPRESSION IS AN OPPONENT (including monsters and beasts).

In a large corpus, Tercedor Sánchez and Ramos-Bossini (2020) found the most frequent source domains for depression: NATURAL AGENT (subcategories: STORM and CLOUD); CONTAINER (subcategories: TRAP and PRISON); DARKNESS (subcategories: SHADOW and VACUUM); UP–DOWN schemas (subcategories: FEELING DOWN and DOWNWARD ROAD OR PATH); and MONSTER/BIG ANIMAL. In short wordless animation films, Forceville and Paling (2021) found two dominant metaphors: DEPRESSION IS A DARK MONSTER and DEPRESSION IS A DARK CONFINING SPACE (which corresponds to the CONTAINER and DARKNESS domains identified by others).

In this analysis as well, many source domains for *očaj* ‘despair’ were found that are utilized in the conceptualization of depression and sadness: DESCENT, DOWN, CAPTOR, ENEMY, OBJECT (cf. PHYSICAL ENTITY), CONTAINER (cf. ENCLOSED SPACE), CONFINED SPACE (cf. CONFINING SPACE), DARKNESS, WEIGHT, BEAST (cf. MONSTER/BIG ANIMAL), TRAP. Thus, there are many similarities in the ways *očaj* ‘despair’ is conceptualized in Croatian compared to how sadness and depression are conceptualized cross-linguistically.

Some metaphors of despair are clearly evaluative, emphasizing despair’s negative value. Such appraisal is explicitly linked to the source domains ENEMY, CAPTOR, MALEVOLENT AGENT, and ILLNESS. Negative evaluative force is also related to the dominant CONTAINER source domain, and specifically to the DESPAIR IS A DEEP CONTAINER metaphor, which implies PERSON EXPERIENCING DESPAIR IS DOWN. Both are evaluative, emphasizing the negative aspects of *očaj*. These mappings are based on our everyday experience and orientation in space. The source domain (i.e., image schema)<sup>37</sup> of VERTICALITY (UP and DOWN) is commonly used in the conceptualization of states and emotions. DOWN is a source domain regularly employed in the metaphorical conceptualization of negative states and emotions (e.g., sadness), whereas UP is employed for positive ones, such as happiness (Kövecses 2000a: 5), health, virtue, and life (Lakoff

<sup>36</sup> The CONTAINER metaphor was earlier formulated by Barcelona (1986) and also mentioned by Semino (2008).

<sup>37</sup> Image schemas are “directly embodied (basic) but highly schematic representations of spatial and force-dynamic relations” (Hampe 2005: 82).

and Johnson 1980: 17). In some examples with CONTAINER, it correlates with DARK. Both relate to the negative assessment of despair<sup>38</sup> and to the more general metaphor POSITIVE EMOTIONS ARE LIGHT, NEGATIVE EMOTIONS ARE DARKNESS.

Some domains identified in research on emotion metaphors (e.g., LIGHT, FRIEND) are not utilized because of their mainly positive evaluative potential, which is incompatible with the overall negative value ascribed to *očaj* in Croatian. Some of the negatively connoted source domains found with *očaj* (e.g., ENEMY, MALEVOLENT AGENT, CAPTOR, ILLNESS) are also associated with fear; see Kövecses (1990) and Perak (2014).

Metaphors are relevant to how we deal with emotional states. Some metaphors can influence constructive actions and behaviors more than some others. Conceiving of despair as a SUPERIOR FORCE (OR NATURAL FORCE) implies that emoters are subjects of external forces and cannot influence their situation. In the scenarios implying deep CONTAINERS, overcoming despair involves a movement upwards (the general metaphor GOOD IS UP), which is never easy, but is possible. If we “fall” due to external forces, we cannot influence it. Some other scenarios imply that emoters can do something about their situation, and the change of perspective (and metaphor) reinforces the feeling of being in control: for instance, the metaphor of OPPONENT/ENEMY implies a possibility of action toward a positive outcome.

<sup>38</sup> The positive–negative values ascribed to emotions and emotional states are not universal. Positive source domains such as SHARING and LIGHT used for sadness in Korean are a product of the Korean cultural model; see Türker (2013: 112-114).

## APPENDIX

The uppermost collocation candidates for *očaj* and the search criteria

Collocation candidates

Attribute: lemma In the range from: -5 to: 5

Minimum frequency in corpus: 5

Minimum frequency in given range: 3

T-score MI MI3 log likelihood min\_sensitivity

Show functions: logDice Sort by: logDice

Make candidate list Save options

Collocation candidates

Page 1 Go Next >

	Cooccurrence count	Candidate count	T-score	MI	logDice
beznade	247	3,475	16.336	13.122	9.139
tuga	461	36,501	21.456	10.517	8.281
očaj	188	12,042	13.703	10.823	7.998
bacati	464	53,386	21.519	9.978	7.860
nemoć	140	10,089	11.824	10.653	7.695
bijes	198	22,151	14.057	10.018	7.567
jad	158	16,700	12.558	10.100	7.492
bijeda	112	12,250	10.573	10.051	7.239
bačati	425	106,783	20.570	8.851	6.872
tjerati	188	41,815	13.655	9.027	6.837
tjeskoba	71	10,606	8.415	9.601	6.682
rub	251	69,615	15.805	8.709	6.654
bespomoćnost	41	1,728	6.400	11.427	6.608
depresija	137	36,123	11.678	8.781	6.542
ljutnja	71	15,069	8.410	9.095	6.423
usamijenost	40	3,494	6.319	10.375	6.398
krik	46	6,429	6.774	9.697	6.350
nevjeric	52	8,979	7.200	9.292	6.340
besmisao	35	3,042	5.911	10.383	6.248
rezignacija	30	1,307	5.475	11.379	6.202
siromaštvo	81	25,525	8.975	8.524	6.142
gorčina	40	6,812	6.315	9.412	6.119
izgubijenost	28	1,264	5.289	11.328	6.107
obuzeti	39	7,168	6.225	9.202	6.085
dovoditi	181	77,297	13.404	8.066	6.052
samoća	46	11,146	6.768	8.904	6.022
enciklopedija	40	9,820	6.311	8.883	5.905
ponor	36	7,847	5.958	9.056	5.890
suza	122	55,627	11.001	7.991	5.884
patnja	93	39,583	9.608	8.091	5.803
plac	47	14,287	6.837	8.576	5.870
malodušnost	23	1,090	4.793	11.258	5.842
razočaranje	45	14,092	6.690	8.533	5.818
nada	199	104,330	14.043	7.790	5.808
strah	314	177,631	17.633	7.680	5.761
pesimizam	26	3,781	5.092	9.640	5.750
panika	64	27,633	7.970	8.070	5.724
osamijenost	22	1,946	4.656	10.357	5.687
krajnji	121	65,436	10.946	7.745	5.677
euforija	37	11,977	6.065	8.498	5.663
egzistencijalan	29	7,185	6.373	8.871	5.627
neimaština	24	4,067	4.891	9.419	5.609
obuzimati	21	2,292	4.578	10.053	5.585
hvatati	55	26,006	7.385	7.939	5.565
mržnja	95	53,867	9.699	7.677	5.561
gnjev	26	5,996	5.088	8.974	5.561
zapesti	30	8,844	5.463	8.621	5.556
očajan	40	15,574	6.302	8.192	5.553
besperspektivnost	18	598	4.241	11.770	5.544
samoubojstvo	49	23,369	6.972	7.990	5.544

Page 1 Go Next >

## LITERATURE

- ALONSO-ARBIOL, Itziar, Cristina SORIANO i Fons J. R. VAN DE VUIVER. 2013. "The Conceptualization of Despair in Basque, Spanish, and English". *Components of Emotional Meaning: A Sourcebook*. Ed. Johnny J. R. Fontaine, Klaus R. Scherer i Cristina Soriano. Oxford: Oxford University Press: 311–327.
- ARIAS, Juan A., Claire WILLIAMS, Rashmi RAGHVANI, Moji AGHAJANI, Sandra BAEZ, Catherine BELZUNG, Linda BOOIJ, Geraldo BUSATTO, Julian CHIARELLA, Cynthia HY FU, Agustin IBANEZ, Belinda J. LIDDELL, Leroy LOWE, Brenda W. J. H. PENNINX, Pedro ROSA i Andrew H. KEMP. 2020. "The Neuroscience of Sadness: A Multidisciplinary Synthesis and Collaborative Review". *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* 111: 199–228.
- BARCELONA, Antonio. 1986. "On the concept of depression in American English: A cognitive approach". *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 12: 7–34.
- BOWER, Bruce. 2020. "Deaths of Despair' Are Rising. It's Time to Define Despair". *Science News*. URL: <https://www.sciencenews.org/article/deaths-of-despair-depression-mental-health-covid-19-pandemic> (18 May 2023)
- CHARTERIS-BLACK, Jonathan. 2012. "Shattering the Bell Jar: Metaphor, Gender, and Depression". *Metaphor and Symbol* 27, 3: 199–216.
- COLL-FLORIT, Marta, Salvador CLIMENT, Marco SANFILIPPO i Eulàlia HERNÁNDEZ-ENCUENTRA. 2021. "Metaphors of Depression. Studying First Person Accounts of Life with Depression Published in Blogs". *Metaphor and Symbol* 36, 1: 1–19.
- DEPRESSION. [s. a.]. "Depression". *World Health Organization*. URL: <https://www.who.int/health-topics/depression> (18 May 2023).
- DESPAIR. [s. a.]. "Despair". *Theravive*. URL: <https://www.theravive.com/therape-dia/despair#:~:text=Desperation%20is%20a%20symptom%20of,we%20experience%20a%20significant%20loss>
- DIAMOND, Stephen A. 2011. "Clinical Despair: Science, Psychotherapy and Spirituality in the Treatment of Depression". *Psychology Today*. URL: <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/evil-deeds/201103/clinical-despair-science-psycho-therapy-and-spirituality-in-the-treatment> (18 May 2023)
- FAHLENBRACH, Kathrin. 2017. "Audiovisual Metaphors and Metonymies of Emotions and Depression in Moving Images". *Metaphor in Communication, Science and Education*. Ed. Francesca Ervas, Elisabetta Gola i Maria Grazia Rossi. Berlin, Boston: De Gruyter: 95–118.
- FORCEVILLE, Charles i Sissy PALING. 2021. "The Metaphorical Representation of Depression in Short, Wordless Animation Films". *Visual Communication* 20, 1: 100–120.

- GOVIER, Trudy. 2011. "Hope and Its Opposites". *Journal of Social Philosophy* 42, 3: 239–253.
- GUTIN, Iliya, William COPELAND, Jennifer GODWIN, Kathleen Mullan HARRIS, Lilly SHANAHAN i Lauren GAYDOSH. 2023. "Defining despair: Assessing the multidimensionality of despair and its association with suicidality and substance use in early to middle adulthood". *Social Science & Medicine* 320.
- HAMPE, Beate. 2005. "Image Schemas in Cognitive Linguistics: Introduction". *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Ed. Beate Hampe. Berlin: De Gruyter Mouton: 1–14.
- HUBER, Jakob. 2023. "Hope from Despair". *The Journal of Political Philosophy* 31, 1: 80–101.
- KOSITSYN, Yuriy M. H. B., Andrew D. VOLGIN, Murilo S. DE ABREU, Konstantin A. DEMIN, Konstantin N. ZABEGALOV, Gleb O. MASLOV, Elena V. PETERSEN, Tatiana O. KOLESNIKOVA, Tatiana STREKALOVA i Allan V. KALUEFF. 2022. "Towards Translational Modeling of Behavioral Despair and Its Treatment in Zebrafish". *Behavioural Brain Research* 430, 5. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0166432822001747> (12 October 2023).
- KÖVECSES, Zoltán. 1990. *Emotion Concepts*. Berlin & New York: Springer.
- KÖVECSES, Zoltán. 1998. "Are there any emotion-specific metaphors?". *Speaking of Emotions: Conceptualization and Expression*. Ed. Angeliki Athanasiadou i Elzbieta Tabakowska. Berlin & New York: Mouton de Gruyter: 127–151.
- KÖVECSES, Zoltán. 2000a. *Metaphor and Emotion: Language, Culture and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KÖVECSES, Zoltán. 2000b. "The Concept of Anger: Universal or Culture Specific?". *Psychopathology* 33: 159–70.
- KÖVECSES, Zoltán. 2015. *Where Metaphors Come from: Reconsidering Context in Metaphor*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- KWONG, Jack M. C. 2023. "Despair and Hopelessness". *Journal of the American Philosophical Association*: 1–18.
- LAKOFF, George i Mark JOHNSON. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press.
- LAKOFF, George. 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. University of Chicago Press.
- LAKOFF, George, Jane ESPENSON i Alan SCHWARTZ. 1991. *Master metaphor list (Technical report)*. Berkeley: Cognitive Linguistics Group University of California, Berkeley.
- LAKOFF, George. 1993. "The contemporary theory of metaphor". *Metaphor and*

- Thought. Second edition.* Ed. Andrew Ortony. Cambridge: Cambridge University Press: 202–251.
- LAZARUS, Richard S. 1999. "Hope: An Emotion and a Vital Coping Resource Against Despair". *Social Research* 66, 2: 653–678.
- McMULLEN, Linda M. i John B. CONWAY. 2002. "Conventional Metaphors for Depression". *The Verbal Communication of Emotions: Interdisciplinary Perspectives*. Ed. Susan R. Fussell. New York: Psychology Press: 167–181.
- MOHAMMAD, Saif M. i Peter D. TURNEY. 2013. "NRC Emotion Lexicon". *Saif M. Mohammad*. URL: <http://www.saifmohammad.com/WebDocs/NRCemotionlexicon.pdf> 18. svibanj 2023.)
- NESSE, Randolph. 1999. "The Evolution of Hope and Despair". *Social Research* 66, 2: 429–469.
- OGARKOVA, Anna i Cristina SORIANO SALINAS. 2014. "Variation within universals: The 'metaphorical profile' approach to the study of ANGER concepts in English, Russian and Spanish". *Metaphor and Intercultural Communication*. Ed. Andreas Mulsolf, Fiona MacArthur i Giulio Pagani. London: Bloomsbury: 93–116.
- OVERHOLSER, James C, Lauren FISHER, Abby BRADEN i Nicole PEAK. 2015. "Despair Beyond Repair? Severity of Hopelessness in Depressed Psychiatric Inpatients". Ed. Rebecca Robillard. *Journal of Depression And Therapy* 1, 1: 1–10.
- PERAK, B. 2014. *Opojmljivanje leksema strah u hrvatskome: sintaktičko-semantička analiza*. Doktorski rad. Zagreb: Filozofski fakultet.
- PRAGGLEJAZ GROUP. 2007. "MIP: A Method for Identifying Metaphorically Used Words in Discourse". *Metaphor and Symbol* 22, 1: 1–39.
- REALI, Florencia, Tania SORIANO i Daniela RODRÍGUEZ. 2016. "How We Think about Depression: The Role of Linguistic Framing". *Revista Latinoamericana de Psicología* 48, 2: 127–36.
- ŠARIĆ, Ljiljana. 2020. "Metaphorical Conceptualization of Hope (*nada*) in Croatian: A Corpus-Based Study". *Journal of Contemporary Philology* 3, 2: 7–27.
- SEMINO, Elena. 2008. *Metaphor in Discourse*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- SHANAHAN, Lilly, Sherika N. HILL, Lauren M. GAYDOSH, Annekatrin STEINHOFF, E. Jane Costello, Kenneth A. DODGE, Kathleen MULLAN HARRIS i William E. COPELAND. 2019. "Does Despair Really Kill? A Roadmap for an Evidence-Based Answer". *American Journal of Public Health* 109, 6: 854–858.
- SKUBAN, Sofija. 2022. "Konceptualizacija tuge u engleskom i srpskom jeziku: kognitivnolingvistička analiza". *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* 47, 2: 59–76.

- STEFANOWITSCH, Anatol. 2006. "Words and Their Metaphors: A Corpus-Based Approach". *Corpus-Based Approaches to Metaphor and Metonymy*. Ed. Anatol Stefanowitsch i Stefan Th. Gries. Berlin: Mouton de Gruyter: 61–105.
- TAY, Dennis. 2013. *Metaphor in Psychotherapy: A Descriptive and Prescriptive Analysis*. Amsterdam and Philadelphia, PA: John Benjamins.
- TERCEDOR SÁNCHEZ, Maribel i Antonio Jesús LÁINEZ RAMOS-BOSSINI. 2020. "Resemblance Metaphors and Embodiment as Iconic Markers in Medical Understanding and Communication by Non-Experts". *Operationalizing Iconicity*. Ed. Pamela Permiss, Olga Fischer i Christina Ljungberg. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company: 265–290. (= *Iconicity in Language and Literature*, 17).
- TISSARI, Heli. 2017. "Corpus Linguistic Approaches to Metaphor Analysis". *The Routledge Handbook of Metaphor and Language*. Ed. Elena Semino, Zsofia Demjén i Milton Park. London, UK: Routledge: 117–130.
- TRÀO, Nguyễn Văn. 2014. "A Cross-Cultural Analysis of the Metaphorical Conceptualization of Sadness in Modern English and Vietnamese". *VNU Journal of Foreign Studies* 30, 2: 33–47.
- TÜRKER, Ebru. 2013. "A Corpus-Based Approach to Emotion Metaphors in Korean: A Case Study of Anger, Happiness, and Sadness". *Review of Cognitive Linguistics* 11: 73–144.

## METAFORE ZA OČAJ U HRVATSKOME: KORPUSNA ANALIZA

LJILJANA ŠARIĆ

### SAŽETAK

Rad ispituje ulogu metafora u konceptualizaciji *očaja* u hrvatskome jeziku. Analiza je utemeljena na korpusu hrWaC te se osvrće i na neke nefigurativne aspekte. Na analizu korpusnih primjera primijenjena je metoda razrađena u Stefanowitsch (2006), *metaphorical pattern analysis*, a kod identifikacije metafora korištena je MIP-metoda (Pragglejaz Group 2007). U fokusu je studije 1000 korpusnih primjera koji sadrže riječ *očaj*, a dobiveni su opcijom *random sample*. U tim su primjerima primjenom navedenih metoda identificirani izrazi koji upućuju na metaforičku konceptualizaciju očaja. Neki su dodatni izrazi dobiveni na temelju podataka s popisa kolokacijskih kandidata.

Analiza pokazuje da se u metaforičkoj konceptualizaciji očaja u hrvatskome u analiziranom materijalu pojavljuje oko 40 izvornih domena od kojih je najčešća SPREMNIK, a slijedi OBJEKT. Izvorne domene koje se pojavljuju u konceptualizaciji pokazuju da su metafore relevantne za koncept očaja u hrvatskome slične metaforama koje su identificirane u konceptualizaciji tuge i depresije u drugim jezicima. Rezultati ove studije ukazuju na povezanost tih triju konceptata kako unutar istog jezika, tako i u komparativnoj perspektivi, te na univerzalne aspekte metaforičke konceptualizacije nekih emocija i stanja.

### KLJUČNE RIEČI:

*konceptualne metafore, konceptualizacija emocionalnih stanja, očaj*



# IZRAŽAVANJE EMOCIJE SREĆE U HRVATSKIM I TALIJANSKIM FRAZEMIMA

---

VINI MUŠAC

Via Nazario Sauro 15, IT – 35139 Padova  
vini.musac@unipd.it

UDK: 811.163.42'373.7:811.13  
1.1'373.7  
DOI: 10.15291/csi.4324  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 16. 4. 2023.  
Prihvaćen za tisak: 24. 7. 2023.

---

U ovome radu istražiti će se način izražavanja sreće u hrvatskoj i talijanskoj frazeologiji i utvrditi postoje li podudarnosti u dvama jezicima s obzirom na plan izraza i na pozadinsku sliku frazema. S jedne strane frazeološka će raščlamba biti osnovana na frazemima čija je jedna od sastavnica sreća (**biti lud od sreće**) i tal. *gioia* (**essere pazzo di gioia**) i njezini sinonimi ili djelomični sinonimi kao što su radost, veselje, fortuna i sl. u hrvatskome, odnosno *felicità*, *allegria*, *fortuna* i sl. u talijanskome te leksemi čije značenje upućuje na druge emocije povezane sa srećom kao što su zadovoljstvo, tal. *contentezza*. S druge strane analiza će se temeljiti na somatskim frazemima iz čijega se značenjskoga plana iščitava emocija sreće (**imati osmijeh od uha do uha** i **avere un sorriso da un orecchio all'altro**). S treće strane analiza će se temeljiti na nesomatskim frazemima čija pozadinska slika upućuje na emociju sreće (**biti u sedmome (devetome) nebu** i **essere al settimo cielo**). U radu se pokazuje da se frazeološki korpus dvaju jezika u velikoj mjeri podudara na planu izraza i sadržaja, ali i da svaki od korpusa sadrži specifičnosti koji su odraz kulture, nataloženoga zajedničkog narodnog iskustva i pogleda na svijet.

KLJUČNE RIJEČI:

*frazeologija, sreća, hrvatski jezik, talijanski jezik, ekvivalencija*

## 1. UVOD

Emocije su oduvijek bile važne za ljudski rod jer su one čovjekova reakcija na okolinu koja ga okružuje. Ekman u svojem radu govori kako je već u devetnaestome stoljeću Darwin otkrio vezu između izraza lica i osjećaja kod životinja i ljudi što su kasnije, u dvadesetome stoljeću, istraživali različiti znanstvenici, a najveće nesuglasice bile su oko pitanja jesu li emocije urođene ili društveno-kulturološki uvjetovane (Ekman 1973: 169–187). Darwin je u svojoj knjizi *The Expression of the Emotions in Man and Animals* tvrdio da su emocije i njihove ekspresije urođeni dio ljudske prirode, odnosno evolucijski prežitci, te svi ljudi, svugdje u svijetu pokazuju i mogu prepoznati univerzalne facijalne ekspresije bez uvježbavanja ili učenja (prema Feldman Barrett: 2017).

Ekman se pita jesu li facijalne ekspresije neovisne o odgoju i kulturi. Navodi studije i eksperimente koje je proveo čiji su rezultati pokazali da su facijalne ekspresije povezane s određenim emocijama uvijek iste neovisno o kulturi i narodu (Ekman 1973: 219). Isti autor govoreći o osnovnim emocijama, engl. *basic emotions*, objašnjava kako termin *basic* koristi da naglasi ulogu koju je evolucija odigrala u oblikovanju jedinstvenih i univerzalnih izraza emocija, a urođeni čimbenici utječu na način kojim pokazujemo određenu emociju te kako razlikovati jednu emociju od druge na temelju izraza lica i tijela (Ekman 1994:15). Kasnija istraživanja dovela su do zaključka da osnovne emocije ipak nisu kulturološki i društveno neovisne. Nije nužno svaku osnovnu emociju objašnjavati preko evolucije. Osim evolucijskoga taloga, način na koji reagiramo i pokazujemo osnovne emocije čovjek nauči u određenoj kulturi i društvu, već rano u djetinjstvu, ali s kontinuiranim promjenama tijekom života (Ekman i Cordaro 2011: 364).<sup>1</sup> Različita su tumačenja i klasifikacije emocija, no unatoč nesuglasicama među teoretičarima, prihvaćena je klasifikacija na primarne i sekundarne emocije iako su sve aktivnije teorije koje osporavaju takvu podjelu emocija.<sup>2</sup> Pri-

<sup>1</sup> Parkinson (1996) smatra da načini kako reagiramo na podražaje iz okoline, odnosno iskazivanje emocija, nisu samo svojstveni pojedincu, već da na njih utječu kultura i društvo u kojemu živimo, naučeni obrasci ponašanja s obzirom na to kako društvo vidi određene događaje, fenomene i međuljudske odnose.

<sup>2</sup> Wierzbicka (1995) se protivi podjeli na primarne i sekundarne emocije i Ekmanovoj podjeli na temeljne emocije. Kritizira Ekmana koji, koristeći engleske nazive, za osnovne emocije kao što su *sadness* i *fear* (hrv. tuga i strah), nije svjestan da su to jezično i kulturno specifični nazivi i da ti engleski termini ne postoje u drugim svjetskim jezicima ili u prijevodu na druge jezike ne odgovaraju potpuno engleskim terminima. Prema autorici, potrebno je gledati skeptično na takve podjele emocija jer emocija nije ni leksički ni konceptualno univerzalna kategorija. Svaki jezik refleksija je emotivne slike jedne kulture, stoga svaki jezik može ponuditi vlastitu klasifikaciju za ljudska emotivna iskustva. Kako bismo mogli analizirati emocije, autorica predlaže da se prvo pronađe prikladan

marne su evolucijski uvjetovane, univerzalne, spontane i jednostavne kod svih ljudi neovisno o kulturi, jeziku, načinu i mjestu života, dok su sekundarne emocije složene, naučene, odnosno društveno-kulturološki uvjetovane. Često se govori i o razlici u trajanju primarnih i sekundarnih emocija pa primarne emocije obično traju kratko, one su trenutna reakcija na podražaje iz okoline (npr. radost zbog nenadana dolaska prijatelja). Sekundarne emocije traju znatno duže jer su uvjetovane dugotrajnijim podražajima iz okoline (npr. sreća zbog stabilna prijateljstva s nekim).

Osim što emocije pokazujemo facijalnim i tjelesnim ekspresijama i mimikama, one se mogu verbalizirati, odnosno možemo izreći kako se osjećamo. Jezik je komunikacijsko sredstvo, njime čovjek imenuje predmete, bića i pojave oko sebe, izriče svoje potrebe, stavove i osjećaje. Iskazivanje emocija može biti različito od jezika do jezika, od kulture do kulture, zbog različitih kulturološko-društvenih taloga utkanih u određenu kulturu, a koje se odražavaju u jeziku. Osjećaje, kao i ostalo u jeziku, možemo izreći izravno, primjerice *Marija je sretna jer je Petar stigao*, a isto možemo iskazati u prenesenome značenju: *Marija je procvala od sreće jer je Petar stigao*. Jezik je pun metafora koje su temelj diskurzivnoga djelovanja (Casadei 1996: I).<sup>3</sup> Frazemi kao izrazi osnovani na metaforama rezultat su određenih društvenih pogleda na svijet. Tako u različitim jezicima i kulturama pronalazimo iste, slične, ali i različite frazeme za iskazivanje određenih pojava, osjećaja i stavova.

U ovome radu bavit ćemo se izražavanjem emocija u frazemima. Šest je osnovnih emocija: sreća, iznenađenje, tuga, ljutnja, strah i gađenje (Ekman 1970: 152).<sup>4</sup> Iz te

semantički metajezik. Facijalne ekspresije odražavaju osjećaje i emocije, a one se ne mogu opisati direktno putem društvenih etiketa (engl. *social labels*) jer su one kulturno specifične i ne mogu obuhvatiti univerzalnost ljudskih emocija. Autorica predlaže upotrebu kognitivnih struktura ili misli kojima se mogu univerzalno opisati ljudska emocionalna stanja. Na primjer, *sandess* (hrv. tuga) može se hipotetički povezati s mišlju *I think something bad will happen* (hrv. Mislim da će se nešto loše dogoditi). Ista autorica (1992) dovodi u pitanje nazive za emocije pitajući se jesu li ti nazivi neovisni od emocija ili čak utječu na konstruiranje istih. Feldman Barrett (2017) također odbacuje podjelu na primarne i sekundarne emocije te ne priznaje da postoje univerzalne emocije. Postoje različite nijanse emocija, a one su kulturološki uvjetovane. Feldman Barrett, slično Wierzbickoj, kritizira Darwinovu teoriju urođenosti emocija. Ako ljudi imaju urođenu sposobnost prepoznati emocionalne ekspresije, onda bi tijekom eksperimenta o povezanosti emocija i facijalnih ekspresija, uklanjanjem riječi kojima imenujemo emocije iz eksperimenata, rezultati bili jednaki, a pokazalo se da nisu. Jezik i riječi koje koristimo za emocije utječu na naše poimanje istih (Feldman Barrett 2017: 52).

<sup>3</sup> Isto tako Lakoff i Johnson (1980) govore kako metafora prožima naš svakodnevni život. To se ne manifestira samo u jeziku. Naš konceptualni sistem, u kontekstu kojega djelujemo i mislimo, odnosimo se s drugim osobama i kako poimamo sve oko nas, u osnovi je metaforičke prirode.

<sup>4</sup> Oko klasifikacije primarnih emocija ne postoji dogovor. Brojni su autori iznijeli svoje klasifikacije emocija. Primjerice Plutchik izdvaja osam osnovnih emocija: povjerenje, iščekivanje, ljutnja, gađenje, strah, tuga, iznenađenje i radost (prema Kovačević i Ramadanović 2016). Kovačević i Ramadanović donose iscrpan pregled autora i njihovih klasifikacija emocija (Kovačević i Ramadanović 2016: 507).

podjele izdvojili smo samo sreću kao temu ovoga rada jer bi usporedba frazema povezanih sa svih šest osnovnih emocija u hrvatskome i talijanskome jeziku zahtijevala složeniji i duži rad, no izostanak ostalih emocija ostavljamo kao poticaj na izradu sličnih komparativnih radova u području frazeologije dvaju jezika. Cilj je rada istaknuti frazeološko bogatstvo obaju jezika i utvrditi frazeološke podudarnosti, pokazati kako kultura i određeni pogled na svijet utječu na izražavanja u jeziku te razmotriti mogućnosti prevođenja frazema.

## 2. SREĆA

Sreća se javlja u ranome djetinjstvu, a povezana je s nizom ostalih osjećaja kao što su osjećaj slobode, sigurnosti, zadovoljstva, unutarnjega mira (Kovačević i Ramadanić 2016: 509). Ona je reakcija na nešto lijepo i ugodno što nam se dogodilo. Sreća se obično manifestira i određenom mimikom i govorom tijela. Na primjer, osmijeh je najčešći pokazatelj sreće i zadovoljstva. Različite boje, položaj i otvorenost očiju također pokazuju emocije, a svijetle i raširene oči znak su sreće (Cervel 2003: 73).

Srce se često uzima kao spremište (eng. *container*) pozitivnih i negativnih osjećaja (Lakoff i Johnson 1980: 29) pa ne čudi da u jeziku pronalazimo izraze poput **zaigralo je komu srce <od radosti>** ili **puno je komu srce <radosti>**.

Pojam sreće predmet je različitih rasprava još od antičkih dana te ga je tijekom stoljeća bilo teško definirati. Potreba da se definira sreća te odredi njezina korist za ljudski rod jedno je od temeljnih pitanja koje je čovjek pokušao riješiti. Aristotelov pojam *eudaimonia*, koji se kod nas prevodi kao sreća u najširem smislu riječi ili blagostanje, označava stanje sreće koje se postiže životom u skladu s vrlinama, a kojemu svaki čovjek mora težiti. Sreća je svrha ljudskoga života i djelovanja. Filozofi koji su tijekom prošlih stoljeća pisali o sreći, kao predmet rasprave uzimali su jedno od dvaju značenja: sreća kao stanje uma, a takvo stanje uma podrazumijeva hedonistički koncept sreće, odnosno užitak, zadovoljstvo i pozitivno emocionalno stanje dok se drugo poimanje sreće odnosi na sreću kao životnu vrijednost, kao blagostanje, na ono što koristi osobi, što je dobro za nju (Haybron 2020).

U ovome će se radu razmatrati i frazemi koji ukazuju ne samo na primarnu sreću, poimanu kao stanje kratkotrajna zadovoljstva, užitka ili pozitivnoga emocionalnog stanja, već i onu povezanu s uspjehom, zadovoljstvom, koji iskazuju želju za srećom ili stanje sreće i blagostanja uvjetovano životnim okolnostima kao što su **roditi se u košuljici** i **roditi se pod sretnom zvijezdom**. Raščlamba će uzeti u obzir frazeme na temelju sljedećih četiriju modela:

1. sreća kao trenutna reakcija (primarna emocija): **skakati od sreće**,
2. dijelovi tijela kao spremište za osjećaj sreće: **puno je komu srce**,
3. sreća kao posljedica uspjeha ili slučajna uspjeha, odnosno sreće kao fortune, udesa ili sudbine: **imati sreće**,
4. sreća kao želja: **neka ti je sa srećom**.

### 2.1. SREĆA U HRVATSKIM RJEČNICIMA

U *Rječniku hrvatskoga jezika* natuknica sreća ima sljedeće sastavnice: „1. stanje potpuna zadovoljstva i smirenosti zasnovan na unutarnjem, duševnom miru i skladu u odnosima prema vanjskom svijetu;

2. ukupnost okolnosti i okolnost koja čemu pogoduje;
3. slučajan stjecaj povoljnih okolnosti” (Anić 1998: 1097).

U vezi s riječju sreća dovode se sljedeći izrazi: zadovoljstvo, smirenost, duševni mir ili sklad, blaženstvo, ushit, zanos, blagostanje, uspjeh, pobjeda, sretan slučaj, sretne ili povoljne okolnosti, sretan splet okolnosti, hazard, sudbina, fortuna (Šarić-Wittschen 2008: 907).

### 2.2. SREĆA U TALIJANSKIM RJEČNICIMA

U Zingarellijevu rječniku *gioia* (hrv. *sreća*) definira se kao „*stato d’animo di inteso godimento e contentezza*” (Zingarelli 2005: 996), prevedeno *duševno stanje velika užitka i zadovoljstva*. Termin *felicità* (hrv. *sreća, radost*) definira se kao „*condizione, stato d’animo di chi è felice e pienamente appagato*” (Zingarelli 2005: 871), u prijevodu *stanje duha onoga tko je sretan i potpuno zadovoljan*.

Kod poimanja sreće kao sudbine ili kobi, pronalazimo termin *fortuna* koja se definira kao „*destino o sorte alterna, indipendente dalla volontà umana*” (Zingarelli 2005: 924–15), u prijevodu *sudbina* ili *izmjenična sreća, neovisna o čovjekovoj volji* ili „*buona sorte, occasione felice*” (Garzanti 1973: 704), a u prijevodu na hrvatski *dobra sreća* ili *sretna prilika*.

## 3. FRAZEMI

U ovome radu vodit ćemo se definicijom da su frazeološke sveze one u kojima „dolazi do promjene odnosno gubitka značenja svih ili nekih sastavnica (barem jedne od njih) pa značenje cjeline ne proistječe iz značenja pojedinih sastavnica” (Menac

2006: 9). Frazemi predstavljaju grupe riječi čije se konačno značenje ne može lako predvidjeti poznavanjem njegovih sastavnica jer su u početku bile prožete snažnom metaforom koja se potrošila vremenom pa ih više ne osjećamo kao metaforične ili idiomatične, već su postale dio svakodnevnice uporabe (Malkiel 1959: 115).

Od ostalih obilježja frazema navode se još i čvrsta struktura,<sup>5</sup> stabilan red riječi, sveza najmanje dviju riječi (od kojih je barem jedna punoznačna), ustaljenost i reproduktivnost, desemantizacija, ekspresivnost i konotativnost (Menac 2003: 15, Fink-Arsovski 2002: 6–7).

Postoje različite podjele frazema, pa ih ovisno o obliku dijelimo na fonetske riječi, sveze riječi i rečenice (Menac 2003: 17–18). S obzirom na semantičko polje mogu se podijeliti na zoonimne, somatske frazeme i sl. (Fink-Arsovski 2002: 5). Polazeći od podrijetla, frazemi se dijele na nacionalne i posuđene frazeme (Menac 2003: 16). U ovome radu razmatrat će se frazemi u obliku fonetske riječi i sveza riječi dok će frazemske rečenice biti izostavljene. Također će biti izdvojeni somatski frazemi kojima se emocija iščitava iz pozadinske slike. O nacionalnim i posuđenim frazemima u hrvatskome i talijanskome jeziku bit će riječi u narednim poglavljima.

### 3.1. TALIJANSKA FRAZELOGIJA I TERMINOLOŠKE ODREDNICE

Usporedba literature za hrvatski i talijanski jezik ukazuje da frazeologija kao znanstvena disciplina uzima sve više maha. Dugo je u proučavanju frazema kod talijanskih znanstvenika vladala terminološka zbrka te i danas postoji potreba da se tomu stane na kraj. Još je devedesetih godina Casadei navela kako su se frazemi u talijanskome jeziku u 20. stoljeću uglavnom proučavali s leksičko-sintaktičkoga aspekta, manje sa semantičkoga (Casadei 1996: 81). Međutim, tijekom razvoja frazeologije vladala je terminološka zbrka pa je bilo potrebno bolje definirati i razlikovati ili poistovjetiti različite termine koji su se koristili poput *lessia complessa*, *locuzione*, *frase fissa*, *espressione*, *giri di parole*, *modo di dire*, *detto*, *luogo comune* (Casadei 1996: 31)<sup>6</sup>, što se nastavilo i u ovome stoljeću pa pronalazimo termine *unità polirematica*, *espressione idiomatica*, *unità lessicale superiore*, *lessema complesso* (Quiroga 2006: 41–42). U novije vrijeme javlja se sve veća potreba, ne samo u talijanskome već i u interna-

<sup>5</sup> Iako to ne znači da se sastavnice nikada ne mogu zamijeniti. Frazemske sastavnice mogu biti zamijenjene svojim sinonimima, na primjer bojati se (plašiti se) vlastite sjene (Menac 2006: 12).

<sup>6</sup> Zbrka je vladala i u hrvatskome i drugim europskim jezicima. Leksikografi su tijekom 20. stoljeća koristili različite termine poput kombinacija riječi, fiksni izrazi, frazalni leksem, idiom (Kovačević 2012: 6).

cionalnome kontekstu, za pronalaskom unificirane terminologije.<sup>7</sup> Messina Fajardo raspravlja o različitim terminima koji se koriste, a koji ne uspijevaju obuhvatiti sva obilježja frazema te predlaže izraz *unità fraseologia* (hrv. *frazeološka jedinica*) jer je takav termin dovoljno općenit i širok da obuhvati različite jezične izraze koji funkcioniraju na gramatičkoj, pragmatičkoj, semantičkoj i tekstualnoj razini, a podrazumijeva ustaljenu svezu najmanje dviju riječi koja vrši različitu službu (imenica, glagol, pridjev...) u rečenici (Messina Fajardo 2023: 27–28). Među talijanskim lingvistima još nije dovoljno razvijena potreba da se pronađe jedinstven naziv za različite idiomatske izraze i da se slože oko zajedničkih obilježja istih te je još uvijek prisutna zbrka u korištenju terminoloških odrednica (Messina Fajardo 2023: 37).

### 3.2. TALIJANSKI I HRVATSKI JEZIK U KONTAKTU

Frazemi u jeziku ne nastaju tijekom govora, govornik sam ne bira sastavnice, već frazemsku cjelinu koristi kao nešto naučeno što se primjenjuje u određenom kontekstu, nešto što u jeziku već postoji kao gotovo (Menac 2003: 9). Budući da su frazemi slikoviti te su proizašli iz iskustva prethodnih govornika, postoje frazemi koji su specifični za određeni narod i kulturu i nazivaju se nacionalnim frazemima, a neki su posuđeni iz drugih jezika tijekom povijesnih dodira dvaju naroda. Podudarnosti u jezicima mogu biti i posljedica pripadnosti istomu kulturološko-civilizacijskom krugu, sličnosti u pogledu na svijet različitih kultura pretaču se u sve sastavnice jezika, pa tako i u frazeme. Iako talijanski i hrvatski nisu genetski srodni jezici, talijanski i hrvatski narod zasigurno pripadaju istomu kulturološko-civilizacijskom kontekstu, stoga ne bi trebalo čuditi ako se među njima pronađu sličnosti.

Teško je izbjeći jezično posuđivanje ako su dvije kulture u izravnome kontaktu. Ponekad je vrlo teško odrediti koji je jezik posudio frazeme jer oni ne ostavljaju uvijek vidljiv trag posuđivanja, već ih govornici toga jezika osjećaju kao domaće (Menac 2006: 77).<sup>8</sup> Cilj ovoga rada nije istražiti koji su frazemi prešli iz talijanskoga u hrvatski i obrnuto, već proučiti semantičke i strukturne podudarnosti frazema koji iskazuju

<sup>7</sup> U poredbenoj frazeologiji često se nailazi na prepreke jer frazeološko nazivlje na internacionalnoj razini nije ujednačeno, odnosno termini koji se koriste za označavanje frazema variraju ovisno o jezikoslovnoj tradiciji. Tako se hrvatsko nazivlje najviše naslanja na rusku tradiciju dok anglo-američka tradicija koristi najčešće naziv *idiom*. Problem predstavlja također što termini koji se koriste u različitim jezičnim tradicijama obuhvaćaju različite jezične jedinice što dovodi do problema kod prevođenja (Parizoska i Stanojević 2018).

<sup>8</sup> U Istri i Dalmaciji možemo naći velik broj frazema koji su iz talijanskoga ušli u govore tih područja. Tako su mnogi venetski frazemi kalkirani u splitskome govoru 20. stoljeća (Menac-Mihalić 2014: 14).

sreću kao i pokazati različitosti te specifičnosti u frazeologiji pojedinoga jezika, a koje su odraz kulture i društva kojemu pripadaju.

Poredbena frazeologija metodologijska je osnova ovoga rada, ali usporedba frazema dvaju jezika mnogo je složenija od proučavanja frazema istoga jezika (Menac 2006: 103). Proučavanje će biti znatno jednostavnije zbog navedenih razloga, a to je pripadnost hrvatskoga i talijanskoga jezika istomu kulturološkom kontekstu te pretpostavka da su dva jezika posuđivali mnogo jedan od drugoga. Stoljeća vladavine Venecijanske Republike na hrvatskoj obali ostavila su traga u kulturi i jeziku (Opašić 2010: 550). Veću prepreku predstavljat će frazemi koji su nacionalni i postoje samo u jednome od tih jezika te nemaju ekvivalent u drugome jeziku pa se postavlja pitanje kako ih prevesti jer ukupno značenje frazema ne odgovara značenju koje bi se moglo očekivati na temelju značenja njegovih sastavnica. Prevođenje ne uključuje samo prelazak s jednoga jezika na drugi, već i prelazak iz jedne kulture u drugu i između govornika tih kultura koji pripadaju različitim civilizacijskim krugovima, stoga prevođenje ne podrazumijeva puko poštivanje jezičnih pravila, već uključuje kulturne i društvene elemente (Belgrano 2022: 227). Frazemi se nikada ne prevode riječ po riječ, odnosno sastavnica po sastavnica, već je potrebno prevesti značenje (Menac 2006: 110). Ponekad se pri prevođenju u jeziku na koji se prevodi pronađe frazem koji značenjski odgovara frazemu jezika s kojeg se prevodi, ali su ti frazemi potpuno različita izraza. Frazemi predstavljaju jednu od najvećih poteškoća ne samo za izvorne govornike nego i za one koji uče određeni jezik ili se bave prevođenjem. Teškoće pri prevođenju idiomatičnih izraza i frazema s J1 na J2 upravo potvrđuju idiomatičnost u jeziku s kojega se prevodi (Casadei 1996: 27).

#### 4. RAŠČLAMBA

S jedne će se strane frazeološka raščlamba temeljiti na hrvatskim frazemima koji imaju emociju sreće kao sastavnicu. Pod sastavnicom podrazumijevamo sljedeće riječi: sreća, radost, fortuna, sretan, radostan, veselje, veseo. U talijanskim frazemima to su *gioia*, *allegria*, *felicità*, *felice*, *allegro*, *fortuna*, *fortunato* i *sorte*. Prvo će se navesti hrvatski frazemi s navedenim sastavnicama koji imaju iste (**sreća se smiješi (nasmiješila) komu** i **la fortuna arride (ha arriso) a qualcuno**) ili djelomične (**luda (vraška) sreća** i **la fortuna sfacciata**) talijanske ekvivalente na planu izraza i sadržaja. Navest će se hrvatski i talijanski frazemi koji imaju jednako značenje, ali drukčiji plan izraza (*netko je sretan koliko je težak* i *essere felice come un re*). Na kraju će se navesti ostali hrvatski frazemi koji nemaju ekvivalent u talijanskome (**udariti brigu na veselje**), kao i talijanski frazemi s navedenim sastavnicama, a za koje nismo

pronašli ekvivalente u hrvatskome jeziku.

S druge će se strane raščlamba temeljiti na hrvatskim frazemima koji nemaju emociju sreće kao sastavnicu, no iz čijega značenjskoga plana iščitavamo navedenu emociju. Prvo će biti ponuđeni hrvatski frazemi bez emocije sreće kao sastavnice, zatim potpuni (**umirati (umrijeti) od smijeha i morire dalle ristate**) i djelomični talijanski ekvivalenti (**uhvatiti Kairoa za čuperak i prendere la fortuna per i capelli**) na planu izraza i sadržaja. Uz određene hrvatske frazeme bit će dodani talijanski frazemi drukčijega izraza (**pala je sjekira u med *nekomu* i è piovuto/ caduto cacio sui maccheroni a qualcuno**), ali istoga značenja. Hrvatski frazemi bez ekvivalenta u talijanskome (**gladiti bradu**) i obrnuto (**andare in brodo di giuggiole**) bit će navedeni na kraju.

Treba napomenuti da neki hrvatski frazemi sa sastavnicom emocije odgovaraju potpuno ili djelomično nekim talijanskim frazemima bez sastavnice i obrnuto.

S aspekta frazeološkoga izraza i oblika, uzete su u obzir fonetske riječi (**na sreću, per fortuna**) i sveze riječi (**skakati od sreće, saltare di gioia**). Frazemske rečenice poput **Tko rano rani, dvije sreće grabi** izostavljene su iz ovoga rada.

Neće se razmatrati frazemi koji pripadaju nekome od hrvatskih ili talijanskih dijakata jer bi to zahtijevalo dodano detaljno istraživanje. Bit će odabrani frazemi koji imaju široku uporabu u suvremenome jeziku, a spomenut će se i neki zastarjeli frazemi, kao i frazemi u kolokvijalnome obliku, ponekad i vulgarnome. Za neke primjere bit će navedeni antonimni parovi, najčešće u napomenama.

Frazemi će biti navedeni podebljanim fontom. Izostavljivi dijelovi u navođenju frazema bit će navedeni u šiljastim zagradama dok će međusobno zamjenjivi (sinonimni) dijelovi biti naznačeni u oblim zagradama. Uпитno-odnosne zamjenice tko i što (u talijanskome *qualcuno* i *qualcosa*) te osobne zamjenice u kosim padežima navodit će se u kurzivu i nepodebljane. Izrazi koji nisu potvrđeni u pisanome korpusu, ali se pojavljuju u govornome jeziku navedeni su u kurzivu i nepodebljani.

#### 4.1. KORPUS ZA HRVATSKI JEZIK

Građa na kojoj se temelji analiza hrvatskih frazema prikupljena je s jedne strane iz jednojezičnih hrvatskih rječnika. To su *Rječnik hrvatskoga jezika* Vladimira Anića i *Rječnik hrvatskoga jezika* Leksikografskoga zavoda Miroslav Krleža. Internetski izvori uključuju *Hrvatski jezični portal* i *Bazu frazema hrvatskoga jezika* Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje. S druge strane, velik izvor frazema ponudili su specijalizirani rječnici *Hrvatski frazeološki rječnik* Antice Menac i Željke Fink-Arsovski, *Hrvatski frazemi od glave do pete* Barbare Kovačević i Matešičev *Frazeološki rječnik*

hrvatskoga ili srpskoga jezika. S treće strane, budući da se radi o supostavljenoj analizi frazema, oni su preuzeti i iz *Hrvatsko-talijanskoga rječnika* Denovića i Jerneja.

#### 4.2. KORPUS ZA TALIJANSKI JEZIK

U korpusu za talijanski jezik pronalazimo jednojezične rječnike *Lo Zingarelli: Vocabolario della lingua italiana* i *Dizionario Garzanti della lingua italiana*, dok su mrežni rječnički izvori *Dizionario Italiano De Mauro – Vocabolario online della lingua italiana*, *Grande dizionario della lingua italiana Accademia della Crusca* i *Vocabolario Treccani*. Frazemi su također prikupljeni iz specijaliziranih rječnika *Frase fatta capo ha. Dizionario dei modi di dire, proverbi e locuzioni di italiano* Giuseppa Pittànoa, *Capire l'antifona. Dizionario dei modi di dire con esempio d'autore* grupe autora, *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, čije su autorice Monica Quartu i Elena Rossi, i *Per modo di dire. Dizionario dei modi di dire della lingua italiana* Carla Lapuccija. Korpus je analiziran i u dvojezičnome *Talijansko-hrvatskome rječniku* Deanovića i Jerneja.

### 5. PREGLED FRAZEMA

#### 5.1. FRAZEMI KOJI IMAJU EMOCIJU SREĆE KAO SASTAVNICU

U korpusu frazema čija je jedna od sastavnica sreća pronalazimo sljedeće hrvatske frazeme i njihove potpune ili djelomične talijanske ekvivalente: **sreća se smiješi (nasmiješila) komu** i **la fortuna arride (ha arriso) a qualcuno**, frazemi u oba jezika imaju jednak izraz i značenje, ekvivalencija je potpuna. Pronalazimo u hrvatskome **potjerala koga <dobra> sreća** ili **essere perseguitato dalla fortuna**.<sup>9</sup> Talijanski frazem, za razliku od hrvatskoga, ima pasivni oblik iako se ponegdje navode i primjeri u aktivu: **la fortuna mi perseguita**. U hrvatskome korpusu postoji i **sreća prati koga** dok u talijanskome nemamo izraz u kojem sreća prati nekoga, već se može ponovno spomenuti frazem **essere perseguitato dalla fortuna** gdje *perseguitare* znači 'tjerati'. Uz ove, navest ćemo i hrvatske frazeme **prihvatila se koga sreća** i **sreća je naklonjema nekome** koji na planu izraza nemaju ekvivalente u talijanskome, ali po značenju se mogu u nedostatku ekvivalenata prevesti gore navedenim talijanskim frazemom. **Sreća je pogodila nekoga** odgovara talijanskome **colpo di fortuna** po zna-

<sup>9</sup> U hrvatskome postoji antonimni frazem **potjerala koga zla sreća** kao što u talijanskome postoji **essere perseguitato dalla sfortuna**.

čenu. Talijanski je frazem imenični, u doslovnom prijevodu *ударac (pogodak) sreće*. Nadalje, pronalazimo sljedeće ekvivalente u oba jezika: **pokucala sreća na čija vrata** ili **la fortuna ha bussato alla porta di qualcuno**, **poljubila koga sreća** ili **essere baciato <in fronte> dalla fortuna (sorte)** gdje je u talijanskome frazemu još jednom upotrijebljen pasiv te se navodi i da sreća ili sudbina (po)ljubi nekoga u čelo. **Donositi (donijeti) komu sreću** odgovara talijanskome **portare fortuna**,<sup>10</sup> **biti čija sreća** ili **essere la fortuna di qualcuno**, **slijepa sreća** ili **sreća je slijepa** u talijanskome se kaže **fortuna cieca** ili **la fortuna è cieca**, a koncept sreće kao sljepice prenesen je u oba jezika i kulture iz antike, odnosno latinskoga jezika (**Fortuna caeca est**). Fortuna je starorimska božica sreće, dobra ili loša udesa koja je svoje darove dodjeljivala naslijepo (Hrvatska enciklopedija 2001: 707). Potpuni su ekvivalenti frazemi **(po)kušati sreću** ili **tentare la fortuna te imati sreće** ili **avere fortuna**<sup>11</sup>, dok među djelomičnim ekvivalentima pronalazimo **luda (vraška, čista) sreća**, **imati ludu (vrašku, čistu) sreću** ili **(avere) fortuna sfacciata** gdje *sfacciato* znači ‘bezobrazan’, ali je značenje frazema isto. Frazem **imati sreće** može biti i drukčijega oblika u istome značenju, a to je **biti dobre sreće**, **biti te sreće** ili **ići na sreću** što u talijanskome i dalje možemo prevesti samo s *avere fortuna*.

Među somatskim frazemima pronalazimo **biti sretne ruke** ili **avere una mano fortunata (felice)** u značenju imati ‘imati sreće (uspjeha) u čemu’.

Ljudi često jedni drugima žele sreću, koncept je prisutan u mnogim kulturama pa ne čudi što u hrvatskome nalazimo izraze poput **neka ti je sa srećom**, a u talijanskome **buona fortuna** ili **in bocca al lupo**<sup>12</sup>. Među talijanskim frazemima s istim značenjem pronalazimo i **la fortuna t'aiuti (assista)** što znači ‘neka ti sreća pomogne’,<sup>13</sup> dok bi

<sup>10</sup> U hrvatskome se kaže i **donositi (donijeti) nesreću** dok u talijanskome pronalazimo **portare sfortuna (scalogna)** kao antonimne frazeme. Objašnjenje posljednjega frazema sa sastavnicom *scalogna* (hrv. *luk kozjak*) jest da je luk kozjak bio hrana siromašnih građana pa je koncept siromaštva, bijede i nesreće izražen upravo preko navedenoga leksema (Pittàno 1992: 234).

<sup>11</sup> Antonimni parovi postoje u oba jezika: **nemati sreće** ili **non avere fortuna**. Postoje i frazemi **biti babine sreće** u značenju nemati sreće te u talijanskome ironični frazem istoga značenja **essere fortunato come un cane in chiesa** (doslovni prijevod na hrvatski bio bi *biti sretan kao pas u crkvi*). Nekada su psi lutali po selima i ulazili u crkve, a onaj tko je čuvao i čistio crkvu, morao ih je istjerati, dakle psi nisu imali sreće pa otud i navedeni frazem (Pittàno 1992: 95).

<sup>12</sup> Ovi se talijanski izrazi prevode s hrvatskim **sretno (ti bilo)**. Izraz **in bocca al lupo** doslovno prevedeno znači *u usta vuku*. Izraz se u standardni talijanski proširio iz lovačkoga žargona. Lovci bi jedan drugome željeli sreću. Ako bi se jedan od njih našao pred vukom, drugi bi mu zaželjeli da puška završi u ustima vuka (Pittàno 1992: 172). Odgovor na to pitanje glasi **crepi (il lupo)**, u prijevodu *neka vuk krepna*.

<sup>13</sup> Koncept sreće ili sudbine koja pomaže ili prati nekoga razvijen je još u antičkome dobu, vidljivo je to iz poslovice **Fortuna audaces iuvat**, odnosno **Sreća prati hrabre** ili **pomaže hrabrima**. Posljednja frazemska rečenica nije uvrštena u ovaj rad jer rečenice nisu razmatrane, ali sigurno frazemi **sreća prati nekoga** i talijanski **che fortuna t'aiuti** imaju veze s antičkom izrekom.

u hrvatskome to odgovaralo frazemu koji nema sastavnicu sreća, već Bog: **neka ti Bog pomogne**. Postoji i obrnuti slučaj gdje hrvatskome frazemu sa sastavnicom sreća odgovara talijanski frazem sa sastavnicom *Dio* (hrv. *Bog*): **kamo (lijepo, puke) sreće i kojom srećom ili Dio voglia!// Dio volesse!** No i taj frazem možemo prevesti hrvatskim frazemom **ako Bog da** koji bi bio njegov pravi ekvivalent.

**Na (svu) sreću** potpuno odgovara talijanskome izrazu **per fortuna**. Prevrtljiv karakter sudbine izražen je frazemom **kolo sreće** koji u talijanskome glasi **la ruota della fortuna**, isto kao što **roditi se pod sretnom zvijezdom** odgovara značenjski izrazu **nascere sotto una buona stella** iako je u talijanskome izrazu upotrijebljena riječ *buona* u značenju ‘dobra’ zvijezda. Hrvatski frazemi **sretan je netko koliko je težak** nema ekvivalent na planu izraza u talijanskome, no tomu bi mogao odgovarati talijanski frazem **essere contento (felice) come una Pasqua (come un re)**, u doslovnom prijevodu sastavnica *biti zadovoljan kao Uskrs (kao kralj)*, a u smislenome prijevodu *biti jako sretan*. Često čujemo da je netko miljenik sreće, a **biti miljenik sreće** u talijanskome kažemo **essere favorito dalla fortuna**. U tome jeziku postoji i **figlio della fortuna** gdje riječ *figlio* (hrv. *sin*), a dolazi iz latinskoga jezika (*fillius fortunae*).

Postoji cijeli niz glagolskih frazema u hrvatskome, kojima se opisuje stanje izrazite sreće, a za koje pronalazimo potpuno ili djelomično jednake frazeme u talijanskome. Takvi su frazemi **(za)plakati od sreće (radosti) ili piangere di gioia (pianto di gioia), suze radosnice ili lacrime di gioia, sjati (sjajiti) od sreće ili irradiare felicità**. Hrvatski frazem sa sastavnicom **cvjetati (cvasti) od sreće** nema oblični ekvivalent u talijanskome.

Kad govorimo o pretjeranoj sreći koja dovodi do ludila, pronalazimo podudarnice kao **biti lud od sreće (radosti) ili essere pazzo di gioia, poludjeti od radosti, izbežumiti se od sreće i impazzire di gioia, darsi alla pazza gioia**. Također pronalazimo **biti van sebe od sreće (radosti) i essere fuori di sé (dalla gioia)** te sinonimi **non stare più nella pelle (nei panni) <dalla gioia>**. Za frazem **skakati od sreće** pronalazimo izrazni ekvivalent **saltare di gioia, fare salti di gioia** i sadržajni ekvivalent **non toccare la terra dalla gioia** (hrv. *ne dirati tlo od sreće*). Ekvivalenti su i **biti pijan od sreće, biti opijen radošću ili essere ubriaco di gioia (felicità)**.

U hrvatskome jeziku frazem **biti kovač (graditelj) svoje sreće** navodi se kao frazemska sveza dok se u talijanskome često navodi kao frazemska rečenica prevedena iz latinskoga **Ognuno è arteficio della propria fortuna (proprio destino)**. Ponekad se i u hrvatskome navodi kao rečenica: **Svatko je kovač svoje sreće**. Kako je već navedeno, u ovome radu neće se dodatno analizirati frazemske rečenice.

Ostali hrvatski frazemi sa sastavnicom emocije sreće i sličnih izraza nemaju svoje ekvivalente u talijanskome jeziku. Tu uvrštavamo: **na radost koga, udariti brigu na veselje, svezati sreću s kim i treća sreća**. Talijani za posljednji izraz imaju **la volta buona** čije je značenje da ‘se napokon nešto dogodilo’ ili da ‘je netko napokon uspio nešto učiniti’ pa bi se taj izraz mogao uzeti kao prijevod treće sreće.

Vrlo je zanimljiv frazem **imati više sreće nego pameti** koji je Deanović doslovno preveo s *avere più fortuna che giudizio* dok u talijanskim izvorima za korpus ne pronalazimo nijedan ekvivalent za hrvatski frazem. Iako u razgovoru s izvornim talijanskim govornicima oni najčešće daju pozitivan odgovor da postoji izraz *avere più fortuna che cervello*, mi ga nećemo navesti kao potvrđen i prihvaćen frazem. Jednaka je situacija s **imati sreće u nesreći** gdje poneki internetski portali imaju varijante kao *essere fortunati nella sfortuna*, no ni taj frazem nećemo smatrati pravim frazemom jer nije naveden u pisanome korpusu. Ovo ostavlja prostor za daljnja istraživanja ovih i sličnih izraza u talijanskome jeziku.

Od talijanskih frazema sa sastavnicom sreća, a koji nemaju ekvivalent na planu izraza u hrvatskome, ali na značenjskome planu imaju, navodimo **affidarsi (affidare qualcosa) alla fortuna (ai capricci della fortuna) (sorte) ili prepustiti nekoga (nešto, sebe) sudbini**. Već smo ranije naveli frazeme *essere contento (felice) come una pasqua (un re)* te predložili da bi značenjski u nekim prijevodima mogao stajati za frazem **sretan je netko koliko je težak**. Među talijanskim frazemima sa sastavnicom *gioia, felicità* (hrv. *sreća*) i fortuna navodimo **prendere la fortuna per i capelli**, o njemu će biti riječ u idućem poglavlju.

## 5.2. FRAZEMI KOJI NEMAJU EMOCIJU SREĆE KAO SASTAVNICU

Osmijeh i smijeh jedni su od glavnih pokazatelja čovjekove radosti i zadovoljstva. U hrvatskome i talijanskome frazeološkom korpusu pronalazimo podudarnice <imati> **osmijeh od uha do uha** i **smijati (ceriti) se od uha do uha** ili (*avere*) **un sorriso fino agli orecchi** i <avere> **un sorriso (che va) da un orecchio all'altro, previjati (valjati) se od smijeha ili rotolarsi dal ridere (dalle risate), prasnuti (udariti) u smijeh, pucati (puknuti) od smijeha ili scoppiare dal ridere, umirati (umrijeti) od smijeha ili morire dalle risate**, odnosno vulgarnije varijante **krepati (krepavati) od smijeha** i **crepare dalle risate** ili **ridere a crepelle** te **(u)piškati (pišati, upišati) se od smijeha ili scompisciarsi dalle risate**. Postoje i drugi talijanski frazemi koji značenjski odgovaraju gore navedenima, no razlikuju se po glagolskim sastavnicama. Takvi su **sganasciarsi (smascellarsi)**

**dalle risate** koji na planu izraza evociraju sliku da se nekomu od smijanja iščaši čeljust. Postoji i frazem **sbudellarsi (sbellicarsi) dalle risate**, odnosno ‘nekomu se raspori trbuh od pretjerana i preduga smijanja’, kao što se u prethodnim frazemima evocira slika da neko pukne od smijeha, da se valja ili da umire, a svi su izrazi pretjerani.

Od somatskih frazema pronalazimo **držati se za trbuh (želudac) od smijeha ili reggersi (tenersi) la pancia dalle risate**. Zanimljivo je kako Talijani imaju izraz da se netko drži za trbuh od smijeha, možda jer želi spriječiti ono što se navodi u frazemu **sbudellarsi dalle risate**, odnosno da se raspori trbuh od smijeha.

Među somatskim frazemima pronalazimo sastavnicu srce kao spremište (engl. *container*) različitih pozitivnih i negativnih emocija. Kad se govori o sreći, pronalazimo sljedeće somatske frazeme **(na)smijati se od <svoga> srca** ili **ridere di cuore, puno je srce komu** i **avere il cuore gonfio di gioia, colmarsi di gioia**. Hrvatski frazem koji nema talijanski ekvivalent na planu izraza jest **(za)igra srce komu <od radosti>**.<sup>14</sup>

Somatski frazemi sa sastavnicom ruka u svojem značenju nose emociju sreće, radosti i zadovoljstva ili želju za nečijim uspjehom ili sreću zbog susreta s nekim, na primjer **držati fige (palce, pesti) nekomu**, u talijanskoj varijanti imamo somatski frazem s prstima: **incrociare le dita**. Jednaki su frazemi na planu izraza i sadržaja sljedeći: **dočekivati (dočekati) nekoga raširenih ruku** ili **aspettare (accogliere) qualcuno a braccia aperte**. U smislu uspjeha pronalazimo frazem **ići od ruke, polazi (pođe) za rukom komu što** dok u talijanskome korpusu nemamo frazem ista izraza, ali značenjski se podudara i nije somatski frazem: **andare a pennello**. U hrvatskome jeziku postoji frazem **ići punim jedrima** koji u talijanskome ima dva ekvivalenta: **andare a gonfie vele** i **andare col vento in poppa** (hrv. *jedriti s vjetrom u krmi*). U svome značenju kazuju da ‘nešto ide jako dobro, besprijekorno, da netko ima uspjeha, da mu polazi za rukom’.

Kad smo zadovoljni i sretni ishodom možemo reći **trljati ruke <od zadovoljstva>** ili **(s)fregarsi (stropicciarsi) le mani**. Frazemi koji u svome sadržajnom talogu nose sliku čovjeka koji je zadovoljan i sretan izražavaju se drugim somatskim frazemima koji nemaju ekvivalente u talijanskome: **gladiti bradu (brk, brkove)** i **puna šaka brade**. Postoji i **smiješi se brk komu** bez ekvivalenta u talijanskome jeziku.

<sup>14</sup> Frazem pripada i prvoj skupini, odnosno frazemima sa sastavnicom sreća ili radost ako je ona izražena, ali je zbog praktičnih razloga uvršten u drugu skupinu.

O sreći kao dobroj sudbini i blagostanju možemo govoriti u sljedećim frazemima: **roditi se u košuljici** ili **nascere con la camicia**<sup>15</sup> i **biti u sedmom (devetom nebu)** ili **essere (stare, sentirsi) al settimo (terzo) cielo (ai sette cieli)** kao i **toccare il cielo con un dito (col dito)**. U prijevodu posljednjega frazema netko je toliko sretan da je *dotaknuo nebo prstom*.

Kad govorimo o sreći kao sudbini, dobrome ishodu ili kao uspjehu u određenoj situaciji, možemo pronaći frazeme različita izraza, a ista značenja kao **imati svoj dan** ili **essere in giornata di grazia**, frazeme ista izraza i značenja kao **naći iglu u plastu sijena** ili **trovare un ago in un paglio**, frazeme slična izraza i jednaka značenja kao na primjer **uhvatiti Kairosa za čuperak** i **prendere (afferrare, pigliare) la fortuna per i capelli**. Kairos je bio grčki bog sretna trenutka s čuperkom na čelu te bi prema predaji prošao pored čovjeka samo jednom. Tad bi ga trebalo uhvatiti za čuperak, odnosno iskoristiti dobru i sretnu priliku. Kairos je straga bio ćelav pa kada bi prošao, prošla bi i sretna prilika (HE 2001: 432–433). U korpusu frazema koji govore o sretnome i nenadanome uspjehu i sreći u narodu rašireno je vjerovanje da **naći djetelinu s četiri lista** nosi sreću. Na talijanskome se kaže **trovare il quadrifoglio**. U talijanskome postoji sinonimni frazem **trovare lucertola a due code** ili u prijevodu *pronaći guštera s dva repa*.<sup>16</sup>

Hrvatski frazem **pala je komu sjekira u med** u značenju da je ‘netko imao sreće’ nalazi svoj ekvivalent u **cadere (piovere) come cacio sui maccheroni** (hrv. *pasti kao sir cacio u tjesteninu*) što bi značilo ‘dogoditi se u pravom trenutku i donijeti sreću’. Ovi frazemi primjer su kako određeni jezici imaju izgrađen određen koncept sreće na temelju narodnoga iskustva. Kao što je nekada našim drvosječama pronalazak meda značio sreću i nenadanu hranu kad bi ga slučajno otkrili zabađanjem sjekire u drvo, tako talijanskome narodu sir *cacio* u tjestenini predstavlja veliki užitak i sreću.

U hrvatskome jeziku postoji frazem koji govori o uspjehu i postignuću nečega što se činilo nemogućim i neostvarivim, o čemu mnogi samo maštaju: **uhvatiti Boga za bradu**.<sup>17</sup> Taj se frazem može prevesti na talijanski frazemom **prendere il turco per i baffi** (hrv. *uhvatiti Turčina za brkove*) u značenju ‘pokušati nešto što

<sup>15</sup> U prošlosti se vjerovalo da bebe koje se rode s ovojnicom, odnosno u amnijskoj vrećici ili vodenjaku imaju sreće u životu. Rimske su žene te ovojnice prodavale za velik novac odvjetnicima jer se smatralo da će tako imati sreće i pobijediti u parnicama (Pittano 1992: 199).

<sup>16</sup> Četverolisna djetelina rijetka je anomalija u prirodi kao i gušterica s dva repa pa se onaj tko ih pronade smatra sretnikom (Lapucci 1969: 44).

<sup>17</sup> Taj se frazem tumačio i na druge načine pa su ga povezivali s frazemom **uhvatiti Kairosa za čuperak** (Kovačević 2019: 27).

se čini nemogućim i uspjeti u tome'. Izraz dolazi iz vremena kada su Saraceni<sup>18</sup> terorizirali cijeli Mediteran i smatrali se nepobjedivima, stoga je uhvatiti jednoga za brkove, kojima su se ponosili, bio velik uspjeh i sreća (DDMDC s.v. *turco*). Ovaj izraz danas je zastarjelica i rijetko se koristi.

### 5.3. TALIJANSKI FRAZEMI BEZ SASTAVNICE EMOCIJE SREĆE I BEZ EKVIVALENTA U HRVATSKOM JEZIKU

Za talijanske frazeme koji kao jednu od sastavnica nemaju emociju sreće, a ni ekvivalent u hrvatskome jeziku izdvojeno je posebno poglavlje zbog većeg broja primjera.

Prvi od njih je **andare in brodo di giuggiole** što bi značilo 'biti sretan, van sebe od sreće i zadovoljstva'. *Brodo di giuggiole* bila bi juha od žižula koje su kao voće dosta slatke. Međutim, od žižula se ne radi juha, već je izraz prvotno glasio **andare in brodo di succiole** gdje *succiole* označavaju 'kestenje koje se kuhalo u vodi bez skidanja kore'. Kasnije bi djeca, bez otvaranja cijeloga kestena, pila slatku juhu u ovojnici te bi pri tome bila sretna i zadovoljna (CDMDE 1995: 26).

Sličan je izraz **andare in sollucchero** u značenju 'osjećati veliko zadovoljstvo i užitak', a povezuje se s glagolom *solluccherare* koji se više ne koristi, a značio je 'raširiti oči od zadovoljstva i blaženstva' (CDMDE 1995: 26).

U talijanskome jeziku pronalazimo **andare in visibilio** čije je značenje 'biti van sebe od sreće, biti u ekstazi zbog prevelike sreće, ushititi se'.

Postoje neki stari izrazi vezani za sreću kao **fare tredici** (hrv. dobiti, ostvariti trinaest) i **fare diciotto con tre dadi** (hrv. trima kockama ostvariti, dobiti dvadeset osam). Frazemi znače 'imati sreće', a sigurno su vezani za igre na sreću iako se nigdje u izvorniku ne navodi objašnjenje. Postoje još dva frazema u značenju 'imati puno sreće, biti sretnik', ali ne navode se objašnjenja o podrijetlu frazema: **essere nato di domenica** (doslovan prijevod *biti rođen u nedjelju*) i **essere nel calendario** (*biti u kalendaru*). Posljednja četiri frazema pripadaju zastarjelicama.

Jedan od književnih frazema u talijanskome jeziku jest **essere (vivere) nel paese dei Bengodi** u značenju 'vrlo sretne situacije', osobito u materijalnome smislu. Zemlja Bengodi izmišljena je zemlja blagostanja, sreće i uživanja koja se spominje u djelu *Dekameron* Giovannija Boccaccia, točnije u trećoj noveli osmoga dana (Lapucci 1969: 86). Ovaj se frazem često proširuje nazivom još jedne izmišljene zemlje pa tako

<sup>18</sup> Termin Saraceni korišten je u prošlosti za bilo koji narod muslimanske vjere pa tako ovdje Saraceni postaje sinonim za Turke.

glasi **essere (vivere) nel paese dei Bengodi e della Cuccagna**. Cuccagna je također zemlja obilja i blagostanja, raj na zemlji bez briga (Lapucci 1969: 85). Kad je riječ o dječjem svijetu, koristi se frazem **andare nel paese dei balocchi** (hrv. *ići u Zemlju igračaka*), a odnosi se na Collodijevu izmišljenu zemlju koju je posjetio Pinocchio, u kojoj djeca ne moraju ništa raditi, samo se igrati i zabavljati, a često se koristi u prenesenome značenju da se imenuje mjesto gdje smo sretni i bezbrižni (Lapucci 1969: 87).

Navedimo još frazeme **andare in orbita** (hrv. *ići u orbitu*) u značenju ‘biti van sebe od sreće’<sup>19</sup> (Lapucci 1969: 136) i **andare in giulebbe**<sup>20</sup> u značenju ‘biti u sretnom i bezbrižnom stanju’, a koji se danas rijetko koristi.

## 6. ZAKLJUČAK

Prvotni cilj ovoga rada bio je pokazati podudarnosti u hrvatskome i talijanskome korpusu frazema kojima se iskazuje emocija sreće te ukazati na poteškoće u prevodjenju istih te ponuditi neka od prevoditeljskih rješenja. Sreća se nije razmatrala samo kao trenutna reakcija na neki lijep događaj, već i kao dugotrajan osjećaj zadovoljstva i mira te kao splet sretnih okolnosti ili sudbine. Razmatrani su i somatski frazemi koji u semantičkome talogu nose sliku sreće. Frazemi su podijeljeni na one sa sastavnicom koja upućuje na emociju sreće ili sretan splet okolnosti i na one koji nemaju sastavnicu sreće, ali na planu sadržaja upućuju na nju. Supostavna analiza pokazala je da se korpus hrvatskih i talijanskih frazema u velikoj mjeri podudara na planu izraza i planu sadržaja što je posljedica pripadnosti dviju kultura istomu kulturološkom kontekstu te posuđivanja među dvama jezicima. Na planu izraza, ovisno o strukturi i zakonitostima jezika, u hrvatskome ponekad imamo glagolske, a u talijanskome imeničke frazeme i obrnuto, ponekad je razlika u upotrebi pasivne ili aktivne forme ili u jednoj od sastavnica. Kod velikoga broja frazema možemo govoriti o potpunoj ili djelomičnoj ekvivalentnosti. Iako je prvotni cilj analize bio ukazati u kojoj mjeri se podudaraju frazemi kojima se iskazuje emocija sreće u dvama jezicima, ona je također pokazala da, iako dva suprostavljena jezika pripadaju kulturama istoga civilizacijskog kruga, ipak postoje frazemi koji su svojstveni samo jednoj od dviju kultura što dokazuje da iskazivanje emocija u svakoj kulturi ima i svojih specifičnosti i da je svaki jezik re-

<sup>19</sup> Zanimljivo je da ga navodi kao neologizam i pita se hoće li zaživjeti kao izraz prenesena značenja. U ostaloj recentnoj literaturi pronađen je samo jednom u značenju ‘biti prezadovoljan i euforičan’ (Casadei 1998: 148)

<sup>20</sup> Pod tom se riječi misli na voćni sirup koji se kuhao u šećeru. Riječ je perzijskoga podrijetla (pers. *gulab*), a doslovno znači ružina vodica. Talijanski izraz *andare in giulebbe* vjerojatno u značenjskome talogu nosi sliku o nečemu slatkome što uzrokuje zadovoljstvo i sreću (DDM s.v. *giulebbe*).

fleksija vlastite kulture, društva, književnosti i povijesti. Dokaz za to su frazemi poput **pala je *nekomu* sjekira u med i cadere (piovere) come cacio sui maccheroni**. Oni su odraz zajedničkoga iskustva jednoga naroda. Ovakvi frazemi predstavljaju izazove za prevoditelje. Takve frazeme ne treba prevoditi doslovno, već pokušati pronaći ekvivalent u jeziku na koji se prevodi, a ako to nije moguće, frazemi se jednostavno prevode značenjski, ne doslovno. Proučavanjem korpusa uočeno je frazeološko bogatstvo obaju jezika koje nam pomaže u prevođenju. Velike podudarnosti frazema u oba jezika navode na pretpostavku da će i u izražavanju drugih emocija talijanski i hrvatski jezik imati sličnosti, ali će ponuditi i specifičnosti što bi bilo zanimljivo proučiti u nekome novom radu.

## LITERATURA

- ANIĆ, Vladimir. 1998. *Rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi liber.
- ARISTOTEL. 1992. *Nikomahova etika*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- BELGRANO, Maria. 2023. "Una 'lava' di fraseologismi: piano di analisi delle espressioni idiomatiche nel romanzo *L'amica geniale* di Elena Ferrante e nella traduzione tedesca". *Nuovi sudi di fraseologia e paremiologia*. Ur. Maria Teresa Badolati, Federica Floridi i Suze Anja Verkade. Rim: Sapienza Università Editrice: 227–242.
- CDMDE 1995 = *Capire l'antifona*. *Dizionario dei modi di dire con esempi d'autore*. 1995. red. Giovanni Turrini, Claudia Alberti, Maria Luisa Santullo i Giampiero Zanchi. Bologna: Zanichelli.
- CASADEI, Federica. 1996. *Metafore ed espressioni idiomatiche: uno studio semantico sull'italiano*. Roma: Bulozoni Editore.
- DEANOVIĆ, Mirko i Josip JERNEJ. 1994. *Hrvatsko-talijanski rječnik*. Zagreb: Školska knjiga.
- DEANOVIĆ, Mirko i Josip JERNEJ. 2012. *Talijansko-hrvatski rječnik*. Zagreb: Školska knjiga.
- Dizionario Garzanti della lingua italiana*. 1973. red. Giorgio Cusatelli. Milano: Garzanti
- EKMAN, Paul. 1970. „Universal facial expressions of emotions”. *California Mental Health Digest* 8, 7: 151–158.
- EKMAN, Paul. 1973. „Cross-Cultural Studies of Facial Expressions”. *Darwin and Facial Expressions. A Century od Research in Review*. Ur. Paul Ekman. New York i London: Academic Press: 169–222.
- EKMAN, Paul. 1994. „All Emotions are Basic”. *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*. Ur. Paul Ekman i Richard J. Davidson. New York: Oxford University Press: 15–19.
- EKMAN, Paul i Daniel CORDARO. 2011. „What is meant by calling emotions basic”. *Emotion Review*: 364–370.
- FELDMAN BARRETT, Lisa, 2017. *How emotions are made – The secret life of the brain*. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.
- FINK-ARSOVSKI, Željka. 2002. *Poredbena frazeologija: pogled izvana i iznutra*. Zagreb: FF press.
- HRVATSKA ENCIKLOPEDIJA 2001. = *Hrvatska enciklopedija*. Gl. ur. Dalibor Brozović. Sv.3: Da-Fo i Sv.5: Da-Hi. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- KOVAČEVIĆ, Barbara. 2012. *Hrvatski frazemi od glave do pete*. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.

- KOVAČEVIĆ, Barbara i Emina RAMADANOVIĆ. 2016. „Primarne emocije u hrvatskoj frazeologiji”. *Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* 42/2: 505–527.
- KOVAČEVIĆ, Barbara. 2019. „Frazeologija i mitologija”. *Hrvatski jezik: znanstveno-popularni časopis za kulturu hrvatskoga jezika* 6/ 2: 26–27.
- LAKOFF, George i Mark JONHSON. 1980. *Metaphors We Lived By*. Chicago i London: The University of Chicago Press.
- LAPUCCI, Carlo. 1969. *Per modo di dire. Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*. Firenze: Valmartina.
- MALKIEL, Yakov. 1959. „Studies in irreversible binomials”. *Lingua* 8: 113–160
- MATEŠIĆ, Josip. 1982. *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb: Školska knjiga.
- MENAC, Antica, Željka FINK-ARSOVSKI i Radomir VENTURIN. 2003. *Hrvatski frazeološki rječnik*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- MENAC, Antica. 2004. *Hrvatska frazeologija*. Zagreb: Knjigra.
- MENAC, Antica i Mira MENAC-MIHALIĆ. 2014. *Frazemi i poslovice u dalmatinsko-venecijanskom govoru Splita u 20. stoljeću*. Zagreb: Knjigra.
- MESSINA FAJARDO, Luisa Alessita. 2023. „Sviluppi degli studi fraseologici e dispersione terminologica”. *Nuovi studi di fraseologia e paremiologia*. Ur. Maria Teresa Badolati, Federica Floridi i Suze Anja Verkade. Rim: Sapienza Università Editrice: 25–47.
- PARIZOSKA, Jelena i Mateusz-Milan STANOJEVIĆ. 2018. „Problemi frazeološkog nazivlja”. *Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* 44/2. Zagreb: 611–625.
- PARKINSON, Brian. 1996. „Emotions are social”. *British Journal of Psychology* 87 (4): 663–683.
- PEÑA CERVEL, M. Sandra. 2003. *Typology and cognition: what image-schemas reveal about the metaphorical language of emotions*. München: Lincom Europa.
- PITTANO, Giuseppe. 1992. *Frases fatte capo ha. Dizionario dei modi di dire, proverbi e locuzioni di italiano*. Bologna: Zanichelli.
- OPAŠIĆ, Maja. „Hrvatski i talijanski frazemi: podudarnosti i razlike”. *Riječki filološki dani: zbornik radova sa 6. međunarodnoga znanstvenog skupa Riječki filološki dani: zbornik radova*. Ur. Lada Badurina i Danijela Bačić-Kraković. Rijeka: Filozofski fakultet: 549–557.
- QUARTU, Bruna Monica i Elena ROSSI. 2012. *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*. Milano: Hoepli.
- QUIROGA MUNGUÍA, Paula. 2006. *Fraseología italo-española: Aspectos de lingüística*

- aplicada y contrastiva*. Granada. Granada Lingvistica.
- Rječnik hrvatskoga jezika*. 2000. Gl. ur. Jure Šonje. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- ŠARIĆ, Ljiljana i Wittschen, WIEBKE. 2008. *Rječnik sinonima hrvatskoga jezika*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- WIERZBICKA, Anna. 1995. „Emotions and Facial Expressions: A semantic Perspective”. *Culture & Psychology 1*: 227–258.
- WIERZBICKA, Anna. 1992. „Talking about emotions: Semantics, Culture and Cognition”. *Cognition & Emotion 6*: 285–319.
- ZINGARELLI, Nicola. 2005. *Lo Zingarelli: vocabolario della lingua italiana*. 12. izdanje Bologna: Zanichelli.

## MREŽNI IZVORI

- BFHJ = *Baza frazema hrvatskoga jezika*. <http://frazemi.ihjj.hr/> (24. travnja 2023.)
- DDMDC = *Dizionario dei modi di dire – Corriere.it*. <https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/> (25. travnja 2023.)
- DDM = *Dizionario italiano De Mauro*. <https://dizionario.internazionale.it/> (23. travnja 2023.)
- BFHJ = *Grande dizionario della lingua italiana - Accademia della Crusca*. <https://www.gdli.it/> (23. travnja 2023.)
- HAYBRON, Dan. 2020. „Happiness”. *Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive*. Happiness (Stanford Encyclopedia of Philosophy/Summer 2020 Edition) (22. lipnja 2023.)
- HJP = *Hrvatski jezični portal*. <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> (23. travnja 2023.)
- VT = *Vocabolario Treccani*. <https://www.treccani.it/vocabolario/> (23. travnja 2023.)

## EXPRESSIONS OF EMOTION OF HAPPINESS IN CROATIAN AND ITALIAN IDIOMS

VINI MUŠAČ

### ABSTRACT

Emotions are responses to the world around us. They have always been very important human adaptations to the surrounding world. Emotions can be shown by non-verbal communication, but they can also be verbalized. This paper explores different modalities of expressing happiness using Croatian and Italian corpora of idioms. The central objective of the research is to determine whether correspondence exists between the two languages in terms of the forms of idioms and their meaning. Firstly, the phraseological analysis will focus on idioms that include the emotion of happiness (or one of its synonyms) as one of their components (e.g., “biti lud od sreće”, “essere pazzo di gioia”). Secondly, the paper analyzes the somatic idioms where one can detect the emotion of happiness based on their semantic aspect (e.g., “imati osmijeh od uha do uha”, “avere un sorriso da un orecchio”). Thirdly, the analysis will include non-somatic idioms in which one can detect the emotion based on their semantic aspect (e.g., “biti u sedmom nebu”, “essere al settimo cielo”). The paper demonstrates that the phraseological corpora of the two languages overlap to a large extent, both on the level of phrasing and content, but also that each corpus has its own specificities which reflect individual cultures, worldviews, and experiences of the two peoples.

### KEYWORDS:

*phraseology, happiness, Croatian language, Italian language, equivalence*



# POSREDOVANJE EMOCIJA IZRAŽENIH NEVERBALNIM ZNAKOVIMA U AUDIODESKRIPCII FILMA *MURINA*

---

ŽELJKA MACAN

*Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci*  
Sveučilišna avenija 4, HR – 51000 Rijeka  
zmacan@uniri.hr

UDK: 791.43(497.5)\*81'221  
DOI: 10.15291/csi.4325  
Izvorni znanstveni članak  
Primljen: 1. 5. 2023.  
Prihvaćen za tisak: 2. 11. 2023.

Audiodeskripcija je poseban oblik unutarjezičnoga prevođenja kojim se vizualni dio poruke audiovizualnoga sadržaja prenosi u odgovarajuću auditivnu informaciju s ciljem njezine dostupnosti osobama oštećena vida. Nakon uvodnih napomena o dostupnosti medijskih sadržaja kojima se informacija prenosi (i) vizualnim kanalom, donosi se pregled temeljnih obilježja audiodeskripcije i načina na koji se njome auditivnim kanalom posreduju emocije pretvorene u znakove drugoga semiotičkog sustava. Audiovizualni tekst koji je polazište za provedenu analizu je igrani film *Murina*, čiji je sadržaj izvorom za jezične izraze različitih emocija. U filmu se izdvajaju sekvence koje sadrže elemente emocionalno obojene komunikacije izražene neverbalnim ponašanjem, a među njima one u kojima je zastupljena audiodeskripcija. Polazeći od toga da se neverbalnom komunikacijom može izraziti cijeli niz emocija te da se neke emocije mogu povezati s određenim kinezičkim ponašanjem, njegov se verbalni izraz dovodi u vezu s načinom na koji se određena emocija obilježava te se time kompenzira višemodalnost izvornoga igranog filma. Analizom se verbalnih izraza emocionalnih stanja i reakcija želi utvrditi koja se jezična sredstva u tekstu audiodeskripcije koriste za predočavanje emocija likova u filmu. Zaključno se navode zastupljene strategije i tehnike u opisu neverbalnoga ponašanja kao izraza pojedinih emocija.

## KLJUČNE RIJEČI:

*audiodeskripcija, emocije, Murina, neverbalna komunikacija*

## 1. UVODNE NAPOMENE

Audiodeskripcija je poseban oblik prevođenja kojim se vizualni sadržaji pretvaraju u verbalni izraz kako bi se omogućila njihova dostupnost osobama oštećena vida. Njome se posreduje između dvaju znakovnih sustava i stoga se smatra i međusemiotičkim prevođenjem (Bardini 2020: 274). Jednom je od uloga filma kao audiovizualnoga proizvoda i prenošenje emocija koje mogu biti verbalno kodirane i čija verbalizacija može biti eksplicitna ili implicitna. Predmetom su analize provedene u okviru ovoga rada emocije izražene neverbalnim znakovima i njihovo posredovanje u audiodeskripciji hrvatskoga igranog filma *Murina* (2021) za koji se zbog žanra obiteljske psihološke drame te radnje smještene na omeđeni prostor otoka pretpostavilo da će biti izvorom za različite vrste emocija. Polazeći od osam osnovnih emocija – iznenađenje, radost (sreća), tuga, bijes (ljutnja), strah, sram, gađenje, suosjećanje (Ott, nije datirano, Ekman: 1970), željelo se utvrditi koje su od njih zastupljene u audiodeskripciji te na koji je način emocionalno neverbalno ponašanje likova u filmu jezično kodirano i koje se tehnike i strategije pritom koriste. Audiodeskripciji se u ovome radu pristupa s translatoškoga stajališta, analitički-opisno. Nakon uvodnih se napomena donose obilježja audiodeskripcije te se navode i obrazlažu tehnike koje u funkcionalnome pristupu audiodeskripciji navodi F. Bardini (2020: 278). Emocije se određuju prema B. Kovačević i E. Ramadanović (2018: 161) te se promatra njihova funkcija u slušnome filmu i razmatra njihovo izražavanje neverbalnim znakovima. U istraživanjima emocija u audiodeskripciji razlikuju se ona koja se odnose na emocionalni odgovor u primaocima od onih koja su posvećena načinu na koji su emocije predstavljene u nekome audiovizualnom izvoru i kojim se posreduju u tekstu audiodeskripcije. U izražavanju se emocija neverbalnim znakovima posebno ističu izrazi lica i geste, a strategije za njihov opis u audiodeskripciji navode se i obrazlažu prema I. Mazur (2014: 187). Izvor za provedenu analizu posredovanja emocija izraženih neverbalnim znakovima je igrani film *Murina* i njegova audiodeskripcija. Audiodeskripciji se emocija koje su u audiovizualnome izvoru korištenomu za potrebe provedenoga istraživanja izražene neverbalnim znakovima pristupa emociološki i sa semiotičkoga stajališta. Polazeći od razlikovanja kolektivnih društvenih standarda u izražavanju emocija od pojedinačnih ili zajedničkih emocionalnih iskustava, P. N. Stearns i C. Z. Stearns u fokus svojega istraživanja stavljaju utjecaj koji društveni čimbenici mogu imati na izražavanje emocija te koji se od izraza osnovnih emocija smatraju društveno prihvatljivima (Stearns i Stearns 1985: 813). Neverbalno je ponašanje dijelom društvene komunikacije, a neverbalnim se komunikacijskim elementima u njoj mogu izražavati i emocije. Neverbalni znakovi kao dio komunikacijskoga koda te kulturalno uvjetovana poja-

va mogu biti dijelom reprezentacije emocija u audiovizualnome sadržaju, a njihovu se proučavanju može pristupiti iz emocijološkoga aspekta koji uključuje postupke predstavljanja i tvorbe emocija te njihovu funkciju. Igrani film kao audiovizualni sadržaj u tom se pristupu promatra kao vrsta teksta koja je polazištem za emocijološko čitanje i interpretaciju iz dviju mogućih perspektiva – kao afektivna estetska reakcija i emocionalno iskustvo njegova primatelja te kao način reprezentacije emocija i njihove uloge u samome audiovizualnom izvoru.

Provedenim se istraživanjem željelo odgovoriti na nekoliko pitanja oblikovanih prije njegove provedbe: Koje su od osnovnih emocija izraženih neverbalnim znakovima zastupljene u audiodeskripciji? Koje se tehnike audiodeskripcije i strategije za opis izraza lica i gesti pritom koriste? Na koji su način emocije izražene neverbalnim znakovima jezično kodirane u tekstu audiodeskripcije? Cilj je ovoga rada pokazati način posredovanja emocija izraženih neverbalnim znakovima u audiodeskripciji odabranoga igranog filma kao dinamičnoga audiovizualnog predloška.

## 2. AUDIODESKRIPCIJA

Jednom je od vrsta audiovizualnoga prevođenja i audiodeskripcija kao postupak prilagodbe sadržaja audiovizualnih medija kojim se omogućava dostupnost audiovizualnoga sadržaja osobama oštećena vida koje nemaju pristup vizualnomu kanalu ili im je on otežan (usp. Orero 2008: 179). Pretvaranjem slikovnoga prikaza u jezični izraz dolazi do posredovanja između dvaju znakovnih sustava te se stoga u klasifikaciji vrsta prevođenja koju je ponudio R. Jakobson (1966: 233) audiodeskripcija smatra dijelom međusemiotičkoga prevođenja. Neovisno o tom je li dostupnost određenoga sadržaja uvjetovana jezikom ili osjetilnom preprekom, svrha prijevodnoga postupka ostaje istom – njime se omogućava pristup informacijama ili zabavnomu sadržaju koji bi njegovim izostankom ostao hermetičnim (Díaz Cintas 2005: 4). Područje ljudskih prava koje se tiče pristupačnosti informacija i komunikacija osobama s invaliditetom uređeno je zakonskim okvirom, a pritom se ističe i važnost osiguranja digitalne pristupačnosti te prilagodbe i dostupnosti kulturnih sadržaja (usp. *Konvencija Ujedinjenih naroda o pravima osoba s invaliditetom, Strategija o pravima osoba s invaliditetom za razdoblje 2021. – 2030.*). Inkluzija, društvena uključenost na različitim područjima, pa tako i inkluzivna kultura dostupna svima, poticaj je razvoju društva u kojem je svaki njegov član jednakovrijedan. Dostupnost sadržaja audiovizualnih medija osobama oštećena vida omogućena je audiodeskripcijom. U Hrvatskoj je prilagodba programa nacionalne televizijske kuće osobama s osjetilnim teškoćama načelnom

obavezom te se sustavnije provodi tek posljednjih nekoliko godina „ali još nije na tehničkoj razini da bi puštala audiodeskripcije kako to radi, na primjer, BBC preko dodatnog audiokanala. Prilagođeni filmovi prikazuju se tako da se audiodeskripcija ukomponira u zvučni zapis filma te se tako prilagođen film prikazuje čitavoj populaciji. Kazališne predstave, kao i kina, prilagođavaju se projektima udruga civilnog društva te su također neredovito prilagođene” (Pavlović 2021: 14). Jednim je od tih projekata *Film svima* koji je udruga Filmaktiv pokrenula 2016. godine, a do 2021. su u njegovu okviru 23 filma prilagođena osobama s oštećenjem sluha i vida, među njima i hrvatski igrani film *Murina* koji predstavlja izvor za analizu teksta audiodeskripcije provedenu u okviru ovoga rada.

U priručniku *Audiodeskripcija: standardni izrade i primjene* koji je izdao Hrvatski savez slijepih pri određenju se pojma audiodeskripcije navodi:

(...) audiodeskripciju možemo definirati kao oblik prenošenja (prevođenja) slike u zvuk, tj. opisivanje neverbalnih scena koje se ne mogu same predočiti iz zvučnog zapisa umjetničkog djela ili medijskog proizvoda (film i serija, kazališna predstava, muzeji i galerije...). Ukratko, ona omogućava usmeni opis relevantnih (vizualnih) komponenata umjetničkog djela ili medijskog proizvoda tako da slijepi i slabovidni gledatelji mogu u potpunosti shvatiti njegov oblik i sadržaj. (Pavlović 2021: 8)

Potrebno je razlikovati obilježja audiodeskripcije sadržaja statične vizualne umjetnosti od onih dinamične umjetnosti, u kojima se tekst audiodeskripcije treba uklopiti u izvorni zvučni zapis, kao snimka ili uživo (v. u Pavlović 2021: 8). U mediju se filma sadržaj koji se prenosi vizualnim kanalom pomoću audiodeskripcije pretvara u auditivni te zajedno s ostalim zvukovima (prvim zvukovnim kanalom u koji se integrira audiodeskripcija kao drugi zvukovni kanal) čini slušni film (Anishchenko 2020: 24). Stavljajući audiodeskripciju u suodnos s drugim vrstama audiovizualnoga prevođenja, H. Jüngst naziva je akustičnim podslovljavanjem (Jüngst 2010: 103), u čemu se ogleda njezina osnovna funkcija posredovanja između dvaju semiotičkih sustava. Tekst audiodeskripcije prati izvornu filmsku radnju i sadrži informacije o mjestu radnje (krajolik, prostorno uređenje...), vremenu u kojem se radnja odvija (doba dana, godišnje doba, povijesno razdoblje...), likovima u filmu (izgled, mimika, geste...), radnjama koje filmski likovi provode (pokreti, reakcije...) (usp. Anishchenko 2020: 24). Osim toga što se mora uklopiti u izvorni zvučni dio filma, u standardnome se pristupu audiodeskripciji ističe i težnja za neutralnošću i objektivnošću te izbjegavanjem bilo kakve interpretacije (usp. Macan 2022). Noviji, kreativni pristup uključuje

i subjektivne opise, a istraživanja su pokazala da se njime pojačava osjećaj imerzije te potiče uživljenost u filmsku radnju, što pruža doprinos kvaliteti u doživljaju filmskoga ostvarenja (usp. Walczak, Fryer 2017).

U svom pristupu audiodeskripciji F. Bardini primjenjuje funkcionalnu klasifikaciju te tehnike koje se u njoj mogu primijeniti određuje kao raspoložive mogućnosti pomoću kojih se audiovizualna poruka prenosi pomoću verbalne. Kao temeljna obilježja koja tehnike audiodeskripcije posjeduju navodi njihovu funkcionalnost,<sup>1</sup> mogućnost njihova kombiniranja i utjecaj koji one imaju na tekst audiodeskripcije na mikrorazini, a koji može utjecati na njegov stil u cijelosti (Bardini 2020: 278). U klasifikaciji koju predlaže donosi se 14 tehnika audiodeskripcije koje svoju primjenu mogu pronaći u različitim audiovizualnim izvorima kao predmetima proučavanja i(li) prijevodnoga procesa i koje se po potrebi mogu dopuniti odgovarajućim potkategorijama: amplifikacija (*amplification*) – tehnika kojom se u audiodeskripciji uvođenjem dodatnih detalja proširuje informacija koja se donosi u audiovizualnome izvoru; redukcija (*reduction*) – fragmentarna audiodeskripcija ili njezin izostanak, pri čemu se izostavljanje promatra kao najekstremniji oblik ove tehnike; generalizacija (*generalisation*) – općenit opis u dijelu koji ostavlja dovoljno prostora za detaljniju i precizniju informaciju; partikularizacija (*particularisation*) – upotreba preciznoga izraza za opis specifičnoga elementa izvornoga audiovizualnog teksta; kompenzacija (*compensation*) – opis određenih elemenata prije ili nakon njihova pojavljivanja u izvornome audiovizualnom tekstu; supstitucija (*substitution*) – interpretacija nejezičnih elemenata poput mimike i geste; adaptacija (*adaptation*) – zamjena izvornoga kulturološkog sadržaja odgovarajućim sadržajem bliskim ciljnoj kulturi; ikonički opis (*iconic description*) – denotativni opis slike na ekranu;<sup>2</sup> integralan ikonički opis (*integral iconic description*) – opis elemenata koji pripadaju općem znanju umjesto njihova uobičajena naziva, primjerice opis govora tijela umjesto njegove interpretacije; tehnički opis (*technical description*) – upotreba terminologije povezane s određenim audiovizualnim izvorom;<sup>3</sup> kognitivni opis (*cognitive description*) – audiodeskripcija koja interpretira sliku ili primijenjenu tehniku s ciljem prenošenja njezina učinka; kreativan opis (*creative description*) – interpretacija izvornoga audiovizualnog teksta

<sup>1</sup> Ovo obilježje podrazumijeva da se svaka od tehnika treba promatrati u kontekstu u kojem se primjenjuje te uzimati u obzir i sam sadržaj, poruku koja se želi posredovati, ali i ograničenja koja se pritom mogu pojaviti, kao što je uklapanje teksta audiodeskripcije u izvorni zvučni dio filma (v. u Bardini 2020: 278).

<sup>2</sup> Ova je tehnika najbliža težnji za objektivnošću u standardnim pristupima audiodeskripciji.

<sup>3</sup> Perego (2015) ovu tehniku naziva „imenuj tehniku” („*name the technique*”).

na konotativnoj razini s ciljem prenošenja općeg značenja opisanoga dijela;<sup>4</sup> modulacija (*modulation*) – promjena fokusa u odnosu na izvorni tekst; varijacija (*variation*) – odstupanje od standardnoga jezika ili neutralnoga auditivnog prenošenja u audiodeskripciji (Bardini 2020: 285–287). Svaka od navedenih tehnika audiodeskripcije u funkcionalnome pristupu može svoju primjenu pronaći u širokome rasponu tema, a jednom su od njih i emocije.

### 2.1. EMOCIJE I SLUŠNI FILM

Kao svjesne ili nesvjesne reakcije na različite situacije i objekte, emocije su sastavni dio svakodnevnice, baš kao i jezik koji njima može biti obojen. Njima se bave različite znanosti, a temeljno je pitanje na koje se pokušava dati odgovor jesu li emocije urođene ili društveno i kulturološki uvjetovane. B. Kovačević i E. Ramadanović polaze od definicije prema kojoj su emocije<sup>5</sup> „psihički doživljaji koji, nasuprot stvarnomu opažanju, izražavaju odnos čovjeka prema svijetu koji ga okružuje, tj. subjektivno stanje najčešće popraćeno fiziološkim promjenama koje potiče osobe na reakciju” (Kovačević, Ramadanović 2018: 161), a ona se slijedi i u ovome radu. Audiodeskripcija ne posreduje samo činjenice objektivizirane filmskom radnjom, već i emocije i raspoloženja koje sadrže, donose i prenose slike kao vizualni dio filmskoga ostvarenja. Slijedeći temeljne odrednice standardnoga pristupa audiodeskripciji, A. Anishchenko ističe da auditivni komentar kao sastavni dio slušnoga filma treba naznačiti postojanje određene emocije na neutralan način, a primatelju audiovizualnoga sadržaja prepustiti doživljaj njezina intenziteta i kvalitete (Anishchenko 2020: 26). Na taj će doživljaj utjecati njegovo iskustvo, socijalna kompetencija i emocionalna inteligencija. Spoznaja o tome koja se emocija može izraziti u određenoj situaciji te na koji se način može jezično kodirati stječe se u procesu socijalizacije te ima izravan utjecaj na opažanje i interpretaciju emocija u slušnome filmu. Igrani se film općenito smatra pogodnim izvorom za istraživanje emocija u audiovizualnome mediju jer se pretpostavlja da su emocije u filmovima namijenjenim široj publici i distribuciji oblikovane u skladu s konvencionalnim predodžbama te se u njihovu prikazu i jezičnome izrazu ogleda univerzalno ljudsko iskustvo (v. u Anishchenko 2020: 25). U igranome filmu kao umjetničkomu ostvarenju emocije treba promatrati na dvjema razinama – na razini njihova predstavljanja na velikome ekranu i na razini doživljaja koji izazivaju u gleda-

<sup>4</sup> Perego (2015) naglašava obilježja ove tehnike određujući je kao „opiši značenje tehnike” („*describe the meaning of the technique*”).

<sup>5</sup> Emocije je potrebno razlikovati od osjećaja koji su samo jedan od aspekata cjelokupnoga emocionalnog iskustva i odnose na naš subjektivni, verbalni opis onoga što doživljavamo.

teljima (Schick 2018: 7). Aspekti fikcionalne reprezentacije emocionalnosti uključuju emocionalni i emotivni komunikacijski aspekt između različitih tipova pošiljalaca i primalaca – između likova u fikcionalnome svijetu, pripovjedača u svijetu teksta, autora i čitatelja, odnosno redatelja i gledatelja u stvarnome svijetu. Određujući film kao doživljajno-uporabnu izrađevinu, H. Turković kao središnju namjeru pri njegovoj izradi navodi reakcije nastale na temelju njegove percepcije te smatra da se film „izrađuje prvenstveno radi njegova doživljavanja” (Turković 2021: 14). Filmom se, u interakciji jezičnih i nejezičnih, auditivnih i vizualnih znakova, mogu prenositi različita emocionalna iskustva, a audiodeskripcija teži tomu da u primateljima oštećena vida izazove emocionalni učinak podudaran onomu u osoba koje vide.<sup>6</sup> M. Ramos smatra da filmovi s audiodeskripcijom mogu u određenoj mjeri prevladati jaz između dvaju znakovnih sustava te ponekad i izazvati jači emocionalni odgovor od izvornoga filma (Ramos 2015: 70). Istraživanja se emocija povezanih s audiodeskripcijom mogu odnositi na kognitivni i emocionalni odgovor koji ona izaziva i stvara u primaocu (Fryer, Freeman 2014, Fresno 2016, Igareda, Maiche 2009, Iturregui-Gallardo, Soler-Vilageliu 2020, Karantzi 2020, Ramos 2015, Walczak, Fryer 2017) te na aspekte reprezentacije emocionalnosti u audiovizualnome izvoru i način njezina posredovanja u tekstu audiodeskripcije (Anishchenko 2020; Schaeffer-Lacroix 2021, Šulha 2023). Način na koji se reprezentacije emocionalnosti posreduju audiodeskripcijom A. Pavlović dovodi u neposrednu vezu s opisom mimike i gesta: „Emocionalne reakcije i emocionalna stanja koja uzrokuju bitnu radnju likova i pomiču priču dočaravamo opisujući njihove geste i izraze lica” (Pavlović 2021: 20). Kao jedan od najvećih izazova pri stvaranju kvalitetnoga teksta audiodeskripcije P. Igareda i A. Maiche ističu upravo opisivanje emocija i gesti (Igareda, Maiche 2009: 20).

## 2.2. NEVERBALNI ZNAKOVI I EMOCIJE U AUDIODESKRIPCiji

I neverbalna komunikacija i ponašanje može biti izrazom emocija te odrazom govornikovih stavova i osobina te se kao informacija koja je dijelom audiovizualnoga sadržaja u tekstu audiodeskripcije treba uzeti u obzir i biti zastupljena na odgovarajući način, u skladu s ostalim zvučnim dijelovima koje određeno audiovizualno ostvarenje sadrži. Neverbalnu komunikaciju W. Nöth označava kao nerječitu, ona „obuhvaća

<sup>6</sup> Pavlović navodi da će film „uvijek zadržati svoju vizualnu komponentu koja se neće u cijelosti moći prenijeti opisima“ (2021: 16), te da će slika „uvijek ostati slika, vizualni element koji se treba vidjeti da bi ga se u potpunosti doživjelo. Opisivanjem te slike približit ćemo ju osobama oštećenog vida, no ne smijemo ni ne trebamo očekivati da će slijepe i slabovidne osobe u potpunosti, kao i one koje vide, na isti način doživljavati i uživati u kulturi“ (2021: 34).

izražajni potencijal ljudskoga tijela u vremenu i prostoru”, uključuje paralingvistička i ekstralingvistička sredstva (neverbalne znakove), a čine je gestika, kinezika, mimika i izraz lica, komuniciranje pogledom i opipom, proksemika i teritorijalno ponašanje te kronemika (Nöth 2004: 293). Emocije svoj neverbalni izraz nalaze u govoru tijela te se u audiodeskripciji posreduju u informacijama o pokretima likova, izrazima njihovih lica, neverbalnim reakcijama na događaje i ostale likove. I. Škarić ističe kako se neverbalnim znakovima izriču osjećaji, a upravo se na području izražavanja emocija neverbalnim znakovima mogu izdvojiti geste i mimika kao kinezički znakovi (Škarić 2008: 178). I. Mazur smatra da mimika i geste u filmu imaju posebnu važnost i ulogu jer se lica često prikazuju u krupnome planu, a geste su nositeljima međukulturalnoga značenja i vrijednosti (Mazur 2014: 179). Mogu biti hotimične ili nehotične te prate verbalnu komunikaciju, a izrazi lica, osim što prenose neverbalnu informaciju, pridonose i održavanju narativnoga kontinuiteta. Budući da različiti likovi mogu istovremeno izvoditi više gesti te brzo izmjenjivati različite izraze lica čiju je kompleksnost ponekad teško opisati, u audiodeskripciji trebaju biti zastupljeni oni za koje se procijeni da su narativno ključni (usp. Mazur 2014: 185–186).

Na temelju istraživanja emocija i njihova izraza na ljudskome licu P. Ekman oblikovao je svoju podjelu na šest emocija koje smatra osnovnim, urođenim i univerzalnim: sreća, tuga, ljutnja, strah, iznenađenje i gađenje (Ekman 1970: 152). Svojim je istraživanjem povezanosti izraza lica s određenim emocijama među pripadnicima različitih zapadnih i istočnih kultura dokazao „da mikroekspresije nisu kulturološki uvjetovane nego su u svojoj biti biološke i univerzalne za sve kulture širom svijeta” (Kovačević, Ramadanović 2018: 162). Ekmanovoj podjeli u svome popisu emocija i njihovih manifestacija Ott (nije datirano)<sup>7</sup> pridodaje suosjećanje i sram.

Za opis mimike i gesti u audiodeskripciji I. Mazur predlaže pet strategija koje se u nastavku navode i ukratko opisuju, a svoju primjenu mogu pronaći i u audiodeskripciji općenito:

1. Doslovnost (*literalness*) – doslovan opis onoga što se vidi. Strategija je to u kojoj do izražaja najviše dolazi težnja za objektivnosti u audiodeskripciji, no pridodaje joj se i obilježje stupnjevitosti.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> V. [http://www.ieccc.org/IMG/pdf/Reconnaitre\\_les\\_emotions\\_peda.pdf](http://www.ieccc.org/IMG/pdf/Reconnaitre_les_emotions_peda.pdf).

<sup>8</sup> G. Vercauteren i P. Orero smatraju kako se u težnji za objektivnošću ne treba ići predaleko jer opis koji je suviše detaljan može predstavljati kognitivno opterećenje te se pokazati neučinkovitim zbog toga što predugo traje. Predlažu stoga da se značenje emocija opisuje eksplicitno te se tako, na primjer, umjesto „njezini se gornji kapci i obrve podižu, a usta su otvorena” predlaže audiodeskripcija „iznenađena je” (Vercauteren, Orero 2013: 193).

2. Objašnjenje (*explicitation*) – imenovanje emocije izražene gestom ili izrazom lica.
3. Generalizacija (*generalisation*) – ono što se vidi opisuje se općenitim izrazom (npr. *napraviti grimasu, gestikulirati*).
4. Izostavljanje (*omission*) – gesta ili izraz lica ne opisuju se zbog vremenskoga ograničenja ili procjene da nisu relevantni za radnju.
5. Kombinacija strategija (*combination of strategies*) – korištenje dviju ili više prethodno navedenih strategija (npr. „ljuta je” i „mršti se”) (Mazur 2014: 187).

Izbor se pojedine od četiriju prethodno navedenih strategija ili pete kao njihove kombinacije može dovesti u vezu s težnjom za strogim razgraničenjem objektivnoga i subjektivnoga u audiodeskripciji umjesto kojeg I. Mazur i A. Chmiel predlažu pristup koji uključuje različite stupnjeve objektivnosti i subjektivnosti (Mazur, Chmiel 2012: 186).

### 3. MURINA

Audiovizualni izvor za primjere i analizu provedenu u okviru ovoga rada je igrani film *Murina* s audiodeskripcijom čiji je urednik i redatelj Antonio Pavlović. *Murina* je nagrađivani<sup>9</sup> film redateljice Antonete Alamat Kusijanović, psihološka drama čija je radnja smještena na neimenovani hrvatski otok čija izdvojenost stvara prostor za duboka proživljavanja, snažne emocije i psihološku iznijansiranoost u karakterizaciji filmskih likova. Filmski narativ prati šesnaestogodišnju Juliju (Gracija Filipović) koja na, može se pretpostaviti, dalmatinskome otoku u predivnome prirodnom ambijentu, ali i potpuno izolirana od društvena života i zbivanja, živi s autoritarnim ocem Antom (Leon Lučev) i sjetnom i pasivnom majkom Nelom (Danica Ćurčić). U posjet im stiže stari obiteljski prijatelj Javier (Cliff Curtis), uspješni američki biznismen s kojim Ante ima poslovne planove. Dok otac želi sklopiti unosan posao, Javierov dolazak potaknut će Julijin otpor prema očevu strogom pristupu i glasnim naredbama, stvoriti u njoj želju za bijegom te unijeti nemir i dodatnu nestabilnost u obiteljske odnose. M. Krivak (2021) navodi da je za njega *Murina*, ambijentalno, dijelom podžanra pod-

<sup>9</sup> Festivali i nagrade: 15 dana autora 2021. (Quinzaine des réalisateurs), Filmski festival u Cannesu – Zlatna kamera (Camera D’Or)/ Pulski filmski festival 2021. – Nagrada Breza za najboljeg debitanta (Antoneta Alamat Kusijanović); Zlatna arena za najbolju sporednu žensku ulogu (Danica Ćurčić); Zlatna vrata Pule / Sarajevo Film Festival 2021. / Međunarodni filmski festival u Torontu 2021. (<https://www.art-kino.org/hr/film/murina>).

vodnoga filma jer se „dobar dio dramske akcije zbiva ispod površine vode/mora. U tim predjelima likovi pronalaze svoju aktivnu stranu i nespunito utočište, a njihov boravak na čvrstom tlu problematično je polje nesnalaženja” (Krivak 2021). M. Jergović *Murinu* smatra filmom o ronjenju, o podmorju, o ocu, kćeri i ostima, filmom u kojem pronalazi elemente bajke i filmom koji govori o pitanju može li se drukčije, no na to pitanje ne daje odgovor jer: „Dobri filmovi ne bave se odgovorima. A ovo je jako, jako dobar film.” (Jergović 2021). Zbog svoje radnje i složenosti odnosa među likovima, *Murina* je odabrana kao izvor za istraživanje jezične realizacije emocija u tekstu audiodeskripcije koje se promatraju u suodnosu s izvornim filmom u kojem su izražene neverbalnim znakovima.

#### 4. METODOLOGIJA

Analiza načina na koji se emocije likova koje se izvornome filmu *Murina* izražavaju neverbalnim znakovima opisno i narativno posreduju u tekstu audiodeskripcije te njihova zastupljenost u njemu svoje polazište nalaze u podjeli filma u sekvence kao dijelove narativnoga filma koji i sami imaju zaokruženu narativnu strukturu i specifičnu ulogu u općoj narativnoj strukturi cijeloga filmskog djela.<sup>10</sup> Film odlikuje linearna naracija, stoga sekvence povezuje uzastopnost u odvijanju filmske radnje. Od ukupno 65 sekvenci izdvojene su one u kojima je potvrđen prijenos emocija neverbalnom komunikacijom i koje sadrže audiodeskripciju. U tim se sekvencama sadržaj audiodeskripcije promatra u suodnosu s informacijama koje se prenose izvornim zvukovnim kanalom, ako su one zastupljene. Prikupljeni se podaci organiziraju pomoću tabličnoga prikaza (v. Tablica 1.) te se analizira jezična realizacija neverbalnoga ponašanja likova u filmu kao emocionalnoga izraza njihovih stanja i ponašanja. Svakom se od izdvojenih primjera pridružuje jedna od unaprijed određenih osnovnih emocija. U primjerima se verbalnih izraza u izvornome zvukovnom kanalu u obliku zagradama donosi ime lika koji ih izgovara.

<sup>10</sup> Usp. <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=4689>.

**TABLICA 1.** Analiza sekvenci s audiodeskripcijom u filmu Murina

Vrijeme	Sekvenca	Audiodeskripcija	Izvorni zvukovni kanal			Emocija
			Neverbalni izraz	Verbalni izraz	Paraverbalni izraz	
00:55	Uvodne scene pod morem	Polako u kadar ulazi dvoje ljudi, plivaju površinom, u rukama drže puške za podvodni ribolov, zaranjaju. [...] Plivaju prema jednoj od podvodnih špilja, ulaze unutra, nastavljaju plivati morskim dnom. Prvo muškarac, iza njega žena. Žena polako pretječe muškarca, prati ribu koja se zavlaci u rupu u kamenu. Muškarac iza žene, osvjetljava je svjetiljkom. Prilazi joj s leđa, prima je za donji dio jednodijelnoga bijelog kupaćeg kostima. Žena se odupire, trga mu se iz ruku.	Glazba. <sup>11</sup>  Neverbalno ponašanje likova podudarno onome opisanom u tekstu audiodeskripcije.			Bijes (ljutnja)
4:00	Na brodu	Pogled na ribu zmijolika oblika, murinu, u kanti. Probodu je osti. Smeđokosa Julija sažalno gleda, pa miče pogled, gleda prema moru i kopnu.	Čuje se kako je murina udarila o dno kante.			Suosjećanje

<sup>11</sup> Glazbu za film potpisuju Evgueni i Sacha Galperine.

Vrijeme	Sekvenca	Audiodeskripcija	Izvorni zvukovni kanal			Emocija
			Neverbalni izraz	Verbalni izraz	Paraverbalni izraz	
8:14	Julija u sobi gleda kroz prozor	Pogled na jedrilicu s mladićima i djevojkama. Jedan od mladića skače u more. Prima kupače hlače u ruku. Julija na prozoru, gleda prema njima.				Tuga <sup>12</sup>
9:20	Na terasi. Pripreme za večeru	Julija plešući pere stolce.	Glazba.			Radost (sreća)
11:13	i dolazak gostiju.	Julija spuštenu pogleda.		„Daj, smiri se.” (Nela)		Tuga <sup>13</sup>
12:53	Dolazak gostiju. Silaze s broda i stubama se penju do terase i kuće.	Julija odlazi sa skupinom. Javier je obgrli. Penju se stepenicama, Julija miče ruku s ramena, otrči stepenicama. Prolazi među ljudima.		„Martin, you gonna love this place.” (Javier)		Sram
13:22		Grle se.	Glazba. Žamor.	„Ante.” (Javier) „Javier.” (Ante)		Radost

<sup>12</sup> Motiv Julijina pogleda na skupinu mladih ljudi koji su na otvorenom prostoru i slobodno se ponašaju može se dovesti u vezu s osjećajem njezine tuge i čežnje za bijegom iz svojega svijeta koji je omeđen, zatvoren i određen očevim ponašanjem.

<sup>13</sup> Julijina reakcija na to što Ante povišenim tonom od Nele zahtijeva informaciju o vinu koje Javier voli piti.

Vrijeme	Sekvenca	Audiodeskripcija	Izvorni zvukovni kanal			Emocija
			Neverbalni izraz	Verbalni izraz	Paraverbalni izraz	
15:10	Zabava na terasi.	Noć je. Julija odjevena u Nelinu plavu haljinu s uzorkom. Stoje jedna pokraj druge, osmjejuju se.	Glazba. Žamor.			Radost
16:29	Ante pleše s Julijom pa je podiže i udara po stražnjici.	Odmahuje glavom, prilazi joj Ante, odvlači je među ljude. Plešu, vrti je. Ante podiže Juliju, udara je po stražnjici. Julija uznemireno odlazi pokraj prozora kuće.	Glazba.	„Pusti me, pusti me!”	Povišeni ton.	Sram
18:40	Ante zahtijeva od Julije da recitira pjesmu koju je napisao za nju.	Julija gleda prema Anti, Javieru i ostalima koji sjede za stolom. Neugodno joj je. Ante je pogleda.		„I wrote that poem for you.” (Ante)		Sram
24:53	Dan je, a Ante, Nela, Julija i Javier su na brodu.	Julija stoji na provi, gleda u more, pa u Antu koji je namršten.		„You already broke one boat there.” (Julija)	Julija govori brzo, osjeća se panika u glasu.	Strah
25:22	Njime putuju kako bi razgledali zemljište koje Ante želi prodati Javieru.	Javier prima Antu za rame. Udaljavanje od kamena u moru. Ante za kormilom, radi grimase. Pogled na visoku stijenu, zatim na more. Julija stoji, gleda prema Anti.		„Makni se!” (Ante)	Povišeni ton.	Bijes
25:27		Ante gura Juliju u more.		„Ante!” (Nela)	Uzvik.	Bijes

Vrijeme	Sekvenca	Audiodeskripcija	Izvorni zvukovni kanal			Emocija
			<i>Neverbalni izraz</i>	<i>Verbalni izraz</i>	<i>Paraverbalni izraz</i>	
30:56	Na otoku na kojem je zemljište za prodaju. Ante se sprema u podvodni ribolov.	Javier pogleda prema Neli koja sakriva pogled ispod bijeloga šešira.		„I will get us a dinner.” (Ante)		Sram <sup>14</sup>
32:03	Julija odlazi na usidreni brod po hranu.	Otvora ladicu. Zagleda se, iz kožne torbe uzima magazin na čijoj naslovnici je Javier. Lista ga, osmjehne se.				Radost
33:22	Julia, Nela i Javier na plaži.	Nela odlaže ježince. Daje Juliji da odgrize namazanu šnitu kruha. Javier razmjenjuje poglede s Nelom koja mu se osmjehuje, pa i njemu daje griz kruha.				Radost
34:33	Na brodu.	Nela izlazi iz kabine, sjeda. Javier joj pruža ruku, ona je prima. Julija se smiješi.				Radost
36:33		Nela prisno pleše s Javierom.				Radost
39:26	Kupanje i vesela igra u moru prekinuta time što je Ante udario Javiera.	Julija potištena u moru.				Tuga

<sup>14</sup> Neli je neugodno zbog Antina bahatoga ponašanja i cijele situacije s Javierom.

Vrijeme	Sekvenca	Audiodeskripcija	Izvorni zvukovni kanal			Emocija
			Neverbalni izraz	Verbalni izraz	Paraverbalni izraz	
39:51	Na terasi nakon kupanja i	Iznervirano na stol odlaže vrećicu s graškom.		„Oh, perfect, yeah!” (Javier)		Bijes
40:00	Javierove ozljede koju mu je nanio	Julija sjedi nasuprot Javieru, osmjehuje mu se.		„Are you ok?” (Julia)	Sažalni ton glasa.	Suosjećanje
41:12	Ante. Julija lista album sa starim obiteljskim fotografijama.	Julija se osmjehuje, gleda Javiera.		„... good times.” (Javier)		Radost
44:02	Navečer na terasi Julija, Nela, Ante i Javier jedu tortu i piju vino. Ante povlači Nelu k sebi u krilo. Nakon toga bučno dovlači	Ustaje mu iz krila. Neugodno joj je.				Sram
44:22	ležaljku za sebe.	Ante dovlači ležaljku. Juliji je nelagodno.				Sram
45:12	ležaljku za sebe.	Nela spušta pogled. Izdahne. Julija je gleda. Poljubi Javiera, pa Nelu i odlazi.				Sram
58:05	Julija i Nela razgovaraju u spavaćoj sobi.	Nela spušta pogled pa poljubi Juliju.		„Zaslužuješ bolje.” (Julija)		Sram

Vrijeme	Sekvenca	Audiodeskripcija	Izvorni zvukovni kanal			Emocija
			Neverbalni izraz	Verbalni izraz	Paraverbalni izraz	
59:33	Na brodu. Julija i Javier se spremaju za zaron. Ante se neće pridružiti, ne osjeća se dobro i nije dobre volje.	Nela skreće pogled, neugodno joj je.		„You live in paradise, Ante. You should learn to enjoy it.” (Javier <sup>15</sup> )		Sram
59:53	Julija, Nela i Javier rone.	Nela kao da se uspaniči i rukom pokazuje na površinu. Javier joj prilazi, prima je za lice. Pokazuje prstom na površinu.				Strah
01:05:06	Susret majke i kćeri nakon što su Julija i Javier izronili i vratili se na brod.	Nela suznih očiju, Julija zamišljena.		„Pusti me!” (Nela)		Tuga
01:05:36		Nela ošamari Juliju. Julija se drži za obraz.	Zvuk udarca.	„Bojiš se otići jer si kukavica!” (Julija)		Bijes
01:06:02	Na brodu na povratku s ronjenja.	Ante s rukom oko vrata Juliji, sjedi pokraj nje. Promotri Nelu, prima je za ruku. Julija ih promatra, pa gleda ispred sebe. Naglo ustaje. Skače u more.	Zvuk kada tijelo uroni u more.			Bijes

<sup>15</sup> Izgovara to pri pogledu na Nelu, zato joj je neugodno.

Vrijeme	Sekvenca	Audiodeskripcija	Izvorni zvukovni kanal			Emocija
			Neverbalni izraz	Verbalni izraz	Paraverbalni izraz	
01:14:13	Julija zatvorena u prostoriji s bunarom.	Julija baca hranu. Ante isključuje prekidač. Julija sjedi u potpunome mraku.	Zveket posuda.			Bijes
01:20:00		Julija se rukom drži za stijenu, kao da se moli. Zaranja. Ispod mračne površine mora, sa svjetiljkom u ruku, Julija pokušava pronaći put, pliva.				Strah
01:20:00	Julija pronalazi izlaz i dolazi na zabavu na kojoj su Nela, Ante i Javier.	Julija izranja. Pliva prema plaži. Polako izlazi. Uzima kamen u ruku. Dolazi na zabavu, baca kamen.				Bijes
01:23:28		Julija se istrgne Neli iz ruku, odlazi.		„Ne diraj me!” (Julija)		Bijes
01:25:25	Julija i Javier se opraštaju prije njegova odlaska.	Julija sa suzama u očima gleda u Javiera. Spusti pogled.		„You lied to me...” (Julija)	Tužni uzdah. Plačni ton glasa.	Tuga

Za svaku se od osam prethodno navedenih emocija za koju su potvrđeni primjeri posredovanja neverbalnim znakovima u tekstu audiodeskripcije izdvajaju primjeri u analitičko-opisnome pristupu te se određuje upotrijebljena tehnika audiodeskripcije (Bardini 2020: 286–287) te strategije za opis mimike i gesta (Mazur 2014: 187), u primjerima gdje je to primjenjivo.

## 5. ANALIZA I RASPRAVA

Polazeći od sekvenci u čijoj je audiodeskripciji potvrđen sadržaj materijalnoga izraza jedne od osam osnovnih emocija: iznenađenje, radost (sreća), tuga, bijes (ljutnja), strah, sram, gađenje, suosjećanje, analizira se njihova zastupljenost i način na koji je njihov sadržaj jezično izražen. Za svaku se od zastupljenih osnovnih emocija na

primjerima iz teksta audiodeskripcije u kojem su potvrđene određuje upotreba primijenjenih tehnika audiodeskripcije i strategija za opis izraza lica i gesti kao načina na koji se posreduju emocionalna stanja likova u filmu te njihova mimika i geste koje su u izvornome filmu izražene neverbalnim znakovima. Audiodeskripcija nije potvrđena za emocije iznenađenje i gađenje, a ostale se razmatraju u nastavku.

### 5.1. RADOST (SREĆA)

Radost se u audiodeskripciji igranoga filma *Murina* izražava glagolima čije je značenje povezano s osmijehom, izrazom lica u kojem se usne blago izvijaju prema gore, mimikom koja se dovodi u vezu s radosnim, sretnim i dobrim raspoloženjem. A. Pavlović ističe da, „iako se nerijetko u samome govoru lika može čuti da se smiješi dok priča, audiodeskripcijom je također potrebno prenijeti i osmijehe zbog njihove uloge u komunikaciji” (Pavlović 2021: 20). Pritom se ne interpretira kvaliteta osmijeha, već se samo naznačuje njegovo trajanje. Taj je neverbalni znak u audiodeskripciji korištenoj za potrebe provedenoga istraživanja izražen glagolima *osmjehnuti se* ‘imati u trenutku osmijeh na licu’<sup>16</sup>, *osmjehivati se* ‘imati često osmijeh na licu, imati duže vremena osmijeh na licu’ i *smiješiti se* ‘osmjehivati se’. Julija u brodskoj kabini „otvara ladicu. Zagleda se, iz kožne torbe uzima magazin na čijoj naslovnici je Javier. Lista ga, osmjehne se”. Dok je Ante u podvodnome ribolovu, Nela sjedi na plaži i s Julijom i Javierom koji su u blizini dijeli svoju užinu: „Javier razmjenjuje poglede s Nelom koja mu se osmjehuje, pa i njemu daje griz kruha.” U audiodeskripciji je potvrđen i glagol *smiješiti se* u Julijinoj reakciji pri pogledu na Nelu i Javiera i njihovu bliskost u mirnim i sretnim trenucima na brodu dok je Ante u podvodnome ribolovu (*Nela izlazi iz kabine, sjeda. Javier joj pruža ruku, ona je prima. Julija se smiješi.*). Neverbalno ponašanje kao odraz sretnoga raspoloženja u istoj sekvenci svoj izraz u audiodeskripciji nalazi i u upotrebi glagola *plesati* (*Nela prisno pleše s Javierom*), u kojoj je kvaliteta odnosa među likovima koji plešu naglašena prilogom *prisno*. Upotrebom se glagolskoga priloga sadašnjeg tvorenoga od glagola *plesati* u sintaktičkoj službi priložne oznake načina (*Julija plešući pere stolce.*) ista emocija posreduje u audiodeskripciji sekvence u kojoj se obitelj priprema za dolazak gostiju i prema Antinim naredbama uređuje terasu kao prostor na kojem će se navečer održati zabava upriličena za njih. Uz ples, koji se prototipno povezuje s pozitivno konotiranim emocijama te se može promatrati kao neverbalni izraz kulturnoga kodiranja emocije, i glazbu koja se prenosi izvornim zvukovnim kanalom, Julija, posvećena svojem zadatku, bježi od stvarnosti

<sup>16</sup> Značenja se leksema donose prema *Rječniku hrvatskoga jezika* (Anić 2000).

opterećene očevim autoritarnim pristupom i tako nalazi način za prepuštanje pozitivnoj emociji. Navedeni primjeri su potvrda tomu da se emocija radost izražena neverbalnim znakovima u audiodeskripciji filma *Murina* posreduje tehnikom ikoničkoga opisa, denotativnim opisom slike na ekranu te strategijama doslovnosti i objašnjenja.

## 5.2. TUGA

Emocija je tuga u audiodeskripciji filma *Murina* izražena pridjevom *potištena* kojim se opisuje Julijino raspoloženje nakon što je veselu igru u moru naglo prekinuo Antin udarac kojim je ozlijedio Javiera (*Julija potištena u moru.*). Potvrđeni su i primjeri u kojima emocija tuge poprima svoju vidljivu fizičku manifestaciju u obliku suza. Emocija tuga svoj jezični izraz u audiodeskripciji nalazi u imenici *suze* u sekvenci u kojoj se Javier oprašta s Julijom prije svojega odlaska i kada postaje jasno da su njegove priče i obećanja o školovanju na Harvardu i novom i drugačijem životu za Juliju bile samo priče („*You lied to me...*” *Julija sa suzama u očima gleda u Javiera.*). Suze su i Nelina reakcija nakon što ju je na ronjenju s Julijom i Javierom ulovila panika te je morala izroniti, a njih je dvoje ostalo u moru. Kasnije u razgovoru s Julijom na brodu suznih očiju reagira na njezino inzistiranje na razgovoru kojim želi objasniti i raščistiti ovu situaciju, odnosno želi znati zašto je majka u takvome raspoloženju i zamjera li joj što i ona nije izronila zajedno s njom. Julija ne vjeruje u majčino objašnjenje da se prepala te joj otvoreno kaže da laže, na što ona povišenim tonom zahtijeva da je pusti na miru („*Pusti me!*” *Nela suznih očiju, Julija zamišljena*). Julija na to ostaje zamišljenom, osjeća se izražena napetost među njima dvjema, a njome ispunjenu tišinu Julija prekida zaključkom da je Nela ljubomorna. Cijela situacija u Juliji izaziva da otvoreno i izravno majci kaže kako se boji promijeniti situaciju u kojoj se nalazi, a kojom nije zadovoljna, kako se boji otići jer je kukavica, a sve će eskalirati u trenutku kada Nela ošamari Juliju („*Bojiš se otići jer si kukavica.*” *Nela ošamari Juliju. Julija se drži za obraz.*). Tuga u ovoj sceni prelazi u emociju bijesa, a obje su emocije posljedicom nezadovoljstva i želje za promjenom i bijegom koju Nela potiskuje, a Julija otvoreno i buntovno iskazuje. Od tehnika je audiodeskripcije ovdje primijenjen ikonički opis, a od strategija doslovnost.

## 5.3. BIJES (LJUTNJA)

Emocija bijes (ljutnja) potvrđena je u audiodeskripciji scene odlaska brodom na otok na kojem je zemljište koje Ante želi prodati Javieru kako bi se tamo izgradio turistički kompleks. Svoju važnost i vještinu u upravljanju brodom Ante tvrdoglavo želi

dokazati u trenutku kada ga Julija uspaničeno upozorava na veliki kamen u moru koji im se našao na putu (*Julija stoji na provi, gleda u more, pa u Antu koji je namršten.*). Antin izraz lica dočaran pridjevom *namršten* u tekstu audiodeskripcije upućuje na emociju bijesa koja će se pojačati Julijinim verbaliziranim upozorenjem i svoj vrhunac doživjeti u tome što će je gurnuti u more, a čemu su prethodile njegove grimase koje posredno dočaravaju osjećaj bijesa u njemu (*Ante za kormilom, radi grimase.; Ante gura Juliju u more.*). Bijes je emocija koja se u sekvenci Julijina dolaska na zabavu nakon što je uspjela pronaći izlaz iz prostorije s bunarom u koju ju je otac zatvorio dočarava njezinim bacanjem kamena te upotrebom glagola *istrgnuti se*. Njezin je bijes u tome neverbalnom izrazu jasno usmjeren prema majci kojoj zamjera što mu je to dopustila (*Julija izranja. Pliva prema plaži. Polako izlazi. Uzima kamen u ruku. Dolazi na zabavu, baca kamen.; „Ne diraj me.” Julija se istrgne Neli iz ruku, odlazi.*). U oba je primjera upotrijebljena tehnika ikoničkoga opisa, denotativnoga opisa slike, zbivanja na ekranu.

#### 5.4. STRAH

Strah je emocija koja će se u audiodeskripciji filma *Murina* javiti u dvjema sekvencama u kojima se radnja odvija ispod morske površine, u podvodnim scenama. U prvoj od njih Nelu će nakon što zaroni zajedno s Julijom i Javierom obuzeti snažan osjećaj panike i straha zbog kojeg će izroniti i vratiti se na brod. Sa sobom će pokušati povući i Juliju, no ona će ostati ispod morske površine s Javierom. (*U moru. Pogled na površinu prema kojoj izlaze mjehuri. Julija u ronilačkom odijelu. Javier i Nela je drže za ruke. Javier prstom provjerava je li sve dobro. Nela kao da se uspaniči i rukom pokazuje na površinu. Javier joj prilazi, prima je za lice. Pokazuje prstom na površinu. Nela krene prema površini, prima Juliju koja se odupire. Nela pliva, Julija ostaje s Javierom. Drži se za njega.*). Strah se u audiodeskripciji dočarava upotrebom glagola *uspaničiti se*, a u izvornome zvukovnom kanalu na značenjskoj razini stoji u suprotnosti s Javierovim verbalnim izrazom izgovorenim prije zarona „I see everybody is a brave today”, kojim emocija straha u podvodnoj sceni postaje dodatno naglašenom. Od tehnika audiodeskripcije u ovome se primjeru interpretiraju nejezični elementi (što je dodatno izraženo i konstrukcijom *kao da se*) te je upotrijebljena supstitucija.

Strah je emocija koja obilježava sekvencu u kojoj je Julija zatvorena u prostori-ju koja se ranije u tekstu audiodeskripcije opisuje kao *mračna* (usp. *Julija ulazi u mračnu prostoriju. Pali svjetlo. Nogom zatvara poklopac bunara na podu.*). Motiv bunara iz kojega postoji podvodni izlaz postat će središnjim u scenama u kojima taj

izlaz Julija očajnički pokušava pronaći. U izvornome zvukovnom kanalu njezin strah kao nejezični izrazi dočaravaju jecaji i uzdasi, a ta emocija svoj verbalni izraz nalazi u plačnome dozivanju majke, Javiera, čak i oca. U jednome se trenutku situacija čini bezizlaznom, što je u tekstu audiodeskripcije izraženo radnjom koja se uspoređuje s glagolom *moliti se*, a nakon tog se trenutka Julija odlučuje za još jedan pokušaj pronađenja izlaza (*Julija se rukom drži za stijenu, kao da se moli. Zaranja. Ispod mračne površine mora, sa svjetiljkom u rukama, Julija pokušava pronaći put, pliva.*). Taj će pokušaj biti uspješnim te će Julija isplivati, doći na plažu i otići na zabavu na kojoj su njezini roditelji i Javier. Njezin će strah i očaj tada zamijeniti emocija bijesa. I u ovome je primjeru potvrđena tehnika supstitucije.

### 5.5. SUOSJEĆANJE

Suosjećanje se u tekstu audiodeskripcije izražava prilogom *sažalno* kojim se oslikava kvaliteta Julijina pogleda na murinu u kanti u trenutku kada je probodu osti (*Pogled na ribu zmijolika oblika, murinu, u kanti. Probodu je osti. Smeđokosa Julija sažalno gleda, pa miče pogled, gleda prema moru i kopnu.*). Negativnu konotaciju emocije koju u njoj izaziva taj prizor naglašava i odmicanje pogleda od kante s murinom i njegova usmjerenost na okolni krajolik. Od tehnika audiodeskripcije ovdje je primijenjena supstitucija kojom se interpretira nejezični izraz, i to tako da mu se pridodaje kvalitativno obilježje.

Iako se glagol *osmjehivati se* u audiodeskripciji uglavnom javlja kao izraz radosti, potvrđen je i u funkciji izraza suosjećanja, što se može razabrati iz širega konteksta filmske radnje te paraverbalnoga kanala. Audiodeskripcija igre nadmetanja u parovima (*Nela i Julija na ramenima Javieru i Anti, u moru. Guraju se.*) popraćena je smijehom i cikom u izvornome auditivnom kanalu. Igru će Ante shvatiti ozbiljno i u svome natjecateljskom ponašanju udariti Javiera, a kasnije mu na terasi pokušati pomoći pružajući mu vrećicu smrznutoga graška koja bi trebala zaustaviti krvarenje. Julija će Javiera upitati je li dobro i pritom mu se osmjehivati (*Julija sjedi nasuprot Javieru, osmjehuje mu se.*), a njezin je osmijeh, kao i ton njezina glasa, izraz suosjećanja s Javierom u kojem se može naslutiti i isprika zbog očeva ponašanja te se stoga u njemu može osjetiti i naznaka emocije srama. Nijanse i interpretacija značenja njezina neverbalnoga ponašanja koje je izrazom emocija posreduju se strategijama doslovnosti i objašnjenja, ali i verbalnim i paraverbalnim izrazom u izvornome zvukovnom kanalu.

## 5.6. SRAM

Emocija sram u audiodeskripciji je opisana u nekoliko primjera upotrebom izraza *neugodno je* komu. Na zabavi za Javiera i goste koji su došli s njim Ante u jednom trenutku inzistira na tome da Julija recitira pjesmu koju je napisao za nju. Julija će to učiniti usprkos osjećaju srama i neugode („*I wrote that poem for you*”. *Julija gleda prema Anti, Javieru i ostalima koji sjede za stolom. Neugodno joj je.*). Sram je emocija koju će Nela i Julija osjećati zbog Antina ponašanja na večeri na terasi nakon povratka s kupanja i izleta brodom (*Nela spušta pogled. Izdahne. Julija je gleda. Poljubi Javiera, pa Nelu i odlazi. Neugodno im je zbog Antina ponašanja.*). U ovome je primjeru potvrđena tehnika supstitucije i strategija objašnjenja. Emocija sram svoj neverbalni izraz nalazi i u kvaliteti Nelina pogleda i promjeni njegove usmjerenosti (*Nela spušta pogled pa poljubi Juliju.; Nela skreće pogled, neugodno joj je.; Javier pogleda prema Neli koja sakriva pogled ispod bijeloga šešira.*), a javlja se kao reakcija na Antine postupke i ponašanje.

## 6. ZAKLJUČAK

Audiodeskripcija omogućava osobama oštećena vida pristup audiovizualnim sadržajima pretvaranjem slika u riječi, vizualnoga u verbalno. Njome se u primateljima audiovizualnoga sadržaja žele izazvati emocije, ali se isto tako posreduje i emocionalni aspekt predstavljen u izvornome audiovizualnom proizvodu, posebno u igranim filmovima i televizijskim serijama. Neverbalna komunikacija može biti indikatorom emocija koje su u njoj implicitno sadržane, stoga ih je verbalnim izrazom važno posredovati u tekstu audiodeskripcije. Pritom se mogu primijeniti različite tehnike audiodeskripcije te različite strategije u opisu izraza lica i gesti koji imaju izražen emocionalni potencijal te, osim što prenose vizualnu informaciju, imaju važnu ulogu u održavanju narativnoga kontinuiteta. U audiodeskripciji je igranoga filma *Murina*, za koji se pretpostavilo da bi zbog svojih žanrovskih obilježja i radnje mogao biti izvorom različitih emocija, zastupljeno šest osnovnih emocija koje se u izvornome filmu izražavaju neverbalnim znakovima: radost, tuga, bijes, strah, sram i suosjećanje. U njihovu su posredovanju u tekstu audiodeskripcije potvrđene tehnike ikoničkoga opisa (denotativnoga opisa slike na ekranu), supstitucije (interpretacije nejezičnih elemenata) te strategije doslovnosti (doslovan opis informacije vidljive na ekranu) i objašnjenja (imenovanje emocije izražene neverbalnim znakovima). U audiodeskripciji je jezično kodiranje emocija koje su u izvornome filmu izražene neverbalnim

znakovima ostvareno upotrebom glagola čije se značenje na konotativnoj razini može dovesti u vezu s određenom emocijom (npr. glagol *osmjehivati se* s emocijom radost), priložima kojima se izražava način na koji se što čini (*sažalno gleda*), imenicama čije se značenje dovodi u vezu s određenom emocijom (*suze*), pridjevima (*potištena, namršten*), izrazom u stilskoj funkciji usporedbe (*kao da se moli*). Tehnike audiodeskripcije i u njezinu tekstu primijenjene strategije za opis mimike i gesta potvrđuju elemente tradicionalnoga pristupa audiodeskripciji u kojem se prenose one informacije koje su ključne za razumijevanje i praćenje filmske radnje, bez dodatne atribucije i interpretacije, ali i primjeri u kojima se javljaju elementi novijega pristupa kojim se otvara mogućnost i za interpretaciju i unošenje subjektivnih elemenata. Na području njihove recepcije predstoje daljnja istraživanja, a ovim se radom želio dati doprinos istraživanjima o načinu reprezentacije neverbalno izraženih emocionalnih elemenata izvornoga filma u tekstu audiodeskripcije te istraživanjima audiodeskripcije s translatoškoga i semiotičkoga stajališta općenito. Analiza je provedena na jednome odabranom igranom filmu i emocije koje su zastupljene u njemu kao audiovizualnomu predlošku i njegovoj audiodeskripciji treba promatrati u suodnosu s filmskim žanrom, narativom i karakterizacijom likova. Njome se željelo pružiti poticaj daljnjim istraživanjima emocionalnosti u audiodeskripciji, subjektivnosti i objektivnosti u pristupu posredovanju emocija u tekstu audiodeskripcije, uzimajući pritom u obzir njezino primanje, ali i samu proizvodnju. Takav pristup obuhvaća audiodeskripciju kao rezultat prijevodnoga procesa i kao polazište za istraživanja te posebne vrste audiovizualnoga prevođenja koje je znanstvenom granom u okviru znanosti o prevođenju.

Zahvaljujem uredniku i redatelju audiodeskripcije i izvršnom direktoru Centra za audiodeskripcije Antoniju Pavloviću na ustupanju teksta audiodeskripcije za potrebe istraživanja provedenoga u okviru ovoga rada. Udruzi Filmaktiv i Maji Ogrizović zahvaljujem na ustupljenome filmu *Murina* s audiodeskripcijom.

## LITERATURA

- ANISHCHENKO, Alla. 2020. „Emotionstransfer bei der Audiodeskription”. *Linguistische Treffen in Wrocław* 18, 2: 23–32.
- Art-kino Rijeka. <https://www.art-kino.org/hr/film/murina> (10. veljače 2023.)
- BARDINI, Floriane. 2020. „Audio description and the translation of film language into words”. *Ilha do Desterro. A Journal of English Language Literatures in English and Cultural Studies* 73, 1: 273–296.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge. 2005. „Audiovisual translation today. A question of accessibility for all”. *Translation Today* 4: 3–5.
- EKMAN, Paul. 1970. „Universal facial expressions of emotions”. *California Mental Health Digest* 8/7: 151–158.
- Filmska enciklopedija. URL: <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=4689> (8. ožujka 2023.)
- FRESNO, Nazaret. 2016. „Carving characters in the mind. A theoretical approach to the reception of characters in audio described films”. *Hermeneus* 18: 59–92.
- FRYER, Louise i Jonathan FREEMAN. 2014. „Can you Feel What I’m Saying? The Impact of Verbal Information on Emotion Elicitation and Presence in People with a Visual Impairment”. *Challenging Presence: Proceedings of the 15th International Conference on Presence*. Ur. Anna Felnhöfer i Oswald D. Kothgassner. Wien: facultas.wuv: 99–107.
- IGAREDA, Paula i Alejandro MAICHE . 2009. „Audio Description of Emotions in Films using Eye tracking”. *Proceedings of the Symposium on Mental States, Emotions and their Embodiment*. Edinburgh: Heriot-Watt University: 20–23.
- ITURREGUI – GALLARDO, Gonzalo i Olga SOLER – VILAGELIU. 2020. „Audio subtitling and subtitling: a comparison of their emotional effect on blind / partially sighted and sighted users”. *Onomázein. Special Issue VIII – Emotions in Translation and Interpreting*: 61–82.
- JAKOBSON, Roman. 1966. „On Linguistics Aspects of Translation”. *On Translation*. Ur. Reuben A. Brower. New York: Oxford University Press: 232–239.
- JERGOVIĆ, Miljenko. 2021. „Antoneta Alamat Kusijanović, rasprodaja domovine i kupovina snova”. *Junak našeg doba*. URL: <https://www.jergovic.com/junak-naseg-doba/antoneta-alamat-kusijanovic-rasprodaja-domovine-i-kupovina-snova/> (10. veljače 2023.)
- JÜNGST, Heike Elisabeth. 2010. *Audiovisuelles Übersetzen: Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- KARANTZI, Ismini. 2020. „Feeling’ the Audio Description: A Reception Perspective”.

- Bridge: Trends and Traditions in Translation and Interpreting Studies* 1, 1: 39–56. *Konvencija Ujedinjenih naroda o pravima osoba s invaliditetom*. [https://narodne-novine.nn.hr/clanci/medunarodni/2007\\_06\\_6\\_80.html](https://narodne-novine.nn.hr/clanci/medunarodni/2007_06_6_80.html) (21. ožujka 2023.)
- KOVAČEVIĆ, Barbara i Ermina RAMADANOVIĆ. 2018. „Izražavnje negativnih primarnih emocija u hrvatskoj frazeologiji”. *Slavofraz 2016: Phraseologie und (naive) Psychologie*. Ur. Agnieszka Będkowska-Kopczyk i Herinrich Pfandl. Hamburg: Verlag Dr. Kovač: 161–170.
- KRIVAK, Marijan. 2021. „(Pod)morska čežnja za bijegom”. *Filmovi.hr*. URL: <http://www.filmovi.hr/index.php?p=article&id=3156>. (10. veljače 2023.)
- MACAN, Željka. 2022. „Audiodeskripcija u nastavi inojezičnoga hrvatskoga”. *Riječi o riječi i Riječi. Zbornik u čast Zrinki Jelaska*. Ur. Ivan Marković, Iva Nazalević Čučević i Igor Marko Gligorić. Zagreb: Disput: 329–340.
- MAZUR, Iwona. 2014. „Gestures and facial expressions in audio description”. *Audio Description. New perspectives illustrated*. Ur. Anna Maszerowska, Anna Matamala, Pilar Orero. Amsterdam: John Benjamins: 179–198.
- MAZUR, Iwona i Agnieszka CHMIEL. 2012. „Audio Description Made to Measure: Reflections on Interpretation in AD Based on the Pear Tree Project Data”. *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media for All 3*. Ur. Aline Remael, Pilar Orero i Mary Carroll, Amsterdam/New York, NY: Rodopi: 173–188.
- NÖTH, Winfried. 2004. *Priručnik semiotike*. Zagreb: Ceres.
- ORERO, Pilar. 2008. „Three different receptions of the same film”. *European Journal of English Studies* 12, 2: 179–193.
- OTT, Hervé. (nije datirano). *Reconnaitre les émotions*. [http://www.ieccc.org/IMG/pdf/Reconnaitre\\_les\\_emotions\\_peda.pdf](http://www.ieccc.org/IMG/pdf/Reconnaitre_les_emotions_peda.pdf) (23. rujna 2023).
- PAVLOVIĆ, Antonio. 2021. *Audiodeskripcija: standardi izrade i primjene*. Zagreb: Hrvatski savez slijepih.
- PEREGO, Elisa. 2015. „Film language”. *Pictures Painted in Words. The ADLAB Audio Description Guidelines*. Ur. Aline Remael, Nina Reviers i Gert Vercauteren. <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html> (21. rujna 2023.)
- RAMOS, Marina. 2015. „The emotional experience of films: does Audio Description make a difference?”. *The Translator* 21,1: 68–94.
- SCHAEFFER – LACROIX, Eva. 2021. „Audio description of states of mind in feature films: Identification and translation”. *Bild, Ton, Sprachtransfer - Aktuelle Tendenzen der Audiovisuellen Übersetzung*. Ur. Marco Agnetta, Astrid Schmidhofer, Alena Petrova. Innsbruck: Austria.
- SCHICK, Thomas. 2018. „Differenzqualitäten, Emotionen: Zur affektiven Wirkung von Autorenfilmen am Beispiel der Berliner Schule”. *Film, Fernsehen, Medienkultur*.

- Heidelberg: SpringerVerlag. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-658-19143-6> (23. rujna 2023.)
- SREARNS, Peter N. i Carol Z. STEARNS. 1985. „Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards”. *The American Historical Review* 90, 4: 813–836.
- ŠULHA, Pelin. 2023. „Audio describing emotions from a semiotic perspective: Mucize Doktor”. *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies* 33: 1376-1388.
- ŠKARIĆ, Ivo. 2008. *Temeljci suvremenoga govorništva*. Zagreb: Školska knjiga.
- TURKOVIĆ, Hrvoje. 2021. „Što je sve film?”. *Suvremene teme* 12, 1: 11–26.
- Unija ravnopravnosti: Strategija o pravima osoba s invaliditetom za razdoblje 2021. – 2030.* <https://mup.gov.hr/UserDocsImages/2022/12/Unija%20ravnopravnosti%20Strategija%20o%20pravima%20osoba%20s%20invaliditetom%20za%20razdoblje%202021-2030.pdf> (21. ožujka 2023.)
- VERCAUTEREN, Gert i Pilar ORERO . 2013. „Describing Facial Expressions: Much More than Meets the Eye”. *Quaderns de Traducció* 20: 187–199.
- WALCZAK, Agnieszka i Louise FRYER . 2017. „Creative description: The impact of audio description style on presence in visually impaired audiences”. *British Journal of Visual Impairment* 35, 1: 6–17.

## MEDIATION OF EMOTIONS EXPRESSED THROUGH NON-VERBAL SIGNS IN AUDIO DESCRIPTION OF THE FILM *MURINA* [MORAY EEL]

ŽELJKA MACAN

### ABSTRACT

Audio description (AD) is a special form of interlinguistic translation whereby the visual part of an audiovisual message is transposed into corresponding auditive information so as to be accessible to visually impaired individuals. Following the introductory remarks on the availability of media where information is conveyed (i) visually, an overview of basic features of audio description and ways in which it uses an auditory channel to represent emotions transformed into signs of another semiotic system is given. The audiovisual text to be analysed is the live action film *Murina* [Moray Eel], whose content is the source of linguistic expressions of different emotions. Film sequences containing elements of emotionally intoned communication expressed through non-verbal behaviour, in particular those containing examples of AD, are excerpted. Considering that non-verbal communication can be used to express an array of emotions and that some emotions are connected to certain kinesic behaviours, the film's verbal expression is linked to the way in which a particular emotion is marked, thereby compensating for the multidimensionality of the original live action film. The analysis of verbal expressions and emotional states and reactions should determine what linguistic means are used to represent emotions of film characters in AD text. In conclusion, represented strategies and techniques used to describe non-verbal behaviour as expressions of individual emotions are listed.

### KEYWORDS:

*audio description, emotions, Murina* [Moray Eel], *non-verbal communication*



**POZIV NA OBJAVLJIVANJE RADOVA U TEMATSKOM BROJU  
ČASOPISA CROATICA ET SLAVICA IADERTINA  
POD NASLOVOM**

**BILO KUDA, STIL SVUDA  
(Stilistika u teoriji i praksi)**

Stilistika kao lingvistička i književnoteorijska disciplina slavi malo više od sto godina službenog postojanja. Začeta u strukturalističkom okrilju De Saussureova studenta Charlesa Ballyja, nastavila se razvijati po neprekidnosti uzduž lingvističkih i književnoteorijskih silnica. Sam je Bally u poznatoj *Raspravi o francuskoj stilistici* (1909) izveo veliki teorijski korak od afektivnosti do ekspresivnosti kao temeljnih stilističkih kategorija. Uz njih, stilem, stilematičnost, stilogenost, stilska (ne)obilježnost i estetska vrijednost ostale su do danas opće stilističke kategorije.

Navedene su kategorije (prije svega ekspresivnost i stilska (ne)obilježnost) pomno definirane u lingvističkoj stilistici i njima su obilježe kategorije u različitim teorijskim granama lingvistike prilikom definiranja određenih jedinica koje predstavljaju odklon od norme prema stilu. Uz kategorizacije i vrednovanja u gramatikama, pojavile su se i neke kritike tog pristupa jer prije svega on podrazumijeva jedan mogući koncept stila s uporištem u teoriji otklona.

Prilikom prijelaza iz lingvističke stilistike u književnu, navedene se kategorije javljaju i aplikativno uporabljaju. Taj je pristup dugi niz godina bio prisutan u domaćoj i regionalnoj stilistici, no pojavio se otpor takvom nekritičkom preuzimanju lingvističke metode u stilističkoj analizi i vrednovanju književnog teksta (Zdenko Lešić, Radoje Simić, Ljubiša Radenković).

Osim lingvostilistike kao lingvističke discipline, u obzoru njezina lingvističkog definiranja stoji i funkcionalna stilistika. Primarno definirana u Praškoj školi, doživjela je do danas brojne preinake i nadopune (Branko Tošović, Marina Katnić Bakaršić, Radoje Simić, Jelena Jovanović Simić, Marina Kovačević, Lada Badurina). Najznačajnija prevrednovanja prisutna su u monografiji *Raslojavanje jezične stvarnosti* (2001) Marine Kovačević i Lade Badurina u kojoj se stil zamjenjuje pojmom diskursa i preko teorijskih zasada stilistike diskursa pokušava iznaći novi pogled na funkcionalne stilove.

U obzoru drugih lingvističkih teorijsko-metodoloških paradigmi, stilistika se povezala sa semiotikom, analizom diskursa, teorijom govornih činova i kognitivnom lingvistikom i dala značajne rezultate u npr. semiostilističkom pogledu na stil Georgesa

Molinića, konceptom književnog stila Jorgena Dinesa Johansena, verbatologijom kao paradigmom verbalizacije svijeta koja nastaje u sinergiji stilistike teksta i teorije govornih činova u knjizi *Verbatologija* (2015) Radoja Simića i Jelene Jovanović Simić te rekonceptualizacijom poetske metafore kroz kognitivno-lingvistički aspekt u knjizi Marka Turnera *More than Cool Reason* (1989).

Na polju lingvistike, stilistika se nastavila razvijati usporedno s drugim paradigma i širiti svoje polje djelovanja. Na planu teorije književnosti, ona se tradicionalno smatra književnoteorijskom disciplinom, no do danas ni u domaćim ni u regionalnim, ali ni u europskim okvirima nije dosegnuto koji je njezin status unutar književnoteorijske paradigme, tj. što je uopće književni stil. Prije svega, pitanje je li književna stilistika zasebna grana ili se povezuje s već postojećim od kojih su najznačajnije genologija, poetika i književna semiotika. S obzirom na sve prisutniju teoriju književnosti kao diskursa (npr. Robert Hodge i Marko Juvan), stilistika se prirodno povezala s teorijom diskursa.

Najnovije vrijeme pokazuje potrebu za unifikacijom lingvističke i književne stilistike zbog sveprožimajuće teorije diskursa. To se zbiva u području integralne stilistike. Iako smo u ovom trenutku skeptični prema donošenju nekih općih i kvalifikacijskih sudova, pozdravljamo težnju prema kvalitetnom definiranju njezinih polazišta.

Posebnu pozornost poklanjamo i stilističkoj kritici kao valorizacijskoj paradigmi književnih tekstova. Bitan je njezin status unutar književne stilistike i moguća izgradnja složenijih metoda za njezinu teoriju i prasku. U tom smislu, nastavljamo se na zasede Rolanda Barthesa i Svetozara Petrovića.

Cilj ovoga temata skupljanje je teorijskih i praktičnih radova vezanih za stil i stilistiku u bilo kojoj jezičnoj uporabi. U teorijskom smislu, zanimali bi nas prijedlozi i polazišta novih mogućih definiranja temeljnih stilističkih kategorija (stil, stilem, ekspresivnost, afektivnost, stilematičnost, stilogenost, estetičnost), daljnji razvoj kritičke metode u prijenosu lingvostilističkih metoda u književnu stilistiku, nove mogućnosti podjele funkcionalnih stilova s naglaskom na razradi internetskog i medijskog stila u digitalnom okruženju, lingvističke stilistike s novim predznacima (poglavito u kognitivnoj i semiotičkoj stilistici), statusu književne stilistike i reorganizaciji književnoteorijskih disciplina te razvojem polazišta u integralnoj stilistici. U praktičnom smislu, očekujemo stilističke analize neograničenih pisanih i govornih diskursa koji će pokazati stilsku raznolikost današnjeg vremena. Jako bi nas zanimala stilistika tekstova sa slikovnim priložima, onih u medijskom okruženju i onih proizvedenih umjetnom inteligencijom.

Pozivamo znanstvenike iz Hrvatske i inozemstva kako bi doprinijeli novim uvidima na stil i stilistiku. Prije svega stilističare, a onda i književne teoretičare te lingviste

svih profila koji u istraživačkom radu imaju dodirne točke sa stilistikom kako bi obogatili ova razmatranja u današnje vrijeme inter- i transdisciplinarnosti.

Radovi za tematski svezak primaju se na [csi.unizd@gmail.com](mailto:csi.unizd@gmail.com) do 1. svibnja 2024. Planirano je da svezak izađe u prosincu 2024.

Upute za oblikovanje članaka dostupne su na mrežnoj stranici: <https://hrcak.srce.hr/csi>.

Urednik temata:

*Tin Lemac*

*Sveučilište u Zadru*

*Odjel za kroatistiku*

Grafičko oblikovanje i prijelom / *Graphic design and layout*  
SVEUČILIŠTE U ZADRU / UNIVERSITY OF ZADAR

Naklada / *Edition*  
250 PRIMJERAKA / 250 COPIES

Tisak / *Printed by*  
TISKARA ZELINA D.D.