

SADRŽAJ

Nakon imperija

- 3 Marijan Bobinac
Nakon imperija: refleksije postimperijalnog stanja u srednjoeuropskim književnostima nakon 1918.
- 5 Marijan Bobinac
D'Annunzijeve riječka pustolovina između nasilništva i slobodarstva. O Luci ljubavi Giovannija Comissa
- 15 Davor Dukić
Snaga, nasilje i revolucija u ranom djelu Ive Andrića (1918–1924)
- 29 Wolfgang Müller-Funk
Marginalizacija i moderna. Neobičnost i asimetrija u djelu Josepha Rotha
- 39 Jelena Spreicer
Proturječja u prikazu revolucije u ranim romanima Josepha Rotha

Analize i rasprave

- 47 Ana Tomljenović
Objekt malo e: Ibsenov Mali Eyolf između Platona i Lacana
- 55 Violeta M. Janjatović
Društveno angažirana poezija: Philip Freneau i američki rat za nezavisnost
- 71 Sandra Novkinić
Povijest i sjećanje kao urođena obilježja: afirmacija ličnosti žene kroz matrilinearno nasljeđe u romanu Corregidora Gayl Jones

- 77 Dijana Mirković
Karakterizacija kroz prizmu modernističkih narativnih tehnika u kratkoj prozi Katherine Anne Porter
- 91 Višnja Grabovac
Savršenstvo u mudrosti – mudrost u poučavanju. Izbor iz pripovijesti o prijašnjim egzistencijama Gautame Buddhē u Mahāvastuu
- 99 Olga Vojičić-Komatina
EksPLICITNA poetika Radovana Zogovića u periodu između dva svjetska rata
- 109 Leo Rafolt
Narativi opresije i pedagogija skrbištva: Gutiérrez, Freire, Boal
- 115 Iva Žurić Jakovina
Transformacijsko-terapijski učinci čitanja: teorija recepcije, psihoanaliza i empirijska istraživanja čitanja
- 127 Jasmina Tatar Anđelić
Prilog problematici prevođenja frankofonske književnosti Afrike – o hrvatskom prijevodu Gauzovog romana Čovjek-stup

Prikazi i recenzije

- 139 Dubravka Bogutovac
Prevrednovanje jednog marginaliziranog opusa: Josip Sibe Miličić
- 143 Zoran Tihomirović
Dostoevskij i Bahtin: poetika pisca i preludij tumača

Savjet časopisa

*Sonja Bašić, Jerzy Jarzębski (Uniwersytet Jagielloński, Krakov), Maxim D. Shrayer (Boston College, Chestnut Hill),
Milivoj Telečan, Andrea Zlatar, Viktor Žmegač*

Uredništvo

*Dalibor Blažina, Marijan Bobinac, Đurđica Čilić Škeljo, Nikica Gilić, Nenad Ivić, Mislav Ježić, Maša Kolanović,
Filip Kozina, Ivan Matković, Wolfgang Müller-Funk (Universität Wien, Beč), Nikita Dimitrov Nankov (Wenzhou-Kean
University, Wenzhou, Zhejiang), Ivana Peruško Vindakijević, Jelena Šesnić, Nikica Talan, Josip Užarević,
Evgenij Germanovič Vodolazkin (Institut ruskoj literatury Rossijskoj akademii nauk, Puškinskij dom, Moskva)*

Tajnik uredništva

Filip Kozina

Glavni i odgovorni urednik

Dalibor Blažina

Grafička oprema

Ivan Picelj

Lektura

Dijana Ćurković

Naslovnica

Joseph Roth u Francuskoj

Priprema za tisak

Marina Ćorić

ISPRIKA

U 195. broju našeg časopisa potkrala se neugodna pogreška: izostala je napomena da je broj tiskan uz novčanu pomoć Grada Zagreba, a nije objavljen ni logo Grada Zagreba. Gradu Zagrebu izražavamo dužnu ispriku.

Cijena ovomu broju 50 kuna

Godišnja pretplata (4 broja) 110 kuna, za inozemstvo dvostruko

Žiro-račun

Zagrebačka banka

HR7423600001101551990

Hrvatsko filološko društvo – s naznakom “za Književnu smotru”

Narudžbe slati na

Filozofski fakultet u Zagrebu, I. Lučića 3, 10 000 Zagreb

Arhiv

e-mail: izivkovic@ffzg.hr

Izdavač

Hrvatsko filološko društvo

Adresa uredništva

Filozofski fakultet, I. Lučića 3, Zagreb

Uredništvo prima stranke srijedom od 11 do 13 sati (u sobi B-221)

tel.: 4092-119, e-mail: dblazina@ffzg.hr i fkozina@ffzg.hr

Ovaj broj tiskan je uz novčanu pomoć Ministarstva kulture i medija RH,
Ministarstva znanosti i obrazovanja RH i Grada Zagreba

Tisak: Denona, Zagreb



Online izdanje časopisa besplatno je dostupno na stranicama HFD-a (www.hfiloloskod.hr/index.php/knjizevna-smotra),
te na portalu hrvatskih znanstvenih i stručnih časopisa Hrčak (hrcak.srce.hr/knjizevna-smotra)

Nakon imperija

Marijan BOBINAC

Nakon imperija: refleksije postimperijalnog stanja u srednjoeuropskim književnostima nakon 1918.

U ovom broju *Književne smotre* sudionici projekta *Nakon imperija: refleksije postimperijalnog stanja u srednjoeuropskim književnostima nakon 1918.*, odobrenog u okviru namjenskog financiranja znanstvene djelatnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu u 2019. godini, prezentiraju rezultate svojih istraživanja u tematskom bloku.

Polazeći od pitanja o dodirnim točkama u kulturama sjećanja i o načelima tvorbe srodnih književnih struktura na prostorima bivše Habsburške Monarhije, četvero autora u svojim se priložima fokusiraju na fenomene narativizacije rasapa stoljetnih imperija i istovremenih pojava novih državnih tvorevina i radikalnih političko-ideoloških pokreta u znaku intenzivne primjene (kontra-)revolucionarnog nasilja. Novija historiografska istraživanja naglašavaju činjenicu da se intenzivna primjena nasilja nije okončala potkraj 1918. godine – naprotiv, već 1917, u jeku Velikog rata, započeo je u Europi niz revolucija, kontrarevolucija, građanskih ratova, etničkih čišćenja i drugih nasilnih konflikata koji se primirio tek 1923, da bi se potom ponovo rasplamsao s ekonomskom krizom

1929. i svoj vrhunac dosegao u Drugom svjetskom ratu.

U književnim refleksijama tih kompleksnih povijesnih događaja nije riječ samo o katastrofičnim ratnim zbivanjima, nego jednako tako i o raspadanju imperijâ u znaku kaosa i nasilja, iznimno složenom procesu zasnivanja novih državnih zajednica, prikazu nasilničkih praksi radikalnih pokreta, ali i autoritarnih državnih struktura. Vrijeme je to u kojem nastaju i diskursi koji se – nostalgično ili kritički – referiraju na propale imperije, poput onih koje nalazimo u djelima austrijskog autora Josepha Rotha. Upravo je Rothovo rano djelo iz 1920-ih godina u središtu zanimanja dvoje sudionika projekta, Wolfganga Müller-Funka i Jelene Spreicer. Davor Dukić u svom se prilogu pak usredotočuje na malo istražen aspekt nasilja i revolucije u ranom djelu Ive Andrića, dok Marijan Bobinac, ujedno i voditelj projekta, pruža pogled na – u nas slabo poznatu – inscenaciju D’Annunzijeve okupacije Rijeke u ranim pripovijetkama talijanskog pisca Giovannija Comissa.

D'Annunzijeva riječka pustolovina između nasilništva i slobodarstva

O *Luci Ljubavi* Giovannija Comissa

Spor o statusu Rijeke, desetljećima predmet razdora između mađarskih i hrvatskih političkih elita, s još većom silinom rasplamsao se u času u kojem su nakon raspada Austro-Ugarske Monarhije na Kvarneru počele nastajati nove geopolitičke realnosti, a dotadašnji unutarnjopolitički sukob postao jednim od akutnih kriznih žarišta poslijeratne europske politike. Ugarski *corpus separatum* s relativnom većinom talijanskoga i snažnom manjinom hrvatskog stanovništva, smješten u jednoj od brojnih "trusnih zona" (eng. *shatter zones*, Bartov, Weitz, 2013) netom nestaloga habsburškog imperija, preko noći postao je poprištem ogorčenog prijepora o tome hoće li pripasti pobjedničkoj ali teškim političkim krizama rastrganoj Italiji ili novoutemeljenoj, stoga i nedovoljno poduzetnoj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca; nasuprot tim dvjema opcijama pojavila se i treća koja je, pozivajući se na stoljetna municipalna prava i recentne autonomističke pozicije, za Rijeku zahtijevala status nezavisnoga grada-države.

Pažnju svjetske javnosti i svoj markantni profil riječka kriza ponajviše je zadobila pustolovnom akcijom koju su u rujnu 1919. godine, prkoseći međunarodnim pregovorima o budućem državno-pravnom položaju grada, izveli talijanski militantni radikali s pjesnikom Gabrieleom D'Annunzijem na čelu. "Riječkim pothvatom" (*impresa di Fiume*), kako je tu operaciju prozvao dekadentni ekstremno marcijalni pjesnik, iz grada su istjerane savezničke okupacijske jedinice, vlast je – u osnovi s diktatorskim ovlastima – preuzeo D'Annunzio i potom je uz podršku njemu fanatično odanih paravojnih jedinica zadržao sve do kraja sljedeće, 1920. godine.¹ Riječ je o akciji koja nije samo dodatno rasplamsala stari teritorijalni prijepor; njezina povijesna važnost nazire se i iz očitovanja dvaju na prvi pogled proturječnih, no u očima mnogih suvremenika uskladivih fenomena: militantnoga nacionalističkog ekstremizma u kojem

se anticipiraju različite prakse u to doba nastajućih desno radikalnih pokreta na jednoj i – prije svega u kulturnopovijesnom smislu – avangardnih umjetničkih praksi i novih, nekonvencionalnih životnih stilova koje su potaknuli brojni kreativni pojedinci što su se pridružili D'Annunzijevoj riječkoj avanturi na drugoj strani.²

D'Annunzijeva *impresa* ima sva tipična obilježja drugih usporedivih slučajeva paravojne primjene nasilja uzduž etničkih razdjelnica multinacionalnih imperija iščezlih po svršetku Prvoga svjetskog rata (usp. Eichenberg, Newman, 2010): trupe sila pobjednica, smještene u Rijeku radi sprečavanja sukoba između suprotstavljenih nacionalnih tabora, otpočetak su bile izložene žestokom pritisku desnoradikalnih snaga tamošnjih Talijana i s vremenom su sve više gubile na utjecaju u lokalnim političkim previranjima. Nastali vakuum moći ispunjen je dolaskom D'Annunzijeve paravojnih snaga koje su bez velike muke zauzele Rijeku, preuzele političke i vojne poluge vlasti i proklamirale pripojenje grada Kraljevini Italiji. Premda je nacionalno-liberalna talijanska vlada i sama priželjkivala aneksiju grada na Kvarneru, morala je od tih planova odustati slijedom snažnog pritiska zapadnih sila. D'Annunzio i njegove pristaše, ogorčeni navodnom popustljivošću službene Italije u pregovorima s Kraljevinom SHS, u rujnu 1920. proglasili su na zaposjednutom teritoriju nezavisnu državu s "pjesnikom-vojnikom" kao državnim poglavarom s diktatorskim ovlastima. Za "Talijansku upravu za Kvarner" (*Reggenza Italiana del Carnaro*), kako se samoprolašeni entitet nazvao, napisan je i nacrt ustava pod naslovom "Kvarnerska Povelja" (*Carta di Carnaro*) koji je postulirao politički i društveni poredak s navlastitim mješavinom protofašističkih, libertinskih i demokratskih elemenata, zanemarujući pritom nacionalna prava Hrvata i drugih manjina.

¹ O D'Annunzijevoj okupaciji Rijeke i njezinu povijesnom kontekstu između ostaloga usp. Čulinović (1953), Gumbrecht (1996), Mayhew (2001), Toševa-Karpowicz (2007), Cattaruzza (2014), Klinger (2018), Pupo (2018).

² Iz prožimanja dvaju navedenih fenomena, pri čemu je primat jednoga često dovodio do zanemarivanja drugoga, proizlazi zacijelo i znatan dio atraktivnosti koju zbivanja u zaposjednutoj Rijeci 1919. i 1920. godine još i danas uživaju, i to podjednako u znanstvenim i publicističkim krugovima.

Usporedno s tim zbivanjima vođeni pregovori između Italije i Kraljevine SHS zaključeni su 12. studenoga 1920. potpisivanjem Rapallskog ugovora kojim su se obje strane, između ostaloga, obvezale na osnivanje Slobodne Države Rijeke. Provedba tog sporazuma omogućena je nekoliko tjedana kasnije, na Božić 1920, kada je intervencijom regularnih talijanskih trupa okončana D'Annunzijeva vladavina u Rijeci. Iako je nekadašnji *corpus separatum* postao međunarodno priznatom državom, u njemu stvarna politička stabilnost nije uspostavljena i kratkotrajna vladavina autonomističkih snaga prekinuta je već 1922. kada su Rijekom zagospodarili aneksionisti, politička struja bliska Mussolinijevim fašistima koji su pak potkraj te godine maršem na Rim, organiziranim prema obrascu D'Annunzijeva marša na Rijeku, prigrabili vlast u Italiji i tek nešto više od godinu dana kasnije, u siječnju 1924, prisilili Kraljevinu SHS da se složi s ukidanjem nezavisnosti riječkog grada-države i njegovim pripojenjem Italiji.

Kao što je spomenuto, povijesna važnost "Riječkog pothvata" nije samo u tome što može poslužiti kao model za prikaz novih "kultura nasilja" koje su nastale na pozadini rasapa starih imperija i potom se upustile u ogorčene borbe za ovladavanje njihovim nasljeđem; veliku pozornost privukao je i time što je na njegovu čelu stajao živući klasik talijanske književnosti i što je, kako je također istaknuto, omogućio prostor različitim vidovima umjetničke avangarde i novim, za mnoge provokativnim stilovima života. Stoga ne čudi što je D'Annunzijeva Rijeka privukla interes niza suvremenih umjetnika, napose književnika, od kojih su neki pripadali i najužem vodstvu *imprese*. Ne može začuditi ni činjenica što su i književnici na hrvatskoj strani, dakako s posve suprotnih pozicija, reagirali na D'Annunzijevu okupaciju Rijeke.³

U ovom radu bit će predstavljena zacijelo najpoznatija talijanska književna inscenacija "Riječkog pothvata", zbirka kratkih pripovijetki *Il porto dell'amore (Luka ljubavi, 1924)* Giovannija Comissa (1895–1969), jednoga od istaknutih pristaša i suradnika "pjesnika-vojnika". D'Annunzijevu Rijeku Comisso prikazuje kao grad neograničene slobode, napose raspojasana načina življenja (usp. Caca)⁴, dok druge aspekte povijesnog zbivanja najvećim dijelom izostavlja ili se na njih referira posredno, mahom kroz poetske slike. Napisana neposredno po okončanju *imprese* i tiskana kao druga autorova publikacija – prije nje objavio je samo zbirku pjesama – 1924. godine, Comissova *Luka ljubavi* u prvi plan stavlja

stanje mladenačke nesputanosti i smjelosti što se očituje u ekscesima razuzdane putenosti i emfatičnoj odanosti D'Annunzijevu "pohvatu", a time, dakako, i talijanskom imperijalnom projektu.

* * *

Okolnost što je Giovanni Comisso u počecima svoje književne karijere često stavljan u vezu s D'Annunzijem nikako nije slučajna. Od samog početka sudjelovao je u "Riječkom pothvatu", a zahvaljujući posredovanju svog prijatelja Guida Kellera pripadao je i užem D'Annunzijevom krugu u Rijeci i čak obavljao važne povjerljive zadatke. I u književnom je smislu spominjana bliskost s "pjesnikom-vojnikom", pri čemu su ta zapažanja, temeljena na Comissovim ranim pripovjednim tekstovima, obrazlagana formalno-sadržajnim srodnostima, ponajviše srodnostima u impresionistički posredovanom prikazu raznih aspekata putenosti; jednako tako, bliskost dvojice autora izvodila se i iz njihove sklonosti prema određenom tipu književnika, prema književniku koji u svojim djelima naglasak stavlja na tematiziranje vlastitih životnih iskustava (usp. Accame Bobbio, 5; Fuochi, 495; Manacorda, 204). Poput nekih drugih autorovih ranih tekstova, i zbirka kratkih pripovijetki *Il porto dell'amore* snažno je autobiografski obilježena: riječ je o knjizi koja riječka iskustva inscenira iz perspektive pripovjedača u prvom licu u kojem se neprijeporno može prepoznati povijesno autentični autor Comisso (usp. Salaris, 186). Djelo je nastalo 1921. godine, neposredno po okončanju *imprese*, a objavljeno 1924. u piščevu rodnom gradu Trevisu (usp. Comisso, 1953, 7).⁵

O autobiografskoj pozadini pripovijetki zbirke može se zaključiti tek neizravno budući da protagonisti ne nose imena povijesno autentičnih osoba, tek jednom, gotovo slučajno, spominje se ime *Comandante*, ime kojim su se D'Annunziju u Rijeci obraćali njegovi sljedbenici. Slično stoji stvar i s geografskim koordinatama Comissovih pripovijetki koje se lako mogu razabrati iz autorova prikaza karakterističnih elemenata riječkih i kvarnerskih krajobraza. Tako silinu panorame Kvarnerskog zaljeva s otocima Cresom i Krkom i masivom Učke pripovjedač evocira već na početku prve od ukupno deset kratkih priča *Luka ljubavi*:

⁵ Nakon pozitivnih reakcija na prvo izdanje knjige, nekoliko godina kasnije tiskano je još jedno, znatno prošireno (Torino, 1928). Drugo izdanje, objavljeno pod naslovom *Al vento dell'Adriatico (Na jadranskom vjetru)*, Comisso je proširio skupinom autobiografski nadahnutih kratkih pripovijetki *Gente di mare (Ljudi s mora)* što tematiziraju njegove plovidbe uzduž obala istočnog Jadrana koje je poduzimao u pratnji mornara iz Chiogge. S iznimkom posebnog izdanja iz 1953. godine, zbirka pripovijetki kasnije je u više navrata objavljena pod naslovom *Il porto dell'amore*. – Za informacije o Comisso i dragocjene jezične savjete najsrdačnije se zahvaljujem svojoj kolegici prof. dr. Sanji Roić.

³ Najpoznatiji primjer predstavlja roman Viktora Cara Emina *Danuncijada*, nastao tijekom Drugoga svjetskog rata i prvi puta objavljen 1946.

⁴ "(...) Fiume dannunziana, la città della libertà, della disolutezza, della nudità esibita dai legionari, della diffusione della droga e dell'eroticismo omosessuale" (Caca).

Silna dosada natjerala me da izađem na terasu i promotrim usnulo proljeće u neobičnom zelenkastom svjetlu ponad grebena brda što su omeđivala zaljev. Panorama udaljenih otoka podsjećala je na lelujave vrhove Krasa u ratu, onako kako su se vidjeli iz nizine, i potpuno me zanjela prisjećanjem na minule patnje. Ponovo sam živio u području poput onog zaleđa fronte, u večer istoga godišnjeg doba. (PA, 133)⁶

Promotri li se pažljivije kontekst vremensko-prostornog situiranja pripovijedane radnje u D'Annunzijevoj Rijeci, posve se opravdanim može učiniti zaključak da se pripovjedačeva inscenacija idiličnoga proljetnog krajolika može promatrati u okviru talijanskoga imperijalnog projekta, projekta koji je kao jednu od svojih primarnih zadaća postavio aneksiju tog područja, u to vrijeme još uvijek predmeta međunarodnoga teritorijalnog spora. Indikativna je pritom asocijacija koju pripovjedač povezuje s pogledom što mu se s terase njegova riječkog boravišta stere na Kvarnerski zaljev. Riječ je o sjećanju na sličan vidik što mu se – i tu na vidjelo izlazi daljnja autobiografska činjenica – za vrijeme nedavno okončana rata iz jedne druge nizine pružao na vrhove Krasa. Čita li se to mjesto autobiografski, može se povezati s Comissovom vojnom službom u furlanskoj pozadini odakle se mladi dobrovoljac, kako proizlazi iz njegovih ratnih sjećanja⁷, često upućivao na zadatke u dolinu Soče.

Znakovit je i unutarnji nemir, ona “silna dosada” što pripovjedača navodi na to da svoj pogled usmjeri u daljinu, u prostor koji u doglednoj budućnosti valja osvojiti. Teritoriji kojima se kretao u svojim “ratnim danima”, u to su vrijeme već bili pripojeni talijanskoj nacionalnoj državi, pripajanje kvarnerskog područja, deklarirani cilj D'Annunzija i njegovih pustolova, još uvijek nije bilo provedeno – a u tu su svrhu pripovjedač i njegovi suborci i stigli u Rijeku. Ipak, o vojno-političkim aspektima realne povijesti iz Comissova se teksta, kako je spomenuto, malo toga može izravno doznati, naprotiv, ionako oskudna izvanjska radnja *Luke ljubavi* velikim dijelom odnosi se na osobna stanja i raspoloženja, pri čemu u prvom planu stoji prikaz životnog stila kojim dominiraju nesputani nagoni i kojem se pripovjedač i njegovi suputnici s oduševljenjem prepuštaju.

Brzo se pokazuje da razlog pripovjedačeve uzbuđenosti ne treba tražiti samo u zanosu arkadijskim pejzažima; Comissovo protagonista jednako se uzbuđe-

nim pokazuje i zbog mladića o čijem je jadnom stanju upravo doznao od svog prijatelja, splet okolnosti koji se čini posve osobnim, no koji se – promotri li se bolje – jednako tako odnosi i na jedan važan socijalno-povijesni aspekt “Riječkog pothvata”. Njegovu “prijatelju”, u kojemu se pak može prepoznati ekscentrični pustolov i Comissovo riječki suputnik Guido Keller (usp. Accame Bobbio, 23), spomenuti mladić pisao je iz zatvora u kojem se nalazio već mjesecima i zamolio za pomoć. Riječ je, naglašava “prijatelj”, o “pravom aristokratskom tipu” koji je “možda brbljivac, možda i pomalo prostodušan”, no koji se svakako treba smatrati “fantastičnim aktivističkim elementom”; kako se uopće može zatvoriti nekoga, nastavlja “prijatelj”, od “osamnaest godina” i “vatrena srca”, jer u “ovom gradu u kojem sve podrhtava i buči velikom silinom” (PA, 133)⁸ to ne bi smjelo biti moguće. Upravo spominjanje grada u kojem vlada egzaltiran život – nedvojbeno referencija na D'Annunzijevo Rijeku – navodi pripovjedača na to da izađe na terasu svog stana i da pri pogledu na krajolik prizove sjećanja na svoje ratne doživljaje. Egzaltiranost riječkog stanja u pamćenje mu priziva i “jednu dobru ženu” (PA, 133)⁹, zapravo prostitutku, koja je nedaleko od sočanske fronte pružala ljubavne usluge njemu i drugim vojnicima.

Nije slučajno što se intenzivan doživljaj prirode u toj slici povezuje s osobitim erotskim iskustvom usred ratne katastrofe, iskustvom o kojem Comisso svjedoči u svom dijarističkom djelu *Giorni di guerra* (*Ratni dani*, 51–54). Senzualnost te vrste susreće se često i u *Luci ljubavi*, i to u oba značenja te riječi: kao iznimna sposobnost primanja osjetljivih podražaja, primjerice u prizoru u kojem pripovjedač posređuje opažanje ekstatički doživljene prirode, te jednako tako i kao erotska požuda, kao seksualnost koja se kod Comissa očituje na krajnje nekonvencionalan način. S tim u vezi treba spomenuti i Comissovu homoseksualnost koja nije isključivala ni heteroseksualne kontakte (Salaris 183), a što se uostalom jasno razaznaje i u autorovu književnom djelu. Ipak, kako pokazuje Claudia Salaris, u *Luci ljubavi* ne može biti riječi o otvorenom pristajanju uz takvu “panseksualnost”, premda autoru “nedvojbeno uspijeva prikazati emocionalnost i tjelesnost muškog prijateljstva”, tako da se Comissova zbirka pripovijetki “može promatrati i kao knjiga o homoseksualnoj senzibilitnosti” (Salaris 185).¹⁰ Ta se okolnost ne naslućuje

⁶ Giovanni Comisso, *Il porto dell'amore* (Milano: Longanesi, 1971: 133): “Una noia immensa mi aveva sospinto sulla loggia a guardare la primavera assopita in una strana luce verdina sopra il crinale dei monti al limitare del golfo. Il panorama delle isole lontane somigliava nell'ondulamento delle cime al Carso della guerra visto dal piano, e mi rapiva completamente verso passate sofferenze. Rivivevo in un paese di quelle retrovie, in una sera della stessa stagione.” U daljnjem tekstu citati se označavaju kraticom PA i navodom stranice, prijevod svih citata: MB.

⁷ Usp. Comisso, 1952.

⁸ “Il mio amico, un giorno, me ne parlò con esagerazione. (...) è un vero tipo aristocratico, forse un po' ciarlone, forse un po' ingenuo, ma (...) ne avremo sicuramente un elemento d'azione fantastico. (...) Ma pensa, diciotto anni, un cuore ardente di vita, in questa città dove tutto palpita e strepita alla maggiore potenza” (PA, 133).

⁹ “Mi ritrovavo in una piccola stanza, convenuto con una buona donna che si lasciava amare da noi soldati” (133).

¹⁰ “(...) Comisso del resto è fondamentalmente omosessuale, pur non escludendo rapporti eterosessuali” (Salaris 183). “Goffredo

samo iz bliskog odnosa pripovjedača u prvom licu i “njegova prijatelja”, nego i iz njegova odnosa prema drugim mladim muškarcima koji su se u D’Annunzijevoj Rijeci osjećali povezanim zajedničkim idealom drugarstva i prijateljstva.

Riječ je, kako je pokazao George L. Mosse, o važnom socijalnom fenomenu prvih desetljeća 20. stoljeća koji je vojnicima pružao “najplemenitiju mogućnost očitovanja njihove muškosti” i u čijem je središtu stajalo “drugarstvo” utemeljeno na osjećaju jednakosti i kultu karizmatičnog vođe; po okončanju rata “ideal drugarstva je kao jedan od najvažnijih sastojaka ušao u mit ratnog doživljaja” (Mosse 1993, 205). Nositelji “kulture nasilja” u poratnom vremenu bili su ponajprije oni mladi ljudi koji su, sudjelujući u nasilnim akcijama paravojnih jedinica, pokušavali dati smisao svojoj, navodno monotonij i dosadnoj, građanskoj egzistenciji. Za razliku od urednosti, sigurnosti i normalnosti građanskog načina života zalagali su se za nesigurnost trajnog stanja rata, stajalište koje je bilo usko povezano s konceptima muškosti, nasilja i spremnosti na smrt. U talijanskom kontekstu, navodi Mosse, taj je stav zastupao avangardistički pokret futurizma i njegovu primjenu – usporedivo s estetskim konceptima futurista – povezivao s nužnošću distanciranja od tradicionalnih građanskih gledišta: “Ovdje je moderna opet bila u sukobu s tradicijom, nostalgija s avangardom.”¹¹

Taj novi ideal muškosti s ushićenjem su slijedili mnogi pripadnici talijanskih iregularnih trupa u poratnom razdoblju, prije svih *arditi*, pripadnici elitnih borbenih jedinica u Prvom svjetskom ratu. U skladu sa zahtjevima futurista koji su imali snažan utjecaj na njihove postrojbe, ti mladi ljudi riješili su se spona svoje građanske prošlosti i odali se borbi za ispravljanje “osakaćene pobjede” (*vittoria mutilata*), kako je – za Italiju navodno ponižavajući – ratni ishod nazvao D’Annunzio i tom parolom svoje pristae poticao na pobunu protiv – po njegovu mišljenju – kapitulantske politike talijanske vlade. No smionost, borbenost i neobuzdanost, osobine *ardita* koje su se u paravojnim intervencijama pokazale iznimno korisnima za talijansku stranu, nakon izvojevine pobjede – a to se pokazalo i u Rijeci – teško su se mogle ukrotiti. Iz izjava brojnih svjedoka proizlazi naime da je nastup mladih bojovnika često bio obilježen egzaltiranošću i raskalašenošću, što je D’Annunzijevu vlast u Rijeci nerijetko dovodilo u neprilike, prisiljavajući je gdjekad i na kažnjavanje takvih prijestupnika.

Parise, che sarà uno dei suoi più cari amici, preferirà parlare di pansessualità” (Salaris 183). “(...) Comisso riesce a rappresentare l’affettività e la fisicità nell’amicizia maschile, tanto che esso [Il porto dell’amore] può essere visto anche come libro della sensibilità omosessuale” (Salaris 185).

¹¹ “Here modernity was again in conflict with tradition, nostalgia with the avant-garde” (Mosse 1990, 259).

Prijestup takve vrste mora da je učinio i mladić iz prve Comissove kratke priče za čiju se sudbinu zabrinutim pokazuje pripovjedačev “prijatelj”, predlažući mu da se njih dvojica – očito obnašatelji viših, premda neimenovanih dužnosti u D’Annunzijevoj Rijeci – zauzmu za “Crvenog Pirata”, kako su prozvali mladog prijestupnika. Pripovjedač bi mu, kako sugeriira “prijatelj”, trebao pomoći da ga “istešu i tako pripreme za pothvate koje po odlasku iz ovog grada moramo provesti u svijetu” (PA, 135).¹² Iz “prijateljevih” pretencioznih očekivanja nedvojbeno se može iščitati njegova pripadnost nacionalno-revolucionarnoj, nekonvencionalnim metodama sklonij frakciji *impresa*, što je istodobno i daljnja referencija na Kellerovu (i Comissovu) političku poziciju u povijesnoj stvarnosti koja se energično suprotstavljala tradicionalističko-konzervativnom okružju koje je imalo dominantan utjecaj na *comandantea* D’Annunzija; o tome uostalom svjedoče i riječi kojima se “prijatelj” obraća mladom *arditu* po njegovu izlasku iz zatvora:

Znaš kako ti je sloboda zajamčena na moju riječ. Znaš i koliko neprijatelja već imam među dodvoricama u palači. Znaš i koja je svrha našeg pothvata i koja nadanja polažem u tebe. (...) Ovu veselu buku shvaćam kao kovnicu naših težnji, a ne kao završni banket. Odavde moramo poći kao životni učitelji naše rase. (PA, 136–137)¹³

Da se planirani “preodgoj” “Crvenog Pirata” ni najmanje nije dojmio, pokazuje triježenje dvojice prijatelja pri kraju prve priče, okolnost u kojoj se nedvojbeno može iščitati i autorovo razočaranje nakon propasti “Riječkog pothvata”. Naime, nakon “prve lekcije koja je istodobno bila i zadnja” (PA, 138) mladić je netragom nestao. Njegovo neobično oproštajno pismo – “*Prijatelji! Krećem prema svjetlosti... Crveni Pirat*” (PA, 139)¹⁴ – navodi pripovjedača i njegova “prijatelja” isprva na pomisao da se mladić ubio. Otkrivši međutim da u njihovu stanu nedostaju razni predmeti, shvate da su se gadno prevarili u procjeni svojeglavog *ardita* koji u zatvor očito nije dospio samo zbog svoje vruće krvi, nego i zbog kriminalnih sklonosti.

Smijeh olakšanja dvojice prijatelja kojim završava prva pripovijetka *Luke ljubavi*, upućuje na važnu značajku Comissova ranog djela koja se pokazuje i

¹² “Occorre però che tu mi aiuti a dirozzarlo per prepararlo alle imprese che partendo da questa città noi dobbiamo compiere nel mondo” (PA, 135).

¹³ “Sai, come questa libertà (...) ti è garantita dalla mia parola. Sai quanti nemici ho già tra i cortigianelli di Palazzo. Sai qual è il nostro compito d’azione e quale la mia speranza su di te. (...) Io apprezzo questa sarabanda come fucina, ma non come banchetto finale delle nostre aspirazioni. Di qui dobbiamo uscire maestri di vita per la nostra razza” (PA, 136–137).

¹⁴ “Avevo assondisco a dirozzarlo, ma la prima lezione fu anche l’ultima.” (PA, 138); “*Amici! Vado verso la luce... Il Pirata Rosso*” (PA, 139).

kao provodno strukturno obilježje inače međusobno labavo povezanih pripovijetki u zbirci: neki prividno sporedan događaj u okružju *imprese* ispostavlja se kao znakovit za D'Annunzijevu Rijeku, evocira se u nekoliko karakterističnih poteza i završava – kao u slučaju “Crvenog Pirata” – nekom vrstom otrjeznjenja. Uz muško prijateljstvo, tjelesnost i mladenačku napetost i borbenost, u tematske aspekte Comissova književnog prikaza svakodnevice sudionika “Riječkog pothvata” spadaju i razne senzualne atrakcije, kratkotrajne ljubavne veze, zajednički obroci, dokoličarenje, doživljaj prirode, (pustolovno) vagabundstvo, uživanje u alkoholu i drogama... U prvom planu na jednoj strani nalaze se likovi estetski senzibilizirani ljudi, obično sklonih nekonvencionalnim stilovima života, na drugoj pak likovi marcijalnih nasilnika i neiskusnih, neotesanih mladaca; i jedni i drugi spremno se odaju opojnosti i raspojasanosti života u Rijeci, nikako se pritom ne želeći uključiti u psihološki i socijalno stabiliziran poredak.

U spomenutoj konstelaciji likova jasno se ocrta razlika između dvaju naraštaja D'Annunzijevih dobrovoljaca pri čemu se u oba slučaja radi o mladim ljudima. Ta činjenica, jednako kao i u različitim drugim suvremenim “kulturama nasilja” (i njihovim književnim inscenacijama), odnosi se na suprotnost između – još uvijek mladih – povratnika iz rata, koji su svoj ratni put nastavili u paravojnim skupinama, i predstavnika nešto mlađeg naraštaja, koji su bili premladi za sudjelovanje u ratu. Kako se različito, i u isti mah neobično, očitovala radikalnost, arogantnost i hirovitost tih mladih ljudi, pokazuje primjer “Crvenog Pirata”.

Usporediv primjer radikaliziranog mladca susreće se i u drugoj priči *Luke ljubavi* u čijem se središtu nalazi mladi Rimljanin Manfredo koji je – kako ističe po dolasku u pripovjedačev stan – prodao svoje školske knjige kako bi si omogućio put u Rijeku. No prije no što se on pojavi na sceni, čitatelj dobiva uvid u ekscesivnost života riječkih boema oko pripovjedača i njegova “prijatelja”, pri čemu se u tom okružju jasno – i nikako negativno konotirano – raspoznaju tabuizirane teme homoseksualne ljubavi i uživanja droga. Manfredo, koji ističe da je znao da je “život u Rijeci stalni spektakl” (PA, 145)¹⁵, ne pokazuje se osobito impresioniran krugom pripovjedačevih drugova: očekivao je, kaže, “nevjerojatne tipove, usporedive s junacima epova” (PA, 146).¹⁶ Mladićevo mišljenje pripovjedača i njegove prijatelje ipak ne sprečava da ga, baš kao i “Crvenog Pirata”, pokušaju pridobiti za sebe. “Trebaš znati”, savjetuje mu tako jedan od njih,

“da si stigao u grad opasan za svoje mlade godine. Ovdje se bez ikakva sustezanja radi sve ono što se želi.

¹⁵ “Aveva saputo che a Fiume la vita era un continuo spettacolo” (PA, 145).

¹⁶ “‘Io credevo’, ci disse, ‘che foste tipi favolosi, simili agli eroi descritti nei poemi’” (PA, 146).

Najniži oblici života ovdje se smjenjuju s onima najvišim, ništa drukčije nego svjetlo s tamom.” (...) I potom, brzo i bez ikakva obzira, nastavi nabrajati sve grijeha što su nastali u ovom gradu, kao da želi uspostaviti ravnotežu s vrlinama pothvata. (147)¹⁷

Prijatelji potom pokušavaju Manfreda podučiti o dvama suprotnim polovima života u “luci ljubavi”, onome slobodarskom i onome militantnom: s jedne strane potiču ga na uživanje droga i nabacuju aluzije o prihvatljivosti homoseksualne ljubavne prakse, s druge pak nastoje njegovu naklonost pridobiti evociranjem uspomena na svjetski rat (pri čemu te uspomena, baš kao i Comissova pripovjedna proza, ratnu svakodnevicu u mnogočemu prikazuju bezazlenijom no što je u stvarnosti bila, ponajprije tako što naglasak stavljaju na poetsko-idilične slike, izbjegavajući referencije na brutalnu ratnu svakodnevicu). U tom smislu druga priča zbirke i završava – u proljetno jutro pripovjedač naime napušta svoj stan i pritom svjedoči slici očaravajućeg kraljika:

Nebo je s tla osvijetljavalo palače dajući im očaravajući izgled, himnički zanos zatreperio mi je dušom, tražio sam riječi, no grlo mi je tek drhtalo od neizmijerna uzbuđenja. (PA, 150)¹⁸

U tom muškom svijetu – kako Claudia Salaris s pravom zapaža – pojavljuje se malo žena, a kada se i pojave, uglavnom su lišene erotskih čari, poput Side, nećakinje pripovjedačeva stanodavca. U njoj pripovjedač isprva uočava “iznimnu ljubavnu moć”, no nedugo potom zapaža “njezinu neizmijernu ružnoću”: “Uvela koža, bore, tamne oči, iskrivljene ruke, nezgrapnan stas, suha usta i crni zubi”¹⁹ (PA, 168). Ili pak, u slučaju Njemice Grethe, predstavlja se mlada žena iz lokalnoga kazališnog miljea koja, kao i pripovjedačevi prijatelji, običava prakticirati slobodnu, nekonvencionalnu ljubav. Upravo u očekivanju njemačke plesačice s kojom je sastanak dogovorio u jednoj riječkoj kavani, pripovjedač započinje razmišljati o onome drukčijem i stranom koje se pozicionira u suprotnosti prema vlastitom, prije svega u suprotnosti prema talijanstvu, obilježenom mješavinom zanosne

¹⁷ “Tu devi sapere che sei giunto in una città pericolosa per i tuoi giovani anni. Qui si fa senza alcun ritegno tutto ciò che si vuole. Le forme di vita più basse e più elevate qui s’alternano non altrimenti che la luce e le tenebre. (...) Proseguì annoverando rapidamente e senza alcun velame tutti i vizi scaturiti in quelle città quasi per una ragione dell’equilibrio con la virtù dell’azione” (PA, 147).

¹⁸ “Il cielo illuminava dal suolo in su i palazzi che sembravano stupendi, un estro d’inni mi pulsava nella mente; cercavo le parole, ma nella gola non mi fremeva che l’orgasmo d’una gioia senza misura” (PA, 150).

¹⁹ “Avevo ritrovato in essa una straordinaria potenza d’amore. (...) ma volle insistere così a lungo da scoprirmi tutta la sua infinita bruttezza. La pelle appassita, le rughe, gli occhi foschi, le mani adunche, la figura sformata, la bocca arida e i denti anneriti” (PA, 168).

patetičnosti s jedne i neskrivenih imperijalnih prezezanja s druge strane.

Grethino kašnjenje svraća pripovjedačevu pažnju na “mali bečki orkestar” koji je, kako mu se pričinjalo, “zamornu plesnu glazbu” svirao “s takvom gorčinom da je izgledalo kao da glazbenici u nju žele udahnuti zlovolju zbog propasti svog imperija” (PA, 152).²⁰ No svoje uvjerenje u nadmoćnost talijanskoga nacionalnog projekta, a čijem ostvarenju on i njegovi drugovi u Rijeci pridonose “kao utiratelji puta za našu [talijansku] rasu” (PA, 137), pripovjedač ne ističe samo u odnosu prema netom propaloj Habsburškoj Monarhiji, a koja se u njegovoj imaginaciji priziva u slici banalne kavanske kapele. Uvjerenost u posvemašnju talijansku nadmoć nedvojbeno proizlazi i iz njegovih izjava o Njemačkoj, jednoj od – unatoč ratnom porazu – vodećih europskih nacija: tako on na Grethinu izjavu da bi se rado preselila u Italiju reagira odbojno, tumačeći to još uvijek svježim sjećanjima na rat, da bi potom zapao u patetični solilokvij u kojem – baš kao i brojni drugi suvremeni nacionalisti u Italiji i drugdje – pojam “rase” koristi u značenju “naroda” ili “nacije”:

Imamo blažene i ravne obale mora, ali i surove i šumovite, imamo osunčane, nevjerovatne otoke i različite gradove, izgrađene unutar kruga zidina ili pak bezbrižno raširene, gdje naša rasa pjeva, bjesni, ubija i stvara u sjeni raskošnih palača davnašnjih gospodara, na trgovima sa žuborom fontana. (PA, 156–157)²¹

U Comissovim reminiscencijama takvi se izljevi nacionalističke arogancije mogu uočiti na mjestima na kojima do izraza dolazi neizgovoren, ali očito impliciran autorov stav o superiornosti “talijanske rase”. Još se jasnije ta okolnost može raspoznati u susretima pripovjedača i njegova “prijatelja” sa slavenskim stanovnicima grada i okolice. Tako se u sedmoj priči *Luke ljubavi* opisuje susret s jednim srpskim seljakom u rustikalnom okružju riječkog predgrađa, mjestu na kojem dvojica protagonista – nedaleko uporišta D’Annunzijevih legionara – nastoje ostvariti svoje predodžbe o “prirodnom načinu života”. Srbin, kojeg su u ranijim vremenima ugarske vlasti sumnjičile kao špijuna, žali se pripovjedaču i “prijatelju” da to isto sada čine i Talijani te da mu je njihov dolazak, povrh toga, razorio i obitelj: jedan sin služi vojni rok u talijanskoj armiji, drugi pak kod Jugoslavena, jedina kći pobjegla je s jednim *arditom*, a napustila ga je i žena koja je za njegova boravka u

zatvoru počela krasti i sada mu se ne usudi vratiti. Naposljedku, nedavno ga je napustio i najmlađi sin, njegova posljednja nada, i pridružio se legionarima, te sa sobom odnio čak i pijetla, njegovu najmiliju kućnu životinju. Kao razlog Srbinovoj teškoj sudbini pripovjedač i njegov “prijatelj” nude neobično objašnjenje: obiteljske veze nije razorio dolazak talijanskih militanata u Rijeku, uzroke njihovu raspadu Srbin treba tražiti u sebi samom, u svojoj – kako bi se mogla shvatiti krajnje preuzetna teza D’Annunzijevih libertina – ulozi tradicionalnoga i autoritarnog obiteljskog patrijarha:

“Vidite, uzrok je u Vama samima: svojom ste obitelji zapovijedali batinom. Mi naprotiv zapovijedamo ljubavlju. I Vaša se rasa u dodiru s našom rastopila kao snijeg na Suncu. Vaši su sinovi primijetili da je naš zakon poljubac i zato su prešli nama. Stvar je sasvim jednostavna jer treba znati da cijeli svijet teži ljubavi. A Vi možda toga niste svjesni.”²² (PA, 190–191)

I njemačku plesačicu Grethu pripovjedač je podučio da se “Italija nalazi u ljubavi” (PA, 158)²³ i da odatle proizlazi i talijanska prednost pred drugim “rasama”, premda se ta tvrdnja ničim pobliže ne objašnjava. Na pitanje Srbina o tome zašto su oni zapravo “došli u blizinu naših zemalja” (PA, 191)²⁴, “prijatelj” nudi jednako apodiktičan odgovor: kao što je Srbin “iz svojih brda” stigao u riječku okolicu da bi vidio more koje ga je potom “zadržalo čarima svog plavetnila”, tako su i oni došli “vođeni žudnjom za jasnim obzorom, (...) ali, da bi se to pravo moglo uživati, treba imati zasluge u ljubavi” (PA, 191).²⁵ Ljubavi se središnje mjesto – a to ističe i Claudia Salaris u svojoj studiji – pripisuje i u programskim člancima Comissa i Kellera, primjerice u manifestu avangardističkog pokreta *Yoga* koji su dvojica prijatelja osnovala u Rijeci 1920. godine. Taj tekst, objavljen u prvom broju časopisa nazvanog po pokretu, predstavlja navlastitu “mješavinu futurističkih oblika života, indijske filozofije i skurilnosti” (Vogel, 126) i pritom se osobit naglasak stavlja na potrebu “podučavanja ljubavi, to znači preobrazbi. Ljubav kao uzbudjenje, kao osjećaj, kao ideja”; u tom smislu oni “filozo-

²² “Vedete, la causa è in voi: voi avete comandato alla vostra famiglia col bastone. Noi invece comandiamo con l’amore. E la vostra razza a contatto con la nostra, si è squagliata come neve al sole. I vostri figli hanno sentito che la nostra legge è il bacio e sono venuti verso noi. Il fatto è semplice, perché bisogna sapere che tutto il mondo aspira all’amore. E voi forse non avete coscienza di questo” (PA, 190–191).

²³ “(...) l’Italia è nell’amore” (PA, 158).

²⁴ “(...) ma voi perché siete venuto vicino alle nostre terre” (PA, 191).

²⁵ “Voi avete detto che siete partito dalle vostre montagne per scendere fino a qui, da dove avete visto il mare che vi ha fermato con l’incanto del suo azzurro. (...) Anche noi siamo partiti per questo desiderio di orizzonte chiaro, e senza fine, ma per avere diritto a goderne, bisogna avere meriti d’amore” (PA, 191).

²⁰ “Un’orchestra viennese suonava poco distante da me. I ballabili stucchevoli si succedevano a brevi intermezzi con un’esasperazione tale da fare pensare che i suonatori volessero infondervi tutto lo strazio per il crollo del loro impero” (PA, 152).

²¹ “Abbiamo coste marine beate e piane, altre rudi e selvagge, e isole solari incredibili e città diverse, solide entro a una cerchia di mura o dischiuse nella serenità, dove la nostra razza canta, tumultua, uccide e crea all’ombra dei magnifici palazzi di principi antichi, nelle piazze sonore di fontane” (PA, 156–157).

fiju ne shvaćaju kao ljubav prema mudrosti, nego kao mudrost ljubavi”²⁶ (navod prema Salaris, 52).

Prema zdvojnomo Srbinu, koji nikako ne uspijeva povezati – njemu zagonetno – legitimiranje teritorijalnih pretenzija s emocionalnom naklonošću, Comissovii protagonisti ipak se pokazuju susretljivima: iskoristit će, tvrde, svoj utjecaj na *ardite* i ishoditi povratak sina i pijevca, ali Srbin im mora jamčiti da će ubuduće odustati od batinanja i da će obiteljske odnose temeljiti isključivo na ljubavi. I dok se susret sa seljakom na brdu ponad Rijeke okončava pomirljivo, premda u obostranom neshvaćanju, odnos prema Hrvatima u Rijeci i okolici pokazuje se krajnje ambivalentnim, pa i nepomirljivim. I u tom slučaju – riječ je o šestoj priči u zbirci – politički i ideološki aspekti, to jest realizacija talijanskoga imperijalnog projekta na istočnoj obali Jadrana, pokazuju se samo u naznakama, u prednjem planu ponovo se nalaze ekscentrični pothvati pripovjedača i njegova “prijatelj”.

Potaknuti željom za upoznavanjem “morlačkih otoka” – misleći pritom na Krk i Rab, u povijesnoj realnosti objekata talijanskih teritorijalnih pretenzija – dvojica prijatelja upućuju se na pustolovno jedrenje Kvarnerskim zaljevom (Keller i Comisso u takvu su pustolovinu krenuli u ljeto 1920. godine, usp. Salaris 189, Vogel). I u toj se prigodi intenzivan doživljaj prirode prožima s raznim aspektima libertinskog načina života u D’Annunzijevoj Rijeci poput pustolovne smjelosti, asketske ishrane, nudizma ili homoseksualnosti; no ispod folije nesputanosti i slobodarstva jasno se nazire i podozrivost dvojice protagonista prema lokalnom slavenskom življu, ona značajka njihova ponašanja koja, kako se vidjelo, svjedoči o uvjerenju u nadmoć talijanske “rase”. Naime, umjesto “divnih, blagih i dobrohotnih ljudi” (PA, 173)²⁷, kako su im riječki poznanici opisali “Morlake” (misleći pritom očito na hrvatske stanovnike tog područja), njih dvojica po dolasku na jedan od otoka susreću fratra, “zapušenog Hrvata, odjevena u neugledan habit” (PA, 180)²⁸, koji se tek sa zadržkom s njima upušta u razgovor. Teško započeto sporazumijevanje dvojice talijanskih pustolova s hrvatskim redovnikom naglo se, međutim, prekida dolaskom jednoga uzbuđenog mladića koji donosi vijest o tome “da su arditi te noći u Rijeci uništili sve hrvatske trgovine i brodice” (PA, 181).²⁹

²⁶“(…) decidono di insegnare la scienza dell’Autore cioè della Trasformazione. L’Amore come sensazione, come sentimento, come idea; interpretano la filosofia non come amore della Scienza, ma come Scienza dell’Amore” (Salaris 52).

²⁷“Qualcuno ci aveva detto che nella terra Morlacca viva una gente bellissima, dolce e generosa e volevamo conoscerla” (PA, 173).

²⁸“Sulla porta m’aspettava il padre guardiano, un croato macero, tutto male insaccato nella tonaca” (PA, 180).

²⁹“Più volte ripeté le parole: Fiume, e arditi. Si chiese di cosa si trattasse e il frate ci disse che a Fiume, nella notte, tutti i negozi e tutti i velieri dei croati erano stati distrutti dagli arditi” (PA, 181).

Mladićeva vijest navodi dvojicu protagonista na trenutačni povratak u grad koji im je inače – kako rezonira pripovjedač – “počeo dosađivati”, tako da bi im nakon najnovijih ekscesa “mogao ponovo postati zanimljivim” (PA, 181)³⁰. Sredinom srpnja 1920. u Rijeci su uistinu izbili teški protuhrvatski izgredi tijekom kojih su D’Annunzijevi legionari i riječki građani, pravdajući to odmazdom za ubojstvo dvojice talijanskih okupacijskih časnika u Splitu, dva dana uništavali imovinu riječkih Hrvata (Siegert i Budisavljević, 21). I prije toga su Hrvati, drugi netalijani te politički protivnici koje je D’Annunzijeva okupacijska vlast ocijenila opasnim, bili izloženi raznim vrstama šikaniranja³¹ (Mayhew, 74–81), a s neredima u ljeto 1920. etnički motivirane represalije dosežu vrhunac.

I o tim se zbivanjima – kao i do tada, dakako, na neizravan i vrlo osebujan način – mogu raspoznati refleksije Comissovii junaka: po povratku u Rijeku, pripovjedač i njegov “prijatelj” bez dubljeg propitivanja zadovoljavaju se objašnjenjem jednog legionara da su *arditi*, reagirajući tako na splitska ubojstva, “uništili nekoliko trgovina i nekoliko brodica, ali da se ništa drugo nije dogodilo” (PA, 182).³² Sve što dvojici protagonista stoga pada na um pri pogledu na izgorjele hrvatske brodice svodi se na komično-sablansnu prispodobu sa “zrnima pečene kave”; nastojeći očito provjeriti dramatične vijesti o stradanju riječkih Hrvata koje su čuli na otoku, trude se oni da na putu do stana uoče “neku razorenu kuću ili trupla položena u nekom vrtu”, no uspijevaju vidjeti tek “zoru što je u stablima budila žutilo zrelih plodova” (PA, 182).³³ Kao i u drugim autorovim referencijama na povijesnu realnost D’Annunzijeve Rijeke, i u ovoj se učinci brizantnoga političko-socijalnog zbivanja relativiziraju, umnogome i banaliziraju posezanjem za poetskim, nerijetko i humoristički pomirljivo obojenim slikama.

U tom za Comissovii pripovjednu prozu karakterističnom tonu prikazan je i neslavni kraj D’Annunzijeve riječke pustolovine u desetoj, ujedno i posljednjoj pripovijetki *Luke ljubavi*. Premda potpuno

³⁰“La città, che aveva finito coll’annoarci fino ai capelli, forse stava per ritornare interessante” (PA, 181).

³¹Tako je 1. ožujka 1920. *New York Times* objavio sljedeću vijest iz pera svoga riječkog dopisnika: “Gabriele D’Annunzio has ordered another deportation of Croats and other foreigners who are ‘pernicious by their presence for the proper defence of the city’. The Socialists have also been included in the general cleaning out of the city. Public meetings and demonstrations of any sort not having the consent of the poet-soldier’s police have been prohibited” (usp. Mayhew, 78).

³²“Una sentinella ci raccontò che a Spalato i croati avevano ucciso due ufficiali della nostra marina, e gli arditi per rappresaglia avevano distrutto alcuni negozi e alcuni velieri, ma nulla di più era avvenuto” (PA, 182).

³³“(…) ogni tanto ci si fermava esaltandoci di vedere o una casa distrutta o morti sparsi negli orti dove l’aurora risvegliava sugli alberi il giallore delle frutta mature” (PA, 182).

iznenađen zbivanjima, pripovjedač u prvom licu nimalo ne oklijeva uključiti se u obranu grada od nadirućih jedinica talijanske vojske: “Htjeli su nas istjerati iz grada koji nam je pripadao i koji smo zauzeli i potom u njemu uživali do krajnjih granica. Morali smo se braniti” (PA, 211)³⁴. Došavši po naredbe u Guvernerovu palaču, sjedište D’Annunzijeve vlasti, pripovjedač postaje svjedokom kaotičnih prilika unutar vodstva *imprese* koje oklijeva s odlukom treba li pružiti energičan otpor regularnim trupama ili pak kapitulirati pred nadmoćnim protivnikom. Premda su *comandante* i njegov stožer – kako pripovjedač uspijeva čuti kroz otvorena vrata – bolno svjesni činjenice da se u tom sukobu “mi Talijani počinjemo ubijati između sebe, kao u četrnaestom stoljeću” (PA, 212)³⁵, teškom mukom naposljetku se odlučuju za čvrstu i ustrajnu obranu grada. Pripovjedač se stoga na obrambenoj liniji pridružuje svojoj jedinici i skupa s njezinim fanatičnim pripadnicima nastoji obraniti važno strateško mjesto od nadirućih vladinih trupa. Brojne žrtve na objema stranama, ali i neumoljiva navala regularnih jedinica, dovode protagonista do spoznaje da su protivnici odlučni u tome da se “grad sravni s tlom a nas poubija do posljednjeg čovjeka” (PA, 219).³⁶

Inscenaciju krvavog okončanja *imprese*, a slično se pokazalo i nakon prikaza pripovjedačeva odnosa prema mladim militantima i riječkim Hrvatima, Comisso potkraj priče naglo preokreće u suprotan, humoristično-sjetan ton. Ništa se pritom ne mijenja u ocjeni o tragičnosti – herojskoga koliko i bezizglednog – otpora D’Annunzijeve legionara; no, kako proizlazi iz završnog razgovora pripovjedača i njegova “prijatelja”, jednako tako je žaljenja vrijedan i nestanak onoga jedinstvenog ozračja s kojim su oni primarno povezivali smisao svog boravka u “luci ljubavi”. Dvojica protagonista stoga se retrospektivno još jednom osvjedočuju da “nisu branili samo grad nego i nešto drugo, nešto što se ni uz koju cijenu više nije moglo doseći” (PA, 220).³⁷ Stanje melankolije i sjete što ih počinje obuzimati naočigled rasapa njihovih ideala, nedugo potom rasplinjuje se u grotesknoj slici koja u mnogočemu relativizira sve prethodno, u herojskom svjetlu prikazano zbivanje: pripovjedač, naime, želeći zagrliti svog “prijatelja”, jedinu svoju “preostalu utjehu” nakon gašenja utopije o “luci ljubavi”, primjećuje da mu je kosa puna ušiju, a nedugo potom i “prijatelj” isto to uočava kod njega.

³⁴ “Si voleva cacciarsi da quella città che ci apparteneva per averla presa e goduta fino a limiti estremi. Bisognava difenderci” (PA, 211).

³⁵ “Pensa ci ammazziamo tra italiani, come nel trecento” (PA, 212).

³⁶ “La città sarebbe stata rasa al suolo e noi massacrati sino all’ultimo uomo” (PA, 219).

³⁷ “Avevamo combattuto per difendere la città, ma anche qualcosa d’altro, che a nessun costo si sarebbe potuto ricquistare” (PA, 220).

Naizgled prostodušno i razigrano odvija se i posljednji prizor završne priče *Luce ljubavi* u kojem dvojica prijatelja, proklinjući *ardite* i borbe vođene prethodnih dana, jedan drugom uklanjaju uši iz kose. Skurilni lov na nametnike ne uspijeva ipak prikriti njihovu duboku nelagodu zbog neuspjeha utopije koju su povezivali s D’Annunzijevim “Riječkim pothvatom”, nelagodu koja upućuje na temeljno, ali nepostavljeno i neodgovoreno pitanje, podjednako u Comissovoj zbirci pripovijetki i u praksi avangardističkih suputnika “pjesnika-vojnika” u Rijeci: može li se san o “luci ljubavi”, o mjestu slobodnog načina života i kreativne umjetničke djelatnosti, ostvariti u okviru agresivnoga imperijalno-nacionalnog projekta, kakva je *impresa di Fiume* nedvojbeno bila?

Trijumfom regularnih trupa nad D’Annunzijeve borcima, kako se pokazalo u povijesnoj realnosti, ciljevi talijanske vlade ipak se nisu ostvarili; naprotiv, nepune dvije godine kasnije, u listopadu 1922, vlast u Italiji prigrabio je D’Annunzijeve politički konkurent Benito Mussolini, nadahnjujući se pritom u mnogočemu političkim praksama i ritualima koje su “pjesnik-vojnika” i njegovi sljedbenici smislili i primjenjivali u Rijeci. Istodobno, trajno rješenje statusa Rijeke nije donijelo ni osnivanje nezavisnog grada-države kojom su već u ožujku 1922. ovladali fašisti i potom se izborili za njezino priključenje Mussolinijevoj Italiji početkom 1924. godine.

IZVORI

Comisso, Giovanni 1971. (1924) *Il porto dell’amore*. Milano: Longanesi.

Comisso, Giovanni 1953. *Al vento dell’Adriatico (Il porto dell’amore. Gente di mare)*. Treviso: Libreria Canova.

Comisso, Giovanni 1952. *Giorni di guerra*. Milano: Mondadori.

LITERATURA

Accame Bobbio, Aurelia 1973. *Giovanni Comisso*. Milano: Mursia.

Bartov, Omer – Weitz, Eric D. (ur.) 2013. *Shatterzone of Empires. Coexistence and Violence in the German, Habsburg, Russian, and Ottoman Borderlands*. Bloomington: Indiana UP.

Caca, Aurelio (bez datacije). *Giorni di Guerra e Il porto dell’amore; temi ritrovati in Giovanni Comisso*, samizdat. URL: https://www.academia.edu/20141458/Giorni_di_guerra_e_Il_porto_dellamore_temi_ritrovati_in_Giovanni_Comisso. Pristup: 17. lipnja 2018.

Cattaruzza, Marina 2014. *L’Italia e la questione adriatica. Dibattiti parlamentari e la situazione internazionale (1918–1926)*. Bologna: Il mulino.

Čulinović, Ferdo 1953. *Riječka država. Od Londonskog pakta i Danuncijade do Rapalla i aneksije Italiji*. Zagreb: Školska knjiga.

De Felice, Renzo (ur.) 1988. *Futurismo, cultura e politica*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli.

Eichenberg, Julia i John Paul Newman 2010. "Introduction. Aftershocks: Violence in Dissolving Empires after the First World War", u: *Contemporary European History*, vol. 19, br. 3, 183–194.

Fuochi, Nicola 2006. "Giovanni Comisso (1895–1969)", u: Marrone, Gaetana (ur.) *Encyclopedia of Italian Literary Studies*. New York: Routledge, 495–496.

Gentile, Emilio 1988. "Il futurismo e la politica. Dal nazionalismo modernista al fascismo (1909–1920)", u: De Felice, Renzo (ur.) *Futurismo, cultura e politica*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 105–159.

Gerwarth, Robert i Erez Manela (ur.) 2014. *Empires at War 1911–1923*. Oxford: Oxford University Press.

Gerwarth, Robert 2011. "Paramilitary Violence and the Dissolution of the Habsburg Empire", u: Stefan Malthaner i Andrea Kirschner (ur.) *Control of Violence. Historical and International Perspectives on Violence in Modern Societies*. Berlin – New York: Springer, 517–533.

Gumbrecht, Hans Ulrich; Kittler, Friedrich; i Bernhard Siegert (ur.) 1996. *Der Dichter als Kommandant. D'Annunzio eroberet Fiume*. München: W. Fink.

Klinger, William 2012. "Dall'autonomismo alla costituzione dello stato – Fiume 1848–1918", u: Emmanuel Betta et al. (ur.): *Forme del politico. Studi di storia per Raffaele Romanelli*. Roma: Viella, 45–60.

Klinger, William 2018. *Un'altra Italia: Fiume 1724–1924. A cura di Diego Redivo*. Rovigno: Centro ricerche storiche – Unione italiana Fiume – Università popolare Trieste (= *Collana degli atti*, 45).

Knipp, Kersten 2018. *Die Kommune der Faschisten. Gabriele D'Annunzio, die Republik von Fiume und die Extreme des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt: WBG Theiss.

Ledeon, Michael A. 1977. *The First Duce. D'Annunzio at Fiume*. Baltimore – London: The Johns Hopkins UP.

Ledda, Elena i Salotti, Guglielmo (ur.) 1991. *Un capitolo di storia: Fiume e D'Annunzio*. Roma: Lucavini.

Manacorda, Giuliano 1980. *Storia della letteratura italiana tra le due guerre 1919–1943*. Roma: Editori riuniti.

Mayhew, Tea 2001. *Krvavi Božić 1920. Riječka avantura Gabriela D'Annunzija*. Rijeka: Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja.

Mosse, George L. 1990. "The Political Culture of Italian Futurism. A. General Perspective". *Journal of Contemporary History*, vol. 25, br. 2-3, 253–268.

Mosse, George L. 1993. *Gefallen für das Vaterland. Nationales Heldentum und namenloses Sterben. Übersetzt v. Udo Rennert*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Newman, John Paul 2010. "Post-imperial and Post-war Violence in the South Slav Lands, 1917–1923", u: *Contemporary European History*, vol. 19, br. 3, 249–265.

Pupo, Raoul 2018. *Fiume città di passione*. Bari – Roma: Laterza.

Roshwald, Aviel 2001. *Ethnic Nationalism and the Fall of Empires. Central Europe, Russia and the Middle East, 1914–1923*. London – New York: Routledge.

Salaris, Claudia 2008. (2002) *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*. Bologna: Il Mulino.

Siegert, Bernhard i Budisavljević, Bojan 1996. "Krieg um Fiume. Eine Chronologie", u: Gumbrecht, Hans Ulrich; Kittler, Friedrich i Siegert, Bernhard (ur.) *Der Dichter als Kommandant. D'Annunzio eroberet Fiume*. München: W. Fink, 11–23.

Toševa-Karpowicz, Ljubinka 2007. *D'Annunzio u Rijeci*. Rijeka: Izdavački centar.

Vogel, Bettina 1996. "Guido Keller – Mystiker des Futurismus", u: Gumbrecht, Hans Ulrich; Kittler, Friedrich i Siegert, Bernhard (ur.) *Der Dichter als Kommandant. D'Annunzio eroberet Fiume*. München: W. Fink 1996, 117–132.

Zorić, Mate 1991. "D'Annunzio fiumano nella letteratura croata", u: Ledda, Elena i Salotti, Guglielmo (ur.) *Un capitolo di storia: Fiume e D'Annunzio*. Roma: Lucavini, 139–148.

SUMMARY

D'ANNUNZIO'S "FIUME EXPLOIT" BETWEEN LIBERTINISM AND VIOLENCE. ON *THE PORT OF LOVE* BY GIOVANNI COMISSO

The centuries-old territorial dispute over the status of the city of Rijeka/ Fiume reached a new and dangerous climax with D'Annunzio's "Fiume exploit" (1919–1920); the adventurous action, meant as a militant response to the so-called mutilated victory in World War One, receives its historical importance particularly in regards to two contradictory phenomena: militant nationalist extremism whose different practices were accepted by then emerging right-wing radical movements on the one hand and, on the other hand, avant-garde art projects and new, unconventional lifestyles which were promoted and executed in Rijeka by many creative followers of the 'soldier-poet'. The collection of short stories titled *Il porte dell'amore* (*The Port of Love*, 1924), written by Giovanni Comisso (1895–1969), one of D'Annunzio's prominent adherents, stands out among contemporary literary representations of the 'exploit'. The work features D'Annunzian Rijeka as a city of liberty and debauchery, neglecting most of the other important aspects of this historical event or referring to them indirectly, mostly through poetic images, sometimes also through grotesque humor. Dealing with subjects such as juvenile unconventionality, bravery and ferocity, Comisso's stories focus on excessive sensuality as well as on emphatic loyalty to D'Annunzian 'exploit' and hence, of course, on the Italian imperial project.

Key words: postimperial narratives, Giovanni Comisso, Gabriele D'Annunzio, "Fiume Exploit"

Snaga, nasilje i revolucija u ranom djelu Ive Andrića (1918–1924)

Istraživanja na kojima se temelji ovaj ogled obavljena su u okviru sveučilišnog projekta *Nakon imperija: refleksije postimperijalnog stanja u srednjoeuropskim književnostima nakon 1918.* voditelja Marijana Bobinca. Svrha priloga nije toliko provjeriti odnos Andrićeve spisateljske prakse u razdoblju poslije Prvog svjetskog rata prema novijim konceptima o onovremenom diskursu (revolucionarno-)političkog nasilja, koliko napraviti predradnje za takve usporedbe. Premda je Andrić zasigurno tipičan primjer preopisanog pisaca, njegova je rana faza još uvijek nesrazmjerno slabije proučena, a uz nju vezan tematski kompleks koji se ovdje obrađuje posebno je zapostavljen.¹ Ovo je istraživanje, dakle, oblik analize slučaja koja više ostaje u okviru “andrićologije” nego što pridonosi postimperijalnim studijima – drugim riječima, prije se želi doprijeti do jednog (političkog) segmenta imaginarija ranog Andrića nego do niza varijanata tipičnih motiva u europskom kulturnom imaginariju poslije Velikog rata.

U vrlo apstraktnoj i za ovu svrhu priručnoj definiciji osobni imaginarij je koncept nadahnut herbar-tovskom psihologijom kojim se označava skup predodžbi i vrijednosti na temelju kojih se primaju, tj. interpretiraju i vrednuju nove informacije (usp. Orth, 2001; Allesch, 2001: 52–56; Dukić, 2006: 214–219, 223–226). Ključne jedinice tematskog svijeta na koje se usredotočilo ovo analitičko čitanje ranih Andrićevih tekstova, a koje su sadržane u naslovu priloga, međusobno su usko povezane. “Snaga” je, barem u zdravorazumskom svijetu ljudskog iskustva, preduvjet “nasilja”, a oba motiva odudaraju od dominantne tematike i atmosfere Andrićevih zbirki *Ex Ponto* (1918) i *Nemiri* (1920). Tim više za ovo istraživanje zanimljiva su rijetka mjesta njihove pojave u Andrićevoj lirskoj prozi iz poratnih godina. Kolektivno,

političko nasilje može biti revolucionarno ili državno, počinjeno protiv realnog središta moći ili u njegovo ime. Pojam “revolucije” uključuje “nasilje” kao očekivanu značenjsku sastavnicu, a za više ili manje opravdane iznimke – na pamet mi padaju samo dvije! – upravo se izborom vrijednosno obojenog (engleska “slavna”) ili začudnog atributa (čehoslovačka “baršunasta”/“nježna”) nastoji istaknuti njihova neobičnost.

“Nasilje” i “revolucija” pojmovi su koji se obično ne vezuju uz dominantnu predodžbu o Andriću, utemeljenu uglavnom na njegovoj proznoj povijesnoj fikciji. Ipak, kad je u pitanju rani Andrić, postoje za takvo tematološko fokusiranje kako biografski, tako i spisateljski razlozi. Prvo, Andrić je bio član omladinskog nacionalističko-revolucionarnog pokreta u osvit Prvog svjetskog rata. I premda se Andrićeva agilnost i revolucionarni žar mogu dovoditi u pitanje, austrijske su ga vlasti očigledno smatrale potencijalno opasnim te stoga uhitile već u ljeto 1914, a zatim zatvorile odnosno konfinirale sve do samog kraja rata.² Drugo, u njegovu se opusu nalazi nekoliko tekstova koji na poetski ili publicistički način tematiziraju nasilje i revoluciju: to su prozni lirski tekstovi iz ciklusa “Crveni listovi”, odnosno iz zbirke *Nemiri* te niz od šest publicističkih tekstova o talijanskom fašizmu, pseudonimima potpisanih i objavljenih od 1923. do 1926. godine. Koncept osobnog imaginarija, ali i priroda Andrićeva fikcionalnog opusa, daju za pravo da se istim istraživanjem obuhvate autorovi književni i neknjiževni tekstovi, što, barem kad je u pitanju andrićološki mainstream, nije osobito česta praksa. Tipološka i žanrovska ograničenja (nije u nekom žanru moguće sve reći na sve moguće načine) moraju se naravno uzimati u obzir, kao i kronologija odnosno vrijeme nastanka pojedinih tekstova. Osobni imaginarij u polazištu uzima se kao relativno koherentan sustav, ali interpretacijski-spoznajno potentna mjesta jesu upravo slučajevi njegove destabilizacije: promjene u vremenu (događaji), vrijednosne ambivalencije i kontradikcije.

¹ Dušan Marinković određuje rano djelo Ive Andrića kao prvu, lirikom prožetu fazu autorova stvaralaštva od 1911. do 1920/1921. godine (Marinković, 1984: 7). Isto razdoblje obuhvaća i Miroslav Karaulac u svojoj analizi piščeva ranog djela (Karaulac, 2003). Ovdje se gornja granica namjerno širi iz pragmatičnih razloga: s obzirom na istraživački interes za poratno revolucionarna ili reakcijama izazvano stanje destabiliziranosti europskih društava. Usto, gornju granicu markira i objavljivanje prve zbirke Andrićevih pripovijetki.

² Postavku o marginalnoj ulozi Andrića u jugoslavenskoj revolucionarnoj nacionalističkoj omladini potkrepljuje činjenice o izuzetno rijetkom spominjanju, gotovo prešućivanju, u monografijama Nike Bartulovića (1925) i Josipa Horvata (2006).

* * *

U zbirci prozних lirskih zapisa *Ex Ponto* pojmovi “snage”, “nasilja” i “revolucije” gotovo da u potpunosti izostaju, osobito potonja dva, pa se analitička zapažanja moraju zadovoljiti tragovima šireg značenjskog kontinuuma, uključujući i mjesta negacije fokusiranih pojmova. Pozornost najprije privlače dva susjedna zapisa u kojima se načas pluralni, a načas singularni subjekt/kazivač obraća pluralnom adresatu – budućim pokoljenjima. Nadolazeće vrijeme vidi se ispunjeno slobodom, blagostanjem i srećom, a život subjektova naraštaja prikazuje kao patnja i bol na kojima se gradi ta sretna budućnost i za koje se, ne dokraja uvjerljivo (“ja vidim kako je ružna i grešna moja želja da živim u slavi i ljepoti vaše slobode”), ne očekuje nikakva naknada (Andrić, 2014a: 16–17). Suvremeni čitatelj u tom glasu morao je prepoznati sudbinu i nade svoje ratne generacije. S tim zapisima tematski korespondira i sam kraj prvog dijela zbirke koji nosi oznaku “mariborski”, što je nedvosmislena poveznica s autorovim uzničkim danima u tom gradu 1914/1915. godine. Singularni subjekt ovdje se poistovjećuje sa svojim naraštajem uz izdizanje osobne boli:

Je li kad bilo naraštaja i u naraštaju pojedinca na kom bi počivale ovako teške baštine i neminovna prokletstva rase i krvi?

Strahovit je hod historije, preteški su tereti prošlosti i zahtjevi budućnosti na ovim uskim plećima. (Isto: 20)

U tom preplitanju singularnog i pluralnog subjekta ostaje naposljetku neodlučivo karakteriziraju li “uska pleća” nesretnog pojedinca ili čitavu njegovu generaciju.

U trećem zapisu drugog dijela prvi put pojavljuju se crte prkosa u subjektu koji se obraća Gospodu s drskošću koja se ne miri s patnjom:

Kad nevolja poraste i stradanja zaredaju, kad bol zaboli odveć, onda se u meni duša okrene, ispuni me prkos i drska zlobna ravnodušnost i crni ponos onih koji odviše pate.

Ne udaraj nas odveć, Gospode, i ne daj nam tereta iznad naše snage, da nam se ne pomračí sjaj Tvoj i da se zlo ne zacari nad nama. (Isto: 22)

Tek u jednom zapisu trećeg dijela javit će se opet prkosan subjekt, a meta njegova prkosa, pluralni adresat, nosi atribute oholosti, samozadovoljstva, samouvjerenosti, taštine, lažne bogobožnosti. Kako će ovaj fragment svojim tonom i konotacijama potencijalno revolucionarnog/socijalnog gnjeva korespondirati s nekim tekstovima “Crvenih listova” odnosno *Nemira*, zaslužuje ovdje citiranje u cijelosti:

Vi koji mislite da ste uzeli u zakup istinu ne dolazite mi na oči, jer vas ne mogu vidjeti.

Zašto vaš korak tako oholo ječi po pločama? Ujutro ste zadovoljni sami sa sobom, a uveče brojite novac, i kamo god pođete, stiže vaša naduvenost prije vas.

Po nedokučivim odlukama promisli dano vam je da vladate, a vi mislite da držite promisao u rukama.

Na sve što nije već sadržano u vama vi odgovarate otrovnom pljuvačkom; ko vas se takne, dugo vas se sjeća!

I mada svaki dan saginjete glavu pred Bogom, srce vaše stoji uspravno i sve vaše misli glade vašu taštinu niz dlaku.

O, vidio sam ja vašu pravdu i vašu istinu, – i ne dolazite mi na oči, jer vas ne mogu vidjeti! (isto: 42–43)

Za ovo istraživanje nije nezanimljiv ni zapis s motivom “borbe” oko kojeg subjekt definira razliku vlastita osobnog, samotnjačkog identiteta prema identitetu svoje, pobjedničke skupine:

I ovi što su mi najbliži, što sa mnom vojuju, i oni su vjernici glasne radosti.

Oni su vojnici, ja sam leventa; u mom grobu je crn veo; oni se bore za pobjedu, a moja borba nema kraja.

Kad oni siđu kao pobjednici u ravnicu, zapjevaće široku mirnu pjesmu iza boja, a ja ću pobiti svoj barjak u samoći i pritezati kolan za nova putovanja. (Isto: 72)

Naposljetku, pri kraju trećeg dijela zbirke *Ex Ponto* nalazi se poduži zapis sa subjektivim anti-gospodskim, socijalno angažiranim iskazom kojim se demonstrira solidarnost sa siromašnim ljudima, što svoje nade polažu u vlastiti rad. Mlada švelja, težk i student kemije protuprimjeri su gospode “kojima je dobro i u kojima duša šuti” (isto: 73–74). Ta će socijalna empatija, kako će se uskoro pokazati, obilježiti Andrićevu lirsku prozu u prvim dvjema poratnim godinama.

* * *

Između dviju zbirki lirske proze Andrić je u časopisima kao četiri pojedinačna teksta objavio vrstovno isti, ali po tonu i sadržaju poseban i za ovo istraživanje izuzetno važan ciklus “Crveni listovi”, koji će djelomice postati i sastavni dio zbirke *Nemiri*. Da su kojim slučajem ti tekstovi objavljeni u cijelosti i bez izmjena kao dio *Nemira*, njihovo ranije objavljivanje bilo bi tek podatak za književnopovijesnu pedanteriju, ovako im se valja posvetiti zasebno, poštujući kronologiju objavljivanja. Prvi u nizu, pod naslovom “Iz knjige ‘Crveni listovi’” objavljen je u listopadu 1918. u časopisu *Hrvatska njiva* (god. II, br. 41, str. 704). Otvara ga prepoznatljiva slika gradske svakodnevice s kraja Rata:

Svaki dan sretam vezane ljude uz pratnju bajoneta, vezane ljude, siromahe, prate oružani ljudi, siromasi. (Šta znate vi, bogati i silni, kako je to, kad se sa tvrdih dasaka diže u rano jutro i blijed, gladan i neispavan prolazi između³ svijeta i ide pred sud, gdje se po

³ U izvorniku se glas *d* dosljedno bilježi digramom *dj*.

silničkoj pravdi sudi, u ruke se upija lanac, a čovjeku je studeno i stidno i osjeća se ostavljen od Boga i ljudi! (Andrić 1918)

Parenteza u zgradama upućuje na uzničko iskustvo subjekta *Ex Ponta*, a apostrofa “bogati i silni” aludira na kreatora “silničke pravde”, “velikog zla i sramote” koje čovjeku oduzimaju “slobodu, pravdu i dostojanstvo”. U suosjećanju sa siromašnom vezanom braćom izrasta slika socijalne nepravde, bez ikakve konkretizacije prijestupa onih koji pate. Subjekt, opet kao u *Ex Pontu*, u sadašnjoj patnji želi vidjeti zalag sretnije budućnosti:

Ja bih htio da moje oči imaju tu moć, da u sebi zadrže sve slike ulica i trgova sa gomilama opterećenih, iznemoglih i vezanih ljudi i da te slike ostavim kao nevjerovatnu baštinu budućim naraštajima, da gledaju okrutnost i robovanje našeg vremena i da slobodu vole i čovjeka poštuju. (Isto)

Na samom kraju teksta izostaju “bogati i silni”, a prizivaju se empatične suze koje brišu granice između državnog represivnog aparata i njegove trenutačne žrtve te ih vode u zajedništvo u ljubavi, radu i molitvi:

Ali ja nisam sam. Ja vjerujem, da se tisuće duša zaplače na pogled te vezane braće; i bezbrojni prolaznici i nesrećnici, koji moraju da prate svoje drugove i sami suci, ja vjerujem da proliju dvije suze nemoćna gnjeva kao i ja. I u svojoj nemoći i beznadnosti ja vjerujem još jedino u bratstvo suza, u to gorko more, koje se puni i širi i koje će napokon spojiti rastavljene suhe obale i – prelitati se, ogromno i svesilno. A okupana morem nijemih, dugo kupljenih suza, postidit će se tada sva zemlja i – dići i osloboditi. Izići će na sunce potlačeni i siromasi i razvezat će se bezbrojne ruke vezanima, da grle, da rade i da se na molitvu sklapaju.

Tada će lakše biti i mojoj duši, jer će znati, da nije u sirotovanju i poniženju zalud plakala.

Drugi u nizu lirskih prozних zapisa pod naslovom “Crveni listovi” bit će objavljen za manje od dva mjeseca, već 1. siječnja 1919, i to u *Književnom jugu* (god. 2, knj. 3, sv. 1, str. 24–25).⁴ Socijalno-revolucionarni ton u ovom antibogataškom tekstu efektnim refrenom “Dobro ste podijelili svijet” podignut je na višu razinu u odnosu na prethodni. Otvara ga subjektivno iskustvo bogataškog svijeta:

Ma koliko da sam svijetom hodio i gdje god sam došao, udario je moj štap o kamenu cestu i pogled moj o bogatašku kuću i misao moja o tvrdo srce.

Na pogled vašeg oholog, okrutnog bogatstva ispunjala mi je dušu isprva gorčina i strah, a kasnije bijes i mržnja, jer ja sam osjetio koliko je sramota biti čovjek i

video da je lice zemlje ruglo u svemiru. (Andrić, 1919: 24)

Subjekt, kao kakav grešnik-pokajnik, napušta “braću po liku a krvnike po svemu drugom” i odlazi u samotni mir šume u kojem nalazi cjelovitu spoznaju: “svoju ljubav, svoje ogorčenje, svoj prezir i – svoju nadu”. U središnjem dijelu teksta ekstenzivno se, sad s pozicije kolektivnog subjekta, razvija nepomirljiva opreka bogatih i siromašnih: prvima pripadaju svjetlo, prirodne ljepote, sva duhovna postignuća čovjeka; drugima tama, umor od rada, “neukost, sirotinja i jad”. U završnom dijelu prognozira se socijalni prevrat; ključne riječi “gnjev” i “bujica” mogle bi, makar i posve blago, sugerirati neizbježnost nasilne klasne borbe, no u kontekstu korespondirajućih motiva u drugim Andrićevim tekstovima,⁵ uvjerljivija je teza o samourušavanju neodrživog sustava:

Dobro ste podijelili svijet! – Ali vaša podjela je samo grozna, ali ne i vječna. Sazreće gnjev naš i biće vrela ljeto i trpko voće; djeca vaša će se stiditi svog imena i odricati bogatstva jer će im ono biti na teret i propast.

Već se primiće dan kad ćemo posve oboriti pregrade između⁶ ljudi i s prezirom odbaciti sve “ideje” i “princepe” što su ih bogati i njihove sluge bacili među nas siromahe, kao što se iz saona, koje progone vukovi, baca slamom ispunjena lutka. Već se primiće dan kada se svijet neće dijeliti na vjere i uvjerenja, nego kad će sva zemlja biti podijeljena u dva tabora: u siromahe i u bogate, a to će biti i posljednja ura velike sramote koja se zove bogatstvo, jer nas siromaha ima toliko da bismo, kad bi svaki od nas digao desnu ruku, zasjenili ne samo sjaj vašeg bogatstva nego i samo sunce. A dotle, siromasi trpite i snosite, jer što je veće poniženje naše, to je izbavljenje bliže, brže će se prepuniti mjera i nabužati bol naš kao bujica kojoj niko neće moći odoljeti. (Andrić, 1919: 25)

Posljednja dva teksta ciklusa “Crveni listovi” objavljeni su u svibnju 1919. u časopisu *Jugoslavenska njiva*, kako je u svom trećem godištu preimenovala *Hrvatska njiva* (br. 20, str. 324). Oba teksta bit će uskoro pretiskana i u zbirci *Nemiri*. Prvi od njih, pod naslovom “Iznad pobjeda”, svojevrsni je protu-primjer za tematski fokus ove rasprave jer riječ je o negaciji svake pobjede svakog kolektiva s aspekta “čovjeka-samca” – subjekt zauzima samo naizgled individualističku poziciju, a zapravo poziciju “malog čovjeka”, osuđenog na pacifizam jer ratni je teret, ne i plijen, uvijek na njegovim leđima. Tekst je, dakle, ako se ima na umu mjesto i vrijeme objavljivanja, sadržavao i nesumnjivo subverzivan potencijal te bio i pomalo neočekivan od autora simpatizera i aktera pokreta jugoslavenske nacionalističke omladine. S ostatkom ciklusa povezuje ga socijalni aspekt, ovdje

⁴ Zanimljivo je da je isti tekst objavljen u periodici još dva puta: već isti mjesec u *Radničkim novinama* (god. 2, br. 5, 30. siječnja 1919, str. 2) te nešto manje od dvije godine kasnije pod novim naslovom “Misao našega programa” u tjedniku *Pravo Naroda* (I/1920, 1, str. 1).

⁵ Usp. dalje u tekstu “Priču iz Japana” u *Nemirima*, ali i neke aspekte autorove kritike talijanskog fašizma.

⁶ I ovdje, kao i u prethodnom tekstu, glas *d* bilježi se digramom *dj*.

nešto blaže izražen ali ipak prisutan na ključnim mjestima, u otvaranju i zatvaranju teksta:

Iz godine u godinu slušam kliktanje o pobjedi, a sve je manje hljeba na svijetu i snage u ljudima, dok zemljom prolazi laž o pobjedi.

(...)

Sve je to samo kratak ružan san, taj govor o pobjedama. Nema poraza ni pobjeda nego uvijek i svuda, kod poraženih jednako kao i kod pobjednika, napaćen i ponižen čovjek. (Andrić 2014b: 93, 94)

Posljednji u nizu jest tekst pod naslovom “Djeca”, reminiscencija na travanj 1917. u Zenici, kad su u vrijeme velike gladi djeca iz okolnih sela nahrupila u grad. Poslije dugačkog opisa njihove patnje i umiranja subjekt, iz kasnije perspektive, izriče za ciklus “Crveni listovi” karakterističnu socijalnu opasku:

Otpaci jednog velikog evropskog restorana mogli su spasiti tu djecu, ali hrana je bila te godine nejednako razdijeljena po svijetu, i pomoći nije bilo[.] (Andrić 2014b: 97)

* * *

“Crveni listovi”, omalen niz tekstova nastalih u vrijeme neposredno prije objavljivanja *Nemira* i početka diplomatske karijere Ive Andrića, vrhunac su njegova socijalnog angažmana kao pisca-umjetnika. U svojoj drugoj zbirci on će doduše, kako je netom napomenuto, ponovo otisnuti dva od četiri već objavljena “crvena lista”, i to dva kasnija i po eksplicitnom socijalno-kritičkom naboju nešto blaža teksta. U *Nemirima* oni će se naći jedan pokraj drugog, u odjeljku naslova “Nemir dana”, u kojem su od ukupno pet tekstova čak četiri zanimljiva za ovo istraživanje.

Predzadnji u tom nizu jest tekst naslova “Pogrebna pjesma”, posvećen neimenovanom provalniku koji je ubijen u krađi na tuđem tavanu, o čemu su kao o pravednom činu izvijestile jutarnje novine. Subjekt lirске proze za “bezimenog zlikovca” gaji “samilost”, a čitav događaj u svom “ogorčenju” spušta u dubine socijalnog jaza:

Bez mape, bez oružja i špijuna, uzdajući se u svoje oči i svoje ruke on je provalio u tuđu kuću – drugi provaljuju u države! – da uzme što mu za život treba – drugi za raskoš krađu.

Jedni se bore za veliki posjed, drugi za milijune, a treći za priznanja od lažna zlata, on se je borio za svoj gô život, grešan i bolan kao i drugi, tek on je imao manje sreće i podlegao je u neravnoj borbi; na tuđem mračnom tavanu ubio ga je onaj koji je jači bio i branio svoje.

Vi pišete: pravo je.

Jest. Ali kad bi ta ista pravda svakome od vas koji je jednom dirnuo u tuđe dosudila tane, ja se bojim da carski arsenal ne bi imao dovoljno metaka za svu rpu poštenih hajduka. (Andrić, 2014b: 98–99)

Posljednji tekst ovog dijela zbirke, ujedno i vjerojatno najpoznatiji u njoj, jest odulja “Priča iz Japana” (Andrić, 2014b: 100–102). Za ovu je raspravu najprije važno primijetiti da pad zle carice Au-Ung (prozirna alegorijska poveznica na Austro-Ugarsku, usp. Nemeć, 2016: 121) nije uzrokovan revolucionarnim djelovanjem Tristo pedesetorice urotnika, već ju je u naglu i neočekivanu smrt odveo “otrov sveopće mržnje”, što korespondira s idejama prevrata u prvim dvama “Crvenim listovima”. Urotnici stoga lako preuzimaju vlast, ali im se pri tome ne pridružuje njihov duhovni vođa, pjesnik Mori Ipo, koji je uvijek spreman za borbu za nedostignute ideale, ali ne i za prakticiranje (osvojene) vlasti, što pak povezuje ovaj tekst s jednim ovdje već ukratko prikazanim zapisom iz zbirke *Ex Ponto* i njegovim samotnjačkim subjektom, “leventom”⁷ (usp. Andrić, 2014a: 72).

* * *

U korpus Andrićeve tiskane i rukopisne lirike nastale prije 1924. godine ali nesadržane u zbirkama lirске proze *Ex Ponto* i *Nemiri* ulaze i dva starija zapisa ciklusa “Crveni listovi”. Osim njih za ovo su istraživanje relevantna samo još tri nešto duža teksta, također iz žanra lirске proze. U “Pjesmi vretena” (Andrić, 2014c:167–168) dominantan je značenjski motiv *etnički esencijalizam*, postavka o urođenom karakteru naroda koji uvjetuje i njegovu kulturu – jedna je od ponavljajućih ideja Andrićeva cjelokupna opusa.⁸ Vreteno u rukama majke, koja je u obiteljskoj kući ostala sama nakon što joj je sin ubijen u albanskim planinama a kći bila primorana služiti tuđinu, simbolizira neuništivo narodno biće. Za ovaj istraživački fokus osobito je važna konotacija “snaga slabih”, vezana uz vreteno kao metonimiju narodne tradicije, i to ženske, nejunačke, u kontekstu muškog, junačkog, ratnog vremena:

Pali su gradovi, iznemogla carstva, a naša nit se nije prekinula; jača bi tanka pređa samohranih ruku od oholog čelika. (...) Tanka pređa koja se ne kida, krvavo pleme što ne izumire! Pobili su nam sve muško, da nam se zatre ime i trag, ali je utekla trudna žena i u zbjegu je rodila muško čedo – pst, pst! – ne kida se naša pređa, ni naše krvi crvena nit. (Isto: 168)

U druga dva prozna lirska teksta izostaje optimistična nacionalna patetika, na pozornici je muš ko nasilje i muška snaga, ali u nedvosmisleno negativnom vrijednosnom registru. Tekst znakovita naslova “Su-

⁷ *Leventa* – riječ koja se pojavljuje u južnoslavenskoj epskoj tradiciji i označava “junaka”, “deliju”; tur. *levend* – “prikladan i lijepo odjeven čovjek”; perz. *lewend* – “besposličar”, “gotovan”; usp. Abdulah Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Sarajevo: Svjetlost 1981, str. 434.

⁸ Usp. Dukić, 2013; 2014; 2016.

dije (1914–1920)” (Andrić, 2014c: 185–186)⁹ alegorijska je kritika izvanrednog stanja potaknutog nasiljem (*zulumom*), koje se u spirali pravnog sankcioniranja (državnog nasilja) ubrzava i širi po čitavom narodu dok se naposljetku svi ne poubijaju.

Tekst “Pobednik” (Andrić, 2014c: 200–203) iz dosad analiziranog korpusa lirske proze izdvaja se po razvijenosti narativne strukture pa se može nazvati crticom, kratkom pričom. Napisan je 1922, ali je objavljen tek 1961. godine, da bi zatim u sabranim djelima bio najprije uvršten u knjige pripovijetki, a potom pridružen lirskoj prozi *Ex Ponta* i *Nemira* te drugim tekstovima stihovane i prozne lirike. Riječ je o obradi starozavjetne priče o Davidovoj pobjedi nad Golijatom, ali iz vizure umornog “pobjednika”, onemoćalog junaka, dakle iz najautentičnije od svih vizura, koja istodobno potvrđuje i podriiva mit o snazi slabih i slabosti snažnih, jednu od Andrićevih ponavljajućih tema, paradigmatično uspostavljenu već u njegovoj dvije godine starijoj, ujedno prvoj i jednoj od najslavnijih autorovih pripovijedaka, *Putu Alije Đerzeleza* (1920).

* * *

U skladu s kronološkim načelom ovaj ogled o “snazi”, “nasilju” i “revoluciji” u ranog Andrića završit ću rezultatima analize niza autorovih publicističkih članaka o talijanskom fašizmu. Njemu su kao svojevrsna književnokritička uvertira prethodili članci o dvije knjige suvremene talijanske proze, dvojice najpoznatijih književnika simpatizera pa i ideologa ranog fašizma – F. T. Marinettija i G. D’Annunzia. Knjige su privukle Andrićevu pažnju iz dvaju povezanih razloga: obojica autora pripadaju intervencionističkoj (proratnoj) struji talijanskog političkog života, a njihove su knjige upravo umjetničko svjedočanstvo o Ratu. Objema knjigama stoga Andrić postavlja isto pitanje: kako su gorljivi zagovornici aktivnog vojnog angažmana Italije i vodeće književne ličnosti svoje sredine umjetnički prikazale “kaos” i “smisao” Velikog rata? Odgovori su kritički nepovoljni, sa sukladnim argumentima, odnosno interpretativnim uvidima. U kritici Marinettijeva romana *L’alcova d’acciaio. Romanzo vissuto* (1921)¹⁰ Andrić ne propušta definirati njegova autora:

Propovednik rata kao “higijene sveta”, neprijatelj Austrije od uvek i istaknut intervencionista, F. F. Marinetti je dočekao rat kao stvar svoga programa i od početka učestvovao u njemu, kao potporučnik bom-

bardiera, u oklopljenom automobilu. (To je i dalo ovaj bizaran naslov romanu). (Andrić 1921)

Dalje se ukratko prikazuje sadržaj i stil romana, i to za Andrića neobičnim nizanjem kratkih rečenica čime kao da želi ironizirati marinettijevski futuristički stil. Andrić ne zamjera romanu očekivanu futurističku i “ultrapatriotsku” tendenciju “jer nisu tendence ono što čini knjige vrednim ili slabim”, štoviše, on nalazi i pohvala za Marinettijev stil, ali ocjena je misaone vrijednosti djela poražavajuća:

Ovim romanom je Marinetti sam sebi odredio mesto i poziv i pokazao da je vešt romansijer i pisac od talenta koji se uzalud gura među borce duha i reformatore koji su zvani da mese društvo i bogate čovečanstvo novim oblicima i mogućnostima. To je vidno u celom romanu. Kad se radi o scenama u pozadini, ponajviše erotskim, on je odličan stilist, moderan i zanimljiv pisac koji dobro zapaža i beleži. Ali kad se radi o ratu i frontu, o pokretima i sukobima masa, o plamenim pitanjima, o razbešnjelom evropskom haosu i celom smislu (ili nesmislu) historije poslednjih godina, onda se g. Marinetti pokazuje neverovatno sitan i neuk, tašt kao literat, plitak kao žena¹¹ i naduven kao parveni. Iz zahukanog stila futurističkog on pada u vulgarnost novinskih izveštaja, on se busa u grudi, frkče, kolači oči, benavi; ali sve uzalud. U svoj toj huci bezbrojnih hiljada i hiljada reči nigdje se ne vidi duh milionskih masa ni smisao njihova gibanja ni jasan lik velike i lepe zemlje koja ih je dala. (Isto)

Sve bitno ponoviti će se i za nešto više od godine dana u Andrićevoj kritici D’Annunzijeve knjige *Notturmo*, zbirke autobiografskih zapisa o ratu, nastalih u vrijeme autorova boravka u bolnici 1916, a objavljenih 1921. godine.¹² I ovdje Andrić na sličan način kao i u prethodnom članku definira autora:

Idol današnje (ne samo književne) Italije, glavni pobornik italijanske intervencije u svetskom ratu, pesnik i opevan borac mnogih borba na moru, zemlji i vazduhu, “komandant” zlosrećne Rijeke, duševni vođ današnje “Nove Italije”. (Andrić, 1981a: 177)

Ponavljja se i pohvala autorovu poetskom umijeću i stilu koji “nikad nije bio življi, koncizniji ni muzikalniji” (isto: 178). No, za konačnu ocjenu važnije je nešto drugo:

Ali mi ne smećemo s uma misao s kojom smo uzeli u ruke ovu knjigu: da vidimo šta o ratu i onim što je s njim u vezi misli i kazuje Gabriele d’Annuncio, čovek “koji je hteo rat” i koji je zvan (i obavezan) da ne samo njegovim senzacijama daje izraz i lepotu, nego i njegove

⁹ Tekst je izvorno objavljen u *Jugoslavenskoj knjivi*, god. IV, br. 25 (kolovoz 1920), str. 564.

¹⁰ An. “Najnoviji roman F. F. Marinettia. F. F. Marinetti. Alkoven od čelika. Proživljen roman. (Vagliardi. Milano 1921.)”, *Jugoslavenska knjiva*, god. V, br. 35 (3. rujna 1921), str. 559. U tekstu se dosljedno pogrešno piše inicijal drugog imena autora: F. umjesto T.[ommaso].

¹¹ Pretpostavljam da je ovaj antifeministički iskaz uzrok izostavljanju priloga o Marinettijevu romanu iz Andrićevih sabranih djela, inače vrijednog izvora za shvaćanje piščeva odnosa prema književnosti o ratu i kulturnom kontekstu fašizma.

¹² “Jedna ratna knjiga Gabrijela Danuncija” (Andrić, 1981: 177–181), izvorno objavljeno pod autorovim imenom u časopisu *Misao*, knj. 10, sv. 6 (16. studenog 1922), str. 1703–1706.

vim žrtvama opravdanje i svrhu, i njegovim posledicama put i rešenje.

Tu je naše razočaranje potpuno. Zvonka rečitost samo vređa. Kroz maglu i vatromet znane retorike nigde se ne naziru konture budućnosti ni misli sadašnjice. Neprijatelj je nevidljiv, naponi zemlje svedeni na ego-centričnu teatralnost, borba izgleda kao svrha samoj sebi i udešeni [sic!] za oko i duh natčovečnog esteta koji nema ni toliko ukusa da umakne pred stvarnim i živim mukama. (Isto: 180)

Citat svakako ima vrijednost metapoetičkog iskaza, važnog za razumijevanje Andrićeva razumijevanja umjetnosti riječi kao odgovornog i ozbiljnog društvenog čina, pa onda i za tumačenje smisla autorove fikcionalne proze. Ovdje je, međutim, važnije primijetiti, i to radi interpretacije tekstova koji slijede, kako Andrić ne odbacuje apriorno talijanski intervencionizam (sudjelovanje u ratu) kao takav: on je legitiman politički izbor, ali treba ga valjano obrazložiti, pridati mu povijesni smisao.

* * *

Obično se govori o nizu od pet Andrićevih tekstova o fašizmu objavljenih između travnja 1923. i srpnja 1925. u *Jugoslavenskoj knjizi*. Riječ je o naručenim tekstovima, pisanima za novac, uglavnom u vrijeme dok je Andrić bio tek honorarni zaposlenik konzulata Kraljevine SHS u Grazu.¹³ Usto, ti su tekstovi, za razliku od kritika Marinettijevih i D'Annunzijevih ratnih knjiga, potpisani pseudonimom (Res.), što se može tumačiti ili kao izraz građanskog straha, ili opreza s obzirom na profesionalnu lojalnost poslodavcu, Ministarstvu vanjskih poslova, ili pak težnje da se odvoji u užem smislu književna od neknjiževne autorove spisateljske prakse. Za ovo je istraživanje zanimljiva tek posljednja pretpostavka o svojevrsnom umnožavanju autorskih iskaznih instanci koju će, međutim, potkopavati svaka značenjsko-idejna analogija dvaju kvantitativno i književnopovijesno disparatnih dijelova Andrićeva opusa, a na što će se moći uputiti tek u zaključku ovog ogleada. No, već ovdje valja istaknuti kako nije riječ samo o pet, nego o šest priloga, pri čemu je posljednji – čini se ne samo zato što je objavljen tek u drugoj polovici 1926. godine, u drugom časopisu (*Letopis Matice srpske*) i pod drugim pseudonimom (P. P.) – dugo ostao “neprepoznat” kao Andrićev tekst, pa time i izostavljen iz autorovih sabranih djela. (Više o tome bit će riječi malo dalje u tekstu.) Kako u hrvatskoj filologiji Andrićevi tekstovi o fašizmu nisu dosad bili ozbiljnije razmatrani posvetit ću im nešto više prostora, ponekad i mimo najužeg istraživačkog fokusa ovog ogleada.

Prvi u nizu je relativno opsežan članak “Fašistička revolucija”.¹⁴ Andrić priznaje da se njegov prikaz temelji na brošuri “Fašizam”, što ju je 1922. objavio jedan anonimni poslanik,¹⁵ a koji je prema tom talijanskom političkom fenomenu ambivalentan: kritičan prema načinu na koji je došao na vlast, prema glavnim akterima sadašnjice, pa i prema Mussoliniju, ali još uvijek i umjereno optimističan glede mogućeg boljitka ako se iskoriste preostale “mladačke i neustrašivo reformatorske” snage fašizma (Andrić 1981a: 204). Premda u tekstu ima navodnim znakovima označenih citata, nije naravno lako otkriti što je izvorno Andrićevo, a što je preuzeto iz brosure, no u članku nema polemiziranja s njezinim autorom. Fašizam se prikazuje kao kompleksna društveno-politička pojava, “nesumnjivo revolucionarne prirode”, koja proistječe iz socijalizma da bi se, poslije unutrašnjeg raskola, stopio s “intransigentnim nacionalizmom konzervativnih krugova” (Andrić, 1981a: 195–196). Fašizam se služi nasiljem i bezakonjem više nego “socijal-komunizam” (isto: 200). Za rekonstrukciju Andrićeva imaginarija ovaj će citat imati osobitu važnost:

Palanka, zavađena i sitničava kao svuda u svetu, našla je u novim borbama jednu poluzakonitu, novu formulu za svoje stare mržnje i zle instinkte. Zajamčena neodgovornost i nekažnjivost ma kakvog nasilja i kult toljage (opevanog “*manganella*”) i brauninga privlačio je jednako romantične mladiće kao i kriminalne tipove. (Isto: 201)

Dalje odmah slijedi opis fašista koji vjerojatno ima izvor u Andrićevu iskustvu, iz vremena rada u vatikanskom poslanstvu Kraljevine SHS u Rimu (1920/1921), a koji vizualno dopunjuje prethodni citat:

Ko je u novembru 1921, za fašističkog kongresa u Rimu, vidio njihove povorke kako, u crnim košuljama sa mrtvačkim glavama, razbarušene kose i paradna koraka, prolaze mirnim rimskim ulicama, taj je u njima mogao da čita poreklo i put fašizma. Izuzimajući po kojeg oduševljena i bradata profesora i gazdinske sinove, i studente s naočarima, sve su to bila brutalna, neinteligentna lica violentnih palanačkih tipova. Gologlavi, bleđi i modri od studeni, u nekom besnom zanosu, oni su nosili svoje zastavice i svoje karakteristične parole (“*Me ne frego!*” “*Disperata*”¹⁶) i mahali čvorastim toljagama i prostim komadima neizrađena gvožđa i olova, koji su očito bili posvećeni tradicijom mnogih tučnjava. To je bio sve gô tucibrat. To je bila mračna, surova provincija koja je došla u Rim, željna borbe i vlasti; to je bilo naličje komunizma koji nije

¹⁴ Objavljeno u *Jugoslavenska knjiva*, god. 7, knj. 1, br. 8 (travanj 1923), str. 344–347.

¹⁵ D. Capasso pretpostavlja da bi autor mogao biti Francesco Perri (Capasso, 2010: 35).

¹⁶ U izvorniku pogrešno napisano *Disperta*.

¹³ Tamo su zasigurno nastala prva tri Andrićeva teksta o fašizmu. Usp. Tošović 2010.

uspeo, “grjaduščii ham”, najezda fukare i skorojevića.¹⁷ (Isto: 201)

Već u sljedećem pasusu autor svjedoči o susretu s Mussolinijem:

U prvom četveroredu tih bučnih i beskrajinih povorki pokazali su mi jednog čoveka o kome se dotad malo govorilo. U tamnosmeđem, dugačkom kaputu, sa širokim žutim licem i žarkim velikim očima, stupao je oštro i padao u oči svima. U celoj pojavi bilo je nešto surovo i fratarsko¹⁸. To je bio Benito Musolini. (Isto)

Mussoliniju, koji će baš na tom kongresu dobiti atribut “Duce” (isto: 201), Andrić (ili i pisac brošure) pridaje brojne attribute među kojima prevladava “ispodprosječno obrazovanje i znanje”, ali “čvrsta volja” i “pristupačnost masama”, u svakom slučaju “antiintelektualizam” (isto: 202), što će i u sljedećim tekstovima biti jedan od dominantnih atributa fašizma. Vrednovanje Mussolinija i fašizma nedvosmisleno je negativno:

Razumljivo je da je teško reći išta pozitivno o ovom čoveku koga su veliki potresi izneli iz tame nižih slojeva a koga već počinje da obavlja legenda i dim histeričnog kulta. Tek jedno je jasno: da je on krvavom i mutnom pokretu koji se zove fašizam nametnuo svoju volju i svoje ime iako mu nije mogao dati neki širok i konkretan program. (Isto: 202)

Pri završetku članka postavlja se pitanje o budućnosti fašizma: Hoće li to biti samo još jedna desničarska vlada ili će fašistička revolucija dovesti do “velikih i blagodetnih promena” (isto: 204). Pisac brošure polaže još neke nade u mladenački reformatorski zanos (isto), dok je Andrić, možda i na temelju poznavanja događaja u vremenu između dovršetka brošure i pisanja vlastita članka, daleko pesimističniji:

Međutim, izgleda da saveti i predviđanja nemaju mnogo sreće kod fašizma i njegova diktatora; dolaze vremena koja sva proročanstva nateruju u laž i u kojima valja čekati govor događaja, jasan i neprevarljiv. (Isto: 205)

Sljedeći je članak, objavljen osam mjeseci nakon prvog, posvećen u cijelosti ličnosti “Vođe”.¹⁹ Portret Mussolinija donosi se na temelju triju njegovih bio-

¹⁷ Andrić upotrebom ruske sintagme (грядущий хам— u doslovnom značenju “budući/nadolazeći podlac”) aludira na naslov članka Dmitrija Merežkovskog iz 1906. godine, u kojem je autor njome najavio “na carstvo nadolazeće građanstvo”, što se držalo proročkim iskazom jer je prethodio revoluciji. Pjesnik i religijski filozof Merežkovskij smatrao je da se “živom duhu Rusije” suprotstavlja “duhovno ropstvo” koje se hrani građanskim (malograđanskim) prostaklukom i neotesanošću, a to su Andrićevi “fukara i skorojevići”. Za ovu rusističku opasku zahvalnost dugujem kolegici Jasmini Vojvodić.

¹⁸ Zanimljiva realizacija atributa s obzirom na uobičajeno shvaćanje teme “fratri” u Andrićevu opusu!

¹⁹ Res. “Benito Musolini”, *Jugoslavenska njiva*, god. 7, knj. 2, br. 12 (dec. 1923), str. 449–453.

grafija objavljenih 1922, no odnos Andrića prema tim, očigledno panegirički intoniranim, izvorima daleko je kritičniji nego u prvom članku. Već na početku autor apostrofira izvor “izobličavanja i uveličavanja” Mussolinijeve ličnosti: to su “zagrejani mozgovi dokone provincije, koja tako voli da drugima propisuje svojstva kojih sama nema” (isto: 206). Mussolini je za Andrića svakako “jaka ličnost” (isto: 206), “interesantan diktator” (isto: 207), član Socijalističke partije prije Rata, sklon ekstremnom nasilju, “mnogo radikalnim ali malo socijalističkim metodama” (isto: 208). Za Andrića je posebno intrigantan zaokret u Mussolinijevu odnosu prema Velikom ratu: u početku se, naime, zalagao za internacionalizam, da bi za nekoliko mjeseci skrenuo u radikalni intervencionizam. Dalje Andrić prikazuje Mussolinijevo postupno ali ravnomjerno skretanje udesno: napuštanje socijalizma i ideje socijalističke revolucije već tijekom Rata, ali uz zadržavanje socijalističkih nasilnih metoda (isto: 214), prihvaćanje nacionalizma, interesa kapitala i u konačnici, iz pragmatičnih razloga, toleriranje monarhije i papinstva (isto: 215). Poslije prikaza uspona fašista na vlast Andrić sažeto i nadahnuto pokazuje što kome nude Mussolini i fašizam:

Posedujućim klasama, obogaćenim ratom ali ozlovoljenim i iznurenim poratnim haosom, on stavlja u izgled osigurano i mirno uživanje njihova poseda; patriotima: red u zemlji i ugled prema vani; onima koji su se borili, naročito oficirima: respektovanje i priznanje ratnih zasluga; mladeži zaraženoj poratnom psihozom sporta i avanture: nekažnjiv razmah strasti, bučan ceremonijal, crne košulje, jeftinu slavu. A za sve one kojima nema šta da stavi u izgled ili koji njegovih darova neće, on ima također načina: on ih hladnokrvno prepušta “akciji” svojih squadra, tj. toljagi, ricinusu, ognju, progonstvu i pogrdama svake vrste. (Isto: 217)

Završna rečenica članka nudi vrijednosnu kopču na sljedeće tekstove:

Ovde se, taktom trijumfalnih marševa, završuju biografije koje su pred nama. Tu ćemo se zaustaviti i mi, jer sve što bi se dalje reklo bilo bi kritika Mussolinijeva dela, a to nije zadatak ovog prikaza; možda jednog od narednih. (Isto: 218)

Opet s vremenskim razmakom od oko osam mjeseci Andrić objavljuje sljedeći tekst o fašizmu, ovaj put potaknut velikim događajem: okrutnim ubojstvom socijalističkog poslanika Giacoma Matteottija koje su 10. lipnja 1924. godine počinili šestorica fašista.²⁰ Fašistički pokret i ovdje se povezuje s “provincijom” i “skorojevićima” kao nositeljima “nasilja”, “kljiteljizma” i “nepotizma”, a negativne konotacije sintagmi kojima se označavaju fašisti poput “odvratan kankan skorojevića i probisveta” (isto: 221), “klika

²⁰ Res. “Slučaj Mateoti”, *Jugoslavenska njiva*, god. 8, knj. 2, br. 4 (16. avg. 1924), str. 121–123.

arivista” (isto: 222), “šaka desperadosa” (isto), ne ostavljaju nikakve dvojbe o Andrićevu odnosu prema fašizmu, i pored toga što se Mussoliniju priznaje talent da se snađe u teškoćama i predvidi tijek budućih događaja ili što među fašistima još uvijek vidi i one koji su “lično bili blagorodni i čestiti” (isto: 221). Zanimljiv stilski postupak sa značenjskim konotacijama povezivanja fašizma i (ruskog) komunizma jest pojava još jedne ruske fraze u rečenici kojom se opisuje djelovanje crnokošuljaša:

Međutim, prosta je i svagdanja stvar za onog ko živi u Italiji, da desetina mladih ljudi u crnim košuljama presretne narodnog poslanika koji joj “ne podobaet”, i da ga premlati. (Isto: 219)

U tim “mladim ljudima” Andrić vidi generaciju “koja je gledala kako se ubija, rasipa, troši, ali koja nije nikada videla kako se sporo i teško stvara i gradi, sa odricanjem, bez bučnog i brzog uspeha” (isto: 220). Ili ista misao još malo oštrije iskazana: “ta klika arivista nije imala ni mogla da ima ono osećanje mere, onu vlast nad sopstvenim apetitima i onaj trezven pogled na stvari, koji daje samo radom i iskustvom stečena kultura” (isto: 222). Fašizam na vlasti neodvojiv je od “državnog nasilja”: “Krvava fašistička toljaga je iz prostorija partijskih organizacija prenesena u državna nadležstva i odgovorna ministarstva” (isto), a sve to opet neodvojivo je od “duha provincije”:

Nego je ta šaka desperadosa gomilala nasilje na nasilje, dok nije u svom besu konačno počela da misli da su rimski trgovi isto što i uske ulice njihovih rodnih varošica u kojima se uzajamno premlačuje bez suda i svedoka, da je sva Italija konačno samo jedan fašistički pašaluk, a Evropa potpuno bez savesti. (Isto)

Andrić obavještava čitatelja da je ujedinjavanje talijanske oporbe poslije ubojstva Matteottija potaknulo Mussolinija da lansira krilaticu “vivere pericolosamente” (“opasno živjeti”),²¹ koju odmah dovodi u vezu s književnim bardima fašizma o kojima je već pisao:

Tom frazom, koja pogađa, i to prilično rđavo negde između otrcanog D’Anuncija i zamorenog Marinetiya, on se konačno priklonio radikalnoj desnici svoje stranke i potpuno se identificirao s onim crnokošuljima iz provincije koji su nekoliko dana posle Mateottijeva ubistva marširali rimskim ulicama pevajući:

*Noi siamo fiorentini,
Portiamo il coltello in bocca;
Guai²² a chi ci tocca!*

(“Mi smo Firentinci, u zubima nož nosimo; teško onom ko nas dirne!”) (Isto: 224)

I premda se završetak teksta može tumačiti kao formula najave novog članka i publicistička floskula mladog diplomata, što optimistički ton posljednje rečenice čini neiskreno ironičnim, ne može se do kraja otkloniti ni autorova, inače u njegovu književnom i neknjiževnom djelu dominantna, ozbiljnost:

Kriza fašizma je otpočela. Pitanje je koliko će trajati i kako će svršiti. Mi imamo zadovoljstvo da beležimo njene simptome i da ih uvrštavamo u niz pojava koje, polako ali stalno, vode boljim društvenim oblicima i višem i pravednijem poretku. (isto)

Otrprike pola godine kasnije upravo će ta “kriza fašizma” biti tema novog Andrićeva članka.²³ Autor analizira stanje u Italiji od lipnja 1924. do siječnja 1925. te posebno naglašava kako spremnost fašista na nasilje udaljava od njih sve njihove simpatizere kojima nasilje nije simpatično (isto: 227). Ujedinjenje opozicije, ali i podjele unutar fašističkog pokreta navode Andrića na zaključak o njegovu skorom kraju, čime i završava svoj članak:

On [fašizam, op. D. D.] neverovatnom, samoubilačkom brzinom povećava broj svojih protivnika i ne prestaje da na nepromišljena dela gomila krupne oči. I sve više pokazuje da nit ume da se svlada ni da vlada. Postoji još samo pitanje: kako i kada će fašizam sići s vlasti, posle krvi i loma ili posle neke više ili manje burne političke i parlamentarne krize. Drugim rečima: da li će se g. Musolini poslužiti silom koja mu stoji na raspoloženju ili će napustiti *Palazzo Chigi*²⁴ gospodski i rezignirano, “ne zalupivši vratima za sobom”. (Isto: 229/230)

Već pet mjeseci kasnije, u analizi stanja u Italiji sredinom 1925. godine Andrić će biti primoran priznati kako se njegova predviđanja iz prošlog članka nisu ostvarila, premda se oštri sukobi fašista i anti-fašista i dalje mogu očekivati.²⁵ Ipak, fašizam se konsolidirao zakonodavstvom, odnosno državnim nasiljem. Andrić ističe kako je Mussolini u govoru na fašističkom kongresu u Rimu u lipnju 1925. “slavio silu i nasilje kao stvari ‘duboko moralne’ kad se vrše u ime jedne ideje” te da se “naročito oborio na intelektualce”. Priznanjem da nikad nije čitao Benedetta Crocea, autora antifašističkog manifesta objavljenog 1. svibnja te godine, Mussolini je pobrao pljesak, kao i partijski sekretar Roberto Farinacci za podjednak antiintelektualistički iskaz: “Malo ideja, ali da su jasne!” (Isto: 233).

Članak završava rečenicama: “G. Musolini razvija sve svoje ogromne energije. Onaj ko vlada Italijom neće ove godine imati letnjeg odmora” (235). One

²¹ Riječ je o Mussolinijevoj inspiraciji Nietzscheom, točnije o preuzimanju koncepta njemačkog filozofa (“gefährlich leben”) iz djela *Die fröhliche Wissenschaft* (1882). Na rekonstrukciji poveznice zahvaljujem kolegici Tatjani Peruško.

²² U izvorniku pogrešno napisano *Quai*. Na primjedbi također zahvaljujem kolegici Tatjani Peruško.

²³ Res. “Kriza fašizma – kriza Italije”, *Jugoslavenska njiva*, god. 9, knj. 1, br. 3 (1. veljače 1925), str. 81–82.

²⁴ U izvorniku pogrešno *Chiggi*.

²⁵ Res. “Stanje u Italiji”, *Jugoslavenska njiva*, god. 9, knj. 2, br. 2 (16. srpnja 1925), str. 67–68.

kao da najavljuju skori nastavak, ali do njega će doći tek za otprilike godinu dana, u posljednjem Andrićevu tekstu o fašizmu kojemu će povod biti smrt liberalnog talijanskog političara Giovannija Amendole 7. ožujka 1926.²⁶ S obzirom na vremenski razmak između smrti tog protivnika fašizma – a koja je smrt, i to u egzilu u Francuskoj, opet bila posljedica fašističkog premlaćivanja – i vremena objavljivanja članka, jasno je da on nije imao samo prigodni karakter. Riječ je o svojevrsnoj Andrićevoj sintezi ove teme, o najvažnijem tekstu autorova publicističkog ciklusa o Italiji 1920-ih, u kojemu se ponavljaju odnosno potvrđuju neke otprije iznesene postavke o fašizmu. Odmah valja istaknuti kako je Andrićev pozitivan odnos prema Amendoli dijelom i politički motiviran jer je talijanski liberalni političar i jedan od prvih kritičara-teoretičara totalitarnih sistema bio doduše umjereni intervencionist, ali i zagovornik nacionalnih interesa južnih Slavena i kompromisne politike talijanskog širenja na istočnu obalu Jadrana te jedan od organizatora Rimskog pakta 1918. godine. Andrićev pozitivan odnos prema Amendolini konceptu “nove demokracije” može se zorno vidjeti u nekoliko rečenica koje su relevantne i za ovo istraživanje:

Iako i sam nacionalista i intervencionista, on je po celoj svojoj duhovnoj konstrukciji, vaspitanju, mišljenju i osećanju, bio predodređen da bude glavni i najozbiljniji protivnik fašizma i najprivlačnija meta za njegove udarce.

(...)

On je smelo tretirao sve probleme našega vremena: odnos rada i kapitala, klasnu borbu, problem lične slobode, pitanje svetskog mira i međunarodnih odnosa. (Andrić, 1926: 159)

Amendola je bio u sukobu s marksizmom: priznao je činjenicu klasne borbe ali odbijao diktaturu proletarijata, kao i svaku drugu diktaturu te se tako nužno sukobio i s fašizmom (isto). Andrić (ne Amendola!) ističe kako su marksizam i fašizam “dva, u sebi suprotna ali oba antidemokratska principa” (isto). Odulji citat koji slijedi objedinjuje, djelomice i ponavlja istim riječima, sve bitne Andrićeve postavke o fašizmu iznijete u prethodnim tekstovima (“nasilje”, “antiintelektualizam”, “provincijalizam”, “arivizam”, “brz uspjeh”):

Jedan pokret, elementaran, prost i sirov, dogmatičan²⁷ i ekskluzivan, bučan i silovit, to je bio fašizam od svog početka i to je sve više postojao u svom daljem razvijanju. Prolazna, ali duboka i opravdana reakcija posedujućih i prosvćenih klasa, ne toliko na marksističke teorije, koliko na bezumlje i greške onih koji su hteli da ih u posleratnoj Italiji primenjuju, našla je u tom pokretu svoga glavnog saveznika, vidan i opipljiv izraz

svog dugo gutanog ogorčenja.²⁸ Ona ga je podigla na noge i odhranila.

Međutim, taj pokret se, kao što to redovno biva kod reakcija, kad se jednom zahuktalo, nije mogao zaustaviti na tom da bude izraz revolta i ogorčenja građanskih klasa i neka vrsta protuotrova protiv socijalizma. On je, istina, saterao u zemlju socijalizam svih nijansa, ali je u isto vreme, kao bujica, sa sobom povukao tradicionalne institucije, liberalnog državnog uređenja, i od spasioca postao gospodar. Jer aktivni militantni fašizam, onaj koji se odupro crvenoj opasnosti i na nasilje odgovarao nasiljem, rekrutovao se, u glavnom, iz ratnih i poratnih generacija, odraslih u kultu sile, ličnog podviga, bravure i rizika, generacija koje su gledale kako se ubija, rasipa i troši, ali koje nisu nikad videle ni osetile kako se sporo i teško stvara i gradi, sa odricanjem, bez bučnog i brzog uspeha. To je bila smesa i najezda fukare i skorojevića, ogorčenih idealista, podrmanih, ratnih egzistencija, violentnih, palanačkih tipova. I razumljivo je, da jedan takav pokret nije mogao da ima respekta ni razumevanja za demokratska shvatanja i institucije, njemu su one izgledale kao preostaci predratnih “bastardskih vremena”, slabi i nedovoljno efikasni u borbi sa socijalizmom, dakle štetni i izlišni.

Pred tim i takvim fašizmom moralo je sve što je bilo demokratsko da se povije i prilagodi, ili da se skloni. Većina se povila i prilagodila. Amendola se isprasio, i slomio. Sva njegova složena unutrašnjost i sva etika jednog pravog, misaonog i radenog života, obvezivali su, kao neko unutarnje plemstvo, da se suprotstavi i odupre najezdi koja je, nošena zanosom, opijena uspehom, ne preopterećena ni nekim znanjem ni skrupulama, lomila sve pred sobom. (Isto: 159–160)

Slijedi potom izravna usporedba Amendole i Mussolinija kao metonimijâ dvaju političkih principa u danom povijesnom trenutku:

Ali borba je bila nejednaka, bez sreće i bez izgleda na uspeh. Vremena i prilike, ekonomski odnosi i stanje duhova u zemlji i u svetu, sve je bilo protiv njega. Ovaj državnik-filozof morao je podleći u borbi sa državnikom-fašistom, koji je silu i nasilje javno proklamovao kao “stvari duboko moralne”, kad se vrše u ime jedne ideje; on je morao podleći u borbi sa fašizmom, čiji se vođ javno, na poslednjem kongresu, hvalio da nije pročitao ni jednu stranicu Benedeta Kroče, ili sa fašističkim gen. sekretarom, koji je na istom kongresu izjavio: “Oduvek smo zazirali od velike erudicije i t. zv. intelektualaca”. (Isto: 160–161)

U završnom dijelu Andrić, pokazat će se – točno, predviđa kako će Amendola kasnije dobiti svoje zaslužno mjesto i potpunu rehabilitaciju u talijanskoj političkoj povijesti (isto: 161).

Kako sam napomenuo ranije, ovaj članak nije ušao u Andrićeva sabrana djela iz 1981. godine, kad se prvi put u njima objavljuju autorovi prilozi o fašizmu. Doduše, objavljen je već sljedeće godine, i to

²⁶ P. P. “Dovani Amendola”, *Letopis Matice srpske*, god. 100, knj. 309, sv. 1-2 (srpanj – kolovoz 1926), str. 158–161.

²⁷ U izvorniku “dokmatičan”.

²⁸ Vjerojatno aluzija na socijalističko poratno nasilje.

u beogradskom tjedniku *Nin* (god. 33, br. 1657 [3. listopada 1982], str. 31–32) pod naslovom “Fašizam, strašni ‘spasilac’”, zajedno s člankom Miroslava Karaulca “Andrićev Amendola”. Taj je proučavatelj djela ranog Andrića i otkrio identitet autora članka o Amendoli, koji će kasnije objaviti zajedno s preostalim pet tekstova o fašizmu u knjizi: Ivo Andrić, *Radanje fašizma* (prir. M. Karaulac, Beograd 1995, 2009).²⁹ Iz prethodnog kratkog prikaza Andrićeva posljednjeg članka o fašizmu može se naslutiti da bi, sve da je i bio malo ranije “otkriven” – zbog nedvosmisleno negativne paralelne usporedbe fašizma i komunizma (marksizma, socijalizma), koja se u prethodnim tekstovima ipak samo blago sugerirala – teško ušao u Andrićeva sabrana djela već 1981. godine.

U tekstovima o talijanskom fašizmu Andrić je tom političkom pokretu pridao nekoliko ključnih, u njegovoj interpretaciji značenjski koherentnih, atributa koji se ponavljaju iz teksta u tekst: “nasilje”, “provincijalizam”, “arivizam”, “antiintelektualizam”.³⁰ Važno je primijetiti i ono čega nema, a moglo se očekivati na temelju prethodnih Andrićevih tekstova, ponajprije “Crvenih listova” – to je tema socijalnih razlika i empatije za siromašne. U spominjanju socijalističkog nasilja i prikazu ranog poratnog vremena u Italiji ta se tema samo implicitno naslućuje.

* * *

Poslije relativno ekstenzivne analitičke deskripcije gotovo svih za ovo tematološko istraživanje relevantnih mjesta u ranom Andrićevu djelu valja sintetizirati neke općenite zaključke. Istraživanje je obuhvatilo tri različita žanra: jedan književni (lirska proza) i dva neknjiževna (književna kritika i politička publicistika). Istraživački fokus na pojmove “snage”, “nasilja” i “revolucije” pokazao je da se oni u analiziranim

tekstovima uglavnom vezuju uz skupne entitete tematskog svijeta, što donekle relativizira žanrovske i tekstno-tipološke razlike: naravno da se, primjerice, bolećivo-individualistički uznički subjekt *Ex Ponta*, usmjeren dakle uglavnom na svoju osobnu, tj. povijesno dekontekstualiziranu patnju, nije mogao očekivati u člancima o Mussoliniju, ali takav subjekt ovdje nije ni bio predmet istraživanja. S druge strane, korpus lirske proze znatno je opsežniji, ali u svojoj cjelini on zapravo prethodi dvama neknjiževnim žanrovima koji se također javljaju sukcesivno. Tako žanrovski uvjetovane razlike idu ruku pod ruku s kronološkim promjenama u Andrićevu ranom opusu.

Tek u trećem dijelu zbirke *Ex Ponta*, a njezina kompozicija slijedi kronologiju nastanka zapisa, pojavljuju se za ovo istraživanje interesantni motivi prkosnog subjekta koji protestira protiv socijalne nepravde i iskazuje empatiju prema siromašnima koji pate. Taj će motiv do punog izražaja doći u “Crvenim listovima” te u nekim tekstovima zbirke *Nemiri* u kojima se mjestimice zaziva i socijalni prevrat, prije kao evolutivno urušavanje sustava nego kao rezultat kolektivne nasilne akcije. Kroz sva četiri segmenta Andrićeve lirske proze (dvije objavljene zbirke, ciklus “Crveni listovi” i ostali tiskani ili rukopisni tekstovi) javljat će se značenjski motivi “slabosti snažnih” (podrivanje mita/propagande o pobjedniku u Velikom ratu) odnosno “snage slabih” (priča o Davidu). Andrićeve kritike dviju knjiga o Prvom svjetskom ratu dvojice talijanskih nacionalista/intervencionista i sukreatora fašističke ideologije, F. T. Marinettija i G. D’Annunzija, za ovo su istraživanje relevantne tek kao uvod u daleko važniji korpus publicističkih tekstova o fašizmu. Andrićevo razočaranje izostankom umjetničke elaboracije smisla Velikog rata koja se nadomješta stilskim blještavilom i/ili tematizacijom površnog avanturizma svoju će političku analogiju zadobiti u “antiintelektualizmu” fašističkog pokreta. Pored tog atributa, Andrić će fašizmu u šest publicističkih članaka na tu temu pridodati i druge ključne attribute: “nasilnost”, “provincijalizam” i “arivizam”. U čestoj usporedbi fašizma sa socijalizmom/komunizmom Andrić će istaknuti njihovo zajedničko revolucionarno podrijetlo, od kojeg će se fašizam relativno brzo udaljiti zadržavajući tek “nasilje” kao ključni zajednički atribut. Naposljetku, u tekstovima o fašizmu u potpunosti će izostati motivi “socijalnog gnjeva”, karakteristični za “Crvene listove” i *Nemire*.

Postoji, dakle, uočljiva promjena u obradi značenjskih motiva “snage”, “nasilja” i “revolucije” u Andrićevu ranom djelu. Ona se, na žalost zagovornika ontološke emancipiranosti teksta, relativno lako može objasniti na pozadini piščeve biografije. Usamljeni, bolećivo-boležljivi i materijalno deprivirani Andrić iz ratnih i prvih poratnih godina spaja u svojim tekstovima motive nacionalnog jedinstva i socijalne pravde; Andrić, mladi diplomat koji se seli po SHS-ambasadama regionalnih metropola, osjetljiv je na revolucionarno i na državnu represiju, ali socijalni jaz,

²⁹ Karaulac je u knjigu uključio i Andrićev članak o suvremenim zbivanjima u Bugarskoj: Res. “Događaji u Bugarskoj”, *Jugoslavenska njiva*, god. 9, knj. 1, br. 10 (16. svibnja 1925), str. 366–367 (Andrić, 1981: 236–239). Riječ je o sažetom prikazu političkih procesa u toj zemlji poslije atentata na premijera A. Stambolijskog 1923, odnosno bombaškog napada na katedralu Sv. Nedjelje u Sofiji u travnju 1925. godine, što je dovelo do napetosti u jugoslavensko-bugarskim odnosima. Čini se da Andrić tendenciozno projugoslavenski prikazuje te događaje: prešućuje djelovanje VMRO i povezanost Stambolijskog s Jugoslavijom. Uglavnom, nema razloga za objavljivanje tog teksta u knjizi tako tendenciozna naslova (*Radanje fašizma*), a još manje za uključivanje Andrićeva antiradićevskog pamfleta “Nezvani neka šute” u njezino drugo, prošireno izdanje. Napominjem ipak da ovu opasku pišem na temelju uvida u *Bibliografiju Ive Andrića (1911–2011)* (Klevernić i dr. 2011) jer mi u Zagrebu navedena izdanja koja je priredio Karaulac nisu bila dostupna.

³⁰ D. Capasso na temelju analize prvih pet članaka, objavljenih i u Andrićevim sabranim djelima, dolazi do sličnog zaključka te navodi ova osnovna obilježja: “1) provincijalizam fašističkog pokreta, 2) svirepost, 3) mnogostrana Mussolinijeva ličnost, 4) apsolutni prezir fašizma prema intelektualcima” (Capasso, 2010: 37).

zasigurno jedno od vrela onovremenog nasilja, nije više u njegovu spisateljskom fokusu. Taj uvid upućuje na jedan od mogućih razloga kasnijeg Andrićeva zavora od vlastitih ranih radova, ali potvrđuje i tezu Michaela Martensa da je Andrićeva temeljna, konstantna i najvažnija ideja bilo nacionalno jedinstvo, tj. egzistencija zajedničke jugoslavenske države (Martens, 2019, 105–115).

Ovdje zapravo završava ogled o istraživanju značenjskih motiva “snage”, “nasilja” i “revolucije” u ranom Andrićevu djelu. Istraživanje o tom tematskom kompleksu u zrelog Andrića moglo bi biti podjednako zanimljivo. Ono nije obavljeno, ali neke se pretpostavke mogu već sad postaviti. “Snaga” je možda i preopćenit pojam za bogato prozno pripovjedačko Andrićevo djelo, osobito za njegove romane. Ipak, jedna scena iz romana *Prokleta avlija* (1954) – Camilov fizički otpor dvojici isljednika, reprezentanata državnog nasilja – zaslužila bi posebno mjesto u analizama niza konkretizacija značenjskog motiva “snaga slabih”. Za temu “revolucije” ključno je Andrićevo djelo, naravno, roman *Travnička hronika* (1945), osobito njegovo IV. poglavlje u kojem se pripovijeda o Davilovu iskustvu Francuske revolucije, što je od odlučujuće važnosti za cjelovitu analizu tog (glavnog) lika romana. Što se pak “Crvenih listova”, tj. Andrićeve socijalno angažirane proze tiče, poznato je da je upravo taj segment opusa ranog Andrića dobio svoju književnu transformaciju u VI. poglavlju romana *Gospođica* (1945). Jedan sporedni lik, bosanski pjesnik Petar Budimirović, čita svoju antibogatašku prozu – zapravo ulomke iz drugog po redu, “najžešćeg” Andrićeve “crvenog lista”, objavljenog u *Književnom jugu* 1919. – a sve to u kontekstu zabave u dobrostojećoj beogradskoj, zapravo skorojevićevskoj obitelji Hadži-Vasić, za koju pripovjedač, za razliku od autorovskog glasa u člancima o fašizmu kad piše o provincijalnim arivistima, ne šteti lijepih riječi. No, na kraju ovog niza markantnijih konkretizacija motiva iz značenjskog kontinuuma “snaga – nasilje – revolucija” u Andrićevim romanima treba istaknuti i jedan primjer kontinuiteta u autorovoj spisateljskoj praksi preko ontoloških granica književni/neknjiževni tekstovi. I dok su motivi “državnog nasilja” toliko brojni, raznoliki i prisutni u svim romanima, motivi “nasilja odozdo” znatno su rjeđi, ali zato značenjski ujednačeni. To nasilje, naime, nikad nije upereno *protiv* nego *u ime* središta moći, a uvijek ga provode ljudi s društvenog dna, kao u dvama “zatvaranjima čaršije” u *Travničkoj hronici* u njezinu VIII. i XVI. poglavlju, kao *šuckor* poslije Atentata u Sarajevu u XXII. poglavlju romana *Na Drini ćuprija* (1945) i kao njegov pandan, sarajevski katolički i muslimanski demonstranti, poslije istog događaja u IV. poglavlju *Gospođice*. I premda prikazani događaji u povijesnom smislu prethode fašističkoj povorci u Rimu potkraj 1921. godine, što ju je gledao mladi SHS-diplomat i pisac, ta povorka i tuđi tekstovi o fašizmu na temelju kojih je Andrić pisao svoje članke o tom političkom

fenomenu, nesumnjivo su izvor inspiracije za kasnije analogne fiktionalne motive.

* * *

Znakovi pored puta objavljeni su u Andrićevim sabranim djelima prvi put godinu dana poslije piščeve smrti (1976), ali ta knjiga, za razliku od primjerice njegove disertacije ili, kako se smatra, napuštenog romana *Na sunčanoj strani*, ne ulazi u krug posthumno objavljenih djela *protiv* (pretpostavljene) piščeve volje. Andrić je brižljivo radio na pripremi *Znakova* za tisak, a gotovo potpuno brisanje tragova vremena u kojem su zapisi nastali daje im status svojevrsne autorove imaginativne konstante, i to onakve kakvom je želi vidjeti njegova *posljednja volja*. Priređivači *Znakova* u sabranim djelima uložili su očekivani trud da složne pojmovnik knjige, što značajno olakšava njezino tematološko istraživanje. Od triju naslovnih pojmova ovog ogleada u indeksu se pojavljuje samo “snaga”, a u širem semantičkom polju pojmova koji dijele neke značenjske sastavnice za istraživački interes ove studije još su zanimljivi poneki zapisi koji su indeksirani pod pojmovima “borba” i “mržnja/gnjev”. Vrlo malen korpus relevantnih tekstova povezanih uz tematski fokus ovog istraživanja najprije pokazuje da “snaga”, “nasilje” i “revolucija” jesu rubni motivi Andrićevih *Znakova*. S druge strane, u knjizi se ipak nalazi nekoliko zapisa koji se iz naknadne vizure, kad je istraživanje već obavljeno, doista čine jezgrovitim formulacijama ideja prisutnih u tekstovima piščeve rane faze. Ovdje ću, kao svojevrsni *post scriptum*, citirati pet najupečatljivijih primjera, četiri cjelovita i jednu relevantnu rečenicu iz jednog nešto dužeg zapisa. Na dva mjesta “snaga” se prikazuje kao potencijalno opasna i djelomice iracionalna pojava:

Imati veliku snagu, fizičku ili moralnu, a ne zloupotrijebiti je bar ponekad, teško je, gotovo nemoguće. (Andrić, 1981b: 61⁴)³¹

Velike snage, koje mi volimo da nazivamo “slepim”, djeluju u prostorima oko nas, sudaraju se, lome i gube. One žive i rade u nama, nose nas, vitlaju, uz učešće svesti ili bez nje. (Isto: 173³)

Zapis o dihotomiji aktivni/pasivni ljudi dobro korespondira s nekim idejama koje se ponavljaju u analiziranom korpusu (*Ex Ponto*, tekstovi o fašizmu):

Samo aktivni ljudi i njihova borbenost i bezobzirnost pokreću život napred, ali ga samo pasivni ljudi i njihova strpljivost i dobrota održavaju i čine mogućim i podnošljivim. (Isto: 16³)

³¹ Ekspozent iznad broja stranice označava nenumerirano mjesto zapisa na dotičnoj stranici knjige.

U komplementaran značenjski odnos – a vezano uz funkciju mržnje u ljudskim, političkim borbama – mogu se dovesti rečenica jednog većeg zapisa i jedan kompletan zapis:

Samo mržnja i gnev mogu da zbrišu granice trulih carevina, pomere temelje trošnih ustanova i brzo i sigurno obore krivdu koja preti da se zacari i ovekoveči. (Isto: 33)

Istina je da u ljudskim sukobima i borbama bez gužve i mržnje nema uspeha ni pobeđe nad neprijateljem, ali ko prema svome neprijatelju u toku borbe ne oseća i osnovno ljudsko poštovanje – slabi time svoj položaj i teško će moći pobediti. (Isto: 152²)

Čini se da taj mali korpus pišćevih misli o nizu pojmova na koje se fokusiralo ovo istraživanje ranog Andrićeva djela može poslužiti za, naravno pomalo simplificiranu, sintezu jednog aspekta autorova kasnog idejnog samopredstavljanja: vrijednosno ambivalentna snaga preduvjet je ponekad nužnog nasilja kad revolucijom duga srušiti stari, nepravedni svijet kako bi se ušlo u dugo razdoblje rada i mira, kojemu ne trebaju ni iracionalne snage ni bilo kakvo nasilje.

IZVORI

Andrić, Ivo 1918. “Iz knjige ‘Crveni listovi’”, u: *Hrvatska njiva*, god. II, br. 41, str. 704.

Andrić, Ivo 1919. “Crveni listovi”, u: *Književni jug*, god. 2, knj. 3, sv. 1, str. 24–25.

Andrić, Ivo 1921. An. “Najnoviji roman F. F. [sic!] Marinettia. F. F. [sic!] Marineti. Alkoven od čelika. Proživljen roman. (Vagliardi. Milano 1921.)”, u: *Jugoslavenska njiva*, god. V, br. 35 (3. rujna 1921), str. 559.

Andrić, Ivo 1926. P. P. “Đovani Amendola”, u: *Letopis Matice srpske*, god. 100, knj. 309, sv. 1-2 (srpanj – kolovoz 1926), str. 158–161 (ćir.).

Andrić, Ivo 1981a. *Historija i legende. Eseji I*. Sarajevo: Svjetlost [Sabrana djela].

Andrić, Ivo 1981b. *Znakovi pored puta*. Sarajevo: Svjetlost [Sabrana djela].

Andrić, Ivo 2014a. “Ex Ponto”, u: Ivo Andrić, *Ex Ponto. Nemiri. Lirika*. Zagreb: Školska knjiga, str. 5–76.

Andrić, Ivo 2014b. “Nemiri”, u: Ivo Andrić, *Ex Ponto. Nemiri. Lirika*. Zagreb: Školska knjiga, str. 77–133.

Andrić, Ivo 2014c. *Lirika*, u: Ivo Andrić, *Ex Ponto. Nemiri. Lirika*. Zagreb: Školska knjiga, str. 135–248.

LITERATURA

Allesch, Christian G. 2001. “Johann Friedrich Herbart als Wegbereiter der Kulturpsychologie”, u: *Herbarts Kultursystem: Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*. Ur. Andreas Hoeschen i Lothar Schneider. Würzburg: Königshausen & Neumann, str. 51–67.

Bartulović, Niko 1925. *Od revolucionarne omladine do Orjune: istorijat jugoslovenskog omladinskog pokreta*. Split: Direktorijum Orjune.

Capasso, Danilo 2010. “Ivo Andrić i fašizam”, u: *Das Grazer Opus von Ivo Andrić (1923–1924) / Grački opus Ive Andrića (1923–1924)*. Ur. Branko Tošović. Graz – Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz; Beogradska knjiga, str. 35–44.

Dukić, Davor 2006. “Rana *Völkerpsychologie* i proučavanje književnosti i kulture”, u: *Poetika pitanja*. Ur. Gordana Slabinac i dr. Zagreb: FFpress, str. 211–228.

Dukić, Davor 2013. “Logik der interkulturellen Handlung(en) in Ivo Andrićs Roman *Die Brücke über die Drina* (1945)”, u: *Andrićeva ćuprija = Andrićs Brücke*. Ur. Branko Tošović. Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität i dr., str. 241–254.

Dukić, Davor 2014. “Wesire und Konsuln – eine imagologische Analyse”, u: *Andrićeva Hronika = Andrićs Chronik*. Ur. Branko Tošović. Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität i dr., str. 165–179.

Dukić, Davor 2016. “Karakterološka autopredodžba: ‘naši ljudi’ u Andrićevim *Znakovima*”, u: *Andrićevi Znakovi. / Andrićs Zeichens*. Ur. Branko Tošović. Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität i dr., str. 185–201.

Horvat, Josip 2006. *Pobuna omladine 1911–1914*. Zagreb: SKD Prosvjeta, Gordogan.

Karaulac, Miroslav 2003. *Rani Andrić* [2. izd.]. Beograd: Prosveta.

Klevernić, Ljiljana i dr. (ur.) 2011. *Bibliografija Ive Andrića (1911–2011)*. Beograd – Novi Sad: Zadužbina Ive Andrića, Srpska akademija nauka i umetnosti; Biblioteka Matice srpske.

Marinković, Dušan 1984. *Rano djelo Ive Andrića*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Martens, Michael 2019. *Im Brand der Welten. Ivo Andrić: ein europäisches Leben*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.

Nemec, Krešimir 2016. *Gospodar priče: poetika Ive Andrića*. Zagreb: Školska knjiga.

Orth, Ernst Wolfgang 2001. “Kultur und Vorstellungsmassen. Ansätze zur Entwicklung eines neuen Kulturbegriffs im 19. Jahrhundert bei Johann Friedrich Herbart”, u: *Herbarts Kultursystem: Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*. Ur. Andreas Hoeschen i Lothar Schneider. Würzburg: Königshausen & Neumann, str. 25–37.

Tošović, Branko 2010. “Andrićeva gračka publicistika (1923–1924)”, u: *Das Grazer Opus von Ivo Andrić (1923–1924) / Grački opus Ive Andrića (1923–1924)*. Ur. Branko Tošović. Graz – Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz; Beogradska knjiga, str. 253–291.

SUMMARY

POWER, VIOLENCE AND REVOLUTION IN THE EARLY WORKS OF IVO ANDRIĆ (1918–1924)

A close-reading of semantic sequence ‘power – violence – revolution’ in the early works of Ivo Andrić includes two books of lyrical prose, *Ex Ponto* (1918) and *Unrest* (*Nemiri*, 1920), some other contemporary pieces of the same genre, two reviews of two books on World War One (F. T. Marinetti, G. D’Annunzio, 1921–1922) and six journal articles on fascism (1923–1926). The predominantly melancholic subject of the collection *Ex Ponto* expresses little interest in public sphere – the exceptions mainly concern social empathy for the poor suffering from the consequences of the war. This can be interpreted as the beginning of a literary social engagement that will culminate in the cycle “Red Sheets of Paper” (“Crveni listovi”, 1918–1919) and in a few texts of the collection *Unrest*. An angry subject of the cycle predicts a social revolution, which is described more as a col-

lapse of the system than as a violent act of the oppressed class.

In the reviews of Marinetti’s novel about World War One (*L’alcova d’acciaio. Romanzo vissuto*, 1921) and of D’Annunzio’s lyrical diary from the same period (*Notturmo*, 1921), Andrić focuses his critical attention on the way the two supporters of the Italian intervention in World War One and of the upcoming fascism explain the sense of the war. Andrić’s negative evaluation of the intellectual side of the books corresponds to his later evaluation of the Italian fascism with the attributes such as ‘violence’, ‘anti-intellectualism’, ‘provincialism’, ‘arrivism’. On the other hand, the notion of social deprivation, which was the central point of Andrić’s socially engaged lyrical prose, is completely absent in his journal articles on the political situation in Italy in the 1920s.

Key words: Ivo Andrić, lyrical prose, personal imagery, revolution, violence, nationalism, provincialism

Marginalizacija i moderna Neobičnost i asimetrija u djelu Josepha Rotha

1. PREŽIVLJAVANJE PRIPOVIJEDANJA U DJELU JOSEPHA ROTH

Prozno djelo Josepha Rotha u vremenskom smislu obuhvaća, izuzme li se rana pripovijetka *Der Vorzugsschüler* (Odličan učenik, 1915/1916), otprilike desetljeće i pol, to jest razdoblje od 1923, godine prvotiska njegova prvog romana *Das Spinnennetz* (Paukova mreža) u bečkom listu *Arbeiterzeitung* (u obliku knjige roman je objavljen posthumno), do 1939. godine, kada je u amsterdamskoj izdavačkoj kući Allert de Lange izašao njegov kratki roman *Die Legende vom Heiligen Trinker* (Legenda o svetom pijancu), također posthumno. Obje godine, 1923. i 1939, godine su krize. Mjesec dana po objavljivanju prvih stranica ranog romana Hitler i Ludendorff, čija se imena spominju i u Rothovu tekstu, izvršili su žestok politički nasrtaj na mladu demokraciju u Njemačkoj, a nedugo nakon izlaska kasnoga proznog djela o poljskom radnom migrantu Andreasu izbit će Drugi svjetski rat: u tome međuvremenu smješteno je Rothovo djelo.

U tom razdoblju iznimno uspješni novinar i esejist Joseph Roth prezentirao je prozni opus koji na svom značenju nije ništa izgubio do danas, opus začudne raznolikosti, ali jednako tako i iznimne koherentnosti. Na pomalo shematičan način može se razlikovati šest tematskih skupina njegovih tekstova, žanrovski uglavnom označenih kao romana, koji su po svojoj narativnoj ustrojenosti – izuzmu li se *Hiob* (*Job*) i *Radetzky-marsch* – duže pripovijesti ili komprimirane romaneskne forme. Po svojoj prirodi to su pripovijetke jer operiraju s habitusom pomalo zastarjela pripovjedača čija je pozicija fragilna i čiji se narativni prosede – poput onoga u tekstu *Beichte eines Mörders, erzählt in einer Nacht* (*Ispovijed jednog ubojice, ispričana u jednoj noći*) – može pripisati tipu nepouzdanog pripovjedača.

Rothov opus može se provizorno i orijentacijski – roman o Napoleonu ostavljam pritom po strani – podijeliti u šest skupina prikazanih u sljedećoj shemi, no koja ipak ne obuhvaća sva autorova djela.

1. Djela što kruže oko habsburškog mita: *Radetzky-marsch*, *Die Büste des Kaisers* (*Careva bista*), *Die Kapuzinergruft* (*Kapucinska grobnica*), *Die*

Geschichte der 1002. Nacht (*Priča iz 1002. noći*), *Das falsche Gewicht* (*Lažni uteg*).

2. Rani romani čija se radnja uglavnom odvija u Weimarskoj Republici i koji su Rothu priskrbili pogrešnu etiketu predstavnika njemačke “nove objektivnosti” (*Neue Sachlichkeit*): *Das Spinnennetz* (*Paukova mreža*), *Rechts und Links* (*Desno i lijevo*), *Die Rebellion* (*Pobuna*).
3. Rani romani o poslijeratnom vremenu s referencama na Austriju: *Zipper und sein Vater* (*Zipper i njegov otac*).
4. Tekstovi o povratnicima i revolucionarima, uglavnom s referencama na “Kakaniju”: *Hotel Savoy*, *Die Flucht ohne Ende* (*Bijeg bez kraja*), *Tarabas. Ein Gast auf dieser Erde* (*Tarabas. Gost na ovoj Zemlji*), *Der stumme Prophet* (*Nijemi prorok*), *Stationschef Fallmerayer* (*Šef stanice Fallmerayer*).
5. Djela nastala u emigraciji: *Die Legende vom heiligen Trinker* (*Legenda o svetom pijancu*), *Beichte eines Mörders, erzählt in einer Nacht* (*Ispovijed jednog ubojice, ispričana u jednoj noći*).
6. Tekstovi o (istočnim) Židovima: *Hiob* (*Job*), *Der Leviathan* (*Levijatan*), *Juden auf Wanderschaft* (*Židovska lutanja*).

Razdjelnice pritom nisu precizne, ponajprije stoga što se među pojedinim skupinama mogu utvrditi brojna preklapanja. *Bijeg bez kraja* tako ne pruža samo ironičnu sliku Ruske revolucije nego jednako tako i Weimarske Republike, dok *Hotel Savoy* (koji s povratnikom Zwonimirom ima i važan lik hrvatskog porijekla) sadrži aspekte drugih skupina. Dakako, Trotta iz *Kapucinske grobnice* stradalnik je Prvoga svjetskog rata, jednako kao i većina protagonista djela druge i treće skupine. Nasuprot tome, djela nastala u egzilu imaju nedvojbenu istočnoeuropsku pozadinu: Poljsku i Rusiju.

Šiže Rothove fikcije široko su prostrti: osujećeni i u svakom pogledu siromašni povratnici, tajnoviti mali kozmos nacionalističke urote, hladni svijet “nove objektivnosti”, povijest nestajućega istočnog Židovstva, retrospektivni pogled na propalo Habsburško Carstvo iz prve godine Oktobarske revolucije u koju

neki njegovi junaci dopijevaju bez vlastite volje. Usto, ta je ljudska tragikomedija povezana i s iskustvom izmještenosti i marginalnosti. Gotovo svim Rothovim protagonistima kraj prvoga modernog industrijskog rata donosi i slom njima prisnog svijeta života. Oni su istodobno i izopćeni iz ovog svijeta, prognanici u prenesenom smislu riječi. Nacionalizam, nastao iz implozije imperija, mnoge je Rothove likove lišio zavičaja, učinivši ih ljudima koji nisu u stanju podvrći se rigoroznoj identitetskoj politici novog nacionalizma: tko si, kamo zapravo pripadaš? Naslovi poput *Bijeg bez kraja* i *Gost na ovoj Zemlji* naglašavaju izgubljenost i usamljenost protagonista koji su, što je zanimljivo, isključivo muškarci.

Ovdje se očituje dubok unutarnji i ujedno vanjski lom čije se iskustvo i spoznatljivost u Rothovim tekstovima prenosi u književni medij. Kategorija loma kao neočekivanoga, nagloga i ubrzanoga doživljajnog elementa¹ može se pritom shvatiti u dvostrukom smislu, kao nešto što ljudi doživljavaju i spoznaju pasivno, bespomoćno (primjerice rat, inflaciju ili uspon novoga diktatorskog režima) ili pak kao prekid koji uspostavlja ljudi sami, promjenu životnih formi, estetske lomove u umjetnosti i kulturi, poput moderne u Berlinu i Parizu u međuratnom razdoblju, te prije svega one iznenadne i neočekivane političke promjene, poput socijalističko-komunističke Oktobarske revolucije u Rusiji, koje su djelo odlučne i dobro organizirane manjine.

Rothovo djelo može se smatrati modernim jer – govoreći s Octaviom Pazom – stoji u toj tradiciji loma.² Ono se usredotočuje upravo na iskustva loma i prekida koja ne predstavljaju iznimke nego konstitutivne elemente moderne. Usto, u mediju književnosti ono sadrži – pritom ponajprije mislim na Rothov esej *Der Anti-Christ (Antikrist)*, zapravo apokaliptični manifest, i na poentirane komentare u pripovjednom djelu – protivljenje svijetu modernog kapitalizma, nacionalizma, mode, filma i diktature.³ Rothovi likovi nisu bezavičajni samo stoga što je bezdušni rat uništio njihov, uglavnom višenacionalni, “zavičaj”, nego i stoga što za njih nije predviđeno mjesto u novonastalom svijetu ili pak zato što se, poput natporučnika Franza Tunde, protagonista *Bijega bez kraja*, u njemu ne žele ugodno smjestiti, kao što je to slučaj s Tundinim bratom Georgom koji postaje kapelnik u Po-

rajnju. Upravo o tome dvostrukom iskustvu, iskustvu odricanja i iskustvu isključenosti, riječ je u djelu Josepha Rotha. *Bijeg bez kraja* mogao bi se nazvati i njegov cjelokupni opus. Naposljetku, taj eskapizam nalazi pribježište samo u imaginarnoj prošlosti koje nikada nije bilo i nikada neće biti: u bajci o habsburškom svijetu sa slikom pravednog cara u središtu.

Razmišljanja Waltera Benjamina o Ljeskovu mogla bi se jednako tako primijeniti i na Josepha Rotha: “Malo je pripovjedača pokazalo tako snažnu bliskost s duhom bajke kao Ljeskov.” Benjamin naglašava religijske referencije kod književnika u dvostrukom smislu periferne Rusije (kao zemlje same i u smislu njezinih ruralnih prostora) s jedne i njegovu upućenost u ruska pučka vjerovanja s druge strane. Pozivajući se na Ernsta Blocha, Benjamin govori o “mješavini bajke i legende” (ili “sage”), spominjući pritom i “razlikovanje mita i bajke”. U složenoj mislećoj figuri Blocha i Benjamina ta je narativna mješavina obilježena time što se u njoj nalazi nešto “nestvarno mitsko”, o čemu Benjamin kaže da “djeluje očaravajuće i statično i unatoč tome nije izvan čovjeka”.⁴

Ta odrednica, prenesena na Rotha, značila bi da je on manje obvezan mitskom mišljenju, kako to sugerira i Claudio Magris u svojoj epohalnoj knjizi o habsburškom mitu⁵, već da je, u tome podsjećajući na Kafku, bliži svijetu legende, parable i bajke, svijetu koji je prelomljen mitom i koji ga u isti mah prelama. Najjasnije to u oči upada u onim djelima koja se tematski kreću oko svijeta (istočnog) židovstva, romanu *Job* i pripovijesti *Levijatan*. U oba djela Roth ne poseže samo za građom iz židovsko-kršćanskoga vjerskog svijeta, nego i adaptira njegove narativne elemente: čudo, iskupljenje, demonska bića, dijasporu, zlu magiju. Takvim su strukturama prožeti i tekstovi poput *Legende o svetom pijancu* i spomenutoga makro-eseja *Antikrist*.

Ali i u drugim skupinama autorova opusa mogu se naći tragovi – kako ih Benjamin naziva – “mješavine” (bajka-saga) iz židovsko-kršćanskog konteksta. Bajkoviti elementi u *Paukovoju mreži* su i zli princ, i tajanstveni doktor Trebitsch, i nadmoćni židovski draguljar Efrussi. Rothova estetika zapravo se temelji na (tendencijskoj, ali nikada konzekventno provedenoj) transformaciji modernih ljudi u likove legendarnog i bajkovitog svijeta. Ili, drukčije formulirano: autor pokušava zlom ispunjen moderni svijet književno zahvatiti sredstvima predmodernog pripovijedanja, svijet u kojem se bajke i legende međusobno prepleću. Neautentičnost i nestvarnost tog mita moderne, prožetoga i magijskim elementima (motivom zle magije), očituje se naročito u ironijskom tonu

¹ Wolfgang Müller-Funk 2017. “Broken Narratives: Modernism and the Tradition of Rupture”, u: Wolfgang Müller-Funk/Clemens Ruthner (ur.): *Narratives in Conflict*, Bd. 10, Boston – Berlin: de Gruyter, str. 9–21.

² Octavio Paz 1987. *Los hijos del limo. Dal romanticism a la vanguardia*, Barcelona: Seix Barral. Usp. također zbornik: Camilo Del Valle Lattanzio i Wolfgang Müller-Funk (ur.) 2018. *Zwischen dem Schweigen und der Kritik. Octavio Paz, die Moderne und der Essay*, Wien: Praesens.

³ Neke teze ovog rada sadržane su u: Wolfgang Müller-Funk 2012. *Joseph Roth. Besichtigungen eines Werkes*. Wien: Sonderzahl, ovdje str. 121–132.

⁴ Walter Benjamin 1977. i d. *Ausgewählte Schriften 1: Illuminationen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, str. 404.

⁵ Claudio Magris 2000. *Der Habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, Wien: Zsolnay.

brojnih tekstova, i to ponajprije stoga što se ironija može opisati kao paradokсна figura neuspješnog uništavanja u kojoj ono uništeno dalje živi i ostaje vidljivim.⁶

Roth se pritom svjesno oslanja na otpornost predmodernog pripovijedanja koja mu omogućava da – rječnikom teorije sustava – etablira posebnog promatrača. Time se njegovo djelo, obvezano ofenzivnom anakronizmu, u neku ruku opire nekim “klasičnim” teorijama moderne, primjerice onoj Waltera Benjaminina. Ono, naime, poseže za autoritativnom pripovjednom instancijom koja, po Benjaminu, više ne bi trebala biti instancijom pripovjedača, lika kojim se Roth virtuožno služi. U romanima *Bijeg bez kraja*, *Zipper i njegov otac* i *Ispovijed jednog ubojice, ispričana u jednoj noći* pripovjedač u tekstu postaje prijateljem glavnog lika koji stupa u dijalog sa svojim likovima.

Poznato je da je Benjamin, pozivajući se na Györgya Lukácsa, roman smatrao reprezentativnom proznom formom otuđenog i bezavičajnog svijeta. Poznata je i često citirana Lukácsseva izjava da je “forma romana, kao nijedna druga, izraz transcendentnog beskućništva”.⁷ Za Benjaminina, roman je obilježen time što se u njemu više ne pripovijeda i što se ne može pripovijedati. Utoliko se roman nalazi u oporbenom položaju prema tradicionalnoj epici, a time i prema svim oblicima književnog pripovijedanja, premda se svojom reprezentativnošću izjednačuje s epom.

Kao utjelovljenje moderne književnosti, svaki roman sadrži temeljnu implicitnu poruku: više se ne može pripovijedati. Pripovijedanje se za Benjaminina približilo svom kraju zbog toga što se u anonimnom svijetu masovnog uništavanja i anonimnog kapitalizma više ne može pripovijedati. U njegovu opsežnom članku pod naslovom *Der Erzähler (Pripovjedač)*, isprva očito zamišljenom kao portret ruskog autora Nikolaja Ljeskova, Benjamin na pozadini “materijalne bitke” svjetskog rata⁸, inflacije, znanosti, tehnike i kapitala nedvosmisleno zaključuje da je iskustvo “izgubilo svoju vrijednost”.⁹ To iskustvo, “koje inače nikome ne bi bilo dostupno” i koje je Olga Tokarczuk na pozadini digitaliziranog svijeta slika označila kao bitno obilježje književnosti,¹⁰ tvori pretpostavku za ono pripovijedanje čijim je predstavnikom opisao Nikolaja Ljeskova u jednoj vrsti melankoličnog oproštaja.

⁶ Hayden White 1986. *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen*, Stuttgart: Klett-Cotta, str. 97.

⁷ Georg Lukács 1971. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Neuwied: Luchterhand, str. 32.

⁸ Benjamin, op. cit., str. 388.

⁹ Benjamin, op. cit., str. 387.

¹⁰ Olga Tokarczuk 2020. *Der liebevolle Erzähler. Vorlesung zur Verleihung des Nobelpreises für Literatur*, Zürich: Kampa, str. 38.

Pripovijesti utemeljenoj na zanatskoj vještini i oralnosti, u Benjaminovu linearnom narativu suprotstavlja se roman kao hiper-vrsta industrijskog kroja. Ruskom autoru, kao jednom od posljednjih pripovjedača, pripisuje se osjećajnost za kreaturu i za pravednost: “Pravednik je zagovornik kreature i istodobno njezino najviše utjelovljenje.”¹¹ Odlikuje ga empatija prema kreaturama što se pojavljuju u pripovijestima, ali i osjećajnost prema slušateljstvu.

Bez te geste pripovijedanja koju opisuje Benjamin, djelo Josepha Rotha teško se može shvatiti. Rothov moderni i modernistički prosvjed protiv moderne manifestira se upravo u formi, u izboru upravo onog naizgled jednostavnog pripovijedanja koje Benjamin smatra neopozivo izgubljenim. Uvijek iznova Roth se igra svojim porijeklom s periferije.¹² To je zacijelo i podloga za Rothov način pripovijedanja. Periferija tvori nišu u kojoj je još uvijek moguće vlastito iskustvo, temelj pripovijedanja. Između perifernoga i marginalnog s jedne strane i geste naizgled jednostavnoga, ali u stvarnosti domišljatoga (i prepredenog) pripovijedanja s druge strane, postoji snažna unutarnja povezanost.

2. MARGINALNOST

Postkolonijalne i postimperijalne studije posljednjih godina razvile su različite kategorije i koncepte asimetričnih socijalnih, kulturnih i ekonomskih relacija i pozicija koje, za razliku od uobičajenih analiza, opisuju pozicije onoga neobičnog, onoga odgurnutog. U svojoj eksplicitno prostornoj konotaciji *periferija* označuje zabačenu i odmaknutu, dakako i varijabilnu distancu od središta: periferija je područje kojim se upravlja iz središta, koje okružuje neki glavni grad na određenoj udaljenosti, no koja se u određenoj mjeri izmiče njegovu utjecaju. U Rothovu slučaju ilustrativan je roman *Lažni uteg. Pripovijest jednog baždara*. Nemoć i smanjivanje utjecaja idu pritom ruku pod ruku.¹³

Nasuprot tome, izmještenost znači nešto drugo, znači nalaziti se na krivom mjestu, na mjestu na kojem nema mjesta za nekoga poput Josepha Branka, bratića Franza Ferdinanda Trotte u *Kapucinskoj grobnici*, kestenjara iz nekog sela u Sloveniji koji bi, susrevši

¹¹ Benjamin, op. cit., str. 405.

¹² Michael Makropoulos, Ezra Park 2004. “Modernität zwischen Urbanität und Grenzidentität”, u: Tobias Korta/Sibylle Niekisch (ur.), *Culture Club. Klassiker der Kulturtheorie*, Bd. 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp, str. 48–66.

¹³ Usp. o tome sljedeće studije: Telse Hartmann 2006. “Kultur und Identität. Szenarien der Deplatzierung im Werk Joseph Roths”, u: *Kultur – Herrschaft – Differenz*, Bd. 10, Tübingen/Basel: Francke; Daniel Romuald Bitouh 2016. “Ästhetik der Marginalität im Werk Joseph Roths. Ein postkolonialer Blick auf die Verschränkung von Binnen- und Außenkolonialismus”, u: *Kultur – Herrschaft – Differenz*, Bd. 19, Tübingen/Basel: Francke.

se s bečkim rođakom u otmjenoj bečkoj kavani, umjesto kave htio naručiti juhu.¹⁴

Pojam *subalternosti* koji je Spivak preuzela od Gramscija, naglašava pak jednostrano i fiksirano političko podvrgavanje osobe ili skupine koja nema ni vlastita glasa ni predstavnštva. S druge strane, *marginal man*, misaona figura Ezre Parka, upućuje na irelevantnost osobe ili skupine u nekoj socijalnoj situaciji ili skupini. Marginalizirani čovjek – na određeni način, to je socijalno stran čovjek, čovjek čije se značenje i sposobnost djelovanja ograničuje ili je već ograničeno – nalazi se s one strane nevidljive granice. Nasuprot tome, *marginal man* nalazi se na rubnoj poziciji. Biti stran u tom smislu znači uvijek i biti isključen, u simboličkom smislu s onu stranu značajnoga, u smislu teorije djelovanja s one strane ovlaštenja.

Pojam marginalnosti i marginaliziranja, koji je u postkolonijalnim studijama zapostavljen, htio bih ovdje upotrijebiti kao skupni pojam što u sebi okuplja sve ranije navedene aspekte: zabačenost i nerazvijenost onoga perifernog, disfunkcionalnost i isključenost onoga izmještenog, lišenost glasa onih podvrgnutih i podjarmljenih, irelevantnost marginalnog čovjeka u užem smislu koji se pojavljuje samo kao zanemarena veličina, koji je beznačajan i nemoćan.

Rothov svijet, usporediv s onim Horváthovim, vrví marginaliziranim ljudima u tome širem smislu: obični vojnici, ratni stradalnici; demobilizirani i nezaposleni časnici; ljudi koji su u ratu i poratnoj inflaciji ostali bez posla i imetka; krijumčari i cirkuski artisti, urotnici i zabludjeli crni kolonijalni vojnici, pijanci i druge ruinirane egzistencije, emigranti, osiromašeni plemići propalih imperija, razočarani revolucionari, izbjegli istočni Židovi – ukratko, ljudi koji žive onkraj građanske normalnosti, koji su izgubili zavičaj, posao, često i obitelj, i koji istodobno utjelovljuju dezorijentiranost svijeta koji je nastao nakon 1918.

Pripovjedač u tim lakonskim romanima kratkih i zgusnutih rečenica koji se gdjekad, u nekoj vrsti protopostmoderne igre, zove Joseph Roth, vidi se kao duhovni srodnik, kao netko tko za njih znade i tko je, poput njih, izopćenik i promatrač. On pripovijeda s ruba zbivanja, donoseći u središte one s ruba. Njemačkom nacionalistu i urotniku Theodoru Lohseu pridružuje autor tako u *Paukovoju mreži* bezavičajnoga poljskog Židova Benjamina Lenza, o kojemu se doznaje: “Strani su mu bili ljudi, strana su lica imali, nisu bili iz njegova svijeta, nisu bili iz ovoga svijeta.”¹⁵

U socijalnom, kulturnom i povijesnom smislu ti ljudi bez čvrsta tla pod nogama nemaju mnogo toga zajedničkog, osim svoje marginalnosti koja se odre-

đuje iz rijetko kada dobrovoljne isključenosti iz normalne i sigurne građanske egzistencije. Azilanti i stranci u širem smislu riječi u koje su istodobno narativno upisani i naslovi dvaju Rothovih djela: *Bijeg bez kraja* (Tunda) i *Gost na ovoj Zemlji* (Tarabas). Rothovi su glavni likovi, osim iz konkretnoga socijalnog konteksta, izbačeni iz svijeta i u egzistencijalnom smislu.¹⁶

Ne posjedujući nikakav status u socijalnom okružju građanske normalnosti, oni u njemu – u smislu teorije sustava – fungiraju kao “posebni promatrači” svog vremena. To vrijedi i za pripovjedača spomenutih bajkovitih kratkih romana koji nerijetko traže suglasnost sa svojim protagonistima i njihov se pogled prepleće s pogledom (anti)junaka. Oni su *marginal men* i zbog toga što su muškarci, gubitnici koji se, za razliku od brojnih žena, ne uspijevaju snaći u novonastalom svijetu. Ginofozna tendencija što se nepo bitno provlači kroz Rothovo djelo¹⁷ može se čitati i kao problematična posljedica marginalizacije koja skoro isključivo zahvaća muškarce. To je snažan socijalni i egzistencijalni gubitak djelovanja i značenja. Čitanje Rothovih romana iz rodno specifične perspektive zanimljivo je tek ako se – zanemarujući kritiku Rothovih poetiranih sudova o modernoj emancipiranoj ženi u Weimarskoj Republici ili Sovjetskom Savezu – ozbiljno shvati to specifično muško iskustvo depravacije kao socijalnopsihološkog nalaza. Ono naime tvori presudnu točku za sve one političke projekte koji su usmjereni na prekarno i riskantno restauriranje tradicionalnih slika muškog “samoovlaštenja”.

3. ČITANJA MARGINALIZACIJE. PRAZNINE ZA POLITIČKE KARIJERE: NACIONALISTIČKI SVIJET U PAUKOVOJ MREŽI

Prvi veći Rothov prozni tekst *Paukova mreža* izlazio je od 7. listopada 1923. u nastavcima u bečkim novinama *Arbeiterzeitung*, organu austrijske socijaldemokracije.¹⁸ Datum je vrijedno spomenuti ponajprije stoga što se otuda vidi da roman u to vrijeme još nije bio dovršen. Objavljivan je, poput *Radetzky-marscha* kasnije, kao djelo u nastajanju. Naime, u trenutku u kojem su objavljena prva poglavlja, autor nije mogao znati za puč koji su Hitler i Ludendorff, njemački general iz Prvoga svjetskog rata, pokrenuli 8. i 9. studenoga te godine. U njegovu romanu, čija se radnja uglavnom odvija u Berlinu i na sjeveru Njemačke, nacionalisti – u suradnji s desnoradikalnim krugovima u Münchenu – 2. studenoga planiraju održati demonstracije protiv komunista, ali i protiv

¹⁴ Joseph Roth 1984. *Die Kapuzinergruft. Roman in zwei Bänden*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, str. 234.

¹⁵ Joseph Roth 1970. *Das Spinnennetz*, Frankfurt/Main: Fischer, str. 78.

¹⁶ Wolfgang Müller-Funk, *Joseph Roth*, op. cit., str. 27–45.

¹⁷ Op. cit., str. 143–154.

¹⁸ Peter W. Jansen 1970. “Nachwort”, u: *Das Spinnennetz*, Frankfurt/Main: Fischer, str. 126.

Republike. Pritom ne smiju manjkati ni imena Hitlera i Ludendorffa. Potonjemu se on u fiktivnom svijetu već ranije obratio pismom i stupio s njim u izravan kontakt.

U svome dugo zaboravljenom prvijencu, koji sadrži mnoge stilske elemente njegovih kasnijih kratkih romana (bajkovite motive, kratke i jednostavne rečenice),¹⁹ mladi novinar Joseph Roth – zacijelo kao prvi autor – bavi se ranom poviješću nacionalso-cijalizma i radikalno desnog tabora uopće, znatno prije Ernsta Weiβa (*Der Augenzeuge – Očevdac*) ili Liona Feuchtwangera (*Erfolg – Uspjeh*). U jednom članku on tako navodi:

Čini mi se da njemačka povijest današnjice i nedavne prošlosti izlučuje nekakvu konzervirajuću tvar kojom oblaže svoje pokojnike tako da u pokladno doba mogu ustati i u Münchenu izlagati svoje svjetonazore.²⁰

Želeći naglasiti anakronizam i nestvarnost zbivanja, austrijski promatrač tu okolnost još i dodatno zaoštava: “Poričem stvarnost Hitlerovog procesa.”²¹

Protagonist Rothova ranog romana sasvim je prosječan čovjek, potječe iz malograđanskih prilika, otac mu je bio “željeznički carinski revizor” i policajac pozornik. Rat je ozbiljno pomrsio njegove planove o karijernom usponu. Siromašni je student koji nešto malo novca zarađuje radeći za židovskog draguljara koji pak, usput budi rečeno, nosi blago izmijenjeno ime jedne bečke banke (Rothov lik draguljara Efrussi piše se, za razliku od historijskog bankara, *f a n e p h*) koja je na bečkom Ringu posjedovala raskošnu palaču.²² U obitelji svoje majke, u međuvremenu udovice, on predstavlja samo još jedna, neželjena gladna usta, kako to pripovjedač sarkastično pripoučuje.

Od gospodarske udruge rezervnih časnika Theodor je jednom tjedno dobivao mahunarke. Dijelio ih je s majkom i sestrama u čijoj je kući živio, gdje ga nisu trpjeli niti se na njega obazirali, osim gdjekad, i to s prijezirom. Majka je болоvala, sestre su venule, starjele su i nisu Theodoru mogle oprostiti da nije ispunio svoju dužnost da kao poručnik i kao – dvaput u ratnim izvještajima – spomenuti junak nije poginuo. Mrtav sin zauvijek bi ostao ponos obitelji. Demobilizirani poručnik i žrtva revolucije ženama je bio tek smetnja.²³

Sociogram mladoga njemačkog povratnika i njegove obitelji dopunjuje se jednako tako kratkim psihogramom koji ga pokazuje kao osrednje nadarena, ambiciozna, autoritetima podložna čovjeka koji marljivo buba grčke riječi i dobro pazi što će reći: “(...) uvijek je bio šutljiv, uvijek je osjećao nevidljivu ruku pred svojim usnama (...).”²⁴ U njegovu osjećaju manje

vrijednosti nadmoćnima mu se čine osobito Židovi, ponajprije najbolji učenik u razredu, basnoslovno bogati i suvereni draguljar Efrussi koji ima novac, veze i lijepu ženu.

Bio je kućni učitelj izjalovljenih nadanja, malaksale hrabrosti, ali uvijek živahne, iscrpljujuće ambicije. Žene, sa slatkom, primamljivom muzikom u zanjihanim bokovima, prolazile su pokraj njega, nedostižne, a on je bio stvoren da ih posjeduje. Kao poručnik mogao bi ih posjedovati, sve, čak i mladu gospođu Efrussi, drugu draguljarevu suprugu.²⁵

Iz toga bajoslovnog svijeta Theodor je isključen jer, kako se navodi u gotovo biblijskom tonu: “(...) ugasla je vjera u njegovu snagu”. Skrhani Samson, i prije no što je postao velik i jak. Toj potištenosti opire se jedan drugi nagon, “njegov vlastiti ponos” koji ga je “obuzeo poput neke tuđe sile”.²⁶

U romanu, u kojem se nazire fasciniranost urotama i tajnim društvima, dvojica nihilističkih Židova imaju zagonetnu ulogu: prvo dr. Trebitsch koji Theodora uvodi u berlinske desničarske krugove te, znatno kasnije i neposredno prije marša nacionalista u studenom 1923, mladi poljski Židov Benjamin Lenz, nihilist s neobičnim afinitetom prema intrigama, pučevima i urotama, predstavljen kao mrzitelj svijeta koji na začudan način mrzi Europu i istodobno skuplja novac za svoju siromašnu židovsku rodbinu. On Lohsea oblikuje kao čovjeka budućnosti i paktira s nacionalistima, koji ga pak mrze jer je Židov. To se može – referirajući se na knjigu eseja Theodora Lessinga, njemačkog filozofa židovskog porijekla i Nietzscheova učenika – čitati kao specifičan Rothov prilog židovskoj samomržnji (*Selbsthass*). Osim o povijesno autentičnom Arthuru Trebitschu, Lessing u svojoj knjizi piše još o petorici židovskih antisemita, među ostalima i o Paulu Réeu i Ottu Weiningeru. Njemački filozof, koji je poginuo kao žrtva nacističkog napada u emigraciji u Čehoslovačkoj, ni sam međutim nije bio lišen samomržnje koju je opisao ovako:

Arthur Trebitsch, rođen 1879. u Beču iz židovskog roda, nadaren kao književnik, filozof i političar, autor oko dvadeset knjiga i velikog broja članaka, do svoje je smrti 26. rujna 1927. bio progonitelj Židova. (...) Već u ranoj mladosti u lijepom svijetloplavom dječaku prokljalo je fantastično ludilo: tajno židovsko društvo, rašireno cijelim svijetom, skovalo je plan ovladavanja svijetom i ugrožava arijske narode, predodređene da predvođe čovječanstvo. Upravo on, Arthur Trebitsch, odabran je da njemački narod spasi od Židova.²⁷

Nasuprot tome, u Rothovu ranom romanu dr. Trebitsch u pratnji svoga neopisivo bogatog strica Arthura (!), inače naturaliziranog Amerikanca, na-

¹⁹ Wolfgang Müller-Funk, *Joseph Roth*, op. cit., str. 94.

²⁰ Joseph Roth, 1975, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, str. 71.

²¹ Op. cit., str. 70.

²² Edmund de Waal 2011. *Der Hase mit den Bernsteinaugen*. Wien: Zsolnay.

²³ Joseph Roth, *Das Spinnennetz*, op. cit., str. 5–6.

²⁴ Op. cit., str. 6.

²⁵ Op. cit., str. 9.

²⁶ Op. cit., str. 11 i 12.

²⁷ Theodor Lessing 1984. *Der jüdische Selbsthass*. München: Matthes & Seitz, str. 103.

pušta Njemačku nekoliko dana prije marša nacionalističkih skupina početkom studenoga 1923. godine. Promjena Trebitscheve biografije je vrlo znakovita. Za razliku od filozofa antisemita, Rothov fiktivni politički savjetnik i prijatelj draguljara Efrussija zapravo nije antisemit nego je nihilist koji neprijatelje židovstva želi potući njihovim vlastitim sredstvima, baš kao i mladi Benjamin Lenz, drugi Židov iz redova onih paravojnih nacionalista koji iz marginalizacije mnogih mladih muškaraca nastoje izvući politički kapital.

Na svom putu u elitu novoga nacionalističkog tabora Lohse prolazi proces inicijacije i – seksualnog – poniženja. U tim krugovima homoseksualnost – kako pokazuje roman – očito ima značajnu ulogu. Inicijaciju u desnoradikalne krugove Lohse prolazi kroz silovanje koje nad njima obavlja tajanstveni lik koji se zove princ Heinrich. Kasnije ga ponižava još jedan desni radikal koji ga prisiljava da se pred svim drugovima svuče do gola. Te i druge podlosti on mirno prihvaća na putu prema gore, potom se nekima osvećuje, drugima pak oprašta. Podložnost i podmuklost pokazuju se kao osobine koje ga s vremenom čine nezamjenjivim. Preko političkih ubojstava, intriga, štrajkolomstva i organizacije politički motiviranog nasilja, njegov put vodi prema gore. Uspjeh marša 2. studenog nije doduše potpun, no njemu, više nihilistu nego ideologu, uspijeva da se pomoću novca i dobrih veza probije u blizinu onoga bajoslovnog svijeta u koji tako dugo nije imao pristupa, i to ženidbom za Elsu von Schlieffen, osobu čije ime upućuje na prusko časničko plemstvo, jer važan vojni plan Njemačkog Reicha izradio je upravo general von Schlieffen.²⁸

Supruga plemkinja beskrajno se divi suprugu nasilniku, njezino priznanje i ponos su psihološki lijek koji mu je potreban za daljnji uspon. Konačno uza sebe ima nekoga u čijim očima više nije malen. Pripovjedač komentira taj uspon jednim ciničnim “ne” u koje uključuje oštar pogled Theodorova navodnog podupiratelja Benjamina Lenza koji pak Theodora ima u šaci poput lutke.

To je bilo europsko vjenčanje, tu se ženi čovjek koji ubija bez smisla i koji je radio bez duha, i on će začeti sinove koji će također ubijati, koji će biti Europljani i ubojice, krvoločni i podli, ratnički i nacionalistički, krvavi posjetitelji crkvi, vjernici europskog boga koji je usmjeravao politiku. Theodor će začeti djecu, studente nacionalnih boja. Oni će napučiti škole i vojarnje. I Benjamin je vidio Lohseovo pleme. Bit će posla. Oni će se poubijati.²⁹

Posljednja rečenica, promotri li se bolje, može se protumačiti samo tako da Lenz, lažni agent, računa s tim da će se djeca nacionalističkog tabora “iz Lohse-ova plemena[!]” istrijebiti, “međusobno poubijati” u

svojim internim borbama za moć. Dvojica židovskih suurotnika, Trebitsch i Lenz, koji, vođeni niskim motivima, podupiru Lohseovu karijeru, na kraju neočekivano i nenajavljeno napuštaju jezovito poprište, zemlju obilježenu ubojstvima, pučevima, atentatima i pokušajima izazivanja građanskog rata. Iz današnje perspektive iseljenje dvojice Židova može se čitati kao anticipacija događaja koji su uslijedili 1933. i 1938. Naizgled nezaustavljiv uspon očekuje pak Theodora, marginaliziranog čovjeka Prvog svjetskog rata, koji bi mogao postati i ničim ograničenim vladarom poraženog carstva. Da bi naglasio tu “vjeru”, pripovjedač odabire perspektivu Else:

“Moram podići svoj pogled na tebe”, rekla je Elsa, sjedila je u prvom redu i podigla svoj pogled na supruga, odrasloga i dalje rastućeg, šefa osiguranja – pomislila je – predsjednika države, čuvara mjesta za budućeg cara. (...) “Jedan od vodećih ljudi” zvao se Theodor Lohse. Zašto ne: vodeći čovjek.³⁰

4. PODLOŽNOST I PROSVJED: POBUNA

I radnja *Pobune* zbiva se u Berlinu, u književno-povijesnom smislu na prijelazu iz ekspresionizma u Novu objektivnost, u tematskom smislu između Ernsta Tollera i Ericha Kästnera. U tom portretu ratnog stradalnika Roth prikazuje i ničim poremećenu sliku mizerije i tuge njemačkog poraća. *Marginal man* ovdje nije nedobrovoljni rezervni časnik, nego invalid koji je u ratu izgubio “više od samo jedne noge”.³¹ Rothov portret, što ponajprije izrasta iz pripovjedne tehnike neizravnog govora, usredotočuje se na mentalnu i duševnu nutrinu lika i pokušava ga, podsjećajući mjestimice na Horvátha, istražiti na antropološki način. Pritom je otpočetak jasno da je riječ o određenom tipu, o određenom društvenom presjeku u kontekstu teško poraženoga Njemačkog Reicha. I Pumovo shvaćanje svijeta temelji se na stanovitom aspektu bajkovitosti, što je vidljivo već na početku romana (a i ovdje su primjetne biblijske aluzije, primjerice topos neodredivosti i tajanstvenosti koji se s Boga prenosi na autoritet države):

Vlada je nešto što se prostire iznad ljudi, poput neba nad zemljom. Ono što od nje dolazi može biti dobro ili zlo, ali uvijek je veliko i nadmoćno, neodređeno i neodredivo, premda ponekad razumljivo i običnim ljudima.³²

Andreas Pum čovjek je što vjeruje autoritetima, čovjek iz donjeg segmenta društva koji polazi od pretpostavke da invalid odlikovan u ratu može računati na respekt drugih. Poslušnošću i podanošću on uporno

²⁸ Usp. URL: <https://www.zeitklicks.de/kaiserzeit/zeitklicks/zeit/weltgeschichte/der-erste-weltkrieg/was-ist-der-schlieffen-plan/>, pristup: 12. svibnja 2020.

²⁹ Joseph Roth, *Das Spinnennetz*, op. cit., str. 106.

³⁰ Op. cit., str. 121–122.

³¹ Joseph Roth 2019. *Die Rebellion*, Hamburg: tredition s.a. (reprint).

³² Joseph Roth, *Die Rebellion*, op. cit., str. 5.

pokušava iskamčiti neku povlasticu za sebe. Njegova vjera u autoritete podložna je teškim kušnjama: "Proteza nije stigla. Umjesto nje stigao je nered, propast, revolucija."³³ Pum odbija prihvatiti spoznaju o svome marginalnom položaju. Pritom mu – na bajkovit način, slično kao i u kasnom Rothovom romanu o svetom pijancu – uvijek iznova pomažu sretne slučajnosti. Pogreškom ga tako svrstavaju u kategoriju invalida koja dobiva nešto više od drugih, usto dobiva i vergl, proizvod "tvornice vergla Dreccoli & Co."³⁴, a ta mu nova djelatnost omogućuje preživljavanje. On ostaje lojalan podanik koji voli red, a njegovu provedbu zahtijeva i od svog sustanara Williija.

Dugo se čini da u tom malom političkom poučku dobitnu kombinaciju predstavlja strategija dobrog poslušnog malograđanina kojemu je pobuna mrska. Nakon što se skrasio kao verglaš, Andreas je krenuo u potragu za suputnicom svoje skromne egzistencije. Ponovo mu slučaj pomaže u obliku žene, omdnevna udovice, koju su ganule sentimentalne melodije njegova vergla – u nedogled joj je svirao *Lorelei* – i koja se, povrh toga, nalazi u potrazi za novim bračnim partnerom. Muškaraca je malo, a jedan drugi takmac za njezinu naklonost, inače policajac, malograđanki Katharini Blumich učinio se opasnim ženskarom i nesigurnim vjetropirom, te je prednost (isprva) dobio ratni invalid:

Kakav li je on bio sretnik! Takve se stvari ne događaju svaki dan, to nisu bile obične stvari, to su bila čuda. Koliki su njemu slični sada drhtureći čekali zimu, poput usamljenih, slabašnih grmiča, znajući da su izdani i na smrt osuđeni, i svejedno bez snage da sudbinu laganog uništenja spriječe brzim samoubojstvom. No između tisuću invalida upravo je njega, Andreasa Puma, izabrala Katharina Blumich koju je on pomalo i kao da se priprema počeo zvati "Kathi".³⁵

Nalazimo se na vrhuncu i prekretnici priče. S tako malenom harmoničnom srećom priča se, naravno, ne može i ne smije okončati. Dvije su slučajnosti Andreasu Pumu pomogle, treća ga pak odvodi na put samorazarajuće destrukcije i u propast. Za to je potrebna jedna sporedna radnja, priča u priči. Andreas Pum u tramvaju se sukobljava s osobom iz sasvim drukčijeg svijeta, s poslovnim čovjekom koji je, silno ogorčen zbog prijave podnesene protiv njega, netom prije toga napustio svoj ured. Naime, zbog navodnoga seksualnog uznemiravanja na odgovornost ga je pozvao zaručnik njegove tajnice, inače imitator životinjskih glasova, koji nije želio trpjeti takvo ponašanje bogata čovjeka i stoga predstavlja određeni kontrast prema Pumu. Gospodinu Arnoldu prijete prijava i procesi i s time povezane društvene neugodnosti. Sav gnjevan, on ulazi u tramvaj i započinje

svađu s ratnim invalidom Andreasom kojega on, dakako, promatra kao čovjeka druge klase te zbog toga s njim ne želi podijeliti mjesto na tramvajskoj klupi. Po prvi puta i posve neočekivano iz Andreasa, *marginal mana*, izbijaju duh otpora i dugo zatomljeni bijes:

Po prvi puta u Andreasovu životu dogodilo se da mu je pojava dobro odjevena gospodina bila antipatičnom. (...) Već je mnogo vremena prošlo otkako se s tim pomirio – a čak mu nikada nije ni palo na pamet da postane ozlojeđen jer drugim ljudima nije nedostajala noga. Ali tjelesna neoštećenost upravo tog gospodina, Andreasa je silno rasrdila. Bilo mu je kao da je tek sada otkrio da je on bogalj a drugi ljudi zdravi.³⁶

Pobuna protiv arogantnog bogataša za njega završava tragično: policija ga hapsi, žena ga napušta i nakon toga ipak započinje vezu s policajcem, on završava u zatvoru i naposljetku umire, usamljen i ogorčen. Tako se završava Rothova ironično-tragična legenda o vrijednom ratnom invalidu Andreasu Pumu koji je svoj život nastojao voditi oslanjajući se na red, poslušnost i pobožnost. Njegov potisnuti bijes nepobitno mu pokazuje da čovjek s margine u ovom svijetu nema nikakve šanse. Tako on svršava kao i brojni drugi invalidi koje je on, na vrhuncu svoje male sreće, tako sažalijevao. Andreas gubi vjeru u državu i Boga i jedina mu je još želja da skonča u paklu.

5. ZIPPER I NJEGOV OTAC: EGZEMPLARNO PROPADANJE I NEUSPJELI USPON

Treći slučaj sloma i marginalizacije kao posljedice Prvoga svjetskog rata Joseph Roth donosi u manje poznatom djelu *Zipper i njegov otac*, priči o dva naraštaja, o ocu i sinu, o predratnom i poslijeratnom vremenu. Theodor Lohse u *Paukovoj mreži* uspijeva se osloboditi iz mučnoga i podređenog položaja, ali uz cijenu da postane članom kriminalne, podmukle političke mašinerije. Andreasu Pumu bit će pak uskraćeno zadovoljstvo parcijalne neutralizacije u svojstvu invalida autsajdera, a na kraju će ostati bez svega.

Mladi Zipper iz romana objavljenog 1928. neće ostvariti socijalni uspon koji je planirao njegov mušičavi i nespretni otac i završiti kao klaun-nomad onkraj građanskog svijeta. Ako život klauna upućuje na umjetničku egzistenciju, može se reći da je Arnold Zipper svoj neuspjeh da nakon rata 1918. postane dijelom građanskog svijeta preokrenuo na produktivan način.

Zbog razbijanja iluzije način pripovijedanja u romanu umnogome nalikuje na postmoderne postupke. Pripovjedač, koji potkraj romana svom prijatelju Arnoldu upućuje pismo potpisujući se kao Joseph Roth, igra se pritom idejom da je pripovjedač, realni

³³ Op. cit., str. 11.

³⁴ Op. cit., str. 15.

³⁵ Op. cit., str. 33

³⁶ Op. cit., str. 50.

autor Joseph Roth, prijatelj fiktivnog Zippera. Već na početku pripovjedač, i sam bez oca poput autora Josepha Rotha, izvještava da je otac njegova prijatelja njemu bio neka vrsta zamjenskog oca. "Autobiografski pakt" (Philipp Lejeune) autor prekida time što romanu daje pseudo-autobiografsku notu. Ili, drukčije rečeno: pripovjedač u *Zipperu i njegovu ocu* nepouzdan je pripovjedač, kao i brojni drugi Rothovi pripovjedači.

Zipperov otac u toj je mjeri ambiciozan i ujedno neuspješan u pokušajima svoga socijalnog uspona da mu od braka s imućnom ženom iz višega društvenog staleža ostaje tek skromna papirnica. On je djetinjasti skupljač i ljubitelj nekorisnih "šaljivih predmeta"³⁷, čovjek koji istodobno simulira građanski život. Njegov se društveni konformizam pokazuje posve neproduktivnim te još prije Prvoga svjetskog rata za dlaku izbjegava bankrot, a s tim u korak ide i iz temelja nesretan brak čovjeka slobodna duha i konzervativne žene, duboko razočarane hohštaplerstvom lakoumnog supruga. Karakterističnim se za očevu pozu izigravanja važnog gospodina pokazuje zamračeni salon u stanu obitelji Zipper koji inscenira svijet privida:

Stari Zipper nije posjedovao slike svojih predaka. Ali potjecao je iz obitelji koja je bila "skromna" i nije se davala portretirati. On sam nastojao je ostaviti dojam da želi postati praotac uvažena roda. Često se fotografirao i potom sve svoje slike davao povećati. Vješao ih je na zidove salona. Na njima se gospodin Zipper mogao vidjeti sa šešrom i štapom, na vrtnoj klupi, s jasmynom u pozadini. Zatim, za pisaćim stolom, zadubljen u debelu knjigu. Na desnoj strani visjela je slika koja je gospodina Zippera prikazivala u uniformi narednika – knjigovodstvenog narednika – pješaštva. Lijevo pak gospodin Zipper u cilindru s bijelim rukavicama, kao da je upravo stigao s neke svadbe ili sprovoda. Ovdje je bio još mladi zaručnik, držeći u rukama kitu cvijeća u bijelom omotu, ondje pak već ozbiljan otac, držeći malog Arnolda u naručju.³⁸

Nezavidno obiteljsko stanje još se više pogoršava u ratu. Dok se stariji sin Caesar kući vraća ranjen i traumatiziran te potom umire na psihijatriji, mlađi sin i njegov prijatelj, pripovjedač, postaju klasičnim predstavnicima izgubljene generacije: "Rat je jednog dana ipak prestao. Monarhija se raspala. Mi smo se vratili kući." I nešto dalje: "Milijun mladih muškaraca išao je uokolo i tražio posao. Arnold je bio jedan od njih."³⁹ Na sljedećim stranicama slijedi podjednako sažet i uvjerljiv, za Rothovo djelo karakterističan opis duševnog stanja marginaliziranih ljudi koji su u ratu izgubili sve. Polazište je Arnoldov plan da se odseli stricu u Brazil:

Na put su krenuli i neki koji nisu imali strica na drugoj strani oceana. Zavičaj je postao tako skučen da je i najstarije ljude, ljude koji nikada nisu napustili svoj okrug, obuzela žudnja da se odsele u neki daleki svijet, a da ovaj svoj izbrišu iz sjećanja, iz srca, iz života.⁴⁰

Mutnim poslovima Arnold pokušava preživjeti i zapošljava se kao trgovački zastupnik za manje ili više korisnu robu: "Tada je u zemlji bio običaj da se demobilizirani časnici koji nisu imali zanimanja, ili koji svoje zanimanje nisu mogli obavljati, trguju vojnom robom. Arnold nije pripadao marljivima."⁴¹ Moralno-politička dijagnoza postavljena u romanu iz 1928. godine, jasno pokazuje što ti mladi ljudi žele zaboraviti i od kojega zbunjujućeg iskustva zapravo bježe, kako to pokazuje Arnoldov slučaj:

Mislim da nas je rat pokvario. Priznajmo da je nepravedno što smo se vratili. Znamo koliko i poginuli, ali moramo se praviti ludi jer smo slučajno ostali na životu. Ova ulica i ovaj ured, porezi i pošta i ples i kazalište i bolest – sve nam je to smiješno. Poznajemo možda tek dvije stvari koje nam dokazuju da smo živi. Možemo slušati i zapovijedati.⁴²

Kao da njima upravlja neka nevidljiva ruka, poslovi ovog svijeta izgubili su svoje značenje. Poslijeratni svijet nije donio samo bezbrojne marginalizirane ljude, on se i onima koji su rat preživjeli čini neprimjerenim, nestvarnim i odmaknutim. Na pozadini iskustva kolektivnog umiranja, tom se svijetu smanjuje vrijednost, i to ne samo zato što se monarhija smanjila na malu siromašnu tvorevinu, nego i u gotovo metafizičkom smislu.

I *marginal man* ovoga, baš kao i protagonisti drugih dvaju romana, polazi u potragu za ženom: "Ona će ti pomoći da stekneš iluziju da još nešto vrijediš u ovom svijetu."⁴³ I Arnold Zipper nalazi ženu, i to ženu koju je poznao i ranije i u koju je i tada, ne previše ali ipak, bio zaljubljen, i to zato "što nije imao sklonosti prema zaljublivanju".⁴⁴ Ali, kao i u brojnim drugim slučajevima u Rothovu svijetu, upravo se ta okolnost, utječući na povećanje muškarčeve marginaliziranosti, pokazuje kobnom. Kastracija muškarca i nelagoda koju partneri međusobno osjećaju, slično kao i u *Kapucinskoj grobnici*, zbivaju se i na intimnoj, seksualnoj razini. Rivali s kojima se suočava podložni Arnold ("Vidio je samo jednu zadaću: biti koristan svojoj ženi."⁴⁵), nisu toliko muškarci s kojima se Erna gdjekad upušta u vezu očekujući odatle neku korist, nego rivalke, žene. Riječ je lezbijskim sklonostima njegove supruge koje, kako glasi nalaz u romanu, iz para čine dvoje usamljenih ljudi, ljudi čiji je život u osnovi nesretan i neispunjen:

⁴⁰ Op. cit., str. 48.

⁴¹ Op. cit., str. 46.

⁴² Op. cit., str. 61.

⁴³ Op. cit., str. 62.

⁴⁴ Op. cit., str. 76.

⁴⁵ Op. cit., str. 96.

³⁷ Joseph Roth 1978. *Zipper und sein Vater*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, str. 9.

³⁸ Op. cit., str. 11.

³⁹ Op. cit., str. 43.

Ali iza tog praznovjerja skrivala se njezina čežnja za prisnošću o kojoj ni sama nije ništa znala, ono zrnce ozeble duše kojega čovjek nije svjestan kada je soba topla, ono malo skrivene bijede koju nitko ne smije vidjeti niti je čovjek sam vidi kada je bogat, ona drhtava žudnja što počinje pjevati tek u zadnjim trenucima života.⁴⁶

Životni stil novih bogataša koji se povezuje sa svijetom filma i koji se tumači kao simptom samoouđenja, tek je fasada iza koje se ta praznina krije.⁴⁷ U kulturno konzervativnome Rothovu svijetu muškarci su ratni gubitnici, žene su pak u određenom stupnju ratne dobitnice. A mjesta na kojima se zbiva ta, za muškarce opasna, emancipacija svjetovi su umjetnosti i kina, novca, luksuza i promiskuiteta. Arnold postaje trpeljivim i revnim suprugom glumice s uzlaznom karijerom koja se sprema na put u Hollywood i koja, unatoč brojnim ljubavnim vezama i uspjesima, ostaje nesretna, dok Zipper, nakon što se dugo vezivao uz Ernu, ostaje tužni klaun koji nastupa diljem Europe, Europe koja sve više i više tone pritisnuta posljedica-ma svoga simboličkog poslijeratnog poretka.

Rekvijem je to za izgubljenu generaciju mladih muškaraca koji su krenuli u rat i potom izgubili sve. Oni se vide suočenima sa svijetom koji je naizgled sam po sebi izrastao iz ruševina rata, nestvarnih poput fatamorgane, masovne kulture koja je proizišla iz mode, filma i industrije zabave, kapitalizma kulture u kojoj napredak ne jamči nadarenost nego trijezni razum. Već i prije njegova obrata prema bajkovitom monarhizmu, kod Rotha idu ruku pod ruku lijeva društvena kritika i konzervativna nelagoda kulturom poslijeratnog vremena. Mladu generaciju – tako glasi njegov sud – izdali su njezini roditelji poslavši je u rat, a prevareni su jednako tako – to je perspektiva romana – i lažnim obećanjima poslijeratnog vremena. Marginalnost proizlazi i odatle što oni nisu bili socijalizirani za ovaj svijet i što se stoga osjećaju suvišnima. Oni su stranci u vlastitoj zemlji. Kao u romanu *Ansichten eines Clowns (Razmišljanja jednog klauna)* Heinricha Bölla, egzistencija klauna nada se kao primjeren odgovor na zamršenu situaciju svijeta, situaciju iz koje se može dobiti i nešto pozitivno za vlastitu marginalnu situaciju utoliko što klaun, čovjek bez identiteta i reputacije, igrač kao takav, postaje simbolom umjetnosti i književnosti. U meta-autobiografskom smislu Arnold Zipper se stoga doista može smatrati prijateljem autora Josepha Rotha koji, kao fiktivni lik u razgovoru s jednim prijateljem, sentencijski sažima radnju romana:

⁴⁶ Op. cit., str. 101.

⁴⁷ Op. cit., str. 102–105, usp. i str. 97: “Stanovala je s tri prijateljice, dva hrta, koji su tada bili vrlo moderni, podsjećali na Potsdam i ostavljali dojam svojom krhkom, prigupom gracioznošću, te s vrtlarom i vozačem u vili – razumije se po sebi, u vili. Već u predvorju započeli su Bude i nastavili se sve do spavaće sobe. Jedna prijateljica bila je morfistica – u skladu s dobrim tonom – i posjedovala gramofon koji ju je pjesmom pratio u drijemež.”

Nismo bili samo umorni i napola mrtvi kada smo se vratili kući, bili smo i ravnodušni. Ravnodušni smo još uvijek. Svojim očevima ne opraštamo, a ne opraštamo ni mlađim generacijama što dolaze iza nas dok mi još držimo svoja mjesta. Mi ne opraštamo, mi zaboravljamo. Ili još bolje: mi ne zaboravljamo, mi uopće ništa ne vidimo. Mi ne obraćamo pažnju. Svejedno nam je. Sudbina čovjeka, zemlje, svijeta, što nas se to tiče? Mi ne dižemo revolucije, mi samo pružamo pasivni otpor.⁴⁸

Sažeto se može reći da tri odabrana Rothova romana prezentiraju tri različite varijante marginalizacije i pokušaja da ju se izbjegne: jedan put vodi u nacionalsocijalizam, drugi u foucaultovski heterotop svijeta cirkusa, a treći završava u samouništenju i bijedi. Očaj što dominira Rothovim svijetom, svoj uzrok ima i u tome što muški likovi ne pronalaze produktivan put iz marginalnosti, možda tek put s onu stranu aktivističke (socijalističke) revolucije (u koju oni ne vjeruju) i put pasivnog otpora koji se umnogome približava gubitku volje za život. No ono što on dopušta je pripovijedanje, pripovijedanje koje će preživjeti.

S njemačkoga, po rukopisu, preveo
Marijan BOBINAC

LITERATURA

Benjamin, Walter 1977. *Ausgewählte Schriften 1: Illuminationen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

de Waal, Edmund 2011. *Der Hase mit den Bernstein-Augen*. Wien: Zsolnay.

Del Valle Lattanzio, Camilo i Wolfgang Müller-Funk (ur.) 2018. *Zwischen dem Schweigen und der Kritik. Octavio Paz, die Moderne und der Essay*, Wien: Praesens.

Hartmann, Telse 2006. “Kultur und Identität. Szenarien der Deplatzierung im Werk Joseph Roths”, u: *Kultur – Herrschaft – Differenz*, Bd. 10, Tübingen/Basel: Francke.

Jansen, Peter W. 1970. “Nachwort”, u: *Das Spinnennetz*, Frankfurt/Main: Fischer.

Lessing, Theodor 1984. *Der jüdische Selbsthass*. München: Matthes & Seitz.

Lukács, Georg 1971. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Neuwied: Luchterhand.

Magris, Claudio 2000. *Der Habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, Wien: Zsolnay.

Makropoulos, Michael i Ezra Park 2004. “Modernität zwischen Urbanität und Grenzidentität”, u: Tobias Korta/Sibylle Niekisch (ur.), *Culture Club. Klassiker der Kulturtheorie*, Bd. 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp, str. 48–66.

Müller-Funk, Wolfgang 2012. *Joseph Roth. Besichtigungen eines Werkes*. Wien: Sonderzahl.

⁴⁸ Op. cit., str. 130.

Müller-Funk, Wolfgang 2017. "Broken Narratives: Modernism and the Tradition of Rupture", u: Wolfgang Müller-Funk/Clemens Ruthner (ur.): *Narratives in Conflict*, Bd. 10, Boston – Berlin: de Gruyter, str. 9–21.

Paz, Octavio 1987. *Los hijos del limo. Dal romanticism a la vanguardia*, Barcelona: Seix Barral.

Romuald Bitouh, Daniel 2016. "Ästhetik der Marginalität im Werk Joseph Roths. Ein postkolonialer Blick auf die Verschränkung von Binnen- und Außenkolonialismus", u: *Kultur – Herrschaft – Differenz*, Bd. 19, Tübingen/Basel: Francke.

Roth, Joseph 1970. *Das Spinnennetz*, Frankfurt/Main: Fischer.

Roth, Joseph 1978. *Zipper und sein Vater*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Roth, Joseph 1984. *Die Kapuzinergruft. Roman in zwei Bänden*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Roth, Joseph, 1975. *Gesammelte Werke*, Bd. 2.

Roth, Joseph 2019. *Die Rebellion*, Hamburg: tredition s.a. (reprint).

Tokarczuk, Olga 2020. *Der liebevolle Erzähler. Vorlesung zur Verleihung des Nobelpreises für Literatur*, Zürich: Kampa.

White, Hayden 1986. *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen*, Stuttgart: Klett-Cotta.

SUMMARY

MARGINALIZATION AND MODERNITY. ALOOFNESS AND ASYMMETRY IN THE WORK OF JOSEPH ROTH.

With the exception of the early story *Der Vorzugsschüler* (1915/16), the prose work of Joseph Roth covers a period of about one and a half decades: it ranges from 1923, the year when his first novel *Das Spinnennetz* was published in *Wiener Arbeiterzeitung* (as a book, it was published posthumously), to 1939, the year when his short novel *Die Legende vom Heiligen Trinker* was published posthumously in Amsterdam by Allert de Lange. Both 1923 and 1939 mark a crisis. It was during this period that the extremely successful journalist and essayist Joseph Roth presented a prose opus the significance of which continues to this day and which is characterized by an astonishing diversity but at the same time held together by intricate coherence. – In his analysis of the novels *Das Spinnennetz* (1923), *Die Rebellion* (1924) and *Zipper und sein Vater* (1928), the author focuses primarily on Roth's representation of marginalized persons: conceived as a collective term comprising aspects like peripheral position, dysfunctionality, meaninglessness, and powerlessness, the concept of marginality proves to be an exceptionally useful instrument for analyzing works whose character constellation is largely comprised of mutilated and traumatized figures.

Key words: postimperial narratives, marginalization, modernity, Joseph Roth, narrating marginality

Proturječja u prikazu revolucije u ranim romanima Josepha Rotha

Iako je za svog relativno kratkog života napisao i objavio više od dvadeset dužih i kraćih pripovjednih tekstova, Josepha Rotha (1894–1939) već se desetljećima u povijesti i istraživanjima njemačke književnosti ponajprije predstavlja kao autora tzv. “habsburškog mita” koji do izražaja dolazi u njegovim kasnim romanima poput *Radetzky marša* (*Radetzky-marsch*, 1932), *Lažnog utega* (*Das falsche Gewicht*, 1937) i *Careve grobnice* (*Die Kapuzinergruft*, 1938) i novelama poput *Careve biste* (*Die Büste des Kaisers*, 1934). Recepcijska je to sudbina koju autor može zahvaliti Claudiju Magrisu, čija je disertacija *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur* (*Habsburški mit u austrijskoj književnosti*, 1966) u proučavanju ovog autora dosegla toliko utjecajan status da je pozivanje na analizu ovog talijanskog germanista gotovo postalo općim mjestom. Po Magrisu pojam “habsburški mit” označava posebnu vrstu nostalgičnog sjećanja na Habsburšku Monarhiju kao na “zlatno razdoblje sigurnosti” (Magris, 1966: 7) u opusima poznatih austrijskih autora s početka 20. st. poput Franza Grillparzera, Adalberta Stiftera, Huga von Hofmannsthal, Karla Krausa, Josepha Rotha i mnogih drugih. Pritom Magris odabirom riječi *mit* naglašava da se radi o naknadnome idealiziranju Habsburške Monarhije, “iskrivljavanju te izvrtanju stvarnosti” do razine “nesvjesnog procesa sublimacije konkretnog društva u slikovit, siguran i uređen svijet bajke” (*ibid.* 9). Među značajkama te habsburške bajke koji detaljno analizira Magris (birokracija, državna stabilnost, hedonizam), posebno valja istaknuti nadnacionalnu ideju.

Nadnacionalna ideja kao temelj Habsburške Monarhije bila je, između ostalog, povezana s dominacijom njemačkog jezika, kojim su se u svojoj svakodnevici služili brojni narodi, a da pritom nisu izgubili svoje nacionalno određenje (*ibid.* 14). Međutim, za autore “habsburškog mita” kohezivni učinak nadnacionalne ideje nije proizlazio (samo) iz kulturnog pluralizma, već i iz toga što je carstvo zbog zahtjeva raznih etničkih skupina za većim stupnjem autonomije, po uzoru na Ugarsku, bilo izloženo trajnoj političkoj krizi na koju nije imalo adekvatan odgovor. Stoga ni do propasti Austro-Ugarske nije riješeno tzv. “južnoslavensko pitanje”, tj. pitanje većeg stupnja autonomije južnoslavenskih naroda unutar carstva i

mogućeg prelaska s dualističkog na trijalistički sustav. Tendenciju autora “habsburškog mita” da paraliziraju nemogućnost donošenja političkih odluka tumače kao znak postojanosti i stabilnosti imperijalnog sustava koji svojim podanicima pruža dugotrajnu stabilnost možda je i najbolji primjer već spomenutog diskurzivnog mehanizma iskrivljavanja i izvrtanja činjenica s ciljem mitologizacije prošlosti – odgađanje donošenja važnih političkih odgovora tako umjesto manom jednog složenog političkog sustava iz vizure autora “habsburškog mita” paradoksalno postaje njegovom vrlinom, svojevrsnim jamstvom stabilnosti. U tome smislu autore “habsburškoga mita” moguće je okarakterizirati kao politički konzervativne jer u svojim djelima izražavaju nostalgiju za carstvom kao vrstom državnog poretka kojem je u europskom kontekstu godina 1918. zadala posljednji udarac.

Međutim, opus Josepha Rotha, čijoj je spisateljskoj karijeri prethodila ona novinarska, odnosno feljtonistička, ne bi trebalo svoditi samo na kasne romane kojima dominira prikaz pretjerano nostalgičnih protagonista s patološkom fiksacijom na idealiziranu prošlost Habsburške Monarhije.¹ Kao veteran Prvog svjetskog rata koji je nakon rata prvo u Beču, a zatim i u Berlinu i Parizu radio kao novinar, Roth karijeru romanopisca započinje u ranim 1920-im godinama tekstovima *Paukova mreža* (*Das Spinnennetz*, 1923)², *Hotel Savoy* (1924) i *Pobuna* (*Die Rebellion*, 1924). U svim trima romanima ishodišna sudbina protagonista je navlaš ista: radi se o ratnim veteranima koji se, psihički i/ili fizički osakaćeni, s fronte vraćaju u svijet radikalno drukčiji od onog koji su napustili, pri čemu se ta izražena različitost u odnosu na ono što su za sobom ostavili odlazeći u rat ne odnosi samo

¹ U tome smislu Magris o “habsburškom *mitu*” govori kao o “dijelom svjesnom, a dijelom nesvjesnom procesu sublimacije konkretnog društva u slikovit, siguran i uređen svijet bajke” (Magris, 1966: 9).

² Roman se od ostatka Rothova opusa razlikuje utoliko što je to jedini njegov roman koji je izlazio u nastavcima (u *Wiener Zeitung*) od 7. listopada do 6. studenog 1923. te je nakon toga zaboravljen i ponovo objavljen tek 30 godina nakon autorove smrti, 1967. Razlog gotovo tridesetogodišnje pauze u recepciji romana jest činjenica da ga se odrekao sam autor u pismu iz 1932. godine, u kojem tvrdi da je njegov prvi roman *Hotel Savoy* (usp. Bronsen, 1974: 240).

na promjenu društvenog uređenja iz monarhije u republiku. Uslijed raspada carstava koja su vojnike Theodora Lohsea iz *Paukove mreže*, Gabriela Dana iz *Hotela Savoy* i Andreasa Puma iz *Pobune* poslali u Prvi svjetski rat, potencijalna simbolička i ekonomska valorizacija statusa ratnog veterana u mirnodopskom vremenu preko noći postaje neostvarivom, pa su Rothovi likovi svi redom primorani osmisliti novi model preživljavanja.³ Za razliku od pripadnika obitelji Trotta iz romana *Radetzky marš* i *Carska grobnica*, koji za monarhijom žaluju na simboličkoj razini jer ih njen raspad, kako kaže Magris, dovodi do “zablude, emocionalne nesigurnosti i nihilističkog očajanja” (Magris, 1966: 256)⁴ te lišava sigurnosti kakvu pruža društveno uređenje dugog povijesnog trajanja s jasnim i predvidljivim pravilima hijerarhijskog ustroja, likovi ranih Rothovih romana imaju prvenstveno egzistencijalne brige; oni pripadaju proletarijatu, društvenoj skupini koja ranih 1920-ih godina postaje mobilizacijskom platformom kako lijevih, tako i desnih i ekstremno desnih političkih pokreta, i to ne samo u Weimarskoj Republici, odnosno u Berlinu, gdje Roth živi od 1920, već i u Prvoj Austrijskoj Republici, ali i na periferiji nekadašnjeg carstva, u Rothovoj rodnoj Galiciji za čiji se teritorij nakon raspada monarhije bore Poljska s jedne i Sovjetski Savez s druge strane. Iza prikaza prekarne egzistencije pripadnika radničke klase, bilo iz perspektive Theodora Lohsea koji ne samo da ih prezire, već i otvoreno zlostavlja, bilo iz perspektive Andreasa Puma koji im nedvojbeno pripada, stoji već etablirani feljtonist Joseph Roth koji u Berlinu piše kritičke članke o radikalnoj desnici te ih, igrajući se svojim imenom i prezimenom, potpisuje kao “der Rothe Joseph” (“Crveni Joseph”), aludirajući pritom na svoju pripadnost lijevoj političkoj opciji (usp. Kiefer, 2001: 23). Pitanje koje se nameće u istraživanjima Rothovog opusa općenito te konkretno u okviru ovoga članka jest kako se “Crveni Joseph”, čiji su novinarski i pripovjedni tekstovi u ranim 1920-im godinama obilježeni društveno-kritičkim angažmanom bliskim progresivnim lijevim političkim strujanjima, u periodu od desetak godina uspio razviti u konzervativnog autora “habsburškog mita” koji propalo carstvo zaziva kao utopijsko rješenje svih problema modernog čovjeka; rješenje koje Austro-Ugarska, uzmu li se u obzir političke napetosti prije izbivanja Prvog svjetskog rata, nikada nije bila. Glavna teza ovoga rada je da se o proturječju radi samo na prvi pogled te da između Rothovih ranih i kasnih radova postoje određene

³ Raspad Austro-Ugarske imao je direktne posljedice i za samog Josepha Rotha, tj. za njegov osjećaj etničke i nacionalne pripadnosti. Iako je sam sebe smatrao pripadnikom njemačko-austrijskog kulturnog kruga, nakon raspada monarhije nacionalnost se određivala po mjestu rođenja, pa je tako Roth, rođen u gradiću Brodyju u tadašnjoj Galiciji, mogao dobiti samo poljsku putovnicu.

⁴ Osim u slučaju romana *Pobuna* koji je na hrvatski preveo Zlatko Gorjan (vidi popis literature), svi drugi prijevodi s njemačkog i engleskog su moji.

sličnosti i kontinuitet kritičkog stava prema modernitetu koji se u različitim fazama stvaralaštva manifestira na različite načine, kako na razini sadržaja, tako i na razini estetskih značajki teksta. U potrazi za odgovorom na to pitanje, članak analizira Rothov ambivalentan odnos prema socijalizmu, Novoj objektivnosti i modernitetu u kombinaciji s analizom prikaza revolucije u trima navedenim romanima, odabranima zbog toga što su napisani prije 1926. godine, kada Roth kao dopisnik ugledne njemačke tiskovine *Frankfurter Zeitung* putuje u Sovjetski Savez s ciljem da čitatelje izvijesti o novom društvenom poretku koji će na posljednju duboko iznevjeriti njegova očekivanja.

Dosadašnja istraživanja proturječja Rothova opusa nerijetko pojednostavljeno pravdaju njegovom kontradiktornošću i čestim promjenama političkih, ali i vjerskih i drugih stavova, što svakako nije argument koji bi već na prvu trebalo odbaciti, ima li se u vidu njegova notorna nepouzdanost kada se radi o iznošenju činjenica vlastite biografije. Do koje je mjere riječ o autoru koji je u člancima i privatnoj korespondenciji sustavno falsificirao podatke o svome životu možda najbolje svjedoči već i sam opseg njegove najiscrpnije biografije od 700 stranica, koju je napisao David Bronsen. Nezahvalni zadatak Rothova biografa Bronsena te ujedno i njegova najveća zasluga krije se u opsežnom istraživanju kojim se pokušalo potvrditi ili opovrgnuti Rothove tvrdnje o nizu događaja iz njegovog života – zadatak koji nije uvijek bilo moguće ispuniti. U svojoj monografiji o životu i djelu Josepha Rotha, Wolfgang Müller-Funk navodi samo jedan od ekstremnijih primjera Rothove manipulacije činjenicama koji nije do kraja razjašnjen: kada je 1939. umro u Parizu od posljedica alkoholizma i upale pluća, čak ni njegova supruga Frederike Reichler, s kojom se 1922. vjenčao u skladu sa židovskom tradicijom, niti njegovi prijatelji i poznanici, koje je stalno uvjeravao u to da se preobratio na katoličanstvo, nisu bili sigurni prema kojoj bi se tradiciji trebao održati sprovod, pa je na kraju postignut kompromis i održan obred s elementima obiju tradicija (Müller-Funk, 2012: 12–13). U tome smislu udaljavanje od socijalizma nakon razočaravajućeg putovanja u Sovjetski Savez, kao i udaljavanje od republike kao oblika političkog poretka po Hitlerovom dolasku na vlast 1933, nakon kojeg je uslijedio i Rothov egzil u Pariz, nisu iznenađujući u jednakoj mjeri kao što je to primjerice Rothovo konstantno falsificiranje vlastitog podrijetla. Ovaj istočni Židov, rodnom iz gradića Brodyja u tadašnjoj Galiciji, cijeloga života vodit će unutarnju borbu s činjenicom da je odrastao sa samohranom majkom nakon što mu je otac, dok još nije navršio ni prvu godinu života, pod ne posve razjašnjenim okolnostima za vrijeme službenog puta završio u psihijatrijskoj ustanovi, odakle se više nikada nije vratio u Brody.⁵ Nerijetko

⁵ Za više informacija o Rothovom podrijetlu vidi Bronsen 1974, poglavlje “Phantasie und Wirklichkeit – Geburtsort und Vaterstadt im Leben Joseph Roth”, str. 29–43.

analize Rothova djela upućuju na izostanak očinske figure u njegovu životu kao na razlog konstantne potrebe za simboličkim ocima koji bi mu pružili životnu sigurnost, pa primjerice Slavija Kabić u svojoj analizi romana *Hotel Savoy* i *Bijeg bez kraja* zaključuje da je djetinjstvo bez oca razlogom Rothove neumorne mitologizacije vlastita podrijetla i židovske mržnje prema samome sebi (Kabić, 2018: 75).

S obzirom na upitnu vjerodostojnost osnovnih biografskih podataka (npr. nikada nije utvrđeno je li Roth doista bio u ruskom zarobljeništvu, kako je tvrdio), istraživanja o njegovu životu i djelu s pravom su podijeljena i onda kada je riječ o vjerodostojnosti njegove ljevičarske političke orijentacije. Dok s jedne strane Ingeborg Sültemeyer, autorica studije o Rothovim ranim djelima, piše da se “može pretpostaviti da je Rothovo političko stajalište u tom razdoblju bilo blisko lijevom krilu ‘Socijalističke partije Austrije’” (Sültemeyer, 1976: 13), čime ona tumači izrazito društveno-kritičke elemente njegovih tekstova te ga naziva socijalistom u pravom smislu te riječi, Sebastian Kiefer s druge strane upozorava na to da Rothovo razočaranje u republiku koja nije osigurala prava radnika i manjina te je omogućila Hitlerov dolazak na vlast također nije bez kontradikcija. Kiefer tako piše da je Rothov moralizirajući angažman za zaštitu prava siromašnih radnika nelogičan jer je u godinama Rothovog života i rada u Berlinu postignut značajan napredak u području zaštite prava radnika i njihovog ekonomskog statusa (Kiefer, 2001: 25). Osim toga, Kiefer sumnja u iskrenost Rothove identifikacije s proletarijatom u tekstovima napisanima za radničke novine i socijalistička glasila u Beču i Berlinu zbog toga što je unatoč tom angažmanu svejedno “ugrabio prvu priliku koja mu se pružila da piše za renomirani list [liberalne građanske novine *Frankfurter Zeitung*], odrekavši se time socijalističke zastavice” (*ibid.*).

Kieferove sumnje donekle potvrđuje i analiza Rothovih “ruskih” tekstova Alexandera Löwena. Rotha je duboko pogodilo to što su mu *Frankfurter Zeitung*, za koje je od svibnja 1925. radio kao strani korespondent u Parizu, u proljeće 1926. otkazale suradnju i zaposlile drugu osobu na mjesto pariškog izvjestitelja, a njega kao dopisnika poslali na putovanje Sovjetskim Savezom. Na temelju svojih iskustava s putovanja, Roth je za europsku publiku trebao napisati niz feljtona o novom društvenom poretku na istoku Europe (Löwen, 2012: 12). Osim na Rothovu želju da se prije svega financijski etablira upravo u građanskom miljeu iako ga je u prethodnim godinama zdušno kritizirao, Löwen upozorava i na to da Rothova podrška socijalizmu nije bila iskazom marksističkog svjetonazora, već opozicije prema nacionalističkim i desničarskim pokretima (*ibid.*), društveno opasnim i destabilizacijskim faktorima koji su iz njegove vizure prijeli da će uništiti ionako već krhku strukturu republike.

Treću interpretaciju Rothove podrške socijalizmu o kojoj se nakon puta u Rusiju i preseljenja u Pariz

definitivno više ne može govoriti ponudio je Rares G. Pilou, pokazavši da su Rothova politička stajališta prožeta proturječjima. Usprkos tome što su neki proučavatelji Rothova života i djela, poput Kiefera i Löwena, skloni sumnjati u vjerodostojnost podrške socijalističkim načelima, Pilou kroz usporedbu Rothovih stajališta s onima drugih austromarksista – filozofa i sociologa Maxa Adlera (1873–1937) i političara Otta Bauera (1881–1938) – pokazuje da se radi o karakterističnim proturječjima samog austromarksizma kao takvog, a ne samo Rothove inačice istog (Pilou, 2007: 22). No čak i sam Pilou na temelju dvaju konkretnih događaja – činjenice da 1929. Roth počinje pisati za konzervativne novine *Münchener Neueste Nachrichten* te pisma Gustavu Kiepenheueru u kojem tvrdi da je kritika buržoazije u njegovim ranim djelima više rezultat teškog djetinjstva nego ikakve ozbiljne privrženosti socijalizmu – priznaje da se ovog autora teško može smatrati svjesnim socijalistom (Pilou, 2007: 23).

Prvi od tri aspekta ambivalencije unutar austromarksizma po Pilouu jest činjenica da etički i duhovni pokretači društveno-revolucionarnih strujanja paradoksalno dovode do jednakosti između politički-progresivnih i konzervativnih strujanja (*ibid.* 22). Vrlo indikativni u tome smislu su Rothovi putopisni tekstovi iz Sovjetskog Saveza, kojem on kao aberaciju ne predbacuje progone političkih neistomišljenika, već zanemarivanje duhovne i umjetničke slobode pojedinca. U feljtonu od 23. studenog 1926. Roth kritizira neuspjeh Sovjetskog Saveza kao političkog poretka i društvenog uređenja da u godinama poslije revolucije zadrži estetski visoku razinu nove umjetničke produkcije. Za Rotha je estetski podbačaj Sovjetskog Saveza posebno razočaravajuć zbog toga što su upravo revolucionarni, avangardni umjetnički pravci uvelike pomogli revoluciji (Löwen, 2012: 16). Sovjetski Savez pritom opisuje kao zemlju u kojoj su “epopeje stvar prošlosti: sada je nastupilo vrijeme statistike” (*ibid.*). Drugim riječima, Roth se ne može složiti s idejom napretka u tehnološkom, institucijskom i političkom smislu ako ona ne podrazumijeva i napredak u umjetničkom, kulturnom i duhovnom smislu, pa mu je Sovjetski Savez – intelektualno suhoparan. Ono u čemu je Roth dosljedan u cijelom svom opusu je pobuna protiv tehnokratske i mehanizirane naravi modernog života koja pojedincu ne ulijeva osjećaj sigurnosti i pripadnosti, barem ne na isti način kao u Habsburškoj Monarhiji. Za Rotha je Monarhija bila multietničko carstvo koje je na različitost reagiralo inkluzivno, što se ne može reći za etnički uglavnom homogene nacionalne države nastale njegovim raspadom, u kojima je uslijed nacionalne konsolidacije upravo židovsko podrijetlo postajalo sve problematičnijim. Pilou stoga Rothovo političko stajalište proglašava istovremeno i revolucionarnim i konzervativnim, pokazujući da se ta dva inače nepomirljiva pojma u ovome slučaju međusobno ne isključuju:

revolucionarno je utoliko što pokušava promijeniti svijet kako bi ljudsku svijest uskladilo s njime i njegovom emancipacijom od diktata arbitrarnog autoriteta; konzervativno je utoliko što pokušava ponovo uspostaviti moralno jedinstvo razoreno racionalnošću modernizma. (Pilou, 2007: 27)

U tome smislu čak ni antijunak nedovršenog romana *Paukova mreža* Theodor Lohse na početku romana, pa čak ni na njegovom kraju, ne proganja ljevičare iz političkog uvjerenja. Ratni veteran i student koji životari radeći kao učitelj u kućanstvu bogatog židovskog industrijalca Efrussija postaje tajnim agentom desničarske organizacije SII koja djeluje iz Münchena čistom slučajnošću. Nakon fatalnog susreta s princom Heinrichom koji završava Theodorovim silovanjem, princ mu kao naknadu za pretrpljenu bol nudi poziciju špijuna i povezuje ga s detektivom Klitscheom. Ušavši u tajnu špijunsku organizaciju, Theodor započinje dugotrajnu falsifikaciju vlastitog identiteta time što se tijekom cijelog romana drugim članovima tajne organizacije, ali i u javnosti prikazuje daleko važnijim nego što to doista jest. Njegova je metoda približiti se utjecajnim ljudima iz urotničkog podzemlja Weimarske Republike (poput generala Ludendorffa s kojim će Hitler kasnije izvršiti puč) kako bi, boraveći u njihovoj neposrednoj blizini, i sam mogao postati utjecajan, no to je taktika s polovičnim uspjehom.

U skladu sa zakonitostima žanra romana u nastavcima, uglavnom podijeljenog na kratka poglavlja puna prevrata s naprasnim završecima kako bi se do izlaska sljedećeg nastavka zadržala čitateljeva pažnja, Theodor Lohse na svojem karijernom putu mora iskusiti uspone i padove, ovisno o tome je li on subjekt ili objekt brojnih intriga u romanu. Na putu od proletarijata prema vrhuški političke moći u Weimarskoj Republici Theodor Lohse tako žrtvuje prijatelja kojeg denuncira svojoj organizaciji kao izdajnika, svoj tjelesni i psihički integritet jer se opetovano podvrgava seksualnom zlostavljanju koje je prikazano kao inherentno fašizmu kao takvom,⁶ ali i moralna načela jer u ostvarenju svoga cilja ne preže ni pred ubojstvom kolega i nadređenih. Njegov jedini cilj je uspon na društvenoj ljestvici, a antisemitizam i mržnja prema proletarijatu u tome su kontekstu neka vrsta statusnih simbola; puko sredstvo ostvarivanja cilja jer Lohse nasilje koje zastupa i vrši protiv tih društvenih skupina inscenira kao dokaz svoje špijunske kvalitete. Štoviše, razmišljajući o tome što je zapravo socijalizam, Lohse nudi semantički ništavan odgovor: "Samo riječ, ništa više." Socijalizam je, dakle, riječ ispražnjena od svakog značenja; koncept u kojem protagonist suštinski i ne razmišlja jer ni u kojem trenutku ne dovodi u pitanje binarnu, crno-bijelu logiku svoga svijeta. Međutim, to nije logika desničarsko-ljevičarske podje-

le na "nas i njih", već logika "ja protiv svih", tj. logika jednog "ja" koje prvenstveno žudi za uporištem iz kojeg proizlazi financijska stabilnost i istaknut društveni položaj.

U romanu *Paukova mreža* Roth, dakle, socijalistička strujanja prikazuje kroz negativnu vizuru onih koji aktivno rade na suzbijanju istih, no zbog kratkih, jednostavnih i gotovo lakonskih rečenica izostaje učinak čitateljeve simpatije prema skupinama koje progone Lohse i njegova organizacija. Upravo suprotno, stav prema njima u najbolju ruku može se opisati kao ciničan, a vrhunac doseže u liku Židova Benjamina Lenza, Lohseovog konkurenta u usponu u hijerarhiji tajne organizacije, koji ne vjeruje ni u što osim u nužnost vlastitog preživljavanja. Benjamin Lenz prezire kako socijalističku revoluciju, tako i besprizorni karijerizam Theodora Lohsea: "To je bio europski mladić: nacionalan i samoživ, bez vjere, bez odanosti, krvožedan i ograničen. To je bila mlada Europa" (Roth, 1977: 69). Ma koliko Rothovi rani tekstovi zastupali tragične sudbine pojedinaca koji se nakon Prvog svjetskog rata više ne mogu uklopiti u postimperijalni svijet, te sudbine nisu stavljene u kontekst nekog političkog programa, već funkcioniraju kao refleks modernog stanja za koje je prije svega zaslužna propast starog političkog poretka i sustava vrijednosti. Time Rothov feljtonistički i književni angažman za prava osjetljivih društvenih skupina postaje kritikom suvremenosti u njenom totalitetu, a radikalizacija pojedinih društvenih skupina logičnom posljedicom stanja anomalije za koje procjenjuje da je nastupilo.

Drugi paradoks austromarksizma Pilou naziva "socijalnim paradoksom" (Pilou, 2007: 30) istovremene težnje za slobodom i autoritetom, ističući da Roth u ranoj fazi svog stvaralaštva ima izražen libertarijanski i pacifistički stav koji se manifestira u bespoštednoj kritici autoriteta, bez obzira na to radi li se o imperijalnom ili buržoaskom autoritetu (*ibid.*). Međutim, istovremeno je neporeciva i žudnja za metafizičkim značenjem i za autoritetom nadređenim individualnoj ljudskoj sudbini (*ibid.*). U tome smislu naročito je ilustrativan Andreas Pum, protagonist romana *Pobuna*, ratni vojni invalid amputirane noge koji prvo pukom slučajnošću dobiva licencu koja mu omogućava da svira *vergl* po ulicama i tako zarađuje za život, pa se onda, također pukom slučajnošću, uspijeva oženiti dobrostojećom udovicom i opet – pukom slučajnošću – u tramvaju dospijeva u sukob s predstavnikom dobrostojeće buržoazije koji mu, uvjeren da se radi o lažnom invalidu i revolucionaru, odbija ustupiti mjesto. Poput Theodora Lohsea, koji se zbog moći i utjecaja spreman podvrgnuti seksualnom zlostavljanju, dozvoljavajući tako transgresiju granica vlastitoga tijela, Andreas radosno pozdravlja činjenicu što je u ratu izgubio nogu jer je invalidima poslije rata lakše ostvariti egzistenciju. U postimperijalnome svijetu ljudsko tijelo također je prostor borbe pojedinca za vlastito "ja", a psihički i fizički ožiljci na tijelu svjedoče o posljedicama modernog života. Svijet

⁶ Opširnije o vezi između homoseksualnosti i fašizma u Rothovim djelima v. u Cohen, 1997.

Theodora Lohsea i Andreasa Puma stoga je svijet koji od pojedinca iziskuje goleme žrtve upitne isplativosti, zbog čega se navedeni romani uvjetno mogu nazvati i “razvojnim romanima” (*Bildungsromanima*) obrnute razvojne logike, gdje je početna točka naracije pojedinac naoko funkcionalno integriran u društvo, a završna točka njegovo razočaranje i otuđenje od svijeta.

Na početku romana *Pobuna*, Andreas Pum izraziti je zagovornik očuvanja društvenog poretka i podvrgavanja svim pravilima društvenog ustroja, čak i onda kada su ona evidentno nepravdna:

Ima drugova koji psuju vladu. Po njihovu mišljenju, njima se uvijek čini nepravda. Kao da rat nije neka neminovna potreba! Kao da nije posve razumljivo da mu posljedice moraju biti bolovi, amputacije, glad i bijeda! A šta bi oni htjeli? Nisu imali ni boga, ni cara, ni domovine. Bili su pogani. Naziv “pogani” najbolje pristaje ljudima koji se bune protiv svega, što dolazi od vlade. (Roth, 1959: 6)

Upravo su stoga posljedice njegovog jedinog sukoba s autoritetom toliko drastične: sukob, naime, rezultira intervencijom policije, oduzimanjem licence za sviranje vergla, rastavom braka te zatvorskom kaznom od šest tjedana koja ga fizički potpuno uništava te Pum naposljetku umire na radnome mjestu sluge u javnom zahodu poznate kavane. Neposredno prije smrti razmišlja o sudskom procesu kojim namjerava tražiti zadovoljštinu za nanesenu nepravdu, a nakon smrti ukazuje mu se i ultimativni metafizički autoritet: roman završava scenom u kojoj se protagonist nalazi pred posljednjim sudom te, dovršivši napokon razvojnu liniju od lojalista do “poganina”, od Boga izriječno traži da ga pošalje u pakao. Međutim, njegove riječi otkrivaju da, odvrativši se od slijepa lojalnosti vladi i poretku svejedno čezne za dobrohotnošću vrhunskog autoriteta koji ne odbacuje, već jednostavno izražava žaljenje što je taj autoritet prema njemu osobno bio nepravdan:

Kakav si Ti Bog? Ako li je okrutnost Tvoja – mudrost koju mi ne razumijemo – zašto nas onda stvori tako memljive i nesavršene?! Ako moramo patiti, zašto ne patimo svi podjednako? Ako nemaš dovoljno blagoslova za sve, raspodijeli ga pravedno! Iako sam grešnik – naum mi bijaše činiti dobro! (...) Ah, volio bih da Te mogu poreći. Ali Ti jesi. (*Ibid.* 140, kurziv dodan)

Andreas Pum je lik koji metafizički autoritet, kao i društveno-političke autoritete prije toga, preispituje isključivo zato što se spletom nesretnih okolnosti našao u situaciji koja mu je uništila egzistenciju. Žaljenje zbog njihove nepravdnosti doseg je njegove “pobune”; pobune koja je, promotri se pažljivije, jednako bez supstance kao i mržnja prema socijalizmu koju osjeća Theodor Lohse.

Posljednje, treće proturječje austromarksizma koje navodi Pilou tiče se tzv. “nacionalističkog paradoksa”, odn. “nacionalizma bez nacija” (Pilou, 2007: 34). Iako je Roth bio izrazito kritičan prema njemačkom nacionalizmu, naročito prema *Blut-und-*

Boden ideologiji, Pilou prati postupno slabljenje njegove kritičke oštrice prema nacionalizmu, upućujući prvo na Rothova putovanja Francuskom, kada je razvio divljenje za tradicionalizam i univerzalizam katoličke crkve te počeo prihvaćati nacionalizam, ali ne u etničkom obliku, već u obliku tolerancije i otvorenosti, da bi na kraju postao zagovornikom ugovornog nacionalizma. Riječ je o vrsti nacionalizma koja je definirala Habsburšku Monarhiju kao državnu tvorevinu u kojoj su sve etničke pripadnosti bile podređene monarhu u jednakoj mjeri. Pilou također piše da je “Roth veličao imperijalni patriotizam u kojem je hvalio predmoderni tip nacionalne reprezentacije” te tu vrstu patriotizma “kombinirao sa svojim ambivalencijama spram revolucije i konzervativizma, zazivajući u isto vrijeme feudalni tip društvenog uređenja, kao i pobunu protiv ograničavajućeg, elitističkog buržuskog modela” (*ibid.*). Rothovo shvaćanje patriotizma, dakle, ne proizlazi iz definicije nacije i nacionalizma nastale u 19. stoljeću, već iz višestoljetnog postojanja multinacionalnog carstva koje je njegovalo jezičnu i religijsku različitost, a gubitak tog državnog okvira doveo je do jačanja agresivnog nacionalizma pojedinih etničkih skupina.

Rothovo specifično shvaćanje nacionalne pripadnosti unutar monarhije vidi se u romanu *Hotel Savoy*, čija se radnja odvija u neimenovanom gradiću na periferiji carstva, vjerojatno u Galiciji. Središtem romana tako postaje upravo provizorna tranzitna točka za vojnike koji se vraćaju s istočne fronte Prvog svjetskog rata. Jedan od njih je i Gabriel Dan, povratnik iz trogodišnjeg ruskog zarobljeništva u sibirskom logoru koji se pješke kreće selima i gradovima s istoka na zapad, preživljavajući tako što putem obavlja sitne poslove. Krajnji mu je cilj vratiti se u Beč, a da bi prikupio potreban novac, odluči posjetiti svog rođaka u spomenutom gradiću te odsjeda u hotelu Savoy koji ga od prvog trenutka podsjeća na dom. Riječ je o neobičnome mjestu koje je moguće promatrati kao metaforu za samu Habsburšku Monarhiju, svojevrsnu monarhiju u malom koja na periferiji nekadašnjeg carstva i dalje postoji nakon raspada u svom centru. Hotel Savoy mjesto je na kojem vlada iščašena logika posve suprotna onoj suvremenog svijeta. Dok u hotelima gosti u tranzitu obično ostaju nekoliko dana, hotel Savoy prepun je ljudi raznih etničkih pripadnosti i društvenih slojeva – od siromašnih do imućnih – koji u njemu trajno stanuju. Dok je u hotelima praksa obično takva da se luksuzne sobe i apartmani nalaze na višim katovima hotela, u hotelu Savoy vrijedi upravo suprotno: Najbogatiji gosti smješteni su na prva dva kata hotela kako bi bili što bliže hotelskom salonu u kojem se odvijaju hedonističke zabave, a što je gost smješten na višem katu, to je njegova platežna moć manja, a smještaj skromniji. Soba Gabriela Dana nalazi se tako na pretposljednem, šestom katu hotela. Nadalje, posebnost hotela Savoy krije se i u načinu kako se u njemu tretiraju gosti koji nisu u mogućnosti platiti svoj boravak.

Iako bi se očekivalo da takvi gosti iz hotela budu izbačeni, u ovome slučaju oni bivaju primorani na stalni boravak u nekoj vrsti dužničkog ropstva: kada gost ne može platiti, liftboj Ignac oduzima mu prtljagu koja se može vratiti tek nakon što se dug podmiri, pa su siromašni stanovnici hotela, među kojima će se naći i Gabriel Dan nakon što mu rodbina odbije pružiti financijsku pomoć, zatočenici liftboja Ignaca za kojeg će se na kraju romana ispostaviti da je zapravo tajanstveni vlasnik hotela, navodno nasilni autoritet od kojeg svi gosti strepe iako ga nitko nije vidio.

Lepeza likova u romanu uistinu je šarena te od vlasnika hotela, Grka Kalegropulosa, preko Bečanina Gabriela Dana, židovske obitelji Santschin, rumunjskog notara Isidora Schnabela, njemačkog industrijalca Neunera, obuhvaća i Zvonimira Pansina, revolucionara rodom iz Hrvatske, kao i Henryja Bloomfielda, američkog milijardera u posjeti rodnome gradu. Upravo će konceptualni sukob između radikalno suprotnih svjetova koji predstavljaju dva potonja lika – svijeta komunističke revolucije i američkog kapitalizma – razoriti hotel Savoy, jedino mjesto na kojem se Gabriel Dan osjeća kao kod kuće u rodnom Beču. Katalizator uništenja i posljednjeg ostatka nekadašnjeg multietničkog carstva je Zvonimir, lik koji utjelovljuje stereotipnu ratobornost južnoslavenskih naroda. Riječ je o carskom vojniku koji se za vrijeme boravka na ruskoj fronti i u ratnom zarobljeništvu upoznao s revolucijom, za koju po povratku smatra da se mora proširiti cijelom Europom. Glavni neprijatelji revolucije, odnosno ustanka proletarijata koji Zvonimir u gradu organizira pred kraj romana, bogati su industrijalci i američki milijarder Bloomfield koji uživaju u razuzdanim zabavama u salonu hotela dok u tvornici radnici pate u neljudskim uvjetima. Kao u romanima *Paukova mreža* i *Pobuna*, ishodišne financijske poteškoće protagonista privremeno su riješene, no radi se o rješenju kratkog trajanja. Upoznavši Bloomfielda u hotelu, Gabriel Dan počinje raditi za njega kao tajnik, pa u njegovoj hotelskoj sobi prima brojne posjetitelje koji od bogatog industrijalca pokušavaju iskamčiti financijsku pomoć. Međutim, Bloomfield, nenadani izvor Gabrielove financijske sigurnosti, netragom će nestati neposredno prije nego što ustanak radnika u gradu počne poprimati neslućene razmjere te netko iz neobuzdane revolucionarne mase na hotel baci ručnu granatu i tako ga razori i spali do temelja. Vrlo je indikativno pritom da će zajedno s hotelom skončati i njegov vlasnik, a u revolucionarnim sukobima na kraju nestat će i sam Zvonimir. Započevši sukob koji će razoriti mini-monarhiju – hotel koji funkcionira kao metafora multinacionalne države u kojoj pripadnici različitih nacionalnosti žive u hijerarhijski jasno uređenom društvu – iz svijeta Gabrijela Dana nestaju obje silnice moderniteta: kapitalizam američke provenijencije i komunistička revolucija. Posljednja nada koja protagonistu preostaje jest prekooceansko putovanje u novo multinacionalno carstvo u Americi, iako se kroz lik Henryja Bloomfielda može naslutiti da mu

ni Amerika neće moći pružiti onu vrstu egzistencije kojoj se nada. Henry Bloomfield u svoj rodni grad, naime, vratio se ne kako bi ekonomski potpomogao osiromašenu domovinu, nego zato da se posljednji put oprosti od očeva groba i tako zauvijek raskrsti sa svojim identitetom istočnog Židova, čijeg se prezimena već odrekao prekrstivši se iz Blumenfelda u Bloomfielda. Za svoga sina Bloomfield kaže da će biti Amerikanac jer on, njegov najbliži predak, neće biti pokopan u Europi nego u Americi. Bloomfieldovo shvaćanje nacionalne pripadnosti i patriotizma, dakle, nije vezano isključivo uz podrijetlo i pripadnost određenoj skupini s kojom pojedinac dijeli povijest, jezik i kulturu, već i uz autoidentifikaciju s multinacionalnim državnim tvorevinama s multikulturalnim i asimilacijskim potencijalom; tvorevinama kojih u srednjoj Europi nakon 1918. više nema.

No Roth nije ambivalentan prema revoluciji samo u političkome, nego i u estetskome smislu, kao što se može primijetiti i iz kompleksnog odnosa prema književnom pravcu Nove objektivnosti (*Neue Sachlichkeit*). Claudio Magris primjerice za Rotha tvrdi sljedeće: “Nije slučajno što je Roth istovremeno smatran prethodnikom Nove objektivnosti i lirički intonirane neoromantike; no u stvarnosti on se kloni i varljivog realizma i lakog, sentimentalnog misticizma” (Magris, 1966: 255). Slično primjećuje i Müller-Funk kada kaže da je Roth bio itekako “svjestan svog osobnog anakronizma u trezvenoj, novoobjektivnoj epohi gladnoj činjenica” (Müller-Funk, 2012: 15), koju je na osobito dovtljiv način podrivao izmišljajući podatke svoje biografije. Detaljnu analizu odnosa Josepha Rotha prema Novoj objektivnosti proveo je Jürgen Heizmann u studiji *Joseph Roth und die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit* (Joseph Roth i estetika Nove objektivnosti, 1990). S obzirom na to da se radi o terminu književnopovijesne formacije preuzetom iz likovne umjetnosti čiji su pobornici, kako piše Viktor Žmegač, svoje dojmove nastojali izraziti “što određenije i trijeznije (*sachlich*), ističući konkretnu predmetnost iskustvene realnosti” (Žmegač, 2003: 320), već na prvi pogled u oči upada razlika između Nove objektivnosti i ekspresionizma kao njenog neposrednog prethodnika: radi se o pravcu lišenom sentimentalnosti u kojem su naglasci na objektivnosti i činjeničnosti iz javnog diskursa preseljeni u prostor umjetnosti, gdje je ekspresionistička sentimentalnost zamijenjena bespoštednom trezvenošću. Zato Heizmann kao prvi aspekt Nove objektivnosti navodi deziluzioniranje: u romanima Nove objektivnosti međuljudski odnosi postali su prozaični i lišeni dubljih značenja jer je funkcionalizacija svijeta dovela do gubitka osjećaja za etiku i estetiku (Heizmann, 1990: 5). Uzme li se u obzir ovaj kriterij, (anti-)junaci Rothovih ranih romana svakako se uklapaju u estetiku Nove objektivnosti jer nisu sposobni ostvariti stabilne odnose s drugim ljudima. Brakove sklapaju isključivo kako bi stekli kapital: dok Theodor Lohse ženidbom za osiromašenu aristokratkinju Elsu von Schlieffen,

stječe simbolički kapital putem kojeg ulazi u visoko društvo, Andreas Pum ženi se nedavno obudovjelom Katarinom Blumich kako bi mogao ostvariti životni standard koji si sam inače ne bi mogao priuštiti. Iako u trenutku kada se upoznaju pokojni muž Katarine Blumich još nije ni pokopan, Andreasov sustanar Willi odmah mu savjetuje: "Požuri, brajko! Udovice ne čekaju dugo!" (Roth, 1959: 30). Udovica sa stanom i stalnim primanjima shvaćena je, dakle, kao vrijedna roba koja će brzo nestati s tržišta, a upravo je to maksimalni doseg Rothova prikaza međuljudskih odnosa u navedenim romanima. Oni važnost imaju tek ako se njima može ostvariti neka neposredna materijalna korist te nisu temelj ni za kakvu emocionalnu sigurnost. Čim Andreas Pum izgubi licencu za sviranje vergla, njegova supruga odreć će ga se i iz istih stopa utjehu potražiti u zagrljaju Vinzenza Toppa, policijskog službenika kojeg je Andreas pretekao u udvaranju.

Zbog skepse prema mogućnosti pripovijedanja velikih narativa, karakteristične značajke Nove objektivnosti, Heinzmann kao njeno daljnje obilježje navodi "privid izvještaja" (Heinzmann, 1990: 7) jer su autori Nove objektivnosti često posezali za dokumentarističkim oblicima pripovijedanja kako bi s jedne strane zadovoljili kriterij objektivnosti, a s druge strane izbjegli tradicionalne oblike pripovijedanja (usp. *ibid.* 6). Iako su rečenice Rothovih romana izrazito lakonske i lišene epiteta, to nije nužno povezano s pouzdanim heterodijegetičkim pripovjedačem. Bio pripovjedač heterodijegetički kao u *Paukovoju mreži* ili autodijegetički kao u *Hotelu Savoy*, on je uvijek nepouzdan jer svjesno ili nesvjesno manipulira činjenicama, čemu najbolje svjedoči kraj romana *Pobuna*. Prijelaz iz stanja u kojem Andreas Pum mašta o sudskom procesu u kojem će dokazati svoju nevinost i na sudnjem danu dobiti zadovoljštinu pred Bogom nakon svoje smrti toliko je neprimjetno izveden da će tek intervencija pripovjedača otkloniti svaku sumnju o tome radi li se o snu ili o smrti protagonista:

Andreas počne jecati. I on ne znade je li na nebu ili u paklu. Zaključali su toalet za muškarce u kavani "Halali" i puštali gospodu, tu večer, u odjeljenje za dame. Pošto su se udaljili svi gosti, otpremili su mrtvo tijelo Andreasa Puma. (Roth, 1959: 140)

Pripovjedačeva potvrda smrti Andreasa Puma legitimira metafizičku scenu posljednjeg suda koja joj neposredno prethodi, a tek je zazivanje metafizičkog moment koji je teško pomirljiv s postulatom *objektivnosti*, što Heinzmann ujedno imenuje i trećom bitnom karakteristikom Nove objektivnosti kao književnog pravca (Heinzmann, 1990: 8). Rothovi pripovjedači daleko su od instance koja samo "registrira nepotkupljivim okom kamere" (*ibid.*), već konstantnim prolepsama, pauzama u pripovijedanju i komentarima radnje pokazuju da njihov horizont gotovo uvijek nadilazi horizont samog lika, što ipak predstavlja vrlo tradicionalan oblik pripovijedanja.

Osim toga, način na koji je prikazan prostor daleko je od utvrđivanja činjeničnog stanja jer je prostor u kojem se odvijaju radnje romana određen vrlo slabo ili nikako: u *Hotelu Savoy* mjesto radnje ostaje neimenovano,⁷ a ime "Savoy" toliko se često pojavljuje u imenima hotela diljem Europe da se radi o gotovo generičkom imenu ispražnjenom od konkretnog geografskog značenja. Naposljetku, kao četvrti kriterij Heinzmann navodi "instrumentalizaciju jezika" (*ibid.* 9), ističući kako je shvaćanje jezika u Novoj objektivnosti čisto instrumentalističko te se ogleda u prezentiranju golih činjenica. Za Novu objektivnost, jezik je alat čije funkcioniranje ne bi trebalo propitivati. Za razliku od toga, Roth jeziku pridaje veliko značenje, ne polazeći od pretpostavke da postoji *objektivna* stvarnost izvan jezika, već sasvim suprotno. Iskustvo svijeta koje će likovi romana imati uvelike je povezano s njihovim jezikom, pogotovo s ograničenošću jezičnog izričaja, kao što je slučaj kod Theodora Lohsea koji prije svoje špijunske karijere ne može razgovarati ni s kime, osim ako nije unaprijed napamet uvježbao razgovor i ono što će u njemu reći.

Iako su teme negativnog učinka industrijalizacije i urbanizacije na pojedinca i njegovo funkcioniranje u modernom društvu u jednakoj mjeri obilježile Novu objektivnost i opus Josepha Rotha, on za razliku od autora Alfreda Döblina, jednog od tipičnih predstavnika Nove objektivnosti, iz prikaza modernizacijskih procesa ne isključuje patos. Umjesto prihvaćanja nemoći pojedinca da utječe na globalne procese ubrzanja tempa života, Rothovi su likovi, čak i prije nego što je u romanu *Radetzky marš* stvorio obitelj Trotta, patološki opterećeni iluzijama o budućnosti koja će nalikovati prošlosti. Dok Andreas Pum doslovce do kraja života sanja o pravdi pred sudom, Gabriel Dan sa zgarišta hotela Savoy, svoje zamjenske multinacionalne domovine, kreće prema Americi koju shvaća kao mogućnost novog početka u istim takvim uvjetima. Sve navedene elemente Nove objektivnosti novinar i feljtonist Roth, iskusan u žanru reportaže nastalog istodobno s tim književnim strujanjem, u fikcionalnim tekstovima upotrebljava s dozom ironijskog odmaka. Analogno tematskim okosnicama njegovih romana u kojima likovi na pragu revolucionarnog ipak pokazuju znakove regresije u konzervativno, Roth koketira i s Novom objektivnošću te se konstantno se vraća u tradicionalne moduse pripovijedanja.

Bez obzira na to što u prvim trima romanima Josepha Rotha nema nostalgicnih likova koji eksplisitno oplakuju izgubljenu monarhiju, simbolički okvir koji je iz njihove perspektive bio povoljniji za osobni rast i razvoj, oni vrve likovima čija ekonomska ugroženost, otuđenost od drugih ljudi i od društva u kojem se kreću, a na kraju i od nove, etnički homogene do-

⁷ Analiza romana *Hotel Savoy* Joanne Jabkowske iznosi tezu da se možebitno radi o poljskom gradu Łódźu (v. Jabkowska 2012).

movine, rezultira potpunim gubitkom osjećaja za stvarnost. Drugim riječima, kritika društva u Rothovim ranim romanima čiji protagonisti utjelovljuju neuspjeh modernog čovjeka da pronade financijsko i emocionalno uporište u postimperijalnom okruženju može se promatrati ne samo kao izraz Rothove lijeve političke orijentacije, već i kao rana faza "habsburškog mita" u njegovom stvaralaštvu. Gubitkom imperijalnog sustava vrijednosti, Rothovi likovi gurnuti su čas na desni, čas na lijevi kraj političkoga spektra, a da se ni u jednom trenutku sa svojom pozicijom ne identificiraju iz ideoloških, već isključivo iz egzistencijalnih razloga. Kada se iscrpe intrige i preokreti u radnjama ovih romana, na površinu izbija osjećaj praznine zbog izostanka preglednog poretka sa sigurnim i osiguranim vrijednostima prenošenim generacijama; osjećaj koji je Rothove likove obilježavao i onda kada je pojam revolucije iz njegovih djela iščeznuo, baš onako kako je lik Zvonimira iz romana *Hotel Savoy* progutala revolucija koju je sam započeo.

BIBLIOGRAFIJA

- Bronsen, David 1974. *Joseph Roth. Eine Biographie*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Cohen, Robert 1997. "Männerwelt, Gewalt, Weimarer Republik. Rechtsextremisten in Frühwerk Joseph Roths und Ernst Ottwalds *Ruhe und Ordnung*", u: *Modern Austrian Literature* 30.1, str. 48–68.
- Heizmann, Jürgen 1990. *Joseph Roth und die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit*. Heidelberg: Mattes.
- Jabkowska, Joanna 2012. "Ein Grab der armen Leute. *Hotel Savoy* – Parabel für das Ende des alten Europas oder Łódź-Roman?" u: *Joseph Roth. Zur Modernität des melancholischen Blicks*. Ur. Wiebke Amthor, Hans Richard Brittnacher. Berlin, Boston: De Gruyter, str. 103–116.
- Kabić, Slavija 2018. "Habsburško naslijeđe Josepha Rotha na primjeru djela *Hotel Savoy* i *Bijeg bez kraja*", u: *Književna smotra* 50, 188.2, str. 75–83.
- Kiefer, Sebastian 2001. *Braver Junge – gefüllt mit Gift. Joseph Roth und die Ambivalenz*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Löwen, Alexander 2012. "Sozialismus mit kleinbürgerlichem Antlitz. Joseph Roths Berichte aus der Sowjetunion", u: *Osteuropa* 62.4, str. 9–19.
- Magris, Claudio 1966. *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg Otto Müller Verlag.

Müller-Funk, Wolfgang 2012. *Joseph Roth. Besichtigungen eines Werks*. Wien: Sonderzahl.

Pilou, Rares G. 2007. "The Paradoxes of Left Socialism in Interwar Austria: Joseph Roth and Austro-Marxism", u: *Modern Austrian Literature* 40.3, str. 21–41.

Roth, Joseph 1977. *Das Spinnennetz*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Roth, Joseph 1959. *Pobuna*. Prev. Zlatko Gorjan. Zagreb: Znanje.

Sültemeyer, Ingeborg 1976. *Das Frühwerk Joseph Roths 1915–1926*. Beč: Herder.

Žmegač, Viktor 2003. "Razdoblje Weimarske Republike: Povratak realističkim načelima, književnost u emigraciji", u: Viktor Žmegač, Zdenko Škreb, Ljerka Sekulić: *Povijest njemačke književnosti*. Ur. Viktor Žmegač. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 318–351.

SUMMARY

CONTRADICTIONS IN THE REPRESENTATION OF REVOLUTION IN JOSEPH ROTH'S EARLY NOVELS

Research on the work of the Austrian author Joseph Roth (1894–1939) indicates great differences in political attitudes in different stages of his literary career. While at the beginning Roth is labelled a socialist, an ardent advocate of the proletariat, towards the end of his life he develops completely opposing political views, nostalgically evoking the failed Habsburg Empire as the ideal social order, thus becoming synonymous with the notion of "the Habsburg myth in Austrian literature" (Magris 1966). The article challenges the thesis that the mentioned political attitudes are completely contradictory and mutually irreconcilable by analyzing Roth's perspective on Austro-Marxism and the representation of the revolution in his first three novels (*The Spider's Web*, 1923; *Hotel Savoy*, 1924; *Rebellion*, 1924) in order to determine whether the inclination to socialism in earlier works can be related to criticism of modernity dominant in the later ones.

Key words: socialism, Austro-Marxism, revolution, Joseph Roth, New Objectivity

Analize i rasprave

Ana TOMLJENović

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad.
Prihvaćen za tisak 24. 4. 2020.

Objekt malo e:

Ibsenov *Mali Eyolf* između Platona i Lacana

Il n'y a de cause que de ce qui cloche.

Lacan

Smjestimo li *Heddu Gabler* unutar širokoga intertekstualnog okvira Platonova *Simpozija*, kako u svojoj analizi predlaže Kristin Boyce (2018), Ibsenova drama *Mali Eyolf* može se sagledati kao naknadni prijepis znamenitoga filozofskog dijaloga o ljubavi, odnosno kao dodatak ili nastavak *Hedde Gabler*, djelo koje se razvija iz njezinih motivskih ostataka – kao da je niknulo iz pepela u Heddinu kaminu ili izraslo iz papirića iz kojih se Tesman i Thea u posljednjem prizoru komada nadaju sklopiti novu knjigu. Nastavljajući, naime, u *Malom Eyolfu* razvijati Platonovu metaforu rođenja knjige kao djeteta, Ibsen četiri godine poslije *Hedde Gabler* piše dramu o knjizi koja nikada nije dospjela sazreti, o djetetu koje nije odraslo, odnosno o ljudima koji pokušavaju ljudima dorasti. Kao u *Heddi Gabler*, u kojoj nestale knjige i nerođena djeca zauvijek ostaju zaogrnuti mrakom – bilo da su skriveni u majčinoj utrobi, zatočeni u glavi učenjaka ili spaljeni u crnom kvadratu kamina – u *Malom Eyolfu* teza ostaje nedovršena, a dijete izgubljeno. Kako ćemo pokušati dokazati, čitajući *Malog Eyolfa* kao drugi dio *Hedde Gabler*, Ibsen u pogledu teme (pro)kreacije nikako da okrene novi list: on svojim fiktivnim plodovima duha i tijela samo dodaje kore i korice, ulaže kožu te slaže koprene. Po uzoru na kutijicu koju opisuje Alkibijad u *Simpoziju*, a koja u svojoj nutрини krije blago – “dragocjenosti” najviše vrste koje se doimaju “tako božanstvenima i zlatnima, prekrasnim i čudesnim” (Platon, 1996: 144) – Ibsenove mnogobrojne maske mogu se prepoznati kao silenske. Hvaleći, naime, Sokrata, Alkibijad ga uspoređuje sa silenima kakvi se izrađuju u kiparskim radionicama, s kipićima u unutrašnjosti kojih se kriju drugi kipići: “zanatlije ih izrađuju kako drže svirale ili frulice; kad ih se pak rasklopi na dvoje, pojavljuju se u njima smješteni likovi bogova” (*ibid.* 138). Shvatimo li, naime, *Heddu Gabler* kao svojevrstnoga intrauterinog *Malog Eyolfa*, Platonova metafora otkrit će svoje post-

partalno naličje: nakon drugosti pod srcem, u *Malom Eyolfu* upoznajemo drugost u srcu, *objekt malo e*.

Počevši od središnje metafore krnje knjige kao sakatog djeteta, u drami *Mali Eyolf* pratimo na koje se sve načine pokazuje da se svijet raspao na dijelove, listove i udove, da knjige koje se ne mogu napisati do kraja i u cijelosti dijele sudbinu nas ljudskih odlomaka. Pri tome smrt djeteta na kraju prvog čina označava točku emotivnog sloma – svijeta od kojega su ostale samo krhotine i koji, iz perspektive neutješnih roditelja, nikad više neće biti isti.¹ Iako se smrt djeteta naoko prikazuje kao uzrok sveopćeg rasapa koji će uslijediti, u *Malom Eyolfu* uzrok se raspoznaje prije svega kao objekt-uzrok: kao štaka koja ostaje plutati nakon što se dijete utopilo, objekt će isplivati na površinu samo kao greška, oštećenje, ozljeda, kao podsjetnik na prvotni prijelom – raskol o kojem pripovijeda još jedan dramski pjesnik, Aristofan u Platonovu *Simpoziju*. Kako ćemo nastojati pokazati u nastavku, uzrok se povezuje s onim što šepa, ili Lacanovim riječima: “postoji uzrok samo onoga što hramlje” (Lacan, 1986: 28).

Dok likovi u *Gospođi s mora* spekuliraju o mogućnosti povratka morskom počelu kao kolijevci čovječanstva, dozivajući time vrijeme prije vremena, mitsko doba kada je svijet bio Jedan, u *Malom Eyolfu* iskon se od početka razaznaje kao gornji svijet kojem nitko nema pristupa, kao uvijek udaljeno nebo. U prvom prizoru, naime, susrećemo Ritu Allmers dok raspakirava kovčeg supruga koji se netom vratio s višetjednog boravka u planinama kamo se otputio kako bi prevladao dugotrajan stvaralačku krizu. Nakon što je bio zaglavio u razdoblju u kojem nije mogao pisati, Allmers je odlučio otići “među planinske vrhove i prostrane visoravni” (Ibsen, 2014:

¹ “ALLMERS: (...) Život ide dalje. Kao da se ništa nije dogodilo.

RITA (*gleda ispred sebe*): Ništa se i nije dogodilo. Drugima. Samo nama” (Ibsen, 2014: 189).

163) kako bi ondje zgotovio svoju knjigu o ljudskoj odgovornosti – raspravu o tome što čovjeka čini čovjekom, odnosno kako da čovjek (p)ostane na visini čovjeka. Iako tijekom svoga samovoljnog progonstva nije napisao “ni jedan jedini red” (*ibid.* 162), Allmers se kući vratio potpuno promijenjen, a njegovi najbliži složni su u komentarima da “izgleda božanstveno (...) [f]antastično! [p]otpuno fantastično” (*ibid.*). Primijetivši da mu oči plamte od stvaralačkog zanosa, njegova će polusestra Asta iz njihova sjaja iščitati kako je “dosta pisao u međuvremenu” (*ibid.*). Odgovarajući na njezino pitanje je li uspio konačno završiti svoje kapitalno djelo, Allmers nehajno “*sleže ramenima*” (*ibid.*), sugerirajući na taj način da je knjigu posve smetnuo s uma – kao što je u prošlosti zbog knjige redovito zaboravljao i zapostavljao sina. Jednako kao što je godinama bio potpuno posvećen spisateljskom radu – knjiga je, naime, zaokupljala sve njegove misli i bila razlog svega veselja i sve brige² – sada se Allmers odlučuje posvetiti isključivo roditeljskoj zadaći.

Najavljujući da okreće novu životnu stranicu, Allmers je, međutim, samo zamijenio jedan objekt drugim. Utoliko što biološki potomak u drami funkcionira kao nadomjestak za izdanak duha, Allmersova preobrazba može se shvatiti kao nastavak njegova traganja za besmrtnosti, kao alternativni smjer koji dovodi do istog cilja. Shvativši da je dospio u slijepu spisateljsku ulicu, odnosno da mu knjiga očito neće priskrbiti besmrtnu slavu, Allmers je prisiljen svojim napore usmjeriti u drugom pravcu pa svojim *malim djelom* želi sada nadomjestiti svoj *magnum opus*. Štoviše, ono što mu nije pošlo za rukom u okviru filozofske rasprave kao teorijskog diskursa, Allmers će pokušati ostvariti u praksi: umjesto pisanog teksta o ljudskoj odgovornosti Allmers upravlja svoju djelatnost u smjeru odgovornoga očinskog rada. Kako doznajemo iz njegove najave supruzi, roditeljsku odgovornost Allmers poistovjećuje sa sokratovskom ulogom primalje, čija je funkcija poroditi trudnu dušu: “[p]okušat ću da osvetlim put svim onim brojnim mogućnostima koje tinjaju u njegovoj dečjoj duši. Sve što postoji od plemenitih pupoljaka želim da ispupi, (...) da dâ cvet i rodi plod” (*ibid.* 168). Govoreći o sebi “kao sinu primalje, koji je i sam primalja” (Platon, 1979: 13), Sokrat u *Teetetu* objašnjava da je izlazak iz reproduktivnog razdoblja temeljni preduvjet da bi netko pristupio službi porodničara. Slijedom analogije s primaljom koja ne može biti “žena koja još sama može zatrudnjati i rađati” (*ibid.* 12), Sokrat sebe predstavlja kao onoga kojeg “bog prisiljava da bud[e] primalja, ali m[u] je zapriječio rađati” (*ibid.* 14). U tom smislu, Allmersovo povlačenje u ulogu primalje daje naslutiti kako je zaključio da je njegovo kreativno razdoblje završilo, da on više ne može zametnuti plod, nego samo pripomoći drugom u stvaralačkom proce-

su. Obznanivši da “se povlač[i]” (Ibsen 2014: 168), Allmers u svome pomlatku vidi vlastiti nadomjestak i produžetak, u njemu otkriva sredstvo da dosegne, kako Diotima kaže, “besmrtn[u] vrlin[u]” (Platon, 1996: 122). Allmersovim riječima: “Eyolf će biti savršen izdanak naše loze. I moj zadatak će biti da ga dovedem do savršenstva” (Ibsen, 2014: 168).

Dok se u Diotiminu govoru ljudska djeca tretiraju kao sekundarna u odnosu na duhovnu djecu – ona izriječkom kaže da bi “svatko radije prihvatio da su mu se rodila takva nego ljudska djeca te, kad se obazre na Homera, Hesioda i ostale vrsne pjesnike, zavidi im kakve potomke ostavljaju za sobom” (Platon, 1996: 124) – pitanje reda važnosti knjige/djeteta u Ibsenovoj drami zrcali središnju zagonetku prvotnosti. Iako Allmers najavljuje da sin dolazi na mjesto njegova “životno[g] del[a]” (Ibsen, 2014: 167), već se u prvom činu otkriva da se mjesto koje pokušavamo opisati, a za koje se u drami rabi označitelj Eyolf, strukturno ne može zaposjesti i ispuniti. Kada je, naime, trebalo da “ljudska odgovornost” postane “osnovni princip (...) u [Allmersovu] životu” (*ibid.* 168), Eyolf se utopio, čime je na poziciju pobačenog prvijenca došao nestali sin jedinac. Imamo li na umu da isti položaj želi zadobiti njegova supruga te da je Allmersova sestra kao dijete zauzimala mjesto i nosila ime malog Eyolfa, međusobna zamjenjivost knjige i djeteta pokazat će se kao slijed silenskih maski objekta, kao struktura maske koja nosi obećanje tajne kojom smo, prema Alkibijadovu opisu Sokrata,³ toliko “zaneseni (...) i opčinjeni” (Platon, 1996: 140).

Odlučivši se posvetiti djetetu a ne knjizi, praksi a ne teoriji, govoru a ne pismu, Allmers zapravo, u nemoguć da napiše knjigu u kojoj će odgovoriti na pitanje što čovjeka čini čovjekom, odabire malog Eyolfa kao jedinu moguću obilaznicu, jedini način da sudjeluje u besmrtnosti. Kazavši, naime, da će Eyolfu pripomoći u duhovnom rađanju, Allmers u *malom e* traži mogućnost dopune, jedino još kroz njega naslućuje mogućnost da se njegova kapitalna studija privede kraju. Povjerivši Riti svoja nadanja – nadu da će “Eyolf (...) nastaviti moje životno delo” (*ibid.* 168), Allmers u malom Eyolfu prepoznaje sliku onoga što mu nedostaje, objekt koji strukturno nedostaje subjektu: on je komadić njegova tijela, njegova mesa, ali onaj dio njega koji nije na svojem mjestu, koji mu je drugi i

² “ASTA: Ali da ništa nisi napisao? A izgledaš tako srećno i zadovoljno? Nisi bio takav ranije. Mislim, kad ti posao ne bi išao od ruke” (Ibsen, 2014: 163).

³ Najavljujući da će se njegova pohvala Sokrata nizati “u usporedbama”, Alkibijad najprije tvrdi da je Sokrat poput silena, a potom ga uspoređuje sa satirom Marsijom koji je “pomoću glazbala opčinjao ljude” (Platon, 1996: 138–140). Dok su Marsijine skladbe “jedinstvene u tome što imaju snagu da svojom božanstvenošću ovladavaju slušaocem”, Sokrat se, nastavlja Alkibijad, razlikuje od njega samo utoliko što isto postiže “nevezanim govorom” (*ibid.* 140). Alkibijadovim riječima: “kad tebe tko sluša ili drugoga koji besjedi tvoje govore, ma bio to i posve loš govornik, bilo da to sluša žena ili odrastao muškarac ili dječak, zaneseni smo i opčinjeni. (...) Ta kad ga slušam, još jače nego u onih koji su u mističnom ushitu, od njegovih mi riječi srce snažno udara i suze ronim a vidim da se i premnogima događa isto (...)” (*ibid.*).

stran. Budući da se iz Allmersove ispovijesti supruzi dađe pročitati da je sin postao ono što je prije bila knjiga, dakle, materijalizacija objekta koji manjka velikom Drugom, *objekt malo e*, njegovi planovi za budućnost potvrđuju da nije odustao od fantazme cjeline kao zaokruženosti, potpunosti, odnosno ljudskog “savršenstva” – da nije prestao sanjati o knjizi nakon koje se više nema što reći. Sagledamo li, naime, raskol gornjeg i donjeg svijeta kao vertikalni rez na površini Jednoga, nebeskoga poput morskoga prostranstva iz *Gospođe smora*, u Allmersovu mističnom opisu vlastitog preobražaja raspoznavamo predodžbu Jednoga – nebeskog kao “oceanskog osjećaja” (Freud, 1973: 264) sjedinjenosti sa svemirom, osjećaja povratka sebi, odnosno istosti i sveukupnosti sebe kao All/mera: “Video sam izlazak sunca iznad planinskih vrhova. Osetio sam blizinu zvezda – kao da sam ih razumeo: pripadao njima” (Ibsen, 2014: 168). Slijedom psihoanalitičkog čitanja Aristofanove metafore nebeskog prastanja, u zagrljaju neba i Zemlje istaknut ćemo primordijalni osjećaj blizine, dijadni odnos majke i djeteta kao zamišljaj prvog i idealnog para, a koji se ujedno nadaje idealom ljudskog stanja, potpunog zadovoljstva i mira. Ako u “velikoj tišini” (*ibid.* 192) – u zvijezdama koje se u komadu opetovano zaziva i na koje asocira ime Ast(r)a – načujemo odgovor Realnoga, moći ćemo objasniti zašto se upravo u nebeskim krugovima vidi ono što je svijetu nedostižno, a istovremeno sjaji iz daljina i visina, podsjećajući Ritu na “krupn[e], otvoren[e] oč[i]” (*ibid.* 192) zauvijek izgubljenog Eyolfa.

Odvojeni od zvijezda, udaljeni od neba, Ibsenovi likovi smješteni su u donji svijet, u nizine, kamo su dospjeli slijedom roditeljske prakrivnje, odnosno nasljednog grijeha. Među brojnim Ibsenovim likovima čiju je sudbinu zapečatila pripadnost generacijskoj liniji, Eyolf Allmers ističe se utoliko što, kao potomak potomaka ljudi koji su izbačeni iz nebeskog prastanja, doslovno nosi tjelesnu ranu kao upis, biljeg Pada. Ibsenova retrospektivna tehnika odvodi nas tako do prvotnog prizora [*Urszene*] – ljubavnog zagrljaja supružnika Allmers tijekom kojeg je dijete boravilo bez nadzora te je palo sa stola na pod trajno ozlijedivši nogu. Budući da se ozljeda o kojoj govorimo tiče same činjenice rođenja, da se, dakle, prenosi s koljena na koljeno, u Eyolfovoj bolesti prepoznat ćemo bolest korijena ili porijekla, bolest koja je stoga “neizlječiv[a]” (Ibsen, 2014: 167) i zbog koje je svako biće nizinâ do kraja života osuđeno, poput malog Eyolfa, oslanjati se na nadomjeske, držati proteze i vući za sobom svoje štake.

Evocirajući Aristofanovu verziju čovjekova porijekla prema kojoj su prvi ljudi nastali na sliku i priliku savršenih nebeskih tijela, Ibsenovi su likovi obilježeni “iskonskom žudnjom” u smislu u kojem ona označava žudnju “za ponovnom uspostavom jedinstvene jednote” (Podrug, 2016: 159). Budući da svoj oblik i način kretanja duguju “svojim praroditeljima” – Suncu, Zemlji i Mjesecu – prvotni

“krugoliki” (Platon, 1996: 68) ljudi dijele osobine zvijezda, njihovu “izvornu zaokruženost te u tom smislu dovršenost” (Podrug, 2016: 154). Savršeno ljudsko biće koje Aristofan opisuje nekoć se, naime, sastojalo od dviju polovica: ovisno o rasporedu dijelova izvornoga dvojakoga bića, svijetom su hodali muško-muški, žensko-ženski i muško-ženski ljudi koji su redom imali zaobljen oblik. Nekadašnji je čovjek, prema Aristofanovu kazivanju, “imao četiri ruke i isto toliko nogu a lica dva potpuno jednaka na okruglu vratu te jednu zajedničku glavu za oba ta lica koja su gledala u suprotnim smjerovima, uha četiri, spolovila dva (...)” (Platon, 1996: 68). Nekadašnji snažan, okretan i brz izvorni čovjek – čovjek koji se “[k]retao (...) uspravno kao mi sada na koju bi god stranu poželio, a ako bi pohitao trkom, kao akrobati koji pružaju noge uvis i prekobacuju se u krug, brzo su jurili unaokolo odupirući se o svojih osam udova” – bio je, međutim, “čudi preuzetne” te se “nastojao popeti na nebo”, zbog čega je Zeus odlučio “rasjeći svakoga popola” (*ibid.*). Nakon Zeusova reza, dakle, novi ljudski odjeljci bitno postaju slabiji i sporiji te “korača[ju] (...) uspravno, na dvije noge” (*ibid.* 68–69). Njihovo nevoljno stanje moglo bi postati, zaprijetio im je tada Zeus, još dvostruko gore: “nastave [li] plahovati, opet ću ih”, reče, ‘rasjeći napola tako da će se kretati skakućući na jednoj nozi’” (*ibid.* 70). Opisujući “promjene kroz koje je prošla (...) ljudsk[a] narav” (*ibid.* 66), Aristofan kazuje da su nakon prvotnoga rasjeka polovice bile potpuno neutješne. One su, naime, jedna drugu stalno “obujmljivale rukama i grlile se težeći da srastu” (*ibid.* 70), no nesretne su umirale sve dok ih Zeus nije združio u rađanju. Sažalivši se nad njima, Zeus im “premjesti (...) spolovila sprijeda (...) i time omogućiti rađanje jednoga u drugome”, a ne kao dotad “kada su oplodivali i rađali u zemlju kao cvrčci” (*ibid.* 70–72). “Iz tolike davnine”, zaključuje Aristofan, “usađena je dakle ljudima uzajamna ljubavna žudnja kao obnovitelj drevnog prirodnog oblika koji pokušava od dvoga načiniti jedno i izlječiti ljudsku narav” (*ibid.*).

Na tragu Aristofanova mita u kojem se početna tragedija ljudskog roda ogleda u načinu hoda, motiv štaka u Ibsenovoj drami dodatno ističe razliku između prvotnoga okruglog bića i nas naknadnih članaka. Osim što upućuje na točku u kojoj se Ibsen oslanja na Platona, motiv štaka pokazat će se poveznom niti Ibsenova i psihoanalitičkoga prijepisa znamenitog mita. Naglasivši farsičnu dimenziju Aristofanove pripovijesti, od koje, uostalom, govornik i ne bježi, kazavši uvodno da se ne boji da će u “predstojećem govoru reći nešto smiješno” (Lacan, 1986: 66), Jacques Lacan u seminaru *Etika psihoanalize* izlaže svoju verziju mita, nazvavši ga mitom o lameli.

Slijedom, dakle, Aristofanova opisa raspolovljenih bića, koja je Zeus rasjekao na polovice “kao što se oskoruše rasijecaju radi sušenja ili jaja vlasima” (*ibid.* 69–70), Lacan predodžbu prvotnog reza vezuje uz prizor izlaska iz ljuske jajeta:

Svaki put kad se razbiju opne na jajetu, odakle izlazi fetus koji postaje novorođenče, nešto – zamislite načas – odatle polijeće, nešto što se lako može učiniti s jajetom kao i sa čovjekom, naime *hommelette*, ili lamela. (Lacan 1986: 209)

Kako se lamela dade shvatiti kao ono što je “oduzeto živom biću kad je podčinjeno ciklusu spolnog razmnožavanja”, odnosno kao ono što “spolno biće gubi u spolnosti” (*ibid.* 210), lamela je oznaka za djelić koji nedostaje nebožanskom kao smrtnom i spolnom biću. Odgovarajući na pitanje kako je to izgledalo kada su se ljudi ponašali kao cvrčci, Lacan predlaže da im zamislimo “nedostiz[an]” i “laž[an]” (*ibid.* 209) organ, dakle organ o kojem ne možemo doli nagađati preko njegovih predstavnika. Kao najočitiiji primjer Lacan navodi placentu (posteljicu) koja “predstavlja taj dio samog individua koji on gubi pri rođenju, a koji može poslužiti za simboliziranje najdublje izgubljenog predmeta” (*ibid.* 210). Budući da lamelu opisuje kao “nešto posve plosnato, što se premješta kao ameba” (*ibid.*), Lacanova verzija mita vraća se do linije koja razdvaja nesporno od spolnog razmnožavanja. Za razliku od amebe koja se razmnožava diobom, pa tako od jedne stanice nastanu dvije, što podrazumijeva da ameba zapravo nikada ne umire, ljudski su organizmi smrtni te zbog toga u životu obilježeni žudnjom da smrtnost prevladaju stvarajući tjelesne i duhovne potomke. Dok praživotinja koju Lacan navodi ima privilegij da “nadživljuje svaku podjelu” te “opstaje u svakoj razdiobi” (*ibid.*), ljudske jedinice ne posjeduju vječni život, posljedica čega se nalazi u neotklonjivu gubitku koji psihoanaliza naziva spolnošću. Odvaživši se “prkos[iti] možda po prvi put u povijesti mitu koji uživa tako veliki ugled” (*ibid.* 219), Lacan u svojem farsičnom priepisu upućuje na mjesto druge Zeusove intervencije – kad je Zeus ljudima premjestio spolovila sprijeda i time naznačio početak spolne reprodukcije. Budući da svijet nakon reza opstaje samo kao spolno diferenciran svemir, svijet koji je uvijek samo donji svijet upućuje na usmjerenost čovjeka na neko drugdje i neko dalje, vječno kruženje oko “najdublje izgubljenog predmeta” (*ibid.*).

Prema tumačenju koje predlaže Joan Copjec, Lacan je tezu o lameli postavio slijedeći zamišljaj tjelesne proteze iz Freudove *Nelagode u kulturi* (usp. Copjec, 2006: 96). Opisujući kako je čovjek vlastite ideale “svemoći i svezanja” pripisivao bogovima u nastojanju da im se što je moguće više približi, Freud kazuje kako je čovjek ideale dostigao “[n]i u čemu savršeno, ponegde baš nikako a drugde samo polovično”, postavši tako “neka vrsta boga sa protezama” (Freud, 1969: 295–296). Nastavljajući se, dakle, na Freudov zamišljaj prema kojem je “[n]aša božanskost samo (...) u našim protezama, dakle nadomjestak božanskosti, ovisna (...) o dopunama, božanskost (...) oslonjena na štake” (Dolar, 2015: 28–29), Lacan mitom o lameli nastoji predočiti ono što čovjek gubi samim činom dolaska na svijet, a za čime nastavlja

tragati redajući nadomjeske, među kojima je odnos spolova / spolni odnos samo “neka vrst očajničkog rješenja” (Verhaeghe, 2004: 61).

* * *

Ulazeći u dramski univerzum *Malog Eyolfa*, ispred nas se otvara prizor svijeta nakon reza – svijeta u kojem su se razmnožili glodavci koji ne prestaju usitnjavati čega god se dohvate. Upravo u kontekstu središnje teme rasjeka, rastavljanja i razgradnje pokušat ćemo shvatiti začudnu pojavu gospođice Štakorolovke koja je u prvom činu pokucala na vrata obitelji. Pojavivši se malo nakon što je Allmers odbacio, odnosno pobacio svoju knjigu koja je dotad predstavljala smetnju sretnom sjedinjenju supružnika, objekt koji stoji između njih “kao zid” (Ibsen, 2014: 182) i koji malo-pomalo nagrizava njihovu vezu, gospođica Štakorolovka otkrit će drugo lice objekta koji iznutra razjeda odnos muškarca i žene. Budući da dijete dolazi na mjesto koje je prije zauzimala knjiga, ne čudi da se upravo mali Eyolf nadaje kao odgovor na pitanje koje postavlja neobična spodoba – “imate li nešto što glode u ovoj kući?” (*ibid.* 164).

Shvatimo li štakore, kako predlaže Maud Ellman u studiji *Modernistički štakor* (2010), kao ljudske “dvojnike”⁴ (*ibid.* 16), u Ibsenovoj ćemo drami naglasiti igru zrcaljenja: glodavca i djeteta te gospođice Štakorolovke i Alfredove supruge Rite. Prema tumačenju Barryja Jacobsa, zagonetna je gospođica Štakorolovka “materijalizacija one Ritine strane koja se želi riješiti jadnoga osakaćenog djeteta” (Jacobs, 1984: 606) kao objekta koji priječi sretan ljubavni odnos. Kao što se gospođica Štakorolovka koristi tehnikom hipnoze, tako i Rita poznaje umijeće zavodaenja: kako sama priznaje, obukla je bijeli kostim, raspustila kosu te pripremila šampanjac kako bi natrag k sebi privukla

⁴ Istražujući prisutnost štakora u književnosti modernizma, Maud Ellman ističe specifičan položaj koji štakor zauzima u odnosu na čovjeka. Ovisni o ljudskim bićima, štakori žive u našoj neposrednoj blizini, gmižu po našim podrumima i tavanima, otvorima instalacija i kanalizacijskim mrežama te se skupljaju oko našega otpada. Budući da se šuljaju našim ulicama i kućama u potrazi za onim što ljudi odbacuju kao višak, ostatak, izmet, za onim što ljudi potiskuju i skrivaju, štakori su životinje koje svjedoče “da se civilizacija temelji na onome što isključuje” (usp. Ellman, 2010: 15). Utoliko što destabiliziraju “opoziciju unutrašnjeg i izvanjskog, divljeg i pitomog, *heimlich* i *unheimlich*”, štakori funkcioniraju kao metafora otpora postavljanju čvrstih granica – čim ih izbacimo, navodi Ellman, dopužu natrag (*ibid.* 15–16). Upravo su zbog svoje osobine da neprekidno glodu i razdjeljuju, rastavljaju i razgrađuju, štakori na glasu i kao “neprijatelj[i] književnosti” (*ibid.* 27). Nadaleko poznat kao štetnik i nametnik, ljubitelj i korica i listova, “bibliofag”, štakor je, podsjeća Ellman, oduvijek predstavljao prijetnju rukopisima (*ibid.* 14). S obzirom na to da je u engleskom jeziku “rat” anagram riječi “art”, Ellman sugerira kako u štakoru možemo pročitati drugu stranu umjetnosti, odnosno “drugost pisanja” (*ibid.* 27). Pisanje koje, dakle, povezuje i skuplja u jedno, istovremeno vuče za sobom repove: ne prestaje rastavljati vlastite sastavke, zbog čega se književnost raspoznaje kao “samorazjedajuć artefakt” (*ibid.* 14).

Alfreda (usp. Ibsen, 2014: 171). Objašnjavajući zašto je iscrpljena, odnosno kako njezina “[i]gra mamljenja” štakora neobično “oduzima snagu” (*ibid.* 165), gospođica Štakorolovka opisuje kako obavlja svoj zadatak: ona, naime, svira na drombuljama zvuk koji privlači štakore – nagoni ih da izađu iz svojih skrovišta te da pođu za njom ravno u duboku rijeku. Gospođica Štakorolovka priznaje da je osim glodavaca nekoć mamila i ljude: u smrt je natjerala i, kako priznaje iznenađenom Eyolfu, svoju “najveć[u] ljubav” (*ibid.* 166) koja joj je davno slomila srce. S obzirom na instrument na koji se oslanja, igra mamljenja može se povezati sa snagom zavođenja koju Alkibijad pripisuje Sokratu. Osim sa silenima, Alkibijad uspoređuje Sokrata sa satrom Marsijom koji je, poput gospođice Štakorolovke, “pomoću glazbala opčinjao ljude moći svojih usta” (Platon, 1996: 140). “[B]ilo da ih svira vrstan frulaš ili slaba frulašica”, nastavlja Alkibijad, Marsijine su skladbe “jedinственe u tome što imaju snagu da svojom božanstvenošću ovladavaju slušaocem” (*ibid.* 140). Usporedivši Sokrata s Marsijom, štoviše, kazavši da je on “[j]oš i mnogo čudasniji od Marsije” (*ibid.* 140) utoliko što mami riječima, a ne glazbalom, Alkibijad upravo u “zvukov[ima] njegove frule” prepoznaje razlog njegove “čudesn[e] moć[i]” (*ibid.* 142) – kao “moć[i] privlačenja i mamljenja” (Ibsen, 2014: 66), a koju posjeduje lik gospođice Štakorolovke. Pokušamo li smjestiti gospođicu Štakorolovku u kontekst Platonova intertekstnog okvira, u njoj nedvojbeno prepoznajemo moć privlačnosti u njezinoj neobjašnjivoj dimenziji, moć koja se u dramskoj prošlosti vezuje uz Ritinu kobnu erotsku moć nad Allmersom. Oni koji čuju Sokratove riječi, svi redom, neovisno o spolu i dobi, postaju “zaneseni (...) i opčinjeni”, odnosno dospijevaju u stanje svijesti koje je “jače nego u onih što su u mističnom ushitu” (Platon, 1996: 140), a koje sliči “ropskom raspoloženju” (*ibid.*). Upravo je u ropsko raspoloženje – u kojem se osjeća kao da ga je netko začarao, omamio, oduzeo mu sposobnost rasuđivanja, odnosno djelovanja – dospio Allmers bezglavo slijedeći Ritin zov. Poput štakora koji “moraju” (Ibsen, 2014: 165) slijediti zvuk, Allmers je dopuzao do Rite – figure koja istovremeno utjelovljuje izvor neodoljive privlačnosti i velikoga straha. Polazeći od aliteracijske blizine imena Rita i naziva za gospođicu Štakorolovku (*Rottejomfruen*), koja se ističe u ibsenološkim raspravama (usp. Jacobs, 1984: 606), Ritino mamljenje te ljubomorno čuvanje svog plijena upućuje na bliskost dviju ženskih figura. Gospođica Štakorolovka i sama je bila *femme fatale* koja je “nekoć mamila muškarce” (Templeton, 1997: 281), a sada iz podrumskih skrovišta izvlači na površinu ono što je trebalo ostati skriveno kao tajna.

* * *

Utoliko što ga upoznajemo samo kao nepoznatog, mali Eyolf utjelovljuje stranca u središtu Ibsenova komada, *objet petit a* koji, podsjetimo, u Lacanovoj algebri označava komad koji nedostaje biću, a naziv

kojega potječe od prvog slova francuske riječi *autre* (drugi). Osim što ga vlastiti roditelji, malo po njegovoj smrti, nazivaju tuđincem,⁵ Eyolf je dijete za koje za njegova života nisu marili: počevši od roditeljske nesmotrenosti koja je prouzročila njegov pad sa stola i trajno oštećenje noge, Eyolf se prikazuje kao dijete koje se u prošlosti zanemarivalo, zaboravljalo i izbjegavalo.⁶ U tom smislu, prošlost se ponavlja u prvom činu, kada se dijete po odlasku gospođice Štakorolovke nečujno iskrada iz kuće⁷ a da njegov nestanak roditelji ni ne primjećuju. Budući da je svatko od njih zaokupljen samim sobom – Rita položajem koji zauzima u suprugovim očima, a Alfred vlastitim položajem u očima svijeta, očima velikog Drugog – Eyolf će pažnju na sebe skrenuti tek kad postane kasno, kada se doslovno pretvori u objekt: kada od njega ostane samo štaka. Budući da se maloga Eyolfa može samo odglumiti, da je nositelj, zastupnik objekata malog drugog, Eyolf se otkriva samo otkako je izgubljen, spoznaje se samo u gubitku.

Osim što utjelovljuje stranca, Eyolf se može usporediti s Alkibijadovim kipićem u kipiću, možemo ga prepoznati kao presvlaku u koju je uvijek zaodjenuto nešto drugo ili netko drugi. Od prvog ulaska, kada se pojavljuje preobučen u muškarca, u odori vojnika, Eyolf se predstavlja kao silen: kao muškarac u kojem je skriven mali muškarac. Kada je Eyolf u čast očeva povratka obukao svečanu uniformu “*sa zlatnom vrpcom i dugmadima u obliku lava*” (Ibsen, 2014: 162), on se nije odlučio igrati rata – njegova preobrazba u vojnika, odnosno generala nije dio simboličke igre uloga, nego otkriva *objekt malo e* kao nešto drugo, Eyolfa kao kostim stranca, masku onoga što nije. Poput generalske kćeri Hedde, koja je još kao djevojka glumila mladića jašući konja i pucajući iz pištolja, pokazavši u završnici da svima jednako (ne) pristaje maska maskuliniteta, Allmersova polusestra Asta u djetinjstvu je oblačila mušku odjeću i pretvarala se da je Allmersov mali brat – dječak imena Eyolf.⁸

⁵ “RITA (*ogorčeno*): Da, zar to nije čudno? Ovako tugovati za jednim stranim dečakom.

ALLMERS (*prasne*): Oh, ne zovi ga strancem!” (Ibsen, 2014: 180).

⁶ Podjednako krivi, otac i majka jedno drugo optužuju za roditeljski nemar. U prvom činu Rita proziva Alfreda, a u trećem činu Alfred proziva Ritu:

“RITA: Meni ga je bilo žao. Jer si ga zapostavljao. (...) Maltene ga nisi ni primećivao” (*ibid.* 171).

“ALLMERS (*hladno i ogorčeno*): Izbegavala si ga, dok si ga imala. Čitav dan bi prošao a da ga uopšte ne bi videla (...) Tako smo proćerdali te godine koje smo imali s malim Eyolfom” (*ibid.* 189).

⁷ O Eyolfovu odlasku iz kuće saznajemo iz didaskalijskih uputa koje glase: “Rita izlazi na verandu i hladi se maramicom. Malo zatim Eyolf oprezno i neopaženo izlazi napolje s desne strane” (*ibid.* 166).

⁸ “ALLMERS: (...) Moj dragi verni Eyolfte.

ASTA: Uh, (...) nemoj me podsećati na tu glupu besmislicu s imenom.

ALLMERS: Da si bila dečak, sigurno bi se zvala Eyolf.

Osim što je igrala mušku ulogu, Asta je čitav život podredila ulozi Alfredove sestre: kako će, međutim, doznati iz majčinih pisama, ona i Alfred nisu ni u kakvoj rodbinskoj vezi. Kao što je Asta nekoć glumila malog Eyolfa za volju Alfreda, tako i Eyolf oblači kostim velikog Eyolfa “zbog tate” (*ibid.* 163) – kao što se i majka, vidjet ćemo, presvlači da bi Allmersu bila ženski Eyolf. Saznavši da se Allmers vraća kući nakon poduljeg izbjivanja, supruga ga je dočekala u zavodljivom kostimu, kako poslije razočarano priznaje, “obukla sam se u belo (...) [p]ustila sam kosu (...) tako da se rasula po vratu i leđima”, te je prostor prilagodila da se ljubavni prizor može odigrati, “[s]tavila sam svetlocrvene abažure na lampe (...) [i] šampanjac je bio na stolu” (*ibid.* 171), ali cijela predstava bila je uzalud, on u njoj nije vidio *objekt malo e*. Dok je Rita, naime, skidala svoju odjeću, Allmers nije prestao “govori[ti] o Eyolfu” (*ibid.* 171), svome novootkrivenom malom Erosu. Poput Erosa koji je sin Pora i Penije, obilja i oskudice, Eyolf je sin – siromašnog oca i bogate majke. Osjećajući nakon smrti roditelja odgovornost za mlađu polusestru Astu, Allmers je odlučio spasiti se iz neimaštine tako što će se oženiti bogatom nasljednicom Ritom. Kako se u komadu opetovano ističe, Ritino “zlatno i zelene šume” (*ibid.* 167) osigurali su egzistenciju bratu i sestri – dvama siromašcima nalik na siročiće koje će Rita u završnici komada odlučiti posvojiti. Svjesna da je Alfredu njegova sestra bila Eyolf prije Eyolfa, Rita u prvome činu izražava nadu da će Asta u cestograditelju Borghejmu pronaći svoj par te da će s njime otići daleko u druge krajeve. Budući da ne želi da itko stoji između nje i Alfreda te da ne želi da Alfred želi ista osim nje, u Ritinoj koncepciji ljubavi daje se raspoznati Aristofanov opis Erosa, “kao jedan u sve ljude usađen nagon za iskonskom cjelinom i samozacjeljenjem” (Podrug, 2016: 157–158). Kazavši kako bi voljela da ga nikada nije ni rodila, Rita ne priželjkuje smrt sina, nego izražava čežnju za nekim drugim vremenima – vremenima prije nego što je Zeus “razdijelio i razdvojio ljude” (*ibid.* 158):

ASTA: Da, da sam bila. Ali kad si otišao na studije (...) (*Smeje se nevoljno.*) Zamisli i ti si umeo da budeš detinjast.

ALLMERS: Zar sam ja bio detinjast!

ASTA: Jesi. Doduše sad tako mislim, kad se setim toga. Bilo te je sramota što nisi imao brata. Već samo sestru.

ALLMERS: Ne, to si bila ti. *Tebe* je bilo sramota.

ASTA: Dobro, možda malo. I bilo mi te je nekako žao.

ALLMERS: Da, verujem da jeste. I onda si pronašla moje staro dečačko odelo...

ASTA: Da, ono lepo nedeljno odelo. Sećaš li se one plave bluze i bermuda?

ALLMERS (zadržavajući pogled na njoj): Kako te se samo dobro sećam kad si ih obukla i nosila.

ASTA: Da, ali to sam radila samo kad smo ostajali sami kod kuće.

ALLMERS: Kako smo samo bili važni i ozbiljni. I neprestano sam te zvao Eyolf” (*ibid.* 176).

Želim da ti budem sve! (...) Želim tebe u celosti! Samo tebe! Onako kako sam te imala u prvim nezaboravnim godinama. (*Besno i odlučno.*) Nikada se neću zadovoljiti ostacima i okrajcima ljubavi, Alfred! (Ibsen, 2014: 171)

Nakon sinove smrti, suočena s užasom odsutnosti Eyolfa kao maske ničega, Rita moli Astu da ne ostavlja nju i supruga same s prazninom – traži od nje da je popuni, da im nadomjesti *objekt malo e*:

RITA: (...) svakako to ne možemo podneti sami, nas dvoje. Asta, preklinjem te! Ostani i pomoz nam! Budi nam ovdje umesto Eyolfa!

ASTA (*uzmiče*): Eyolfa...!

RITA: Da, može li, Alfrede?

ALLMERS: Ako ona može i hoće.

RITA: Ranije si je zvao svojim malim Eyolfom. (*Uhvati je za ruku.*) Od sada ćeš biti *naš* Eyolf, Asta. Eyolf, kao što si i ranije bila. (*ibid.* 188)

Budući da Asta odbija njihove molbe i odlučuje što prije otputiti parobrodom, Allmers odlučuje napustiti Ritom te najavljuje svoju potragu za nečim “čime ć[e] ispuniti život” (*ibid.* 191). Nasuprot tome, Rita odabire suprotni smjer i drugo rješenje za manjak u Simboličkom: prigrlivši objekt kao nadomjesni, Rita prihvaća inherentnu prazninu velikog Eyolfa kao velikog Drugog. Ona, naime, odlučuje posvojiti dječake, dječake koji su slika i prilika malog Erosa: siromašni i napušteni, bosonogi i beskućni.⁹

RITA (*polako, odlučno*): Čim odeš od mene, otići ću do obale i pokupiti svu siromašnu, napuštenu decu i dovesti ih kod nas. Sve te odrpane dečake (...) Onog dana kada odeš od mene, oni će živeti ovde, svi... kao da su moji.

ALLMERS (*uzrujan*): Umesto našeg malog Eyolfa!

RITA: Da, umesto našeg malog Eyolfa. Živeće u Eyolfovim sobama. Čitaće njegove knjige. Igraće se njegovim igračkama. Sedeće redom na njegovoj stolici za stolom. (*ibid.* 191)

Posvojivši dječake, Rita je prihvatila ideju supstitucije – nadomjestka koji se u Ibsenovoj drami, prema Goldmanu, ne prestaju ulančavati: “djeca nadomještaju malog Eyolfa koji je nadomjestio Astu koja je nadomjestila dječaka i koju je odgojio čovjek koji je nadomjestio Allmersova oca u majčinu krevetu” (Goldman, 1999: 106). Imamo li na umu da je *objekt malo e* po definiciji nadomjestan, povezanost djeteta

⁹ Podsjećamo da je prema Diotiminu opisu Eros: “Ponajprije uvijek siromah i nimalo nježan i lijep, suprotno nego što misli svjetina, nego krut, suh, bosonog i beskućnik, vazda leži na goloj zemlji bez pokrivača, počiva uz vrata i na putovima pod vedrim nebom, a uvijek ga prati oskudica zato što ima majčinu narav” (Platon, 1996: 108). Zanimljivo je da oskudicu dječaka ističe već Eyolf u prvom činu govoreći zašto se ne želi početi igrati s djecom u svojem svečanom odijelu. Eyolf kazuje: “oni su tako siromašni, da moraju da idu bos!” (Ibsen, 2014: 164).

i knjige na kojoj smo inzistirali u radu produžuje gore spomenuti niz: djeca doslovno nadomještaju knjigu, plod ženske utrobe dolazi na mjesto plodova muškog uma, a posvojena djeca ishode kao plod filozofskih razmatranja. Krug supstitucije zatvara se Ritinom idejom da udomi djecu, mišlju koja potječe upravo iz Allmersove pobačene knjige:

RITA: (...) Toliko često si pričao s Astom o *ljudskoj odgovornosti*.

ALLMERS: O knjizi koju si toliko mrzela.

RITA: I dalje mrzim tu knjigu. Ali sam slušala kada si govorio. A sada želim da probam sama. Na svoj način. (Ibsen, 2014: 192)

Diotiminim riječima, Ritina je duša zatrudnjela i upravo ona koja nije bila majka svomu ljudskom djetetu postaje roditeljica “[e]tičk[e] mudrost[i] i vrlin[e]” (Platon, 1996: 122). Slušajući dijaloge o ljudskoj odgovornosti, Rita je zaniijela i “rađa zamisli” (*ibid.* 126) koje filozof godinama nije uspio zapisati. Budući da Rita “podučava svoga supruga, filozofa morala, značenju njegove vlastite profesije” (Templeton, 1997: 278), ona otkriva ono što Allmersu nedostaje, odnosno ono što njegov znanstveni projekt previđa i preskače, ona otkriva Eros: “žudnju koju nazivamo *philo-sophia*” (Miller, 1997: 121). Démon-ska narav Erosa koju Diotima opisuje, a iz koje slijedi da je “Eros filozof a filozof je na sredini između mudra i neuka” (Platon, 1996: 108), omogućuje nam da Ritu shvatimo kao pravu Ibsenovu filozofkinju.

Nije li Rita, drugim riječima, dokučila ono što promiče Allmersu, ono neshvatljivo što zagonetno doziva na početku svojega govora Aristofan rekavši da “ljudi uopće nisu shvatili moć ljubavi” (Platon, 1996: 66)? Kao što Aristofan upozorava, “ljubavna žudnja (...) pokušava od dvoga načiniti jedno” (*ibid.* 72), pri čemu valja istaknuti da je ljubavni napor u tom pogledu uzaludan, da je cilj kojemu stremljenje nemoguće ostvariti, da ljubav “u stvari samo ‘pokušava (*epikheirōn*, 191D2) – doslovce ‘pruža ruku’, ‘maša se’, ‘laća se’, pa onda ‘namjerava’, ‘pokušava’ – izliječiti ljudsku narav” (Žunec, 2015: 29). Kako doznajemo iz didaskalija, Rita na kraju Allmersu “pruža (...) ruku” (Ibsen, 2014: 192) ponovivši na taj način gestu Ellide Wangel, junakinje Ibsenove drame *Gospođa s mora*, koja je napustila tlapnje o povratku u morski iskon i odlučila potražiti sreću na napuknutom kopnu simbola. Ponudivši dječacima da jedan drugome posluže kao zamjena za ono što čovjeku nedostaje, Rita ne traži ispuniti manjak, nego nalazi vlastiti izlaz u svijetu u kojem ne postoji doli beskonačan slijed surogata prvotno izgubljenog objekta. Bogata nasljednica stoga će im pružiti najviše što se nekomu može dati: podariti će im ono što ne posjeduje, podučiti ih onomu što ne zna te im igrati ulogu onoga što nije. Budući da odabire postati nadomjesna majka – odabire funkciju u kojoj psihoanaliza prepoznaje zamjenu za zamjenu, prvi nadomjestak za manjak u Drugome – Ritin po-

učak nadaje se kao ženska filozofija u Lacanovu smislu, kao filozofija štake, maske i ljubavi.

BIBLIOGRAFIJA

Boyce, Kristin 2018. “Turning the Quarrel into a Conversation: Philosophy, Theater and Love in Ibsen’s *Hedda Gabler* and Plato’s *Symposium*”, u: *Ibsen’s Hedda Gabler. Philosophical Perspectives*, ur. Kristin Gjesdal, Oxford: Oxford University Press, 132–151.

Copjec, Joan 2006. “May ’68, The Emotional Month”, u: *Lacan: The Silent Partners*, ur. Slavoj Žižek, London – New York: Verso, 88–114.

Dolar, Mladen 2015. “Kultura i nagoni”, u: *Dosezi psihoanalize. Književnost, izvedbene umjetnosti, film i kultura*, ur. Ivan Majić, Andrea Milanko i Ana Tomljenović, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 27–42.

Ellman, Maud 2010. *The Nets of Modernism: Henry James, Virginia Woolf, James Joyce, and Sigmund Freud*, Cambridge: Cambridge University Press.

Freud, Sigmund 1969. *Psihopatologija svakodnevnog života*, prev. Hugo Klajn, Novi Sad: Matica srpska.

Freud, Sigmund 1973. *Iz kulture i umetnosti*, prev. Vojin Matić, Vladeta Jerotić i Đorđe Bogičević, Novi Sad: Matica srpska.

Goldman, Michael 1999. *Ibsen: The Dramaturgy of Fear*, New York: Columbia University Press.

Ibsen, Henrik 2014. “Mali Eyolf”, u: *Izabrane drame. Drugi tom*, prev. Sofija Bilandžija, Beograd: Geopoetika, 159–192.

Jacobs, Barry 1984. “Ibsen’s ‘Little Eyolf’: Family Tragedy and Human Responsibility”, u: *Modern Drama*, 27, 4, 604–615.

Lacan, Jacques 1986. *Četiri temeljna pojma psihoanalize: XI Seminar*, prev. Mirjana Vujanić-Lednicki, Zagreb: Naprijed.

Miller, Paul Allen 1997. *Postmodern Spiritual Practices. The Construction of the Subject and the Reception of Plato in Lacan, Derrida, and Foucault*, Columbus: The Ohio State University Press.

Platon 1996. “Simpozij”, u: *Eros i Filija*, prev. Zdeslav Dukat, Zagreb: Demetra, 20–163.

Platon 1979. *Teetet (ili o znanju, istraživački dijalog)*, prev. Milivoj Sironić, Zagreb: Naprijed.

Podrug, Berislav 2016. *Platonov Simpozij: Eros kao počelo filozofije*, Zagreb: Demetra.

Templeton, Joan 2009. *Ibsen’s Women*, Cambridge: Cambridge University Press.

Verhaeghe, Paul 2004. “Phallacies of binary reasoning”, u: *Dialogues on Sexuality, Gender and Psychoanalysis*, ur. Irène Matthis, London: Karnac Books, 53–66.

Žunec, Ozren 2015. *Iskonska narav: Aristofanov govor u Platonovu Simpoziju i Parmenidova dva puta*, Zagreb: Matica hrvatska.

SUMMARY

OBJECT LITTLE E: IBSEN'S LITTLE EYOLF BETWEEN PLATO AND LACAN

Following Kristin Boyce (2018), who draws attention to Plato's intertext in Ibsen's dialogues, I will analyse how Plato's "book-as-child" metaphor is transposed in Ibsen's *Little Eyolf* (1894) – how Alfred's book as Alfred's child simultaneously makes

love relation possible and also becomes an obstacle to it. Starting from Lacanian reading of Plato's *Symposium*, the article aims to show that parallelism between Ibsen's *object little e* and lacanian *objet petit a* reveals the transition between mourning for the lost object and "the desire we term philo-sophia" (Miller, 1997: 121).

Key words: *Little Eyolf*, *Symposium*, Plato, Lacan, book, child

Društveno angažirana poezija: Philip Freneau i američki rat za nezavisnost

1. UVOD

Brojni povjesničari koji su se bavili američkim ustavno-revolucionarnim periodom isticali su važnost i uključenost poezije u kolonijalno društvo, njene književne karakteristike i tematske opise. Obično su to bile studije koje su sadržavale zbirke do tada neobjavljenih pjesama ovog perioda, poput studije Davida Shieldsa, *Američka poezija: 17. i 18. stoljeće* (Shields, 2007) ili djelo Harisona Meserolea, *Američka poezija 17. stoljeća* (Meserole, 1985). Početkom 19. Stoljeća počele su se pojavljivati studije koje su proučavale američku poeziju u kontekstu američkog Rata za nezavisnost. Neke od najznačajnijih su *Ideološko porijeklo američke revolucije*, autora Bernarda Baylina (1967) i *Kulturna historija američke revolucije*, autora Kennetha Silvermana (1968). One su, za razliku od prethodnih studija o ovom periodu, počele koristiti poeziju ili detalje iz života pjesnika da bi objasnile retoriku američke revolucije. Pri tome, ove studije uglavnom su se fokusirale na pjesnike ili pojedinačna djela i nisu ih povezivale sa širim društvenim kontekstom. Većina nije pridavala pažnju tome koliko je društveni kontekst revolucionarnog perioda ovisio o moći poezije da oblikuje javno mnijenje. Izuzetak predstavlja jedna studija novijeg datuma, *Poetski Ratovi (Poetry Wars)* autora Colina Wellsa, koja promatra poeziju kao vid političkog izraza i govori o njenom kapacitetu da intervenira u domenu pravih centara moći (Wells, 2018:55).

Studija Colina Wellsa *Poetski Ratovi* otkriva velik broj pjesama koje su objavljivane u patriotskim časopisima tijekom ustavno-revolucionarnog perioda i na taj način otkriva složenu ideološku i retoričku dinamiku na djelu u političkim debatama koje su oblikovale mladu naciju. Umjesto da promatra poeziju koja je predmet njegovog istraživanja kao dio rane američke književnosti koju karakterizira politički sadržaj, on kaže da se politička poezija mora promatrati kao žanr sam po sebi, s vlastitim porijeklom, historijom i estetikom (Wells, 2018: 3). Wells u svojoj studiji ispituje kako je poezija funkcionirala kao oružje političke ili ideološke borbe i predstavljala izraz legitimne vladajuće grupe ljudi (Wells, 2018: 1). Za njega poezija nije bila samo oružje za političke argumente, već je i aktivno oblikovala ishode političkih

borbi tako što je nudila kolonistima učešće u javnoj sferi. On definira poeziju stvarnom, a ne virtualnom intervencijom u političku borbu, pa tako otkriva kako je poezija odigrala ključnu ulogu u odupiranju imperijalnoj vlasti, proglašenju nezavisnosti i izglasavanju Ustava SAD-a.

Wells u svakom poglavlju ispituje formalne strategije koje su pjesnici koristili da bi se uključili u političku borbu. On demonstrira moć versifikacije, poetske tehnike koju su koristili pjesnici tijekom revolucionarnog perioda da ismiju kraljevske proglose i postignu željene ciljeve. Kroz različite primjere on pokazuje kako su pjesnici svojim djelima uspješno neutralizirati imperijalnu silu tako što su Britance i kralja Georgea III. prikazali kroz "običan jezik" pa tako vlast iz njihovih ruku predali narodu (Wells, 2018: 27).

Poezija je, prema Wellsovom mišljenju, bila drugačija od ostalih oblika političke retorike jer je imala moć da upravlja emocijama kolonizatora. Ona se jasno odvojila tako što je istraživala vlastite kvalitete poput ritma, estetike, simbola i forme. Riječi poput *patriot*, *vjera*, *vrlina*, *Bog* i *hrabrost* često su ponavljane i pisane velikim slovom, dok su neke druge kao što su *sloboda*, *tiranija* i *lanci* izazivale potpuno drugačiju reakciju, neprijateljstvo i nerijetko nasilje. Pjesme su često nastajale kao odgovor na neka dešavanja, a pjesnici su koristili različite forme kako bi postigli svoje ideološke ciljeve. Često su pribjegavali satiri kako bi potkopali utjecaje nekih britanskih službenika ili parodiji kada su željeli preuveličati ili samo oponašati ono što su Britanci radili. Žanrovi koji su predmet Wellsovog interesa su uglavnom smiješni: parodije, satire, burleske i podsmješljive epske pjesme. Njihova primarna retorička svrha je da razotkriju drugu stranu i da umanje njen legitimitet.

Kombinacijom tehnike pomnog čitanja (*close reading*) i književno-povijesnog pristupa koji mu daje mogućnost da određene pjesme promatra u konkretnim regionalnim i nacionalnim kontekstima, Wells pokazuje kako pjesme dobivaju značenje prije svega iz njihovog kapaciteta da kroz aluziju i parodiju transformiraju neke druge lingvističke forme (Wells, 2018: 4–5). Bilo da se radi o kolonijalnim pjesnicima koji su ismijavali kraljevske proglose na početku Američke revolucije ili o pripadnicima lojalista koji su

napadali rivalske patriotske snage, Wells u svojoj studiji dokazuje da su ove ratove riječima vodili pjesnici koji su se borili za ideološke ciljeve (Wells, 2008: 7). U svojoj posvećenosti prvo anti-britanskoj, a zatim i republikanskoj propagandi, oni su otkrili u kojoj mjeri je svaki oblik komunikacije bio zasićen političkim sadržajem (Castronovo, 2014: 158).

Jedan od pjesnika čiji književni opus Wells promatra kroz kontekst američkog revolucionarnog rata je Philip Freneau, američki pjesnik francuskog porijekla, koji je svojim kolokvijalnim stilom kreirao demokraciju u stihu u kojoj se nacionalni senzibilitet mogao slobodno razvijati (Bates, 2015: 399).

2. PHILIP FRENEAU: RAZVOJ PATRIOTSKIH IDEJA

Philip Freneau, pjesnik, urednik, pomorski kapetan i farmer, rođen je u porodici francuskih Hugenaota 2. Siječnja 1752. godine u New Yorku (Clark, 1927:xiv). Njegov djed, farmer porijeklom iz malog francuskog sela, je 1707. godine došao u New York, zbog tadašnjeg nesigurnog položaja protestanata u Francuskoj. Oženivši se Marie Morin, dobio je sina Pierrea, Philipovog oca, kojem je ostavio unosan pomorski posao i veliko imanje u New Jerseyju. Philipovi roditelji su se na ovo imanje doselili 1762. godine. Tu je Philip provodio školske praznike, kada nije bio u internatu u New Yorku. Ukoliko se izuzme njegov prirodni talent, postoji nešto što se jedino može pripisati okruženju u kojem je proveo djetinjstvo. Kada je napunio 13 godina, upisao je latinsku školu u Penlopeu, gdje je stekao obrazovanje o engleskim pjesnicima, ali i o klasičnim autorima. Sa šesnaest godina Freneau je primljen u Princeton, gdje je tijekom studija razvio talent za kreativni rad. Ipak, najveći utjecaj njegovog školovanja na Princetonu ogleda se u tome što su ga godine koje je tamo proveo inspirirale da postane pjesnik američke nezavisnosti. Naime, po odlasku iz mirnog sela Middle Point u New Jerseyju, Freneau je ušao u svijet uskovitlanih debata i konflikata, svijet koji ga je natjerao da stalno donosi političke odluke i iznosi stavove o religijskim i društvenim pitanjima (Baumgartner, 2019: 22).

2.1. Život na Princetonu

Princeton koji je Freneau upisao bio je poznat kao kolijevka vigovala, pa je tako utjecao na studente da već u ranom periodu razviju otpor protiv dominacije Velike Britanije. Politički stavovi i osjećaji koji su sazrijevali na Princetonu navela su Freneaua, Madisona, Brackenridgea, Henrya Leea i druge da 24. lipnja 1769. godine osnuju "Američko društvo vigovala" ("American Whig Society") (Clark, 1927: xv). Ovo društvo okupilo je mlade ljude koji su se protivili engleskom ugnjetavanju američke slobode i koji su

pod utjecajem i samog upravnika Princetona zastupali moralnu i religijsku odgovornost Amerikanaca i njihov otpor dekadenciji Velike Britanije. Moto društva bio je "Litterae, Amicitia, Mores"¹ i samim tim nije ukazivao na to da bi društvo moglo izazvati probleme političke prirode. Pretpostavlja se da su mladi ljudi čekali pogodan trenutak da otkriju svoje prave ciljeve. Ovo društvo cijenilo je književnost iznad svih drugih stvari, ili bar dok se nisu pojavile neke druge, koje su zaokupile veću pažnju članova. Na Princetonu je ubrzo oformljeno još jedno društvo pod imenom "Klajozofsko društvo" ("Clisophic Society"), koje je postalo rivalsko "Društvo vigovala". Članovi ovog društva nisu voljeli Britance, iako su se članovi vigovalskog društva često na to pozivali. Oni su ih nazivali torijevcima, a to je za članove ovog društva bila velika uvreda. Ubrzo je Princeton postao poprište oštih sukoba između dva kluba studenata. U ovom ratu Freneau je zbog svog pjesničkog talenta imao vodeću ulogu (Adkins, 1949: 5). U satirama upućenima torijevcima iz "Klajozofskog društva", pjesnik je često bio izuzetno oštar na riječima. Patriot-ski plamen koji je gorio njegovim stihovima bio je dovoljno realan i njemu i njegovim prijateljima (Baumgartner, 2019: 22).

Kada su vijesti o sukobu između Britanaca i Amerikanaca stigle na koledž, većina studenata iz oba kluba, uključujući i Freneaua, izrazila je patriotske stavove. Freneau je mnogo vremena provodio pišući, a proizvod razmatranja aktualne političke situacije bila je pjesma planirana da obilježi kraj studija, ali ono što je značajnije je da je obilježila početak njegove književne karijere. Pjesma "Amerika sve slavnija" ("The Rising Glory of America") (Patee, 1902: 49–84) nastala je kao zajednički pothvat Freneaua i Brackenridgea povodom diplomatske proslave. Freneau nije mogao prisustvovati ovoj proslavi, pa je pjesmu pročitao Brackenridge. On je odmah priznao da njegov udio u nastajanju ove pjesme nije bio velik. Predmet njegovog interesa je više bila proza. Iako nije mogao značajno pomoći Freneau u sastavljanju stihova, Brackenridge je na dodjeli diploma pokazao veliko umijeće u čitanju istih. Koristeći moć lijepog jezičnog izražavanja, on je uspio transformirati ovu pjesmu od običnog predskazanja do velike vizije budućnosti zemlje koja će postati slobodna (Wertheimer, 1994: 35–58).

"Amerika sve slavnija" je prije svega jedna ambiciozna, patriotska pjesma. Protagonisti Leander, Eugenio i Acasto pričaju o prošlosti Amerike i o njenoj sadašnjosti, osuđuju Francusku i Španjolsku i hvale Veliku Britaniju, ali također stavljaju akcent na budućnost britanske Amerike, na čelu s generalom Williamom Johnsonom i herojem i znanstvenikom Benjaminom Franklinom. Oni kažu da je njihov zadatak bio da osvoje kontinent, da porobe starosjedeoce i

¹ Prijevod s latinskog: "Pisma, Prijatelji, Karakter".

civiliziraju Ameriku. Johnson je bio barun iz New Yorka, koji je zahvaljujući tome što je bio veliki trgovac krznom postao vješt pregovarač. Predvođeci vojsku, on je potukao Francuze i zauzeo Niagaru. Godine 1775. dobio je titulu *sir*, a 1772. titulu generala. Umro je pokušavajući zaustaviti sukobe u pograničnim oblastima. Završivši priču o generalu, oni ističu da ipak najviše cijene Franklina kao najvećeg genija Amerike. U prvoj verziji ove pjesme nije bilo ni spomena Washingtonovog imena. On je ubačen u pjesmu tek nakon što je modificirana 1786. godine (Marsh, 1967: 23–24).

Analizom ove pjesme zaključuje se da se Freneau dosta oslanjao na temu slobode, koja ga je i inspirirala na isti način kao i vojnike o kojima je u pjesmi pjevao. On poziva na nezavisnost, mada ne toliko radikalno, i također uvodi ideju o slavi koja raste, ali još uvijek nije dostigla svoj vrhunac. Iako su njegovi preci bili Francuzi, on se nije osjećao kao francuski ili engleski državljanin, već kao Amerikanac. Amerika je po njegovim riječima bila zemlja:

... slobode i života; slatke slobode!
Bez čije pomoći i najplemenitiji genij propada.
(Patee, 1902: 1:74)²

Ovom pjesmom Freneau je pokazao svoj talent mladog pjesnika ne samo svojim prijateljima na koledžu, Madisonu i Breackenridgeu, već i ljudima širom kolonija i izvan zidova Princetona. Dokazao je drugima, a i sebi, da je poezija njegovo opredjeljenje, a da će teme, bez obzira na to hoćeli ih predstavljati kroz sentimentalnu ljubav prema prirodi ili kroz prolaznost života, biti teme slobode i Amerike. U stilu i tradiciji engleskog romantizma, ali unošenjem specifičnog glasa Amerike, Freneau je pisao stihove namijenjene novom svijetu. Istina je da se često ugledao na stil drugih i koristio ideje koje nisu bile potpuno nove, ali može se reći da nikada u svojim pjesmama nije izostavio ideale slobode i pravde, za koje se Amerika prema njegovom mišljenju borila (Clark, 1929: 1–22). Borba za te ideale je tada još uvijek bila ograničena samo na riječi. Nitko tada nije ni sumnjao da će riječi ove pjesme, koje su predstavljale proizvod nacionalne samosvijesti, ubrzo prerasti u krvproliće.

Prijelaz od lokalnog ka nacionalnom razmišljanju odvijao se različitim brzinom u različitim kolonijama. Utjecaj na njega vršile su brojne institucije i događaji, razne religijske organizacije, interkolonijalni planovi obrane i širenje različitih interpretacija kolonijalne prošlosti (Broderick, 2003: 7). Sve više širilo se mišljenje o Americi kao o velikoj zemlji, koja se mnogo razlikuje od Engleske. Kolonisti koji su putovali van Amerike pisali su kritički o Europi i

Velikoj Britaniji, smatrali ih stranima i predviđali njihovu propast zbog zanemarivanja društvenih ideala. Osjećaj novine u životu kolonijalnih Amerikanaca utjecao je ne samo na Freneaua, već i na ostale pisce da razmotre neke nove književne forme i stilove, koji bi odgovarali samo američkom kontinentu. Pjesma “Amerika sve slavija” je prva pjesma u kojoj su dominantne kolonijalne teme. Freneau se u pjesmi obraća svim dijelovima zemlje: Virginiji, Georgiji, Californiji, Pennsylvaniji, New Yorku, Massachusettsu i ostalima te predviđa jednu sudbinu za sve. On se odriče Velike Britanije i hvali bostonske patriote kao “čvrstu podršku naših ugroženih prava”. Pjesnik vidi Ameriku kao veliku imperiju u razvoju, u kojem će se po prvi put ostvariti osnovni ljudski ideali, među kojima je i sloboda. On ilustrira idealnu Ameriku davanjem obećanja koja su pomalo nejasna i previše optimistična. Zanemarujući vrijeme i mjesto, pjesma pomalo dobiva apstraktan oblik i gubi u estetskom pogledu, a književna sredstva, posebno ona koja vode ka apstrakciji, daju izvjesno političko mišljenje (Adams, 2013:390). Apstraktno poricanje vremena i prelazak od daleke budućnosti ka mitskim počecima potječe iz novog romantizma. Predstavnicima novog romantizma također ističu da sudbina Amerike nije britanska i potvrđuju prezir prema njoj. Optimizam ove pjesme potvrdio je osjećaj koji su imali Europljani, a to je da se Američka revolucija podudara s krajem prosvjetiteljstva i da označava novi početak povijesti, kada se čovječanstvo pripremalo da realizira neispunjeno obećanje za dobrim životom (Palmer, 1959: 257).

Iako je Freneau pjevao o Americi kao utopiji i zemlji u kojoj će se ostvariti sva ljudska prava i ideali, realnost je bila drugačija. Amerika je bila zemlja u kojoj se na ropstvo gledalo blagonaklono. O ovom paradoksu liberalizma 18. stoljeća govori Susan Buck Morss u svojoj studiji *Hegel, Haiti i Univerzalna povijest (Hegel, Haiti, and Universal History)*. Prema njenom tvrđenju, ropstvo je u prvoj polovici 18. stoljeća postalo centralna metafora zapadnjačke političke filozofije, a sloboda koju je Freneau priželjkivao promatrana je kao njegova antiteza (Morss, 2009: 21). Eksploatacija milijuna kolonijalnih robova bila je prihvaćena kao dio realnosti čak i kod onih mislilaca koji su propagirali slobodu kao prirodno i neotuđivo pravo ljudi. Čak i kada su teoretski zahtjevi za slobodom transformirani u revolucionarnu borbu na političkoj sceni, bilo je moguće da ropska kolonijalna ekonomija, koja je sve to vrijeme funkcionirala, ostane pod velom tajnosti.

Morss tvrdi da ne čudi što ovaj paradoks nije uzbunjivao logiku aktera ovog perioda i povjesničara koji su pisali o njemu neposredno nakon njegovog završetka. Ono što čudi je da današnji povjesničari i proučavatelji američkog ustavno-revolucionarnog perioda i dalje konstruiraju povijest Zapada kao narativ ljudske slobode (Morss, 2009: 22). Revolucionarni kolonisti u borbi za slobodu, prava i nezavisnost

² Prijevod svih tekstova s engleskog: Janjatović M. Violeta, “...of liberty and life, sweet liberty! / Without whose aid the noblest genius fails.”

oslonili su se na principe i teoriju Johna Lockea. Oni su se pozivali na teoriju prirodnih i neotuđivih prava, ali su u isto vrijeme kao robovlasnici uviđali paradoks i proturječnost njihovih tvrdnji. Bilo je među očevima nacije koje je slavio Freneau i onih koji su uviđali loše strane ropstva, poput Benjamina Rusha ili Thomasa Jeffersona, bilo je i protesta protiv ropstva, bilo je i kolonija koje su pod utjecajem istih donijele zakone o ukidanju ropstva. Ipak ono čega je još bilo i što se prema mišljenju Susan Buck Morss ne može poreći, jest to da je nova nacija, rođena u slobodi, tolerirala tu užasnu proturječnost i upisala je u Ustav Sjedinjenih Američkih Država (Morss, 2009: 35).

Po povratku s Princetona, Freneau je odlučio otići u Philadelphiju gdje je započeo studij prava. Nema sumnje da je tamo bio posvećen sudu, studijama i zakonu, ali njegova sentimentalna priroda, kao i njegova ljubav prema poeziji, otkrila mu je i drugu stranu Philadelphije (Axelrad, 1967: 40–41). U Philadelphiji se naime nije zanemarivao duh učenja, kao što je to bio slučaj u nekim drugim kolonijama. Bilo je puno ljudi koji su se bavili poviješću, medicinom, muzikom, ali i pokretom za ukidanje ropstva, nečim što je privuklo posebnu pažnju mladog Freneaua. U Philadelphiji je Freneau upoznao i Francisu Hopkinsona, koji je uz karijeru odvjetnikai satiričara, pokazivao aspiraciju i ka poeziji i umjetnosti. U Philadelphiji je Freneau također otkrio da ne posjeduje talent za govorništvo, koje se podrazumijevalo na sudu, kao ni um koji bi sa sigurnošću mogao razlučiti dobro od zla. Zaboravivši u potpunosti na prvobitnu namjeru zbog koje je otišao u Philadelphiju, Freneau je u sljedećem periodu bio posvećen pisanju, a proizvod toga bio je pamflet koji se zapravo sastojao od 24 strane pjesama koje je u međuvremenu napisao. Iako je nakon objavljivanja ovog pamfleta bio sretan zbog svog uspjeha, to nije rješavalo njegovu tešku financijsku situaciju i bio je svjestan činjenice da pjesnici u to vrijeme nisu mogli živjeti samo od svog rada.

Ubrzo nakon toga Freneau je odlučio ponovo otići Princeton, gdje je Brackenridge tada radio kao upravnik i gdje je upisao studij teologije. Jeli na njegovu odluku utjecala majka, koja ga je stalno podsjećala na želju njegovog oca da postane svećenik, ili je i sam shvatio da bi mu ta profesija više odgovarala od drugih u kojima se već okušao, ostat će pitanje. Ipak, tijekom boravka na Princetonu ponovo je počeo s pisanjem poezije, i to nekih neobičnih pjesama, koje su govorile o situaciji u Americi, i koje su nosile inovativne i iznenađujuće ideje. Ovaj put je, objavljujući zbirku pjesama, po prvi put odlučio potpisati sebe kao autora zbirke. "Američko selo" ("American Village") jedna je od pjesama u ovoj zbirci, koja je po temama u potpunosti američka, iako pokazuje neke karakteristike stila Vergilija, Milтона, Popea, Goldsmitha i njegove pjesme "Napušteno selo" ("Deserted Village"; Patee, 1902: 3:381–394). Ipak, Goldsmithovo selo, gdje se bogatstvo akumulira, a ljudi odumiru, posljedica je industrijalizma, dok Freneau-

ovo malo uspavano selo nije još uvijek njime zaraženo i pjesnik se nada da će uvijek i ostati mjesto slatkih izvora života i raj neograničene ljepote. Freneau u ovoj pjesmi pjeva o prirodnim ljepotama Amerike, žali zbog ratova u Europi i predviđa svoj život na selu. On izražava svoju veliku ljubav prema jednostavnoj usamljenosti, širokim horizontima i ljudima koji, svatko sa svog posla, dolaze noću umor-ni, ali sretni. U ovoj najranijoj američkoj pjesmi, Freneau ispituje prirodu zemlje koju toliko voli, zemlje koja je lijepa i slobodna koliko i sama priroda. Kaže da su nekada na zemlji svuda vladali sreća i mir, dok su sada ratovi i sukobi. On ipak misli da Amerika može povratiti to prvobitno stanje svojim predjelima, brdima i planinama. Nakon idile koju opisuje, Freneau kaže da Amerika nije pokvarena pohlepom, kao što je bio slučaj s Rimom i Kartaginom (Patee, 1902: 3:386). On ističe da je razlog pada Rima dolazak trgovine, kao što je i život starosjedelaca bio dobar sve dok Kolumbo nije donio rat. Ovo nije bio prvi put da Freneau u svojim djelima govori o Kolumbu. Dok ga je u nekim pjesmama poput "Kolumbovih slika" ("The Pictures of Columbus") hvalio zbog njegovih pothvata, u drugima, kao što su "Američko selo", ali i "Otkriće" Freneau je govorio o njegovoj mračnoj strani. On je kritizirao brutalnost španjolskog kolonizatora koji je prema njegovom tvrdjenju pod plaštom misionarstva nasiljem prisvojio američki kontinent (Heike, 2014: 54). U nastavku "Američkog sela" Freneau također govori da prije Kolumbovog dolaska zemlja nije bila zaražena brigom o samoj sebi, koja sada prijete da će uništiti Britance, kao što su nekada barbari uništili civilizaciju nekog drugog vremena. Ukoliko se ne odupru, Freneau poručuje da bi i Britanci mogli proći kroz isto iskustvo i predati se:

čudnoj sudbini, ipak poznatoj svakoj zemlji
da voliš tuđe, ali ne svoje. (Patee, 1902: 3:387)³

U Americi će se i posljednja ljudska nada srušiti:

... ovim padom,
i sam svijet mora pasti, kao i ona.
Ne preostaju više drugi slobodni regioni,
uzalud se čuveni svijet pretražuje. (Patee, 1902: 3:387)⁴

Priča se zatim premješta na Arktik, gdje jedna žena umire kako bi zaštitila svog sina i muža. Njen muž nastavlja živjeti, ali svakodnevno pati, sve dok joj se na kraju ponovo ne pridruži. Freneau završava pjesmu povratkom u selo, gdje namjerava provesti ostatak života i uživati u poeziji i čuvenim pjesnicima: Miltonu, Drydenu, Popeu i Addisonu (Patee, 1902: 3:393). Bez obzira na činjenicu što pjesnik pravi jasnu

³ "Strange fate, but yet to ev'ry country known, / to love all other riches, but its own".

⁴ "... by this decay, / the world itself must fall as well as she. / No other regions latent yet remain, / this spacious globe has been research'd in vain".

razliku između Europe i Amerike i ističe značaj američkih prirodnih bogatstava i nevinosti kao glavnih aduta u borbi, ukoliko usporedimo ovu pjesmu s pjesmom "Amerika sve slavija", jasno se zapaža korumpiranost pastoralne nevinosti Amerike, čijom je slavom Freneau započeo svoju pjesničku karijeru (Marcus, 2009: 68).

U drugoj pjesmi iz iste zbirke "Otkriće" ("Discovery") primjetan je značajno veći razvoj njegovih poetskih vještina (Patee, 1902: 1:85–89). U ovoj pjesmi Freneau opet daje sliku Amerike čija je jedina strast sloboda. On govori o starim osvajačima i o tome kako su ugnjetavali narod bez zaštite, koji bi im se našao na putu. Ova pjesma prenosi pjesnikov gnjev i prijezir prema ratnicima, onim antičkim, ali i ovim modernim, koji uništavaju dušu čovjeka i kaže:

Što su svi ratovi, gdje god pratili njihova djela,
već samo tužne bilješke sramote našeg svijeta
(Patee, 1902: 1:87).⁵

On još ističe da vojnici, ratnici, nisu bili jedini odgovorni za ovo rušenje, već da su dio toga bili i svećenici. Spominjanjem svećenika kao sudionika u rušenju svijeta Freneau je svjesno riskirao svoju budućnost jer je znao da to nikako ne može biti dobro za nekoga tko je studirao teologiju i planirao nositi svećeničku odoru (Axelrad, 1967: 43).

Po prvi put u povijesti zemlje, poezija jednog pjesnika izražavala je ljubav prema slobodi i zvučala kao jasan poziv na demokraciju u svijetu. Za razliku od nekih drugih pjesnika puritanskog porijekla, Freneau je više bio zaokupljen budućnošću mladog kontinenta nego prošlošću i tradicijom starog. Za njegove prethodnike, raj je bio jedina realnost. Ono dobro mjesto nije bilo ovdje, već je dolazilo nakon života (Parrington, 1927: 85). Za Freneaua je, ipak, jedina realnost bio upravo taj malo poznati svijet Amerike sasvojim snovima i nadama, a raj se morao tražiti na Zemlji. U toj potrazi, on je nažalost shvatio da ne može živjeti od onoga što najviše voli raditi pa je ostatak života uz pisanje poezije obavljao i razne druge poslove, pokušavajući zaraditi za život i stabilizirati svoju financijsku situaciju.

Nakon Princetona, Freneau je prešao u Somerset gdje se neko kratko vrijeme bavio nastavničkim poslom. U tom periodu sukob između kolonija i Velike Britanije postajao je sve izraženiji. Iako je bio udaljen od nemira u kolonijama, Freneau je bio izuzetno zabrinut zbog događaja koji su prethodili eskalaciji sukoba u Lexingtonu i Concordu. U pjesmi "Kolumbove slike" ("The Pictures of Columbus") on iskazuje svoju veliku zainteresiranost za slobodu (Patee, 1902: 1:89–123). U prvom dijelu pjesme, on slavi Kolumba kao vrsnog moreplovca koji je bio mnogo ispred svog vremena, zatim u nastavku opisuje

nesretne okolnosti njegovog putovanja, suđenje i tragičan kraj u okovima. Preko pitanja slobode za Kolumba, Freneau ispituje pitanja slobode u Americi uopće i dolazi do zaključka da:

... ovdje nema kraljeva, tirana da donose tako teške zakone
kojima bi srušili ovu lijepu slobodu;
ovdje nema sumornih zatvora da zatvore očajne ljude;
svi, svi su slobodni – ovdje vladaju Bog i priroda
(Patee, 1902: 1:117)⁶

I u ovoj pjesmi, oslanjajući se na svoj instinkt vječnog u središtu prolaznog, Freneau govori o modernoj i dobroj budućnosti Amerike. Kao i u ranijim pjesmama, i u ovoj je na prvom mjestu tema slobode. To za njega nije nešto što bi trebalo ostvariti za dobrobit vlastite zemlje. On teži slobodi zbog sebe samog i nada se da će je dobiti kada jednog dana ode iz Somerseta:

Ipak, u ovoj sumornoj tami ležat ću,
i udobnost neku naći ću u ovom mom zamišljenom hladu,
kada sjećanje naslika i zlatne želje pokaže,
moj rad nagrađen, a moje muke naplaćene
(Patee, 1902: 1–122).⁷

Upravo ispisujući ove stihove, on shvaća da teologija nije za njega i da mu posao svećenika teško može donijeti željeno bogatstvo i nezavisnost u životu. Ipak, vrijeme koje je posvetio proučavanju teologije kasnije će se ispostaviti kao korisno, kada u svojim pjesmama ili proznim djelima bude postavljao pitanje gdje se to nalazi pakao i kada bude lako nalazio odgovor da je pakao u svijesti zlih ljudi. U samom životu postoji nagrada, ali i kazna za čovjeka. On je tvrdio da na Zemlji postoji zadovoljstvo, ali i bol. Oni su ovdje, a ne u paklu ili u raj. Ljudska vjera, po njegovom mišljenju, treba ići u korak s ljudskom nadom, a nada u korak s realnošću ovog svijeta. Freneau također postavlja pitanje imali uopće nade na ovom svijetu. U odgovoru koji daje naziru se njegova deistička razmišljanja. On kaže da postoji Bog i da to nitko ne poriče, ali da su ljudi i dalje osuđeni da žive, pate i umiru. To je po njegovom mišljenju, sudbina svih ljudi. U Americi je bilo malo lakše omekšati tu sudbinu i učiniti je ljepšom. U Americi, narod se bar mogao radovati boljoj zemlji i boljem životu nego na bilo kojem drugom mjestu (Adkins, 1949: 60). Nada u bolji život, bolju i sretniju budućnost je nešto što kod ljudi uvijek postoji i što se bez sumnje ne može osporiti, ali, kako ističe Susan Buck Morss, ono što se izdvaja kao paradoks ovakvog Freneauovog viđenja

⁶ "... no tyrant kings enact hard laws to crush fair freedom here; / No gloomy jails to shut up wretched men; / All, all are free! Here God and nature reign".

⁷ "Yet, in this joyless gloom while I repose, / Some comfort will attend my pensive shade, / When memory paints, and golden fancy shows / My toils rewarded, and my woes repaid".

⁵ "What are all wars, where'er the marks you trace, / But the sad records of our world's disgrace?"

situacije u Americi je da on pjeva o Americi kao o slobodnoj zemlji bez lanaca, bez zatvora, s jednakim pravima, zemlji u kojoj vladaju samo Bog i priroda, a da je Amerika 18. stoljeća u kojoj je živio bila zapravo naličje svega toga (Morss, 2009: 21).

S obzirom na to da je Freneau u međuvremenu potpuno odustao od razmišljanja o religiji i od karijere profesora, on je u tom periodu morao naći smisao života i potražiti ga u slobodi izbora i u svom radu u kojem je izražavao tu istu slobodu, koju je želio i za svoju zemlju. Iako nije poricao veliku ulogu i društvenu angažiranost poezije, učinilo mu se da tada nije bilo najbolje vrijeme za nju. Nemiri u kolonijama postajali su sve veći. Vlada je donosila nove zakone, a kolonisti su bili sve nezadovoljniji. U Philadelphiji se sastao Prvi kontinentalni kongres koji je razmatrao ujedinjenu reakciju kolonija protiv opasnosti koja im se bližila. S početkom 1775. godine i sa sastajanjem Drugoga kontinentalnog kongresa, Freneau je, shvativši da u Somersetu nema više ništa što ga vezuje za to mjesto, otišao u kraći posjet majci (Axelrad, 1967: 52–53).

2.2. U susret revoluciji

Dolaskom u New York, Freneau je naučio više o ozbiljnosti sukoba i revolucije koja se bližila. Pitao se kuda sve to vodi. New York je tada bio grad od 25.000 stanovnika. Barovi su uvijek bili puni. Bio je to grad bogatih ljudi, ali i grad trgovaca, mehaničara i radnika. Narod je bio spreman za borbu. U vrijeme njegovog dolaska, bostonska luka bila je zatvorena, a grad je okupirala britanska vojska predvođena generalom Gageom. U New Yorku je Freneau posvjedočio postavljanju Stijega slobode, visine 25 metara. On nije bio tu onda kada su oni kojima nisu bila ugrožena prava i koji nisu brinuli zbog sukoba što se bližio, isjekli kip na 13 dijelova, možda tako simbolički pokazujući neujedinjenost trinaest kolonija. U čast podizanja novog kipa, Freneau je pripremio prikladnu pjesmu, koja je pročitana okupljenima, a kasnije tiskana i podijeljena ljudima u gradu (Leary, 1964: 54–55). New York je tada bio sjedište lojalista, pa je ovakav vid propagande dobro došao kolonistima iz redova patriota. Freneau je bio konačno dirnut dešavanjima unutar kolonija i u pjesmi je istakao ono što se tražilo od svakog kolonizatora. Ovo nije bila pjesma nalik njegovim ranijim pjesmama, u kojima je izražavao nade i želje za budućnost. Ovo je bila pjesma koja je pozivala sve na akciju. Pjesmu je nazvao "Novi Stijegu slobode – čuvaj se" ("The New Liberty Pole – Take Care") i obraćajući se direktno njemu rekao:

Oduzeto od šume, ovo počasno drvo
posvećujemo slobodi.

Ovdje neka stoji dokle god ima vremena
ili dok sloboda uz razum vlada.

(...) Neka se približe noću i danju,

neka pokušaju novi napad
i uslijedit će brza osveta (Freneau, 1822).⁸

Ukoliko uzmemo u obzir to da se Freneau uvijek suzdržavao od nasilja, možemo zaključiti da su ovo bile izuzetno jake riječi za njega. Ipak, bile su mnogo umjerenije od riječi njegovog prijatelja Madisona, koji je svima onima koji su postavljali uopće pitanje konflikta s Velikom Britanijom prijetio perjem i katranom. Freneau je za razliku od njega, kao i veliki postotak kolonizatora, još uvijek gajio nadu o pomirenju. Smatrao je da je Velika Britanija bila stroga, ali da je ipak pomagala kolonijama i čeznuo je da opet dođe vrijeme kada će "ona ponovo biti u našim srcima" (Davidson, 1973: 15).

Prema navodima Colina Wellsa, ovakvi Freneauovi stihovi, poput mnoštva drugih koji su nastali kao reakcija na brojne zakone i uredbe Velike Britanije, ilustrirali su emocionalnu krizu između imperijalne vlasti i kolonijalne autonomije. Govoreći o različitim osjećajima koje je Freneau izražavao, Wells ističe da poezija otkriva unaprijed opisanu tenziju tako što s jedne strane izražava želju za pobunom, a s druge podjednaku želju za pomirenjem. Poezija uspostavlja balans između ove dvije strane upravo zato što njena forma dozvoljava različite osjećaje koji mogu biti artikulirani nekoliko stihova ili čak u istoj strofi, kao što se može vidjeti na primjeru Freneauove pjesme (Wells, 2018: 37–38).

Međutim, kada su u New York stigle vijesti o sukobu u Lexingtonu i Concordu, Freneau je bilo jasno da do pomirenja više nikada neće doći. Pokolj koji je uslijedio kod Bunker Hilla označio je početak revolucionarnog rata. Drugi kontinentalni kongres je 15. Lipnja 1775. godine proglasio Georgea Washingtona za glavnog komandanta kolonijalne vojske, koja se pripremala braniti slobodu Amerike. U ovoj borbi i Freneau je bio aktivan sudionik. On se borio ne puškom u ruci, već koristeći sav svoj poetski zanos i umijeće. Objavljivao je satire uperene protiv Britanaca. Istog mjeseca objavio je pjesmu "Liberate Nos Domine", u kojoj je malo artikuliranije izrazio poziv na nezavisnost, uz molitvu Bogu da oslobodi njegovu zemlju. Ova pjesma imala je više karakter propagandnog djela, a manje vrijednih poetskih stilskih karakteristika. Navodeći britanske vojskovođe i njihova nedjela, Freneau završava pjesmu molitvom:

Iz kraljevstva koje maltretira, viče i kune
šaljemo do neba naše želje i molitve
da, ako razjedinjeni, slobodni još uvijek možemo biti,
a Velika Britanija može nastaviti dalje
i biti ukleta ukoliko to želi (Bailey, 1809: 1:161–162)⁹

⁸ "Seized from the woods, this honored Tree, / We dedicate to Liberty; / Here may it stand while time remains, / Or liberty, with reason reigns. / ...Let them advance by night or day, / Let them attempt a new affray, / And speedy vengeance will ensue..."

⁹ "From a kingdom that bullies, and hectors, and swears, / We send up to heaven our wishes and prayers / That we, disunited, may freemen be still, / And Britain go on – to be damned if she will".

Iako je ova pjesma otvorenije pozivala na otpor Velikoj Britaniji i na proglašenje nezavisnosti, Freneau je bio svjestan činjenice da je i dalje bilo mnogo onih koji su vjerovali da se narušeni odnosi mogu nekako popraviti. Vjerojatno još uvijek nisu bili spremni za taj posljednji korak koji bi ih zauvijek odvojio od ekonomskih, kulturnih i političkih veza koje su im pomagale svih prethodnih godina. Sve čega su se sjećali, uključujući običaje, pa čak i vlastite živote, bilo je u vezi s Engleskom. Philipa Freneaua je osobno pogađalo to što su svi njegovi poetski uzori također bili engleskog porijekla. On je zato još uvijek smatrao da nije došlo pravo vrijeme za punu nezavisnost, iako je otvoreno izražavao svoje nezadovoljstvo kraljem i Velikom Britanijom. Razlog tome možda je bilo to što se nije nalazio na samom poprištu sukoba i što je o njemu samo slušao, a možda i to što je u New Yorku bilo većinsko torijevski opredijeljeno stanovništvo. Govoreći o New Yorku, bogatiji sloj stanovništva uglavnom je bio za torijevce. S druge strane, obični ljudi su bili ti koji su pomagali i sudjelovali u organizacijama poput "Sinova slobode". Svi oni vrijedno su radili i spremali se za sve izvjesniji rat (Forman, 1902: 517). To je donekle i utjecalo na njegovu odluku da tada ostane u New Yorku. Naime, nakon Concorda i Lexingtona, koji su ga iz njegovog svijeta nerealnog vratili u svakodnevicu, Freneau je lutao između Monmoutha i Philadelphije. On je obožavao Philadelphiju, jer je to bio Franklinov grad, drugi Brackenridgeov dom, kao i dom mnogih studenata Princetona. Od jeseni 1774. godine, to je postao i upravni centar, tj. centar vlade u kolonijama. U njega su dolazili političari i stranci, imao je poznate biblioteke, škole i "Američko filozofsko društvo". S druge strane, u New Yorku je bilo uzbudljivo za pripadnike vigovaca. Bilo je to dobro tržište za patriotske stihove. U periodu od lipnja do studenog iste godine, Freneau je napisao nekoliko desetina pjesama o aktualnim događajima u kolonijama. Ove pjesme nisu imale neku posebnu književnu vrijednost, ali su služile određenom cilju – ismijavanju torijevaca i britanskih službenika. Neke su bile u stihu, neke u prozi, ali ono što im je bilo zajedničko jest velika popularnost.

Iako je New York i dalje činilo većinski torijevski opredijeljeno stanovništvo, situacija se i u ovoj koloniji približavanjem rata počela mijenjati. Mnogi pripadnici torijevaca odlazili su nazad u Englesku u namjeri da sačuvaju svoje bogatstvo i živote. Njima se nikako nije sviđalo nasilje ni vulgarnost patriota, boraca za slobodu, koji nisu ništa posjedovali, pa tako nisu ni brinuli za posjede drugih ljudi. Za one koji su se ostajali boriti, zemlja u kojoj su živjeli bila je Engleska, a oni engleski državljani, bez obzira što Amerika tvrdila. Za njih je ovo bio građanski rat (Greene, 1943: 131). S druge strane, za većinu farmera, trgovaca, zanatlija i imigranata Amerika je bila jedini dom. Njihova sjećanja su bila sjećanja ljudi koji su na tlo Amerike došli u potrazi za boljim životom. Na taj način je razmišljao i Freneau. Njegove misli

podudarale su se s njihovim. U periodu koji je dolazio, Freneau je postao borac i borio se na način koji je najbolje poznavao. Pisao je pjesme kojima je ohrabrivao široke mase, uplašene zbog blizine revolucionarnog rata. Njegov udio u borbi kroz stihove pjesama i satira, bio je jednak udjelu onih koji su s puškom u ruci branili tlo Amerike. Kao što je to bio slučaj i s nekim drugim pjesnicima u nekim drugim ratovima, i Freneau je u američkom revolucionarnom i građanskom ratu postao inspiracija.

Dana 6. Srpnja 1775. godine, *New York Journal* objavio je da se u knjižarama može kupiti nova pjesma Philipa Freneaua. U oglasu je pisalo da je pjesma za sve one koji istinski vole ovu zemlju, koja je nekada bila u razvoju. "Američka sloboda" ("American Liberty") bila je još jedan Freneauov glasni otpor Britancima. On je uputio pjesmu svim onim patriotima koji se već bore protiv trupa generala Gagea u Bostonu, ali i onima koji su se još uvijek dvoumili i razmišljali o posljedicama. Ova pjesma je uspjela da zabilježi mješavinu neodlučnosti, s jedne strane, i prkosa, s druge, koji je karakterizirao osjećaje brojnih kolonista u periodu prije objavljivanja Paineovog pamfleta *Zdrav razum* (*Common Sense*; Paine, 1995) i otvorenog poziva na nezavisnost (Marcus, 2009: 68). Pjesma možda nije bila dopadljiva višim slojevima društva, ali je svakako bila razumljiva običnom narodu. Freneau je istakao u pjesmi da on, osobno, "nije neustrašivo trčao u krvavu borbu". Ipak, veće zadovoljstvo predstavljalo mu je da umre nego da izgubi slobodu (Patee, 1902: 1:142–152). Bez sumnje, mjesto o kojem je Freneau pjevao, to mjesto gdje je bilo bolje umrijeti nego izgubiti slobodu, bilo je u Bostonu, a ne u New Yorku, gdje je bilo tek nekoliko sporadičnih sukoba (Carp, 2010: 217). Po objavljivanju ove pjesme, njegova uloga postala je očigledna. On je postao pripovjedač, kroničar, netko tko je poticao narod na borbu, kao i netko tko je svojom poezijom rasplamsavao strasti koje su morale biti upaljene da bi se ugasile vatre tiranije. Ova pjesma je bila i više od poziva na akciju. Pjesnik se saginje da bi pobijedio, ali se i na krilima izdiže uz pomoć stihova koji inspiriraju i uz nadu, slično kao što su nekada njegovi preci prešli ocean i borili se da posiju sjeme slobode na tlu novog kontinenta. Ono što su oni propatili nekada, to su sada morali ponoviti kolonizatori (Axelrad, 1967: 63). On postavlja pitanje: "Ima li nekog tko odustaje?" i odgovara:

Velike duše postaju hrabrije kada se bore za svoju
zemlju,
prezrite porobljivače i njihove zakone
(Patee, 1902: 1:150).¹⁰

On u nastavku kaže da moraju biti ujedinjeni i snažni u borbi i da cijela zemlja mora biti pokrenuta na akciju. On se obraća kongresu riječima:

¹⁰ "Great souls grow bolder in their country's cause, / Detest enslavers, and despise their laws".

O čuveni kongresu,
prihvati ovu skromnu pjesmu,
mali doprinos koji pjesnik može dati;
O tebi ovisi buduća sudbina Columbije
slobodni azil ili bijedna država. (Patee, 1902: 1:150)¹¹

Upotrebom imena “Columbia”, Freneau koristi termin koji je do tada korišten jedino kada se govorilo o uniji svih kolonija. U isto vrijeme, dok traži podršku od kongresa za sudjelovanje u revolucionarnom ratu, on ističe i važnost toga da se ljudi bore do kraja i istraju u borbi:

Oh, ukoliko taj dan, koji nebo sprečava, mora doći,
i očevi, muževi i djeca suoče se sa svojom propašću,
neka jedan hrabri početak prethodi toj propasti
i pokaže svijetu da Amerika može krvariti.
Jedan zvuk groma podiže ponoćni grom,
a jedan posljednji plamen šalje Boston u nebo.
(Patee, 1902: 1:151)¹²

Ali, kako ističe on, kraj ne može biti jedan posljednji plamen. Grad može biti uništen i ljudi mogu umrijeti, ali Amerika će preživjeti i napredovati. On predviđa sjajnu budućnost i kaže:

Doći će vrijeme kada na vlasti više neće biti stranci,
niti će nas više brinuti okrutni nalozi s britanske obale...
(Patee, 1902: 1:152)¹³

Ovakve riječi bile su nešto novo što se čulo u kolonijama. Nitko u Americi nije nikada ovako govorio. On je odustao od romantizma, jer je smatrao da je on primjeren nekim starim, obmanutim dušama. Odustao je i od klasika, jer im nije mogao naći mjesto u zemlji i u ljudima koji su bili mladi i odlučno marširali ka slobodi.

Usporedno s pisanjem ove pjesme, Freneau je pisao i kritiku pod nazivom “Monolog generala Gagea” (“General Gage’s Soliloquy”), satiru o britanskom generalu koji se nekada hvalio time da su mu dovoljna samo četiri puka da spriječi nemire u Bostonu (Patee, 1902: 1:152–158). Freneau ismijava Gagea u ovoj pjesmi riječima da je nesposoban poticatelj svih nemira, kao i heroj vlastite zlobe. Riječima generala Gagea on izjavljuje:

Život poput mog je od takve velike vrijednosti,
da ću skriviti kralju, ukoliko je potrebno, samo da
napredujem.

Slučajni metak ispaljen iz puške može prostrijeti moje
srce i uništiti Nortove namjere (Patee, 1902: 1:154)¹⁴

Ovo je bila samo prva u nizu satira upućenih britanskom generalu Gageu, a već u sljedećoj pjesmi “Obraćanje Amerikancima, povodom glasina o približavanju Hesijanaca, Waldekera i dr.” (“Address to the Americans on the Rumoured Approach of the Hessians Forces, Waldeckers & c., 1775”), Freneau govori o Gageovoj prijetnji da će strijeljati kao pobunjenike sve vojnike iz Washingtonove vojske, koje budu uhvatili i zarobili njegovi vojnici (Bailey, 1809: 1: 204–205). Freneau u ovoj pjesmi pita: “Pobunjenici? Što su to pobunjenici? Što je to pobuna?” Pokušavajući naći odgovor, on kaže:

Smatra li se kontrola lukavih žandara,
poštovanje naše slobode i prijezir prema riječi rob;
smatrali se protest protiv tiranskih zakona
i naoružavanje za osvetu iz pravednih razloga
pobunom? – to je bezopasna stvar
(Bailey, 1809: 1: 204).¹⁵

Umjesto dotadašnjeg umjerenog stava i preispitivanja razloga izbijanja sukoba, Freneau je retorikom Tomasa Painea i njegovog *Zdravog razuma* završio ovu pjesmu direktnim pozivom ljudima da se naoružaju i da mačevi i puške odluče o njihovoj sudbini (Baumgartner, 2019: 23). Howard Zinn u svojoj studiji *Narodna povijest Sjedinjenih Američkih Država (A People’s History of the United States)* govori upravo o značajui snazi ovakvog njegovog poziva i retorike uopće, kao i o emocionalnoj manipulaciji kao jednoj od glavnih političkih strategija koje su koristile vođe Američke revolucije. Zinn analizira jezik slobode i jednakosti koji je odisao retorikom ne samo Freneaua, već i brojnih drugih autora i političara tog perioda i zaključuje da je upravo on odgovoran za obmanjivanje ljudi da mogu živjeti u časnoj i moralnoj zemlji. Prema njegovom tvrđenju, bio je to jezik potpuno podoban da ujedini veliku grupu razjedinjenih kolonizatora, da smiri tenzije između viših i nižih klasa, izrazi nezadovoljstvo koje su svi osjećali prema Velikoj Britaniji i na kraju dovoljno snažan da bude pogonska snaga patriotskom pokretu otpora (Zinn, 2005: 68–75).

Freneauova sljedeća satira “Putovanje u Boston” (“A Voyage to Boston”) dokazuje njegovu dosljednost tom novom stavu i retorici snažnog otpora tiraniji (Patee, 1902: 1:158–182). Kao i neke druge pjesme iz ovog perioda, i ova pjesma sadrži malo one prave poetske ljepote ukoliko se ona i mogla očekivati u društveno angažiranoj poeziji. “Putovanje u Boston”

¹¹ “O Congress fam’d, accept this humble lay, / The little tribute that the muse can pay; / On you depends Columbia’s future fate, / A free asylum or a wretched state”.

¹² “O if that day, which heaven avert, must come, / And fathers, husbands, children, meet their doom, / Let one brave onset yet that doom precede, / To show the world America can bleed, / One thundering raise the midnight cry, / And one last flame send Boston to the sky”.

¹³ “The time shall come when strangers rule no more, / Nor cruel mandates vex from Britain’s shore”.

¹⁴ “A life like mine is of no common worth, / I’ll wrong my King if I should sally forth. / A random bullet from a rifle sent / Might pierce my heart, and ruin North’s intent”.

¹⁵ “If to control the cunning of a knave, / Freedom respect, and scorn the name of slave / If to protest against a tyrant’s laws. / And arm for vengeance in a righteous cause. / Be deemed rebellion – ’tis a harmless thing”.

je nekoliko puta objavljivano u formi pamfleta u Philadelphiji i dijeljeno vojnicima kao poticaj njihovog morala i molba da ustraju. Freneau nas u ovoj pjesmi vodi na imaginarno putovanje kroz Boston, skriven magičnim prslukom pod kojim je nevidljiv. On prisluškuje razgovore generala Burgoynea i Gagea, Percyja i Howea, predstavljajući ih, jednog za drugim, dok se u njihovom zamišljenom govoru smjenjuju divljenje prema neprijatelju i osuda zbog njihovih neuspjeha. Freneau ipak upućuje nekoliko velikodušnih riječi engleskim vojnicima i kaže da oni bar obavljaju ono što je zadatak njihove zemlje, za razliku od onih koji su rođeni u Americi i koji umjesto da pomažu ratne napore svoje zemlje, pomažu Britancima u njihovim krvavim poslovima. Freneau pita:

Što je torijevac?

Nebo i zemlja otkrivaju! Kakvo čudno slijepo čudovište to ime skriva” (Patee, 1902: 1:174)¹⁶

On postavlja ovo pitanje reda radi i u nastavku opisuje torijevca kao čudovište praznog srca. Ovaj njegov portret torijevaca, kao i komentari o borbi za slobodu, njegova pohvala vrlina patriota i kritika mana neprijatelja, kao i njegovo inzistiranje na nezavisnosti, bili su veoma značajan dio revolucionarne borbe, ono što je izmučenom narodu i vojsci upravo trebalo da bi nastavili borbu. Kako navodi Colin Wells, značajna uloga pjesnika u javnoj sferi evidentna je od početka pjesme, kada se upoznajemo s protagonistom, za kojega se ispostavlja da je isto pjesnik i koji sjedi i žali zbog svog trenutnog zatočeništva, sve dok ne odluči da je vrijeme da ustane i da se bori za slobodu i prava svoje zemlje. Ne zna se, kako ističe Wells, je li ova pjesma otkrila Freneauovu istinsku želju da sudjeluje u borbi u Massachusettsu, ali ono što je sigurno je da mu je pjesma omogućila da tu borbu bar fiktivno proživi (Wells, 2018: 99). “Putovanje u Boston” predstavlja i ono što je Michael Warner nazivao “fantazija publiciteta” ili jednostavno izmišljeno rješenje za sve strahove koje su osjećali Amerikanci tijekom 18. Stoljeća zbog pretpostavke da je privatnost predstavljala prijetnju društvenom i političkom poretku (Warner, 1990). U ovom slučaju, prema Wellsovima, “fantazija” ne uključuje samo umjetno kreiranu nevidljivost, već pjesnikovo inzistiranje kroz stihove cijele pjesme na tome da se samo vrijednim radom u razotkrivanju stvari skrivenih od javne sfere, patrioti mogu zaštititi i obraniti svoju zemlju (Wells, 2018: 99).

General Gage koji je bio na meti nekoliko Freneauovih satira, u međuvremenu je opozvan, ali to nije spriječilo Freneaua da mu uputi još jedan konačan udarac u satiričnoj pjesmi “Ispovijest generala Gagea” (“General Gage’s Confession”, Patee, 1902: 1:189–195). Ova pjesma bila je u formi pamfleta na osam

stranica, a govorila je o tome kako su se na sudu našli ne samo general Gage, već i crkva koja mu je pružala pomoć tijekom cijelog perioda ratnih operacija. Zbog njihovih nedjela, oni su zajedno osuđeni za zločine protiv čovječnosti. Iako se za njihove zločine ne bi mogla naći primjerena kazna, Freneau zadovoljstvo i kaznu za njih nalazi u tome što je pjesma postala moćno propagandno djelo u borbi za slobodu, a u isto vrijeme i kritika sadašnje situacije (Hayes, 2008: 509). Moć Britanaca je u ovoj pjesmi prikazana kao ojačana, a zaslužna za to je bila anglikanska crkva. Zbog toga Freneau, kao nekadašnji student teologije, promatra religije kao podjednake neprijatelje i slobode i Amerike.

Još od dana provedenih na koledžu i članstva u klubu vigovaca, Freneau je razvio mišljenje o sudbini Amerike i Amerikanaca kao slobodnih ljudi i vjerovao je u demokratski način ostvarenja tog cilja. Povlačenjem Britanaca iz Bostona, počeo je vjerovati da je to ipak moguće (Leary, 1964: 60). U New Yorku je situacija bila ista. Bilo je mnogo torijevaca, ali je i broj pobunjenika svakim danom rastao. Bilo je i onih koji nisu bili na strani pobunjenika, ali daleko od toga da su bili i na strani Britanaca. To su bili pripadnici viših klasa kojima su podjednako smetali napadi na prava Amerikanaca, ali i sve češći napadi na profit koji su stanovnici Amerike ostvarivali. Oni su sve više postajali svjesni činjenice da moraju biti spremni na sve, i da ni sam život ne bi mogli cijeliti bez slobode.

O toj složenosti i heterogenosti klasnih interesa što su se prelamali u Americi za vrijeme ustavno-revolucionarnog perioda govori se u studijama Charlesa Bearda koji je isticao ekonomsku pozadinu politike u građenju američke demokracije. Jedna od njegovih glavnih teza je da je ekonomija američkih kolonija bila u direktnoj vezi s izbijanjem revolucije i kasnijim formiranjem Sjedinjenih Američkih Država. Iako je većina drugih autora, poput Bernarda Baylina, tvrdila drugačije i u prvom planu isticala političke ideale, Beard je tvrdio da su nemiri koji su doveli do Deklaracije o nezavisnosti, a zatim i do Rata za nezavisnost bili motivirani osobnim interesima očeva nacije. On je, govoreći o klasnim razlikama, istakao da je nejednaka raspodjela bogatstva na kojoj se temeljilo američko kolonijalno društvo dovela do stvaranja suprotstavljenih strana i interesa. Beard je vjerovao da su u ranom američkom društvu postojale dvije klasne i ekonomske grupe, i to: prva, koja je uključivala farmere i one koji su uzimali zajmove od banaka, i druga, u kojoj su bili bankari, trgovci i proizvođači (Beard, 1935: 28). S ovom njegovom tezom je suglasan i Howard Zinn koji, analizirajući razloge izbijanja Američke revolucije, govori o periodu prve polovice 18. stoljeća i kaže da su i tada postojali ekonomski i politički konflikti, ali da oni nisu bili između američkih kolonija i Velike Britanije, već između bogatih i siromašnih kolonista. U New Jerseyju, New Yorku i Sjevernoj Karolini siromašni zemljoradnici protestirali su protiv bogatih zemljo-

¹⁶ “What is a Tory? / Heavens and earth reveal! / What strange blind monster does that name conceal?”

posjednika. U Sjevernoj Karolini je tijekom šezdesetih godina 18. stoljeća radnički pokret uložio žalbu protiv lokalne vlasti zbog velikih poreza i istakao nejednaka prava koja oni kao siromašni i slabi imaju u odnosu na bogate i jake. Zinn tvrdi da su upravo ovakvo nezadovoljstvo iskoristili pripadnici viših klasa, preokrenuli ga u svoju korist i mobilizirali bijesnu radničku klasu u Rat za nezavisnost (Zinn, 2005: 59–65). I Beard tvrdi isto u svojoj studiji *Ekonomska interpretacija Ustava Sjedinjenih Američkih Država*. Govoreći o Ustavu kao o prvom službenom dokumentu nove zemlje, on ističe da je Ustav, ali i sam razlog za otpočinjanje Rata za nezavisnost, plod određene grupe ljudi, određene klase, čiji se interesi nisu uvijek poklapali s općim interesima svih kolonizatora i nisu bili čisto nacionalne prirode (Beard, 1935: 235). Očevi nacije su se prema njegovom mišljenju rukovodili ličnim interesima i uključili su u Ustav brojne ideje koje je Beard smatrao konzervativnima i od kojih je malo ljudi imalo koristi. Razmatrajući teoriju Johna Lockea, čije se ideje o neotuđivim pravima ljudi nalaze u temelju Američke i Francuske revolucije, Beard analizira porijeklo i cilj države i zaključuje da se prema Lockeovoj teoriji oni mogu naći u korijenima imovine (Beard, 1945: 13). Ljudi su započinjali ratove i formirali vlade kako bi zaštitili svoju imovinu, a ona im je na taj način, kako tvrdi Beard, određivala status, iznos poreza koji su plaćali i prava koja su imali.

U jednom takvom klasno kompleksnom društvu, uloga pjesnika koji nije bio motiviran osobnim, već interesima cijelog kolonijalnog društva bila je da piše i da svojim djelima pokuša izvršiti utjecaj na one koji su na klasnim ljestvicama zauzimali više pozicije. Freneauove satire možda nisu imale velik utjecaj na kralja i ministre njegove vlade, ali su svakako imale utjecaj na političke neprijatelje vigovaca u New Yorku. Za njih ove satire nisu imale nikakvu vrijednost i bile su uvredljive za njihove obrazovane i osjećajne ljude (Austin, 1968: 96). Ono što su najviše mrzili nisu bile zapravo Freneauove satire, već razlog zbog kojih ih je pisao. Zabilježeni su brojni napadi na mladog pjesnika, a iza njih bili su neki od najvještijih i najelokventnijih učenih ljudi iz redova torijevaca. Za Mylesa Coopera, jednog od njih, koji je bio predsjednik Kraljevog koledža, pjesnikove riječi, kao i sve ono što su vigovci radili, bile su poniženje vrijednosti i sramota za časne umove i pravu gospodu (Marcus, 2009: 69). Oni koji su spremali napade na Freneaua znali su koju metu da traže. Znali su da je dobro da ciljaju na njegov ponos, pa su u napadima iskoristili priliku da iskritiziraju kvalitet njegove poezije i nisu zaobišli činjenicu da je njegova prva pjesma “Američko selo” dobila veoma loše ocjene ljudi priznatih u književnim krugovima. Sa sigurnošću se može reći da djela Philipa Freneaua nisu bila glavni razlog za napade lojalista. Njegove pjesme možda su ih potakle na akciju, ali njihovi pravi razlozi su bili mnogo veći od pjesnika i njegove poezije. Freneau nije znao tko su autori ovih napada na njega, jer

je u to vrijeme anonimnost autora bila česta pojava. Ipak, znao je da im mora odgovoriti. On se sjećao studentskih dana i debata između klubova vigovaca i torijevaca. Ipak, tamo je imao pomoć Madisona i Brackenridgea kad god mu je ona zatrebala, a duh studentskog rivalstva tada je obilježavao njihov sukob. I sada mu je bila potrebna pomoć od ljudi sličnih njemu, od pjesnika, ali nije bilo nikoga u blizini da mu pomogne. U Connecticutu su pjesnici, u odnosu na Freneaua, bili potpuno umjereni u svojim razmišljanjima o revolucionarnom ratu. Jezično obrazovani, pjesnici nisu imali suosjećanja prema vulgarnostima Philipa Freneaua, ni prema njegovoj podršci patriotima. Bilo kakvo ekstremno mišljenje ili ponašanje bilo je u suprotnosti s grčkim konceptom “ništa pretjerano”, a Freneau je po njihovom mišljenju zaboravio, ako je ikada i naučio, ove koncepte i principe klasika (Howard, 1943: 70–77). Ovi mladi pjesnici bili su manje nestalni u odnosu na Freneaua, kome je nedostajao njihov intelekt i književni kapacitet. Njegove pjesme ponovo su okarakterizirane kao nepismene priče koje ne znače ništa (Axelrad, 1967: 68–70).

U satiri “Satira – kao odgovor na neprijateljski napad” (“A Satire – In Answer to a Hostile Attack”), Freneau odgovara ne samo onima koji su osporavali njegovo poštenje, već i svima ostalima koji su ga oklevetali, ali i onim “prijateljima” koji su ostali nijemi tijekom ovih napada i nisu mu pritekli u pomoć (Patee, 1902: 1:206–212). On im poručuje:

Ja se ne miješam u vaše planove.
Vi slijedite svoje studije, a ja ću svoje,
zadovoljno slijedite svoje teološke programe,
slušajte profesore i ispravite svoje teme.
Još neku glupu besmislicu izmislit će um nižeg staleža,
ili dokazati u Svetom pismu ono što se nikada nije
mislilo,
ili zakonom da je zemlja nitkova zalutala,
a da se istina skrila kroz vaš put nalik labirintu
(Patee, 1902: 1:207)¹⁷

Freneau je živio od vlastitog rada i male zarade od pamfleta i kritika. On nije imao sigurne prihode, a na vidiku nije bilo nade da će se to uskoro promijeniti. To objašnjava činjenicu da je upao u još veću depresiju nakon napada na njegova djela. Poezija je i dalje bila njegova ljubav, ali dogodilo se da je pod utjecajem prethodnih događanja i nju izgubio i pitao se hoćeli je i gdje ponovo naći. Dok je Američka revolucija postajala realnost i dok su se drugi pripremali za borbu, drugi koji su voljeli slobodu kao i on, Freneau se otisnuo na more, u karijeru moreplovca, daleko od

¹⁷ “I interfere not with your vast design / Pursue your studies, and I’ll follow mine, / Pursue, well pleas’d, your theologic schemes, / Attend professors, and correct your themes, / Still some dull nonsense, low-bred wit invent, / Or prove from scripture what it never meant, / Or far through law, that land of scoundrels, stray, / And truth disguise through all your mazy way”.

svega što je u prethodnom periodu proživio (Axelrad, 1967: 73–74).

Česta promjena zanimanja ukazuje na to da je sam izbor istog za njega uvijek predstavljao opterećenje. Nakon odlaska s koledža, Freneau je pokušao raditi kao profesor, pa se često zbog nepronalazjenja zanimanja vraćao na razmišljanja o religiji. Ipak, ne uspjevši ni u tome pronaći sigurnost, on je odustao od svećeničkog poziva. Međutim, to nije značilo da je odustao od stava da treba iskoristiti svoj talent u svrhu naroda. On je uvijek bio ispred osobnih ambicija i isticao značaj društvene i moralne odgovornosti. Tako, oslanjajući se na ono u čemu je bio najbolji, na književnost, smatrao je da je mora iskoristiti na najbolji način da poboljša moral društvenog reda američkog naroda. Suočen s kritikom svoga književnog rada, Freneau je postao neodlučan i po pitanju poziva pjesnika. Iz tog razloga često se povlačio, odlazio iz grada na more, na neko skriveno mjesto, daleko od javnog života i društvenih obaveza. Odlazio je bez obzira u kakvoj je krizi bila zemlja, ali istina je da se uvijek vraćao. Vraćao se kući i svom zanimanju. Ovo govori o tome da je bio svjestan svoje društvene uloge i da ju je prihvaćao. To se dogodilo i 1776. godine, kada je Freneau napustio New York, njegove građane i pustio ih da se sami izbore s okolnostima koje su ih snašle, a on se po jednoj priči kao agent njujorške trgovačke firme, a po drugoj kao mornar, ukrcao na brod za West Indies (Forman, 1902: 520). Za razliku od Freneaua koji je uvijek ispred osobnih stavljao potrebe društva, Howard Zinn u svojoj studiji *Narodna povijest Sjedinjenih Američkih Država* ističe da to nije bio slučaj s američkom elitom, za koju je revolucija bila samo način da dobije podršku nižih klasa stanovništva i s vremenom preuzme moć od Britanaca. Zinn tako tvrdi da je Američka revolucija najefikasniji sustav nacionalne kontrole izmišljen u moderno doba i da je mobilizacija energije nižih klasa stanovništva od političara, pripadnika viših klasa, a sve za vlastite ciljeve, postala američka politička strategija (Zinn, 2005: 59). Deklaracija o nezavisnosti, koja je done-sena 1776. godine, samo je prema njegovim navodima predstavljala nastavak ovog mita. Ona je govorila o pravima Sjedinjenih Američkih Država da se odupru tiranskoj vladi. Iako je Deklaracija ujedinila kolonizatore, ta nova sloboda o kojoj je govorila nije se odnosila na crnce, Indijance i žene. Zinn tvrdi da je to slučaj u politici i danas kada političari koriste sličan inspirativni jezik dabi postigli siguran konsenzus dok i dalje izostavljaju mnoge grupe ljudi iz tog jezika. Također, Deklaracija je garantirala jednaka prava svim stanovnicima, a zapravo su od nje imali koristiti samo bogati. Deklaracija je u mnogome počivala na idejama Johna Lockea, ali dok je Locke govorio o vladi koja zastupa sve ljude, on je ignorirao nejednakosti i imovinu koju su ljudi posjedovali. Zinn tako zaključuje da je Deklaracija prevela većinu ljudi na stranu američkih pobunjenika, a da pri tom nije uzdrimala postojeće centre moći (Zinn, 2005: 60–65).

2.3. Američka nezavisnost

Po povratku u Ameriku 1778. godine, Freneau je dočekalo proglašenje nezavisnosti i revolucionarni rat, koji nije uvijek išao na ruku Amerikancima. Odmah po dolasku, odlučio je pomoći onako kako je najbolje znao – poezijom. Jedna od prvih pjesama koju je objavio je “Američka nezavisnost” (“American Independence”, Patee, 1902: 1:271–283). Ova pjesma je bila velika podrška u teškom trenutku za američki narod, trenutku kada je neprijatelj okupirao skoro sve veće gradove, kada je američka vojska bila na rubu iscrpljenosti, a pokret torijevaca bio sve jači. On se obraća posustaloj naciji riječima:

Amerikanci! Osvetite greške svoje zemlje,
vama pripada čast tog zadatka,
izbacite svoje lopove iz ovih zagađenih zemalja
(...)
Ne očekujte mir sve dok se ohola Britanija ne preda,
dok skromni Britanci ne napuste vaša opustošena polja.
(...)
Vaša povrijeđena zemlja jeca dok su oni još uvijek tu
čujte njene jecaje i otjerajte njihove domaćine
(Patee, 1902: 1:282)¹⁸

Ova pjesma napada instituciju monarhije uopće, a zatim i samog kralja Georgea III.

Vama se mogu žaliti kraljevi i moćnici,
vi možete zapečatiti sudbinu potresenog naroda.
Podiže se novi i svijetli, sjajni imperij,
neka njegov temelj bude čvrst i on se mora osloniti na
vas (Patee, 1902: 1:282)¹⁹

Freneau poručuje svojim sunarodnjacima da zaborave na besmislene debate i da se odmah suprotstave neprijatelju. Ova pjesma je dobar primjer ratne propagande, jer ismijava neprijatelja, prati tešku situaciju naroda i predviđa sjajnu budućnost nakon završetka rata.

Kada je 1778. godine New Jersey postao poprište borbe, Freneau se ipak priključio vojsci. U vojsci nije ostvario zapaženu karijeru, ali to nije bilo toliko važno koliko njegova želja da bude dio borbe. On je proveo godinu dana u vojsci, a onda spustio oružje i ponovo se prihvatio poezije. Od 1779. godine, Freneau je objavljivao pjesmu za pjesmom, pjevao o značaju američke borbe i time pokušavao probuditi revolucionarni duh kod već posustale vojske i naroda (Forman, 1902: 22).

¹⁸ “Americans! Revenge your country’s wrongs; / To you the honour of this deed belongs, / ... Expel you thieves from these polluted lands, / Expect no peace till haughty Britain yields, / Till humbled Britons quit your ravaged fields / ... Your injured country groans while yet they stay, / Attend her groans, and force their hosts away”.

¹⁹ “To you may kings and potentates appeal, / You may the doom of jarring nations seal; / A glorious empire rises, bright and new! / Firm be the structure, and must rest on you”.

Za to vrijeme Hugh Brackenridge je bio u Philadelphiji uređivao *Časopis Sjedinjenih Američkih Država, Repozitorij povijesti, politike i književnosti* (*The United States magazine, A Repository of History, Politics and Literature*). Freneau je ubrzo postao jedan od vodećih pjesnika i suradnika ovog časopisa. Uz njegovu pomoć, Brackenridge je stvorio časopis koga su u isto vrijeme mrzili i plašili ga se. Osim pjesama koje je napisao dok je boravio na moru, Freneau je u ovom časopisu objavio i "Monolog kralja Georgea III." ("King George the Third's Soliloquy") (Patee, 1902: 2:3–7) kao i "Dijalog između Britanskog Veličanstva i gospodina Foxa" ("Dialogue between his Britannic Majesty and Mr. Fox") (Patee, 1902: 2:9–18).

Ove dvije pjesme imale su cilj probuditi osvajački duh prije nego pjevati o nečemu lijepom i uzvišenom. U njima nema neke značajne pjesničke kvalitete. Pripadnici britanske vojske opjevani su kao banda đavola i pjesme nose poruku da bi Amerikanci učinili uslugu ostatku svijeta ukoliko bi oslobodili zemlju od njih. U prvoj pjesmi je opisano kako kralja Georgea III. muče snovi i znakovi loše sreće, kao i to kako je skupljao vojsku za borbu protiv Amerikanaca:

Brzo lojalne sluge, dostignite Georgeov standard,
slušajte njegove savjete kad god čujete zvuk bubnja!
Vaše lance ja kidam; spremite se za bolje dane.
Izađite moji prijatelji iz zatvora i iz briga.
(...)
Tamo, bez straha, slijedite svoje krvave ciljeve,
i pokažite čovječanstvu što sve mogu engleski lopovi
(Patee, 1902: 2:4)²⁰

U drugoj pjesmi gospodin Fox, državnik, savjetuje kralja:

Mir, i samo božanski mir može sačuvati Vaš klimavi
tron,
ali ratovi, smrt i krv ne donose nikome dobro.
(...)
Povucite svoju vojsku s američke obale
i ne uznemiravajte više Columbiju svojom flotom
(Patee, 1902: 2:17)²¹

Ipak, kako Freneau ovom pjesmom pokazuje, očigledno je da kralj nije želio poslušati gospodina Foxa, pa je nastavio sa svojim ratnim naporima.

Časopis Sjedinjenih Američkih Država je prestao s radom nakon godinu dana. Iako je imao kratak vijek postojanja, Freneauov rad bio je zapažen. Bez obzira na to što je on samo pomagao svom prijatelju u radu i uređivanju, svi su ipak mislili da je časopis njegov. Nakon prestanka rada ovog časopisa, Freneau je opet otišao na more, ovog puta kao kapetan broda "Aurora", u želji da donese u West Indies duh borbe protiv britanske trgovine (Broderick, 2003: 10). Na putu ka Delawareu njegov brod su zarobili Britanci, a zarobljenici su odvedeni u New Yorki zatvoreni na britanski zarobljenički brod "Škorpion". Freneau je na "Škorpionu" proveo ukupno dva mjeseca, a onda je dobivši visoku temperaturu, prebačen na brod "Hunter", na kojem je bila ratna bolnica. Odatle je ubrzo uspio pobjeći. Nakon iskustva potaknutog ovim nemilim događajem, on je objavio pjesmu "Britanski zarobljenički brod" ("The British Prison Ship"), o tome što je doživio kao putnik koji se borio i kako se našao na zatvoreničkom brodu "Škorpion" u njujorškoj luci (Patee, 1902: 2:18–39). Freneau je do detalja opisao svirepost i neljudskost Britanaca, a pjesma je bila još značajnija uzimajući u obzir da je nastala na temelju osobnog iskustva. Pjesma je podijeljena na tri pjevanja. U prvom pjevanju Freneau opisuje građenje broda "Aurora", njegovu prvu plovidbu i trenutak kada su njegov brod zarobili Britanci. U drugom pjevanju govori se o kontrastu između ljepote obala kojima je plovio i nesretnih okolnosti na zarobljeničkom brodu i bolnici, izloženost suncu, nedostatak hrane i svježe vode. Opisujući čuvare, on kaže da su to samo obični tirani kojima pričinjava zadovoljstvo da nanose drugima bol (Patee, 1902: 2:30). Freneau dalje navodi da među njima ima Britanaca, Iraca, ali da su najgori torijevci i uspoređuje ih sa zmijama koje su ujele ruku koja ih je hranila. Freneau u ovoj pjesmi također opisuje događaje jedne noći kada su zatvorenici pokušali pobjeći. Britanski vojnici su, saznajući za to, petnaest minuta pucali ispred i između ljudi. U trećem pjevanju on govori da je pod utjecajem strahota života na brodu i nemoći zbog bolesti prebačen u bolnicu na brod "Hunter". U ovom pjevanju on daje portret doktora i glavnog kapetana. Glavni doktor je jednom došao u posjet naoružan pištoljima pa su bolesnici pomislili da je razlog njegovog dolaska njegova namjera da ih ubije, a ne da ih izliječi. U nastavku, on govori o hrani koju su zarobljenici dobivali i kaže:

Slali su takvu hranu da upotpune naše muke –
izgledala je kao lešina oteta od gladnih vrana
(Patee, 1902: 2:37)²²

Kada su bolesnici pokušali da prigovore, jedan od bolničara im je odgovorio sljedećim riječima:

²² "Such food they sent, to make complete our woes – / It look'd like carrion torn from hungry crows".

²⁰ "Haste, loyal slaves, to George's standard come, / Attend his lectures when you hear the drum; / Your chains I break—for better days prepare, / Come out, my friends, from prison and from care / (...) There, without fear, your bloody aims pursue, / And show mankind what English thieves can do".

²¹ "Peace, heavenly peace, may stay your tottering throne, / But wars and death and blood can profit none. / (...) Withdraw your armies from th' Americ' shore, / And vex Columbia with your fleets no more".

Nije moja briga da osiguram vaše meso ili kruh,
ali ovo je, vi primitivni pobunjenički psi, stavit ću vam
do znanja,
bolji dar u odnosu na ono što zaslužujete
(Patee, 1902: 2:37)²³

Kako ističe Colin Wells, stihovi ove Freneauove pjesme su dobar primjer načina na koji je Freneau svojom zapaljivom retorikom pokušao da oblikuje i da izvrši utjecaj na globalno javno mnijenje (Wells, 2018: 97). Po objavljivanju ove pjesme, Freneauova popularnost je još više porasla i on je postao omiljeni pjesnik američke nezavisnosti. Njegove pjesme su objavljivane u dnevnoj štampi ili zapisivane na komadima papira i dijeljene vojsci, koja ih je vješala na neka skrivena mjesta da bi zapamtila riječi (Austin, 1968: 131).

Po povratku u Philadelphiju, Freneau je ponovo počeo s objavljivanjem ratne poezije i tema završne borbe. Tako se 8. Listopada 1781. godine obratio Cornwallisu, nazvavši ga kradljivim kraljevim slugom koji je u bankrotu i poručivši mu da se pripremi za odlučujuć napad. Mjesec dana nakon toga rat je završen, a Freneau je iskoristio trenutak da još jednom napadne istu metu i da se nasmije njegovom porazu (Patee, 1902: 2:86–87).

Nakon izvojevanje pobjede, Freneau je nastavio pisati objavljivati u časopisu *The Freeman's Journal* i to tijekom sve tri godine njegovog postojanja. Neke od najvažnijih tema poezije objavljene u ovom časopisu su osuda torijevaca – lojalista i ismijavanje njihovih nakladnika. Za Freneaua su torijevci bili izdajice i oportunisti, koji su se nažalost kladili na pogrešnu stranu u sukobu (Baumgartner, 2019: 24). U godini pobjede, Freneau im se obratio svojom sljedećom pjesmom pod nazivom “Poslanica njujorškog torijevca” (“A New-York Tory's Epistle”, Patee, 1902: 2:219–223). Pjesmu je potpisao kao “Njujorški torijevac”, čime je napad na političku ideologiju torijevaca bio još veći. U ovoj pjesmi on izražava svoje mišljenje o torijevcima ironičnom pričom u kojoj Njujorčanin odlazi čestitati svom prijatelju iz Philadelphije na tome što je skrivao svoj torizam. Ova pjesma prati također priču još jednog torijevca koji moli za oprostaj, jer se želi vratiti iz Nove Škotske. Za razliku od njegovih prethodnih pjesama o torijevcima, koje su bile žestoki napadi na neprijatelja, ova je bila lagana i puna podsmjeha. Moglo bi se zaključiti da Freneau nije bio žestok u napadima na torijevce uopćeno, ali se to ne bi moglo reći za njegov napad na Jamesa Rivingtona, urednika časopisa *Royal Gazette* (Marcus, 2009: 71). Pjesme koje je uputio Rivingtonu objavljivane su od veljače 1782. do prosinca 1783. godine i u njima je Rivington opisan kao lažov, kome je glavni saveznik i prijatelj Sotona osobno. On

je napadao Rivingtona iz raznih razloga i za to mu nije nikada ponestajalo inspiracije, a Rivingtonova prevrtljiva strana najbolje je dokazana u pjesmi “Rivingtonovo razmišljanje” (“Rivington's Reflections”, Patee, 1902: 2:187–190).

Iako je tijekom rada u časopisu uživao slavu kao pjesnik i patriot, on nije mogao dobiti odgovarajuću novčanu naknadu od toga i njegova financijska situacija nije se popravljala. Po završenom ratu, Amerika je bila u teškoj financijskoj situaciji i nije se moglo očekivati da će moći izdvojiti novac za književnost. Zbog svega navedenog, Freneau nije imao drugog izbora, već ponovo se otisnuti na more u potrazi za prihodom.

Sljedećih šest godina Freneau je radio kao kapetan različitih teretnih brodova. Za to vrijeme, on je dao dozvolu svojoj prijateljici Lydiji Bailey da 1786. godine objavi sabrano izdanje njegovih pjesama. Uspjeh ovog prvog izdanja potvrđuje to što je 1788. godine 463 pretplatnika omogućilo Bailey da izda drugo izdanje. To je svakako znatno popravilo Freneauovu financijsku situaciju, pa se mogao posvetiti nekim drugim životnim događajima. Oženivši Eleanor Forman 1790. godine, Freneau je napustio more i postao urednik časopisa *Daily Advertiser* u New Yorku. Samo devet dana od njegovog postavljenja za urednika časopisa *Daily Advertiser*, pojavili su se prijedlozi za objavljivanje časopisa *National Gazette*, koji bi objavljivao vijesti u vezi s politikom, poviješću, književnošću i čiji bi autor bio Freneau (Paltists, 1903: 8). Prvi broj časopisa objavljen je 31. Listopada i u njemu je istaknut značaj Tomasa Painea i Francuske revolucije. Nakon što je Jefferson podnio ostavku, Freneau je također odlučio otići s mjesta urednika ovog časopisa, koji je objavio svoj posljednji broj 23. listopada 1793. godine (Clark, 1927: xx).

Kada je prestao raditi u časopisu, Freneau se povukao na imanje koje mu je ostavio otac i odlučio u tišini uređivati časopis *Jersey Chronicle*, slobodni, nezavisni republikanski list. Godine 1795. on objavljuje izdanje izabranih pjesama. U ovom izdanju, on je izbacio sva ona čisto poetska djela i izabrao samo ona koja su bila radikalnog, političkog duha. To je govorilo o tome da je u međuvremenu ovaj talentirani pjesnik odustao jednim dijelom od svog talenta i postao novinar, koji je pisao o događanjima u kolonijama. Kako nije bilo dovoljno pretplatnika za *Jersey Chronicle*, odlučio je preseliti u New York gdje je počeo uređivati novi časopis *Time-Piece*. Financijski problemi nisu jenjavali pa je Freneau odustao i od ovog posljednjeg posla i u prosincu 1799. godine izdao zbirku *Pisma o raznim i važnim temama (Letters on Various and Important Subjects)* – seriju eseja koji su ujedno bili i njegova najbolja prozna djela (Clark, 1927: xxiii).

Rat koji je počeo 1812. godine, oživio je njegovu mržnju prema Britancima, pa je opet svojim stihovima hrabrio vojnike i moreplovcu u nekim novim pjesmama. Njegovo novo izdanje pjesama pojavilo se 1815.

²³ “Your meat or bread Is not my care to manage or provide,
/ But this, damn'd rebel dogs, I'd have you know, / That better
than you merit we bestow”.

godine i sadržavalo je samo one pjesme koje su nastale u periodu između 1797. i 1815. godine (Freneau, 1815).

3. ZAKLJUČAK

Philip Freneau bio je pjesnik, a nijedan pjesnik nije mogao izbjeći kompleksnost revolucionarnog perioda u kojem je živio. Stjecajem okolnosti ovaj pjesnik je postao i vojnik, mornar, filozof, učitelj, novinar, pamfletist, političar i revolucionar. Jednog takvog čovjeka bilo je ponekada teško razumjeti. Razumjeli su ga Madison i Jefferson, njegovi kolege s Princetona. Razumjeli su ga i patrioti, koji su bili u ratnim taborima koji su često čitali i pjevali njegove pjesme, toliko često, kao da su se plašili da ne razumiju pogrešno njihovo značenje. Ostali su njegove pjesme smatrali običnom propagandom, koja nije imala nikakvu vrijednost, a čiji se autor nije borio za vlastite ciljeve, već za ciljeve onih koji su tražili revolucionarne promjene nakon dugog i krvavog rata. Dok je Thomas Paine našao svoje mjesto u srcima običnih ljudi u Americi, u vremenu koje je "iskušavalo ljudske duše", Freneau je pokušavao natjerati te obične ljude da otkriju da zaista imaju dušu.

Utopija koju je Freneau priželjkivao za svoje sunarodnjake bila je nešto potpuno novo u književnosti tog perioda. U nekim od najljepših pjesničkih, ali i proznih djela, Freneau je predvidio stvaranje i razvoj jednog novog svijeta. Vidio je jasno demokratske vidike, koji su se širili počevši od revolucionarnog duha ka velikim društvenim i političkim ciljevima. Tijekom svog privatnog, ali i profesionalnog života Freneau se borio za poboljšanje prava ljudi i zadržao je nadu da je Amerika bila i da će uvijek ostati najbolja nada čovječanstva i da će se uvijek boriti za sjajno društvo (Clark, 1927: xxiv). Ipak, kako su to neki od povjesničara ovog perioda istakli, realnost u Americi bila je potpuno drugačija od utopije koju je priželjkivao Freneau. Amerika je bila zemlja neotuđivih i jednakih prava, ali ipak ne za sve njene građane, zemlja nastala slobodom od Velike Britanije, ali ipak zemlja u kojoj je robovlasništvo bilo jedan od temelja, ukratko zemlja proturječnosti i daleko drugačija od one koju je opisivao Freneau.

Tijekom cijelog svog života Freneau je bio kritičar. Kritizirao je upotrebu nasilja, a ne razumnog rješavanja sukoba između Engleske i Amerike; kritizirao je način na koji je tretiran kao zarobljenik na britanskom zarobljeničkom brodu; kritizirao je društvo zbog moralne i društvene degradacije nakon rata; kritizirao je federaliste, za koje je mislio da žele ponovo uspostaviti monarhiju, ali ono što je najviše kritizirao bila je nezainteresiranost njegovih sunarodnjaka za književnost (Tyler, 1897: 1:173). Greške i mane njegovih djela, o kojima su kritičari nekada govorili, ali o kojima govore i danas, razlog su zbuđenosti, nestrpljenja i bijesa i nisu opravdane. Njegovi

politički izbori jesu možda utjecali na njegov uspjeh u to vrijeme, ali ono što je važno jest da je bio svjestan onoga što je pisao i da je to radio s određenim ciljem. Iako je točno da je za života često razmišljao o pozivu pjesnika i o tome jeli to njegova prava uloga, važno je napomenuti da se u njegovim djelima bilježe i promjene forme i stila, što više govori o tome da se njegovo mišljenje o funkciji književnosti također mijenjalo. Mnogi su promatrajući njegova djela uviđali pad u vrijednosti, od romantičarske vizije i forme na početku, ka konvencionalnim idejama u nekim kasnijim djelima nakon 1790. godine (Emerson, 1972: 245–271). Umjesto pjesnika predromantizma, koji je obećavao, Freneau se posvetio tome da bude pjesnik naroda. On je posjedovao vjeru u moć mašte da oblikuje ideje i događaje, pa je usprkos stalnoj želji da negdje pobjegne, vjerovao u to da je njegova obaveza da služi narodu i da mu daje uputstva. Time se može objasniti česta promjena forme, u potrazi za pravim riječima i oblikom koji će doprijeti do stanovnika Amerike.

Freneau je mogao postati prvi pisac romantizma u Americi i dobiti titulu oca američke književnosti, samo da je pratio impulse svoje mladosti. Ali, za to bi trebao biti karakterno potpuno drugačija osoba, imati drugačije obrazovanje, kao i potpuno drugačije pretpostavke o društvu i religiji (Elliott, 1982: 132). Od najranijih iskustava koje je ponio iz obitelji, kroz ona koja je stekao na koledžu, ka ratnim, onima u vezi s ropstvom i nepravdom u poslijeratnoj Americi, Freneau je shvatio da mora birati između bijega u samog sebe ili društvene angažiranosti. Iako mu se možda više sviđala tišina njegove farme, i iako je tamo možda mogao napisati više pjesama po ukusu modernih čitatelja, njegova posvećenost potrebama njegovog naroda i vremena u kojem je živio ipak je prevagnula.

Hrvatskom jeziku prilagodila
Dijana ČURKOVIĆ

BIBLIOGRAFIJA

Adams, Stephen 2013. "Philip Freneau's Summa of American Exceptionalism: 'The Rising Glory of America' without Brackenridge", u: *Texas Studies in Literature and Language*, 55 (4), str. 390–405.

Adkins, Nelson F. 1949. *Philip Freneau and the Cosmic Enigma: The Religious and Philosophical Speculations of an American Poet*. New York: New York University Press.

Austin, Mary S. 1968. *Philip Freneau: The Poet of the Revolution*. Detroit: Gale Research Co.

Axelrad, Jacob 1967. *Philip Freneau. Champion of Democracy*. Austin and London: University of Texas Press.

Bailey, Lydia R. 1809. *Poems Written and Published during the American Revolutionary War*. Philadelphia: Lydia R. Bailey.

- Bailyn, Bernard 1967. *The Ideological Origins of the American Revolution*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Baumgartner, Jody 2019. *American Political Humor: Masters of Satire and Their Impact on U.S. Policy and Culture*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO.
- Bates, Christopher G. 2015. *The Early Republic and Antebellum America. An Encyclopedia of Social, Political, Cultural, and Economic History*. New York: Routledge.
- Beard, Charles 1935. *An Economic Interpretation of the Constitution of the United States*. New York: The Macmillan Company.
- Beard, Charles 1945. *The Economic Basis of Politics*. New York: Alfred A. Knopf.
- Broderick, James 2003. *Paging New Jersey: A Literary Guide to Garden State*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Carp, Benjamin L. 2010. *Defiance of the Patriots: The Boston Tea Party and the Making of America*. New Haven: Yale University Press.
- Castronovo, Russ 2014. *Propaganda 1776: Secrets, Leaks and Revolutionary Communications*. Oxford: Oxford University Press.
- Clark, Harry H. 1927. *Poems of Freneau*. New York: Hafner Publishing Co.
- Clark, Harry H. 1929. "What Made Freneau the Father of the American Poetry?" u: *Studies in Philology*, 26 (1), str. 1–22.
- Davidson, Philip 1973. *Propaganda and the American Revolution*. New York: W. W. Norton and Co.
- Elliott, Emory 1982. *Revolutionary Writers: Literature and Authority in the New Republic 1725–1810*. New York: Oxford University Press.
- Emerson, Everett 1972. *Major Writers of Early American Literature*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Forman, Samuel E. 1902. "The Political Activities of Philip Freneau", u: *John Hopkins University Studies in Historical and Political Science*, 20 (9-10), str. 473–575.
- Freneau, Philip 1815. *Collection of Poems, on American Affairs and a Variety of Other Subjects, Chiefly Moral and Political*. New York: David Longworth.
- Freneau, Philip 1822. "The New Liberty Pole – Take Care", u: Davidson, Philip, *Propaganda and the American Revolution*, New York: W. W. Norton and Co, str. 15.
- Greene, Evarts B. 1943. *The Revolutionary Generation 1763–1790*. New York: Macmillan Company.
- Hayes, Kevin J. 2008. *The Oxford Handbook of Early American Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Heike, Paul 2014. *The Myths that Made America: An Introduction to American Studies*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Howard, Leon 1943. *The Connecticut Wits*. Chicago: University of Chicago Press.
- Leary, Lewis G. 1964. *That Rascal Freneau*. New York: Octagon Books.
- Marcus, Daniel 2009. *Scandal and Civility: Journalism and the Birth of American Democracy*. Oxford: Oxford University Press.
- Marsh, Philip M. 1967. *Philip Freneau: Poet and Journalist*. Minneapolis: Dillon Press.
- Meserole, Harrison T. 1985. *American Poetry of the Seventeenth Century*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Morss, Susan B. 2009. *Hegel, Haiti, and Universal History*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Paine, Thomas 1995. "Common Sense", u: Foner, Eric, *The Collected Writings*, New York: The Library of America, str. 6–36.
- Palmer, Robert R. 1959. *The Age of the Democratic Revolution: A Political History of Europe and America, 1760–1800*. Princeton: Princeton University Press.
- Paltsits, Victor H. 1903. *A Bibliography of the Separate and Collected Works of Philip Freneau*. New York: Dodd, Mead and Co.
- Parrington, Vernon L. 1927. *Main Currents in American Thought: The Colonial Mind 1620–1800*. New York: Harcourt, Brace.
- Patee, Fred. L. 1902. *The Poems of Philip Freneau, Poet of the American Revolution*. Princeton: Princeton Historical Association.
- Shields, David S. 2007. *American Poetry: The Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: Literary Classics of the United States, Inc.
- Silverman, Kenneth 1968. *Colonial American Poetry*. New York: Hafner Publishing.
- Tyler, Moses C. 1897. *The Literary History of the American Revolution. I*. New York: Putnam.
- Warner, Michael 1990. *The Letters of the Early Republic*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wells, Colin 2018. *Poetry Wars: Verse and Politics in the American Revolution and Early Republic*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Wertheimer, Eric 1994. "Commencement Ceremonies: History and Identity in 'The Rising Glory of America,' 1771 and 1786", u: *Early American Literature*, 29 (1), str. 35–58.
- Zinn, Howard 2005. *A People's History of the United States*. New York: Harper-Perennial.

SUMMARY

POETRY OF SOCIAL ENGAGEMENT: PHILIP FRENEAU AND THE AMERICAN WAR OF INDEPENDENCE

Starting with the changes in British colonial policy, which began in the second half of the eighteenth century, and which related to taxes and regulation of trade and government, from the Declaration of Independence to the end of the Revolutionary War poets actively participated in the revolutionary struggle. Although they fought using words rather than arms, their poems, satires, and parodies had the power to shape public opinion, political positions, the nature of patriotism, and an understanding of freedom. According to Colin Wells's study *Poetry Wars: Verse and Politics in the American Revolution and Early Republic*, which emphasizes the importance of poetry's social engagement in shaping the American public sphere during the second half of the eighteenth century, this article examines the role of the patriotic satires, poems, and pamphlets of Philip Freneau, one of the foremost authors of the American revolutionary period. The works penned by this great fighter for American independence marked every stage of

the battle with England but also mocked the internal conflicts between the Whigs and the Tories in the civil war that was fought simultaneously with the War of Independence. In the style and tradition of English Romanticism, but introducing the specific voice of America, Freneau wrote about the new world and the

freedom he fought for, and he created democracy in verse in which the sensibility of the young American nation could develop smoothly.

Key words: Philip Freneau, the War of Independence, poetry, rhetoric, patriots, loyalists

Povijest i sjećanje kao urođena obilježja: afirmacija ličnosti žene kroz matrilinearno nasljeđe u romanu *Corregidora* Gayl Jones

Objavljen 1975. godine, roman *Corregidora* autorice Gayl Jones pojavljuje se u vremenu presudnom za afroameričku književnu tradiciju. Ovaj Jonesičin roman najavljuje novi žanr, “neo-slave novel”¹ koji anticipira rasprave o statusu povijesti, o odnosu povijesti i pripovijesti, o povijesti i traumi, sjećanju i traumi. Kao nastavak na Black Arts Movement (Pokret crnačkih umjetnosti) i prethodnik pokreta Women’s Renaissance (Ženska renesansa), roman *Corregidora* “predvidio” je kasniji trend istraživanja utjecaja ropstva na afroameričku sadašnjost. Stoga je i glavna tema romana afroameričkih autorica ovog perioda – “povratak povijesti” (Miller, 2016: 133). Međutim, rasprava o promjenama povijesnih paradigmi u književnokritičkim krugovima od kraja 1970-ih na ovamo dovela je do rastućeg zanimanja za ulogu pamćenja i sjećanja.² U tom smislu su i afroameričke autorice naglašavale važnost pamćenja i sjećanja u istraživanju negativnog utjecaja ropstva na život afroamerikanki, kako nekad, tako i u sadašnje vrijeme.

U nastojanju da pronađe jedan drugačiji pristup istraživanju ropstva, Jones ne odbacuje prethodna djela koja se bave ovom tematikom, nego nastoji uklopiti svoje pisanje u tradiciju koja se prema njezinom mišljenju može razvijati, ali i rekonstruirati. U svom romanu *Corregidora* autorica ukazuje na ulogu negativne i destruktivne matrilinearne povijesti

u životu glavne junakinje koja joj se nastoji oduprijeti svojom glazbom, bluesom. Jones istražuje načine na koje povijest, (raz)otkrivena u direktnoj formi pripovijedanja istine može “uloviti” pojedince u svoje “mreže” i u potpunosti prožeti njihove živote. Autoričino pripovijedanje o povijesti iznosi o ropstvu jasne činjenice i “s(i/u)rovu” stvarnost, istovremeno naglašavajući potrebu definiranja granica između osobne i kolektivne povijesti. Stoga ona i prikazuje Ursu i njezinu majku “zarobljene” u vremenu koje nije njihovo, ali i u sjećanjima koja su zauzela mjesto njihovih vlastitih sjećanja. Naime, nematerijalni označitelji prošlosti uključuju individualna i zajednička sjećanja koja omogućuju transgeneracijski prijenos i nasljeđivanje vrijednosti, normi i društvenih praksi. A individualna pripovijest poput povijesne pripovijesti “nastoji biti istinita rekonstrukcija načina na koji je nastala sadašnjost u njezinom stvarnom obliku” (Robinson, 2011: 5). *Corregidora* istražuje kompleksne odnose i seksualnu traumu, njezinu represiju i njezino potencijalno izlječenje pomoću pripovijedanja ili pripovijesti. Obiteljsko nasilje i incest postavljaju traumatiziranu protagonisticu u splet okolnosti jedinstvenih za njezina socijalna, povijesna, obiteljska i psihološka iskustva. Za *Corregidorinu* Ursu čiji “um i duh borave unutar sociopolitičke institucije ropstva” (Harvitz, 2000: 39), iako je ropstvo završilo stotinu godina ranije, “obični” svakodnevni život je traumatičan. Neraskidivo povezane s vanjskim traumama te kontekstualizirane od strane istih one su “unutarnje”, osobne i obiteljske.

Usprkos određenim kontroverzama oko načina na koji Gayl Jones prikazuje crnce, mnogi kritičari u svojim djelima favorizirali su prvi Jonesičin roman. Tako Ashraf H. A. Rushdy uspoređuje roman *Corregidora* s romanom *Their Eyes Were Watching God* (Njihove oči gledale su Boga) Zore Neale Hurston, nazivajući ga “naslijeđenom pričom ropstva ‘uobličenom u romanu koji drammatizira njegovu modernu verziju’ (...) fokusirajući se na međusubjektivne odnose koji su opsjednuti prenošenjem robovskog iskustva” (Rushdy, 2000: 273). Ovaj roman stoga uistinu pripada dijelu afroameričke ženske (književne) tradicije druge polovine 20. stoljeća koja upućuje na

¹ Suvremeni roman koji “poprima novu formu, prihvaća konvencije i preuzima glas prvog lica prijeratne robovske pripovijesti” (Rushdy, 1999: 3). Važnost ovog romana ogleda se u njegovom podrijetlu u društvenim, intelektualnim i rasnim formacijama te njegovoj kulturalnoj politici. Budući da ovi tekstovi “interveniraju” u književnoj politici te u debatama koje se vode oko značaja rase, oni nude određene tvrdnje koje se tiču kako različitih tekstova, tako i različitih tradicija (Rushdy, 1999).

² Ovdje se javlja potreba za razlikovanjem pojmova *pamćenje* i *sjećanje* koji se u mnogim primjerima često koriste kao sinonimi, kako u svakodnevnoj komunikaciji, tako i u literaturi. Individualno pamćenje određuje se “kao psihološki proces usvajanja i zadržavanja novih sadržaja, a sjećanje kao obnavljanje predodžbe o prošlosti i svijesti.” Kolektivno pamćenje odnosi se na “aktivnu praksu oblikovanja, strukturiranja i reorganiziranja sjećanja. Kolektivno sjećanje skup je uspomena što ga dijeli određena zajednica; sjećanje karakterizira okrenutost prošlosti” (Brkljačić i Prlenda, 2006: 16–17).

to kako povijest može “ugušiti” prije nego olakšati sadašnjost. Priče o mučenju i viktimizaciji, koje su uvijek iznova pričane, postaju dogmatične.

Jones čitatelja upoznaje s figurom ili figurama predaka koje suštinski odstupaju od svih onih koje obično “naseljavaju” stranice djela afroameričkih autorica. O tome i Joanne M. Braxton iznosi svoje mišljenje:

Figura predaka koja se najčešće javlja u djelu suvremenih crnačkih autorica je “ogorčena” majka (...) [Ona] utjelovljuje vrijednosti žrtvovanja, odgoja i osobne hrabrosti – vrijednosti neophodnih jednoj ugroženoj grupi (...) Ona snažno osjeća svako zlo učinjeno njenoj djeci čak i kasnijim generacijama. (Braxton and McLaughlin, 1990: 330)

Corregidorine žene razlikuju se od ovog prototipa majčinstva budući da slika žene kao zaštitnice, često prisutna u afroameričkoj ženskoj književnosti, nije “podržana” u romanu Gayl Jones. Majka i kći homogeniziraju svoja iskustva i svojim potomcima prenose jednu priču skoro bez ikakvih razlika, praznina ili tišina. Postaje to priča koja biva prenošena unutar neprekinutoga generacijskog kruga.

Ono što ove žene žele i očekuju od svojih nasljednica jest da nastave prenositi njihovu “gorku” pripovijest budućim generacijama, čuvajući je tako od zaborava. I Ursa i njezina majka obilježene su po rođenju poviješću svojih (ženskih) predaka i unaprijed određenom budućnošću u kojoj bi “stvorile generacije” (Jones, 1975: 22).

Određene biološkim determinizmom *Corregidorine* žene upravo su ono što njihovo ime i označava – Corregidorine žene. Nemoćne oduprijeti se identitetu koji im je nametnut, ostaju Corregidorine zatočenice i zato njihova priča stvara originalnu pripovijest koja nastoji ispraviti i nadomjestiti. Sally Robinson pojašnjava da ove žene:

[Great Gram i Gram] omogućuju Corregidori da zadrži kontrolu nad mjestom izricanja držeći ga čvrsto u središtu njihovih rekonstruiranja (...) [One] nemaju kontrolu nad svojim prošlostima i diskursom usprkos tome što kao svoju moć vide to da “pruže dokaz” (...) Sve Corregidorine žene zatočene su unutar pripovijesti koja ih može predstaviti samo kroz objektiv gospodarove želje. (Robinson, 1991: 151–152)

Tijela njihovih ženskih predaka postaju sredstva pomoću kojih prve dvije žene koje pripadaju Corregidorinoj obiteljskoj liniji mogu ostvariti svoju primarnu zadaću – stvoriti generacije i tako održati svoje nasljeđe u životu. Naime, odražavajući gospodarstvu ideologiju Great Gram i Gram “zapliću” identitete svojih kćerki unutar njihovih tijela. Ovaj koncept identiteta koji se ne može razvijati izvan granica tijela uvjetuje život treće žene koja pripada Corregidorinoj obiteljskoj liniji. Njezin identitet zadobija egzaktne konture njezinog tijela i ne može biti odijeljen od njega. Treća žena u Corregidorinoj

obiteljskoj liniji, Irene, koristi zamjenicu *to* koja se odnosi na njezino tijelo. Postupajući tako ona svom vlastitom tijelu dodjeljuje zasebnu ulogu. U njezinim venama teče krv Corregidorinih žena i povijesnog naslijeđa od kojeg se ona ne može distancirati, a i jedno i drugo “primorali” su je da podari četvrtu generaciju Corregidorinih žena.

Roman *Corregidora* priča priču o četiri generacije crnkinja koje žive u ruralnom dijelu Kentuckyja u vrijeme ranog 20. stoljeća. Simon Corregidora koji se često spominje i kao Old Man (Starac), odvodi Ursinu prabaku s polja “još dok je bila dijete da bi je ukrotio” (Jones, 1975: 10) prije nego ju je primorao na prostituciju. Bio je otac Ursine bake i majke, a sama Ursa borila se da stvori svoje *ja*, svoju vlastitu ličnost usred potresnih priča koje su joj pričale njezine Great Gram i Gram. Od svoje pete godine poučavana je da povezuje seks sa strašnim nasiljem, ženstvenost s traumom i strast sa sramotom. Pripovijedanja njezinih baka povezuju Ursu s brutalnim institucionaliziranim silovanjem, prisilnom prostitucijom, incestom. Priča o incestu kao jednom od dominantnih motiva afroameričkog ženskog pisma u 19. stoljeću (is)korištena je u svrhu konstruiranja vrlina bijelaca srednje klase otjelovljene u snažnom patrijarhu drugačijem od onih čije pripovijesti o incestu samo potvrđuju njihovu nemoralnost. Bile su to mlade djevojke, siromašni i raso obilježeni “ostali” za koje se smatralo da su seksualno devijantni. Ovakva kulturološki dominantna priča učinila je da “imućni i bijeli incest shvate kao problem siromašnih i crnih” (Doane, Hodges, 2001: 31). Pripovijedajući o incestu, afroamerički autori(ce) često riskiraju da prikažu strukturu obitelji koja postaje izolirano mjesto na kojem počinje nasilje u siromašnim crnačkim zajednicama. U svom eseju nazvanom “Family, Race, and Poverty in the Eighties”, Maxine Baca Zinn naglašava da fraze kao što je “feminizacija siromaštva” bacaju sjenu na ono što se događa s crnim muškarcima istovremeno jačajući “patrijarhat koji kontrolira crnkinje” (Zinn, 1992: 87). Govoreći o incestu, Melba Wilson, crnkinja koja je preživjela incest, navodi da će “neki možda smatrati da sam prekršila još veći tabu, prešla veću granicu (...) od incesta” (Wilson, 1994: 1). Kao rezultat duge tradicije odupiranja diskurzivnoj “neslobodi” označavanjem dominantnih i uznemirujuće bolnih mitova, afroamerički autori(ce) među prvim su piscima koji su bili dovoljno hrabri da istraže temu incesta.

Tema putovanja u romanu *Corregidora*, slično kao i u drugim suvremenim afroameričkim djelima kao što su *Song of Solomon* (Solomonova pjesma) Toni Morrison i *Praisesong for the Widow* (Hvalospjev za udovicu) Paule Marshall, povezana je s otkrivanjem prošlosti predaka. I Ursina prošlost živi duboko u njoj kao da je dio njezine vlastite krvi, što ona i potvrđuje riječima: “Njihova je prošlost u mojoj krvi. Ja sam krv” (Jones, 1975: 45). Međutim, svaki put kad se prisjeti riječi svojih pramajki u svojim sjećanjima, snovima i pjesmama, ona krene na sim-

bolično putovanje natrag da bi se bavila značajem svoje naslijeđene prošlosti, kao i središnjom ulogom koju ima u njezinom životu. Na ovaj način promatrano, Ursino putovanje u prošlost predstavlja čin samootkrića. Nažalost, ona gubi sposobnost stvoriti generacije, što je poljuljalo “temelje” njezinog identiteta. Pa ipak, ona će revidirati svoj identitet i povijest iz perspektive žene, umjetnice koja svoju moć stvaranja iskazuje putem svojih pjesama, ali čije tijelo više nema moć podariti novi život. To što joj je odstranjena maternica i što je izgubila sposobnost stvoriti generacije učinilo je da se Ursina po prvi put na potpuno nedvosmislen način osjeća odvojenom od svojih pramajki: “Ja sad *jesam* drugačija (...) Imam sve što su one imale, osim generacijâ. Ja ne mogu stvoriti generacije” (Jones, 1975: 60).

Njezine pjesme nastaju iz napetosti koja postoji između njezinog “osobnog sjećanja” (Nunes, 2011: 93) i sjećanja Corregidorinih žena. Stoga je blues “jedna autobiografska kronika osobne katastrofe izražene lirski” (Nunes, 2011: 94) i baš poput autobiografskih gesti crnkinja prije nje, i Ursina je na svoj način revolucionarna. Njezina glazba, blues, predstavlja pokret od margina do središta diskursa gdje može polagati pravo na svoje *ja*, to jest na svoj osobni karakter. Tako se u jednom od svojih unutarnjih monologa Ursina pita što je to blues učinio za nju, a onda daje i odgovor na to pitanje: “Pomaže mi da objasnim ono što ne mogu objasniti” (Jones, 1975: 56). Dakle blues stvara prostor u kojem Ursina može savladati granice jezika i dati glas fluidnosti. Riječi i izrazi kao što su *bol* i *zadovoljstvo*, *podčinjenost* i *otpor*, *predaja* i *sposobnost brzog oporavka* više ne moraju postojati odvojeno. Što je u jednom jeziku kontradikcija sad koegzistira. Blues nije samo umjetnička forma, nego i forma sjećanja ne samo za Ursu, nego i za cijelu afroameričku zajednicu. Kako Daphne Duval Harrison primjećuje: “Crna žena kao interpretatorica bluesa odražava živote crnkinja koristeći napetost na kreativan način i proizvodeći mnoštvo slika, ekspresivnosti i glazbe koja i dalje direktno ili indirektno utječe na sve nas” (Harrison, 1978: 72). Baveći se pitanjem bluesa, Nghana Tamu Lewis naglašava da “blues nudi samostalan i, što je još važnije, samosignalizirajući mehanizam za suočavanje s realnošću frustracije i anksioznosti koje prirodno (i neizbježno) sudjeluju u većini seksualnih veza između žena i muškaraca” (Lewis, 2004: 603).

Kao odraslu osobu Ursina nije oblikovala samo priča, nego i nesretan sputavajući brak. U tom smislu i kritičarka Jennifer Griffiths tvrdi da “veza između seksualnosti i destrukcije nastavlja oblikovati unutarnji život Corregidorinih žena još dugo nakon okončanja ropstva” (Griffiths, 2009: 72). S druge strane, književna kritičarka Stephanie Li ide i korak dalje propitujući “stapanje” Ursinog identiteta s njezinom (ne)sposobnošću da bude majka budućim generacijama: “Corregidorine žene sad privilegiraju maternicu kao primarni dio ženske vrijednosti (...)

žene su ograničene na fizičku funkciju i otuđene od svakog pojma osobne želje ili seksualnog užitka” (Li, 2006: 133). Prema tome, iako rasna dominacija koincidira sa seksualnom dominacijom, Ursina pjevajući blues vraća žensku vrijednost na mjesto koje joj pripada. Njezina glazba kao sredstvo izražaja čini da se Ursina osjeća obveznom “dati ime bezimenom” (Lorde, 2007: 37) i da se nosi s proturječnim emocijama sjećanja “pohranjenih” u njezinoj svijesti, pa “kad dođe vrijeme da se ponudi dokaz, mi ga imamo” (Jones, 1975: 14).

Spremnost Corregidorinih žena da u potpunosti prihvate majčinu pripovijest dopustivši joj da pogađa i kontrolira njihovo psihološko blagostanje ima nepovoljan učinak na njihove živote. Kao žrtve muškaraca zlostavljača koji ih seksualno i psihički eksploatiraju, ove žene koriste svoje potomke da bi “održale” stare rane potrebne kao “dokaz za ponuditi” (Jones, 1975: 14) protiv bjelačkog, patrijarhalnog društva. Gayl Jones otkriva da privilegiranje traumatične povijesti ima danasve izrazito destruktivan utjecaj na ličnost crnačkih djevojaka. Prema tome, kroz likove Dorite i Gram, Jones rasvjetljava tragične posljedice jedne opresivne matrilinarnosti koja proskribira živote i majki i kćeri. Ona koristi traumu prošlosti robinja da bi kod Corregidorinih žena stvorila osjećaj nužde i potrebe da putem sjećanja dokažu svoje postojanje.

Portugalski robovlasnik Corregidora ostavlja neizbrisiv trag na majkama robinjama (samim tim i na njihovim potomcima) čije tijelo on povrh svega prodaje i za novac. Stoga putem živopisnih sjećanja na priče koje su pripovijedale Ursina majka, baka i prabaka, Jones iznosi jačinu “naloga” da Ursina stvori generacije zato što iskustvo crnkinja kao dvostruko ugnjetavanih vodi do toga da se boje da će njihova priča biti izbrisana budući da: “Oni [bijelci] misle da neće biti ispitani, ali bit će ispitani. Imaju dokaz i daju svoje mišljenje. Misle da su sve sakrili” (Jones, 1975: 41). Govorili su Ursi dok je bila još dijete:

Oni su spalili sve dokumente (...) ali nisu spalili ono što su “stavili” u njihove misli. Mi trebamo spaliti ono što su stavili u naše misli kao što spališ ranu. Osim ako trebamo zadržati ono što nam je potrebno da bismo svjedočili. Taj ožiljak je ostao da svjedoči. Trebamo ga održati vidljivim u onoj mjeri u kojoj je vidljiva i naša krv. (Jones, 1975: 72)

Emocionalno, psihički i duhovno obeščašćene Gram i Great Gram ne znaju kako izliječiti “upropaštenu” majčinu liniju, zato svaka žena kao obvezu ima zadatak stvarati generacije koje će zauvijek pamtili, a neke od njih nažalost ponovo doživjeti zvjerstva počinjena od strane Corregidore. Zbog svega što su proživjele, Gram i Great Gram su snažne, drugačije majke koje stvaraju živuću povijest u Ursi i njezinoj majci, Irene. Shodno tome i Gil Zehava Hochberg tvrdi da:

priповijedanje nije samo sredstvo za “umetanje” znanja u Ursin um osiguravši nastavak svjedočanstva, nego i put koji vodi ka tomu da se njene majke pomire s traumom (...) Stoga je čin prenošenja sjećanja jednosmjernan proces stvaranja znanja jer čini prošlost “poznatom” i pripovjedaču i primatelju. (Hochberg, 2003: 4)

Dok dualiteti pripovijedanja i poznavanja mogu osigurati jasnoću iskustva, ono što mu nedostaje jest katarza. Bol prošlosti polako ide dalje neprestano se nadovezujući na “surovo” breme sjećanja. Upravo zato, kako tvrdi Kevin Quashie, vrijednost koju afroamerikanci pripisuju sjećanju:

nedvojbeno priteče od potencijala koji oporavak posjeduje da bi se suprotstavio naslijeđu brisanja, gubitka i gubljenja (...) U mnogim crnačkim kontekstima sjećanje je politička praksa povezana sa sviješću i dekolonizacijom; njena važnost sažeta je u proglasu *Južnoafričke povelje o slobodi*: “naša je također i borba sjećanja protiv zaborava”. (Quashie, 2004: 100)

Opstajući u svijetu koji oscilira ponajprije sukladno željama i potrebama bijelih muškaraca, Corregidorine žene usuđuju se usmenom riječju “dopuniti” nepotpunu povijest iako je usmena riječ tradicionalno smatrana nepouzdanom i neusporedivom s pisanom riječju koja dokumentira zakone i potvrđuje bjelački autoritet. Prenoseći usmenu predaju, ove žene čine da njihove priče postaju u istoj mjeri autoritarne kao i pisani dokumenti. Prenošnje njihovih zastrašujućih sjećanja na buduće generacije ne samo da im pomaže boriti se s “presudom” i “dokaznim materijalom” bjelačkog društva, nego im i bol prouzrokovanu ovim sjećanjima koja se neprestano vraćaju pomaže da potvrde svoje postojanje.

Niti jedna od četiri generacije žena nije u stanju ostvariti zadovoljavajuće odnose s muškarcima ili biti svjesna svoje vlastite seksualnosti. Dotičući se svakog aspekta njihovih života, deprimantni ženski preci po majčinoj liniji “zarobljavaju” ove žene čineći ih psihičkim zarobljenicama Corregidorinih nedjela. A sjećanje je toliko snažno da Ursa i njezina majka postaju samo oruđe prenošenja prošlosti u budućnost. U jednom od razgovora koje je Ursa zapamtila, njezina majka je podsjeća: “Tako sve mi počinjemo. Blatnjav jarak... ili udarac o pod ili zemlju. Sve je to isto” (Jones, 1975: 41).

Slično kao i ženski preci po majčinoj liniji, sjećanja bi trebala utjecati na percepciju ženâ o njihovom položaju u svijetu, a ne u cijelosti diktirati tko su one. Zato se za ovakva sjećanja može reći da su prazna kao što su i opasna. Stoga se Corregidorine žene bore protiv sjećanja na bjelačku hegemoniju i crnačku bezvrijednost i neguju bolne pripovijesti o nasilju. I pored toga što su ova sjećanja štetna, neophodno je da u određenoj formi budu prenošena s generacije na generaciju. Ursa to uviđa kada pogleda Corregidorinu sliku:

Po prvi put sam shvatila da sam i ja imala što su sve te žene imale. Oduvijek sam mislila da sam bila drugačija. Njihova *kći*, ali nekako drugačija. Možda manje Corregidora. Ne znam. Ali kada sam vidjela tu sliku, znala sam da sam to imala. (1975: 60)

Iako Ursa napamet zna ropsku povijest svojih pramajki, ona o svom ocu ili o odnosu svojih roditelja ne zna skoro ništa. Tek kad postaje odrasla osoba, Irene joj nerado govori o svom turbulentnom braku, gnjevu svog supruga i kasnijem nasilju nad njom. Njezina šutnja pomaže joj da izdrži i opstane. Slično je i s prijašnjim Corregidorinim ženama čiji “opstanak ovisi o potisnutoj hysteriji” (1975: 59). Šutnja Ursine majke u svrhu dobrog ili lošeg demonstrira njenu snagu. Ona odbija dodati svoj vlastiti traumatični element u već traumatiziranu žensku liniju predaka po majčinoj liniji. Ursina majka je gospodar informacija u koje nitko drugi nije upućen i kojih se može odreći kad god to poželi. Ona nastavlja isticati dokaz, ali ograničava svoje sudjelovanje u opresivnoj ženskoj liniji majčinih predaka. A kroz prikaz Ireninih iskustava Jones ukazuje na to da sjećanja i iskustva majki ne mogu i ne trebaju negativno okarakterizirati njihove kćeri.

Tijekom jednog svog razmišljanja, Ursa zamjećuje:

Došla sam na svijet... Na svijet, njen [Irenin] nepotpuni svijet, pun zubi i sjećanja... A sad se sjećam, tad to nisam osjećala, nikad je nisam vidjela s muškarcem, nikad je nisam vidjela s muškarcem. Tad to nisam osjećala zato što su oni bili cijeli moj svijet. (1975: 102)

Gayl Jones u svom romanu bilježi Ursino kretanje izvan granica postavljenih od strane “Corregidorinih sjećanja” iako njezina majka ostaje “nepotpuna” i nikad nije u stanju učiniti to isto. Upravo zato što je očuvanje obiteljskog naslijeđa jedini razlog njezinog postojanja, Irene je i nespretna i ambivalentna prema Ursinom ocu za vrijeme njihovog braka. Ona pokušava pomiriti svoju želju za muškim društvom sa sveobuhvatnom autonomijom Corregidorinih žena uvjeravajući ga da živi okružen njezinim matrijarsima. Postupajući na ovaj način “uvlači” ga u svijet u kojem mu ni ona ne može pomoći da ga potpuno razumije i u kojem ne može funkcionirati kao supruga. Iako indirektno, ona ostaje obeščaćena kći Corregidore – ona uz čije postojanje “traje” i nastavlja se majčina linija ženskih predaka. Irenina majka i baka izoliraju Irene i čine ju u potpunosti ovisnom o njima, što opravdavaju željom da postane snažna, neovisna žena koja nikad ne smije zaboraviti tragediju njihovog života s Corregidorom. U jednom trenutku Ursa čak ističe da ih je “prisiljavao da vode ljubav sa svakim tako da nisu mogle voljeti svakog” (1975: 104). Čak i ljubav koju ove žene izražavaju prema svome potomstvu posesivna je i ponekad destruktivna – ljubav koja “onesposobljava” individualnost. Njihova posesivnost rezultat je “maskulinizirane” majčine ženske

linije predaka. One čak objektiviziraju svoje kćeri isto kao što su i one bile objektivizirane. A sjećanje, kako to Jones prikazuje kroz mišljenje Corregidorinih žena o seksu i seksualnosti, može u tolikoj mjeri reducirati individualnost da je vlastita ličnost svedena na jednu primarnu funkciju – reproduktivnu. I u Irenino sjećanje urezana je prošlost određena seksualnom impotencijom i eksploatacijom prouzrokovanom Corregidorinim objektiviziranjem i nasiljem. Sve ovo stvara ograničenu egzistenciju, kako za nju, tako i za Ursu. Kao i mnoge druge afroamerikanke, Ursa postaje žrtvom mitskog statusa crnačkog materinstva, o čemu i Shirley Hill piše u svojoj knjizi *Black Intimacies*:

Kad se ideologija snažnoga crnačkog materinstva promatra kao bitna za istinsku ženstvenost, one koje su nerotkinje, neplodne ili koje se jednostavno ne uklapaju u model sigurnog, rodbinski podržanog materinstva mogu biti ušutkane ili distancirane od briga s kojima se suočavaju sve majke. (Hill, 2005: 138)

Ursina “oskudica” kad su djeca u pitanju, kao i problematičan brak njezine majke, traumatično je iskustvo koje ima pozitivne efekte – omogućuje joj da pokaže i dokaže svoju individualnost. Ona uspijeva otkriti sebe prihvaćajući blues kao jedan nov pozitivan dio ženske linije majčinih predaka, dio koji je upoznat s materinskim pripovijestima. Na ovaj način ona stvara jednu novu liniju ženskih predaka koja bi se suprotstavila Corregidorinom utjecaju i dodala joj potpuno novu žensku komponentu. Upravo blues, kako ga Gayl Jones predstavlja, pruža ženama sredstvo i snagu da dijele svoje priče na način koji je otvoren i javan.

U Ursinoj izjavi: “One [njene pramajke] ‘utisnule’ su Corregidoru u mene, a ja sam zauzvrat pjevala” (1975: 103), Jones prepoznaje blues kao moćnu “silu” koja se suprotstavlja nasilju i traumama čineći važan dio majčine ženske linije predaka te ističući ženski autoritet u patrijarhalnom društvu. Kao blues pjevačica Ursa projicira sliku neovisnosti i autoriteta.

U svom romanu *Corregidora*, Gayl Jones otkriva kako je majčina ženska linija predaka koja nastoji ugušiti sve znakove individualnosti u suštini opresivna. Kao što Jones i demonstrira kroz lik Urse, štetni efekti “opresivne” majčine ženske linije predaka mogu se učinkovito suzbiti kroz osobnu vezu s ovom linijom predaka i sposobnost ostvarivanja individualnosti istovremeno uvažavajući i cijeneći sjećanja. Dok Irene nastoji šutnjom osujetiti negativne učinke opresivne ženske linije predaka, ona ostaje “neoslobođena” budući da ne uspijeva razgraničiti liniju između pramajki, sjećanja i sebe. Za razliku od nje, Ursa ovo postiže prihvaćajući blues kao nešto što umnogome osnažuje žene i njihovu individualnost. Glazba joj pomaže osloboditi se napetosti koju stvaraju njezine osobne teškoće koje na taj način dijeli sa svojom publikom. Svojom glazbom ona potvrđuje vlastitu individualnost te postiže ono čemu su njezine pramajke težile, a što nisu postigle – javno priznanje

njihove boli. Blues joj služi i kao sredstvo pomoću kojeg može istražiti svoju seksualnost, “potrgati lance” patrijarhata i dati svoj doprinos napredovanju (ženske) zajednice.

LITERATURA

Braxton, Joanne M. i Andrée Nicola McLaughlin (ur.) 1990. *Wild Women in the Whirlwind: Afro-American Culture and the Contemporary Literary Renaissance*. London: Serpent’s Tail.

Brkljačić, Maja i Sandra Prlenda (ur.) 2006. *Kultura pamćenja i historija*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.

Doane, Janice i Devon Hodges 2001. *Telling Incest: Narratives of Dangerous Remembering from Stein to Sapphire*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Griffits, Jennifer L. 2009. *Traumatic Possessions: The Body and Memory in African American Women’s Writing and Performance*. Charlottesville: University of Virginia Press.

Harrison, Daphne Duval 1978. “Black Women In The Blues Tradition”, u: Harley, Sharon i Rosalyn Teborg-Penn (ur.). *The Afro-American Woman: Struggles and Images*. Port Washington, NY: Kennikat Press.

Hill, Shirley A. 2005. *Black Intimacies: A Gender Perspective on Family and Relationships*. Walnut Creek: Rowman.

Hochberg, Gil Zehava 2003. “Mother, Memory, History: Maternal Genealogies in Gayl Jones’s *Corregidora* and Simone Schwartz-Bart’s *Pluie et vent sur Tulumée Miracle*”, u: *Research in African Literatures*, 34/2, str. 1–12.

Horvitz, Deborah M. 2000. *Literary Trauma: Sadism, Memory, and Sexual Violence in American Women’s Fiction*. Albany: State University of New York Press.

Jones, Gayl 1975. *Corregidora*. Boston: Beacon Press.

Lewis, Nghana Tamu 2004. In a Different Chord: Interpreting the Relations Among Black Female Sexuality, Agency and the Blues”, u: *African American Review*, 37, str. 599–609.

Li, Stephanie 2006. “Love and the Trauma of Resistance in Gayl Jones’s *Corregidora*”. U: *Callaloo*, vol. 29, no. 1, str. 131–150.

Lorde, Audre 2007. *Sister Outsider: Essays and Speeches by Audre Lorde*. Trumansburg, NY: Crossing Press.

Miller, Quentin D. 2016. *The Routledge Introduction to African American Literature*. London: Routledge.

Nunes, Ana 2011. *African American Women Writers’ Historical Fiction*. New York: Palgrave Macmillan.

Quashie, Kevin Everod 2004. *Black Women, Identity, and Cultural Theory: (Un)Becoming the Subject*. New Brunswick: Rutgers UP.

Robinson, Alan (2011). *Narrating the Past: Historiography, Memory and the Contemporary Novel*. New York: Palgrave Macmillan.

Robinson, Sally 1991. *Endangering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary’s Women Fiction*. Albany: State University of New York Press.

Rushdy, Ashraf H. A. 1999. *Neo-slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form*. New York: Oxford University Press.

Rushdy, Ashraf H. A. 2000. "Relate Sexual to Historical": Race, Resistance, and Desire in Gayl Jones's *Corregidora*", u: *African American Review*, vol. 34, br. 2, str. 273–297.

Wilson, Melba 1994. *Crossing the Boundary: Black Women Survive Incest*. Seattle: Seal Press.

Zinn, Maxine Baca 1992. "Family, Race, and Poverty in the Eighties", u: Thorne, Barrie, Yallow Marilyn (ur.) *In Rethinking the Family: Some Feminist Questions*. Boston: Northeastern University Press.

SUMMARY

HISTORY AND MEMORY AS BIRTHMARKS: AFFIRMATION OF WOMAN'S SELF THROUGH MATRILINEAL LEGACY IN GAYL JONES'S *CORREGIDORA*

African American women writers embark upon representations of history that aim to connect past and present, individual and community. In this context,

history emerges as the central vehicle of cultural reconstruction, community renewal, and self-discovery. Thus, the focus of this article is on the recreation of the ancestral past and affirmation of woman's self through matrilineal legacy in *Corregidora*, a novel by African American writer Gayl Jones. In her representation of the past and memories, Jones recovers the oral tradition, developed and tested in an experience of slavery and through history of oppression and adversity. The aim of this article is to show how disclosing the past enables the last *Corregidora* woman to go beyond the linear passing of history and draw frontiers between the past and present, personal and collective, that will enable her to gain control of her own life. Singing the blues also enables Ursa to transcend the past, and ultimately achieve freedom. Through her songs she discovers a means of separating history and personality.

Key words: *Corregidora*, Gayl Jones, history, memory, matrilineal legacy, self-assertion, woman's self, blues

Karakterizacija kroz prizmu modernističkih narativnih tehnika u kratkoj prozi Katherine Anne Porter

KLASIČNI I MODERNISTIČKI PRISTUP KARAKTERIZACIJI

Katherine Anne Porter pripada onim spisateljicama koje ne možemo striktno svrstati ni u jednu književnu epohu s obzirom na činjenicu da je bila individualistkinja, koja je čvrsto odlučila da će se samostalno razvijati, ne ugledajući se ni na kojeg drugog autora. Kako nije bila pripadnica nijednog književnog društva koje bi je usmjerilo da piše na određeni način, Porter je zazirala od "Izgubljene generacije", ali i od ostalih suvremenika. Takva izoliranost nije bila nimalo laka, jer je morala sama sazrijevati i umjetnički se oblikovati, ali joj je donijela autentičnost stila i jedinstven umjetnički izraz. Osim kao regionalnu spisateljicu i prvenstveno južnjakinju, kritičari je najčešće, i s pravom, označavaju uglavnom kao modernističku spisateljicu i kao jednu od vodećih književnih figura modernizma. Osnovna načela modernizma, kao što su subjektivizam, individualizam, okretanje čovjekovom unutrašnjem životu, težnja za originalnošću, simbolizam, vidljiva su u stvaralaštvu Porterove.

Modernizam kao književni pravac donosi suštinske promjene koje podrazumijevaju eksperimentiranje i nove narativne tehnike, pri čemu se odbacuju konvencije koje su dominirale u ranijem periodu, kao i konvencionalna jezična sredstva. Modernisti primjenjuju niz novih književnih tehnika kao što su: unutrašnji monolog, nelinearna naracija, ironija, satira, lajtmotivi, asocijacije, sugestije, poetske stilske figure, od kojih su najčešće simbol i metafora. Oblikovanje književnih likova također poprima nove dimenzije u eri modernističkih previranja i književnici pristupaju direktnom, neposrednom i realističnom prikazivanju likova. Pomjeranje težišta s vanjskog ka unutrašnjem aspektu ličnosti, s kronološke ka psihološkoj naraciji, s tjelesnog i materijalnog ka duhovnom, kao i dramtiziranje elemenata pripovjedačkog postupka nagovještava odbacivanje klasičnog prikaza lika u književnom djelu. Modernisti prekidaju s tradicijom osnovnog tipa književnog lika, tj. junaka ili heroja. Tipični protagonist modernizma je osoba koja je izgubila vjeru u religiju, društvo i u sve što ga okružuje, izgubivši pri tom sva prava na herojski podvig.

Kao polazište za uspoređivanje tradicionalnog i modernističkog pristupa karakterizaciji može nam poslužiti esej Virginije Woolf "Gospodin Bennett i gospođa Brown" ("Mr. Bennett and Mrs. Brown", 1923) u kojem autorica naglašava preokret u prikazivanju likova koji je donio modernizam izjavom da se "(...) otprilike u prosincu 1910. promijenio ljudski karakter."¹ Virginia Woolf napisala je nekoliko eseja u kojima govori o problemima predstavljanja likova u književnim djelima. Po njenom mišljenju pisci stvaraju djela, a posebno romane prvenstveno zbog likova. Esaj "Gospodin Bennett i gospođa Brown" nastao je kao odgovor na tvrdnje engleskog književnika Arnolda Bennetta da je oblikovanje likova temelj svakog proznog djela. Virginia Woolf također ističe da je jedan od osnovnih, ali i najzahtjevnijih zadataka pisca da vjerno prikaže likove. Naglašavajući da se karakter prosto nameće piscu u procesu stvaranja književnog djela, Woolf koristi gđu Brown kao personifikaciju lika u književnom djelu koja privlači pisce da napišu priču o njoj, što ujedno predstavlja i svrhu samog djela. Veličina pisca se ogleda u tome da uvjerljivo "(...) izrazi lik (...)"² pa se stoga gđa Brown može opisati na bezbroj različitih načina, što ovisi o karakteru pisca. Uvjerljivi likovi utjelovljuju niz ideja i tema koje čitatelji spoznaju upravo kroz njihova razmišljanja.

U ovom eseju Virginia Woolf dijeli pisce na dvije grupe: "Edvardijance", kojima pripadaju pisci starije generacije (Wells, Bennett i Galsworthy), i "Džordžijance", kojima pripadaju pisci novije generacije (Forster, Lawrence, Strachey, Joyce i Eliot). Potaknuta izjavom Arnolda Bennetta da među piscima mlađe generacije, tj. "Džordžijancima" nema dobrog roma-

¹ "(...) in or about December, 1910, human character changed." Virginia Woolf, "Mr. Bennett and Mrs. Brown", in: *Collected Essays*, vol. 1, Leonard Woolf (ur.), London, Hogarth, 1966, str. 321. (Svi prijevodi ponuđeni unutar teksta, osim tamo gdje je navođenjem izvora jasno naznačeno ime prevoditelja, djelo su autorice ovog članka. Prevedeni citati navedeni su i u originalu, s ciljem postizanja više transparentnosti i preciznosti u promišljanju citiranog.)

² "(...) to express character (...)", *ibid.*, str. 325.

nopisca, jer njihovi likovi nisu uvjerljivi, Woolf ističe razlike između ove dvije generacije pisaca kroz kratku priču o gđi Brown, starici s kojom se književnica slučajno našla u istom kupeu vlaka. Da su kojim slučajem edvardijanski pisci putovali s ovom staricom, oni bi od nje pokušali napraviti suprotnost u odnosu na njeno suštinsko biće. Budući da je gđa Brown izgledala uznemireno i zabrinuto, loše obučena i vjerojatno neobrazovana, "Edvardijanci" bi brzo skrenuli pogled s nje razmišljajući o nekom boljem svijetu u kome takve starice ne obitavaju. Ili bi do detalja opisali sve oko nje i na njoj, kao što su nebitne pojedinosti o njenom brošu, rukavicama, društvenom statusu, zanemarujući pri tome njenu ličnost i ono što ona zaista jest. Edvardijanski pisci obično daju svoje mišljenje o nekom liku, ne dozvoljavajući mu da se sâm "izrazi" tako da čitatelji ne mogu čuti glas tog lika. Umjesto da primijete gđu Brown, ova grupa pisaca gleda u nešto sasvim drugo: "Oni značajno, ispitivački i suosjećajno gledaju kroz prozor: u tvornice, utopije, čak i u tapete na zidovima i sjedišta kupea vlaka, ali nikad u nju, život i ljudsku prirodu."³ Štoviše, oni koriste posebne tehnike i sredstva kada pišu, a njihove prozne konvencije ne odgovaraju mentalitetu novije generacije pisaca, tj. džordžijanskim književnicima. Virginia Woolf ističe da upravo zbog jednoobraznosti i uniformnosti normi, koje joj je ostavila prethodna generacija pisaca, nije bila u stanju opisati lik gđe Brown i da je osjetila nalet snažnih i kontradiktornih emocija dok je promatrala staricu kako napušta vlak. Ugledajući se na književna sredstva koja su joj ostavili prethodnici, Woolf je mogla detaljno opisivati njenu odjeću, pisati o njenoj obitelji, poslu, kući, ali je smatrala da je to irelevantno, jer ne odražava unutrašnji život gđe Brown i njenu ličnost. Umjesto da eksperimentira s novim književnim formama, ona je dozvolila da joj gđa Brown izmakne, jer su je "Edvardijanci" pogrešno naučili. Stoga, džordžijanski pisci trebaju pronaći nova sredstva koja odgovaraju njihovom vremenu da bi premostili jaz do modernih čitatelja:

Pisac treba stupiti u kontakt sa svojim čitateljem tako što će mu pružiti nešto što prepoznaje i što mu, prema tome, pobuđuje maštu i omogućava mu da surađuje s njim u daleko ozbiljnijim intimnim stvarima.⁴

U skladu s novim, modernim težnjama mijenja se i način građenja likova koji trebaju biti stvarni da bi čitatelji u njih povjerovali. Tako i gđa Brown poziva suvremene pisce da je predstave kao individuu sa spe-

cifičnim osobinama, a ne kao staricu koja sliči ostalim starim ženama, koristeći pri tome vlastitu maštu umjesto uobičajenih metoda prikazivanja. Osnovna karakteristika džordžijanskih, tj. modernih književnika jest prekid s tradicijom i ustupanje mjesta novim tehnikama koje su usklađene s novim dobom u književnosti, ali i sa zahtjevima čitateljske publike. Osim toga, jedna od osobitosti modernizma jest savez između pisaca i čitatelja, jer gđu Brown "(...) isto tako možete primijetiti vi koji ste nečujni kao i mi koji pričamo priče o njoj."⁵ Pogrešno je smatrati da književnici znaju više o gđi Brown od samih čitatelja i da postoji distanca između njih. Primarni zadatak čitatelja je da zahtijevaju od pisaca da vjerodostojno prikažu gđu Brown, jer ona predstavlja život i stvarnost. U eseju "Moderna proza" ("Modern Fiction", 1921) Virginia Woolf također se bavi problematikom književnog lika i modernih tendencija književnog stvaralaštva, ističući da se ono što modernog pisca prvenstveno interesira "(...) najvjerojatnije krije u mračnim sferama psihologije."⁶ Tijekom samo jednog dana u ljudsku svijest urezuje se bezbroj različitih dojmova, a zadatak pisca je da ih zabilježi onim redom kojim pohode svijest, bez obzira na to koliko ti dojmovi izgledali nepovezano. Po njenom mišljenju, naglasak na prikazivanju portreta svijesti kao jedne od osnovnih težnji pisca, kao i preslikavanje složenosti i raznolikosti života čine okosnicu modernizma. Ljudska svijest i kaotičnost njenog toka postaju središte poetičkog interesa. Uz to, modernisti često kombiniraju nespojivo s ciljem stvaranja nečeg novog što će možda iznenaditi i šokirati čitatelje i ujedno zadovoljiti njihov literarni senzibilitet.

Virginia Woolf, u pravoj modernističkoj maniri, nagovještava raskid s tradicionalnim normama u književnosti, ali i s tradicionalnim prikazom lika. Katherine Anne Porter također pristupa književnom liku na specifičan način i drugačije u odnosu na svoje prethodnike, ali i na suvremenike. Osim regionalnog identiteta koji često prenose njeni likovi, uzimajući u obzir društvene i ekonomske okolnosti u kojima žive, oni su moderne ličnosti u svakom smislu, jer spisateljica stavlja akcent na njihova osjećanja, razmišljanja i unutrašnje konflikte. Mnogi njeni likovi uključeni su u osobno i kolektivno sjećanje, snažan impuls koji ograničava njihove aktivnosti i upravlja njima. Povijest kolektivnih sjećanja oživljava osobna iskustva izoliranih pojedinaca. Kao spisateljica koja je vječno u potrazi za istinom, jedna od najznačajnijih odlika stvaralaštva Katherine Anne Porter jest sposobnost da opiše ličnost koju neka stvar ili događaj podsjetje na sjećanje skriveno u podsvijesti. Primjena načela

³ "They have looked very powerfully, searchingly, and sympathetically out of the window; at factories, at Utopias, even at the decoration and upholstery of the carriage; but never at her, never at life, never at human nature", *ibid.*, str. 329.

⁴ "The writer must get into touch with his reader by putting before him something which he recognizes, which therefore stimulates his imagination, and makes him willing to cooperate in the far more difficult business of intimacy", *ibid.*

⁵ "(...) is just as visible to you who remain silent as to us who tell stories about her", *ibid.*, str. 335.

⁶ "(...) lies very likely in the dark places of psychology", Virginia Woolf, "Modern Fiction", u: *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 4, Andrew McNeillie (ur.), London, The Hogarth Press, 1984, str. 162.

slobodne psihološke asocijacije, odnosno mogućnosti da nam jedna ideja putem pamćenja, osjetila ili mašte sugerira neku drugu, tipična za modernizam, vidljiva je u književnom opusu Porterove. Taj proces autorica je podrobnije opisala u jednom od svojih pisama:

Vjerujem da postojimo na šest ravni u najmanje šest dimenzija i da istovremeno boravimo u svim vremenskim periodima putem sjećanja, grupnog iskustva, snova koji predstavljaju drugi vid kanaliziranja sjećanja, fantazije koja je također stvarnost i, isto tako, vjerujem da prvoklasno umjetničko djelo nekako uspijeva povezati i pomiriti sve ovo.⁷

Porter je najčešće pribjegavala pripovijedanju iz objektivne točke gledišta, što podrazumijeva sveznajućeg pripovjedača i prikaz radnje i događaja kroz objektivnu perspektivu. Ipak, kao modernistička književnica upotrebljavala je i tehniku "toka svijesti" da bi predstavila nasumično izmiješane misli, osjećanja i dojmove pojedinih likova, kao što je lik Ellen Weatherall u priči "Kako je baka Weatherall ostavljena pred oltarom" ("The Jilting of Granny Weatherall", 1929) koja će biti analizirana u ovom radu. Jedna od karakteristika njenog stila jest kombiniranje različitih metoda i tehnika pa je stoga, uz linearno, kronološko pripovijedanje, povremeno koristila i retrospektivnu naraciju. Spomenute narativne tehnike nesumnjivo utječu na jedinstven pristup likovima čiju sudbinu Porter drammatizira kroz neko sjećanje, akciju ili događaj čineći, na taj način, svoje junake osobitima i prepoznatljivima. Neki od likova Porterove, dezorijentirani u vremenu i prostoru, vođeni pogrešnim izborima i odlukama, ne mogu pronaći smisao vlastitog postojanja. Kao takvi, lutaju besciljno tražeći u prošlosti uzroke svog stanja.

LIKOVNI KATHERINE ANNE PORTER U KONTEKSTU ŽANRA KRATKE PRIČE

Mnogi književni povjesničari smatraju da je američki pisac Edgar Allan Poe začetnik žanra kratke priče. Poe je smatrao da se priča razlikuje od romana ne samo po dužini, već i po formi, kao i po usmjerenosti na jedinstvo dojma. Vođeni Poeovim primjerom, ostali američki pisci su razvili vlastiti stil, usmjeravajući se na teme ličnog identiteta, lokalnu povijest, studije karaktera, itd. Katherine Anne Porter stvorila je jedinstvene priče koje prikazuju povezanost čovjeka s mjestom u kome živi kroz prizmu

⁷ "I believe we exist on half a dozen planes in at least six dimensions and inhabit all periods of time at once, by way of memory, racial experience, dreams that are another channel of memory, fantasy that is also reality, and I believe that a first rate work of art somehow succeeds in pulling all these things together and reconciling them", Janis P. Stout, *Katherine Anne Porter: A Sense of the Times*, University of Virginia Press, Charlottesville, 1995, str. 260.

društvenoekonomskih uvjeta koji neumitno utječu na sudbinu čovjeka. Ona piše u okvirima socijalnog realizma, gdje je svakodnevni život likova prikazan u skladu s društvenim, političkim i ekonomskim faktorima. Isto tako, Porter se bavi sudbinom običnog čovjeka koga zaokupljaju svakodnevna pitanja i male životne misterije. Kao predstavnica modernizma, ona prikazuje unutrašnji život likova u skladu s njihovim postupcima u okviru sredine u kojoj žive i stvara niz psihološki kompleksnih likova.

Kratka priča temelji se na ostavštini jednostavnijih narativnih formi kakve su bile: mitovi, anegdote, basne, bajke, balade, biblijski stihovi, parabole itd. Charles May smatra da je "(...) kratka priča od svog početka bila hibridna forma koja je kombinirala metaforički oblik stare romanse i metonimijski oblik novog realizma."⁸ Žanr kratke proze nameće posebnu interpretaciju književnih tekstova, a samim tim i književnih likova. Osnovni postulati kratke priče podrazumijevaju minimalistički stil, ograničen broj likova, nekoliko scena ili epizoda što istovremeno utječu i na karakterizaciju likova. Pripovjedni postupci u kratkoj proznoj formi nužno se mijenjaju pod utjecajem njenih žanrovskih distinktivnih obilježja i samim tim utječu na specifičan način konstruiranja likova. Naime, linearno, kronološko kretanje koje vodi kulminaciji zamjenjuju nagli skokovi u vremenu i prostoru. Kompozicija preuzima funkciju komentara, a prisutni su i simboli, asocijativne veze i ironija kao neizbježno sredstvo naracije. Subjektivizam, redukcija, ograničenost, tematizacija egzistencijalne uznemirenosti i praznine u kratkim pričama vode ka posebnoj perspektivi odnosno točki gledišta. Turbulentna unutrašnja stanja pojedinca veoma često nemoguće je prikazati iz objektivne točke gledišta zbog čega unutrašnji monolog postaje važan instrument naracije. Uz perspektivu, tj. točku gledišta, nužno je spomenuti i fokalizaciju, termin koji je skovao književni teoretičar Gérard Genette da bi izbjegao dvosmislenost pojma "točka gledišta". Fokalizacija označava odnos pisca prema naraciji u tekstu. Teoretičarka Shlomith Rimmon-Kenan također upotrebljava termin "fokalizacija" pod kojim podrazumijeva "(...) ugao promatranja kroz koji je priča u tekstu filtrirana, a pripovjedač je taj koji je verbalno formulira."⁹ Pripovjedač, kao posrednik između čitatelja i onoga što se prikazuje, igra važnu ulogu u građenju kratkih priča budući da iz njegove perspektive dobivamo informacije o likovima i radnji: "Pripovjedački glasovi su ključ

⁸ "(...) the short story has from its beginning been a hybrid form combining both the metaphoric mode of the old romance and the metonymic mode of the new realism", Charles E. May, *The Short Story: The Reality of Artifice*, Twayne Publishers, New York, 1995, str. 72.

⁹ "(...) the angle of vision through which the story is filtered in the text, and it is verbally formulated by the narrator", Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge, London, 1989, str. 43.

dinamike književnog svijeta kratke proze. Oni predstavljaju sredstva pomoću kojih pisac prikazuje realističnu sliku društva.¹⁰ Navedene narativne strategije u kratkoj prozi nameću poseban pristup likovima. Za razliku od romana koji pruža više prostora, likovi u kratkoj priči predstavljeni su na drugačiji način, često čak i nepotpuno, uz djelomičan prikaz karakternih osobina: “Kratka priča je previše sažeta da bi omogućila formiranje likova kroz mnoštvo detalja i društvenih interakcija, što je svojstveno romanu.”¹¹ Pri tome se lik u ovoj proznoj formi ne osvjetljava iz više uglova, već se samo nagovještava. Likovi su često samo nominalni nositelji radnje te su priče pune simbola i asocijacija što uzrokuje proizvoljnost, ali i neočekivane paradoksalne preokrete. Međutim, lik i radnja tijesno su povezani u kratkim pričama upravo zbog ograničenosti prostora. Milivoj Solar opisuje postupak karakterizacije u kratkim pričama odnosno novelama na sljedeći način:

Koncentracija na jedan motiv, ili tek mali broj motiva, prirodno ne dopušta složenije načine karakterizacije. Karakter se u noveli ne može razrađivati; on se može samo označiti u jednom sudbinskom trenutku ili naznačiti u nekoj za njega sudbinskoj karakteristici. Kako u noveli biva zahvaćen samo jedan događaj, a ne zbivanje, jedan ljudski odnos, a ne društveni odnosi, jedna karakterna crta, a ne karakter, novela nužno teži prema svojevrsnoj konkretizaciji koja je vodi u naglašavanje slučajnog na račun nužnog, pojedinačnog na račun općenitog, jednog na račun mnoštva, individualnog na račun društvenog.¹²

Lik je u kratkim pričama temelj za motive i zaplet, i kao takav je specifičan. Ponekad je komunikacija između likova minimalna, a mogućnosti interpretacije su otvorene tako da čitatelj može samo naslućivati o sudbini likova i o događajima iz prošlosti. Kompozicija kratke priče, teme i fabula su sažete, a kategorija vremena ograničena je na jedan trenutak ili epizodu. Uzimajući u obzir činjenicu da su likovi u bliskoj vezi sa zapletom, oni se otkrivaju kroz događaje i istovremeno svaki događaj doprinosi rasvjetljavanju likova. Jezik kratkih priča najčešće je jednostavan i racionalan. Katherine Anne Porter upotrebljava jezik kao važno sredstvo karakterizacije. Govor njenih likova nerijetko pokazuje njenu povezanost s ruralnim Teksasom i jezicima Meksika i drugih zemalja u kojima je živjela. Dijapazon emocija i dojmova u njenim pričama

ma kreće se od hladnog realizma do beskrajnog suosjećanja, od običnog do lirskog izraza. Svakodnevno iskustvo temelj je njenih priča koje često nagovještavaju egzistencijalnu uznemirenost junaka kroz jedan sudbinski trenutak u njegovom životu. May ukazuje na činjenicu da kratke priče Porterove: “(...) izgledaju kao realne situacije u kojima su ljudi zatečeni u određenim moralnim dilemama, čak i kada prikazuje duhovne alegorije u kojima su likovi i predmeti simboli univerzalnih moralnih pitanja.”¹³ Osobitosti stila Porterove kao modernističke spisateljice, koja u prvi plan ističe pojedinca i njegov unutrašnji život, mogu se pronaći u njenim esejima. U jednom od eseja ona navodi elemente koji kratku priču čine uspješnom:

Prije svega, vjerujte u vlastitu temu, potom se tako dobro upoznajte s likovima da oni žive i rastu u vašoj mašti isto onako kako ih vidite uživo, i konačno, ispričajte njihovu priču koliko god je moguće suosjećajno i ozbiljno. Ukoliko ste već izgradili vlastiti lik, izgradit ćete i vlastiti stil, jer se on razvija baš kao i vaše ideje, na isti način na koji se unapređuje znanje o vašem zanatu.¹⁴

Autorica ovdje jasno daje primat likovima nad svim ostalim elementima u priči i naglašava da nije neophodno da priča ima zaplet. Uz ovako određene umjetničke aspiracije, Porter je stvorila mnoge značajne likove od kojih su najupečatljiviji ženski likovi. Treba napomenuti da kompleksnih muških likova ima veoma malo u njenom stvaralaštvu.

Da bismo ukazali na narativne tehnike koje je Katherine Anne Porter koristila u svrhu karakterizacije, izabrali smo tri kratke priče koje na veoma ilustrativan način razotkrivaju estetske principe njenog stvaralaštva. “Ono drvo” (“That Tree”, 1934), “Magija” (“Magic”, 1928) i “Kako je baka Weatherall ostavljena pred oltarom” reprezentiraju modernistička stremljenja autorice, posebno kada je u pitanju oblikovanje likova pomoću specifičnih pripovjednih postupaka.

¹³ “(...) seem to be realistic situations in which people are caught in specific moral dilemmas, even as she conveys spiritual allegories in which characters and objects are emblems of universal moral issues”, Charles E. May, *The Short Story: The Reality of Artifice*, str. 68.

¹⁴ “First, have faith in your theme, then get so well acquainted with your characters that they live and grow in your imagination exactly as if you saw them in the flesh; and finally, tell their story with all the truth and tenderness and severity you are capable of; and if you have any character of your own, you will have a style of your own; it grows, as your ideas grow, and as your knowledge of your craft increases”, Katherine Anne Porter, *The Collected Essays and Occasional Writings of Katherine Anne Porter*, A Seymour Lawrence Book, Delacorte Press, New York, 1970, str. 462.

¹⁰ “Narrative voices are keys to the dynamics of a short fiction’s literary world. They represent the author’s tools for presenting a realist depiction of society”, Viorica Patea (ur.), *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*, Rodopi, Amsterdam, 2012, str. 273.

¹¹ “The short story is too compressed to allow the creation of characters through multiplicity of detail and social interaction, as is typical of the novel”, Charles E. May, *The Short Story: The Reality of Artifice*, str. 52.

¹² Milivoj Solar, *Ideja i priča: aspekti teorije proze*, Liber, Zagreb, 1974, str. 209–210.

“Ono drvo” je jedna od rijetkih priča Porterove u kojoj je protagonist muškarac. Smatra se da je autorici kao model za glavnog junaka ovog djela poslužio jedan pisac i novinar kojeg je upoznala u Meksiku 1923. godine. Lik Miriam u ovoj priči također je zasnovan na liku prve supruge ovog novinara i pisca. Tema priče je propast i konflikt ideala koje Porter prikazuje kroz lik novinara koji žudi da bude pjesnik. Radnja se odvija u jednom restoranu uz prisutnost ostalih gostiju, novinara i konobara, a u pozadini priče odjekuje Meksička revolucija. Neimenovani protagonist retrospektivno otkriva najznačajnije događaje iz svog života nekom slušaocu, vjerojatno prijatelju, koji pije s njim tijekom jedne večeri. Priča počinje objašnjavanjem razloga iz kojih je “(...) znameniti novinar, autoritet u izvještavanju o latinsko-američkim revolucijama i pisac bestselera (...)”¹⁵ došao u Meksiko. Ideal romantičnog pjesnika je očigledan već u prvim rečenicama:

On je zaista želio biti vesela skitnica koja leži ispod jednog drveta, u toplom podneblju i piše poeziju. Napisao je mnogo pjesama koje nisu bile dobre i bio je svjestan toga čak i dok je pisao. Saznanje da njegova poezija nije dobra nije mu uskratilo zadovoljstvo u njoj. On bi uživao baš u jednom takvom životu: bez ugleda, bez odgovornosti, bez novca vrijednog spomena, nosio bi izluzane sandale i pristojnu, mada vjerojatno podešanu plavu košulju, ležao bi ispod nekog drveta i pisao poeziju.¹⁶

Ovaj larpurlartistički stav dominantan je kod glavnog junaka čak i kada postane slavni novinar i shvati da nikada nije pronašao to drvo, duhovni ideal kojem je težio i ispod kojeg je želio leći. I tada, on se sa sjetom prisjeća tog vremena kada je želio živjeti slobodnim životom pjesnika, boema, lutalice bez cilja.

U tumačenju lika ovog junaka neophodno je obratiti pažnju na narativne tehnike koje je Porter koristila u priči. Naime, narativ je ispričan u trećem licu i spisateljica kao da je namjerno izbjegla unutrašnji monolog da bi protagonistica predstavila u ironičnom svjetlu. “Ono drvo” sadrži dvije paralelne priče: jedna je isповijest glavnog junaka kako je postao slavni novinar, a druga je ironično pripovijedanje naratora koji otkriva kako je novinar zaista

¹⁵ “(...) an important journalist, an authority on Latin-American revolutions and a best seller (...)”, Katherine Anne Porter, *The Collected Stories of Katherine Anne Porter*, Harcourt Brace & Company, New York, 1979, str. 66.

¹⁶ “He had really wanted to be a cheerful bum lying under a tree in a good climate, writing poetry. He wrote bushel basketful of poetry and it was all no good and he knew it, even while he was writing it. Knowing his poetry was no good did not take away much from his pleasure in it. He would have enjoyed just that kind of life: no respectability, no responsibility, no money to speak of, wearing worn-out sandals and a becoming, if probably ragged, blue shirt, lying under a tree writing poetry”, *ibid.*

postao slavan, tj. nakon što ga je supruga napustila. Narator, koji pripovijeda priču u trećem licu, odražava emocionalnu nestabilnost protagonista. Pripovjedač je objektivan i promatra događaje, tj. život junaka s distance. U ovom djelu Porter upotrebljava anakroniju, tj. odstupanje od linearnog, kronološkog načina pripovijedanja i retrospektivnu naraciju. Gérard Genette pod anakronijom podrazumijeva “(...) sve oblike neslaganja između dva vremenska redosljeda priče i pripovijedanja (...)”¹⁷ Genette daje osnovnu podjelu anakronije na “analepsu” ili retrospekciju i “prolepsu” ili anticipaciju. “Analepsu” definira kao “(...) bilo koje sjećanje nakon činjeničnog stanja događaja koji se odigrao ranije u odnosu na točku u priči u kojoj se nalazimo u bilo kojem trenutku (...)”¹⁸ S druge strane, “prolepsa” označava “(...) bilo koje narativno manevriranje koje se sastoji od pripovijedanja ili evociranja unaprijed događaja koji će uslijediti kasnije (...)”¹⁹ U “Onom drvetu” anakronija ne služi samo tome da doprinese raspletu priče, već i da se postupno odgonetnu karakterne crte protagonista. Kroz ispovijest svom slušatelju, posredstvom flešbekova, tj. “analepse”, novinar otkriva “(...) da je dan kada ga je Miriam izbacila bio najsretniji dan u njegovom životu.”²⁰ Miriam je njegova prva supruga, praktična žena koja cijeni i vrednuje rad i disciplinu i razbija njegove romantične iluzije. Ona je učiteljica u školi i “(...) jedna lijepo odgojena djevojka sa Srednjeg zapada koja je shvaćala život ozbiljno.”²¹ Milton je bio njen omiljeni pjesnik, a poeziju svog supruga je smatrala bezvrijednom. Nije voljela umjetnike i nije mogla razumjeti ponašanje prijatelja njenog supruga koji nisu pristojno zarađivali za život, već su se bavili slikanjem, pisanjem pjesama i uz to bili uvijek neuredni i gladni. Iako joj je njen suprug u idealističkim terminima objašnjavao da je “(...) sveto siromaštvo (...) prirodni pratitelj umjetnika”²², ona je bila čvrsto uvjerena da njegovi prijatelji žive takvim životom dok ne dobiju neku bolju priliku. I bila je potpuno u pravu, jer svi ti pasivni i letargični umjetnici kasnije su se obogatili i izabrali drugačiji način života. Na isti način Miriam je svom suprugu otvorila oči da ni on nije umjetnik i da su njegove pretpostavke o

¹⁷ “(...) all forms of discordance between the two temporal orders of story and narrative [...]”, Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1983, str. 40.

¹⁸ “(...) any evocation after the fact of an event that took place earlier than the point in the story where we are at any given moment (...)”, *ibid.*

¹⁹ “(...) any narrative maneuver that consists of narrating or evoking in advance an event that will take place later (...)”, *ibid.*

²⁰ “(...) that the day Miriam kicked him out was the luckiest day of his life”, Katherine Anne Porter, *The Collected Stories of Katherine Anne Porter*, str. 66.

²¹ “(...) a nicely brought-up Middle-Western girl, who took life seriously”, *ibid.*, str. 67.

²² “(...) holy Poverty (...) the natural companion for the artist”, *ibid.*, str. 76.

umjetnosti pogrešne: "Ja nijesam pjesnik, moja poezija je dostojna prezira i imam predodžbe o umjetnicima koje mora da sam naučio iz knjiga."²³ Romantični stavovi njenog supruga ogledaju se ne samo u njegovoj želji da piše poeziju, nego i u njegovim pogledima na svijet. Nasuprot Miriam, koja je prezirala kućne poslove, protagonist idealizira svakodnevnice, prozaične aktivnosti: "Smatrao je da je veoma ugodno prati puno jarko obojenog zemljanog indijanskog posuda vani, na Sunčevoj svjetlosti, s bugenvilijama što puze uza zid i drvetom neba u punom cvatu."²⁴ Svjesna da se od ideala ne može živjeti, razočaranu Miriam nerviraju ovakve idilične slike i ne može se naviknuti na život u Meksiku. Plakala je svaki dan otkad je stigla, jer brak nije ispunio njena očekivanja. Situaciju još više pogoršava gubitak posla njenog supruga koji počinje u potpunosti ovisiti o Miriaminim prihodima. Umjesto da nađe neki drugi posao, on na sve načine pokušava biti pjesnik, ali ne uspijeva. Njegova supruga ga naziva "(...) parazitom i (...) nesposobnjakovićem (...)"²⁵, a njihove svađe dosežu vrhunac i dovode do razvoda. Međutim, usprkos prvobitnom šoku, protagonist ubrzo shvaća da je dobro što ga je supruga napustila, jer se nakon toga počeo baviti karijerom novinara. Iako na neki način odbacuje umjetnost, on se ipak bavi pisanjem i razvija "(...) vlastiti prozni stil."²⁶ Nesuglasice između ova dva lika mogu se shvatiti kao "(...) konflikt između ida koji predstavlja pjesnik i superega koji predstavlja Miriam, zbog ovog sukoba pjesnik doživljava reformaciju, on postaje 'novinar'."²⁷ Protagonist želi živjeti u skladu sa svojim snovima, ali mu Miriam, njegov glas razuma, otvara oči. Miriamin odlazak zapravo dovodi do procvata karijere njenog supruga i jasno mu pokazuje put na kojem će uspjeti. Nakon braka s njom, on se još dva puta oženio i razveo. Iako ga je Miriam napustila, nije mogao podnijeti ako bi je netko osuđivao: "Bilo je nešto u njoj. (...) naljutio bi se ako bi bilo tko čak i uputio kritiku na njen račun. Njegova druga supruga namjerno je bila maliciozna u vezi Miriam. Na kraju, on je mogao reći da je ovo dovelo do njegovog drugog razvoda."²⁸ Pet godina kasnije,

Miriam ga u pismu moli da mu se vrati i on ju je spreman primiti, mada pod svojim uvjetima: da ne žive u braku. Iako implicitno, u ovoj priči je predstavljena dominantna žena koja potiče supruga da uspije u životu. Polaritet muško-ženskih odnosa služi kao temelj za razmatranje likova, pri čemu je muški lik, tj. lik novinara, predstavljen kao umjetnički, hedonistički i slobodan u svakom smislu, dok je lik Miriam prikazan kao praktičan, razuman i puritanski. Međutim, kako se i sama spisateljica prvenstveno fokusira na novinara, u ovom radu nećemo detaljno razmatrati lik njegove supruge koja najviše služi tome da razotkrije prave osobine protagonista.

Narativna tehnika pripovijedanja u trećem licu zapravo omogućava novinaru da otkrije one stvari o sebi koje ni sâm nije ranije prepoznao:

Točka gledišta je objektivna i ograničena, usko vezana za novinara i filtrirana kroz pripovjedački glas koji indirektno opisuje sadržaj novinarovog samootkrivenja koje predstavlja gorko-slatko sjećanje na njegov život s Miriam i bez nje.²⁹

Novinar svom sugovorniku na kraju ispovijesti govori sljedeće: "Radio sam na kulminaciji cijelo ovo vrijeme. Znaš već, dobra stara tehnika iznenađenja. A sada se pripremi."³⁰ Na kraju priče dolazi do promjene u narativnoj strategiji i čitatelju izgleda kao da protagonist preuzima pripovijedanje. Međutim, naracija je i dalje u trećem licu, kroz pripovjedački glas koji se stapa s glasom protagonista i indirektno prikazuje njegove misli odnosno njegovu ispovijest. Vrhunac ispovijesti glavnog junaka predstavlja otkrivanje činjenice da mu se Miriam vraća na vlastiti zahtjev. A iznenađenje predstavlja činjenica da je on postao upravo ono što je Miriam oduvijek željela da bude: uspješan čovjek koji ne ovisi o drugima. Protagonist ustvari prihvaća njene standarde ponašanja koji predstavljaju garanciju uspjeha. Nakon što je popio posljednje piće, on završava svoju priču riječima: "'Ne znam što se dešava ovog puta', on reče, 'ne zavaravaj samoga sebe. Sada znam.' Činilo se kao da upozorava samog sebe pred ogledalom."³¹ Kraj nagovještava psihološku transformaciju protagonista koji u ogledalu vidi čovjeka kojega je Miriam kreirala.

²³ "I am not a poet, my poetry is filthy, and I had notions about artists that I must have got out of books", *ibid.*

²⁴ "He had thought it rather a picnic to wash a lot of gayly colored Indian crockery outdoors in the sunshine, with the bougainvillea climbing up the wall and the heaven tree in full bloom", *ibid.*, str. 75.

²⁵ "(...) 'Parasite!' (...) 'Ne'er-do-well!' (...)", *ibid.*, str. 67.

²⁶ "(...) a prose style of his own", *ibid.*, str. 78.

²⁷ "(...) a conflict between id (the poet) and superego (Miriam); because of this struggle, the poet is reformed: he becomes a 'journalist'", Jane Krause DeMouy, *Katherine Anne Porter's Women: The Eye of Her Fiction*, University of Texas Press, Austin, 1983, str. 76.

²⁸ "But there was something about her. (...) it made him furious if anyone even hinted a criticism against her. His second wife had made a point of being catty about Miriam. In the end he could almost be willing to say this had led to his second divorce",

Katherine Anne Porter, *The Collected Stories of Katherine Anne Porter*, str. 68.

²⁹ "The viewpoint is objective and restricted, limited to the journalist, and filtered through a narrative voice that describes indirectly the content of the journalist's self-revelation that is bitter-sweet reminiscence of his life with and without Miriam", Darlene Harbour Unrue, *Truth and Vision in Katherine Anne Porter's Fiction*, The University of Georgia Press, Athens, 1985, str. 135.

³⁰ "(...) 'I've been working up to the climax all this time. You know, good old surprise technique. Now then, get ready'", Katherine Anne Porter, *The Collected Stories of Katherine Anne Porter*, str. 78.

³¹ "'I don't know what's happening, this time,' he said, 'don't deceive yourself. This time, I know.' He seemed to be admonishing himself before a mirror", *ibid.*, str. 79.

Usprkos svim otporima i njegovoj želji da bude romantični pjesnik, on postaje projekcija želja svoje prve supruge: "Njegovo staromodno, ugledno, marljivo, američko porijeklo i odgoj srednje klase probudilo se u njemu i borilo se na Miriaminoj strani. Osjećao je da se svaka kost lomila u njemu da pobjegne od tog porijekla i odgoja i da ga opovrgne i ovdje ga je konačno savladalo i on mu se pokorio, ali bez ikakve veze s njegovim razumom ili srcem. Bilo je to kao da ga je vlastiti krvotok izdao."³² On je dugo potiskivao ove osobine koje su bile otjelotvorene u liku njegove prve supruge i koja mu je, čim je došla, nametnula svoj način života i svoje moralne vrijednosti. Konačno joj je uspio dokazati da nije "vesela skitnica", već je postao potpuno drugačija osoba kojoj se ona želi vratiti.

"Ono drvo" zauzima posebno mjesto u opusu Porterove, jer uvodi junaka koji u potpunosti ne poznaje vlastito biće i nije spreman suočiti se sa svojom suštinskom prirodom. Protagonist ove priče je sanjar, sklon samoobmani i idealizmu, kojem je potrebno otrježnjenje u liku njegove prve supruge Miriam da bi napokon shvatio da u njemu postoji i praktični, a ne samo romantični aspekt ličnosti. Porter vješto koristi modernističku pripovjednu tehniku anakronije da bi predstavila kompleksnost svog protagonista, a njen pristup narativnom vremenu u ovoj priči usko je povezan s karakterizacijom. Anakronija u književnom tekstu može služiti da "(...) proizvede iščekivanja ili napetost ili da postavi objašnjenje u kontekst koji olakšava čitatelju da razumije radnju."³³ Osim što uz pomoć anakronije otkriva karakterne osobine svog junaka, Porter je upotrebljava i u svrhu postizanja "iščekivanja" i "napetosti" kod čitatelja, jer odstupanja od kronološkog tijeka vremena stvaraju praznine koje čitatelji trebaju ispuniti. Varijacija u pripovjedačkim glasovima, koja je prisutna na samom kraju, nagovještava emocionalnu distanciranost naratora koji nije uključen u priču i koji služi da čitateljima odgonetne istinsku prirodu protagonista.

"MAGIJA"

Radnja "Magije" odvija se u New Orleansu, a pripovjedačica je kućna pomoćnica gđe Blanchard koja svojoj gospodarici pripovijeda priču o prostitutki Ninette. Iako je Ninette indirektno prikazana kroz

³² "His old-fashioned respectable middle-class hard-working American ancestry and training rose up in him and fought on Miriam's side. He felt he had broken about every bone in him to get away from them and live them down, and here he had been overtaken at last and beaten into resignation that had nothing to do with his mind or heart. It was as if his blood stream had betrayed him", *ibid.*, str. 77.

³³ "(...) to create expectations or suspense, or to place an explanation in a context that makes it easier for the reader to understand the action", Geir Farnen, *Literary Fiction: The Ways We Read Narrative Literature*, Bloomsbury, New York, 2014, str. 267.

služavkinu priču kao žrtva zlostavljanja, ona figurira kao jedna od glavnih ličnosti. Ovo djelo "(...) je o ženi koja ima hrabrosti pobuniti se protiv vlastite fizičke zarobljenosti, ali koja ipak završava vezana za život koji mrzi."³⁴ "Magija" ima specifična svojstva modernističkog narativa budući da u prvi plan stavlja izgubljenost pojedinca u otuđenom svijetu i njegovu nemogućnost da promijeni vlastitu situaciju, pri čemu su dane različite pripovjedačke perspektive. Ovo su dva osnovna obilježja koja treba uzeti u obzir prilikom tumačenja likova.

Kako navode brojni kritičari, metoda pripovijedanja je ono što čini ovu kratku priču Porterove specifičnom. Primjera radi, James Phelan utvrđuje da priča ima tri razine: unutrašnju, tj. Ninettinu priču; središnju, koja se odnosi na heterodijegetskog pripovjedača ("pripovjedač koji je odsutan iz priče koju pripovijeda"³⁵) i podrazumijeva služavkinu priču; i vanjsku razinu ili priču Porter kao autorice. Ove tri razine, kako Phelan naglašava, nisu jasno ograničene, što se posebno odnosi na Ninettinu i služavkinu priču, jer spisateljica izostavlja razlike između njihovih narativa, pri čemu Ninettina priča potiskuje služavkinu, iako se Ninette ne pojavljuje direktno u djelu.³⁶ Ovo nas navodi da se zapitamo tko je istinski protagonist, Ninette ili služavka, tim prije što su i jedna i druga radile u istoj javnoj kući, ali različite poslove, kako služavka na samom početku objašnjava svojoj gazdarici: "Gđo Blanchard, vjerujte da sam sretna što sam ovdje s Vama i Vašom mirnom porodicom, a prije ovoga sam dugo radila u bordelu – možda Vi ne znate što je bordel?"³⁷ Porter prikazuje Ninettinu priču iz perspektive jednog pripovjedača, tj. kućne pomoćnice koja daje uvid u njen unutrašnji život. Karakterizacija Ninette je usko ograničena onim informacijama koje čitateljima pruža služavka koja je pasivni promatrač i nije osobno uključena u Ninettinu dramu. U formi unutrašnjeg monologa, dok dotjeruje kosu gđi Blanchard, služavka počinje priču o zlokobnoj vlasnici bordela koja maltretira svoje prostitutke i uzima im većinu novca koji zarade. Ninette optužuje vlasnicu bordela da ju je prevarila, jer joj nije dala dogovorenu plaću. Vlasnica bordela je zbog toga tuče i kažnjava, što uzrokuje Ninettino bjekstvo. Kako je Ninette bila omiljena među posjetiteljima javne kuće, njena gaz-

³⁴ "(...) is about a woman who has the courage to rebel against her physical entrapment but who still ends bound to a life she hates", Jane Krause DeMouy, *Katherine Anne Porter's Women: The Eye of Her Fiction*, str. 39.

³⁵ "(...) the narrator absent from the story he tells (...)", Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, str. 244.

³⁶ Usp. James Phelan, *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*, Ohio State University Press, Columbus, 1996, str. 4–5.

³⁷ "And, Madame Blanchard, believe that I am happy to be here with you and your family because it is so serene, everything, and before this I worked for a long time in a fancy house – maybe you don't know what is a fancy house?" Katherine Anne Porter, *The Collected Stories of Katherine Anne Porter*, str. 39.

darica shvaća da je pogriješila što ju je otjerala. Međutim, budući da se gazdarica ne može obratiti korumpiranoj policiji koja je štitila javnu kuću jer je Ninette otišla predaleko, ona se obraća kuharici koja joj uz pomoć magije pomaže vratiti svoju radnicu. Kuharica uvjerava vlasnicu javne kuće da “(...) zna jednu bajalicu koja uspijeva ovdje u New Orleansu, Afroamerikanke je koriste da bi vratile svoje muškarce: za sedam dana oni se vraćaju, veoma sretni što ostaju a da ne znaju razlog tome; čak će ti se vratiti neprijatelj vjerujući da si mu prijatelj.”³⁸ Posredstvom magije, Ninette se vratila za sedam dana i “nakon toga je živjela tamo spokojno.”³⁹ Ironija magije i “spokojnog života” je zapravo varka, kako Porter implicitno nagovještava. Ninettin povratak u javnu kuću uvjetovan je njenom nemogućnošću da živi igdje drugo zbog opće nepovoljne ekonomske situacije i društvenog sistema koji su se udružili protiv nje.

Tipično za heroine Porterove, Ninette ustaje protiv lične nepravde i pokušava pobjeći iz situacije koja joj ne odgovara. Nemoralna žena i zavodnica, Ninette je prostitutka koja prodaje svoju ljubav da bi zaradila za život. Iako seksualni objekt, ona je isto tako nezavisna i energična osoba koja ima hrabrosti prkositi svojoj gazdarici. Ninette se, zapravo, odbija povinuti ulozi koju joj nameće represivno društvo, odnosno zajednica u kojoj radi. Ironično, junakinju kontrolira žena koja predstavlja veći autoritet od bilo kog muškarca i koja koristi sva sredstva da bi postigla svoje ciljeve. Usprkos tome što je izgnanica i buntovnica, Ninettin revolt od samog početka osuđen je na propast. Ona shvaća, kao i ostale Porterine junakinje, opasnost i sve nedaće samostalnog života i jedva preživljava udarce svoje gazdarice kada pokušava pobjeći i završava na ulici, povrijeđena i bez novca. Uz pomoć magičnog napitka kuharice, navodno, Ninette ponovo dolazi u bordel, ali iz istog razloga iz kojeg je došla na početku: nema novca niti bilo kakvih izgleda za bolju budućnost. Kada bi pokušala živjeti nekim drugim životom, bila bi automatski prokazana u društvu zbog posla kojim se bavila. Međutim, ni u bordelu ne može biti ono što zaista jest, jer joj gazdarica nameće određeni model ponašanja. Svi su se urotili protiv Ninette: gazdarica je zlostavlja, kuharica koristi magiju da je pokori, služavka je bespomoćna da joj na bilo kakav način pomogne, jer se plaši da bi mogla uvrijediti vlasnicu javne kuće, a gđa Blanchard na priču o Ninette reagira ravnodušno ili uz malu dozu radoznalosti isključujući bilo kakvo sažaljenje nad njenom užasnom sudbinom. Time gđa Blanchard prešutno odobrava praksu javnih kuća i iskorištavanje

žena poput Ninette. A Porter kroz ovaj narativ prikazuje kako društvene strukture uvjetuju životne odluke i stanje svijesti svakog pojedinca. Ovo se posebno odnosi na lik Ninette koja postaje žrtva determinirajućih sila, pri čemu je njeno nastojanje da dosegne osobnu emancipaciju i samoostvarenje sputano djelovanjem vanjskih, faktora odnosno subjekata koji su se udružili da bi joj osujetili svaki pokušaj, pa makar to bilo i elementarno bivanje. Ninette, kao i većina Porterinih junakinja, ne vlada svojom sudbinom jer joj moderno društvo to ne dozvoljava.

Neki kritičari smatraju da je kućna pomoćnica ipak centralni lik u ovoj priči. Takvog mišljenja je James T. F. Tanner koji ističe da je “afroamerička služavka jedno od najboljih ostvarenja Porterove.”⁴⁰ Narativna tehnika koju Porter koristi je ključna pri tumačenju ovog lika. Unutrašnji monolog sugerira nepouzdanost pripovjedača i nagovještava da je onaj tko pripovijeda priču, a ne sama priča, od krucijalne važnosti. Termin “nepouzđani pripovjedač” prvi je upotrijebio Wayne C. Booth u svom djelu *Retorika fikcije* (*The Rhetoric of Fiction*, 1961). Booth pravi distinkciju između “pouzdanog” i “nepouzdanog pripovjedača” na sljedeći način: “(...) pripovjedač je pouzdan kada govori ili se ponaša u skladu s normama djela (odnosno podrazumijevanim normama pisca), a nepouzdan kada ne govori ili se ne ponaša u skladu s tim normama.”⁴¹ Nepouzđani pripovjedač, dakle, ne pruža čitateljima dovoljan broj informacija odnosno njegova vizija svijeta razlikuje se od vizije svijeta samog književnog djela. Teoretičarka Shlomith Rimmon-Kenan navodi da su “glavni izvori nepouzdanosti ograničeno znanje pripovjedača, njegova lična uključenost i njegov problematični sistem vrijednosti.”⁴² U “Magiji” je služavka nepouzđani pripovjedač i ona kroz priču o Ninette zapravo otkriva svoj karakter i izgled jer, kako naglašavaju pojedini kritičari, “(...) nepouzđani pripovjedači stalno pružaju čitatelju indirektnu informaciju o svojim osobinama i stanjima uma.”⁴³ Kada opisuje kuharicu, kućna pomoćnica naglašava sličnosti između kuharice i nje same: “Zato što je kuharica na tom mjestu bila žena, crnkinja poput

⁴⁰ “The black maid is one of Porter’s finest creations”, James T. F. Tanner, *The Texas Legacy of Katherine Anne Porter*, University of North Texas Press, Denton, Texas, 1991, str. 122.

⁴¹ “(...) I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), unreliable when he does not”, Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983, str. 158–159.

⁴² “The main sources of unreliability are the narrator’s limited knowledge, his personal involvement, and his problematic value-scheme”, Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, str. 100.

⁴³ “(...) unreliable narrators continually give the reader indirect information about their idiosyncrasies and states of mind”, Elke D’hoker and Gunther Martens (ur.), *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, De Gruyter, Berlin, 2008, str. 38.

³⁸ “(...) know a charm that works here in New Orleans, colored women do it to bring back their men: in seven days they come again very happy to stay and they cannot say why: even your enemy will come back to you believing you are his friend”, *ibid.*, str. 41.

³⁹ “And after that she lived there quietly”, *ibid.*

mene, mada s dosta francuske krvi baš kao i ja, živjela je poput mene oduvijek među ljudima koji su se bavili magijom.”⁴⁴ Porter je u svom stvaralaštvu opisivala žene koje su bile hrabre i odvažne i koje su svojim napornim radom i nesalomljivim duhom uspijevale da okolini nametnuti vlastiti utjecaj. Služavka je jedna od tih žena i ona “(...) koristi prijetnju magičnih čini da bi pokorila gospodaricu kuće i sačuvala svoj posao.”⁴⁵ Njena namjera nikako nije, kao što ironično predlaže na početku, da strahovitom pričom o Ninette opusti i zabavi gđu Blanchard. Služavka zapravo suptilno stavlja do znanja svojoj gazdarici da je magija dio tradicije njenog naroda i da bi je mogla iskoristiti u slučaju da je ona otpusti. Iako kritičari nisu pridavali veliki značaj liku služavke, njena uloga u priči je ključna: “(...) kritičari su poklanjali veću pažnju služavkinom društvenom statusu nego li psihološkim složenostima koje ona otkriva u priči.”⁴⁶ Kućna pomoćnica ponosno govori gđi Blanchard o svom porijeklu i dobroj naravi, ali i o tome da radi gdje joj se pruži prilika za posao. Svjesna svoje uloge zabavljačice, budući da priča anegdotu kako bi razonodila i impresionirala svoju gazdaricu, služavka podrobno opisuje scene nasilja, zatim sistem poslovanja Ninettine gospodarice, kao i detalje magije koju kuharica koristi da bi vratila Ninette. Uz sve ovo, kućna pomoćnica vješto manipulira jezikom i laska gđi Blanchard tako što hvali mir koji je pronašla u njenoj porodici nasuprot atmosferi koja je vladala u prethodnoj kući gdje je bila zaposlena. Također se pita zna li njena gazdarica što je bordel i time joj stavlja do znanja da viši položaj u društvu nužno ne označava superiornost bilo koje vrste. Služavka naizgled slučajno čupa gazdaricu za kosu, a nakon toga opisuje zlu vlasnicu javne kuće koja stalno vuče za kosu svoje prostitutke. Time se ona implicitno uspoređuje s gazdaricom bordela i sugerira da nije tako naivna i bezazlena kao što izgleda.

Osim Ninette i služavke, gđa Blanchard je lik na koji također treba obratiti pažnju u ovom djelu. Gđa Blanchard sjedi za svojim toaletnim stolom i jedva da izgovara dvije rečenice dok joj služavka uređuje frizuru i opisuje Ninettin život: “Malo me čupaš ovdje, (...) i onda, što se desilo?”⁴⁷ Pri kraju se oglašava još jednom kada zatvara bočicu parfema i hladnim tonom

⁴⁴ “For the cook in that place was a woman, colored like myself, like myself with much French blood just the same, like myself living always among people who worked spells”, Katherine Anne Porter, *The Collected Stories of Katherine Anne Porter*, str. 41.

⁴⁵ “(...) uses a threat of magic spells to subjugate the mistress of the house and secure her job”, James T. F. Tanner, *The Texas Legacy of Katherine Anne Porter*, str. 121.

⁴⁶ “(...) critics have not been able to go beyond the black maid’s station in life to the psychological complexities that she reveals in the story”, *ibid.*, str. 121–122.

⁴⁷ “You are pulling a little here, (...) and then what?” Katherine Anne Porter, *The Collected Stories of Katherine Anne Porter*, str. 40.

pita kućnu pomoćnicu: “Da, i nakon toga?”⁴⁸ Bezizražajna i hladna, ona ne pokazuje suosjećanje prema Ninette i time potiče društveno zlo. Njeno ime potječe od jedne stare francuske riječi i označava bijelu boju. Porter naglašava kontrast između njene vanjske čistoće i unutrašnje pokvarenosti, jer svojom ravnodušnošću pomaže nepravdu u društvu i moralnu pokvarenost pojedinaca i institucija.

Po mišljenju nekih kritičara, u “Magiji” Porter počinje s praksom osuđivanja onih pojedinaca koji samo promatraju zlo u društvu, a ne čine ništa da ga isprave. Kao takvi, oni su jednako krivi kao i počinitelji zla. Joan Givner ukazuje da je “Magija” “(...) prva verzija ove teme: nevini ljudi koji su pasivni promotori zla (...).”⁴⁹ Upravo je gđa Blanchard primjer takvih individua koje svojom nezainteresiranošću pristaju na različite vidove socijalne nepravde. Na planu karakterizacije, spisateljica u “Magiji” uvodi neke novine u odnosu na priče koje je napisala u ranom periodu stvaralaštva. Naime, ona uvodi nepouzdanog pripovjedača kao narativnu strategiju koja pomaže ne samo građenju Ninettinog lika, već i psihološki kompleksnog lika kućne pomoćnice. Osim toga, nepouzdana pripovjedač potiče čitatelje da donesu vlastite sudove o likovima. Čitatelji su pozvani dopuniti ono što oči pripovjedača ne mogu vidjeti, tj. psihološki i moralni aspekt likova. Čitatelj zauzima značajno mjesto u narativnom tekstu jer, kako navode neki teoretičari: “Najuspješnije čitanje je ono u kojem stvorena bića, piščevo i čitateljevo, mogu doći do potpunog sklada.”⁵⁰

“KAKO JE BAKA WEATHERALL OSTAVLJENA PRED OLTAROM”

“Kako je baka Weatherall ostavljena pred oltarom” je prva Porterina priča u kojoj ona smješta dio narativa u svijest jednog lika, Ellen Weatherall, usredotočujući se na njenu individualnu percepciju vlastitog proteklog života dok leži na smrtnoj postelji. Ovo djelo bavi se omiljenim temama autorice: smrću, ulogom žene u društvu i izdajom koja je prikazana na osobnom planu. Kako ukazuju neki kritičari:

(...) baka Weatherall predstavlja Porterinu opčinjenost ne generacijom njene prerano umrle majke već prethodnom generacijom, ženama koje su prebrodile prvo Građanski rat, potom drastično promjenljivi socijalni i ekonomski period koji je uslijedio i, najzad,

⁴⁸ “Yes, and then?” *Ibid.*, str. 41.

⁴⁹ “(...) a first version of the theme, the passive promotion of evil by innocent people, (...)”, Joan Givner, *Katherine Anne Porter: A Life*, Simon and Schuster, New York, 1982, str. 197–198.

⁵⁰ “The most successful reading is one in which the created selves, author and reader, can find complete agreement”, Luc Herman and Bart Vervaeck, *Handbook of Narrative Analysis*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2005, str. 20.

stalne izazove rodnih očekivanja njihove mladosti o kojima su ovisile, ali protiv kojih su praktične okolnosti diktirale otpor.⁵¹

Protagonistkinja priče Ellen Weatherall nastala je po uzoru na Porterinu baku koja je imala velik značaj u njenom odrastanju i formiranju ličnosti: “Porter je govorila da je svoju priču utemeljila na nekoliko likova ‘bake’, ali centralni matrijarhalni lik koji konačno nastaje duuguje mnogo više njenoj vlastitoj baki nego ijednoj drugoj.”⁵² Poput autoričine bake, baka Weatherall je sposobna i jaka žena u čijoj blizini su se tijekom njenog života nalazili muškarci na koje nije se mogla osloniti. Njena prva ljubav George napustio ju je pred oltarom, njen suprug John umro je rano i ostavio je da se sama brine o djeci o domaćinstvu i, na kraju, Bog je zove da umre u trenutku kada još uvijek nije spremna. Po svojim najvažnijim osobinama, Ellen Weatherall je prvenstveno modernistička junakinja kroz čiji lik Porter dramatičizira složenu psihološku svijest i nemoć pojedinca pred licem smrti. Autorica upotrebljava nekonvencionalnu narativnu perspektivu da bi što upečatljivije prikazala dirljiv i vjerodostojan portret osamdesetogodišnje bake koji slika s blagim humorom. Naime, iako je pripovijedanje u trećem licu, ono je kombinirano s unutrašnjim mislima junakinje i djelo je ispričano kroz tok svijesti. Tehnika toka svijesti označava specifičan “(...) pristup prikazivanja psiholoških aspekata lika u prozi (...)”⁵³ i predstavlja narativno sredstvo koje je tipično za modernizam. Tok svijesti ne podrazumijeva samo misli junaka, već sve dojmove, slike, snove, doživljaje i imaginativne predosjećaje koji kao takvi oblikuju njegovu svijest: “Štoviše, tok svijesti rijetko uključuje samo misli; trenutna čulna opažanja će se vjerojatno spojiti s mislima i sjećanjima i postati dio tog toka, što će proizvesti nove asocijacije misli, slika i sjećanja.”⁵⁴ Da bi pisac dosljedno prenio sve što se

odigrava u kaotičnoj svijesti jednog lika, on tu svijest uzima kao mjesto i vrijeme odvijanja radnje. Ovaj pripovjedni postupak omogućava autoru da odbaci uobičajena ograničenja vremena i prostora i upućuje čitatelje da uđu u svijest lika. Koristeći se Genette-ovom terminologijom, Porter u ovom djelu primjenjuje narativnu metodu “unutrašnje fokalizacije” koja podrazumijeva da je “(...) narativ usredotočen na svijest jednog lika (...)”⁵⁵ odnosno svijest bake. Spisateljica se fokusira na unutrašnji svijet protagonistkinje i na ljude i događaje iz njene perspektive. Misli i osjećanja Ellen Weatherall prikazani su spontano tako da imamo uvid u njih u trenutku kada se pojave u njenoj svijesti. Ovo je vidljivo već u prvom pasusu priče:

Ona je vješto izvukla šaku iz debeljuškastih, opreznih prstiju doktora Harryja i povukla plahu do brade. To derišće treba biti u kratkim hlačama. Liječi širom zemlje s naočarima na nosu! “Odlazi sada, nosi svoje udžbenike sa sobom i idi. Sve je u redu sa mnom.”⁵⁶

Junakinja se nalazi na smrtnoj postelji u kući svoje kćeri Cornelije, koja je dovela liječnika da brine o njenoj majci. Omogućujući čitateljima da dožive neke od nepovezanih misli koje Ellen Weatherall prolaze kroz glavu, spisateljica veoma uspješno dočarava kako je biti osamdesetogodišnja žena čiji um luta. Kako se svijest protagonistkinje kreće između njene trenutne stvarnosti i prošlosti koje se sjeća, događaji u priči nisu predstavljeni kronološki, već retrospektivno i asocijativno. Nakon što je otjerala doktora Harryja, u tok misli junakinje ulaze novi dojmovi i slike, što ilustrira sljedeći odlomak:

Namjeravala mu je mahnuti u znak pozdrava, ali joj je bilo previše naporno. Oči su joj se same sklopile, izgledalo je kao da je neko navukao tamnu zavjesu oko kreveta. Jastuk se podigao i lebdio ispod nje, prijatan kao viseća ležaljka na laganom vjetru. Slušala je kako lišće šušti pored prozora. Ne, to je netko šuškao novinama, ne, Cornelia i doktor Harry su se zajedno došaptavali. Skočila je potpuno budna pomislivši kako joj šapću na uho.⁵⁷

ernist Fiction From a New Point of View, University Press of New England, Hanover, New Hampshire, 2006, str. 108.

⁵⁵ “(...) the narrative is focused through the consciousness of a character (...)”, Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, str. 10.

⁵⁶ “She flicked her wrist neatly out of Doctor Harry’s pudgy careful fingers and pulled the sheet up to her chin. The brat ought to be in knee breeches. Doctoring around the country with spectacles on his nose! ‘Get along now, take your schoolbooks and go. There’s nothing wrong with me’”, Katherine Anne Porter, *The Collected Stories of Katherine Anne Porter*, str. 80.

⁵⁷ “She meant to wave good-by, but it was too much trouble. Her eyes closed of themselves, it was like a dark curtain drawn around the bed. The pillow rose and floated under her, pleasant as a hammock in a light wind. She listened to the leaves rustling outside the window. No, somebody was swishing newspapers: no, Cornelia and Doctor Harry were whispering together. She leaped broad awake, thinking they whispered in her ear”, *ibid.*, str. 81.

⁵¹ “(...) Granny Weatherall represents Porter’s fascination with the generation of her prematurely dead mother but with the earlier generation – the women who had weathered first the Civil War, then the drastically fluctuating social and economic times that followed, and finally the steady challenges to the gender expectations of their young womanhood upon which they had depended but against which practical circumstance dictated resistance”, Abby H. P. Werlock (ur.), *The Facts on File: Companion to the American Short Story*, Facts on File, New York, 2009, str. 369.

⁵² “Porter said she drew on several ‘Granny’ figures for her story, but the central matriarchal character which finally emerges owes more to her own grandmother than any other”, Joan Givner, *Katherine Anne Porter: A Life*, str. 198.

⁵³ “(...) approach to the presentation of psychological aspects of character in fiction (...)”, Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, University of California Press, Berkeley, California, 1962, str. 1.

⁵⁴ “Stream of consciousness, moreover, is rarely pure in the sense that only thoughts are involved: present sensory perceptions are likely to merge in it with thoughts and with memories and to become part of the stream, generating new associations of thought and image and memory”, Morton P. Levitt, *The Rhetoric of Mod*

Razmišljanja Ellen Weatherall nepovezana su i nejasna i ona ne obuhvaćaju samo riječi, nego i čulna iskustva kao što su slike i zvukovi. U navedenom odlomku, tok svijesti prikazuje bakine snove i halucinacije, a osobe i predmeti poprimaju nove oblike i identitete. Porter briljantno slika bakin um koji se kreće od laganog povjetarca kojeg se sjeća do zvuka glasova koji šapću, od osjećaja ležanja u jednoj sobi u sadašnjem trenutku do sjećanja na neku drugu sobu u dalekoj prošlosti. Dok leži u krevetu, cijeli život promiče ispred bake Weatherall poput nekog usporenog filma. Iako je na samrti, razmišlja što sve treba sutra uraditi, a najvažnije je da skloni pisma zaručnika i supruga da joj ih djeca ne pronađu. Nedugo zatim ona je “(...) naišla na smrt u svojoj svijesti i ona je bila vlažna i neugodna.”⁵⁸ Pomisao na smrt podsjeća je na jedan period u životu kada je mislila da će umrijeti i provela je previše vremena spremajući se za nju. Većina bakinih uspomena iz prošlosti izazvane su ljudima i događajima u njenoj sadašnjosti po asocijativnom principu. Iako se termin “slobodne asocijacije” vezuje prvenstveno za psihoanalizu i Freuda, ova tehnika je sveprisutna u književnosti kao instrument za prikazivanje svijesti likova, naročito kada se svijest kreće između prošlosti i sadašnjosti:

Proces slobodnih asocijacija dodatno se dokazao kao primjenljiv na bilo koju specifičnu svijest tako što je ukazao na obrazac asocijacija što su ovisile o prošlim iskustvima individue i njenih trenutnih opsesija.⁵⁹

Na sličan način, svijest Ellen Weatherall povezuje prošlost i sadašnjost putem asocijacija. Naprimjer, bol u grudima zbog nedostatka daha oživljava njene porođajne bolove, a prisustvo svećenika podsjeća je na zaručnika koji ju je ostavio pred oltarom. Neuredna soba u kojoj boravi u kući svoje kćeri asociira je na vlastito vođenje domaćinstva i sve poslove koje je sama obavljala jer je rano ostala udovica. Dok leži i razmišlja, ona osjeća veliko zadovoljstvo što je uspješno odgojila djecu i vodila računa o farmi nakon smrti svog supruga. Kao nepoželjan gost, potisnuto sjećanje na dan kada ju je zaručnik napustio prekida razmišljanja Ellen Weatherall. To neželjeno sjećanje dominira narativom i pokazuje nam ironiju u bakinom imenu. Engleski glagol *weather* znači “odolijevati, izdržati” i aludira na bakino hrabro podnošenje skoro svih nedaća koje su je snašle u životu. Ipak, nije uspjela prebroditi dan kad je zaručnika čekala u crkvi, a on nije došao. Tog dana sve je bilo savršeno, a Ellen je sanjala o sreći:

⁵⁸ “(...) found death in her mind and it felt clammy and unfamiliar”, *ibid.*, str. 82.

⁵⁹ “The process of free association further proved to be applicable to any particular consciousness in such a way as to show a pattern of association that depended on the individual’s past experiences and his present obsessions”, Erwin R. Steinberg (ur.), *The Stream-of-Consciousness Technique in the Modern Novel*, Kennikat Press, Port Washington, New York, 1979, str. 176.

Bio je to vedar dan kada je puhao svjež povjetarac i ništa nije nagovještavalo neprijatnosti. Ipak, on nije došao. Što da radi jedna žena koja je stavila bijeli veo i poslužila bijelu tortu za muškarca, a on se ne pojavi?⁶⁰

Njen zaručnik nije ju samo izdao, već ju je izložio javnosti i svi su vidjeli njenu nesreću i sramotu. Porter prikazuje unutrašnju borbu protagonistkinje kroz smjenjivanje svjetlosti i tame. Dok je čekala Georgea, sve je bilo sunčano i lijepo, ali odjednom se iznad tog dana “(...) podigao kovitlac crnog dima i obavio ga, a zatim je prekrio osunčano polje gdje je sve bilo pažljivo zasađeno u urednim redovima.”⁶¹ Šezdeset godina baka se trudila zaboraviti taj nemili događaj, ali on se javlja iz podsvijesti u posljednjim trenucima njenog života. Ona sada želi vidjeti Georgea i da mu njena djeca kažu da ga je zaboravila i da je ona ipak imala dobrog supruga, djecu i kuću. Međutim, baku proganja neki osjećaj nepotpunosti i gorčine, a nevjera zaručnika ostavilo je duboku prazninu u njenoj duši: “Oh, ne, o Bože, ne, postoji još nešto osim kuće, muškarca i djece. Oh, oni sigurno ne predstavljaju sve u životu? Što je to? Nešto što nije vraćeno...”⁶² Ono što Ellen “nije vraćeno” jesu vjera i povjerenje, i to ne samo vjera u Boga, već uopćeno vjera u ljude. Ona je vjerovala bezuvjetno, polagala nade u ljubav koja joj nije uzvraćena. Tog dana, Ellen shvaća da je napuštena, nitko nije probao svadbenu tortu jer su je bacili, a ona pada u nesvijest i kao da jedan dio nje umire. Porter ovu simboličnu smrt opisuje kroz Ellenino propadanje kroz prostor gdje su sve fizičke barijere iščezle: “Cijeli svijet joj se srušio, ona nije ništa vidjela i znojila se, tlo ispod nje je nestalo, a zidovi su padali.”⁶³ Nakon ovog uništenog dana, Ellen dobiva drugu priliku i udaje se za Johna s kojim je dobila djecu i zasnovala veliku obitelj. Kroz majčinstvo, junakinja postaje snažna žena koja, nakon rane smrti muža, ne ovisi više ni o kom. Ona čak postaje sposobna obavljati i muške poslove i glavni je pokretač života svoje djece koja u potpunosti ovise o njoj dok ne odrastu. Pa i kad odrastu, Ellen ostaje autoritet i čvrst oslonac djeci.

U smrtnom času, baka Weatherall s nostalgijom priželjkuje da je opet mlada i jaka i da radi sve poslove koje je uspješno završavala: “Baka je poželjela da se

⁶⁰ “Such a fresh breeze blowing and such a green day with no threats in it. But he had not come, just the same. What does a woman do when she has put on the white veil and set out the white cake for a man and he doesn’t come?” Katherine Anne Porter, *The Collected Stories of Katherine Anne Porter*, str. 84.

⁶¹ “(...) a whirl of dark smoke rose and covered it, crept up and over into the bright field where everything was planted so carefully in orderly rows”, *ibid.*

⁶² “Oh, no, oh, God, no, there was something else besides the house and the man and the children. Oh, surely they were not all? What was it? Something not given back...” *Ibid.*, str. 86.

⁶³ “The whole bottom dropped out of the world, and there she was blind and sweating with nothing under her feet and the walls falling away”, *ibid.*, str. 87.

vrate stari dani kada su djeca bila mala i kada su svi poslovi morali iznova da se obavljaju.”⁶⁴ Povređuje ju što ju njena djeca promatraju kao djetinjastu ili senilnu i što joj svakog trenutka daju do znanja da je ostarjela. S obzirom na činjenicu da se snaga protagonistkinje krije u njenoj vitalnosti, ona se do kraja opire smrti koja je došla kao nepozvan gost. Iako ona svjesno potiskuje i samu ideju o smrti, smrt je neizbježna, baš kao što su neizbježni magla i dim koji je simboliziraju. Kako joj se smrt približava, Ellen Weatherall traži da vidi svoju kćerku, Hapsy, koja je najvjerojatnije umrla na porođaju. Hapsy ne može doći, ali došla su sva ostala bakina djeca i njoj je jasno da umire:

Dakle, moj dragi Gospode, ovo je moja smrt, a ja čak nisam ni razmišljala o njoj. Moja djeca došla su da me vide kako umirem. Ali ja ne mogu umrijeti, još uvijek nije vrijeme. Oh, uvijek sam mrzila iznenađenja.⁶⁵

Sobom u kojoj leži Ellen Weatherall počinju dominirati “tamne boje sa sjenama koje su se penjale prema plafonu pod velikim uglovima.”⁶⁶ Junakinja čeka znak od Boga da bi mogla umrijeti. Međutim, baš kao što je i zaručnik ostavio, i Bog je izdaje i “po drugi put nije bilo znaka.”⁶⁷ Poistovjećuje zaručnika s Bogom i osjeća da su je iznevjerili i jedan i drugi. Njene posljednje misli su: “O ne, ne postoji ništa okrutnije od ovoga – neću to nikad oprostiti.”⁶⁸ Pošto nije dobila nikakav znak od Boga, junakinja “(...) je ugasila svijetlo”⁶⁹ svog života i umrla doživjevši još jednu nevjeru. Ellen Weatherall ne oprašta ni nevjernom Georgeu ni Bogu. Ona je odvažna i prkosna i u posljednjim trenucima svog života usprkos velikoj boli koja ju je dugo mučila: “Bakina smrt otkriva hrabrost što ju je nosila kroz život i njeno bezuvjetno odbijanje da se preda osobnoj boli koja je ipak dominirala njenim životom.”⁷⁰

Umješnost Porterove da u jednoj rečenici obuhvati sadašnje i prošle događaje, stvarno i nestvarno, san i javu, vidljiva je u ovoj priči. Asocijativni prelazak s ideje na ideju, s misli na misao ne može se prikazati konvencionalnim jezičnim kalupima. Zato autorica pribjegava tehnici toka svijesti kroz koju prenosi

⁶⁴ “Granny wished the old days were back again with the children young and everything to be done over”, *ibid.*, str. 83.

⁶⁵ “So, my dear Lord, this is my death and I wasn’t even thinking about it. My children have come to see me die. But I can’t, it’s not time. Oh, I always hated surprises”, *ibid.*, str. 88.

⁶⁶ “Dark colors with the shadows rising towards the ceiling in long angles”, *ibid.*, str. 87.

⁶⁷ “For the second time there was no sign”, *ibid.*, str. 89.

⁶⁸ “Oh, no, there’s nothing more cruel than this – I’ll never forgive it”, *ibid.*

⁶⁹ “(...) blew out the light”, *ibid.*

⁷⁰ “Granny’s death reveals the fortitude which has carried her through life, and her absolute refusal to capitulate to a private sorrow which has nonetheless dominated her life”, Harry J. Mooney, Jr., *The Fiction and Criticism of Katherine Anne Porter*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1967, str. 49.

emocije, misli, čulna iskustva junakinje. Putem načela slobodne asocijacije autorica slika složeni i nekoherentni um protagonistkinje, odnosno koristi njenu svijest kao narativno sredstvo. Možemo zaključiti da Porter kroz portret bake Weatherall prikazuje prvenstveno portret svijesti. Kako navodi Virginia Woolf u već spomenutom eseju “Moderna proza”, zadatak pisca je da prikaže zagonetni unutrašnji život likova kroz kompleksni tok ljudske svijesti:

Ljudski um prima mnoštvo dojmova: trivijalnih, fantastičnih, prolaznih ili onih koji se u njega urezuju oštrim čelika. (...) Zar nije zadatak romanopisca da prenese taj raznoliki, taj nepoznati i neograničeni duh, ma kakvo odstupanje ili složenost on ispoljavao, sa što je moguće manje utjecaja stranog i vanjskog?⁷¹

Upravo to čini Katherine Anne Porter i u duhu modernizma prenosi sve dojmove koji naviru u svijest jedne žene na samrti.

NARATIVNO KONSTRUIRANJE LIKOVA

Katherine Anne Porter nastaviti će eksperimentirati s modernističkim narativnim tehnikama tijekom svog cijelog stvaralaštva. I u ostalim njenim djelima nalazimo primjere različitih pripovjednih postupaka kao što su retrospektivna naracija, pripovijedanje u trećem licu, unutrašnji monolog itd. koje Porter koristi da bi uobličila svoje likove. Imajući na umu da su likovi jedan od važnijih elemenata narativne strukture, u ovom radu pokazali smo kako oni postaju kompleksni i originalni uz pomoć načina organiziranja vremena u narativnom tekstu, prirode i vrste naratora i toka svijesti.

Mogućnost manipuliranja pripovjednim vremenom predstavlja jedan od značajnih elemenata umjetnosti Katherine Anne Porter, a književnost modernizma pruža plodno tlo za takva manipuliranja. Dok se u ostalim književnopovijesnim razdobljima posvećuje manja pažnja narativnom vremenu, modernisti prate temporalne odnose i veoma često odstupaju od konvencija o kronološkom pripovijedanju. Subjektivni tijek vremena, koje je prikazano onako kako se odvija u svijesti junaka, čini glavnu preokupaciju moderne. Kod Katherine Anne Porter već se u njenim ranim djelima uočava sklonost ka retrospektivnoj naraciji i anakroniji, što možemo vidjeti u priči “Ono drvo” gdje odstupanje od kronološkog pripovijedanja omogućava autorici da na specifičan način opiše kolebanja protagonista između romantične i praktične

⁷¹ “The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. (...) Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?” Virginia Woolf, “Modern Fiction”, u: *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 4, Andrew McNeillie (ur.), str. 160–161.

vizije života. Kada su u pitanju forme pripovijedanja, u stvaralaštvu Porterove prevladava pripovijedanje iz perspektive trećeg lica od strane sveznajućeg pripovjedača koje istovremeno omogućava čitateljima da prate događanja u svijesti protagonista i u vanjskom svijetu. Čak i kad pribjegava unutrašnjem monologu, Porter iznosi misli i osjećanja junaka u trećem licu, kao što je slučaj s Ellen Weatherall kroz čiju svijest spisateljica filtrira sve događaje, slike, ali i ostale likove u priči. Tehnika toka svijesti, uz preplitanje asocijativnih prošlih i sadašnjih nizova koji se stapaju u jedan doživljaj, potvrđuje da je autorica stvarala u duhu modernizma oslanjajući se na neka osnovna sredstva iskazivanja moderne proze. Kategorija nepouzdanog pripovjedača je još jedna od pripovjednih strategija koju Porter primjenjuje u svom opusu, skrećući na taj način pažnju s glavne junakinje na lik služavke i na njena sjećanja pomoću kojih rekonstruira Ninettin identitet. Koristeći ovo sredstvo, autorica također poziva čitatelje da ne budu samo pasivni akteri, već aktivni sudionici u jedinstvenom doživljaju književnog djela.

Žanr kratke priče i njena karakteristična svojstva pogoduju upotrebi određenih pripovjednih postupaka kao što su: nelinearna naracija, istraživanje različitih točki gledišta, nepouzdan pripovjedač. Značaj ovih postupaka za građenje likova, a posebno ženskih likova, je ključan budući da se proza Porterove prvenstveno bavi individualnim unutrašnjim iskustvom i psihološkom marginalnošću.

Hrvatskom jeziku prilagodila
Dijana ČURKOVIĆ

BIBLIOGRAFIJA

- Booth, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: The University of Chicago Press.
- DeMouy, Jane Krause 1983. *Katherine Anne Porter's Women, The Eye of Her Fiction*, Austin: University of Texas Press.
- D'hoker, Elke and Martens, Gunther (ur.) 2008. *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, Berlin: De Gruyter.
- Farner, Geir 2014. *Literary Fiction: The Ways We Read Narrative Literature*, New York: Bloomsbury.
- Genette, Gérard 1983. *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Givner, Joan, 1982. *Katherine Anne Porter: A Life*, New York: Simon and Schuster.
- Herman, Luc i Vervaeck, Bart 2005. *Handbook of Narrative Analysis*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Humphrey, Robert 1962. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, California: University of California Press.
- Levitt, Morton P. 2006. *The Rhetoric of Modernist Fiction From a New Point of View*, Hanover, New Hampshire: University Press of New England.

May, Charles E. 1995. *The Short Story: The Reality of Artifice*, New York: Twayne Publishers.

McNeille, Andrew (ur.) 1984. *The Essays of Virginia Woolf*, vol. 4, London: The Hogarth Press.

Mooney, Harry John, Jr. 1967. *The Fiction and Criticism of Katherine Anne Porter*, Pittsburg: University of Pittsburgh Press.

Patea, Viorica (ur.) 2012. *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*, Amsterdam: Rodopi.

Phelan, James 1996. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*, Columbus: Ohio State University Press.

Porter, Katherine Anne 1970. *The Collected Essays and Occasional Writings of Katherine Anne Porter*, New York: A Seymour Lawrence Book, Delacorte Press.

Porter, Katherine Anne 1979. *The Collected Stories of Katherine Anne Porter*, New York: Harcourt Brace & Company.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1989. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London: Routledge.

Solar, Milivoj 1974. *Ideja i priča: aspekti teorije proze*, Zagreb: Liber.

Steinberg, Erwin R. (ur.) 1979. *The Stream-of-Consciousness Technique in the Modern Novel*, Port Washington, New York: Kennikat Press.

Stout, Janis P. 1995. *Katherine Anne Porter: A Sense of the Times*, Charlottesville: University of Virginia Press.

Tanner, James T. F. 1991. *The Texas Legacy of Katherine Anne Porter*, Denton, Texas: University of North Texas Press.

Unrue, Darlene Harbour 1985. *Truth and Vision in Katherine Anne Porter's Fiction*, Athens: The University of Georgia Press.

Werlock, Abby H. P. (ur.) 2009. *The Facts on File: Companion to the American Short Story*, New York: Facts on File.

Woolf, Leonard (ur.) 1966. *Collected Essays*, vol. 1, London: The Hogarth Press.

SUMMARY

CHARACTERIZATION IN VIEW OF THE MODERNIST NARRATIVE TECHNIQUES IN KATHERINE ANNE PORTER'S SHORT FICTION

This article explores a specific approach to characterization of the American writer Katherine Anne Porter with particular emphasis on narrative techniques she employed in her oeuvre. Bearing in mind the fact that Porter developed her artistic skills during modernism, the article considers the conventional and modernist ways of portraying the characters as well as narrative perspectives imposed by modernism as a literary movement. Since the author is famous for her short fiction, we will point out the theoretical foundations of the short story genre and its inherent characteristics, which as such influence the structure and meaning of the short story. This article

aims to show how modernist narrative techniques influence developing the characters in Porter's short fiction. Three short stories by the writer are selected as a representative example: "That Tree", "Magic", and "The Jilting of Granny Weatherall". Anachrony, the unreliable narrator, the stream of consciousness

are only some of the narrative perspectives of modernism Porter uses to build her characters.

Key words: characterization, narrative techniques, modernism, short story, anachrony, the unreliable narrator, the stream of consciousness

Savršenstvo u mudrosti – mudrost u poučavanju Izbor iz pripovijesti o prijašnjim egzistencijama Gautame Buddhē u *Mahāvastuu*

1. UVOD

Mahāvastu ili *Veliki predmet pripovijedanja* (c. 1. do 5. st.) opsežno je djelo buddhističke škole lokottaravāde, sačuvano na tzv. buddhističkome hibridnom sanskrtu. Za svoju središnju temu ima opis života Gautame Buddhē, a podijeljeno je, u grubo, u tri dijela: prvi opisuje događaje koji su se zbili u prijašnjim Buddhinim egzistencijama, drugi iznosi zbivanja od njegova posljednjega rođenja pa sve do Probudjenja, dok treći dio, između ostaloga, donosi sadržaj Prve propovijedi i opis začetka redovničke zajednice. Kako je vidljivo iz strukture djela, Buddhin životopis ne započinje njegovim rođenjem ili čak začecem, već se proteže daleko u prošlost, obuhvaćajući i pripovijesti o događajima iz njegovih mnogobrojnih prijašnjih egzistencija. *Mahāvastu* je u cijelosti prožet tim pripovijestima, a njihova brojnost i pažnja koju su autori/kompilatori posvetili nastojanju da se gotovo svaka biografska epizoda iz posljednje egzistencije Gautame Buddhē prikaže kao odraz događaja “iz prošlosti” čini ovo djelo posebno prikladnim za njihovo proučavanje.

Pripovijesti o prijašnjim egzistencijama Gautame Buddhē, u kojima se on naziva Bodhisattva i u kojima se najčešće pojavljuje kao čovjek, životinja ili ptica, nazivaju se *đatakama*. Te pripovijesti imaju karakterističnu strukturu. Na samome početku je “priča iz sadašnjosti” u kojoj se objašnjava povod za Buddhino izlaganje neke od njegovih prijašnjih egzistencija. Slijedi potom “priča iz prošlosti” u koju su najčešće uklopljeni stihovi, a na samome kraju nalazi se svojevrsni zaključak u kojem Buddha sebe i sudionike priče iz sadašnjosti poistovjećuje s likovima priče iz prošlosti.

U *đatakama* se, dakle, prati put Bodhisattve kroz njegove mnogobrojne prijašnje egzistencije, a svrha tih pripovijesti je, u najmanju ruku, trovrсна. One opisuju Bodhisattvino ustrajno stjecanje savršenstava u vrlinama koja su pak shvaćena kao glavni preduvjeti za postizanje konačnoga i savršenog Probudjenja. Pružaju, nadalje, priliku da se pokaže da je Buddha u nekom događaju sudjelovao već ranije, u nekoj od svojih prijašnjih egzistencija, te ilustriraju Buddhinu

umješnost u prilagođavanju svojih učenja slušateljima, a koja se nerijetko ističe u buddhističkim tekstovima.

Kako bi se pokazalo na koji način *đatake* ostvaruju svoju svrhu, za ovaj rad odabran je ciklus *đataka* iz *Mahāvastua* koji za središnju temu ima susret Bodhisattve i napasnika/demonā Māre u nekoj od prijašnjih njihovih egzistencija. Tih je šest *đataka* odabrano ne samo zbog svoje tematske povezanosti, već i zbog činjenice da sve za cilj imaju ukazati na istu vrlinu. Prije nego li se iznese sadržaj odabranih *đataka* u nadi da će se time čitatelju predstaviti i približiti barem mali dio iznimno bogate indijske pripovjedačke tradicije, u narednom će se poglavlju dati kratak pregled Gautaminih susreta s Mārom u njegovoj posljednjoj egzistenciji.

2. MĀRA U BUDDHINOJ POSLJEDNJOJ EGZISTENCIJI

Posljednja egzistencija Gautame Buddhē obilježena je njegovim brojnim susretima s napasnikom Mārom. Tako, primjerice, Mārini izaslanici odmah po Gautaminu rođenju dolaze pokušavši ga zavesti i odvratiti od predodređenoga mu puta, obećavajući mu titulu vladara svijeta.¹ Tijekom godina koje je proveo podvrgavajući svoje tijelo teškim trapnjama, Māra ga je pratio u stopu i obeshrabriovao:

Što ćeš učiniti s naprežanjem? Živi u domaćinstvu! Postat ćeš univerzalni vladar. Izvodi, bez ustezanja, velike žrtve; konjsku žrtvu, ljudsku žrtvu, somsku žrtvu i žrtve crvenoga i bijeloga lopoča. Prinoseći te žrtve, radovat ćeš se nakon smrti u nebesima i steći velike zasluge. Naprežanje je naporno i teško za savladati. Krepostan život [znači] gubitak besprijekornih zasluga.²

¹ Mv. ii. 22.

² Mv. ii. 237–238: *kiṃ prahāṇena kariṣyasi aḡāramadhye vasa / rājā bhaviṣyasi cakravartī / mahāyājñāni ca yajāhi aśvamedham puruṣamedham somaprāsaṃ niragaḡaḡam padumaṃ puṇḡarikāṃ ca / etāni yājñāni yajitvā pretya svargeṣu modīṣyasi bahu ca puṇyaṃ prasaviṣyasi / prahāṇaṃ ca duṣkaraṃ durabhīsambhaṇaṃ anavadyapūṇyapārihāṇi brahmacaryavāsam //* Kada je riječ o posljednje dvije žrtve, Jones (2006: 224, bilj. 8) svome prijevodu

Vrhunac njihovih susreta zbio se u noći Gautamina Probuđenja. Vidjevši da je Gautama vrlo blizu ostvarenja svoga cilja, savršenoga i potpunoga Probuđenja, Māra je okupio vojsku i pripremio se za napad:

Tada je, o redovnici, Māra Grešni, tužan i bezvoljan i s trnom u utrobi, okupio i razastro veliku četverostruku vojsku i uputio se na mjesto gdje je stajalo stablo bodhia. Stao je ispred Bodhisattve i oglasio se snažno moćnim poklikom: “Zgrabite ga! Odnosite ga! Uništite ga! O, Māriini podanici, neka vam je sa srećom!”³

Gautama, međutim, ostaje miran i nepokolebljiv. Niže je dan prijevod konačnoga poraza Māre i njegove vojske.

A Bodhisattva je, o redovnici, neustrašen i neprestrašen, lišen straha i uzbuđenja, izvukao iz ogrtača ruku zlatne boje i tom je desnom dragulj-rukom nalik mreži, čiji su nokti bili bakreni i ispresijecanoj svijetlim linijama i kao premazanoj lakom i na dodir mekoj kao pamuk i obdarenoj korijenom vrlina iz nebrojenih razdoblja svijeta, tri puta tom desnom rukom dotaknuo svoju glavu, potom svoje sjedalo i, tom desnom rukom, zemlju. Kada je, o redovnici, Bodhisattva dotaknuo rukom glavu, desnom rukom sjedalo i zemlju, tada se ta velika zemlja, u znak odgovora, oglasila dubokom i gromoglasnom tutnjavom. Kao što, o redovnici, odzvanja dubokim i strašnim zvukom u Magadhi izrađena velika metalna posuda kada se u planinskoj spilji udari kamenom, tako se baš, o redovnici, kada je Bodhisattva dotaknuo rukom glavu, desnom rukom sjedalo i tom desnom rukom zemlju, ta velika zemlja, u znak odgovora oglasila dubokom i gromoglasnom tutnjavom. U tom se trenu dobro pripremljena i dobro opremljena Mārina vojska razbježala i raspršila prestrašena, uplašena, zbunjena, uznemirena i nakostriješena od straha. Pali su njezini slonovi, pali su njezini konji, pale su i njezine kočije kao i pješadija i oružje. Jedni su pali na ruke, jedni na glavu, jedni licem na zemlju, jedni na leđa, jedni na lijevu stranu, jedni na desnu stranu. Māra Grešni, tužan i bezvoljan i s trnom u utrobi, [stao je] na stranu duboko zamišljen pa štapom po tlu napisao: “Izmaknut će mojoj moći isposnik Gautama.”⁴

Pripovijesti o upornim Māriniim nastojanjima da onemogući Gautamino Probuđenje i o njegovu konačnu porazu neizostavan su dio predaje o životu Gautame Buddhhe. Već na samim počecima kritičkoga proučavanja Buddhina životopisa te su pripovijesti privukle pažnju zapadnih autora ne samo zbog svoje sličnosti s motivima poznatima iz kršćanske književ-

nosti, već i zbog svoje iznimne slikovitosti, bogatstva motiva i mogućnosti za njihova različita tumačenja. U njima ulogu Sotone igra napasnik Māra, iako postoje valjani razlozi za njihovo razlikovanje.⁵ Njegovo je ime izvedenica iz kauzativa sanskrtskoga korijena *mṛ* i znači “onaj koji ubija, donosi smrt, propast ili uništenje”.⁶ U pālijskome kanonu, vjerojatno najstarijem i jedinom u cijelosti očuvanom buddhističkom kanonu,⁷ Gautamini su susreti s napasnikom Mārom prikazani uglavnom kao “uljudni razgovori” u kojima ga Māra pokušava pokolebati na njegovu putu do Probuđenja ili ga uvjeriti da Probuđenje nije niti dosegao. U tim razgovorima Gautama bez prevelike muke odbija Māru koji, uz riječi “Blazeni me poznaje, Sretni me poznaje”, odlazi “tužan, bezvoljan i s trnom u utrobi”.⁸ Na pojedinim pak mjestima u kanonu Māra nije ništa drugo već utjelovljenje posljedica loših osobina ili djela pa tako, primjerice, u *Dhammapādi*, jednoj od najpoznatijih zbirki izreka pripisanih Buddhi, stoji sljedeće:

Kao što vjetar uništava nejakom stablo, tako i Māra uništava onog koji živi usmjeren na ugodu, neobuzdanih osjetila, neumjerenoga u jelu, nemarnog i tromog.⁹

Međutim, u kasnijim djelima buddhističke književnosti, kao što je uostalom slučaj i u *Mahāvastuu*, Māra je najčešće prikazan kao “stvarni” protivnik, ratnik i vođa zastrašujuće vojske naoružane raznovrsnim oružjem, pa u tim djelima opširni i dramatični opisi bitke za prevlast u svijetu nude više poticaja za književnu negoli za psihološku interpretaciju.

Sve đātake iznesene u sljedećem poglavlju svoj povod imaju u molbi redovnika da im Buddha objasni kako se odupro Māri. Buddha, rekavši da se nije po prvi put odupro, da je tako bilo i ranijom prilikom, odgovara na molbu đātakom.

3. MĀRA U BUDDHINIM PRIJAŠNJIIM EGZISTENCIJAMA

“Šakunatakađātaka” ili đātaka o ptici donosi pripovijest o ptici koja je umakla trgovcu.¹⁰ Pripovijeda se tu kako je jednom prilikom trgovac u šumi mrežom uhvatio pticu i zatvorio je u krletku. Međutim, ta ptica bila je mudra pa je, kad je vidjela da trgovac hrani i poji ptice, brzo razumjela da ih ne hrani radi

⁵ Boyd, 1971.

⁶ SED, str. 811.

⁷ Kanon, sačuvan na srednjindijskome jeziku pāliju, pripada školi theravādi i naziva se *Tiṭṭaka* (dosl. *Tri košare*). Zapisan je, prema predaji, na Śri Lancki početkom nove ere.

⁸ Npr. SN i. 103.

⁹ Dhmp. I. 7: *subhānupassim viharantaṃ indriyesu asaṃvutaṃ / bhojanamhi cāmatāññuṃ kusitaṃ hīnavīriyaṃ / taṃ ve pasahaṭi Māro vāto rukkhaṃ va dubbalaṃ. //* V. Gethin (1997: 190–191); Boyd (1971: 73–74).

¹⁰ Mv. ii. 240–244.

piše: “The red-lotus and white-lotus sacrifices, however, are not mentioned elsewhere, and there is no clue to their nature.”

³ Mv. Ii. 281–282: *atha khalu bhīṣkavo māro pāpīmāṃ duḥkhī daurmanasyajāto antaḥśalyaparidāghajāto mahatīm caturamgīnīm senām sannāhayitvā yena bodhiyaṣṭis tenopasaṃkramitvā bodhi-satvasya purato sthitvā mahāntaṃ ghoṣaṃ mahāntaṃ śabdānīṇādam akārṣīt // saṃyathīdaṃ imaṃ haratha imaṃ niharatha imaṃ vadhatha māragaṇā bhadrā astu vo //*

⁴ Mv. ii. 282–283. Izvornik nije dan zbog duljine odlomka.

njihove dobrobiti već za svoju korist. Naime, kad bi se ptice ugovile, trgovac bi ih po dobroj cijeni prodao. Da umakne toj sudbini, mudra ptica skovala je plan; jest će i piti tek koliko je dovoljno da ne umre. Trgovac je ubrzo vidio da se ptica ne deblja i da ju neće moći prodati. Posumnjao je da je bolesna pa ju je odvojio od drugih ptica da spriječi moguću zarazu. Mислеći da je slaba i bolesna i da ne može pobjeći, hranio ju je zasebno i nije zatvarao krletku. Stekavši povjerenje trgovca, ptica je počela krišom sve više jesti i polako vraćati izgublenu snagu. Prvom prilikom vinula se u zrak i tako se oslobodila. Na kraju đātaka Buddha se poistovjećuje s pticom, a Māra s trgovcem pticama.

U “Kačchapađātaki” ili đātaki o kornjači također se pripovijeda kako je nekom ranijom prilikom Buddha, zahvaljujući svojoj mudrosti, izbjegao Mārin pokušaj da ga zarobi.¹¹ Pripovijeda se tako da je na obali rijeke Paripātrike,¹² u blizini grada Benaresa, postojalo polje koje je pripadalo cvječaru. Taj je jednom prilikom došao u polje kako bi nabrao cvijeće za vijence i kada je, napunivši svoju košaru cvijećem, krenuo natrag prema selu, ugledao je kornjaču koja se na obali hranila kravljim izmetom. Pomislivši kako će mu ta kornjača poslužiti kao ukusan i obilan objed, zgrabio ju je i stavio u košaru. Kornjača je tad progovorila i rekla: “Pogledaj! Zaprljana sam blatom pa pripazi da ti blato ne uništi cvijeće. Operi me radije u vodi pa me vrati u košaru.” Cvječar je odgovorio: “Kralj mi je dao veliko bogatstvo. Imam svega u izobilju pa ćeš ti, fina kornjačo, biti vrlo sretna što si u mojoj košari.” Tako rekavši, spustio je kornjaču u vodu, a ona je iskliznula iz njegovih ruku, zaronila i tako mu umakla. Potom mu se, sa sigurne udaljenosti, obratila:

Velika si kraljeva blaga nagomilao, trovrsno je bogatstvo stečeno, a ti govoriš besmislice kao pijanac. Ispeci sad, cvječaru, finu kornjaču u ulju!¹³

Na kraju te pripovijesti, obogaćene daškom humora, Buddha se poistovjećuje s kornjačom, a Māra sa cvječarom.

U “Markatađātaki” ili đātaki o majmunu kazuje se kako je u nekoj šumi, prepunoj cvijeća i raznovrsnih plodova, mirno živio kralj majmuna (Bodhisattva) sa svojim plemenom.¹⁴ Jednom je prilikom, sjedeći na stablu smokve i uživajući u plodovima, ugledao krokodila (Māra) koji je izronio iz mora. Sažalivši se nad krokodilom koji nije mogao uživati u voću, kralj

majmuna ubrao mu je i dobacio nekoliko smokava. Krokodil je počeo redovito dolaziti na obalu, u podnožje stabla smokve, i tako se s vremenom među njima razvilo prijateljstvo. Zbog čestih izbjivanja i novoga prijateljstva, krokodilova je supruga postala sumnjičava i nezadovoljna. Zaključivši da će joj jedino smrt majmuna povratiti mir, stala se pretvarati da je na samrti. Iskoristivši krokodilovu zabrinutost, zatražila je da ubije majmuna i donese njegovo srce, pod izgovorom da je ono jedini lijek koji ju može spasiti. Iako nevoljan, krokodil je pristao. Obećavši majmunu da će ga prevesti na drugu obalu još bogatiju sočnim plodovima, naveo ga je da se spusti sa stabla i sjedne na njegova leđa. Međutim, na pola puta krokodil je stresao majmuna sa svojih leđa i priznao mu svoju namjeru. Shvativši da se krokodil sprema iščupati mu srce, majmun ga je zamolio da ga vrati na obalu, rekavši mu da je svoje srce ostavio na stablu. Krokodil mu je povjerovao i odveo na obalu. Vrativši se na sigurno, majmun mu je rekao:

Ugovio si se i ostario, a nemaš pameti. Zar ti, blesane, ne znaš da ne postoji nitko bez srca? Skriveni se naum ne treba otkrivati dok posao nije gotov. Mudri se koriste pameću kao majmun usred vode.¹⁵

U *Mahāvastuu* postoji još jedna đātaka o ptici koja se, iako istoga naziva, po svome sadržaju razlikuje od gore iznesene.¹⁶ U toj je egzistenciji Bodhisattva rođen kao kralj ptica koji je sa svojim jatam živio u šumi, nedaleko od Benaresa. Zahvaljujući njegovoj mudrosti, ptice su bile zaštićene od grabežljivaca i njihov je broj rastao. To je primijetio lovac na ptice (Māra) koji se uputio u šumu kako bi postavio klopke. Postavivši klopke, posuo je tlo različitim žitaricama i sjemenkama i čekao da se ptice približe. Međutim, mudri kralj ptica shvatio je da takve žitarice i sjemenke ne rastu u šumi i upozorio ostatak jata da im se ne približava. Lovac je svaki dan slijedio ptice i postavljao nove klopke i mamce, ali ih nije uspijevao uhvatiti. Tako su mu prošli mjeseci i konačno je, iscrpljen od gladi, žeđi, vjetra i vrućine, shvatio da mora promijeniti taktiku. Odlučio je zaogrnuti se lišćem i granama i pretvarati se da je stablo u nadi da će se tako prurušen uspjeti približiti pticama dovoljno blizu da ih uhvati. Kralj ptica, znajući da na svijetu postoje različita stabla, ali da se niti jedno ne kreće, prozreo je lovčev plan i upozorio ptice. Umoran i malaksao, lovac je priznao poraz.

U “Vṛṣabhađātaki” ili đātaki o biku iznesena je pripovijest o biku koji je usprkos slabosti štutio svoje stado.¹⁷ Śakal Girika (Māra) godinama ga je vrebao i

¹¹ Mv. ii. 244–245. Ova đātaka dijeli neke sličnosti s pripovijesti u *Samyuttanikāyi* (SN iv. 177 i d.)

¹² Inače nepoznata rijeka.

¹³ Mv. ii. 245: *bahukā tava saṃcitāsu rājñā trigaṇo bahuko samāgato / matto pralapasi mālika taile bhujjatha bhadrakacchapam //*

¹⁴ Mv. ii. 245–250. Svoju paralelu ima u Jāt. II. 158 i d. (br. 208, *Sumsumārajātaka*).

¹⁵ Mv. ii. 249–250: *vaṭṭo ca vṛddho ca hosi prajñā ca te na vidyate / na tuvaṃ bāla jānāsi nāsti ahrdayo kvaci // pratyutpanneṣu kāreṣu guhyam arthaṃ na prakāṣayet / labhanti paṇḍitā buddhiṃ jalamadhye va vānarah //*

¹⁶ Mv. ii. 250–255. Jāt. II. 160 i d. (br. 209, *Kakkarajātaka*).

¹⁷ Mv. iii. 28–29.

čekao priliku za napad. Vidjevši neuspješnoga Giriku, neki mu je drugi šakal pristupio i objasnio da ne postoji način da ubije bika koji, iako naizgled slab, posjeduje izvanrednu snagu. U zaključku đātaka, Buddha objašnjava okupljenim redovnicima:

Moglo bi biti, o redovnici, da ćete pomisliti da je tom prilikom bik bio netko drugi. Ali ja sam bio taj bik. Šakal zvan Girika bio je Māra. I tom se prilikom nadao da će dobiti priliku da me uništi ali, ne nalazeći priliku, morao se neuspješan povući.¹⁸

Mahāvastu sadrži i dvije “Vānarađātaka” ili đātaka o majmuni.¹⁹ U prvoj je Bodhisattva kralj majmuna koji primjećuje da u jezeru na koje majmuni dolaze piti živi demon (Māra) koji ih ubija i jede. Naime, majmuni koji bi se neoprezno približili vodi postali bi lakim plijenom za demona. Kralj majmuna savjetuje ostale da se ne približavaju jezeru, već da vodu piju kroz slamku, sa sigurne udaljenosti. Na taj način osigurava da ni jedan majmun ne upadne u klopku. U drugoj đātaki, kralja majmuna (Bodhisattva) zarobljava demon (Māra) koji boravi u jezeru, ali majmun, lukavo odvrativši pozornost demona, uspjeva pobjeći i doći do kopna. Shvativši da mu je plijen umakao, demon izgovara sljedeće stihove:

Brzo si i hitro osujetio [moj] plan. Kad si shvatio da sam odvratio pogled, pokazao si da si hrabar i smion. Tko poput tebe, kralju šume, posjeduje četiri vrline; hrabrost, pamet, pozornost i mudrost, taj otklanja patnju.²⁰

Rečeno je ranije da je zajedničko obilježje svih đātaka u kojima se kao protagonisti pojavljuju Māra i Bodhisattva da svoj povod imaju u molbi redovnika koji traže Buddhu da im objasni kako se odupro Māri. Iz perspektive zapadnoga čitatelja odgovor se može činiti nezadovoljavajućim budući da nam saznanje da se Buddha, rođen kao, primjerice, kornjača ili majmun, u prijašnjim egzistencijama othrvao cvječaru ili krokodilu ne daje odgovor na pitanje kako se, kao čovjek, othrvao Māri u posljednjoj. Ipak, u okvirima buddhističke doktrine i književne tradicije odgovor je legitiman. Jedan od razloga za inzistiranje autora ili kompilatora *Mahāvastua* da pokažu kako se svaki (ili gotovo svaki) događaj iz Gautamine posljednje egzistencije dogodio i ranije svoj temelj ima u promjeni u shvaćanju naravi Buddhe. Naime, u kasnijim

se djelima buddhističke književnosti, među koja se ubraja i *Mahāvastu*, izvanrednost Buddhe stala prikazivati u manjoj mjeri kao rezultat njegovog preobražavajućega unutarnjega iskustva, odnosno Probuđenja do kojega je došao vlastitim tjelesnim i mentalnim naporom upregnutim u jednoj (posljednjoj) egzistenciji, a u mnogo većoj kao izravna posljedica zasluga stečenih u mnogobrojnim prijašnjim egzistencijama. Dakle, na pitanje kako je Gautama porazio Māru odgovor je sljedeći: tako što je u svojim prethodnim egzistencijama, bivajući, iznova i iznova, podvrgnut istim ili sličnim okolnostima, postupno stekao savršenstvo u vrlini koja ga je u posljednjoj egzistenciji opremila za borbu i predodredila za konačnoga pobjednika.

4. MUDROST KAO PREDUVJET ZA STJECANJE PROBUĐENJA

U sjevernoindijskim, sanskrtskim tekstovima, među kojima je i *Mahāvastu*, Buddha posjeduje savršenstvo (pāli *pārami*, skt. *pāramitā*)²¹ u šest vrlina, odnosno, usavršen je u velikodušnosti (*dāna*), ispravnom djelovanju (*śīla*), strpljenju (*kṣanti*), hrabrosti (*vīrya*), zadubljenju (*samādhi* ili *dhyāna*) i mudrosti (*prajñā*).²² Svih šest savršenstava pobrojano je u *Mahāvastuu* u kontekstu Buddhina razgovora s Mārom. Māra tu traži razlog svoje nemoći pred Buddhom, a on odgovara:

U davanju, strpljenju, kreposti
Hrabrosti, zoru, vrsnoj mudrosti,
U postanku bez broja kroz mnoga doba,
Nigdje na svijetu ravna mi nema.²³

²¹ Za moguća značenja v. Dayal (1970: 165–167).

²² Palijski izvori nabrajaju deset savršenstava (*pārami*): velikodušnost (*dāna*), krepost ili ispravno djelovanje (*śīla*), odricanje od svjetovnoga (*nekkhama*), mudrost (*paññā*), napor/hrabrost (*virīya*), strpljenje (*khanti*), iskrenost (*sacca*), odlučnost (*adhiṭṭhāna*), dobronamjernost (*mettā*) i smirenost (*upekkhā*). Kada je riječ o nesuglasju između broja savršenstava, ono se možda može objasniti na sljedeći način. U *Nidānakathī* se, kao i u *Buddhavaṃsi*, izričito navodi deset savršenstava. Međutim, *Nidānakathā* se poziva na *Āriyapīṭaku*, također kanonsko djelo, čime se implicira da su pripovijesti u kojima se ilustrira pojedino savršenstvo preuzete iz *Āriyapīṭake*. Zanimljivo je da *Āriyapīṭaka* kakva nam je sačuvana nabraja samo sedam savršenstava, izostavljajući usavršenost u mudrosti, naporu i strpljenju. Hinüber (1996: 64) smatra da je moguće da su postojale dvije verzije *Āriyapīṭake* i da se *Nidānakathā* poziva na (izgublenu) verziju prisutnu na Śri Lañki. Verzija koju posjedujemo i uz koju je Dhammapāla napisao komentar, pretpostavlja dalje Hinüber, vjerojatno je nastala na jugu Indije. Druga je mogućnost, navodi Appleton (2010: 98), da lista od sedam savršenstava u *Āriyapīṭaki* predstavlja raniju fazu u razvoju doktrine o savršenstvima i da je lista od deset savršenstava nastala kombinacijom sjevernoindijske i liste koja se nalazi u *Cariyapīṭaki*.

²³ Mv. ii. 340: *dāne ca śīle ca kṣāntiye ca vīrye dhyāne bahukalpakotyō | prajñāye śreṣṭhāya bhve aprameye na mahyam asti samo sarvaloke ||*

¹⁸ Mv. iii. 29: *syāt khalu punar bhikṣavo yuṣmākam evam aṣyād anyañ sa tena kālena tena samayena vṛṣabho abhūt || so haṃ vṛṣabho 'bhūṣī || yañ giriko nāma śrgālo 'yam eva māro abhūṣī || tadāpi avatārārhī avatāram alabhanto nirvidyāpakrāntaḥ ||*

¹⁹ Mv. iii. 29–30 i Mv. iii. 31–33. Prva se nalazi u Jāt. I. 170 i d. (br. 20, Nāapānājātaka), a druga u Jāt. I. 278 i d. (br. 57, Vānarindajātaka).

²⁰ Mv. iii. 32: *lahuṃ ca tvaye kṣipraṃ ca niruddhaṃ punar cintantaḥ | yo māṃ parāṇmukhaṃ jñātvā śūro viro ajāyithā || yasyeme caturō dharmā vānarendra yathā tava | vīryaṃ buddhiṃ smṛtiḥ prajñā so duḥkham apavartati ||*

Valja naglasiti da pojedine đātāke nemaju jasno definirano savršenstvo koje ilustriraju, a u pojedinima Bodhisattva igra sasvim sporednu ulogu ili je puki promatrač događaja. Primjer takve đātāke je i gore navedena “Vṛṣabhađātāka” ili đātāka o biku. Ostale đātāke posvećene prijašnjim susretima Bodhisattve i Māre, ilustracija su usavršavanja u mudrosti.

Mudrost, jasno razumijevanje ili jasan uvid (pāli *paññā*, skt. *prajñā*) posljednje je savršenstvo na sjevernoindijskoj, sanskrtskoj listi. U okvirima buddhističke filozofije mudrost je, uz krepost (*śīla*) i zadubljenje (*dhyāna*), shvaćena kao dio tročlanoga puta koji vodi do oslobođenja.²⁴ Sastoji se od jasnoga uvida ili razumijevanja da je sve pojavno obilježeno trima karakteristikama (*trilakṣaṇa*): 1. sve je prožeto patnjom (*duḥkha*), 2. sve je nestalno (*anitya*) i 3. sve je bez sebstva (*anātman*).²⁵ Buddhaghosa (5. st.), istaknuti komentator theravādske tradicije, u svome opsežnome djelu *Visudhimagga* (*Put pročišćenja*) o mudrosti ili razumijevanju piše:

Razumijevanje zahvaća predmet ranije opisan [kao obilježen trima karakteristikama], omogućuje uvid u karakteristike te, kroz naprezanje, omogućuje objelodanjenje Puta.²⁶

U kasnijem, tzv. mahāyānskome buddhizmu, *prajñā* je shvaćena kao uvid u prazninu (*śūnyatā*) svih fenomena, a takvo je shvaćanje svoj puni izraz pro-našlo u tumačenjima filozofa buddhističke škole mādhyaṃake. Na ovome mjestu nema potrebe ulaziti dublje u tumačenja toga filozofskoga termina budući da mudrost u đātākama ima sasvim drugo značenje. U đātākama je ona shvaćena u svome “praktičnom” smislu. Odnosi se na poznavanje svijeta, ljudi, običaja i nerijetko se daje poistovjetiti s lukavošću, snalažljivošću, rječitošću i spretnošću u iznalaženju rješenja za “svakodnevne” probleme. Jedan od načina za stjecanje takve mudrosti naučio je Buddha, kako nam kazuju buddhistički tekstovi, u svojoj prijašnjoj egzistenciji, kada je rođen kao isposnik Sumedha susreo ondašnjega buddhu Dīpaṅkaru. Taj ga je tom prilikom ovako savjetovao:

O mudri Sumedha, od sada nadalje vježbaj se u vrlini mudrosti. Ne izbjegavaj ni beznačajno, ni prosječno ni uzvišeno, svakom mudracu pristupi i postavi pitanje. Kao što prosjak u potrazi za milodarima ne izbjegava ni prezrenu ni uglednu kuću, već ih, tražeći milodare, obilazi redom i brzo nalazi okrepu, tako ćeš i ti, pristupivši svakom mudracu i postavljajući pitanje, brzo postati Buddha.²⁷

²⁴ Gombrich (2006: 89).

²⁵ Lamotte (1998: 44).

²⁶ Nāṇamoli (2010: 432): *Understanding [paññā] knows the object in the way already stated* [odnosno da je obilježen trima karakteristikama], *it brings about the penetration of the characteristics, and it brings about, by endeavoring, the manifestation of the path.*

²⁷ Jat. I. 21: *Sumedhapañḍita tvam ito paṭṭhāya paññāpāramiṃ pi preyyāsi, hīnamajjhimukkaṭṭhesu kiñci avajjētvā sabbe pi*

Kako je vidljivo iz danih đātāka, Buddhini su susreti s Mārom u prijašnjim egzistencijama prilika za ilustraciju sasvim ovosvjetske Bodhisattvine snalažljivosti i domišljatosti i u njima ne nalazimo nikakva povoda za filozofska tumačenja. Ipak, autori teksta odabrali su upravo mudrost kao ključnu vrlinu zaslužnu za nadmoć nad Mārom. Inzistiranje na mudrosti kao glavnom preduvjetu za nadmoć nad Mārom može se potkrijepiti pojedinim ulomcima koji se susreću u Mahāvastu. Tako, primjerice, nakon jednoga od Mārinih pokušaja da odvрати Buddhu od puta koji za cilj ima Probuđenje, Buddha odlučno izjavljuje:

Uistinu, ja posjedujem revnost, hrabrost i mudrost.
Ne vidim tko bi me u svijetu u trudu omeo.²⁸

Na kraju opisa Buddhina Probuđenja, u *Mahāvastuu* su Buddhi pripisane sljedeće riječi:

Malim je trudom dosegnuto najizvršnije Probuđenje. Mojom je mudrošću i hrabrošću patnja otpuštena, otpušteno je teško breme i postignuto sveznanje. Māra je sa svojim snagama poražen, pretvoren u pepeo i dokrajčen, a ja stojim ispod ovog neusporedivog stabla bodhia.²⁹

5. ZAKLJUČAK

U sekundarnoj literaturi nerijetko se naglašava da sadržaj najvećega broja đātāka nije buddhistički i da su buddhističkima postale tek poistovjećivanjem nekoga lika s Bodhisattvom. I zaista, mnoge se pripovijesti koje susrećemo u đātākama mogu sresti i u drugim djelima indijske književnosti, kao što su primjerice *Pañcatantra*, *Hitopadeśa* i *Tantrākhyāyika* i u kojima, naravno, nema niti spomena Bodhisattve. U svome prijevodu *Pañcatantrę*, Olivelle (2009: xi) piše da nije moguće utvrditi jesu li pripovijesti u toj zbirci posuđene iz zbirke buddhističkih đātāka, *Mahābhārate* ili iz svim izvorima zajedničkoga vrela pripovjetki, ali naglašava da te pripovijesti nisu izmislili buddhisti.

Jesu li pripovijesti izvorno buddhističke ili su posuđene iz drugih, ne-buddhističkih izvora ne mijenja činjenicu da su ih buddhisti smatrali prikladnima, a njihova brojnost i popularnost koja nije izbljedila do današnjega vremena govori da su bili u pravu. Jedan od razloga njihove omiljenosti među buddhisti-

pañḍite upasaṃkavitvā pañhaṃ puccheyyāsi, yathā hi piṇḍacāriko bhikkhu hīnadibhedesu kulesu kiñci avajjētvā paṭipāṭiyā piṇḍāya caranto khippaṃ yāpanaṃ labhati evaṃ tvam pi sabbapañḍite upasaṃkavitvā pañhaṃ pucchanto Buddho bhavissasīti” catutthaṃ paññāpāramiṃ dalhaṃ katvā adhīṭṭhāsi.

²⁸ Mv. ii. 239: *asti cchando ca vīryaṃ ca prajñā ca mama vidyati / nāhaṃ taṃ paśyāmi loke yo prahānāto vāraye //*

²⁹ Mv. ii. 286: *alpakiśareṇa bodhi uttamā sparśitā iha mayā prajñāye vīryeṇa ca duḥkhaṃ mocitaṃ bhāramohitaṃ gurūṃ prāptā ca sarvajñatā māro ca nihato sabalavāhano bhasmīkṛto antako tasmīṃ bodhidrumottame sthīto haṃ //*

ma (ali i širokom, ne-buddhističkom čitateljskom publikom) mogao bi ležati, između ostaloga, i u optimizmu i suosjećanju kojima su prožete. Naime, glavna je svrha đātaka ilustrirati Bodhisattvin put, a koji ga je doveo do izlaska iz *saṃsāre*, odnosno do obustavljanja patnjom prošetoga kruga neprestanih rođenja i umiranja. Okončanje patnje krajnji je cilj, a Gautama Buddha jedan je od iznimno rijetkih koji su ga ostvarili. Međutim, životopis Gautame Buddhē, točnije prikaz njegove posljednje egzistencije, u tolikoj je mjeri izuzetan, čudesan i prožet dugim nabrajanjima Buddhinih iznimnih osobina koje su se očitovale već po rođenju da bi njegova nesvakidašnjost vjerojatno malo komu mogla poslužiti kao uzor ili model za djelovanje. Naprotiv, opis njegova života, od silaska s nebesa u obličju srebnoga slona u majčinu utrobu, preko čudesnih, nebeskim posredovanjem ugovorenih susreta sa starošću, bolešću i smrću pa do bitke fantastičnih razmjera u kojoj je porazio snažnoga i zastrašujućega demona Māru, “paralizira” svakoga tko pomišlja krenuti istim putem. Buddha je, neprestano nas podsjećaju buddhistički tekstovi, izniman slučaj, rijetka pojava u svijetu i njegove osobine, “koje je teže navesti negoli izbrojati sve zvijezde na nebu” nije lako niti imati, niti uzgojiti niti oponašati.³⁰ I upravo tu u pomoć uskaču đātaka. Pripovijedajući događaje iz svojih prijašnjih egzistencija u kojima se, iznova i iznova, prerađao kao trgovac konjima, muškarac kojega je prevarila supruga, mornar, kovač, siromah, kockar, blagajnik, lutajući isposnik pa čak i kao bik, kornjača i majmun te priznavajući da je nerijetko i sam bio upleten u sasvim svjetovne situacije, razmirice i probleme koji su ponekad tražili da se pravilo prekrši i da se “čovjek snađe kako zna i umije”, Buddha pokazuje da je “iz prve ruke” upoznao patnjom prožetu *saṃsāru*, te da suosjeća i razumije raznolikost ljudskoga iskustva kao i kapacitete i ograničenja prosječnoga čovjeka. Pripovijedajući đātaku, učitelj Buddha prevodi kompleksne filozofske termine i doktrine na svima razumljiv jezik i poručuje učenicima: ne morate poraziti Māru nadljudskim snagama i apsolutnim tjelesnim, duhovnim i intelektualnim savršenstvom na čudesnoj pozornici okruženoj tisućama nebesnika. Māra se pojavljuje u mnogim oblicima, na najobičnijim mjestima, u najobičnijim situacijama. Dovoljno je da ga uočite, prepoznate i da se svojom ljudskom i običnom pameću, hrabrošću i smionošću spasite. Uostalom, ako ne znate kako, pitajte nekog mudrog.

Sasvim je jasno da Buddha ne može biti svatko, ali svatko, podsjećaju nas đātaka, može biti bodhisattva, ohrabrujući se spoznajom da je čak i Buddha jednom bio “majmun” i da se najmanja pobjeda računa kao korak bliže cilju. U tome, vjerujem, leži neiscrpan optimizam đātaka koji, uvijek iznova, potvrđuje Buddhinu umjenost u prilagođavanju svojih učenja slušateljima ili, drugim riječima, njegovu mudrost u poučavanju.

³⁰ Mv. ii. 368.

POPIS POKRATA

Dhmp. – *Dhammapāda*
 Jāt. – *Jātakatṭhakathā* (*Āṭakatṭhakathā*)
 Mv. – *Mahāvastu*
 PED – *Pāli English Dictionary*
 SED – *Sanskrit English Dictionary*
 SN – *Samyuttanikāya*

IZDANJA NA SANSKRITU I PĀLIJU

Fausbøll, V. 1877–1896. *The Jātaka*, sv. 1–6. London: Pali Text Society.
 Feer, L. 1884–1898. *Samyutta Nikāya*, sv. 1–5. London: Pali Text Society.
 Hinüber, Oscar von, Norman K. R. 1995. *Dhammapāda*. London: Pali Text Society.
 Senart, Émile 1882–1897. *Mahāvastu-avadānaṃ*, sv. 1–3. Société asiatique Paris: À l’Imprimerie Nationale.

POPIS KORIŠTENE SEKUNDARNE LITERATURE

Appleton, Naomi 2010. *Jātaka Stories in Theravāda Buddhism. Narrating the Bodhisatta Path*. London, New York: Routledge.
 Boyd, James W. 1971. “Symbols of Evil in Buddhism”. *The Journal of Asian Studies*, sv. 31, br. 1, str. 63–75.
 Dayal, Har 1970. *The Bodhisattva Doctrine in Buddhist Sanskrit Literature*. Delhi, Patna, Varanasi: Motilal Banarsidass [1932].
 Gethin, Rupert 1997. “Cosmology and Meditation: From the Aggañña-Sutta to the Mahāyāna”. *History of Religions*, sv. 36, br. 3, str. 183–217.
 Gombrich, Richard 2006. *Theravada Buddhism: A Social History from Ancient Benares to Modern Colombo*. London, New York: Routledge ([1988] Routledge, Kegan & Paul Ltd.).
 Hinüber, Oscar von 1996. *A Handbook of Pāli Literature*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
 Jones, J. J. 2006. *The Mahāvastu*, sv. 2 (prijevod sa sanskrtā). Lancaster: Pali Text Society ([1952]).
 Lamotte, Etienne 1988. *History of Indian Buddhism: From the Origins to the Śaka Era* (prijevod: Sara Wobb-Boin). Louvain la Neuve, Institut Orientaliste ([1958] *Histoire du Bouddhisme Indien, des origines à l’ère Śaka*, Louvain, Bibliothèque du Muséon).
 Monier-Williams, Monier 1999. *Sanskrit English Dictionary*. Delhi: Motilal Banarsidass ([1899] Oxford University Press).
 Nāṇamoli, Bhikkhu 2010. *The Path of Purification (Visuddhimagga)* (prijevod s pāliā). Colombo: Buddhist Publication Society.
 Olivelle, Patrick 2009. *The Pancatantra: the book of India’s folk wisdom* (prijevod sa sanskrtā). Oxford, New York: Oxford University Press.
 Rhys-Davids, T. W., Stede, William 2007. *Pāli English Dictionary*. Nataraj Books ([1921], London: Pali Text Society).

SUMMARY

PERFECTION IN WISDOM, WISDOM IN TEACHING. THE SELECTION OF MAHĀVASTU'S STORIES ABOUT PREVIOUS BIRTHS OF GAUTAMA BUDDHA

Jātakas or stories of Buddha's previous existences have a distinctive place in the history of Buddhist literature. The article brings forth the selection of Mahāvastu's jātakas, all of which as its main subject have a previous encounter of Buddha and tempter Māra.

The attempt will be made to explain the insistence of authors/ compilers of Mahāvastu on showing that almost every event in Buddha's life has its parallel in some of his previous existences and to demonstrate how the cultivation of the Perfection of wisdom was understood as an essential requirement for Buddha's victory over Māra in the night of his Enlightenment. Also, the author will try to show that jātakas illustrate Buddha's skilfulness in teaching.

Key words: jātaka, Māra, Mahāvastu, perfection of wisdom

EksPLICITNA POETIKA RADOVANA ZOGovića u periodu između dva svjetska rata

1.

Socijalna književnost se, uopće uzev, u jugoslavenskoj književnosti javlja počevši od 1928. godine, tako da su tada i kritičari i teoretičari socrealizma imali i ideološki profiliran zadatak u znanosti o književnosti. “Njegovi književni kritičari su ujedno i njegovi književni teoretičari” (Kalezić, 1988: 266). Književnoteorijsko djelo tadašnjih kritičara autentična je znanstvena građa za shvaćanje potreba nastajanja novog književnog pokreta. U duhu Oktobarske revolucije, i književno-umjetnička djela kreirana u Crnoj Gori tematsko-motivski aktualiziraju kult proletarijata. Pokret socijalne literature u crnogorskoj književnosti grana se u dva toka – od 1928. do 1934. godine i od 1935. do 1941. godine, i to u prvom periodu s naglaskom na poeziju i konačno komponiran lirski subjektivitet koji je oponent epskim uzusima crnogorske poezije, a u drugom periodu osobita pažnja poklanjala se narativnom diskursu. Društveni slojevi zanemarivani na kulturološkoj hijerarhiji, u socrealističkoj literarnosti dobivaju primat, te je jasno da je cjelokupna literatura između dva svjetska rata socijalno motivirana. Pečalbari, seljaci, nadničari, ljudi s društvene margine čije mišljenje i življenje do tada nije inkorporirano u književnost, sada dobivaju svoje mjesto te sudbina malog čovjeka postaje interesantna za književne radnike tog doba. Može se čak zaključiti da antropocentričke aspiracije bivaju realizirane intenzivnije nego ikada do tada, što je, svakako, u skladu sa zahtjevima socrealističke interpretacije odražavanog svijeta ili mimezisa.

Slobodan Vujačić ističe u svom djelu *Crnogorska socijalna literatura* (Vujačić, 1978: 21) da su se mladi crnogorski intelektualci, a osobito pjesnici, našli u specifičnoj dilemi i “pred krupnim zahtjevom” – s jedne strane, trebalo je ugušiti normativizam epski konstruirane prošlosti, što je značilo stvoriti novu poetiku i novu estetiku koje se ne mogu izgraditi na temelju aršina prošlih vremena. Sukobljeni i unutar samih sebe u etiketiranju klasno-političke pripadnosti, morali su prvenstveno prepoznati svoj identitet koji je išao u rasponu od potomaka seljačkih porodica do komunistički profiliranih i urbano nadograđenih individualnosti. Suvremenom istraživaču biva u potpunosti jasno da je zadatak crnogorskih međuratnih

pjesnika bio, tim prije, teži što su u novonastaloj situaciji morali biti i nadindividualno tumačeni. Svi tadašnji pisci – intelektualci – komunisti koji su ponikli s crnogorskog teritorija, gradili su vlastita poetološka načela koja su određivana i prema unutrašnjem perceptivnom doživljavanju, ali i prema općeprihvaćenim lenjinovskim umjetničkim i ideološkim postulatima. Boljševičke težnje koje su apelirale na umjetnikovu borbu za jednakost, pravdu i kolektivno dobro, nesporno su se odražavale i na književnu zbilju Crne Gore. Nešto što je dolazilo iz autoritativne Rusije moralo je postati pravilo za jedan mali narod epskog promišljanja i načina života. Pjesnici koji su odrasli njegujući etički kod i spartanski asketizam smatrali su da književnost mora predstavljati sliku stvarnosti i, kao takva, izazivati katarzu kod čitatelja. Zalažući se za čovječnost i koncepciju morala kroz umjetnost, oni su smatrali da na taj način istovremeno usvajaju imperativ boljševizma. Komunizam kao ideologija iz koje proistječe i socijalni realizam bio je oličenje ideala koji pokreće čovjeka naprijed, ne samo dajući mu nadu u svjetliju sutrašnjicu, već čineći da se zamišljeno i realizira, zato je kult govorenja, to jest, kult riječi, bio primarni instrument za efikasno ostvarenje svih ciljeva. Stoga, domet očekivanog odašiljanja proleterskih ambicija neizostavno je počivao na pjesnicima kao direktnim medijima između naroda i revolucije.

U tekstu o međuratnoj književnosti Crne Gore u hrestomatiji tekstova *Književna kritika između dva rata*, kritičar i suvremenik spomenutih dešavanja, Vladimir Milić, ističe horacijevsko-aristotelsku bit književnosti, po kojoj ona ima tendenciju “blagotvornog uticaja” na mase, ali, također napominje i da su tadašnji književnici obavljali gotovo sizifovski pothvat, jer je narod još uvijek živio u kulturnim i mitomanskim predodžbama. Ma koliko da je tvrdnja o teškom prodoru avangardne novine stajala, ipak neki drugi navodi koji se odnose na nedostatak kapaciteta crnogorskog naroda da apsorbira bilo kakvu znanstvenu spoznaju, ipak nisu imali svoju razložnost.

Naime, to je patrijarhalno malograđanska i nesvjesna masa koja živi u dubokom neznanju, tradicionalnom srpskom romantizmu i u čvrstini koristoljubivog morala. Bilo da su oni po profesiji ili mentalitetu trgovčiči,

i uopšte ako bi znali za knjigu, lektira bi im bila narodna pjesmarica ili kakva zastarjela patriotska čitanka sa likovima svetaca i portretima osvetnika. (Milić, 1985: 249–250)

Jedan od ključnih eksplicitnih stavova jugoslavenskog pjesnika Radovana Zogovića¹ jest da umjetnički *mimesis* treba u domenu odražavanja inkorporirati samo ono što podrazumijeva empirijsku stvarnost, dakle, samo ono što bi se prema Aristotelovom poetičkom principu “vjerovatnoće i nužnosti”, uistinu moglo dogoditi. Samo ona oblikovna forma koja interpretira društvenu stvarnost može imati kvalifikativ umjetničkog i nositi pečat istinskog artefakta, smatrao je Zogović, pretendirajući tako na najviši stupanj mimetizma. Visokoangažiranost umjetničkog realizma, koji je drugo ime za novorealizam ili socrealizam, ogleda se u utilitarističkoj autorskoj tendenciji svih onih stvaratelja koji korespondiraju između prikazanog i očekivanog. Prikazano se odnosi na sveukupnu predmetnost kao djelujući vid spoznaje svakidašnjice, a očekivano je sve što potpada pod recipijentski horizont posredstvom kojeg se i oblikuje ono što je ordinatni predmet socrealističke kritike. U takvom (re)aktualiziranju stvarnosti, evidentno je da se odvija i proces eksternalizacije; objektivna stvarnost se reflektira na djelo, a u uzajamnom prožimanju ono što predstavlja dio svijeta realne egzistencije objektivizira se i postaje umjetnički predmet sa sposobnošću djelovanja na široke narodne mase. Iz navedenog proizlazi da se umjetničkom djelu, izuzev postojećih estetičkih kategorija, pridodaje i etička dimenzija koja je, svakako, analogna “moralnom pitanju umjetnosti” koju zastupa i Risto Ratković u okviru svog esejističkog istupanja. Etički kodeks umjetnosti novi realizam dobiva iz ostavštine prvobitnog realizma s kojim je u afirmativnoj metatekstualnoj komunikaciji, pa je i razumljivo zašto se u takvoj literarnosti naglašava kompatibilnost autorovog i konzumentovog polja. Tripartitna relacija na nivou autortekst–čitatelj u doba novorealističkog normotvorstva u potpunosti je realizirana, budući da je leksički

registar upotrebljen u književnim djelima bio upriličen i prilagođen malom čovjeku čiji se egzistencijalni vidokrug postavlja u centar interesa. Po sistemu *pars pro toto* koji je recipročan metonimijskom, preciznije sinegdohskom oblikovanju, kreira se i književnost novog realizma, a kada ono što je dobilo svoju objektivizaciju zaista odgovara prepoznatljivom stvarnosnom modelu, onda je potpuno razumljiv i razlog umjetničke uspjelosti komunikacije između *autorovog i čitaočevog koda* (Lotman, 1976: 59). Produktivni akt stvaratelja i reproduktivni akt primatelja, točnije recipijenta, na taj način postaju kompatibilni u svim aspektima drugostupanjskog modelativnog sistema kakav predstavlja književnost.

2.

Kao fundament oglednih teorija o novom realizmu veoma značajno mjesto dobiva Zogovićev esej *Za novi umjetnički realizam* koji čitatelju donosi piščev revolucionarni stav o onome što treba biti objekt opservacije nove, socrealističke literature, pa i umjetnosti uopće. Pozitivistička usmjerenost Zogovićeve poetike tiče se same funkcije nove književnosti, kao i njenog motivacijskog izvorišta. Zogović nipošto ne dovodi u pitanje djela prvobitno utemeljenog realizma te smatra da avangarda, kao ni novonastali realizam, ne može i ne smije razgrađivati ono što već ulazi u antologijske zbirke i postaje temelj svima onima koji žele nešto stvarati. Nastajanje nove realističke epohe, koju, uz to, naziva i umjetničkom, ovaj pjesnik smatra nužnom u kulturološkom pogledu. Eru avangarde on, dakako, ne spominje kao subkulturalnu i pseudoumjetničku tvorevinu, iako joj nikada nije pripadao, a javno je priznavao da je nije ni želio razumjeti. Ali sve ono što je donijela avangardna kultura doživljava kao nedovršene verbalne konstrukcije koje nisu ni mogle imati drugačiju sudbinu, jer su upravo zbog višesmjernih poetičkih pozicija shvaćene kao dugogodišnje lutanje koje je moralo biti finalizirano afirmacijom jednog već provjerenog poretka. Zogović smatra da umjetnik koji dobiva rodonačelno svojstvo tumača, pripovjedača i priređivača, mora biti angažiran na više polja.

Umjetnik mora da uporno, pažljivo i dugo proučava stvarnost, mora da poznaje savremenog čovjeka u svim njegovim osobenostima – njegov rad, njegov način života, njegovu dušu, lične osobine – kako misli, kako i o čemu razgovara sa ljudima, šta misli o sebi, o čemu sanja, kako voli i mrzi, kako plače i kako se raduje. Bez toga pisac ne može postati inženjer ljudskih duša. (Zogović, 2007: 152)

Pišući knjigu eseja *Na poprištu* (1937), Zogović tijesno povezuje pisca s vanjskim i unutrašnjim previranjima društva i čovjeka, te tako sugerira spojeve između književnosti i brojnih znanosti – filozofije, retorike, psihologije, estetike, etike, sociologije, etno-

¹ Radovan Zogović rođen je 1907. godine u Mašnici (Gornje Polimlje, Ivangrad). Gimnaziju je učio u Peći i Tetovu, a Filozofski fakultet završio u Skoplju. Bio je korektor u štampariji u Skoplju, profesor gimnazije u Skoplju i Zaječaru, predavač u internatu jedne privatne gimnazije u Beogradu. Često je proganjan i hapšen kao pripadnik revolucionarnog pokreta. Sudionik je Narodnooslobodilačke borbe od 1941. godine. Tijekom i poslije rata (do kraja 1948. godine) bio je na raznim odgovornim partijskim i društvenim funkcijama. Umro je u Beogradu 1986. godine. Djela: *Plameni golubovi*, pjesme, Zagreb 1937; *Na poprištu*, članci, kritike ogledi, Beograd 1947; *Prkosne strofe*, pjesme, Beograd 1947; *Došljaci – pjesme Ali Binaka*, Beograd 1958; *Artikulisana riječ*, pjesme, Beograd 1965; *Pejzaži i nešto se dešava*, pripovijetke, Beograd 1968; *Žilama za kamen*, izbor iz poezije (priređio Vasilije Kalezić, Titograd 1969; *Antogija crnogorske epske poezije raznih vremena*, Titograd 1970; *Lično, sasvim lično*, pjesme, Beograd 1971; *Knjažeska kancelarija*, Titograd 1976; *Pripovjetke*, izbor Milorad Stojović, Titograd 1985.

grafije, a katkad i prava, što daje direktnu asocijaciju na balzakovsku viziju pisca kao bilježnika svoga vremena. Ako književnik zaista mora posjedovati kompetenciju stvaratelja koji je u stanju metodološki dijagnosticirati sve unutrašnje turbulencije, onda i sama književnost dobiva, bezmalo, egzaktnu potporu. Književnost novog realizma je verifikacija onoga što se u suvremenom okruženju dešava, a zadatak književnika je istinita reinterpretacija historije i sadašnjosti, ističe ovaj autor.

Pisac bezuvjetno mora biti povezan s društvenim, ekonomskim, političkim i brojnim drugim sferama života, smatra Zogović, stvarajući od onoga što radi i znanstvenu djelatnost. Nikada do tada književnost kao umjetnost nije bila u bliskijem odnosu s književnom kritikom, ali i s drugim društvenim znanostima, kao u doba socrealističkog angažmana u književnosti. Zogović je u aristotelovskoj maniri zastupao stajalište da književnost daje opće, a historija pojedinačne pojave, a u svojim novorealističkim stavovima je ukrstio te dvije oblasti, osvjetljavajući književnost iz historijske dimenzije. Ono što reprezentira socijalizam ne može se, dakle, shvatiti kao gotova datost, već kao nužno djelovanje jednog procesa koji treba pratiti u dijakronijskom presjeku.

Istorijsko prilaženje sastoji se u tome što se zna kako su nastale pojave i događaji – koji su uzroci izazvali datu pojavu, kakvo je njeno sadašnje stanje kuda će se ona, snagom društvene zakonitosti, upraviti u svom razvitku. (153)

Znanstveno svojstvo književnosti ostvaruje se stupnjem empirijskog prenošenja stvarnosti u mikrostrukturu kao što je pjesma, pripovijetka ili roman, a umjetnička ravan književnosti obuhvaćena je izrazom subjektivne realizacije onoga tko je u priređenom djelu nositelj idejnosti. Koliko god inzistirao na objektivnom sagledavanju društvenih pojava, Zogović ne podrazumijeva pod pojmom *realno* kategoriju fotokopiranih predmetnosti koje imaju svoje egzistencijalno utemeljenje u svijetu izvan tekstovnog nivoa. Takva vrsta reprodukcije značila bi da se odražavati može samo ono što istovremeno i postoji ili je makar nekad postojalo, čime bi se urušila sposobnost fiktivne improvizacije i verbalni svijet živio bi po nekom nametnutom diktatu. Zogović je svjestan da se tako ne stvara, da je moć verbalnog kreiranja svjetova bezuvjetna i neograničena te da nije ni moguće mimitizirati samo ono što u danom trenutku i istinski postoji. Zato su njegovi poetički postulati usmjereni ka prototipskom portretiranju, to jest k autentičnom prikazivanju onoga što bi eventualno moglo postojati u realnom svijetu. Zogović je svjestan da je umjetnik tvorac novih zamisli i životnih istina, ali nijedna istina u umjetnosti ne može biti uspostavljena kao aksiom, već podliježe sudu vremena, društva i mnogobrojnih ideologija, pomodnosti i etičko-estetičkih strujanja koje oni donose. U tome se i sagledava kritička funkcija umjetnosti – svako je može doživjeti iz lične točke

gledišta, a to umnogome zavisi od moći spoznaje i percepcije onoga koji prima informaciju. Zato umjetnik i sâm mora prilagođavati sredstva kojima se približava društvu, da ih pažljivo selekcionira kako bi umjetnost bila otvorena i u stalnom komunikacijskom aktu s čitateljima. Ako umjetnik ima tendenciju mijenjanja svijesti društva, tada njegova sredstva ne mogu biti nerazumljiva i nepristupačna za tumačenje. U eseju *Za novi umjetnički realizam* Zogović ističe stav da se *umjetnik ne smije u tolikoj mjeri distancirati od života* (Zogović, 2007: 154) i promatrati ga samo iz oniričke udaljenosti, jer takav odnos ne obećava moralnu revoluciju. Ovi Zogovićevi stavovi opominju na to da umjetnički misticizam nije povoljna strana stvaranja, jer ona ne postoji samo da bi izrazila sebe, nego i da bi odrazila i stanje u društvu i prikazala ili svoj pokroviteljski ili konfrontirajući stav, ali svakako zato da bi dala vlastitu reakciju na nešto. Onaj recipijent koji bude prepoznao poruku i sam će dati doprinos intelektualnoj, socijalnoj i psihološkoj revoluciji.

Sredstva koja umjetnik odabire da bi ga čitateljska publika konkretnije razumjela tiču se racionalnog procesuiranja umjetnosti, a ono što sam doživljava u interakcijskom činu, ali i ono što jest efekt estetske ekstaze, jest “emocionalna” strana umjetnosti, smatra Zogović. Dakle, umjetnost je i racionalan i emocionalan proces. Racionalistička i emocionalistička estetika moraju biti u sprezi kako bi ostvarili kvalitativnu funkciju koja ide tragom mimetičkog obuhvata jednog društva koje se nalazi u revolucionarnom kretanju. Kontakt koji se stvara prilikom objektiviziranja krupnih društvenih promjena radi efekta katarze kod publike čija se svijest mora mijenjati Zogović naziva stvaranjem “ljudske umjetnosti”.

Ako je tačno da umjetnost ne može biti shvaćena van svoje emocionalnosti, tačno je isto tako i to da emocionalnost ne može biti shvaćena kao estetska emocionalnost (emocionalnost u umjetnosti), van opšte suštine cijele umjetnosti, što, međutim, znači da naučna definicija umjetnosti uključuje u sebe emocionalnu stranu, ali se njome ne iscrpljuje. (159)

Dok iznosi stav o tome da u umjetnosti ne treba promatrati samo emocionalnu kvalifikaciju, Zogović zapravo polemizira s mišljenjem da je umjetničko djelo, prije svega, estetski fenomen. Od umjetnosti socrealizma on želi stvoriti epohu tipizirane i shematizirane dokumentiranosti. Taj stav zaokružuje porukom da nije dovoljno umjetničko djelo samo čulno konkretizirati niti ga “nasititi” aktualnom ideologijom jednog društva i vremena, već je neophodno napraviti mjerila koja bi istraživačima olakšala i uopće omogućila da u danom djelu uoče etičke i umjetničke poruke. Prepoznati mjerilo nekog vremena i uobličiti ga tako da postane umjetnička univerzalija može samo onaj tko je u svom stvaralaštvu objedinio sve aspekte stvaranja jednog djela i tko je, uz to, poznavatelj prilika svoga vremena. Mišljenje da umjetnik mora biti

lančano povezan s društvenim tokovima Zogović je najbolje izrazio u eseju *Teorija odraza i umjetnička literatura*. Stavove je bazirao na supstancijalnim tvrdnjama A. Bjelinskog koji je govorio da nijedan pjesnik “ne može biti velik zbog sâmog sebe i kroz sâmoga sebe, niti kroz svoje sopstvene patnje, niti kroz svoju sopstvenu sreću” (146). Idući za iskustvom proživljenim kroz teorijski stav Bjelinskog, Zogović nagovještava da onaj umjetnik koji progovara samo kroz osobnu bol nikada i ne ode dalje od iskustveno osobnog, te se nikada istinski ne približi svom vremenu i onom što može biti etiketirano kao općevječanska bol. Površinski slojevi bilo kojeg tipa odražavanja i bilo koje vrste odražavanog svijeta ne donose revolucionarnu motivaciju koja bi mogla promijeniti stavove onih koji primaju odražavani objekt. U novom poetskom poretku, pjesnik je bio *homo universalis* čija je fikcija morala biti “stvarnija od svake stvarnosti” te oblikovana kao djelujuća forma, jer je umjetnost bila ogledalo društva.

Zogović je bio svjestan da je umjetnička forma imala kroz epohe svoga trajanja različite modifikacije i shvaćao je da je to uvijek bilo opravdano zahtjevom koji nameće rukovodeći društveno-historijski kontekst. U duhu vremena kojem pripada Zogović, književnost je ostvarivala harmoničnu relaciju između onoga što je formalno odražavala i značenja koje se suštinski nametalo; naime, do slaganja semantičkih slojeva u novostvorenom realizmu lako se dolazilo, jer je i forma bila otvorena za komunikaciju, za razliku od dotadašnjih hermetičkih podloga avangardne provenijencije. S obzirom na frekventno širenje novorealističkih strujanja, ali i na njihovu društvenu opravdanost, Zogović nije nalazio razumijevanja za avangardne pjesnike koji su se izričito bavili umjetničkom formom.

Što se tiče onih koji se naročito brinu o pitanju specifičnosti umjetničke forme saznanja, treba reći da je ta “specifičnost” kod mnogih od njih dobila tajanstveni i nedokučivi smisao. Za njih je ona pravi hijeroglif, tvrd orah koji se nikako ne može slomiti. Oni tu specifičnost tretiraju najčešće u idealističkom smislu: bježe od stvarnosti, od života, ignorišu umjetnost kao formu odražavanja stvarnosti, govore da umjetnost pruža samo estetsko uživanje itd. (148)

Zogović ne dozvoljava odricanje od života, već pretendira na to da snagom svoga talenta umjetnik mora inspirirati ljude da se zapitaju tko su uistinu, te da krenu u borbu za nove ideale. U svemu što započinje, novorealističar mora biti nadosoban, jer ga *osobno* sputava i diskreditira njegovo djelo do granica trivijalnosti. Osobna osjetljivost umjetnika može biti profanog karaktera i kao takva ne treba biti dugovjeka. Ako su još mnogo prije njegovog vremena romantičari reflektirali ekstazu svjetske boli, zašto onda ne bi tako mogla biti profilirana i cjelokupna umjetnost, a osobito književnost novorealističkog formata, poručivao je ovaj pjesnik i kritičar. Zogović apelira na pisce da

čak i onda kada je kroz djelo intenziviran osobni autorski stav, ipak namjera i svrha tipizacije mora biti ostvarena, jer socrealistički obrazac teži personalnom samo onda kada ono ukazuje i na općost, to jest mogućnost postojanja interpretiranog modela uvijek i na svakom mjestu. Osobno povlači opće, ukazuje na stvarne i potencijalne ljudske egzistencije te, samim tim, ima i didaktičku ulogu kod publike koja upravo mora biti oblikovana literarnom metamorfozom stvarnosti. Kružna putanja preplitanja ličnog i kolektivnog stalno je otvorena i podliježe promjenama, ukoliko se društveni tokovi mijenjaju. Ono što Zogović nagovještava je i mogućnost obmane kojom autor može, pod maskom socijalnog suosjećanja i uobraženja, reflektirati izričito svoj doživljaj, ali sa znatnom dozom glumljenosti.

Lažnu socijalnu poeziju poznaćete, pored ostalog, i po tome što pjesnik nema pravilnog shvatanja i osjećanja čitave materije koju obrađuje, što se u samoj toj materiji ne vide njena unutrašnja svojstva, što napredne tendencije života ne izbijaju iz umjetničkog odraza života, ne prožimaju sav taj odraz – nego se bijeda vidi samo kao bijeda, pa se na kraju dodaje jedno ali i pomoću toga ali lijepi se neka borbeno fraza koja često nema nikakve veze s cijelom pjesmom (...) (192)

3.

Inspiracija za tekst *Formalizam i subjektivizam pod maskom naprednosti* potekla je od Zogovićeve ambicije da se suprotstavi idejama mladog i naprednog hrvatskog recenzenta časopisa *Studentska misao*. Ideje je postavio, a onda je započeo dijalog, i to tako da čitatelj ispred sebe ima i tehnički sintetiziran pregled teze debate. Zogović se osobito polemički osvrnuo na tvrdnju mladog recenzenta da ne postoji “lijeva i desna umjetnost”, već da ona mora biti komponirana tako da, po “delakroovskoj definiciji” proizvodi “blagdan za oči” (237). Oponirajući ovim idejama, Zogović je isticao da, ako se umjetnost svede na varijantu postojanja kakvu preporučuje hrvatski recenzent, onda ona ima samo obilježje rasonode i nikada ne može prodrijeti u revolucionarne tokove ljudske misli, niti može sagledati svu dubinu i težinu procesa kojim ide društvo. Ni perceptivna moć onih radi kojih se umjetnost stvara ne može biti široko spoznavajuća ako je limitirana vidokrugom umjetnika zabavljača. Suženo znanje o besklasnoj umjetnosti kojoj spomenuti recenzent želi prikloniti kategoriju natklasnosti nipošto nije potrebno čovječanstvu koje osvjeđeno poima da univerzalija umjetničkog živi u različitim filozofijama (desnim i lijevim) te da je uspješnija, u smislu recepcije, ona umjetnost koja sve društvene koncepcije visokomimetski bilježi i tumači, smatra Zogović. Poimamo da današnjem proučavatelju jugoslavenske međuratne kritičke misli ovi stavovi Radovana Zogovića mogu izgledati anakrono i rigidno, ali imajući u vidu cjelokupnu kulturološku

shemu tog vremena, upravo su neophodni svi tada važeći stavovi i pravci aktivističkog promišljanja da bi se objektivno sagledale sve poetičke refleksije.

Tvrditi bukvalno kategorički da “umjetnosti desne ili lijeve nema”, znači poreći baš taj KLASNI karakter umjetnosti, poreći da je umjetnost vid ideologije i zaboraviti da postoje samo dvije ideologije: desna i lijeva, nazadna i napredna, i da čovječanstvo neku treću natklasnu ideologiju – nije stvorilo. (237)

Zogovićeva upornost da formira neopozivo razlikovanje između lijeve i desne umjetnosti ima za cilj novorealističko dokazivanje da svaka ideološka ili filozofska ravan, u bilo kojem vremenu da je eskalirala, mora imati vlastitu prezentaciju koja se najsu-
gestivnije izvodi kroz vid neke umjetnosti. On smatra da umjetnost aktualizira sve transformacije nekog vremena i stoji nad njima kao nadhistorijski svjedočitelj, a neutralnost nije odlika umjetnika koji želi osvijestiti široke narodne mase.

Zbog naklonjenosti pokretu koji buntovnički mijenja međuljudske, pa samim tim i klasne odnose, Zogović kao prijeku potrebu osjeća ukazati na putanje razdvajanja desnog i lijevog kroz historijski repertoar. Optimalna vizija Zogovićeve poetike dana je u apelu na stvaratelje i primatelje djela da u budućnosti od svega što je vjekovima bilo nezamislivo i tabuizirano naprave otklon, i to posredstvom radikalizacije misli i izraza. Poezija revolucije, zbog energije akumulirane proleterskim buntom, ima privilegiju da okrene društveni kontekst u sasvim drugi tok, te da od poetskog diskursa načini ono što bi se smatralo lijevim. Angažiranost ove literature stoji u upućivačko-pokretačkoj namjeni, ali je nesporno da i u onom što ona donosi ima inovativnog; svaki sloj društva koji do tada nije nalazio mjesta u literaturi, pa i u cjelokupnoj umjetnosti, sada biva istaknut.

Formalističko-subjektivističku težnju (tako smo je nazvali zbog naslova eseja) spomenutog hrvatskog recenzenta, u kojoj se napominje da je lirska ekspresija stvaratelja, ipak, dominantno određenje veličine jednog djela, Zogović daje u cijelosti, a onda je sistematično dovodi u sumnju. Pažljivijem čitatelju nikako ne može promaći detalj da Zogović nekim eksplicitnim stavovima urušava moć imaginacije koja ne podliježe bilo kakvim klasnim, ideološkim, pa ni etičkim usmjeravanjima, već je izvor i poticaj umjetničkog stvaranja u bilo kojoj vremenskoj ili prostornoj strukturi.

Kao što pjesnik, inspiriran stvarnošću jednog proljetnog cvijeta ili mjesечеve zrake, manifestira svoju senzaciju TALENTIRANO, daje novi subjektivni odraz te stvarnosti i time nesumnjivo vrši svoju socijalnu dužnost na svom sektoru u korist naprednih društvenih strujanja, tako i slikar koji osjeća da mu je organ osjetljiviji za stanovitu temu, koja nije izričito propagandistička i socijalno tendenciozna, vrši svoju socijalnu ulogu sretnije i efikasnije (...) (236)

Navedena teza o osobnoj osjetljivosti umjetnika, koja treba biti osnovno polazište za kreiranje djela, dovodi u pitanje i umjetnička, pa i etička mjerila; tvrditi da personalnim čuvstvima treba pustiti na volju, oslušivati ih i dodjeljivati im estetičku dimenziju te još računati da će to efikasno i djelotvorno utjecati na mase, pa ma kakva priroda spomenutih afiniteta bila, i te kako djeluje obeshrabrujuće i demoralizirajuće, smatra Zogović.

Zar treba biti vjeran svojoj osjetljivosti, makar ona bila izdaja bitnog, živog i lijepog u životu današnjice? (...) Zar se ona ne može usmjeriti na drugu stranu, zar se ne može osvješćivati i time obogatiti i oplemeniti? (238)

U tvrdnji o “vjernosti ličnoj osjetljivosti” Zogović vidi smetnju socijalističkim naporima, a kamen spoticanja je u spoznaji da umjetnik može biti obdaren za percepciju negativnih agensa iz svakidašnjice, a u svom djelu ih može dati kao iskidani dijabolizam primljenog svijeta. Takva spoznaja može utjecati na mladi naraštaj kod kojeg se treba jačati moralizatorski osjećaj, a ne nipošto tendencija izobličeneog doživljavanja. Ovakav platoničarski apodiktizam je i za Zogovića osobno bio remetilački činimbenik jer favorizirajući samo tekovine sorealizma, a negirajući avangardni kod, on je katkad osporavao sve što istječe iz poetike avangardne kulture, bez obzira što posjeduje određenu kvalitetu. Pojam “umjetničke istine” on najčešće ulančava s produktima novorealizma, zane-
marujući pri tom da je sve što je spoznajno umjetničko, zapravo, izričito domena estetike i hermeneutike.

Ako je lično, koje je ovdje svedeno na naturalistički, to jest, biološki stepen, zaista metod prosuđivanja, onda se sve svodi na čist subjektivizam i relativizam i mi ne možemo da odredimo koja je umjetnost napredna, a koja nije, koja umjetnost polaže pravo na objektivnu istinitost a koja ne, koji umjetnički pravac daje najviše mogućnosti da se istinito umjetnički saznaje život u svim njegovim vidovima, u suštini tih vidova. (239)

Zogović smatra da se umjetnik koji se u svom okruženju osjeća kao demoralizirani autsajder, nipošto ne smije smatrati izvanrednim umjetnikom samo zbog toga što je njegova poruka vrlo često zatamnjena osobnim nezadovoljstvom te zato i hermetična, tj. prilično neshvatljiva. Takve individualne autorske iskorake trebamo posve odbaciti stoga što apsolutna dosljednost sebi i svom individualnom talentu često znači i izdaju onoga što je tradicijom promovirano, a uz to i pozitivno konotirano. Eliotovski definirajući umjetnost, Zogović provodi i vlastitu teoriju kompaktnog međusobnog dopunjavanja umjetnikovog talenta i društveno upotrebljive funkcije posredstvom koje se križa tradicionalno-etički kodeks i urbani osjećaj svijeta onog novorealističnog čovjeka koji u tom svijetu stvara djelo. Usprkos ironijskom komentiranju “subjektivnog odraza objektivne stvarnosti”, Zogovićev poetički stav, ipak, ne bi trebalo shvatiti kao potpuni otpor subjektivnosti, naprotiv, kroz svoj pjesnički

osjećaj, on vrlo dobro shvaća da iskonska poruka, pitanje ili odgovor koji umjetnik daje svijetu, potječe iz lične inspiracije. Međutim, njegova poruka korespondira s teorijom socrealizma i odnosi se ponajviše na to da nijedno djelo nema privilegij samoživosti, nego je okrenuto nekom, te i sam umjetnik mora preispitati svoje namjere ne dozvoljavajući da osobno emocionalno iskustvo od djela formira zatvoreni krug kojem je nemoguće prići ili ga tumačiti, jer na taj način djelo iščašeno transponira život ili ono što bi mu trebalo biti nalik.

4.

U programsku manifestaciju svježe socrealističke misli, Zogović uključuje i tisak; smatrajući da su novinska glasila autentični sudionici burnih vremena, te da istovremeno postaju i istiniti ilustratori svih društvenih promjena. Ako je bilo koji pravac mogao prezentirati uzrok povlačenja pjesničkog genija u neke tokove disproporcionalne u odnosu na stvarnost, to je tisak imao zadatak obrnuti situaciju u društveno upotrebljivu, te je sve takve disperzivne tokove bilježio kao uzročnike letargije duha, a takva uspavanost se mogla pokrenuti samo borbom. Stoga se zaključuje da je tisak odigrao značajnu ulogu u formiranju novog realizma, u razbuktavanju socijalističkih ideja, pa i u sâmom književno-kritičkom radu.

Uočavanje prelomnih događaja u razvoju jedne borbe mijenja i problematiku štampe kojoj je ta borba osnova, cilj i kriterij. Ono utiče i na sam ton, stil, jezik, odnosno, na formalnu stranu štampe. Štampa koja brzo reagira na promjene u životu, organski je povezana sa životom. (245)

Zogović u esejističkom diskursu također navodi da tisak koji želi ostati neutralan na taj način što u njemu manjka distribucije senzacionalnog ima sudbinu šablonizirane, ponovljive novinske egzistencije, a tako monotona i ograničena neće moći biti svjedok prijelomnih događaja u historiji jednog naroda niti će moći podići njegov kulturni nivo. Kada govori o historijskom miljeu jedne zemlje, Zogović implicira filogenezu političkih, filozofskih, znanstvenih i kulturnih događaja, a tisak koji ima dinamičnu difuziju svih društvenih raznovrsnosti motivira i suvremenog čitatelja na misaonu aktivnost, a također pruža i budućem tumaču bogatu dokumentaciju. Kako i danas smatramo, dobra strana tiska koji aktivistički sudjeluje u mijenjanju poretka je ta što svaki potencijalni opservator i proučavatelj prošlog (bilo kojom društvenom znanošću da se bavi, op. a.) kada ima pred sobom ondašnja novinska glasila kao svjedočanstva mijenjanja svih društvenih ustajalosti, može dovesti u pitanje svaki prethodno stvoreni ili nametnuti mit i sve, pa i vlastite sudove, preispitati, resemantizirati i predestinirati u neko drugo vrijeme ili drugu, priličniju stvarnost. Koliko je tadašnji tisak bio usko vezan s borbom

govori činjenica da Zogović insistira na tome da takva povezanost proizlazi iz samih tekovina Drugog zasjedanja AVNOJ-a. Poznato je da je tada stvorena Federativna Narodna Republika Jugoslavija, a tisak koji postaje državna svojina tadašnje zajednice naroda i narodnosti, mora nadići sve jezične razlike koje postoje među nacionalnostima.

Uvođenje pokrajinskih dijalekata u štampu, u književni jezik pojedinih nacija, iako liči na neku demokratičnost, u stvari, predstavlja smetnju za razvoj u cjelinu samih tih nacija, kao i za razvoj i cjelinu zajednice svih tih nacija; ta pojava onemogućuje štampi da uspješno služi interesima nacije i interesima čitave naše bratske zajednice. (247)

Zogovićeva komunistička orijentiranost prodire u njegovu poeziju i književno-teorijski rad, a ekspanzivno preplavljuje i njegovu lirski profiliranu esejistiku, te često u prvi plan izbija politički diskurs. Uputstvo da tisak mora imati jedan jezik koji bi funkcionirao kao jedinstven pomiratelj svih dijalektnih diferencijacija, zapravo je dokaz njegovog upornog komunističkog misionarstva i zalaganja za bratske nacionalne odnose koji su, u njegovim traktatima, često do vrhunca patetizirani.

Zogović pretendira na kolektivizam u svim vidovima stvaranja i u svim sferama koje okupiraju njegov stvaralački rad. Komunistički model življenja i stvaranja potire individualnu diferencijaciju umjetnika ukoliko individualni koncept isuviše iskoračuje iz kolektivnog miljea. Sve što je pojedinac radio svodilo se na doprinos homogenoj zajednici, što jest uvelike i opravdano pitanjem opstanka u zajednici koja ovisi o samopregalačkim naporima. I sâm Marks pozivao se na idiličnu organizaciju vremena i prostora, smatrajući divinizirani početak ljudskog roda prauzorkom komunističke ideologije. Bukolička zamisao o vrstama rada i proizvodnje koju je zastupao Marks, ima intenzivnog odjeka i u radu njegovih nastavljača, kao i radu onih što su, kao Radovan Zogović, u sve, pa i u ono što se ticalo općenarodnih težnji, unosili osobnu živost izraza i djelovanja.

Obilježeno aktualnom novorealističkom poetikom je i Zogovićevo mišljenje o relaciji forma – sadržaj.

Kod nas se nekako odomaćio jedan čudan način ocjenjivanja književnog djela: književno djelo se mehanički dijeli na **sadržinu** i **formu**, pa se posebno ocjenjuje sa “sadržajne strane”, a posebno sa “formalne”. Pri tome se dešava da se neko djelo jednostavno proglašava kao “dobro po sadržini”, ali “rđavo po formi” ili obrnuto. Ili se dešava čak i to da se neka djela ocijene kao “nazadna po sadržini” ali “napredna po formi”. (213)

U tekstu *Osude bez priziva* Zogović navodi da pojmovi “forma” i “sadržina” ne bi trebali imati nepremostive distinkcije, a preporučuje tumačima i da ne miješaju značenja tih pojmova. Zogović smatra da, ako se desi da je sadržaj nekog književnog djela

loš, tada se uspela “umjetnička forma” ne može podići na stupanj umjetnosti, misleći pod tim na stupanj istinitosti. Ovdje ovaj autor pod pojmom “istinitost” podrazumijeva visokomimetsku osnovu ili ono što također naziva “odrazom odraza”. Samo odgovarajući istiniti sadržaji mogu imati spasonosno djelovanje na recipijenta, a ono što je svojim sadržajem “laž” u invarijantnom obliku ne može poprimiti svojstvo istine, već dana “laž” postaje još naglašenija. Iako je osporavao neke ideje ruskog formalizma, držeći da je u njemu jedino plodotvoran oneobičeni postupak pisanja, koji ima za cilj uključiti čitatelja u čitanje u kojem može biti odstranjena uzročno-posljedična veza, usuđujemo se zaključiti da je u brojnim svojim zapažanjima Zogović, najvjerojatnije nesvjesno, odobravao neke formalističke koordinate i tako pokazivao da imaju svoju razložnost.

Umjetnička forma ne postoji bez svog, s njom organski sraslog sadržaja – forma prazna kao stari oklop koji novi junak kupuje na staretinarnici i uvlači se u njega. A takođe ne postoji ni umjetnička sadržina bez svoje forme, bez forme svojeg postojanja. (214)

On, doduše, ističe stav da forma ne smije biti isključivo “tehničko majstorstvo”, jer bez odaziva suštine priziv formalne tehnike ne znači ništa. Međutim, ni ovakav zaključak nije postavljen nasuprot teoriji formalista po kojoj forma zaustavlja pažnju čitatelja fokusirajući ga na područje dotad nepoznatog, nečitano; daje mu vrijeme i prostor za ulazak i u neke drugačije suštine.

Sadržaj umjetničkog stvaranja postao je principijelno nov – a sadržaj je odlučujući. To primorava pisca da traži nove forme za najsnažniji izraz svoga shvatanja i osjećanja savremene društvene stvarnosti. (152)

Priznanje ovog kritičara i pisca da nova stvarnost, koja donosi i nova mjerila življenja i promišljanja, ne može biti ukalupljena u stare formalne sheme ipak govori o naprednom shvaćanju civilizacijskih tokova. Sadržaj nove stvarnosti jest objekt umjetnosti, a forma je koncept trodijelne međudjelujuće sile: subjekta stvaratelja, objekta (sadržaja djela) i subjekta primatelja. Sadržaj je usmjeren na operaciju idejnog preobrazovanja mase, ali ne može biti uspjeta ako spomenuta veza ne daje tijesnu konekciju između čimbenika.

5.

Interesantno je da je Zogović, osim što je proučavao djela pisaca i svojih prethodnika i suvremenika, posebno obraćajući pažnju na tendencioznost djela, također ocjenjivao i rad kritičara, i to s književno-teorijskog i moralizatorskog stanovišta. Znao je da publika katkad prvo pročita kritiku o nekom djelu te da to presudno utječe na formiranje idejnog stava onoga koji će se upoznati s danim djelom. Zogović

zapravo, baveći se trećestupanjskim interpretativnim presjekom nekog djela, uvodi i novu teoriju kritike i beletristike. U eseju *Osude bez priziva* na meti kritike bio je tadašnji kritičar čiji je pseudonim Žarko Plamenac, a oštrina Zogovićeve, često ironijske žaoke, pokazuje nam s kolikim elanom brani svaku do tada stvorenu kulturnu tekovinu, znajući da se bez poznavanja prošlog ne može formirati neka uspjeta književna urbana tvorevina koja bi podigla etički i estetički stupanj narodnih masa. Za razliku od Zogovića koji katkad, u platoničarskom stilu, želi izbjeći bilo koji oblik naturalističke projekcije čovjekovog sudjelovanja u stvarnosti, jer smatra da takav postupak ne bi doprinio uspinjanju moralne čistoće u zajednici bratskih naroda, Žarko Plamenac ili “plameni Žarko”, kako ga naziva Zogović, dotiče se brojnih pitanja dobivenoga kulturnog naslijeđa svih naroda i narodnosti, ali je najčešće antagonistički raspoložen prema svim prošlim gotovostima.

Književno naslijeđe koje prošlost naših naroda ostavlja savremenom naprednom narodnom pokretu nije naročito veliko, ali je od naročitog značaja baš za naš napredni pokret. Bolje reći: naše domaće književno naslijeđe nije veliko, ali je još manje učinjeno da se ono obradi onako kako zahtijevaju kulturne i političke potrebe našeg naprednog pokreta koji preuzima i mora preuzimati kulturne vrijednosti prošlosti baš zato što se gornji djelovi društva sve bjesomučnije suprotstavljaju progresivnim i stvaralačkim tradicijama čovječanstva. (204)

Zogović naglašava da “objektivna vrijednost” nekog djela može biti predočena suvremenom tumaču samo ukoliko on ne zapostavlja značaj prethodnog inspiracijskog vrela, već shvati da su iz njega potekle brojne bitnosti književnog naslijeđa, bitnosti koje su odredile mjerilo jednog vremena. Umjetnik koji u svom djelu obradi najvažnije dileme društva u kojem je živio može smatrati da je ostvario i jedan kulturološki doprinos, budući da je takvo djelo u svakom vremenu verificirano kao kreacija “umjetničke snage”.

Radi se, dakle, o tome da se, kad je riječ o književnom naslijeđu, pored sociološke analize pokaže i moć realizma kao metoda umjetničkog stvaranja, da se pokažu velike pobjede realizma nad klasnim simpatijama i političkim zabludama pojedinih velikih književnika iz prošlosti (...) (206)

Činjenica je da ovdje Zogović insistira na tome da pisac mora interpretirati i aktualnu političku problematiku, ali se njegovo naprednjaštvo ogleda i u sugestiji da pisac ne treba biti rigidan *homo politicus* kojem je ideološka srž primarna u odnosu na ono što bi njegovo djelo moglo valorizirati, a odnosi se na semantičku, didaktičku i estetsku dimenziju. S njegovog stanovišta, nazadno je analiziranje djela po tehnici Žarka Plamenca koji detektivski zapaža kolika je koncentracija političkih parola u nekom djelu i na temelju toga sudi koliko u njemu ima nepobitnog realizma. S obzirom na navedeno, da se primijetiti kako Zogović

s vremenom poima istinsku umjetničku problematiku ističući, ipak, ljepotu kreativnog kao dimenziju umjetničkog i kognitivnog, također.

Žarko Plamenac 'tvrdi' da je neki od naših književnika iz devetnaestog i s početkom dvadesetog vijeka pripadao, smatrao da pripada ili mogao pripadati naprednom i demokratskom društveno-političkom pokretu svoga doba pa onda traži podudarnost ideja u djelima dotičnog književnika i u programu dotičnog pokreta, i to ne podudarnost ili sličnost u najdubljem smislu jednog i drugog, nego u izričito formulisanim stavovima, izjavama, parolama. (208)

Cijeniti vrijednost djela na temelju partijske pripadnosti stvaratelja više nije samo način popularizacije određene političke vladavine, već je takva kritička pozicija vrlo degutantna i ponižavajuća, po mišljenju Radovana Zogovića, koji je i sâm bio komunistički aktivist. Netko tko verificira djelo po metodi Žarka Plamenca ne ostavlja vjerodostojan podatak o ocjenjivanoj književnosti, naprotiv, klasificirajući književnike po aktualnoj političkoj konotiranosti djela, Plamenac suštinski eliminira značaj danog estetičkog predmeta i takva kritika je apsolutno "vulgarnizatorska" (206). Primjena političkog instrumentarija kao osnovnog sredstva spoznaje stvarnosti u kojoj je nastajalo neko djelo pogrešna je i ne dozvoljava budućim generacijama autentičan uvid u ono što zaista jest bila svakidašnjica življenja.

Rekonstruiravši međuratnu esejističku misao Radovana Zogovića na temelju egzemplarno prikazanih tekstova dolazimo do spoznaje da je vlastiti poetički instrumentarij načelno vezao uz stav o odražavanju kao postupku odražavanja prikazanih predmetnosti koje moraju postojati i u svijetu realija, te biti i utilitarističkog karaktera. Bilo kakvim nedosljednostima i neodređenostima u pogledu mimetičke osnove nije moglo biti poklonjeno prostora, i to je za ovog pjesnika, proznog pisca i esejista bio neprikosnoveni inspirativno-kreacijski punktum. Značajno svojstvo Zogovićeve esejistike stoji u kompaktnom odnosu između označitelja i oznake, što je proizlazilo iz socrealističkog prosedea koji je bio negatorski nastrojen prema poetici osporavanja – avangardi, ali i svim prethodnim modernističkim strujanjima koja su proklamirala izričito larpurlaristički odnos prema književnosti. Kao propagator ideje o odrazu, jasno je decidirao stavove o tijesnoj vezi između života malog čovjeka i književnosti koja ima zadatak transemitirati njegovu ulogu u kulturi društvenih odnosa. Razgradnja leksika i antilogike avangardnih "izama" kod Zogovića je, upravo, uvjetovala i naklonjenost prema njegovanju jezika i stila koji je prilagođen narodnim masama – gramatički i logički kongruentan, upriličen naturalističkom reprodukcijom koja oživljava u doba obnovljenog realizma. U društvu adaptivnom na kolektivne memorijske obrasce i epski komponirane aksiološke sisteme i u poimanju i u kreiranju novog, potpuno je

neupitno jesu li ove Zogovićeve ideje zaživjele. Naklonjenost tradicionalnim tematskim i motivskim nalazištima te otpor prema sintaktičkim subverzivnostima kreirali su tipiziranog lika u narativnom diskursu – protagonista koji razumljivo govori i shvaća, te koji je istodobno moćan identifikacijski model. Književni konstrukt je tako dobivao nadosobni karakter jer je osobno postajalo tipizirano i kolektivno, što čini još jedan kohezijski element lijevo profilirane umjetnosti. Takav produkt je kreativni modus ideologije komunizma u kojoj je i na polju književnosti moralo vladati jedinstvo idejne, frazeološke i psihološke točke gledišta jer je djelujuća forma bila primarna koordinata tog vremena i njome se realizirala propagandna funkcija.

Na koncu, zaključujemo da Zogovićeve međuratna esejistika koja katkad poprima poetiziranu paradigmu, a katkad bi po prirodi svojih eksklamacija mogla ostvarivati funkciju programskih manifesta, u čitavom kontinuitetu preglednog, oglednog ili polemičkog istupanja, jest socijalno deklarirana, što jest ekvivalentno njegovom permanentnom poetičkom postulatu da književnik u djelu mora rekonstruirati i aktualizirati političko stanje. Ipak, produktivno preuzimajući ono što je primarno bilo objekt njegove kritičke misli, a da ni on, moguće, nije toga bio svjestan, a pri tom mislimo na umjetnikov "subjektivni odraz objektivne stvarnosti", i sam Zogović, naposljetku, poima da ideološki element ne može biti primarni konstitutivni element djela, niti je njegova zastupljenost presudan vrijednosni faktor za kvalificiranje umjetničkog, estetskog ili etičkog čimbenika.

Hrvatskom jeziku prilagodila
Dijana ČURKOVIĆ

LITERATURA

- Aristotel 1988. *Pjesnička umjetnost*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Bahtin, Mihail 1976. *Marksizam i filozofija jezika*. Beograd: Nolit.
- Bečanović, Tatjana 2009. "Odnos prema stvarnosti u nadrealizmu i socrealizmu", u: *Naratoški i poetički ogledi*. Podgorica: CID, str. 35-55.
- Dorđević, Ljubica 1972. "O poetici jugoslovenske socijalne literature", u: *Književnost između dva rata*, knjiga II. Prosveta, Beograd, str. 17-32.
- Kalezić, Slobodan 2002. *Crnogorska književnost u književnoj kritici V*. CANU, Podgorica.
- Kalezić, Slobodan, 1988. "Zogovićevo shvatanje realizma", u: *Radovan Zogović pjesnik i čovjek*. CANU, Titograd.
- Kalezić, Vasilije 1975. *Pokret socijalne literature*. Beograd: KZ Petar Kočić.
- Lotman, J. M. 1976. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit.
- Lotman, J. M. 2000. *Semiosfera*. Novi Sad: Svetovi.
- Milić, Vladimir 1985. "Savremena književnost Crne Gore", u: *Zbornik radova Gojka Tešića – Književna kritika*

između dva rata I i II. Beograd, Zagreb, Novi Sad: Prosveta, Nolit, ZZUNS, str. 248-256.

Solar, Milivoj 1977. *Teorija književnosti*. Školska knjiga: Zagreb.

Tešić, Gojko 1985. *Književna kritika između dva rata II*. Beograd, Zagreb, Novi Sad: Prosveta, Nolit, Zavod za udžbenike.

Vojičić-Komatina, Olga 2013. "Odlike avangarde. Poetička strujanja u crnogorskoj poeziji između dva svjetska rata", u: *Sarajevski filološki susreti*. Sarajevo: Bosansko filološko društvo, str. 171-189.

Vujačić, Slobodan 1978. *Crnogorska socijalna literatura*. Titograd: NIP Pobjeda.

IZVORI

Zogović, Radovan 2007. *Na poprištu*. Podgorica: Oktoih.

SUMMARY

RADOVAN ZOGOVIĆ'S EXPLICIT POETICS

This article presents an analytical overview of Zogović's views about the nature and function of literature and art in general. We have therefore taken into consideration the articles published before World War II in order to explore the relationship with Avant-Garde's reality and the social realist literal act, having in mind a poetics whose cross-section can be viewed synchronically.

The purpose of the analysis of Zogović's texts is reflected in the fact that principles of his immanent poetics are comprehensively discerned on the basis of explicit poetics. Zogović's literary beliefs, modeled according to Aristotle, were proclaimed as a kind of

synthesis of ethical and aesthetic code that should be strived for by all literary workers shuttling between literature and society in the tumultuous historical period.

New realism, social realism, critical realism or artistic realism, as Zogović usually names it in his essays, interprets everything that is actual at the moment of portrayal, therefore corresponding to reality models. A high level of engagement of the new realism is achieved through utilitarian tendency that unites all authors who mediate between the presented and the expected. All that is displayed refers to the overall objectivity that has origins in empirical reality and everything belonging to the recipient's horizon is expected, therefore it is understandable why formation of poetic and prose material must be effective; namely, acting as socialist realism. Zogović's theory of reflection intends that every cognition is a reflection of reality, which implies that literature is truer if it verifies what could happen according to the principles of probability and necessity. In the tripartite communication author-work-reader the dialogue had to be affirmative because the target group was related to the masses and therefore the redundancy should have been preserved, which was not difficult considering the fact that the central objectivity belonged to the real world existence.

Believing that the newly created metatextual realism is in a positive dialogue with the original realism, Radovan Zogović takes his position that literature as collateral creative system must be showing and thus challenging concrete things and phenomena, as objective verbal design has didactic function as well.

Key words: essayistic discourse, Avant-Garde's formation, real-life models, recipient's horizon, reflection theory

Narativi opresije i pedagogija skrbništva: Gutiérrez, Freire, Boal

“Gledatelj” je loša riječ! Gledatelj je nešto manje od čovjeka te ga je potrebno humanizirati, vratiti mu sposobnost djelovanja u svoj njegovoj punini. I on mora biti subjekt, glumac u jednakoj mjeri s onima koji su općenito prihvaćeni kao glumci, koji moraju biti i gledatelji. Svi ovi eksperimenti ljudskog kazališta imaju isti cilj – oslobađanje gledatelja, kojemu je kazalište nametnulo dovršene vizije svijeta. (Boal, 2000: 154–155)

Teorijski opusi Gustava Gutiérreza, Paola Freirea i Augusta Boala nisu se dosad interpretativno dovodili u vezu, a rijetko kad su se njihove teze o emancipiranom tipu humanističkog mišljenja uopće i kontekstualizirale, posebice u svjetlu suvremenih istraživanja umjetničkih fenomena. Cilj ovog rada je, stoga, upozoriti na korelacije u njihovu teorijskom mišljenju, ponajprije na podlozi svojevrsnog odnosa prema objektu, bilo u smislu gledatelja, učenika ili pak najšire shvaćenog recipijenta, primatelja znanja i mogućeg čitatelja, kao i modaliteta subjekcije, koji se tim tipom epistemološke korelacije trojice autora sličnog vremenskog okvira i sredine nužno uspostavlja. Jedan od utemeljitelja, možda i najznačajnijih predstavnika kršćanskog socijalizma, peruanski teolog Gustavo Gutiérrez, u svojoj je knjizi iz 1971, naslovljenoj *Teologija oslobođenja*, jasno zacrtao nišu interesa koji bi kršćanska zajednica trebala usmjeriti prema obespravljenima ili prezrenima, marginaliziranim klasama, bilo u kolonijalnom ili klasnom smislu. Siromaštvo, koje se u takvoj konstelaciji odnosa između naoko oprečnih socijalnih kategorija, paradoksalno, ispostavlja kao vezivno tkivo, u Gutiérrezovu slučaju zahtijeva proizvodnju jednog specifičnog narativa koji autor, na tragu marksističke teorijske misli, ponajprije o klasnoj borbi, a, opet, u smislu kritičko-teološkog diskursa, naziva narativom agonije (*agnia*). Naglasak pritom autor stavlja na kritičku *praxis*, koja se u teološkom rascjepu između ortodoksije i ortopraksije nekako izgubila, a za njega, naprotiv, predstavlja jedino moguće i/ili održivo rješenje za obespravljeni svijet, poput njegove Južne Amerike. U teologiji se odjednom, vrlo brzo, mora dogoditi ono što je Antonio Gramsci nastojao implementirati u misao moderne političke filozofije – svi ljudi moraju postati filozofi, pri čemu teolog oslobođenja nužno u društvu mora funkcionirati kao

organski intelektualac, između ortodoksije, ortopraksije i kritičke samosvijesti (Gutiérrez 1980: 5–9). Narativ teologije oslobođenja, kao prakse, u tom bi se kontekstu ipak morao uhvatiti u koštac s problematičnim pojmom razvoja, u kojem se u Gutiérrezovo vrijeme još uvijek skrivaju tragovi kolonijalizma, ekonomske neravnopravnosti i ekskluzivnog prava na modernizaciju. Tome u prilog, naravno, ide i pojam Trećeg svijeta, koji autor pak pokušava dekonstruirati narativom o oslobođenju, supstituirajući pritom binarnu razliku razvojnog i nerazvojnog (pogrđni naziv za to je *desarrollismo*) idejom napretka jednakih mogućnosti. Pojmove oslobođenja i napretka Gutiérrez će nastojati protumačiti u svjetlu Marcuseovih postavki o 1968, kad se studenti po prvi put ne bore tek protiv siromašnog društva, nego i protiv dobro organiziranog i većinskog, prebogatog društva, društva izobilja. Ekonomski imperijalizam koji pogađa svijet u Gutiérrezovo će doba, čini se, po prvi put raskrinkati svoje lice okrutnog ekonomskog imperijalizma, koji se zapravo nastavlja na procese kolonizacije. No, za peruanskog autora početna točka ponešto je drukčija od polazišta s kojih su kretali Marcuse i frankfurtski teoretičari. Proces koji će on nazivati istinskim oslobođenjem, po njegovu mišljenju, mora otpočeti iznutra. Rob je slobodniji što je više rob, što je snažnija i jasnija njegova identitetska pozicija, odnosno što je njegova podložnost više unutarnja i istinski dublja, štoviše i dobrovoljnija, jer ga upravo to čini samosvjesnijim u odnosu na nadrepresivni biljeg društva izobilja i koristoljublja (Gutiérrez 1989: 38). Sablast revolucije i opsesija tim izobiljem u najužoj su vezi, zbog čega se oslobođenje može manifestirati jedino kao dekonstrukcija pojmova *desarrollismo* i *liberación*. U većini slučajeva, naime, ti pojmovi zvuče nekako aseptično, istodobno iskrivljujući konfliktnu stvarnost s jedne strane i težnju potlačenih i obespravljenih klasa da postanu sudionici socioekonomskih i političkih procesa odlučivanja, koji ih suprotstavljaju tlačiteljima i bogatima.

I povijest se stoga mora iznova definirati kao proces stalne težnje za oslobođenjem, kao preuzimanje sudbine u svoje ruke, kao provokacija i (re)afirmacija ideje stvaralačkih sloboda, kulturne revolucije i nove ideje čovjeka, svojevrsnog individualnog dinamizma u Marcuseovu smislu riječi.

Teološka koncepcija oslobođenja u kojoj je nužan posrednik ili onaj koji donosi slobodu, prema Gutiérrezu, nije nipošto u suprotnosti s marksističkim koncepcijama. Štoviše, autor vidi izlaz u individualno koncipiranom oslobađanju koje je pedagoške naravi, pri čemu se poziva na teorijske koncepcije Paola Freirea. Sekularni narativ koji afirmira ideju oslobađanja kroz sociokulturne politike – jer subjekt preinačuje svoj odnos prema tlačitelju, posredno potom i prema vanjskoj realnosti – unutar kojih se potlačena svijest zamjenjuje onom kritičke naravi, od presudne je važnosti za Gutiérreza, koliko god to paradoksalno bilo, osobito ako se tumači u unutar njegova konfesionalnog i duboko teološkog hermeneutičkog (teorijskog) habitusa. U tom smislu, dakako, stari čovjek morat će umrijeti, osloboditi mjesto novom koji je na visini zadatka. Gutiérrez tu citira Marxa, cijepivši ga idejama pedagogije potlačenosti, da bi nakon toga iznio zanimljiv i nadasve simptomatičan primjer trbuhozborca u kojem se sav glas bori za svoje pravo (Gutiérrez 1980: 156). Gotovo hegelijanska, i sekularna negacija religijskog posredništva, za njega, paradoksalno, čini se, subjekt će još više približiti Bogu, jer svaka hermeneutika, pa tako i ona nespoznatljivog, traži emancipaciju. Praksa oslobađanja, kritičke naravi *per se*, dva svoja lica, nadu i utopizam, sjedinjuje u posve optimističnu viziju. U donekle radikalnoj Gutiérrezovoj viziji, inspiriranoj Ernstom Blochom, među inima, jedino ateist može biti dobar kršćanin, *in spe*, jer se u njega nada ispostavlja kao nešto *još-ne-svjesno* ili *još-ne-biće*. Paolo Freire kojeg u nekoliko navrata peruanski teolog spominje, aludirajući pritom često na njegovu *Pedagogiju obespravljenih*, prvotno objavljenu revolucionarne 1968, dakle netom prije Gutiérrezove knjige, poslužio je Gutiérrezu za osobito čitanje pod rešetkom. Freire se na isti ili sličan način obrušava na ideju razvoja i obespravljenosti, ali pritom ponajprije ističući strah od slobode, kritičke svijesti ili prekida sa *statusom quo*. Radikalizam i anarhizam kritičke svijesti za njega su, čini se, najkreativnije sile, iako mogu dovesti do nereda. U tom smislu Freire ističe da se temeljne premise takve *nove pedagogije*, na tragu Hegela, moraju izvesti iz tzv. dehumanizacijske paradigme, u kojoj su zarobljeni i tlačitelj i potlačeni, kao u svojevršnom krutom, conceptualnom binarizmu. Lažno milosrđe i velikodušnost hrane se smrću ili očajem, siromaštvom, pri čemu Freire ističe zanimljivu inklinaciju bivših potlačenih da se pretvaraju u tlačitelje. Novi čovjek, o kojem govore i Marcuse i Gutiérrez, eto, ovdje i Freire tako nipošto ne može iskrsnuti sam po sebi, jer je strah od slobode jači, kao i želja da se uzme mjesto tlačitelja ili ostane na poziciji obespravljenih. Hegelijanska vizija roba na taj način ponovno se aktivira, prije svega u smislu ponutrenja slike tlačitelja i uzurpatora, čiji je identitet zapravo izgrađen na tom binarizmu u odnosu na obespravljenoga. Kritička misao može, dakle, utjecati na stvarnost samo kroz praksu (Freire 2002: 18–23). Narativi jastva pretvorit će u konačnici

obespravljenе klase u egzemplum, ali ne u martirološkom smislu, jer će njihova “individualna” pedagogija oslobađanja postati univerzalnom. Binarizam se hrani birokracijom koja je, po taj sustav, održavajuća, hrani se starim mitologijama. Diskurs koji je proizvela Marcuseova misao u tom smislu od velike mu je pomoći – uostalom, kao i Gutiérrezu, za kojega su dominantni oblici društvene manipulacije i nadzora, čini se, održavanje svijeta obespravljenosti i potlačenosti represijom te objektivizacija potlačenih, u smislu stalnog dokidanja njihove potencijalne veze s vlastitim identitetom. Na tragu Fanona, svoju agresiju kolonijalni objekt prvo će iskaz(iv)ati na sebi samom ili sebi sličnom, jer imputirani kolonijalni metanarativ uvijek implicira neku udivljenost prema izvorištu opresije (Freire 2002: 49–50). Praksa će obespravljenе tako dovesti do spoznaje da svijest lako može postati njihovom metodom, bilo u obliku revolucije ili aktivizma, ali zasigurno izvan binarizma učitelja i učenika, naratora i pasivnog primatelja i sl. Raskinuti s tim bankarskim sustavom obrazovanja, gdje je učenik, obespravljeni, tek (is)prazno mjesto ideološkog depozita, u središtu je Freireova interesa. Jedina pretpostavka koja, po Rancièreu, omogućava stvaranje demokratskog društva jednakosti, one prave jednakosti koja je radikalna i ne ovisi o obrazovanosti ili pak o bogatstvu, istodobno je učenje učitelja i učenika, izvan dihotomnih okvira, u polju čiste emancipacije (Rancière 2010). Interes tlačitelja uvijek je bio, i ostat će, promjena svijesti obespravljenih, a nipošto i promjena situacije u kojoj se oni nalaze, koja ih obespravljuje. Na tom tragu, čini se, obrazovanje se nameće kao praksa slobode, težeći u isti mah dokidanju hegemonijskih i tobože univerzalnih metapriča te, s druge strane, performativnom dijalogu, koji poziva na djelovanje, na aktivizam, stalno proizvođeci nova značenja i imenovanja (Freire 2002: 71–72). Bankarska pedagogija obrazovanja, kako najčešće ističe Freire, antihumanizacijska je u svojoj srži, jer potiče naivno razmišljanje – ako uopće i to. Ishodište programa nove kritičke pedagogije stoga mora biti utemeljeno na konkretnoj situaciji, njezinim praktičkim uvjetima, u konstelacijama kakve otvaraju, između ostalog, politički, kulturni, obrazovni i umjetnički aktivizam. Kodirane životne situacije stalnosti i tobožnje nepromjenjivosti odnosa valja, dakle, konstantno dekodirati i mijenjati, učiniti ih nestalnim istraživanjem graničnih situacija i njihove inherentne nestabilnosti, tobožnje linearnosti narativa i sl.

Augusto Boal svoje je *Kazalište potlačenih* objavio 1972, u približno isto vrijeme i nadasve sličnom kontekstu kao i prethodna dva autora. U jednom od predgovora klasičnu (dramaturšku) priču o Tespisovu sukobu s korom ispred Solona, čime se tobože rađa figura protagonista u teatru, iskoristio je kao snažnu metaforu de-empatizacije aristotelovske sheme kazališnog procesa, koja je osuđena na jednosmjernost. Izmjenjujući, u pravilu, kratke teorijske zapise o aristotelovskom, makijavelističkom, brehtovskom i

hegelijanskom dramaturškom sustavu, pri čemu jedino ovaj potonji, čini se, postavlja dramski lik u poziciju subjekta, Augusto Boal ističe postajanje gledatelja subjektom kao temeljnu svrhu kazališne komunikacije. Postavši subjektom, on ne delegira svoju moć u dramski lik, kao što je to bio slučaj u Aristotela ili u Brechta, uz razumsku komponentu, već preuzima ulogu protagonista koji teatar prihvaća kao *probu za revoluciju*. Transformacija gledatelja u izvođača na pozornici revolucije posve je emancipatorni proces, pa podrazumijeva “činjenje tijela ekspresivnim”, bilo u obliku forum-teatra za raspravu, teatra slika, simultane dramaturgije ili diskurzivnog teatra (Boal 2000: 100–140). Tijelo koje je podređeno pasivnosti, neekspresivnosti, rampi ili bilo kojoj drugoj granici i dovršenosti – ističe Boal – zarobljeno je, u isti mah, u sferi autoteličke represije. Poetika oslobođenja, stoga, neminovno podrazumijeva razdvajanje, *spectator* postaje *spect-actor* na krajnje nerepresivan način, najčešće unutar ideje komunitarnosti, neke vrste zajedništva u izvedbenom procesu koji, istodobno, predstavlja i internalizaciju represije i neki oblik tranzitivne demokracije, dakle propituje i dekonstruira u isti mah. Dok mnogi stvaraju kazalište, mi jesmo kazalište, ističe Boal. Valja imati na umu da Boal nije htio tek transformirati monološku strukturu diskursa tradicionalnog izvođenja u svojevrstan dijalog između publike-kao-izvođača i dinamički oblikovane pozornice života. Brazilski je redatelj i kazališni pedagog za života eksperimentirao s mnogim vrstama interaktivnog kazališta, vjerujući da je dijalog zajednička, odnosno zdrava dinamika između svih ljudi, koju sva ljudska bića nastoje postići, jer su sposobni za dijalog. Onda kad dijalog postane monolog, dolazi do ugnjetavanja i represije. Kazalište je diskurzivno-vizualni obrazac slika, a ljudsko tijelo upotrebljava kao sredstvo predstavljanja osjećaja, ideja i odnosa. Dva volontera, na primjer, pozvana su da stvore zamrznutu sliku ili stol, svaki drži položaj u međusobnom odnosu – štoviše, jedan može biti pouzdani član društva, a drugi pak osoba koja sebe percipira ili je, naprotiv, drugi doživljavaju kao autsajdera. Svi članovi zajednice, primjerice prolaznici ili prijatelji bilo koje osobe u toj teatarskoj slici, na njoj mogu stvarati vlastite obrise ili učitavati vlastita značenja. U takvom Boalovu sustavu, koji je zapravo imagemsko-pedagoški, vrlo lako generira se diskusija, čak i polemika, jer se nitko od sudionika ne nalazi u nekom “komunikacijskom hendikepu”, svi su ravnopravni članovi te imaginarne pseudoteatarske zajednice. U pedagoškom smislu, na tragu Freireova koncepta pedagogije, kao postupnog i dugotrajnog oslobađanja od sprega autoritarnosti, jedna od ključnih značajki Boalova rada je, čini se, Forum teatar. U suštini, to je oblik dramskog istraživanja koji na subverzivan način potiče učenje, smišljajući moguće strategije za suočavanje s problemom, a s osnovnim ciljem da se pomogne grupi ili pojedincu u istraživanju mogućih rješenja za točno određene represivne sce-

narije. Forum teatar se ne nameće, ne kazuje, ne naređuje što netko mora ili bi trebao učiniti, ali sugerira i, u konačnici, restrukturira iskustvo. U početku publika pasivno promatra prizore. Džoker u jednom trenutku govori publici da će se cijela scena, prema unaprijed zadanom scenariju, ponovno izvesti, osim ako netko iz publike želi predložiti neku vrstu obrata, drukčiji fabularni tijek ili promjenu u scenariju, kako bi se postiglo bolje rješenje, bilo za pojedinca ili zajednicu. U tom tipu teatarskog aktivizma publika ne samo da se osnažuje, jer se, u pravilu, uključuje u dramaturgiju, već, s druge strane, pokazuje da uvijek postoje alternative i izbori koji mogu donijeti rezultate, koji monološki um tlačitelja mogu dovesti u pitanje.

Jedna od poticajnijih analiza odnosa života, tijela i politike može se pronaći u filozofskoj misli Giorgia Agambena, posebno u *Uporabi tijela* (2016). Autor ističe da se izraz “upotreba tijela” može pronaći već na početku Aristotelove *Politike*, na mjestu gdje se otvara pitanje naravi ropstva ili potlačenosti kao takve. Grad se za grčkog filozofa zapravo sastoji od obitelji ili domaćinstva (*oikiai*), pri čemu se obitelj, u nekom savršenom obliku, sastoji od robova i slobodnih ljudi (*ek doulon kai eleutheron*), a robovi se spominju prije slobodnih ljudi (Agamben 2016: 3). Nadalje, biti rob je definirano na negativan način, u odnosu na njegovu drugost. Oslanjajući se na platonsku tradiciju, Aristotel je želio vlast gospodara nad robom simbolički prikazati preko odnosa dominacije duše nad tijelom. Odnos koji je predložio grčki filozof, na primjer, nije definiran u političkom kontekstu, pa njegovu semantiku valja tumačiti u svjetlu *kućanstva* (Agamben 2016: 4). Tu pak iskrsava aristotelovska definicija roba, kao bića čiji je rad sveden, čini se, na *upotrebu tijela*. Aristotel će uvesti korisnu usporedbu između roba i *ktemata*, alata i instrumenata, kako bi zaključio, prema Agambenu, da se robovi mogu prisvojiti kao animirana oprema (*ktema ti empsychon*). U tom smislu, naime, pojam ropstva može se lako usporediti s fukoovskim pojmovima biopolitičkih regulatornih i kontrolnih mehanizama, iako je, kako ističe Agamben, pritom nužno izmještanje upotrebe tog represivnog tijela iz sfere *poesis* i proizvodnje u sferu prakse ili načina života (Agamben 2016: 12). Ukupna asimilacija roba, prvo u sferu domaćinstva, pa zatim u sferu prakse, omogućava Agambenu da implicira da se rob ne mora smatrati samo robom, već dijelom nekog šireg, njemu nadređenog i ograničavajućeg entiteta ili tijela. Rob je dio (tijela) gospodara, u organskom, ne samo u instrumentalnom smislu, do te mjere da Aristotel može govoriti o njihovoj zajednici života (Agamben 2016: 13). Kao što su već napomenuli Gustavo Gutiérrez, Paulo Freire i Augusto Boal, ipak postoji neka vrsta biotehnologije u dubokoj strukturi porobljavanja, o kojoj je moguće progovoriti i u svjetlu hegelijanske dijalektike. Jer Hegel raspravlja o pojmu svijesti općenitije, ali je definira na mnogo koherentniji način, u odnosu na subjektivnost, tvrdeći da samosvijest pretpostavlja subjekte koji

podliježu drugim subjektima ili, drukčije rečeno, samosvijest je svijest tuđe svijesti o sebi, koja se nalazi u nekoj zanimljivoj, nadasve dinamičkoj zoni diferencijacije. Ta zona je mjesto različitosti, gdje pojedinci traže i autonomiju i hegemoniju, i odnos i neovisnost, istovremeno. Iako je rob duboko ovisan o gospodaru i u odnosu prema njemu gradi svoj identitet, on istodobno reflektira i želju gospodara da uspostavi svoju čistu svijest. S pozicije gospodara i njegove svijesti, potlačeni je samo stvar, nipošto samosvjesno biće, čega je rob itekako svjestan, reflektirajući na taj način i tu njegovu drugost. Međutim, položaj gospodara, tlačitelja, također nije nikad, barem ne u potpunosti, zadovoljavajući, jer ne može ostati izvan zone refleksije. Negirajući vlastitu svijest, pretvarajući roba u objekt tobože nevažan za njegovu vlastitu samosvijest, gospodar/tlačitelj nije zato u stanju uspostaviti odnos prepoznavanja, ni za sebe niti za svojeg podređenog, koji je, prema tome, paradoksalno, u prednosti, jer je u stanju iznaći zadovoljstvo u procesu rada, transformirajući objekte, tako izgrađujući vlastiti svijet i svoj identitet u njemu (Hegel 1977: 104–138). Takva dijalektika sugerira pak određenu vrstu koherencije između konkretnog i apstraktnog, subjekta i objekta, pristranosti i cjelovitosti – prema Hegelu, i gospodar i rob priznaju svoje postojanje samo u odnosu, čak i u pomirenju s tim odnosom, sudjelujući u međusobnim transformacijama moći. Hegelova tvrdnja o esencijalnom i apsolutnom objektu kao jastvu, dakle, uključena je u biopolitičku teoriju podređivanja (subjekcije) i subjektivacije, kao prijelaza iz aktivnosti u pasivnost, od represije do ropstva. Paradoksalnu egzistenciju roba-kao-identiteta, koju Hegel amplificira, trebalo bi smjestiti i u kontekst biopolitike, kao što to čine, primjerice, Esposito, Badiou, Nancy. Identitet potlačenih trebao bi se definirati kao vječno *obilježavanje* i *otklanjanje obilježavanja*, kao stalno *upisivanje*, *brisanje* i *ponovno potpisivanje* predmeta svojeg rada. Potpis koji rob stavlja na tijelo predmeta, rada, gospodar odmah oduzima, čak i briše, (pre)označava, usmjerava na sebe. Subjektivaciju takve vrste Boal, Freire i Gutiérrez tumačili su najčešće u svjetlu ostvarivanja prava na diskurs, prava na jezik, unutar ili izvan okvira neke nadređene systemske norme. I Boal i Gutiérrez i Freire nastojali su subjekt osloboditi pasivnosti, uključiti ga u neki dinamizam koji mu je, uostalom, posve imanentan, bez obzira je li riječ o gledatelju, glumcu ili potlačenom. O izazovima prilikom uvođenja pojma subjekcije u filozofsko razmatranje subordinacije često se razmišlja, na primjer, posve na Boalovu tragu, kao o izlazu iz pasivnosti publike i stvaranju angažiranih uvjeta za neku društveno relevantnu (a ne nužno estetsku) izvedbu. Glavni cilj demokratizacije izvedbenog procesa, a osobito njezine recepcije, koji se lako može poistovjetiti s promocijom metoda što promiču participativne načine uključivanja publike ili dijaloških narativa u estetsku realnost, sasvim vjerodostojno može

se uključiti i u širu problematiku redefinicije obrazovnih matrica izvan binarne logike potlačenog i tlačitelja, tobože pasivnog objekta i aktivne, dominantne subjektivne svijesti. Za Rancièrea je, čini se, upravo to onaj najšire moguće postavljen, prijeko potreban okvir kroz koji možemo definirati fenomen postmodernog gledatelja, a posljedično i njegovu emancipaciju. U nekoliko navrata Rancièr daje prikaz složenih procesa inherentnih problemu *gledanja-kao-takvog*, koji se mogu promotriti unutar konteksta Boalova kazališta potlačenosti, Freireove pedagogije obespravljenih i Gutiérrezova kršćanskog socijalizma, posebice ako se na te teorijsko-aktivističke paradigme gleda kao na pokušaje reafirmacije subjekta – u smislu konačnog raskida s konformističkim načinima doživljaja odnosa subjekcije i dominacije. Paradoks gledatelja, primjerice, francuski autor definirat će na sljedeći način, ističući da je biti gledatelj loše iz dva razloga:

Prvo, gledanje je suprotno znanju: gledatelj se drži ispred neke pojavnosti, u stanju neznanja, kako o procesu produkcije te pojavnosti, tako i o stvarnosti koju ona prikriva. Drugo, suprotno je od glume: gledatelj ostaje nepomičan na svojem sjedalu, pasivan. Biti gledatelj znači ostati odvojen, oboje, i od sposobnosti saznanja i od sposobnosti djelovanja. (Rancièr 2011: 2)

Snaga reprezentacije o kojoj govori Rancièr, a koja je pak u skladu s Boalovom, Freireovom i Gutiérrezovom potrebom de-subjekcije, nužno mora biti subvencionirana, neprestano usmjeravajući subjektu pozornost na načine na koje znanje, ili neki drugi spoznajni moment, postaje mogućim. Rancièr ne zagovara pritom Brechtovu perspektivu, u kojoj gledatelj zauzima tobože racionalnu poziciju promatranja radnje na pozornici s neke relativne, zapravo i meta-kognitivne udaljenosti. Kritičan je zapravo prema toj udaljenosti, jer se u njoj odražava suprotnost između znanja i neznanja, bez obzira u čiju korist. Gledatelj mora nužno biti uklonjen s mjesta promatrača, kao što Freireov učenik mora izaći iz bankarskog sustava jednosmjernog i uskogrudnog poučavanja, pasivno prihvaćajući svu realnost koja mu se nudi kao pravu, jedinu i tobože vjerodostojnu. Rancièr identificira neke od važnijih problema u procesu objektivizacije gledatelja, pritom tvrdeći da oni koji namjeravaju naučiti svoje gledatelje načinima kako da prestanu biti samo pasivni gledatelji, primjerice u participativnim izvedbenim obrascima, istovremeno nužno pretpostavljaju drukčiji oblik podvrgavanja, koji se opet stvara unutar binarnog odnosa i udaljenosti između znanja i neznanja. Njegova metafora učitelja neznanice ponovno se aktivira. Udaljenost između sebe i svojih učenika, kao pasivnih ili nužno kontaminiranih objekata recepcije, učitelj može smanjiti tek pod uvjetom da tu distancu stalno iznova stvara. Da bi neznanje zamijenio znanjem, on uvijek mora biti korak ispred, odnosno uvoditi nove oblike neznanja

između učenika i sebe. Isto čini kolonizator s objektom svoje subjekcije, stalno ga redefinišući, dokidajući mu svaku moguću vezu s potpisom, s pravom na imenovanje, prisvajanje rezultata svojeg rada. Posjedovanje znanja i, posljedično, moć djelovanja, samim time, nije u izravnoj vezi s količinom znanja, *koliko toga tko zna*, nego ponajprije s položajem s kojeg se tom znanju pristupa i tako destabilizira fiksno pozicioniranje odnosa, koje opet proizvodi podređenost i hijerarhijske uvjete u procesu učenja. Emancipacija započinje u trenutku kad se taj odnos osvijesti.

LITERATURA

Agamben, Giorgio 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, California: Stanford University Press.

Agamben, Giorgio 2008. *State of Exception*. Chicago: University of Chicago Press.

Agamben, Giorgio 2016. *The Use of Bodies*. Stanford, California: Stanford University Press.

Badiou, Alain 2017. "Hegel's Master and Slave", *Critique and Critique*, 4, 1.

Boal, Augusto 2000. *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press.

Butler, Judith i Catherine Malabou 2010. *Sois mon corps: une lecture contemporaine de la domination et de la servitude chez Hegel*. Paris: Bayard Éditions.

Butler, Judith 1997. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford, California: Stanford University Press.

Butler, Judith 1999. *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth Century France*. New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles i Félix Guattari 2015. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. London – New Delhi – New York – Sydney: Bloomsbury.

Deleuze, Gilles 2002. *Pure Immanence: Essays on A Life*. New York: Zone Books.

Esposito, Roberto 2008. *Bios: Biopolitics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Esposito, Roberto 2010. *Communitas: The Origin and Destiny of Community*. Stanford, California: Stanford University Press.

Esposito, Roberto 2011. "The Person and Human Life", u: *Theory after Theory*, ur. Jane Elliott i Derek Attridge. London and New York: Routledge.

Esposito, Roberto 2015. *Two: The Machine of Political Theology and the Place of Thought*. New York: Fordham University Press.

Fanon, Frantz 1967. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press.

Foucault, Michel 1978. *The Will to Knowledge: The History of Sexuality, Volume One*. New York: Pantheon Books.

Foucault, Michel 1997. *Ethics, Subjectivity and Truth: The Essential Works of Michel Foucault, 1954–1984, Volume One*. New York: The New Press.

Freire, Paulo 2002. *Pedagogija obespravljenih*. Zagreb: Odraz.

Gutiérrez, Gustavo 1980. *Teologija oslobođenja: povijest, politika, spasenje*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1977. *Phenomenology of Spirit*. Oxford: Oxford University Press.

Kojève, Alexandre 1980. *Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the Phenomenology of Spirit*. New York and London: Cornell University Press.

Rancière, Jacques 2010. *Učitelj neznanica: pet lekcija iz intelektualne emancipacije*. Zagreb: Multimedijalni institut.

Rancière, Jacques 2011. *The Emancipated Spectator*. London: Verso.

SUMMARY

NARRATIVES OF OPPRESSION AND THE PEDAGOGY OF CUSTODY: GUTIÉRREZ, FREIRE, BOAL

The theoretical oeuvres of Gustavo Gutiérrez, Paulo Freire and August Boal have not been interpreted so far in an overlapping context, and their theses on the emancipated mode of thinking in the humanities have rarely been contextualized at all, especially in the light of contemporary research on literary, performative or artistic phenomena. The aim of this essay is, therefore, to draw attention to the correlations in their theoretical thinking, primarily on the basis of a specific kind of relationship to the object, either in terms of the viewer, the pupil or the most widely understood recipient, i.e. recipient of knowledge and possible reader etc.

All these authors are deeply influenced by a strong Marxist note and, beyond the epistemological level, a similar historical or contextual time frame and the environment where their notion of subjectivity is established.

Key words: emancipated reader, subject, object, oppressed

Transformacijsko-terapijski učinci čitanja: teorija recepcije, psihoanaliza i empirijska istraživanja čitanja

UVOD

Ovaj rad problematizira dva pristupa teoriji i praksi čitanja – psihoterapijski i književnoteorijski. Dok je psihoterapijski pristup ciljano sekundaran, a ipak načelno prisutan, u fokusu se nalazi književna teorija, konkretnije teorije koje daju svoj doprinos problematici čitanja. Radom se želi pokazati koji su temeljni mehanizmi djelovanja književnog teksta na čitatelja, odnosno zbog čega čitanje književnih tekstova proizvodi terapijsko-transformacijske učinke. Također je namjera ovoga rada pokazati da postoji mjesto preklapanja između psihoterapijskog i književnoteorijskog pristupa čitanju, te da je to mjesto učinak čitanja. Iz perspektive književne teorije, problematizira se teorija recepcije (Jauss, Iser, 1978) kao književna teorija koja se fokusira na implicitnog čitatelja i na ono što on od teksta očekuje (horizont očekivanja). Teorija čitateljske reakcije (Crosman, 1982/1987; Dillon, 1982/1987) poslužit će kao još jedan korak ka približavanju konkretnom čitatelju i njegovom čitateljskom iskustvu. Potom se rad fokusira na psihologijske aspekte teorije čitateljske reakcije, s posebnim naglaskom na psihoanalitičku perspektivu Normana Hollanda. Na kraju, empirijska istraživanja čitanja (Miall, Kuiken, 2002/2004) ukazuju na načine na koje književnost izaziva osjećaje, mentalne slike, kognitivne obrasce, sjećanja, potisnute doživljaje i dr. koji u konačnici potkrepljuju tezu o mogućim terapijskim učincima književnosti. Empirijska analiza čitanja pokazuje se kao nužan element kako bi se dopunio teorijski koncept o utjecaju književnosti na pojedince i njihove živote. Konkretni i definirani učinci čitanja pokazat će se kao metodološki i terminološki alati koje će se nastojati interpretativno usmjeriti prema čitanju kao transformacijsko-terapijskom procesu.

1. TEORIJA RECEPCIJE I KRITIKA ČITATELJEVE REAKCIJE

Književne teorije, konkretnije teorije koje daju svoj doprinos problematici čitanja, postavljaju pitanja o vrlo bitnom, a opet značajno zanemarenom aspektu

književnosti, a to je njezin učinak na čitatelja. Potrebno je jasno istaknuti kako se rad bavi samo trima (književnim) teorijama čitanja – teorijom recepcije, psihoanalitičkom perspektivom teorije čitateljske reakcije i empirijskim istraživanjima čitanja. Iako su se i drugi istaknuti autori bavili problematikom čitanja, primjerice Roland Barthes, Jacques Derrida, Hans Georg Gadamer, iza kojih stoje i različite teorijske pozicije, u radu se svjesno selektivno odabiru oni autori koji jasnije i plodonosnije korespondiraju s temom i to u smislu da se kod njih teorija recepcije i teorija čitateljske reakcije promatraju kao direktni teorijski prethodnici za ovaj rad esencijalnih empirijskih istraživanja čitanja. Zbog toga je potrebno za početak dati kratki prikaz prijelaza koji se zbija u teoriji književnosti – prijelaza koji je zacrtao put k teorijskom pa onda i empirijskom proučavanju čitanja. Ovdje je bitno na to ukazati jer se time jasno može pratiti prijelaz s proučavanja teksta na proučavanje čitanja/ čitatelja, čime se kontekstualizira zaokupljenost proučavanja čitanja u književnoj teoriji.

Tekstom do čitatelja

Raniji pristupi u istraživanju književnosti prvenstveno su se temeljili na proučavanju autora, nakon toga teksta, dok je čitatelj bio skoro u potpunosti zanemaren. Pozitivistički naglasak na proučavanje autora oslanjao se na njegovu biografiju, s posebnim osvrtom na činjenice iz autorova života te istraživanje vremena u kojemu je djelo nastalo. Pozitivizam drži da književni tekst možemo shvatiti tek kada istražimo osobine onih koji ga pišu (Solar, 1997: 275), odnosno kada utvrdimo koje je značenje sam autor naumio upisati u svoje djelo. Nakon pozitivizma, pažnja s autora pomiče se na djelo, za što su osobito zaslužne formalističke teorije i Nova kritika. Prema njihovim pretpostavkama djelo je jedan i jedini izvor značenja, te se ono ne bi trebalo tražiti izvan njega, u kulturalno-povijesnim okolnostima ili u psihologiji autora. Književni tekst je za formaliste samodostatan i zaokružen tekstualnim odnosima i unutrašnjim ustrojstvom djela te je svijet djela autonoman, a svaki vanjski čimbenik, poput konteksta, izlišan je prilikom proučavanja knji-

ževnih tekstova. S obzirom na ovakav ograničeni pogled formalista i Nove kritike, i nije toliko iznenađujuće što se javila nova književna teorija koja se suprotstavila proučavanju djela kao temeljnom cilju znanstvenog pristupa književnosti. Riječ je o teoriji recepcije koja je bila osobito plodonosna 1970-ih godina, prvenstveno na području Njemačke (Maricki, 1978: 8) te koja je svratila pozornost na recepciju čitatelja. Fenomenom recepcije publike ranije su se bavile fenomenologija, hermeneutika i sociologija književnosti, što je vodilo do sve većeg zanimanja za čitateljevu ulogu prilikom interpretacije djela. Osnovna pretpostavka teorije recepcije, tzv. škole iz Konstanza, govori o tome da je književno djelo namijenjeno publici i da se ostvaruje tek u procesu čitanja, što pretpostavlja aktivan i dijaloški odnos između djela i čitatelja. U programskom tekstu teorije recepcije iz 1967. "Književna povijest kao izazov nauci o književnosti" njemački romanist Hans Robert Jauss ističe kako je publika temeljni činitelj prilikom određivanja vrijednosti nekog književnog djela (Jauss, u: Maricki, 1978: 37). Čitatelj je aktivan i u stalnom dijalogu s tekstom kojemu postavlja pitanja te sam daje odgovore na temelju horizonta očekivanja kao povijesnog okvira putem kojeg publika interpretira i daje značenje književnom tekstu. Horizont očekivanja publike mijenja se ako djelo izlazi iz okvira tog horizonta, što se očituje kroz promjenu čitateljevih reakcija. Jaussov pristup je prema tomu povijesni i kolektivni pogled na zajedničke karakteristike cijelih generacija čitatelja.

Korak dalje krenuo je Wolfgang Iser, još jedan predstavnik škole iz Konstanza, koji je u svom tekstu iz 1971. g. "Apelativna struktura tekstova" u 3 koraka pokušao opisati odnos između teksta i čitatelja. Osebnost književnog teksta u odnosu na druge vrste tekstova te učinak djelovanja književnog teksta na čitatelja stupnjevima neodređenosti sadržaj su tih koraka. Razlika između Jaussa i Isera prvenstveno leži u perspektivi kojom oni obuhvaćaju problematiku čitanja. Jaussova perspektiva je povijesne naravi te zahvaća generacije čitatelja, dok Iser čitanje proučava kao individualan čin te se konkretnije bavi odnosom između teksta i čitatelja, zbog čega nam je on ovdje i bitniji. Iser kaže kako stvarnost književnih tekstova nije istovjetna izvanknjiževnoj stvarnosti, što osposobljava književne tekstove za pružanje novih uvida čitateljima u izvanknjiževnu stvarnost (Iser, u: Maricki, 1978: 96). Nemogućnost postojanja supstancijalne identičnosti između književne i izvanknjiževne stvarnosti uzrokuje mjesta neodređenosti u tekstu, čime je čitatelj suočen sa situacijom nerazumijevanja teksta. Ako je u tekstu prisutna velika količina mjesta neodređenosti, onda tekst kreće ka fantastici, a ako je prisutna velika mjera poklapanja sa svijetom izvan teksta, onda tekst kreće smjerom banalnosti, smatra Iser. Čitatelj, da bi mogao nastaviti čitati književni tekst, mora ovladati mjestima neodređenosti, jer je funkcija neodređenosti upravo u tome da postavi čitatelja u aktivnu poziciju stvaranja značenja. No

svijet teksta nije samo različit od svijeta realnih predmeta ("izvanknjiževne stvarnosti"), već i od čitateljevog iskustva. Tomu je tako jer tekst uvijek na drugačiji način opisuje stvarnost, što nas kao čitatelje primorava da ovladamo njime i prilagodimo ga našim dispozicijama. Ako je stvarnost književnog svijeta toliko drugačija od naših iskustava, onda to može dovesti ili do toga da čitatelj prestane čitati takvo djelo jer ga nikako ne uspijeva normalizirati i smanjiti mjesta neodređenosti, ili do toga da čitatelj korigira svoj dotadašnji stav koji je imao o nečemu što djelo obrađuje. U skladu s time Iser kaže kako mi kao čitatelji imamo sklonost da sudjelujemo u fikcionalnim svjetovima, da napustimo vlastite sigurnosti, što u konačnici može dovesti do toga da stječemo nova iskustva o sebi (1978: 114).

Za mjesta neodređenosti Iser kaže kako im je funkcija "da tekst učine prilagodljivim za najindividualnije čitateljske dispozicije" (Iser, u: Maricki, 1978: 99). Prema Iseru, ona proizlaze iz prirode književnog teksta koji nikad nije u potpunosti identičan sa stvarnosti. Čini se kako iz ovoga proizlazi da se normalizacija mjesta neodređenosti svodi na čitateljevu intervenciju u tekst kako bi ga on sebi mogao objasniti i prilagoditi vlastitom mentalnom, iskustvenom, psihičkom i perceptivnom sklopu. Iser u svom tekstu doduše o tome detaljno ne govori, osim što dopušta mogućnost da se promjene u čitatelju zbivaju, jer je on, ako želi nastaviti čitati književno djelo, prisiljen korigirati vlastite stavove (1978: 98). Što točno uključuje Iserova teza o "korigiranju vlastitih stavova" te o "stjecanju novih iskustava o sebi", u tekstu se ne objašnjava. Međutim, ovdje je važno pokazati da je ideja o normalizaciji teksta i korigiranju čitateljevih stavova bliska onome što se zbiva u transfernom odnosu između terapeuta i pacijenta. Transfer se u psihoterapiji zbiva kada pacijent na psihoterapeuta projicira odnos koji je imao sa značajnom osobom iz prošlosti i teži ponovnom uspostavljanju istog odnosa kako bi pokušao ostvariti svoje potrebe.¹ Empirijska potvrda postojanja transfera u svakodnevnom životu pokazuje kako osobe sličnu stvar rade prilikom upoznavanja novih osoba, i to prvenstveno služi kao model učenja i kategoriziranja novih spoznaja o osobama koje upoznaje (Andersen, Cole, 1990; Andersen, Baum, 1994; Andersen, Glassman, Chen, Cole, 1995; Andersen, Berk, 1998). To da se kategoriziranje i klasificiranje, svakodnevnim žargonom nazvano "stavljanje u ladice", zbiva po principu transfera i nije tako čudno, s obzirom da upisivanje iskustva iz prošlosti na nova iskustva služi kao mehanizam lakšeg snalaženja i davanja značenja.

¹ O transferu se najčešće govori unutar psihodinamskih psihoterapija. Dok na generalnoj razini značenja, "označava prijenos čuvstava ili stavova (...) u psihoanalitičkoj terapiji transfer označava prijenos čuvstava, stavova ili oblika ponašanja prvobitno formiranih u odnosu s nekom bliskom osobom (najčešće roditeljem) na terapeuta" (Petz, 1992: 473).

Slično se zbiva i s odnosom između teksta i čitatelja, gdje proces književnog transfera pokazuje vrlo sličnu situaciju. Zbiva se to da činom čitanja čitatelji interagiraju u tekst, jednako kao što tekst usmjerava njihove reakcije i manipulira njihovim očekivanjima. Kao i u psihoterapiji, čitajući književni tekst čitatelji doživljavaju slobodne asocijacije, projektivne reakcije i intenzivno investiranje emocija, o čemu govori teorija književnog transfera.² Teorija književnog transfera gleda na književnost kao na domenu koja je intrinzično povezana s kulturom i psihom te se fokusira na odnos između ta dva polja. Književna produkcija uvijek uključuje i unutarnje psihičko procesiranje i vanjsko oblikovanje kulturnog materijala. Time je i psihičko i kulturno polje transformirano učinkom književnosti (Schwab, 2001). Mjesta neodređenosti bi svakako u tom kontekstu bila "sive zone" gdje je čitatelj suočen s mjestima u tekstu koja su ili otvorena ili ispunjena značenjem stranim čitatelju. Korak dalje u razmišljanju nam može pokazati da je normaliziranje mjesta neodređenosti ispunjeno čitateljevim iskustvima koja su prethodila čitanju. Lijepljenje i upisivanje značenja u tekst prilikom čitanja, svojstvenih čitateljevim "dispozicijama", uvelike podsjeća na proces transfera u psihoterapiji i u svakodnevnom životu. Normalizacija mjesta neodređenosti upisivanjem značenja svojstvenih individualnom čitatelju može se promatrati kao proces sličan procesu prijenosa (transfera) karakteristika koje pacijent pripisuje psihoterapeutu. Iserovo "korigiranje vlastitih stavova" prilikom savladavanja mjesta neodređenosti proces je sličan onome koji se zbiva prilikom prorade transfera u psihoterapiji gdje pacijent uči nove obrasce ponašanja, mišljenja, osjećanja koja su zamijenila ona disfunkcionalna zbog kojih pacijent ima psihičkih poteškoća. Kao što je već naglašeno, teorija recepcije ne bavi se detaljnijom analizom onoga što se zbiva prilikom normalizacije mjesta neodređenosti, kako i na koji način, te koje sadržaje prilikom čitanja čitatelj upisuje u književni tekst. Također detaljnije ne analizira kako čitanje djeluje na individualnog čitatelja, te što se mijenja u njegovoj percepciji, mišljenju, osjećajima, stavovima i dr. prilikom čitanja. Teorija recepcije prvenstveno se bavi idealnim, odnosno (Iserovim)

² Kako književnost oblikuje i transformira živote pojedinaca i kako utječe na doživljaj sebstva? Kako književnost djeluje u prostoru između kulture i sebstva da bi utjecala na stvaranje granica među njima, ujedno generirajući transformaciju sebstva i kulturnu transformaciju? – ova pitanja postavlja Gabriele Schwab, njemačka komparatistica književnosti i autorica članka "Cultural texts and endopsychic scripts" (2001), u kojemu govori o književnom transferu kao poveznici između kulture i psihe. Književni transfer omogućava strukturiranje i redefiniranje psihičkih i kulturalnih elemenata. On stoga nije nepoželjna posljedica analize književnosti. Dapače, spada u temeljne funkcije književnog utjecaja. Za detaljniju analizu psihoterapijskog i književnog transfera upućujemo na neobjavlvenu doktorsku disertaciju Ive Žurić Jakovine iz 2013. pod naslovom *Čitanje kao transfer: tekst i kontekst (samo) pomoći u knjigama za samopomoć i psihoterapijskim romanima*.

implicitnim čitateljem kojeg zadani književni tekst pretpostavlja i kojemu je upućen. Takav čitatelj je na neki način produkt samog teksta i on je aktivan samo u granicama koje mu tekst dopušta, zanemarujući procese koji pokreću individualnog čitatelja od krvi i mesa, osobito na njegove psihološke procese. Kritika čitateljske reakcije, kao dio teorije recepcije, s druge će strane, pobliže objasniti otvorena pitanja čitateljske recepcije.

Teorija čitateljske reakcije – psihološki aspekti čitanja

U Sjedinjenim Američkim Državama se, uspooredno s njemačkom školom teorije recepcije iz Konstanz, razvila teorija čitateljske reakcije (*reader-response criticism*) (Biti, 2000: 468). Za razliku od kontinentalnih teoretičara usmjerenih na analizu ideal-tipskih modela čitatelja i sukladno time na uniformna čitateljska iskustva, zagovaratelj teorije čitateljske reakcije usmjeravaju se k istraživanju subjektivne konstitucije značenja književnog teksta, odnosno inzistiraju na analizi individualnih reakcija pojedinog (konkretnog) čitatelja. Ovaj pomak fokusa k individualnom čitatelju unutar književne teorije bitno je istaknuti jer nas istovremeno približava i glavnom interesu ovoga potpoglavlja – psihološkim aspektima individualnog čitatelja. Prijelaz od ideal-tipskog čitatelja u teoriji recepcije do individualnog čitatelja u teoriji čitateljske reakcije potez je koji vraća pozornost na potrebu za empirijskim istraživanjima čitanja, što će se kasnije pokazati kao bitan korak za ovaj rad.

Kao teorijska paradigma, teorija čitateljske reakcije istražuje tri pitanja: 1) proizvode li različite čitateljske reakcije ista ili slična čitanja; 2) može li književni tekst generirati onoliko značenja koliko ima čitatelja koji ih kreiraju; i 3) jesu li neka čitanja ispravnija (opravdanija) od drugih? (Davis, Womack, 2002: 51). Prije nego li se razmotre načini na koje teorija čitateljske reakcije odgovara na postavljena pitanja, bitno je spomenuti i ranije izvore ove teorije koji su bili utjecajni u vrijeme formalističkog usmjerenja unutar teorije književnosti. Tako I. A. Richards već 1920. govori o tome kako čitatelji provjeravaju autentičnost književnog teksta kroz utjecaj koji tekst ima na njihove emocije i iskustva (1929: 175). To je utjecalo na Louise M. Rosenblatt koja 1938. u djelu *Literature as Exploration* govori o recipročnom odnosu između čitatelja i teksta propitujući novokritička načela kritičke objektivnosti. Prema njoj, čitanje je konstruktivan proces i odnos između čitatelja i signala teksta je spiralan, jer su i čitatelj i tekst pod utjecajem onoga što svaki od njih unosi u čin čitanja. Ona također kaže kako je iskustvo čitanja osobna vrijednost koja može imati oslobađajući i osnažujući učinak na život čitatelja. Ovakav stav spram čitanja, izražen za vrijeme formalističke hegemonije, ide u prilog

tendencijama teoretičara čitateljske reakcije koji žele uvesti multidisciplinarnu paradigmu čitanja. Namjera multidisciplinarnu paradigmu čitanja bila je uvođenje retorike, povijesti, psihologije, kulturologije, feminizma i dr. koje, svaka za sebe i sve zajedno, daju svoj doprinos analizi čitanja. Ovdje izložena pitanja kojima se bavi teorija čitateljske reakcije provokativna su koliko i nužna kako bi se ograničio domet teorije čitateljske reakcije i zacrtao smjer analize. Tako teoretičar književnosti Robert Crosman smatra da je čitanje proces samootkrivanja i da čitatelji žele premostiti estetsku distancu između sebe i teksta te uspostaviti intimnu vezu s njim. U svom članku "How Readers Make Meaning" (1982/1987) Crosman odgovara na pitanja kojima se bavi teorija čitateljske reakcije. On jasno kaže kako nema pravog čitanja, kako nitko nije u krivu i kako su sva čitanja jednako valjana. Iako na prvi pogled takve tvrdnje nalikuju anarhističko subjektivističkom pristupu u tumačenju književnog teksta, Crosman pokušava izbjeći moguće zamke putem kratkog istraživanja utemeljenog na dnevnicima čitanja. On i njegova studentica imali su zadatak pročitati kratku priču *A Rose for Emily* Williama Faulknera te prilikom čitanja i neposredno nakon, zapisati dojmove u dnevnik čitanja. U svom članku Crosman je prikazao njihove dnevnike čitanja te se vidi kako su njihove reakcije na pročitano kratku priču bile vrlo različite, u smislu koncentriranja na različite stvari, a u nekim segmentima čak i suprotne. Crosman zaključuje kako je svatko od njih obratio pažnju na dijelove priče koji su bili važni za njihovo psihološko i sociološko iskustvo. Ovo se pokazuje istinitim jer su se Crosman i studentica u svojim analizama doista prvenstveno oslanjali na sadržajne aspekte kratke priče, dok su formalnim aspektima posvetili malo pažnje. Nakon uspoređivanja dnevnika čitanja oboje su razgovarali o svojim interpretacijama te su oboje jedno od drugog "naučili nešto novo". Kako Crosman kaže, nitko od njih nije bio u krivu (Staton, 1987: 360). On smatra kako je priroda književnog teksta da bude višeznačan i da čitatelj stvara svoja vlastita značenja. Njih pak ima koliko i čitatelja te stoga objektivnog čitanja nema, a nema ga jer se kodovi čitanja nalaze u čitatelju, a ne u tekstu. Treba naznačiti kako se prema ovakvom gledištu značenje teksta aktualizira tek prilikom čitanja, a koje se do tada nalazi samo u potenciji. Čitatelji vlastitim strategijama čitanja razrješavaju višeznačnost teksta i upotpunjavaju praznine, čime se stabilizira značenje teksta ovisno o čitateljevim psihologijskim predispozicijama. Crosman u svom članku zaključuje kako mi čitamo i zbog težnje za samootkrivanjem, ali i da naučimo nešto novo o svijetu.

Analizom stilova čitanja konkretnije se bavi George Dillon u članku "Styles of Reading" (1982/1987). U njemu izlaže neke od stilova čitanja koje čitatelji usvajaju kroz iskustvo pročitanih djela, kao neku vrstu apriorne kategorije čitanja. Te strategije ovise o mnogo faktora, koji se dijele na psihologijske

(raspoloženje, očekivanja, iskustvo), fiziološke (umor, glad), društvene (obrazovanje) te je teško odrediti jasna metodološka pravila. Dillon navodi tri stila čitanja kojima čitatelji pristupaju književnom djelu (1987: 370):

1. Fokus na karakter i akciju,
2. Fokus na otkrivanje tajne,
3. Fokus na identifikiranje kulturalnih normi i vrijednosti.

Dillon na kraju članka zaključuje kako ovi stilovi čitanja korespondiraju s individualnim stilovima mišljenja čitatelja, odnosno kako mi kao čitatelji na sličan ili isti način doživljavamo i shvaćamo književnost i život. Ovakva identifikacija života i književnosti, ili barem traženje sličnosti među njima na temelju čitateljevih psihologijskih predispozicija, odvodi ovaj rad dalje u smjeru psihologijskog aspekta teorije čitateljske reakcije, s posebnim naglaskom na psihoanalitičku perspektivu Normana Hollanda.

2. PSIHOANALITIČKA PERSPEKTIVA TEORIJE ČITATELJSKE REAKCIJE

Američki teoretičar književnosti i psihoanalitičar Norman N. Holland svoj je književnoteorijski i psihoterapijski rad posvetio odgovorima na pitanja: kako književnost stvara značenje, i nalazi li se značenje u književnom tekstu ili ga čitatelji sami stvaraju? Njegovo bavljenje književnom teorijom kroz sveučilišni rad sa studentima na kolegijima iz književnosti te praktična djelatnost kliničkog psihoanalitičara obuhvaćaju dva područja koja spajaju književnost i psihologiju, što je spoj koji i ovaj rad želi ostvariti. Ovaj autor je bitan jer predstavlja još konkretniju i precizniju analizu utjecaja psihologije na književnost i obrnuto. To se osobito odnosi na analizu načina na koje književnost i knjige za samopomoć dolaze u kontakt sa psihičkom strukturom čitatelja i na koji način čitatelj kreira i rekreira značenje nekog teksta.

U svom ranom tekstu "Meaning as Transformation" (1967) Holland jasno tvrdi da značenje nije u tekstu, već ga čitatelj sam konstruira (1967: 288). Autor dalje nastavlja elaborirati koncept značenja u književnom tekstu tvrdeći da ono nije statično, već da je to dinamičan proces transformacije nesvjesne fantazije u svjesni dio čitateljeve psihe (1967: 290). To bi zapravo značilo da Holland smatra kako književnost transformira nesvjesnu fantaziju koju svatko od nas održava od ranog djetinjstva, a koja se može otkriti kroz psihoanalitičku psihoterapiju. Transformacijom i osvještavanjem nesvjesne fantazije ona prelazi u svjesno značenje koje mi kao čitatelji otkrivamo književnom analizom djela.

U svom poznatom djelu *The Dynamics of Literary Response* (1989) Holland ide korak dalje objašnjavajući kako književnost transformira naše primitivne želje i strahove u izražajnost i koherenciju, te

nam takva transformacija pruža užitak (1989: 30). Vidi se ovdje kako čitanje književnih djela Holland povezuje s užitkom koji mu postaje jedinim razlogom zbog kojega čitatelji uopće čitaju. Holland se nije detaljnije bavio razlozima čitanja književnih djela, no ono čime je posvetio veliku pažnju jest svakako usporredba načina na koji doživljavamo književnost i izvan-književnu stvarnost. U spomenutom djelu o dinamici književne reakcije glavni razlog iz kojeg čitatelji bivaju “uvučeni” u svijet književnog djela Holland nalazi u jednostavnom procesu “voljno susprezanje nevjerice” (*willing suspension of disbelief*). Taj proces, odnosno pretpostavka, ključna je za sve prikazivačke umjetnosti i omogućava konzumentu umjetničkih djela da ne propituje (ne)mogući svijet umjetnosti već da se prepusti zakonitostima umjetničkog djela koje uzima kao stvarne. Odatle i mogućnost predanja književnom djelu do mjere da čitatelj osjeća kako postaje jedan od sudionika književnog svijeta o kojemu čita. U toj vrlo zanimljivoj pojavi Holland vidi veliki potencijal putem kojeg književno djelo dopire i transformira čitateljeve psihičke sadržaje. Tvrdi kako čitatelj, koji postaje sve više predan književnom svijetu, istovremeno sve više uči i o vlastitim unutarnjim psihičkim dinamikama (Holland, 1973: 134). Na drugom mjestu vidimo sukladnu tvrdnju kada kaže kako “mi osjećamo strukturne moći književnosti kao da su naše vlastite i (kroz njih) postižemo veće, mudrije sebstvo, istovremeno dublje i više...” (Holland, 1989: 101, 103). Iz ovih citata jasno je da Holland inzistira na pokazivanju utjecaja koje književnost vrši na psihologijske procese čitatelja prilikom čitanja. Kada spominje “veće, dublje i mudrije sebstvo”, on doduše govori u neodređenim terminima. Zbog toga ostaje nedovoljno objašnjeno što točno podrazumijeva pod tim promjenama sebstva. Na istoj razini se zaustavlja i Gabriela Schwab kada govori o transformacijskim utjecajima književnosti na čitatelja prilikom čega on širi granice sebstva i mijenja svoj dojam o sebi. I Schwab i Holland pretpostavljaju da se zbivaju promjene na psihičkom nivou čitatelja. Ono što Holland konkretizira po pitanju učinaka književnosti na psihu čitatelja jest njegovo ustrajanje u tvrdnji kako čitatelj iz književnog djela uzima elemente koje prilagođava vlastitim ego izborima³. Njima smanjuje tjeskobu i uči se nositi s izvanknjiževnom stvarnosti (1973: 115f).

Odnos između čitatelja, teksta, identiteta i sebstva

U svom članku “Unity Identity Text Self” (1975) Holland isprepliće četiri riječi iz naslova i dovodi ih u odnos kako bi pokazao načine na koje čitatelj i tekst

³ Jedna od funkcija ega jest donošenje odluke (Rangell, 1969), odnosno ego izbori. To se odnosi na izbore koje donosi ego ovisno o prošlim iskustvima i nesvjesnim procesima.

stupaju u interakciju. On kaže kako su jedinstvo (*unity*) i identitet (*identity*) u istom odnosu kao i tekst (*text*) i sebstvo (*self*). Po njemu bi to značilo da je identitet jedinstvo koje nalazimo u sebstvu ako na identitet gledamo kao da je tekst (1975: 815). U svojoj knjizi *5 Readers Reading* (1975) Holland detaljnije obrazlaže ovaj odnos i tvrdi kako pacijent u terapiji igra analognu ulogu kao i čitatelj – ono što pacijent “čita” su dijelovi njegova života koje on donosi psihoterapeutu koji bi ga trebao usmjeriti da reorganizira i ujedini vlastito iskustvo (1975: 260). Pacijent u terapiji je tako izjednačen s čitateljem prilikom čitanja teksta, gdje su tekst i pacijentov iskaz također analogni elementi. U odnosima između teksta, jedinstva, sebstva i identiteta Holland prvo tvrdi da su jedinstvo i identitet relativno fiksne, a tekst i sebstvo relativno varijabilne kategorije. Kasnije nadodaje da, čak i ako postoje jedinstvo i identitet kao fiksne kategorije, kao DNK u nama, mi smo pak ti koji ih otkrivamo i koji ih promatramo. A način na koji ih doživljavamo ovisi o nama, o našim varijacijama identiteta koje su različite u odnosu prema nečijim drugim varijacijama. Iz svega toga vidi se da je identitet povijesna i time promjenjiva kategorija. Zbog toga Holland zaključuje kako je jedinstvo koje nalazimo u tekstu pod utjecajem našeg identiteta koji nalazi (i stvara) to jedinstvo – razlog iz kojega svako od nas drugačije čita. Holland, osim rase, klase i roda kao kategorija koje utječu na čitanje književnog djela, kao ključnu kategoriju prilikom interpretacije dodaje i osobnost čitatelja (Holland, 1975: 816). Ono što želi pokazati jest utjecaj različitih osobnosti čitatelja na čitanje književnog djela. Uvjeren je da čitatelji koriste književni tekst kako bi simbolizirali, odnosno replicirali sebe. Time utjecaj teksta na čitatelja kod Hollanda nije jednosmjernan, transferan, već i čitatelji svojim iskustvom čitanja utječu na tekst, a sve to ukazuje na kontratransferan odnos⁴.

5 čitatelja čita – sebe

Namjera Hollanda bila je u djelu *5 čitatelja čita – sebe* odgovoriti na pitanje: “Kako naša osobnost utječe na interpretaciju književnog teksta?” (Holland, 1975: ix). Pritom je, barem u početku, htio koristiti stroge psihologijske mjerne instrumente koji bi bili znanstveno provjerljivi. S vremenom je od toga odustao jer je shvatio da se proces čitanja ne može fiksirati unutar strogih granica istraživačkih mjernih instrumenata. Odlučio se za “mekšu” metodologiju. Izabrao je pet studenata engleskog jezika i književ-

⁴ Kontratransfer u analitičkoj psihoterapiji označava terapeutov transfer te se odnosi na neprorađene osjećaje koje terapeut ima prema svojim klijentima. U ovome tekstu pojam se koristi kako bi se поближе objasnio utjecaj koji čitatelji imaju na pročitani tekst i oblikovanje njegovog značenja.

nosti kojima je dao da pročitaju književne tekstove, nakon čega ih je intervjuirao relativno nestrukturiranim nizom pitanja. Intervjui su bili detaljni, a čitateljima je dana sloboda da detaljno govore o svom iskustvu čitanja. “Što misliš o ovome? Što ti se čini da on govori u tekstu? Sviđa li ti se ovo? Koje fraze su ti posebno bliske?” – neka su od pitanja koje Holland postavlja čitateljima, nakon čega izvodi generalizacije iz njihovih čitateljskih reakcija na temelju tema identiteta svakoga od čitatelja. Holland nailazi na četiri glavna principa koja se nalaze u temelju čitateljevih reakcija, gdje je prvi princip ujedno i glavni jer obuhvaća ostala tri principa koje naziva modalitetima. Glavni princip čitanja odnosi se na tvrdnju da čitajući čitatelji koriste književni tekst kako bi simbolizirali, odnosno replicirali sebe. Modaliteti tog principa čitanja odnose se na Hollandove tvrdnje kako mi kao čitatelji interpretiramo nova iskustva tako da ih podvedemo pod naše karakteristične načine nošenja sa svijetom. Sukladno tome, u književnom tekstu nailazimo na stvari koje želimo i kojih se bojimo, te im pristupamo na temelju vlastitih obrambenih mehanizama i strategija prilagodbe. Hollandova snažna posvećenost tradicionalnoj psihoanalizi vidi se u njegovoj pretpostavci kako čitatelji u književnom tekstu nailaze na vlastite fantazije koje su dio njihove teme identiteta⁵ te im književni tekst te fantazije posreduje u ponešto modificiranim oblicima dopuštajući čitatelju eventualno drugačije načine nošenja s njima.

Tema identiteta kao transfer

Čini se kako Holland, analizirajući teme identiteta svakoga od čitatelja, povezuje čitanje s transferom u psihoanalitičkom smislu. Ono što smatra da se zbiva prilikom čitanja generalizirajući primjenjuje i na svakodnevni život. Smatra da ljudi imaju tendenciju da na temelju vlastitih tema identiteta ulaze u nove odnose, odnosno da stari odnosi uvijek u nekoj mjeri određuju našu percepciju novih odnosa. To je uostalom i ono što se zbiva prilikom čitanja kada, prema Hollandu, u tekstu nalazimo “svoje priče” i reagiramo na njih uspostavljajući sebe kroz tekst. Pitanje koje se ovdje postavlja odnosi se na potencijalni terapijski učinak čitanja književnosti. Preciznije i ne toliko općenito, postavlja se pitanje u kojoj mjeri Holland smatra da književnost ima moć utjecaja na promjenu doživljaja nas samih i naših postupaka te u kojoj mjeri književnost može utjecati na percepciju koju imamo

⁵ U životu svakog čovjeka možemo prepoznati ponavljajući element koji Holland definira kao “temu identiteta”, odnosno svojevrzni *laji motiv* oko kojeg se gradi priča života svakog čovjeka. Prema njegovoj teoriji čitateljske reakcije, tema identiteta čitatelja utječe na to kako on ili ona čita tekst. Tvrdi da neki tekstovi mogu iznova stvarati njihovu temu identiteta, dok drugi tekstovi samo učvršćuju već postojeću temu identiteta (Holland, 1975).

o samima sebi i eventualno potaknuti neke promjene u ponašanju, doživljavanju i percepciji sebe. Holland nam u određenoj mjeri može ponuditi odgovore na neka od ovih pitanja, a što je za ovaj rad važno, on djelomično na ta pitanja odgovara u spomenutoj knjizi o analizi reakcija petero čitatelja. Odgovor je sadržan u tvrdnji da studenti, uz podržavajuću i pozitivnu diskusiju, postaju “iznenađujuće svjesni vlastitih osjećaja i asocijacija” (Holland, 1975: 218). Odmah potom kaže: “Očito, to nije terapija, već ponajprije shvaćanje koje ima određenu književnu svrhu. Ako se ta granica prekriši, cijeli pothvat postaje riskantan...” (Holland, 1975: 218). Pritom naglašava kako su najbolji čitatelji za takav način učenja, temeljen na psihoanalizi, “sophisticirani studenti, oni koji su dobili uvid u sebe u kliničkoj situaciji” (1975: 218). Iz ovoga je vidljivo kako Holland sužava cijelu ideju i ograničava je prema trima, vrlo specifičnim uvjetima. Prvo, njegov pothvat psihoanalitičkog čitanja književnosti obuhvaća metodu podučavanja, što se odnosi na želju za promjenom klasičnog načina podučavanja književnosti. Prema Hollandovom načinu, studenti i učenici trebali bi posvetiti pažnju i onome što za njih književnost znači i kakve promjene i uvide nudi prilikom čitanja. Utoliko je, u suradnji s profesorom Murrayem Schwartzom, pokrenuo novi kolegij koji se bavi psihologijom i književnošću, nazvavši ga znakovitim imenom *The Delphi Seminar*. Oni su na tom kolegiju proizveli strategiju učenja koja bi studentima omogućila shvaćanje i korištenje vlastitih subjektivnih reakcija prilikom čitanja književnosti (Holland, Schwartz, 1975: 789). Kao drugo, Holland smatra kako se takav efekt uvida u vlastite čitateljske reakcije postiže s vrlo specifičnom populacijom – studentima koji su po mogućnosti već prije stekli uvide o sebi, moguće putem psihoterapije ili savjetovanja, s obzirom da se “klinička situacija” koju Holland spominje u tekstu prvenstveno odnosi na takve vidove stjecanja uvida. Treće, ona ne smije izlaziti iz utvrđenih granica. To se odnosi na pretpostavku da se takva metoda čitanja književnosti mora odvojiti od psihoterapije. Potonje je nužno kako ne bi došlo do potencijalnih problema izazvanih nestručnošću profesora koji nije educiran iz psihoterapije. To disciplinarno odvajanje također uključuje izostajanje davanja bilo kakvih dijagnoza čitateljima ili ukazivanje na bilo kakve tragove psihopatologije kod njih. Na temelju ove tri pretpostavke mogu se sagledati temeljne značajke Hollandova psihoanalitičkog načina čitanja književnosti.

Svratanje pažnje na doživljaj čitanja i na asocijacije koje čitatelj pritom ima bitan je element Hollandovog rada koji pridonosi ovoj temi. Holland se, kao što je prikazano, na tragu Crosmana i Dillona, bavio i elementarnim eksperimentalnim analizama čitanja, što također određuje smjer kojim ovaj rad dalje kreće.

Hollandov rad ostavlja mnoštvo neodgovorenih pitanja i problematičnih točaka. Problematičnost njegovih stavova jasno je vidljiva u onom dijelu gdje se prema vlastitim tvrdnjama odnosi kao prema generalnim pretpostavkama koje ravnaju svačijim čitateljskim iskustvom. Konkretnije, osobito je problematično što je na temelju svog uzorka od samo petero studenata književnosti koje je podvrgnuo svom “eksperimentu” dao zaključke o učincima čitanja koji bi trebali vrijediti za sve čitatelje. U tomu svemu je najproblematičnija njegova generalizacija učinaka čitanja na sve čitatelje, koliko god bili vrijedni iskazi studenata ispitnika, i to jasno treba istaknuti kao nedostatak. Međutim, Holland jest svojim istraživanjem i teorijskim promišljanjima otvorio neka pitanja koja su u kontekstu ovoga rada vrlo plodonosna te koja problematiziraju granicu između transformacijskih i terapijskih učinaka čitanja zbog čega je bilo ključno uvesti ga u dijalog s ostalim autorima. Nije na odmet ponoviti kako je književna teorija siromašna ovakvim tekstovima te kako problematiziranja ove vrste rijetko golicaju znanstvene poduhvate književnih teoretičara. Zbog toga je uvođenje Hollanda u ovaj rad bitno za analizu učinaka čitanja. Čitajući Hollandove tekstove, a i tekstove do sada spomenutih autora u ovom poglavlju, moglo bi se postaviti pitanje čemu uopće služi takav način čitanja u kojemu čitatelj dobiva uvid u vlastitu psihu, ako on nije u terapijske svrhe. Postoji li uopće jasna granica između psihoterapije i psihoanalitičkog čitanja prilikom kojeg čitatelji stječu uvid? Kakvi su terapijski učinci psihoterapije a kakvi su terapijski učinci čitanja, razlikuju li se oni po intenzitetu, trajanju, dubini uvida, jačini promjene? Do koje granice je čitanje književnosti naprosto čitanje, a u kojem trenutku nastaje psihoterapijski učinak? Prema kojim kriterijima čitatelj može razlučiti u kojem trenutku njegovo čitanje primjerice Yalomovog psihoterapijskog romana *Lying on the couch* (1997)⁶ postaje terapijski čin, ili su ti procesi toliko međuvisni i isprepleteni da je nemoguće prepoznati granice među njima? Može li postojati bilo kakav čitateljski uvid i eventualna promjena kod čitatelja bez da je čitanje usmjeravano pitanjima i razgovorom

⁶ Irvin Yalom je ugledni američki psihijatar i psihoterapeut koji istovremeno piše stručnu literaturu iz psihoterapije za stručnjake i psihoterapijske romane za širu publiku, u kojima koristi gotovo isti psihološki diskurs, naravno, prezentiran na različit način. *Lying on the couch* je drugi njegov psihoterapijski roman, edukativnog karaktera, satiričan i didaktičan, te istovremeno zadržava visoku razinu stručnosti i pedagoškijske namjere. Roman se tematski bazira na prikazu odnosa između psihoterapeuta i njihovih pacijenata te se razvija i predmeće čitatelju kroz realistične i detaljno opisane psihoterapijske seanse. U njima se u jednakoj mjeri prikazuju razmišljanja psihoterapeuta i pacijenata, čime se dobiva uvid u razmišljanja i jednog i drugog strukturnog člana psihoterapijskog odnosa.

s drugom osobom? Konkretnije, bi li efekt terapijskog čitanja bio isti da ne postoji profesor, ili naprosto netko u ulozi voditelja, tko usmjerava svojim pitanjima ono što čitatelj iznosi o iskustvu čitanja? Može li čitatelj sam, bez ikakvog posredovanja izvana, u odnosu između sebe i književnog teksta, zadobiti uvid u vlastita psihička stanja, što bi moglo imati transformacijske učinke na njega? Je li uopće svrha književnosti da potiče na uvide prilikom čitanja i možemo li uopće govoriti o jednoj ili više svrha čitanja književnosti? Kada bi se nastavilo dalje postavljati pitanja u ovom smjeru, došlo bi se do problematiziranja smisla književnosti i čitanja uopće, što nije od temeljnog značaja za ovaj rad. Svakako, mnoga ova pitanja možda niti ne mogu biti odgovorena, osobito iz očista samo jedne teorije ili prakse čitanja. Pretpostavka da na njih možda ne postoje odgovori ni po čemu ne znači da ih ne treba nastaviti postavljati. Ono što se također može učiniti, u svrhu jasnoće izlaganja i konkretnosti namjere, jest što jasnije postaviti granice i otkriti vlastite pozicije. Kao što je, recimo, pozicija iz koje ovaj rad kreće i iz koje se promatraju pitanja recepcije književnog djela i čitateljeva uloga – psihoanalitički i psihološki model čitanja izložen jezikom književne teorije.

Autori teksta “Literature, Psychoanalysis, and the Re-Formation of the Self: A New Direction for Reader-Response Theory” (1985) Marshall W. Alcorn, Jr. i Mark Bracher pak idu korak dalje od Hollanda i daju odgovore na neka od gore postavljenih pitanja. Oni smatraju da Holland, a i Freud, prilikom govora o učincima čitanja književnosti samo naglašavaju efekte zadovoljstva, odnosno zadovoljenja čitateljskih želja i fantazija čitanjem (Alcorn, Bracher, 1985: 342). To znači da, prema njima, Holland smatra kako književnost ne primorava čitatelja na promjenu, već on književni tekst prilagođava sebi, svojim obrinama i fantazijama. Autori ovoga članka žele pokazati kako čitanje književnog teksta može proširiti čitateljevu unutarnju kognitivnu mapu kako bi u sebe ugradio do tada neistražen prostor. To se primjerice događa kada se književnost bavi stvarima koja su nova u čitateljevom iskustvu ili kojih on do tada nije bio svjestan. Književnost također može potaknuti vrlo snažne emocije koje u sigurnom kontekstu čitanja mogu imati učinak desenzitizacije. Primjerice, ako čitatelj prolazi sličnu dramu zbog razvoda kakva je kroz lik na momente tragikomičnog Justina, opisana u Yalomovom psihoterapijskom romanu *Lying on the couch*, roman mu može poslužiti kao objekt putem kojeg može istražiti vlastita pitanja i dileme oko razvoda, čitajući ga u sigurnosti svoje sobe i u odnosu prema sebi, bez izlaganja. Autori članka smatraju kako istraživanja sugeriraju da je proces čitanja i razgovora o književnosti sličan psihoanalizi, jer je psihoanaliza u biti vježba pričanja priča o sebi, gdje pacijent uz pomoć terapeuta uspostavlja nove narativne mogućnosti. U psihoterapiji se one ostvaruju na način da pacijent ne zadovolji svoje infantilne želje na infanti-

lan način, već realno, u skladu s mogućnostima realiteta u sadašnjem trenutku. Aktivacija tih infantilnih želja jest zapravo transfer jer se te želje iz prošlosti prenose na sadašnje osobe (posebice terapeuta) gdje pacijent zapravo želi prilagoditi svijet svojoj egocentričnoj perspektivi. Kao što je već nekoliko puta napomenuto, slično se događa i s književnim transferom koji se javlja prilikom čitanja, gdje čitatelj prenosi prošlo iskustvo na ono što čita. Međutim, autori smatraju kako čitatelj prilikom čitanja treba odbaciti težnju za ispunjenjem želja koje pripadaju prošlosti i to na način da nauči razlikovati sadržaje u tekstu od vlastitih projekcija i na taj način inkorporirati nova iskustva iz teksta u vlastito iskustvo koje bi tada sadržavalo nove momente. To se zbiva kada likovi u tekstu iznose drugačije ideje od čitateljevih, otkrivaju vlastita iskustva koja on, nakon što nadiđe transfer, uspijeva integrirati u svoje iskustvo čineći ga drugačijim. Na taj način se proširuje čitateljevo iskustvo, doživljaj sebe i svog identiteta, gdje on, integrirajući nova iskustva čitanjem, reformira i preoblikuje sebe. Način na koji je prikazana promjena primjerice kod Carol u romanu *Lying on the couch*, svakako može čitatelju poslužiti kao primjer transformacije ličnosti i ponuditi drugačija iskustva nošenja s delikatnim životnim situacijama. Ovo predstavlja korak dalje od Hollanda, jer ne samo da nam književnost omogućava da se repliciramo kroz čitanje na razini narcističke identifikacije⁷, već da introjiciramo drugačije sadržaje iz književnog teksta koji nas potom obogaćuju, nadograđuju i proširuju spektar naših doživljajnih, spoznajnih i emotivnih mogućnosti. Na taj način književnost ne samo da nas narcistički zadovoljava, već i poučava, gradeći i reformirajući sebstvo, što je u skladu s idejom da ono ima inherentnu težnju ka rastu i koheziji.

3. EMPIRIJSKA ISTRAŽIVANJA ČITANJA – SUOSJEĆANJE, AUTOKOREKTIVNI OSJEĆAJI I IDENTIFIKACIJA

Kao što je napomenuto u uvodu ovoga rada, nužno je nadopuniti teorijska razmatranja empirijskim istraživanjima o učincima čitanja književnih djela kako bi se postigla konkretizacija učinaka čitanja. S obzirom da dosad izložene teorijske pretpostavke barataju u određenoj mjeri neodređenim pojmovima kojima opisuju učinke čitanja, empirijska istraživanja funkcioniraju kao sistematizacija i jasnije definiranje onoga što se događa u čitateljevom psihičkom svijetu za vrijeme i nakon čitanja.

⁷ Ako je tema identiteta ponavljajući element u našim životima, nešto što nas definira i određuje naše ponašanje, izbore i osjećaje, onda će narcistička identifikacija biti potraga za zadovoljenjem naših potreba kroz zahtjeve ega da bude idealiziran i potvrđen – i u konačnici prihvaćen. U tom smislu književnost može potvrđivati naša iskustva, čineći da se osjećamo prepoznato, shvaćeno i zadovoljeno, no može i proširiti naše kognitivno i emotivno doživljavanje svijeta, pružajući nam poglede na različite književne svjetove.

Čitanje kao mijenjanje doživljaja (osjećaja) sebstva

Profesor engleske književnosti David S. Miall i psiholog Don Kuiken su 1990-ih godina pokrenuli projekt empirijskog istraživanja čitanja književnosti. Njihov projekt analizira načine na koje književnost transformira čitatelja, odnosno utječe na mijenjanje njegova doživljaja o sebi (osjećaja sebstva). Oni su otkrili kako osjećaji koji se javljaju u čitanju književnog teksta igraju bitnu ulogu u doživljaju teksta, a i samoga sebe, te su željeli istražiti na koji način i u kojem smjeru ti osjećaji povratno utječu na čitatelja. Autori zaključuju da osjećaji usmjeravaju interpretativni proces književnog teksta, motivirajući nas na daljnje čitanje i na spoznaju o tome kakav značaj književni tekst ima za naše iskustvo i za našu osobnost.

U članku "A Feeling for Fiction: Becoming What We Behold" (2002) Miall i Kuiken prikazuju rezultate istraživanja kojima žele testirati hipotezu da osjećaji izazvani čitanjem modificiraju čitatelja. Dok su promatrali reakcije čitatelja definirali su četiri vrste osjećaja koji se javljaju u čitanju. Budući da su oni ti kojima čitatelj biva transformiran, autokorektivni osjećaji su ti koji su ih najviše zaintrigirali. Oni prolaze nekoliko faza tijekom čitanja. Prvo, čitatelj nalazi sličnosti između situacije iz književnog teksta i vlastitog života. Time se evociraju osjećaji iz čitateljeve ranije životne situacije, nakon čega se mogu javiti novi osjećaji. To je moguće jer čitatelj osjeća nešto što nije ranije osjetio ili barem ne čitajući tekst. To nas može podsjetiti na osjećaje koje smo imali u potpuno drugačijoj situaciji. Miall i Kuiken taj proces nazivaju "prelaženjem granica teksta". Zovu ga "prelaženjem" jer nešto u tekstu upućuje na nešto tekstu izvanjsko te više nema veze sa samim tekstom. Kada se prijeđe granica teksta na ovaj način, čitateljev doživljaj sebstva (*sense of self*) može se promijeniti. Autori na konkretnom primjeru čitanja književnog teksta pokazuju kako neki čitatelji u takvoj situaciji razmišljaju primjerice: "Da sam barem ja tako postupila/postupio" i sl. Takvi autokorektivni osjećaji često nisu eksplicitni ni osviješteni tijekom čitanja, već autori smatraju da najčešće postanu čitatelju jasni u naknadnom razmišljanju o tekstu. Također, tvrde autori, tekst tijekom čitanja može izazvati konfliktno osjećaje. Osjećaje kod kojih je jedan suprotan drugom, što može dovesti do toga da novi osjećaj modificira stari. Ovo pak može izazvati iznenađenje i katarktični moment kod čitatelja. Uspoređujući se s likovima u tekstu, njihovim postupcima i razmišljanjima, čitatelj, ako je tomu sklon, može redefinirati vlastite pozicije i doživljaje. Nakon izvedene analogije osobne zbilje sa svijetom teksta, čitatelj može osjećaj sebstva rekontekstualizirati u svjetlu novih osjećaja koje je doživio prilikom čitanja. Taj proces označava transformaciju trenutačnog doživljaja sebstva, odnosno doživljaja koje je čitatelj do tada imao o sebi.

U drugom članku pod nazivom “Locating self-modifying feelings within literary reading” (2004) Miall i Kuiken sa suradnicima istražuju proces osobne identifikacije koji je bitan za promjenu doživljaja čitateljevog sebstva. Oni tvrde da je čitateljev dojam o sebi prisutan prilikom čitanja kroz forme uključivanja (sudjelovanja) koje oni nazivaju identifikacijom (Kuiken i sur. 2004: 270). Čitatelj se može prilikom čitanja identificirati s pozicijom naratora, lika ili personificirajućeg objekta u književnom tekstu, što dovodi do napetosti zbog preuzimanja tuđe uloge, odnosno zbog ulaženja u ulogu drugoga. Na taj način čitatelj je otvoreniji ka drugačijem shvaćanjem ne samo teksta, već i samoga sebe. Tako primjerice čitatelj romana *Lying on the couch* ima priliku preuzeti ulogu ustrajnog terapeuta Ernesta Lascha s obzirom da nam autor romana Yalom daje podroban uvid u njegova razmišljanja. Čitatelj se tako ima priliku identificirati s pozicijom terapeuta i saznati kako se, dok sluša klijente, terapeut osjeća i o čemu razmišlja, kako se priprema za seanse i na što mu život izvan ordinacije nalikuje. S obzirom da je Yalom i sam terapeut te da je upoznat s pitanjima kojima je njegov posao okružen, jasno je zbog čega je u prvi plan svojih romana stavio baš prikaz unutarnjeg svijeta terapeuta. Budući da roman daje odgovore na pitanja koja vrlo često postavljaju pacijenti u terapiji, gotovo svaki čitatelj može dobiti uvid u “tajne (psihoterapijskog) zanata”. Može vidjeti da, čak i kada odaju dojam ravnodušnog “praznog platna” na koje bi pacijenti trebali projicirati svoje potrebe, psihoterapeuti često imaju vrlo živahne osjećaje prema svojim pacijentima (bilo pozitivne ili negativne). Naravno, cilj prikaza unutarnjeg svijeta terapeuta jest demistifikacija psihoterapeutovog posla, nečega što je klasična psihoanaliza jako ustrajno željela držati zaogrnutog tajnom. Čitatelj koji je u terapiji ili želi ući u nju, kroz ovakve romane ima priliku dobiti odgovore na pitanje koje si vjerojatno najčešće postavlja pacijent: “Što moj terapeut doista misli o meni?” Naravno, točan odgovor baš usmjeren njemu neće naći, ali može vidjeti u kojem smjeru se kreću terapeutova razmišljanja i u konačnici dobiti znanje o tome da su i terapeuti, usprkos njihovim pomnim nastojanjima da se izdignu iz prostodušne ljudskosti i prikažu sebe kao da su iznad “niskih strasti” kojima su prožeti životi njihovih pacijenata – “samo ljudi”. Naići će u takvim romanima na ljutnju psihoterapeuta koji osjeća da ne dobiva dovoljne hvale od svog pacijenta, na odbojnost koju osjećaju prema dosadnim i fizički neprivačnim pacijentima, na ljubomoru jer je njegov pacijent bogatiji od njega, na seksualnu privlačnost koju, prema Yalomovom svepristutnom *lajt motivu*, mnogi terapeuti imaju prema svojim pacijentima i s kojom se teškom mukom bore, pa i na zadovoljstvo koje osjećaju kada vide da njihovi pacijenti napreduju. U

Yalomovim romanima terapeuti imaju pravo biti i ljudi a ne samo bogovi, što za posljedicu ima detronizaciju, no istovremeno i priliku za nove uvide. Tako čitatelj može na realnijim temeljima zasnovati svoja mišljenja o terapijskom procesu. Kroz “ulaženje u terapeutove cipele” može vidjeti što se događa “s one strane” psihoterapijskog odnosa, a to svakako može obogatiti psihoterapijski proces.

Ovako prikazana funkcija identifikacije čitatelja s instancama teksta može se dovesti u vezu sa psihoterapijskim procesom u psihodrami. Zamjena uloga i ulaženje u tuđe uloge osnova je psihoterapijskog pravca psihodrame. To je objašnjeno u ilustriranom psihodramskom priručniku *Psihodrama*: “U zamjeni uloga otkrivaju se naše fantazije o sebi i drugima” (Đurić, 2004:21). Igrajući tuđe uloge, odnosno preuzimajući tuđi identitet u psihodrami, osoba može sebe doživjeti na drugačiji način, kroz različitu perspektivu i time obogatiti vlastiti osjetilni i doživljajni sklop. Makedonski psihodramski psihoterapeut Zvonko Džokić u svojoj knjizi *Moć psihodrame* kaže:

Jedna od osnovnih tehnika dopunske realnosti (psihodrame) je zamena uloga. Uz pomoć ove tehnike protagonista ulazi u ulogu druge osobe, bitne za aktuelnu situaciju, privremeno preuzima njen identitet, ponaša se i doživljava kao ona, saopštava poruke iz te nove pozicije, sagledava i doživljava sebe sa te druge strane, iz uloge drugoga. Nakon vraćanja u svoj identitet, nosi sa sobom saznanja stečena u ulozi drugoga, čime susret dobija drugačije značenje, sopstveno viđenje i razumevanje realnosti dopunjeno je tuđim. (Džokić, 2010: 29)

Usporedba identifikacije čitatelja s instancama teksta sa zamjenom uloga u psihodrami vodi k mogućnosti da se na čitanje književnog teksta gleda kao na potencijalno terapijsku djelatnost. Time se bave zaključna razmatranjima ovoga rada.

Čitateljeve crte ličnosti utječu na stupanj učinka koji književnost može imati na njegovu osobnost. Miall i Kuiken su u sklopu istraživanja o utjecaju autokorektivnih osjećaja koji se javljaju prilikom čitanja analizirali korelaciju između stupnja “uvučenosti” čitatelja u tekst i njegovih crta ličnosti. Definirali su “uvučenost” (apsorpciju) tekstem kao epizode potpune pažnje prilikom kojih se osoba potpuno angažira i gdje se mijenja njeno iskustvo objekta kojega motri te njezino vlastito sebstvo (Kuiken i sur. 2004: 272). Ona također utječe na stvaranje autokorektivnih emocija. Rezultati su pokazali da su osobe koje i inače imaju visok stupanj uživanja u umjetnička djela, ne samo prilikom čitanja književnog teksta, istovremeno sklonije doživljavanju autokorektivnih emocija. Na taj način čitanje književnog teksta, odnosno doživljavanje umjetnosti uopće, smatraju autori, utječe nasvakodnevnne živote pojedinaca. To se također može povezati s istraživanjima u kojima je dokazano da ljudi s visokim stupnjem apsorpcije opisuju sebe kao motivirane za dobivanje uvida prilikom čitanja književnog teksta (Kuiken i sur. 2004).

Konačni rezultati istraživanja pokazali su da čitatelji, koji inače imaju visok stupanj uživljanja, a koji se istovremeno i angažiraju u čitanje teksta po principu osobne identifikacije s njegovim instancama, imaju veći stupanj samoperceptivne promjene uzrokovane čitanjem. Generalno rečeno, dokazano je kako određene osobe, one sklone uživljanju i identifikaciji, imaju veću šansu da dožive uvid i promjene svoj doživljaj sebe. Ova tvrdnja ukazuje na mogućnost da se na čitanje književnog teksta gleda kao na transformacijsku i terapijsku djelatnost kojom se mijenjaju osjećaji, doživljaji, percepcija i ponašanje čitatelja.

Ono što se u analiziranim istraživanjima Mialla i Kuikena ne spominje a što držim vrlo bitnim u kontekstu moga rada, jest u kojoj mjeri istraživačke metode utječu na učinke čitanja. Naime, spomenuti autori su čitatelje za vrijeme čitanja podvrgavali različitim testovima kojima su istraživali njihove psihičke i čitateljske dojmove, čime su ih zapravo navodili na intenzivnije razmišljanje o književnom tekstu. Uputnici koje su čitatelji popunjavali prožeti su pitanjima koji usmjeravaju fokus prema unutarnjem doživljaju čitanog teksta te na taj način primoravaju čitatelja da razmišlja u kojoj mjeri književni tekst utječe na njegov doživljaj sebe. Usmjeravajuća karakteristika upitnika odnosi se na zadatke prilikom kojih su čitatelji, tijekom čitanja književnog teksta, označavali one dijelove koji su ih se dojmili ili su im u sjećanja dozivali prošlost, budili misli, osjećaje ili izazivali doživljaje nečega (u tekstu) sličnog onome što se u njihovim životima zbilo. Nakon toga, trebali su detaljno opisati zbog čega su odabrali baš te dijelove teksta i objasniti kakve veze to ima s njima. Također su trebali detaljno označiti jesu li se čitanjem odabranog književnog teksta možda u njima javili osjećaji koje inače ignoriraju ili ih, u svakodnevnim situacijama, nisu svjesni. Kao što se iz primjera vidi, jasno je da su upitnici u velikoj mjeri usmjeravajući, na način da svraćaju pozornost na čitateljeve osjećaje prilikom čitanja. Samo po sebi to, naravno, nije problem. Suvišno je naglašavati da se čitateljeva reakcija nekako mora ispitati. No postavlja se pitanje bi li čitatelji bili svjesni načina na koje čitanje utječe na njih bez da su aktivno razmišljali o tome popunjavajući upitnike. Drugim riječima, nakon ovih istraživanja i dalje ostaje otvoreno pitanje u kojoj mjeri svjesno fokusiranje na unutarnje reakcije i njihova pismena ili usmena elaboracija utječu na pojavu transformacijskih učinaka čitanja. Ne smije se izgubiti iz vida činjenica da određeni ili čak velik broj čitatelja, u uobičajenim okolnostima, kada nije podvrgnut ovakvim testovima, ne čita književna djela na način da tijekom čitanja raspravlja ili zapisuje vlastite doživljaje. Čak se i kod poučavanja književnosti u obrazovnom sustavu ne raspravlja o osobnim doživljajima pročitanog teksta kod učenika i studenata. Ako čitatelj čita književni tekst na način da je pritom sam i da ni sa kim ne raspravlja tijekom a ni nakon čitanja, postavlja se pitanje hoće li u tom slučaju biti manje

svjestan transformacijskih učinaka čitanja? Konkretnije, prilikom analize ovakvih istraživanja treba imati na umu razliku u čitateljskoj poziciji, odnosno razlike u doživljaju čitanog teksta kada se eksplicitno postavljaju pitanja o osobnim dojmovima o čitanom tekstu i kada čitatelj čita sam u svojoj sobi, bez usmjeravanja pažnje na određene unutarnje reakcije na pročitano djelo.

Osim ovakvog tzv. vođenog čitanja, za koje smatram da odgovara opisu čitanja kakvog su Miall i Kuiken provodili u svojim istraživanjima, na pojavu transformacijskih učinaka čitanja također utječu i psihofizičke karakteristike čitatelja. O tom je bilo govora ranije kada je analiziran proces apsorpcije prilikom čitanja gdje čitatelj biva "uvučen" u svijet književnog teksta na način da se, prolazeći kroz procese identifikacije s instancama teksta, stopi s njime. Iz toga se vidi kako karakterni sklop čitatelja, konkretnije njegova sklonost ka uživljanju (apsorpciji) i inače u životu, utječe na jačinu javljanja autokorektivnih osjećaja kojima čitanje književnog teksta transformira čitatelja. Ova dva elementa, vođeno čitanje i sklonost ka apsorpciji, treba imati na umu prilikom razmatranja o transformacijskim učincima čitanja i uzeti ih u obzir kao varijable koje igraju bitnu ulogu u empirijskim istraživanjima učinaka čitanja.

ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Iz do sad izloženog vidljivo je da je većinom bilo govora o transformacijskim učincima čitanja koji se primarno odnose na promjenu u percepciji sebe čitatelja (*sense of self*) i na promjenu u doživljaju drugoga. Transformacijski učinak pretpostavlja neku promjenu koja se dogodila zbog čitanja knjige za samopomoć, psihoterapijskog romana ili književnog djela koje se bavi psihološkom problematikom. Promjena uzrokovana čitanjem, kako su istraživanja pokazala, može se odigrati na različitim razinama ljudske svijesti – na razini mišljenja, osjećanja i doživljanja. Iako je moguće da ovaj rad na jednoj razini sugerira kako su transformacijski, pa i terapijski učinci nešto što se vrlo često ako ne i uvijek događa prilikom čitanja, potrebno se ovdje jasno ograditi i naglasiti kako takvi učinci nisu zajamčeni samim činom čitanja. U radu se dapače tvrdi kako su takvi učinci mogući i kako se oni zbivaju, međutim njihovo pojavljivanje ovisi o mnogim ovdje naznačenim faktorima, a ne samo o tekstu koji čitatelj čita. Hoće li se transformacijski ili terapijski učinak čitanja zbiti umnogome ovisi o samom čitatelju, njegovim predispozicijama pa i o konkretnom činu čitanja, čitateljskim navikama i prostoru i u kojem se čitanje zbiva. U radu se pokazuje kako je čitateljeva sklonost ka uživljanju u svijet umjetničkih djela bitan faktor za doživljavanje promjena prilikom čitanja te naglašavam da je to i empirijskim istraživanjima potkrijepljeno. U tom smislu se pokazuje kako je ličnost

čitatelja također bitan element prilikom analize učinaka čitanja. Njegove psihičke karakteristike u smislu težine psihičkih problema također mogu biti bitan faktor prilikom proučavanja učinaka čitanja. Čitateljsko iskustvo, vrsta literature, količina pročitanih djela i sklonost određenom tipu književnosti također su bitni faktori koji sudjeluju u kreiranju učinaka čitanja.

Pitanje koje se nužno postavlja na kraju ovoga rada jest kakav je aspekt čitanja nužan kako bi čitanje imalo, osim transformacijskog, i psihoterapijski učinak. Kakav bi bio i što bi podrazumijevao psihoterapijski učinak književnosti? Kako bi se dobio odgovor na ova pitanja, bitno je definirati što je to psihoterapijski učinak, odnosno u čemu se sastoji psihoterapijska dobrobit. Postoji mnoštvo definicija psihoterapije te one prvenstveno ovise o tome iz kojeg se psihoterapijskog pravca razmatra njezin učinak. No, ograničimo se na općenitu tvrdnju kojom možemo opisati psihoterapijsko djelovanje – psihoterapija kao “uklanjanje stresa ili psihičke nesposobnosti kod osobe”, od strane osobe koja koristi psihoterapijski pristup utemeljen na određenoj paradigmi ili teoriji, a da pritom ima potrebno obrazovanje i licencu za obavljanje tog posla (Frank, u Bloch, 1988: 1–2). Može se dodati da se psihoterapijski učinak sastoji u uklanjanju poremećaja u doživljavanju i ponašanju pojedinca, zbog čega on nema zdrave odnose s drugima. Ovisno o psihoterapijskom pravcu, psihoterapija može mijenjati neke osobine ličnosti koje pojedinca ometaju u normalnom funkcioniranju.

Kada se govori o transformacijskim učincima čitanja, a nakon što je naznačeno što uključuju psihoterapijski učinci, postavlja se pitanje u kojoj mjeri su transformacijski učinci istovremeno i psihoterapijski. Kako bi transformacijski učinci imali psihoterapijsku vrijednost, smatram da je nužno osvijestiti ih i povezati s osobnim iskustvima. Proces osvještavanja transformacijskih učinaka može se zbivati barem na tri načina – a) u razgovoru s drugom osobom, b) tako da čitatelj zapisuje dojmove te o njima naknadno razmišlja, ili c) jednostavno da za vrijeme ili nakon čitanja svjesno povezuje dojmove o tekstu koji čita s vlastitim iskustvima. Iako nisu jedini, smatram da su ovo najčešći načini na koje učinak čitanja može polučiti psihoterapijsku vrijednost. Iako se može činiti da instrumentalizira književnost u njezinom “čistom obliku”, psihoterapijski učinak čitanja kod čitatelja sa specifičnim potrebama svakako predstavlja dobrodošlu pojavu koju ne treba zanemariti u proučavanju književnih tekstova. Ovaj rad na neki način nagovor je na produktivnu hibridizaciju književnosti čiji su argumenti, nadam se, ukazali na dijalošku potrebu za otvorenošću katkad okoštalih tumačenja književnosti kao autonomnog i, od prosječnog čitatelja sklonog identifikaciji, neovisnog medija.

BIBLIOGRAFIJA

- Alcorn, M. W. Jr. i Bracher, M. 1985. “Literature, Psychoanalysis, and the Re-Formation of the Self: A New Direction for Reader-Response Theory”. *PMLA*, 3(100): 342–354.
- Andersen, S. M. i Baum, A. 1994. “Transference in interpersonal relations: Schema-triggered inferences and affect based on significant-other representations”. *Journal of Personality*, 62: 459–498.
- Andersen, S. M. i Berk, M. S. 1998. “Transference in everyday experience: Implications of experimental research for relevant clinical phenomena”. *Review of General Psychology*, 2: 81–120.
- Andersen, S. M. i Cole, S. 1990. “Do I know you?: The role of significant others in general social perception”. *Journal of Personality and Social Psychology*, 59: 384–399.
- Andersen, S. M., Glassman, N. S., Chen, S. i Cole, S. W. 1995. “Transference in social perception: The role of the chronic accessibility of significant-other representations”. *Journal of Personality and Social Psychology*, 69: 41–57.
- Biti, V. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Crosman, R. 1982. “How Readers Make Meaning”. U: Staton, S. F. 1987. (ur.) *Literary Theories in Praxis*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.
- Davis, T. F. i Womack, K. 2002. *Formalist Criticism and Reader-Response theory*. New York: Palgrave.
- Dillon, G. L. 1982. “Styles of reading”. U: Staton, S. F. 1987. (ur.) *Literary Theories in Praxis*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.
- Đurić, Z. i sur. 2004. *Psihodrama*. Zagreb: Alinea.
- Džokić, Z. 2010. *Moć psihodrame – Uvod u teoriju i praksu psihodrame*. Novi Sad: Psihopolis Institut.
- Frank, J. 1988. [1979] “What is Psychotherapy?”. U: Bloch, S. (ur.) *An Introduction to the Psychotherapies*. Oxford: Oxford University Press.
- Holland, N. N. 1967. “Meaning as Transformation: The Wife of Bath’s Tale”. *College English*, 4(28): 279–290.
- Holland, N. N. 1973. *Poems in Persons. An introduction to the Psychoanalysis of Literature*. New York: W. W. Norton & Co.
- Holland, N. N. 1975. *5 Readers Reading*. New Haven: Yale University Press.
- Holland, N. N. 1975. “Unity Identity Text Self”. *PMLA*, 5(90): 813–822.
- Holland, N. N. 1989. *The Dynamics of Literary Response*. New York: Columbia University Press.
- Holland, N. N. i Schwartz, M. 1975. “The Delphi Seminar”. *College English*, 7(36): 789–800.
- Iser, W. 1978. “Apelativna struktura tekstova”. U: Maricki, D. (ur.) *Teorija recepcije u nauci o književnosti*. Beograd: Nolit: 94–115.
- Jaus, H. R. 1978. “Književna povijest kao izazov nauci o književnosti”. U: Maricki, D. (ur.) *Teorija recepcije u nauci o književnosti*. Beograd: Nolit: 36–82.
- Kuiken, D. i sur. 2004. “Locating self-modifying feelings within literary reading”. *Discourse Processes*, 38(2): 267–286.
- Maricki, D., (ur.) 1978. *Teorija recepcije u nauci o književnosti*. Beograd: Nolit.
- Miall, D. S. i Kuiken, D. 2002. “A Feeling for Fiction: Becoming What We Behold”. *Poetics*, 30: 221–241.

Petz, B. 1992. *Psihologijski rječnik*. Zagreb: Prosvjeta.
Rangell, L. 1969. "Choice-conflict and the decision-making function of the ego: A psychoanalytic contribution to decision theory". *The International Journal of Psychoanalysis*, 50(4), 599–602.

Richards, I. A. 1929. *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*. London: K. Paul, Trench, and Trubner.

Rosenblatt, L. M. 1995. *Literature as Exploration*. 1938. New York: MLA.

Schwab, G. 2001. "Cultural Texts and Endopsychic Scripts". *SubStance*, 30 (1-2): 160–176.

Solar, M. 1997. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.

Yalom, I. D. 1997. *Lying on the Couch*. New York: Harper Collins.

Žurić Jakovina, Iva. 2013. *Čitanje kao transfer: tekst i kontekst (samo)pomoći u knjigama za samopomoć i psihoterapijskim romanima*. Doktorska disertacija, rukopis. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

SUMMARY

TRANSFORMATIONAL AND THERAPEUTICAL EFFECTS OF READING: RECEPTION THEORY, PSYCHOANALYSIS, AND EMPIRICAL STUDIES OF READING

The article analyzes two approaches to the theory and practice of reading – psychotherapy and literary theory. While the psychotherapy approach stands as

a significant goal, the focus is on literary theory, more specifically theories that contribute to the problem of reading. It shows the basic mechanisms of effects that literary text has on its reader, that is, why reading literary texts can produce therapeutic-transformational effects. The article also intends to show that there is a place of intersection between psychotherapy and literary theory – the effect of reading. From the perspective of Reception Theory (Jauss & Iser, 1978) the essay problematizes the implicit reader and what they expect from the text (horizon of expectation). Reader Response Theory (Crossman, 1982/1987; Dillon, 1982/1987) serves as another step towards approaching the particular reader and their reading experience. Another focus is on the psychological aspects of Reader Response Theory, with particular emphasis on Norman Holland's psychoanalytic perspective. Finally, empirical studies of reading (Miall & Kuiken, 2002/2004) point to the ways in which literature evokes feelings, mental images, cognitive patterns, memories, repressed experiences, etc., that ultimately support the thesis of the possible therapeutic effects of literature. An empirical analysis of reading proves to be a necessary supplement the theoretical concept of the impact of literature on individuals and their lives.

Key words: transformational effects of reading, therapeutic effects of reading, literary transference, Reception Theory, psychoanalytic literary criticism, empirical studies of reading

Prilog problematici prevođenja frankofonske književnosti Afrike – o hrvatskom prijevodu Gauzovog romana *Čovjek-stup*

1. UVOD

Tema ovog rada je translatološka analiza hrvatskog prijevoda romana *Čovjek-Stup* bjelokošćanskog pisca Gauza s posebnim osvrtom na prevođenje implicitnih ideoloških poruka. Kao što kaže Michaël Oustinoff,¹ u prijevodu nema mjesta za ideologiju ukoliko ona nije implicitno sadržana u izvornom tekstu, u kojem slučaju ju je neophodno očuvati i u jeziku prijevoda. Ukoliko se u prijevodu nađu ideološke aluzije kojih nema u izvorniku, Oustinoff s pravom naglašava da je to krivica prevoditelja. Može li prevoditelj osigurati poželjni stupanj nevidljivosti? I može li jezik biti samo neutralno sredstvo prenošenja poruke iz jedne skupine lingvističkih znakova u drugu?

Kada se prevodi tekst s eksplicitnom političkom porukom, pa se još to čini na ideološki profiliranom mediju, translatološka analiza ideološke obojenosti ne predstavlja toliko izazov i svodi se na očigledne konstatacije. Međutim, kada analiziramo prijevod književnog teksta poput romana *Čovjek-stup* koji nosi višeznačne i univerzalne poruke, onda je ova analiza kompleksnija i usudujemo se ustvrditi da se translatološki izazov može mjeriti s prevoditeljskim izazovom hvatanja u koštac sa suvremenom frankofonskom književnošću Afrike. Kao što ćemo vidjeti u daljnjem tekstu, roman *Čovjek-stup* obiluje implicitnim ideološkim porukama koje su, kako ističe Astrid Guillaume,² više vezane za znak nego za riječ pa time pripadaju više semiotici nego lingvistici (Guillaume, 2017: 7). Ovdje se od translatologa traži da postane

semiotranslatolog, jer razotkrivanje implicitne ideološke obojenosti književnog teksta u najvećem broju slučajeva više ovisi o lingvističkom i izvanlingvističkom kontekstu nego o samom jeziku.

Prije nego pristupimo analizi ciljnog teksta, važno je napomenuti i to da prevođenje djelâ frankofonske književnosti na hrvatski i njemu srodne jezike (bosanski, crnogorski, srpski) predstavlja svojevrsan književni događaj imajući u vidu malobrojnost i značaj ovakvih pothvata. Ovdje se možemo osloniti i na Even-Zohara i teoriju književnog polisistema u okviru kojeg je prevedena književnost samo jedan od podsistema, najčešće perifernog značaja u odnosu na nacionalnu literaturu. Taj odnos centra i periferije u određenim historijskim periodima se mijenja, tj. prevedena književnost postaje dominantna zbog potrebe da se nacionalna književnost obogati ili nadahne izvana (Even-Zohar, 1990: 47). Možemo ustvrditi i da se to događalo ne samo s hrvatskom, već i s ostalim južnoslavenskim književnostima u odnosu na velike svjetske književne korpuse, poput francuske, njemačke ruske ili talijanske književnosti. Kako se frankofonska književnost pisana van metropole i sama bori protiv neopravdano perifernog statusa u odnosu frankocentrički pristup Pariza, ona je manje prisutna na međunarodnom izdavačkom tržištu. Prije nego što pristupimo semiotranslatološkoj usporedbi hrvatskog prijevoda s izvornim tekstom, a imajući u vidu gore spomenutu važnost izvanlingvističkog konteksta, dat ćemo par neophodnih napomena o Gauzu i njegovom tekstu *Čovjek-stup*.

2. O PISCU I ROMANU

Armand Patrick Gbaka-Brédé – Gauz je rođen i živi u Obali Bjelokosti a po obrazovanju je diplomirani inženjer biokemije. Osim romana, piše scenarije, editorijale za razna glasila, bavi se dokumentarnim filmom, fotografijom i uređuje lokalne satirične novine. Njegov prvi susret s Francuskom desio se u zreloj dobi, kada je s 29 godina upisao poslijediplomski studij. Tamo je prošao put mnogih afričkih imigranata: neko vrijeme bio je bez važeće

¹ Guillaume, 2017: 13.

² U uvodnoj riječi zbirke radova *Traduction et implicites idéologiques* Astrid Guillaume prepoznaje deset oblasti utjecaja na prijevodni transfer (str. 7): Sfera kulturnog utjecaja *autora*; 2. Sfera kontekstualnog utjecaja izvornog teksta; 3. Sfera kulturnog utjecaja *izdavača* izvornog teksta; 4. Sfera kontekstualnog utjecaja formi izdavanja izvornog teksta; 5. Sfera kulturnog utjecaja *čitatelja* izvornog teksta; 6. Sfera kulturnog utjecaja *prevoditelja*; 7. Sfera kontekstualnog utjecaja ciljnog teksta; 8. Sfera kulturnog utjecaja *izdavača* ciljnog teksta; 9. Sfera kontekstualnog utjecaja formi izdavanja ciljnog teksta; 10. Sfera kulturnog utjecaja *čitaoca* ciljnog teksta (prijevod autoričin).

boravišne dokumentacije, pa se uzdržavao radeći kao noćni čuvar, agent osiguranja u trgovinama, vrtlar i sl. Nakon dvanaest godina provedenih u Francuskoj, vratio se u Abidjan 2011, krajem građanskog rata u Obali Bjelokosti. Gauzov prvijenac *Debout-payé*, koji je izdala mala francuska izdavačka kuća *Nouvel Attila* 2014. godine, zavrijedio je nagradu magazina *Lire* za najbolji prvi roman. U njemu se bogatim jezičnim izrazom neštedimice prikazuje suvremeno francusko društvo iz prizme afričkog imigranta. Ovo štivo puno humora, naizgled jednostavnim, a opet vrlo slojevitim jezikom, slika parišku imigrantsku svakodnevicu, ali i izvanvremenske socijalne nepravde, diskriminaciju utemeljenu na rasi, socijalnom statusu ili etničkom podrijetlu. Čak i površnim poznavateljima francuskog izdavačkog tržišta i konkurencije na njemu jasno je da nagrada prestižnog književnog magazina kakav je *Lire* predstavlja vrtoglav uspjeh kako za do tada nepoznatog afričkog pisca, tako za malenu izdavačku kuću.

Ova neočekivana legitimacija³ prokrčila je put i Gauzovom drugom romanu *Camarade papa (Drug tata)* objavljenom 2018. godine i već sljedeće godine ovjenčanom s *Grand prix de l'Afrique noire*. Za sada nije integralno preveden na hrvatski, bosanski, crnogorski ili srpski, a jedan odlomak u našem prijevodu objavio je crnogorski književni časopis *Ars* u ožujku 2020. (Goz, 2020). Strukturno različit od prvog Gauzovog romana, *Camarade papa* je klasični roman, po stilu, jeziku, a dijelom i vremenu u koje je smještena radnja. To je kolonijalna freska u kojoj se prepliću dva doživljaja Afrike, u rasponu od sto godina. U 19. stoljeću, jedan Francuz nakon majčine smrti napušta svoje selo u Alsaceu i odlazi u Afriku, pa imamo priliku doživjeti kolonizaciju sa stanovišta bijelog kolonizatora. Drugi pogled je onaj koji nam sedamdesetih godina 20. stoljeća daje dječak afričkog podrijetla. On živi u Nizozemskoj, s roditeljima komunistima, gdje stječe kritički pogled na kapitalizam

³ U pogledu legitimiranja frankofonske književnosti zanimljiv je istoimeni članak Joséa Dominguesa de Almeide koji donosi kritiku frankocentrizma u izdavaštvu, objavljen u reviji *Carnets*. Ovdje donosimo kratak citat o književnim nagradama: *Manque à la Francophonie le polycentrisme éditorial et culturel dont jouissent les autres ensembles euphones. Et, de fait, Paris demeure, pour une large part, l'unique véritable centre éditorial francophone concentrant les instances, les prix, les rituels, les moyens et le prestige associés à la machine littéraire, les instances de légitimité et de reconnaissance en somme. Et c'est toujours Paris pour une bonne part qui dispense, à son gré, la légitimité et la reconnaissance auxquelles toutes les productions culturelles francophones aspirent, de sorte que les écrivains y sont malgré eux "réverbérés"* (De Almeida, 2017: 2–3). "Frankofoniji nedostaje izdavački i kulturni policentrizam koji uživaju ostale eurofonske cjeline. Pariz *de facto* u velikom dijelu ostaje frankofonski izdavački centar kada su u pitanju instance, cijene, običaji, sredstva i prestiž književne mašinerije, ukratko instance legitimacije i priznanja. I uvijek je Pariz taj koji dobrim dijelom svojevrijedno odobrava legitimitet i priznanja kojima teži ukupna kulturna frankofonska produkcija, tako da su pisci i protiv svoje volje dijelom toga" (prijevod autoričin).

i ideološki vokabular, a sticajem obiteljskih okolnosti također odlazi u Afriku... Njihovi će se po svemu različiti putovi neobično ukrstiti, postavljajući čitatelju povijesna i ideološka pitanja, ali ne lišavajući ga nijednog aspekta klasičnog romana – egzotične ljubavne priče, sukoba generacija neobičnih doživljaja, sudara kultura i autentičnih emocija.

Kao što i sam potvrđuje u javnim nastupima u Francuskoj, preispitivanje povijesti i njeno tumačenje za Gauza i njegove junake je način da se bolje protumači trenutak u kojem žive, a nesumnjivo je da je u danom slučaju ključni trenutak upravo kolonizacija koju u svim njenim aspektima i posljedicama vidi kao produkt kapitalizma⁴ i konzumerističkog gledanja na svijet. U tom povijesno-ideološkom ključu promatrat ćemo njegov prvi roman, koji je pod naslovom *Čovjek-stup* objavljen na hrvatskom jeziku 2017. godine u izdavačkoj kući *Sandorf* u prijevodu Nataše Medved. Pored zapaženog odjeka u hrvatskoj književnoj javnosti, Gauzovog gostovanja na 23. festivalu knjige u Istri iste godine ispraćenog intervjuima objavljenim u *Novom Listu* i *Jutarnjem listu*, ovaj prijevod imao je i svojevrsni regionalni odjek, tj. doveo je do interesiranja za pisca i njegovo djelo i na crnogorskom jezičnom području. Upravo zahvaljujući suradnji festivala s hrvatskim izdavačem, odnosno postojanju razumljivog prijevoda njegovog romana, Gauz je u lipnju 2018. bio gost podgoričkoga književnog festivala *Odakle zovem*.⁵

Roman *Čovjek-stup* nema linearnu strukturu niti se događaji redaju kronološki. Autor nam naizmjenično nudi zapažanja svojih dvaju junaka, Ossirija i Kassouma, između kojih su umetnuta sociološka razmatranja. Drugim riječima, poglavljia s crticama i zapažanjima zaštitara u trgovinama naslovljena *Rasprodaja u Camaïeu*, *Sephora na Champs-Élysées* i *Povratak u Sephoru na Champs-Élysées* isprekidani su narativnim poglavljima simbolično nazvanim *Brončano doba 1960–1980*, *Zlatno doba 1990–2000* i *Olovno doba*, a sve to uokvireno je prologom i epilogom. Može se reći da je *Čovjek-stup* svojevrsna simetrična antropologija ili sociopsihološki presjek konzumerističkog društva. Činjenica da je pogled imigranta na današnju zapadnoeuropsku civilizaciju iskustvo koje cijeli post-jugoslavenski region dijeli s

⁴ U emisiji *Matières à penser* radija *France Culture* na temu osobne potrebe za poviješću, Gauz između ostalog kaže: *La colonisation est d'abord une oeuvre capitaliste. Elle n'a jamais été autre chose qu'une oeuvre capitaliste. Donc, la recherche d'une matière première et puis aussi la constitution d'un marché nouveau pour tous ces produits de grande consommation qui commencent à être produits avec la machine à vapeur et toutes ses conséquences.* / "Kolonizacija je na prvom mjestu djelo kapitalizma. Nikada i nije bila nešto drugo do djelo kapitalizma. Traganje za sirovinom i stvaranje novog tržišta za sve proizvode široke potrošnje koji se počinju praviti nakon parnog stroja i svih njenih posljedica" (Boucheron, 2020, prijevod autoričin).

⁵ Za više informacija o ovom crnogorskom književnom festivalu i njegovim dometima v. <http://www.odaklezovem.net>.

likovima ovog romana umnogome olakšava prevoditeljski posao upoznavanja s izvanknjiževnim i izvanlingvističkim kontekstom pišćevog stvaralaštva. Ekonomski problemi poslijeratnih društava, odljev mozгова, prekvalificiranost u svijetu rada, pa i diskriminacija temeljem zemlje podrijetla nisu nepoznati stanovnicima navedenih zemalja, bilo da su ih osobno iskusili ili o njima čuli u neposrednom okruženju. Slično je i s percepcijom o dvoličnosti politike velikih sila na međunarodnoj sceni i odnosom prema tumačenju prošlosti. Sve ove teme smjenjuju se na stranici *Čovjeka-stupa* i snažno određuju njegovu socijalnu i ideološku poruku. Slagao se s njim ili ne, prevoditelj s post-jugoslavenskog područja lako će prenijeti, a čitatelj lako prepoznati pišćevo krajnje lijevo ideološko pozicioniranje i uočavanje svih mana konzumerizma.

Kada govorimo o problematici prevođenja, govorimo o jeziku, a on je u Gauzovim romanima bogat, razuđen, zgusnut i prepun višestrukih poruka, a opet usklađen sa svakim od njegovih junaka. “Za mene književnost ima smisla samo ako je nosi jezik”, kaže autor u jednom od intervjuja.⁶ Iako dolazi iz zemlje sa šezdeset pet autohtonih jezika, njegov francuski izraz je autentičan, smion i iskren, bez primjesa koketiranja s ukusom metropole ili prilagođavanja poželjnoj slici o piscu iz Afrike. U tom smislu naglašavamo da je Gauzov pristup posve suprotan pristupu Rabindranata Tagore pri prijevodu vlastite poezije na engleski o kojoj govori Umberto Eco, pozivajući se na Demariju (Eco, 2003: 361). Tagore je, naime, preveo svoju poeziju na engleski kreirajući željenu sliku o sebi kao mudracu s Orijenta kako bi se uklopio u zapadnjačke stereotipe i osigurao prihvaćanje. Pri tome je, po tvrdnji poznavatelja obaju jezika, vjernost izvornom tekstu bila od sekundarnog značaja. Smjelost Gauzovoga jezičnog postupka najviše se ogleda u ideološki obojenom leksiku, morfološkoj inventivnosti, fonetskim finesama, skoro poetskoj upotrebi homonimije i dramskog izraza, pa ćemo analizu prijevoda u ovom radu usmjeriti upravo na uspješnost prenošenja tih elemenata.

3. ANALIZA PRIJEVODA

3.1. Ideološki obojen leksik

Gauzov jezik je zgusnut i prožet slikama snažne ideološke simbolike koje su za prevoditelja pravi izazov.

Već u prologu romana, opis prostora ukazuje na tjeskobu afričkih imigranata i njihovu zarobljenost u svijetu zapadnjačkoga kapitalizma. U prvoj sceni, oni

stoje u redu kao kandidati za posao zaštitara i uspinju se uzanim i zagušujućim stubištem neprilagođenim njihovim fizičkim osobinama snažnih muškaraca u nadi da će im susret na vrhu osigurati posao tako neophodan za egzistenciju, a istovremeno tako ponižavajući ako imamo na umu njihovo obrazovanje i stremljenja. Ovu sliku iz romana *Čovjek-stup* komentira i Marie-Odile Ogier Fares u svom radu o elementima angažirane književnosti u recentnim romanima na temu imigracije:

L'antithèse entre l'idée d'ascension physique et de chute sociale souligne le paradoxe entre le courage de ces hommes et ce qu'en fait la société. (Ogier-Fares, 2019: 7)

Antiteza između ideje fizičkog uspona i društvenog pada podvlači paradoks između hrabrosti ovih ljudi i onoga što društvo od njih napravi.⁷

Prevođenje proznog teksta ovako bogatog značenjima može se usporediti s izazovom prevođenja poetskog teksta. U sljedećem primjeru, prevoditeljica je hrvatskom čitatelju omogućila slikoviti doživljaj prostora ne mijenjajući smisao rečenice, time što je francusku riječ *cage* (kavez, krletka) zamijenila sintagmom *usko stubište*. Time je čitatelj prijevoda ipak ostao uskraćen za semantičku vrijednost francuske riječi *cage* (kavez, krletka) koja osnažuje ideju zarobljenosti u prostoru:

fr. *Les pas sont feutrés par un épais tapis rouge déplié exactement au milieu d'une cage trop étroite pour laisser passer les deux hommes côte à côte.* (Gauz, 2014: 11)

hr. Korake prigušuje debeli crveni tepih prostrt točno po sredini toliko uskog stubišta da njime jedva mogu proći dva čovjeka. (Gauz, 2017: 9)

Zanimljivo je da se ista riječ, po nama ne slučajno, pojavljuje nekoliko rečenica kasnije, kada kandidati stignu do širokog, amerikaniziranog prostora u kojem se nalazi *cage de verre*, stakleni kavez – koji nije ništa drugo do ured generalnog direktora. U hrvatskom prijevodu je riječ *cage* ovaj put transponirana kao *kabina*, što je precizno u smislu vizualnog prikaza, ali je, za razliku od Gauzovog teksta, ideološki neutralno.

U suprotnosti s idejom kaveza u svakom pogledu je sintagma *open space* interijera, amerikaniziranog radnog prostora koji simbolizira suvremenu korporativnu prividnu slobodu prostora, pogodnu za hijerarhijsku kontrolu, ali i međusobnu kontrolu zaposlenih. Drugim riječima, takav prostor zaposlene u kancelarijama izjednačava s onima u tvorničkim dvoranama. Engleski termin *open space* koji strši u francuskom tekstu u tom smislu je znakovit. On okružuje kavez –

⁶ *Pour moi la littérature n'a pas de sens si elle n'est pas portée par une langue* – intervju za *France Info* 5. srpnja 2018. (Houot, 2018).

⁷ Prijevod autoričin.

kabinu direktora odijeljenu staklenom barijerom, a prvi izbor prevoditeljice je da u hrvatskom tekstu ne ostavi englesku sintagmu. Hrvatska sintagma *otvoreni prostor* je naime točan i doslovan prijevod, ali se, kao u slučaju *cage – kaveza*, donekle gubi ideološka dimenzija, odnosno ideja otuđenosti i podčinjenosti, pa i amerikanizacije, koju on podrazumijeva.

- fr. *Le grand bureau où tout le monde se retrouve en sueur est un open space.* (Gauz, 2014: 6)
- hr. Prostran ured gdje su se preznojeni okupili velik je otvoreni prostor. (Gauz, 2017: 9)

U drugom pojavljivanju iste engleske sintagme, prevoditeljica je odlučila zadržati izvorno rješenje, što nam se čini boljim rješenjem iz gore navedenih razloga.

- fr. *Pour tous ici il y a une très forte motivation (...) Pour le mâle dominant dans la cage au fond de l'open space, avoir le plus gros chiffre d'affaires possible.* (Gauz, 2014: 13)
- hr. Svi prisutni visoko su motivirani (...) Dominantni mužjak u staklenoj kabini na dnu open spacea želi ostvariti što veću zaradu. (Gauz, 2017: 10)

Konačno, i sam prijevod naslova romana morao je biti predmet translatoškog pregovaranja⁸ jer je francusku složenicu *debout-payé* skoro pa nemoguće prevesti na hrvatski jezik tako da prijevodni ekvivalent očuva sve njene važne aspekte, poput efektne dužine (budući da se radi o naslovu), ideološke i etničke označenosti. Naime, *debout-payé* u govoru afričkih imigrantskih krugova označuje radno mjesto osobe muškog roda, plaćene da stoji i čuva red, da nadgleda klijente prodavaonica. Budući da vrlo rijetko fizički intervenira, njegov opis posla predstavlja pasivniju verziju tjelohranitelja visokih ličnosti ili izbacivača u noćnim klubovima. Ova sintagma je ideološki, rasno, pa čak i etnički obojena, budući da je prepoznatljiva i korištena ne samo u granicama društvene kategorije iz koje potječe radna snaga za obavljanje ovog posla, već i u zajednici Bjelokošćana koji žive u Francuskoj i njihovih potomaka. Gauz će to jasno istaknuti u odjeljku naslovljenom *Vokabular*:

- r. *Debout-payé: désigne l'ensemble des métiers où il faut rester debout pour gagner sa pitance.* (Gauz, 2014: 33)
- hr. *Čovjek-stup: označava poslove kod kojih se stoji i tako se zarađuje za kruh.* (Gauz, 2017: 23)

Ovaj termin dodatno uključuje i nezanemarivu dozu samoironije koja se poigrava s uzaludnošću ovog

posla (Kakav je to posao u kojem samo stojiš na jednom mjestu?). Budući da se radi o dijelu njegovog osobnog radnog iskustva, Gauz to precizno i duhovito definira:

- fr. *Debout-payé. Et ce n'est pas aussi facile que ça en a l'air. Pour tenir le coup dans ce métier, pour garder du recul, pour ne pas tomber dans la facilité oisive ou au contraire dans le zèle imbécile et l'agressivité aigrie, il faut soit savoir se vider la tête de toute considération qui s'élève au-dessus de l'instinct ou du réflexe spinal, soit avoir une vie intérieure très intense. L'option crétin inguérissable est aussi très appréciable.* (Gauz, 2014: 15)
- hr. Čovjek-stup. Nije lako kao što izgleda. Ako želiš izdržati u tome poslu, zadržati distancu, ne upasti u dokonu rutinu ili pak u stupidnu revnost i gnjevnu agresiju, treba umjeti isprazniti glavu od misli što nadilaze instinkt ili spinalni refleks, ili pak imati vrlo burn unutrašnji život. Biti neizlječiv glupan je također poželjna opcija. (Gauz, 2017: 11)

Jasno je da hrvatska sintagma *čovjek-stup* nije doslovan, ali je dobar izbor jer u velikoj mjeri oslikava višeznačje radnog mjesta i njegovog doživljaja. Usudujemo se dodati da je ovo prevoditeljsko rješenje ide u prilog obrani statusa književnog prevoditeljstva kao suautorstva, uspostavljanja dodane vrijednosti u odnosu na jezik autora uz puno poštovanje njegove poruke. Naime, ako već govorimo o ideološkoj obojenosti Gauzovog jezika, sintagma *čovjek-stup* omogućava još jednu razinu tumačenja za koju vjerujemo da bi autoru bila više nego prihvatljiva – radi se o predodžbi stupa kao nosećeg elementa konstrukcije, sasvim prijemljivoj Gauzovim idejama o imigrantima kao superljudima. Evo potvrde tih stavova iz njegovih intervjuja hrvatskom tisku:

Sada ću iznijeti jednu vrlo pretencioznu teoriju: moja generacija je posebna, mi smo nešto kao superljudi. U školi i svakodnevi učili smo iste stvari kao i Francuzi. Čitali smo iste knjige, gledali iste filmove, imamo iste kulturne smjernice, slušali smo istu idiotsku muziku iz osamdesetih, imamo jednake svjetske kulturne reference. Ja kad razgovaram s vama ili s nekim Englezom, mi nemamo nikakvu prepreku u komunikaciji. Samo je razlika ta što je naše društvo tradicionalno, a Francuze to ne zanima. Ja i dalje u sjećanju imam bajke koje mi je baka pripovijedala, cijelu tu oralnu kulturu, kulturu pjesama, mistiku noći... U Europi sam po sili stvari superčovjek. Velika je šteta što nas se Europa zbog političkih prilika i administracije lišava, što ne želi superljudje. (Kožul, 2017)

Kamo god da dođem u Europu, poznajem kulturu i mogu se prilagoditi načinu života koji tamo zateknem. Ali ja također poznajem kulturu svojih roditelja i baka i djedova, ritam svetih drevnih bubnjeva, vjerovanja duboke afričke prašume... Nijedan Europljanin nema pojma o tome. Mi Afrikanci imamo dva operativna sustava. Mi smo ljudi sutrašnjice, superljudi! (Vlašić Smrekar, 2018)

⁸ Eco (2003: 16) ističe kako se prevođenje temelji na postupku pregovaranja tijekom kojeg se moramo nečeg odreći kako bismo dobili nešto drugo i došli do zadovoljavajućeg rješenja u skladu sa zlatnim principom da se ne može baš sve zadržati.

Kroz duhovite opservacije svojih junaka, Gauz poziva čitatelja na budnost, na dnevnu dozu slobode i osobnog otpora, kroz osvješćivanje nejednakosti u svijetu konzumerističkog imperijalizma. Njegove minijature ukazuju na intimni otpor junaka posljedicama kolonijalnog imperijalizma i socio-kulturnoga kapitalističkog tlačenja. Na taj aspekt ukazuje Dorthea Fronsman-Cecil u osvrtu na revolucionarni duh ovog romana⁹:

Na ovaj način *Debout-payé* ilustrira ne samo kako sistemsko ugnjetavanje utječe na svakodnevni život, već i kako možemo živjeti svoj život na način koji nam omogućava slobodu kretanja, kao i mentalno i afektivno oslobađanje koje je ključni prethodnik organiziranja političkih promjena. (Fronsman-Cecil, 2019: 86, prijevod autoričin)¹⁰

Navedeni članak u naslovu sadrži Gauzov citat o zauzimanju Bastille koji jasno povezuje događaje iz Francuske revolucije s nepodnošljivošću suvremenog robovanja modernim kraljevima – kapitalističkim korporacijama, na istom amblematičnom mjestu, u srcu Pariza.

fr. *Si elle se répétait aujourd' hui, la prise de la Bastille libérerait des milliers de prisonniers de la consommation.* (Gauz, 2014: 40)

hr. Revolucija: Da se zauzimanje Bastille danas ponovi, oslobodilo bi se tisuće zatvorenika konzumerističkog društva. (Gauz, 2017: 27)

Zanimljivo je da se simbolika Bastilje javlja i na drugim mjestima i u drugačijim formama u Gauzovom romanu. Jedan od Gauzovih junaka, André, briljantni student medicine na Fakultetu Pierre et Marie Curie dijeli siromašnu studentsku sobu u domu studenata iz Obale Bjelokosti s ideološki ostrasćenim kolegom i radi kao čuvar u tvornici da bi uzdržavao obitelj u Africi. Spašavanje jednog radnika od srčanog udara donosi mu reputaciju u tvornici, i tek tada “onaj crni zaštitar” dobiva pravo da ga zovu imenom André i nadimkom *Doc*. Činjenica da je spašeni radnik lider moćnog, komunistički orijentiranog sindikata CGT,¹¹ ukazuje na to da su čak i ljevičarski krugovi u Francuskoj skloni rasnoj diskriminaciji na prvi pogled.

Pasus koji povodom smrti Georgesa Pompidoua opisuje hipokriziju političkih šefova frankofonske

⁹ Fronsman-Cecil, Dorthea 2019. “La prise de la Bastille libérerait des milliers de prisonniers de la consommation: the ‘spirit of ‘68’ in Gauz’s *Debout-payé*”, u: *Etudes francophones 31 “Révoltes et révolutions”*, str. 71–90.

¹⁰ “*Debout-payé* illustrates not only how systemic oppression exerts an influence on daily life, but how we may live our lives in a way that affords us freedom of movement as well as mental and affective liberation, the latter being key precursors to organizing political change.”

¹¹ Confédération générale du travail – Generalna konfederacija rada, najstariji francuski konfederalni sindikat, povijesno i ideološki blizak komunističkom pokretu.

Afrike, konkretno Jean-Bedela Bokasse prvog, sadrži snažan ideološki naboj koji se kreće od kritike iznevjerenog francuskog koncepta “laičke” države koju priređuje katolički obred, do scene uplakanog afričkog lidera – krvoloka vlastitog naroda.

fr. *A la cathédrale Notre-Dame, où un rite catholique fut organisé par la République laïque de France, Jean-Bedel Bokassa Ier, autoproclamé “Empereur” de la Centrafrique, pleure bruyamment toutes les larmes de son corps. Oui, cet homme qui avait tué sans ciller nombre de ses opposants, torturé et embastillé les plus chanceux d’entre eux dans des cachots immondes, cet homme-là pleura à tue-tête devant les caméras de télévision. On aurait cru qu’il venait de perdre son propre père.* (Gauz, 2014: 66)

hr. U katedrali Notre-Dame, gdje je laička Francuska Republika organizirala katolički obred, Jean-Bedel Bokassa Prvi, samoproглаšeni “vladar” Srednjoafričke republike, rezonantno je isplakao sve suze iz tijela. Da, taj čovjek koji je ne trepnuvši ubio nemali broj svojih protivnika, sretnike među njima mučio i zatvarao u prljave tamnice, da, taj je čovjek je tulio pred televizijskim kamerama. Kanda mu je vlastiti otac umro. (Gauz, 2017: 43)

Prenošenje Gauzove političke poruke ovdje nije bilo zahtjevno, ali ako govorimo o ideološkom naboju, naglasimo da je on prisutan i u izboru leksika, a nalaženje hrvatskih ekvivalenata tu je ponekad pravi izazov. Primjera radi, nije slučajno da se Bokassa u Gauzovom tekstu naziva samoproглаšenim imperatorom ili carem (*empereur*), dok je u prijevodu odabran semantički neutralniji termin *vladar*. Nadalje, francuski glagol *embastiller* koji je prevoditeljica točno prenijela kao *zatvarati*, nije slučajno odabran – on sadrži riječ *bastille* koja označava zloglasni rojalistički zatvor uništen u doba Francuske revolucije, pa bi njegov doslovan, iako ovdje sintaktički nemoguć prijevod bio *zatvoriti u Bastilju* ili eventualno *utamniti*. A to je u odličnoj korelaciji sa statusom srednjoafričkog cara Bokasse.

U opservacijama čovjeka-stupa na službi u parfumeriji “Sephora” na aveniji Champs Elysées brojne su duhovite, ali i duboko ideološki obojene, crtice kojima se ukazuje na nevidljivi i sveprisutni rasizam svijeta marketinga i robnih marki. Tako će se crveni fes koji su nosili Afrikanci angažirani da čuvaju kolonizirane teritorije pojaviti na torbi bijele klijentice parfumerije, ali i na kutiji za kakao prah *Banania* – ideja tlačenja postaje reklama za proizvod iz kolonija.

fr. *Une femme blanche entre dans le magasin avec un sac sur lequel est dessinée en grand une chéchia coloniale bien rouge. Au temps de la colonisation, les gardes coloniaux ou “gardes du cercle” étaient des Africains crétiens, brutaux, cruels et zélés dans l’exécution des ordres de leurs maîtres blancs. Floko en bambar, c’est un petit sac. Le prépuce, qui est comme un petit sac ou bout du pénis est aussi appelé floko. Par métonymie, le même mot désigne aussi les incirconcis. Dans des*

contrées où la circoncision est souvent un rite initiatique de passage à l'âge adulte et à la responsabilité personnelle et collective, être traité d'incirconcis est particulièrement insultant. Haïns des populations pour leur brutalité et leurs abus, les gardes coloniaux étaient surnommés "gardes floko". Ils portaient des chéchias rouges. (Gauz, 2014: 94)

hr. Bjelkinja ulazi u dućan s torbom na kojoj je nacrtan veliki kolonijalni fes jarkocrvene boje. U vrijeme kolonija, kolonijalne straže ili "čuvari okruga" bili su afrički tupani, brutalni, okrutni i revni u izvršavanju naredbi svojih bijelih gazdi. "Floko" na bambara jeziku znači torbica. Prepucij, koji je poput torbice na vrhu penisa također se kaže "floko". Metonimijom ista riječ označava i neobrezane. U krajevima gdje je obrezivanje često inicijacijski ritual prelaska u odraslo doba i osobnu i kolektivnu odgovornost, krajnje je uvredljivo kad vas neko smatra neobrezanim. Narod je kolonijalne čuvar zvaao i "floko čuvari" jer su zbog brutalnosti i zloporabe položaja bili omraženi. Nosili su crveni fes. (Gauz, 2017: 60)

fr. *Avec sa belle chéchia rouge, le nègre de Banania est un "garde floko"! (...) C'est peut-être là que se trouve l'explication du fait que la poudre de cacao n'a jamais connu, dans les colonies, son succès de la métropole.* (Gauz, 2014: 94)

hr. Crnac s kutija kakaa Banania sa svojim je lijepim crvenim fesom "floko čuvar". (...) Možda se tu krije razlog zašto kakaov prah u kolonijama nikad nije postigao takav uspjeh kao u matici zemlji. (Gauz, 2017: 60)

Oba citirana pasusa nose naziv *Floko* (1 i 2), koji je prevoditeljica s pravom zadržala u hrvatskom tekstu, budući da se radi o stranom terminu i u francuskom jeziku i da ga autor jasno definira otkrivajući time svoje poznavanje stilskih figura i jezične kreacije. Zadržavanje stranog termina čini se dobrim izborom, utoliko više što sljedeća crtica nosi isti naslov – *Floko*, a da se ne pojavljuje crveni fes. Crnac koji traži butik *Guerlain* s torbom marke *Comptoir des cotonniers* bit će treća asocijacija na istu sliku, preko američke verzije flokoa – koji nije nitko drugi do još jedan književni lik – Uncle Toma iz romana *Čiča Tomina koliba* Harrier Beacher Stowe. Interesantno je da prevoditeljica ne daje objašnjenja za Gauzov odabir marke *Comptoir des cotonniers* koja doslovno označava prodaju pamuka, ali termin *comptoir* označuje kolonijalna poduzeća preko kojih je organiziran otkup pamuka i ostalih kolonijalnih kultura u Africi, pa samim tim i eksploataciju koloniziranog stanovništva.¹²

fr. *Un homme noir, dans un anglais au très fort accent américain, demande au vigile où se trouve la boutique*

Guerlain. Il porte un sac sur lequel est écrit: "Comptoir des Cotonniers". En d'autres temps, cet homme-là aurait été un Uncle Tom, version américaine moins violente mais plus zélée du "garde floko". (str. 95)

hr. Crnac pita zaštitara na engleskom s jakim američkim naglaskom gdje je dućan *Guerlain*; Nosi torbu na kojoj piše: "Comptoir des Cotonniers". U neka druga vremena taj tip bi bio Uncle Tom, američka, manje okrutna, ali strastvenija verzija "čuvara floko". (str. 61)

Moramo primijetiti da se prevoditeljica odlučila za zadržavanje engleske sintagme *Uncle Tom*, dok mi smatramo da bi *čiča Toma* bio bliži širem krugu hrvatskih čitatelja imajući u vidu da je roman Harrier Beacher Stowe odavno preveden. Ovdje se kao kontraargument može upotrijebiti činjenica da je i autor odlučio koristiti izvornu sintagmu *Uncle Tom* umjesto francuskog ekvivalenta, ali u tom slučaju vjerujemo da je bila neophodna kratka eksplikativna prevoditeljska fusnota.

3.2. Morfološka inventivnost

Gauzovo vješto i duhovito poigravanje francuskim jezičnim registrima koje će u punom sjaju demonstrirati u romanu *Camarade papa*¹³ ogleda se i u izvanrednoj morfološkoj inventivnosti i za francuski jezik neobičnoj kreativnoj slobodi na ovoj razini, što je više svojstvo govornoga nego pisanoga koda. U nabranjanju šarenila dućana duž ulice Faubourg du Temple koje ga raznolikošću jezika-kultura i njihovih reprezenata podsjeća na ostatke srušenog babilonskog tornja, Gauz prilikom ponavljanja istog tipa lokala, ispred imenice stavlja prefiks *re-*, karakterističan za ideju ponavljanja u formiranju glagola (*faire* – raditi, *refaire* – ponovo raditi), ali ne i imenica. Tako će još jedna željeznarija biti *re-quincaillerie*, a još jedna kafana *re-bar* i tome slično. U prijevodu je ovu jezičnu vratolomiju nemoguće doslovno iznijeti, pa se prevoditeljica s pravom odlučuje na raspoloživa leksička sredstva poput *još jedan bar* i *opet dućan* i sl. (Gauz, 2017: 12 i 2014: 16). Mora se primijetiti da bi se u ovom slučaju mogao postići veći stupanj vjernosti izvornom tekstu da se prevoditeljica odlučila da svako *re-* prenese s *opet*, čime bi pojačala stilski efekt ponavljanja.

U criticama koje jezgrovitno prenose razmišljanja jednog od junaka angažiranog kao *čovjek-stup* u dućanu ženske konfekcije *Camaïeu*, Gauz vješto umeće prepoznatljive termine robne razmjene kako bi podcrtao sav besmisao konzumerizma. U tekstu naslovljenom *Torbica*, opisuje kradljivice koje pune svoje torbe robom, a iščupane bedževe za detekciju krađe trpaju u torbe koje se prodaju u radnji. Taj

¹² *Les comptoirs* će igrati značajnu ulogu i u objašnjenju procesa kolonijalnog ekonomskog eksploatiranja u sljedećem romanu *Camarade papa*. Tijekom gostovanja u emisiji *France info* (Houot, 2018) Gauz ih spominje kao početak kapitalističke "invazije" u Africi.

¹³ Roman *Camarade papa* maestralno kombinira francuski jezik 19. stoljeća s ideološki obojenim jezikom djeteta naučenim od frankofonih roditelja u Nizozemskoj u 20. stoljeću.

postupak pisac naziva doslovno *nepravilnom robnom razmjenom – échange de marchandise inéquitable* (Gauz, 2014: 25) što je na hrvatski prevedeno engleskom sintagmom *unfair trade* (Gauz, 2017: 20). Ako bismo se držali Bermanovog stava¹⁴, ovaj izbor može se okarakterizirati kao nedostatak vjernosti izvornom izrazu. On se ipak čini opravdanim budući da oslikava trend anglicizama kao znak nekritičnog usvajanja konzumerističkih termina u širokoj populaciji i da se radi o postupku koji je prisutan u tekstu romana.

Gauzov junak Kassoum, čovjek-promatrač, vidi ideologiju i rasizam i u uniformiranosti ženske tekstilne konfekcije, pogotovo donjih dijelova, nepodobnih Afrikankama i rađenih “po prosječnim mjerama za bjelkinje, ravnih guzica” koje kroje “kineske radnice, naravno, izrazito ravnih guzica” (Gauz, 2017: 20).

Podnaslovi crtica koje govore o ovoj temi prevedeni su kao *prikladno dupe* i *neprikladno dupe*, dok izvorni naslovi *fesses droites* i *fesses gauches* (Gauz, 2014: 27) ukazuju i na ideološku antonimiju ljevicadesnica. Prvi termin je dvoznačan budući da *droite* može značiti i *ravno* i *desno*, te kada ne bi bilo nastavka s pridjevom *lijevo* (*gauche*), ne bi bilo ni ideološke jezične igre u kojoj desno označuje bjelačko/europsko, a lijevo crnačko/afričko. Smatramo da bi jednako dobro, ako ne i bolje rješenje u smislu oslikavanja diskriminacije bilo *prave zadnjice* i *krive zadnjice*.

Gauzova inventivnost ogleda se i u hrabrom formiranju novih termina, koje hrvatski prijevod zna uspješno pratiti. Takav je slučaj s podnaslovom *Galske tropicajke* (Gauz, 2017: 22), za *Gauloises tropiquettes* (Gauz, 2014: 30) koji se odnosi na koketne, zgodne crkinje koje se prema kupovini garderobe odnose na isti način kao Francuzi prema posluženoj hrani – satima razgovaraju o njoj dok kupuju/jedu. I ovdje je antirasizam prisutan u komentaru da je krv u kulturi, a ne u boji kože, odnosno da je nacionalni identitet kulturološka odrednica.

Ne samo da hrvatski prijevod dobro prati gore spomenutu inventivnost, već je prevoditeljica i samostalno primjenjuje kada je to moguće. Kroz zaštitareva razmišljanja tijekom rada u parfumeriji “Sephora”, Gauz opisuje prodavača koji primjenjuje originalnu tehniku – glasno reklamira parfeme poput prodavača na mediteranskim tržnicama ili uličnih prodavača novina. Za duhovito opisivanje ove situacije, pisac će se poslužiti ustaljenim francuskim terminima *vente à la criée* i *crieur* što prevoditeljica vrlo spretno rješava s *glasna prodaja* i *izvikivač*:

fr. *Comme il y a quelques décennies pour les journaux, il vend ses parfums à la criée en donnant un aperçu de*

ce qu'il y a dedans. Le vigile l'a surnommé “Crieur”. (Gauz, 2014: 159)

hr. Kao što su se prije nekoliko desetljeća prodavale novine, on prodaje parfeme izvikujući i predstavljajući njihove sastojke. Zaštitar ga je prozvaao: “Izvikivač”. (Gauz, 2017: 98)

Gauz pravi i vlastite kratice, prikladne mikrokozmosu zaštitara promatrača – on svoje sunarodnjakinje u ulozi bejbisiterica prepoznaje i etiketira kao FBBB (Gauz, 2014: 22) – u prijevodu ŽBBB – žena iz naroda Bété s bijelim bebama (Gauz, 2017: 23). Te kratice duhovito se igraju s dobro poznatim i priznatom, kao i primjerima FONI (Gauz, 2014: 78–79) za žene neidentificirana mirisa, u hrvatskoj verziji ŽNM te HOVNI (Gauz, 2014: 52) za muškarce neidentificirana zaštitarskog mirisa koji će postati MNZM. Obje francuske kratice aludiraju na OVNI (neidentificirani leteći objekt – NLO) i s njim korespondiraju i u pisanju i u izgovoru. Jasno je da je tu igru nemoguće na isti način prenijeti u hrvatski tekst.

Neke od kratica opet su zasnovane i na engleskim sintagmama, poput MIB (Men in Black) za zaštitara odjevenog u crno i WIB (Women in black) za žene pokrivena prema pravilima nekih islamskih zemalja (Gauz, 2014: 86) koje će prevoditeljica doslovno preuzeti (Gauz, 2017: 54), preuzimajući time i komponentu sveprisutnosti engleskog jezika u jeziku globalizacije.

Jedna od kratica koja je doslovno i točno prenesena iz francuskog u hrvatski jezik je PSG – pigmentacija kože, socijalna situacija i geografija (*pigmentation de la peau, situation sociale, géographie*), a za to možemo zahvaliti sretnom spletu okolnosti da se radi o internacionalizmima koji oba jezika vuku iz istog korijena.

fr. *Théorie du PSG*

A Paris, dans tous les magasins ou presque, tous les vigiles ou presque sont des hommes noirs. Cela met en lumière une liaison quasi mathématique entre trois paramètres: Pigmentation de la peau, Situation sociale, Géographie (PSG). (Gauz, 2014: 158)

hr. Teorija PSG: U Parizu, u svim ili gotovo svim trgovinama, svi ili gotovo svi zaštitari su crni muškarci. To nam rasvjetljava gotovo matematičku vezu između tri parametra: pigmentacije kože, socijalne situacije i geografije (PSG). (Gauz, 2017: 97)

Prevoditeljica uspješno izbjegava fusnote kad god je to moguće, ali se njihova neophodnost nameće kada ni doslovan prijevod ni ostavljanje izvornog teksta ne mogu čitatelju u potpunosti približiti smisao piščeve jezične igre. Takav je slučaj s naizgled transparentnim terminom *Garde d'enfants* koji označuje bejbisitericu, ali prijevod ne omogućava potpuno shvaćanje daljnjeg teksta koji se oslanja na ideju *garde* – *čuvarica* koja zapadnjačkoj djeci predstavlja i zaštitu i ograničenje. Upravo zato prevoditeljica odlučuje zadržati oba termina, dodavši i doslovni prijevod,

¹⁴ Po Antoineu Bermanu (1999: 54–59) prijevod koji obogaćuje izvorni tekst nije dobar prijevod iako može biti impresivan kao djelo za sebe.

“čuvarica djece” u fusnoti. Objašnjenje u fusnoti je neophodno i opravdano i u podnaslovu “Engleska verzija” (Gauz, 2014: 27) – Francuzi ne prihvaćaju vrećice s engleskim natpisom za rasprodaju *sales* jer ta riječ na njihovom jeziku označuje množinu pridjeva *prljav*. Ono što je eksplicitno u izvornom francuskom tekstu, u hrvatskom prijevodu nije i pohvalan je prevoditeljski trud da se ni taj element ne zaboravi.

Još jedna teško prevodiva igra riječi ostaje bez fusnote. U poglavlju “Polimeri” (Gauz, 2017: 30), žene starije od 50 godina koje privlači odjeća od polimera dobivaju nadimak preveden kao *polimajke* koji se u francuskom fonetski potpuno poklapa s riječju polimer (*polymère*). Hrvatski prijevod ovdje preferira semantičku u odnosu na fonetsku podudarnost koja je također moguć prijevodni ekvivalent, npr. *polimerke*.

3.3. Nabranjanja

Imigrantski dućani na ulicama, bogati lokali na zapadnjačkim bulevarima, opis lokala u kojima rade obespravljani kineski ilegalci, popis osoba s kojima ima posla izbacivač, rituali koji se razmjenjuju u svakodnevnom razgovoru Ossiria i tete Odette ukazuju na istovremenu leksičku raznovrsnost i monotoniju imigrantskog života. Bilo da ističu klasne i ekonomske razlike, užase eksploatacije trećih zemalja ili otupjelost komunikacije radnika iscrpljenih tjeskobom i napornim radnim danima, ova jukstaponiranja predstavljaju sintaktičko sredstvo za isticanje snažnog ideološkog naboja. Iako na prvi pogled ne predstavljaju prevoditeljski izazov, rečenicu čine težom za praćenje i razumijevanje te problematiziraju fokusiranje čitatelja. U tom pogledu hrvatski prijevod vrijedan je hvale – pronalaženje bliskih i često sinonimičnih izraza naporan je prevoditeljski zadatak kako bi se ostavio isti dojam kao onaj u tekstu izvornika. To ćemo ilustrirati sljedećim primjerima:

fr. *Il était toujours trop harassé par sa nuit à gérer les violents, les hystériques, les pickpockets, les ivres, les resquilleurs, les outrés, les paranoïaques, les dépressifs, les dealers, les junkies et tous les excités qui se croyaient les plus forts du monde après un rail de cocaïne ou quelques cachets d'ecstasy.* (Gauz, 2014: 22)

hr. Uvijek je slomljen od noći u kojima ima posla s nasilnicima, histeričarima, džeparošima, pijancima, žicarošima, razjarenima, paranoičnima, depresivnima, dilerima, ovisnicima i svim ostalim nadobudnicima koji si nakon lajne kokaina i par ekstazija utvaraju da su jači od cijelog svijeta. (Gauz, 2017: 15)

fr. *En pensant à toutes leurs usines, leurs centrales thermiques, leur plastique, leurs voitures, leurs stations à essence, leurs habits, leurs perruques, leurs avions supersoniques, leurs fils à pêche, leurs canapés orange, leurs télévisions, etc, les Occidentaux, Américains en tête, ont pris peur. Une grande peur.* (Gauz, 2014: 63)

hr. Pomislivši na sve svoje tvornice, na termoelektrane, plastiku, automobile, benzinske crpke, odjeću, perike, supersonične avione, najlon za ribolov, narančaste trosjede, televizore itd, zapadnjaci, na čelu s Amerikancima, protmrnuli su od straha. Velikog straha. (Gauz, 2017: 42)

3.4. Fonetske finese

Kao što ističe u svojim intervjuima, Gauz je vrlo osjetljiv na jezik. On je njegov instrument, ali i njegova igračka, njime iskazuje svoje stavove, i to na više nivoa. Jedna od karakteristika francuskog jezika je otklon između govornog i pisanog koda koji se očituje u tome da pisani kod čuva povijest jezika, transparentnije prikazuje put koji su riječi, konstrukcije, rečenice prešle od vulgarnog latinskog, preko starofrancuskog, klasičnog francuskog, pa sve do današnjih dana. Govorni jezik je brži, ekonomičniji, inventivniji, slobodniji, jasnije reflektira sve vrste razlika i broji više registara. Opisujući život afričkih imigranata smještenih u oronule studentske domove podijeljene prema zemljama porijekla, Gauz živopisno približava čitatelju njihove međusobne razlike, odjevne navike i jezične osobitosti. Tako stanovnici doma Ponia, u kojem je svojevremeno živio veliki frankofoni političar i pjesnik Léopold Senghor, tvorac koncepta *négritude*, koriste “gramatičke stileme, empatičke formule, poetske parafraze čija pravila i upotrebu znaju samo oni” (Gauz, 2017: 45). U govoru jednog od stanara ovog doma, Gauz inzistira na pretjeranom vezivanju riječi, tipičnom za visoki registar francuskog jezika, čime komično ističe napore na postizanju visokoparnog stila izražavanja.

fr. *Nos parents à nous zétaient vent debout, face au déluge du feu et de fer qui menaçait la mère patrie. C'est en pleine poitrine qu'ils prirent les balles de l'ennemi, pour que vive la France éternelle”, lança des trémolos Malraux dans la voix, un Ponia béninois, obsédé des liaisons.* (Gauz, 2014: 73)

Ovakav tekst istinski je izazov za ekvivalentnu transpoziciju na hrvatski jezik. Kako bi postigla fonetski efekt pretjerivanja, prevoditeljica je odlučila inzistirati na kotrljajućem *r*, generalno percipiranom kao osobitost francuskog izgovora:

hr. Naši su se prrrreci borili prrrsa o prrrsa prrrred kišom vatre i željeza koja je prrrrijetila majci domovini. U svoje su grrrud i prrrimali neprijateljske kugle uvijek za Vive la Frrrraance!” vikao je vibrantnim glasom u stilu Andréa Malrauxa jedan ponias iz Bénina opsjednut srodstvima. (Gauz, 2014: 47)

Čini se da je ovo dobro rješenje imajući u vidu fonetsku udaljenost dvaju jezika. Nalazimo da bi u ovom primjeru bilo još uspješnije da je i zadržani francuski tekst “uvijek za Vive la Frrrraance” zamijenjen hrvatskim, imajući u vidu mogućnost kotrljanja

r, recimo ovako: “da vječno živi Frrrancuska”. Moramo primijetiti da je riječ *liaison*, koja se odnosi na vezivanja riječi u francuskom jeziku, ovdje prevedena kao *srodstva*, što se ne može uzeti za grešku, budući da efekt prenaplašenog vezivanja u prijevodu nije moguće postići na isti način. Govoreći o gubicima u prevođenju, Umberto Eco služi se sličnim primjerima i svrstava ih u tzv “apsolutne gubitke”. On navodi primjere prevoditeljskih rješenja za ličnost njemačkog svećenika iz njegovog romana *Ime ruže* koja govori talijanski koristeći tipično njemačke rečenične konstrukcije i daje primjere uspješnog prijevoda na francuski, engleski i njemački u kojima se prevoditelji snalaze da bi prenijeli isti efekt drugim sredstvima (Eco, 2003: 106–107).

3.5. Igra homonimije

U romanu *Čovjek-stup*, zaštitarevo promišljanje o manama konzumerističkog društva uvijek je prožeto pitanjem socijalne i rasne eksploatacije, a takav je i Gauzov jezik. On se poigrava njegovim značenjima i zvucima, stvarajući asocijacije i na leksičkom nivou. U crticama iz parfumerije “Sephora”, čovjek-stup često razmišlja o problematici boje kože, bila ona crna ili “boje maslaca”.

- fr. *Dilution pigmentaire*
Plus on s'éloigne de Paris, plus la peau des vigiles éclaircit vers le beur. En province, loin, loin dans la France profonde, il paraît qu'il y a même des endroits où il y a des vigiles blancs. (Gauz, 2014: 159)
- hr. Pigmentacijsko razblaživanje. Što se više udaljavamo od Pariza, zaštitarska koža sve više blijedi prema boji maslaca. U unutrašnjosti, daleko, duboko u središnjem dijelu Francuske, čini se da postoje i bijeli zaštitari. (Gauz, 2017: 98)

Naime, prvo značenje riječi *beurre* u francuskom jeziku je *puter, maslac*, pa i boja maslaca, na što se prevoditeljica logično oslonila. Međutim, njenom istančanom poznavanju francuskih jezičnih registara sigurno nije promaklo da je ova riječ homonim riječi *beur* koja označava mladića čiji su roditelji imigranti s Magreba, kako se to navodi i u Larousseovom rječniku¹⁵. Iako je francuskom čitaocu ova veza odmah prepoznatljiva, u prijevodu se ne da izraziti bez narušavanja ritma rečenice, tako da je ovo prevoditeljsko odricanje čini se, jedino moguće rješenje.

Na slično poigravanje zvučnošću riječi nailazimo u primjerima *l'attribut* i *la tribu*, riječima različitih grafija, ali identičnog izgovora iza kojih slijede rečenice koje se u pisanju razlikuju samo u jednoj riječi, a u izgovoru u jednom glasu (*vigie–vigile*).

- fr. *L'attribut: Vigie, l'attribut de ceux qui restent debout. La tribu: Vigile, la tribu de ceux qui restent debout.* (Gauz, 2014: 161)
- hr. Plemenito: Zaštita, vrlina onih koji ostaju na nogama. Pleme: Zaštitari, pleme onih koji ostaju na nogama. (Gauz, 2017: 99)

Očigledno je da bi ekvivalentnu homonimijsku podudarnost u hrvatskom prijevodu ovog skoro poet-skog niza bilo teško pronaći, pa možemo reći da se prevoditeljica pobrinula za relativno zvučno suglasje time što je značajku *attribut* prenijela prvo kao *plemenito* (zbog suglasja s *plemenom*) a zatim kao *vrlina* zadržavši ideju osobine, ali pridodajući joj pozitivnu konotaciju.

3.6. Opravdano odomaćenje¹⁶

U sljedećem dijalogu zaštitara i samozadovoljnog klijenta, Gauz uz diskretne didaskalije dramskom tehnikom oslikava rasne i socijalne predrasude u odnosu na čovjeka-stupa. U svjetonazoru bijelog klijenta, crnac koji obavlja ovakav posao ne može biti filmski potkovan. Ovaj stupanj iznenađenja podsjeća na Montesquieuova čuvena *Perzijska pisma* i pitanje *Comment peut-on être Persan?* (Kako se može biti Perzijancem?) kojim ismijava reakciju samodovoljnih Francuza na drugost.

- fr. – *Avec votre costume noir, vous ressemblez à Samuel L. Jackson dans Jackie Brown*
 (...) – *Vous voulez plutôt parler de Pulp fiction?*
 – *Hein?*
 (...) – *Samuel L. Jackson ne portait pas de costume noir dans ce film-là, monsieur. Il avait une veste ringuarde vert fluo et portait toujours une casquette Kangol à l'envers. Mais par contre dans Pulp Fiction...*
 – *Ah bon? Vous connaissez le cinéma, vous?*
L'homme, dubitatif, continue son chemin dans une allée. (Gauz, 2014: 148)
- hr. – U tom crnom odijelu ličite na Samuela L. Jacksona u filmu Jackie Brown (...) – Mislite na Pulp Fiction? – Molim?
 (...) – Samuel L. Jackson u tom filmu nije nosio crno odijelo, gospodine. Nosio je jarkozelenu jaknu i okrenutu kapu Kangol. Ali u Pulp Fictionu... – Aha. A vi ste neki stručnjak za film? Zamišljen, muškarac nastavi svoj put trgovinom. (Gauz, 2017: 92)

¹⁵ Usp. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/keur/8983>.

¹⁶ Prema Venutijevom terminu *domesticating* (Venuti, 1998: 243) i Ecovom *addomesticamento* (Eco, 2003: 193) – prilagodavanje teksta duhu jezika prijevoda.

Prevoditeljsko rješenje je odgovarajuće, s tim što je prevoditeljica, po našem sudu, primjenom sintaktičkog odomaćenja pojačala dojam čuđenja, koji je u francuskom tekstu znatno blaži. To nam se čini posve opravdanim, budući da se radi o dijaloškoj formi, i imajući u vidu to da bi se u izgovoru replika iz izvornog teksta naglašavanjem postigao efekt na kojem prevoditeljica inzistira i u pisanom prijevodu.

4. ZAKLJUČAK

Svaki dobar prijevod je rezultat kvalitetnoga kritičkog čitanja izvornog teksta u danom vremenu. Pored toga što podrazumijeva poznavanje oba jezika-kultura, autora, njegovog djela i društveno-povjesnoga konteksta u kojem je nastalo, taj kritički pristup tekstu mora biti implicitan kako bi omogućio nevidljivost prevoditelja. Upravo se po tom implicitnom karakteru kritičkog čitanja prijevod književnog djela i razlikuje od njegove adaptacije.¹⁷ Književno prevođenje svakako se ne sastoji samo od vjernog prenošenja poruke i stila autora uz poštovanje pravila jezika prijevoda, već podrazumijeva vješto balansiranje između ideja sadržanih u izvornom tekstu, pretpostavki o recepciji prevedenog kod budućih čitatelja, a ponekad i ograničavajućih zahtjeva izdavača. Uzevši u obzir sve te aspekte, naša je semiotranslatološka analiza pokazala da je prevođenjem romana *Čovjek-stup* na hrvatski jezik Nataša Medved u najvećem broju slučajeva uspješno pomirila navedene zahtjeve, doprinijevši time da *Čovjek-stup* zavrijedi status književnog događaja u Hrvatskoj kao što je to bio *Debout-payé* u Francuskoj. Zahvaljujući, između ostalog, i sličnosti povjesno-ideološkom iskustvu, na hrvatski je uspješno prenesen znatan broj pojmovnih asocijacija, bez pretjeranog inzistiranja na stranim terminima ili opet nepotrebnog podilaženja ukusu publike u formi etnocentrizma ili lokalizacija.

Najveće poteškoće identificirane su upravo u ideološkim porukama koje su više implicitne nego eksplicitne, a očituju se u polisemijskim igrama označitelja, juktaponiranju, kraticama i fonetskim finesama. Prevoditeljica je uspješno izbjegavala fusnote koje opterećuju književni tekst, a njihovo umjerenost prisustvo ukazuje na njeno poznavanje semantičkih igara kojima Gauz spretno i često barata.

Neće biti prvi put da čitajući ili proučavajući prijevode, žalimo zbog nepostojanja dosljedne prakse objavljivanja prevoditeljskih bilješki, svojevrsne traduktogeneze koja bi osvijetlila proces prevoditeljskog pregovaranja – donošenja odluka u ovom kompleksnom lingvokulturalnom putovanju.

Hrvatskom jeziku prilagodila
Dijana ČURKOVIĆ

LITERATURA

Akrobu, Ezechiel 2012. "Traduire la littérature africaine francophone, entre oralité et écriture: cas du roman *Les soleils des indépendances*, d'Ahmadou Kourouma", u: *Estudios de Traducción*, vol. 2, str. 77–86.

Albert, Christiane 2005. *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Pariz: Karthala.

Berman, Antoine 1999. *La traduction et la lettre ou l'auberge lointain*, Pariz: Seuil.

Eco, Umberto 2003. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani.

De Almeida, José Domingues 2017. "La légitimité des littératures francophones", u: *Carnets*, 9, str. 193–202.

Even-Zohar, Itamar 1990. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", u: *Poetics Today*, 11/1, str. 45–51.

Fronsman-Cecil, Dorthea 2019. "La prise de la Bastille libérerait des milliers de prisonniers de consommation: the 'spirit of '68' in Gauz's *Debout-payé*", u: *Etudes francophones* 31 "Révoltes et révolutions", str. 71–90.

Gauz 2018. *Camarade Papa*. Pariz: Le Nouvel Attila.

Gauz 2017. *Čovjek-stup*, prevela Nataša Medved, Zagreb: Sandorf.

Gauz 2014. *Debout-payé*. Pariz: Le Nouvel Attila.

Goz, Arman Patrik Gbaka Brede 2020. "Malan Alua", prevela Jasmina Tatar Anđeli, u: *Ars asopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*, 1/2.

Guidère, Mathieu 2008. *Introduction à la traductologie: penser la traduction: hier, aujourd'hui, demain*. Bruxelles: De Boeck.

Guillaume, Astrid (ur.) 2017. *Traduction et implicites idéologiques*, *Revue*, Texto XXII-3.

Le Calvé Ivičević, Evaine, Grgasovi Maja 2017. "La francophonie québécoise à l'épreuve de la traduction", u: Vali Buli T. (ur.) *Annual Review of the Faculty of Philosophy*, vol. XLI-3, Novi Sad: special issue, str. 321–339.

Meschonnic, Henri 1999. *Poétique du traduire*. Pariz: Verdier.

Ogier Fares, Marie-Odile 2019. "Immigration et engagement dans trois romans du XXI^e siècle: Eldorado de Laurent Gaudé, Petit Pays de Gaël Faye, *Debout-payé* de Gauz", u: *Mouvances francophones* 4-1, *L'écriture engagée dans le contexte francophone du XXI^e siècle*, str. 2–12.

Oseki-Dépré, Inès 1999. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Pariz: Armand Colin.

Provenzano, François 2011. *Vies et mort de la francophonie. Une politique française de la langue et de la littérature*. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles.

Venuti, Lawrence 2001. "Strategies of Translation", u: M. Baker (ur.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London – New York: Routledge, str. 240–244.

RAZGOVORI S GAUZOM OBJAVLJENI U MEDIJIMA

Boucheron, Patrick 2020. "Le rêve colonial de Louis Gustave Binger", u: *Matières à penser par, France Culture*. URL: <https://www.franceculture.fr/emissions/matieres-a-penser/notre-besoin-dhistoire-25-le-reve-colonial-de-louis-gustave-binger>, pristup 31. svibnja 2020.

Houot, Laurence 2018. "'Camarade Papa': Gauz, écrivain rouge, dans la peau d'un colonisateur blanc", u: *Franceinfo*. URL: <https://www.francetvinfo.fr/culture/>

¹⁷ Eco 2003: 386.

livres/roman/interview-quot-camarade-papaquot-gauz-ecrivain-rouge-dans-la-peau-d-039-un-colonisateur-blanc_3286531.html, pristup 25. ožujka 2020.

Kožul, Anja 2017. "Bjelokošćanski pisac Gauz: Mi ljevičari prisiljeni smo birati između kuge i kolere", *Novi List*. URL: <http://www.novolist.hr/Kultura/Knjizevnost/Bjelokoscanski-pisac-Gauz-Mi-ljevicari-prisiljeni-smo-birati-između-kuge-i-kolere>, pristup 23. svibnja 2019.

Vlašić Smrekar, Nataša 2018. "Gauz: mi Afrikanci imamo dva operativna sustava, mi smo ljudi budućnosti", *Večernji list*. URL: <https://www.vecernji.hr/premium/gauz-mi-afrikanci-imamo-dva-operativna-sustava-mi-smo-ljudi-buducnosti-1257119>, pristup 10. prosinca 2018.

SUMMARY

HOW TO TRANSLATE THE AFRICAN FRANCOPHONE LITERATURE – ON THE CROATIAN TRANSLATION OF GAUZ'S NOVEL *DEBOUT-PAYÉ*

The article analyzes the Croatian translation of the novel *Debout-payé* by the Ivorian writer Gauz with special reference to the translation of implicit ideological messages. In the novel modern French soci-

ety is presented from the prism of an African immigrant in a simple, yet quite layered language. For Gauz and his heroes, rethinking and interpreting history is a way to better understand the moment in which they live, and there is no doubt that in a given case the key moment is colonization as a product of capitalism and consumerist worldview. The boldness of Gauz's linguistic procedure is mostly reflected in ideologically colored vocabulary, morphological inventiveness, phonetic finesse, and an almost poetic use of homonymy and dramatic expression. Taking into account all these aspects, our analysis shows that the Croatian translation in most cases successfully met these requirements, thus contributing to the translation of *Debout-payé* deserving the status of a literary event in Croatia, just as in France. Thanks, among other things, to a similar historical and ideological experience, a significant number of conceptual associations has been successfully transferred into Croatian without excessive insistence on foreign terms or unnecessary concessions to the audience's taste such as ethnocentrism or localization.

Key words: translation, Francophony, ideology, Gauz, *Debout-payé*

Prikazi i recenzije

Dubravka BOGUTOVAC

Prevrednovanje jednog marginaliziranog opusa: Josip Sibe Miličić

(*Josip Sibe Miličić: vreme, prostor, sudbine: međunarodni interdisciplinarni zbornik radova*. Beograd : Institut za književnost i umetnost : Univerzitetaska biblioteka “Svetozar Marković” ; Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Centar za komparativnohistorijske i interkulturalne studije, 2018.)

Josip Sibe Miličić: vreme, prostor, sudbine naslov je međunarodnog interdisciplinarnog zbornika radova koji su uredile prof. dr. Sanja Roić s Filozofskog fakulteta u Zagrebu i dr. Svetlana Šeatović, viša znanstvena suradnica s Instituta za književnost i umetnost u Beogradu. Zbornik je izašao kao prva knjiga u ediciji Limes – ediciji interdisciplinarnih proučavanja srpske književnosti 20. stoljeća, a izdali su ga Institut za književnost i umetnost iz Beograda, Univerzitetaska biblioteka “Svetozar Marković” iz Beograda i Centar za komparativnohistorijske i interkulturalne studije Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Nastao je kao rezultat rada u okviru znanstvenog projekta *Smena poetičkih paradigmi u srpskoj književnosti 20. veka: nacionalni i evropski kontekst* Instituta za književnost i umetnost u Beogradu.

U uvodnom tekstu urednica, pod naslovom “Sibe Miličić – senka zaborava” navodi se da zbornik obuhvaća radove 21 autora iz Srbije, Hrvatske, Italije i Crne Gore, koji su podijeljeni na pet poglavlja po tematskim i znanstvenim područjima. U tom smislu, život i djelo Josipa Sibe Miličića predmet su poetičkih, biografskih, povijesnih, komparativnih i likovnih studija. Kada govorimo o Sibi Miličiću, valja imati na umu da je riječ o kontroverznom umjetniku, pjesniku, pripovjedaču, romanopiscu, slikaru, diplomatu Kraljevine Jugoslavije, nositelju brojnih ordena. Nakon smrti 1944. godine, koja se dogodila pod nerazjašnjenim okolnostima, ostao je bez mjesta u povijestima srpske i hrvatske književnosti. Poslije formiranja novih nacionalnih kanona srpske i hrvatske književnosti, opet je ostao izvan okvira. Miličić je bio jedna od najvažnijih figura avangardnog pokreta u Beogradu. Poslije Drugog svjetskog rata Sibe Miličića nema ni

u jednoj povijesti jugoslavenske književnosti, nego se njegovo ime spominje kao dio avangardne grupe umjetnika.

U prvom izdanju *Istorije srpske književnosti* 1983. Jovan Deretić ne navodi Miličića kao pisca koji pripada kanonu srpske književnosti. Nema ga ni u povijestima hrvatske književnosti. Jedini tumač avangarde u književnosti koji je posvetio poglavlja Miličićevom *kosmizmu* je Radovan Vučković u knjigama *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma* (1978) i *Avangardna poezija* (1984).

Miličićevo djelo prožeto je simbolima borova, maslina, mora, rodnog prostora Hvara, ali i kozmičkih tijela: Sunca, zvijezda i Mjeseca, kao osnovnih pojmova njegovog programa *kosmizma*, koji se oslanja na solarni mit ugrađen u osnove njemačkih pjesnika prvog desetljeća 20. stoljeća.

Zbornikom radova o Josipu Sibi Miličiću ukazuje se na zaboravljeno i sasvim izbrisano ime književne i umjetničke scene između dva svjetska rata. Miličić je umjetnik i diplomat koji je ostao izvan kanona svih nacionalnih književnosti. Ovim zbornikom ukazuje se na njegove značajne veze sa suvremenicima.

Zbornik je podijeljen na pet kompozicijskih cjelina. U prvoj cjelini nalaze se tri rada, koje povezuje historiografski pristup temi: prvi je rad Bojana Đorđevića “Srbija u ratu i Sibe u Srbiji”, u kojem se na osnovi do sad nepoznatih ili neiskorištenih arhivskih dokumenata govori o malo poznatim aspektima života Sibe Miličića neposredno po dolasku u Srbiju. Drugi članak autorski potpisuju Drago Roksandić i Šime Pilić, pod naslovom “Sibe Miličić na konferenciji kulturnih radnika Dalmacije (Hvar, 18. i 19. prosinca 1943.)”. Govori o tome da su informacije o sudje-

lovanju Sibe Miličića u radu Konferencije kulturnih radnika Dalmacije u Hvaru, 18. i 19. prosinca 1943. godine fragmentarne i proturječne – iako Miličić nije bio jedini hrvatski jugoslavenski integralist koji se pridružio Narodnooslobodilačkom pokretu, okolnosti i uvjeti pridruživanja (osobito nakon kapitulacije fašističke Kraljevine Italije) sve su prije nego neupitni. Treći tekst potpisuje Olivera Popović: “Arhiv Jovana Vujoševića u Podgorici i podaci o ‘nestalom pjesniku’”. Rad donosi arhivske podatke o smrti Josipa Miličića.

Druga cjelina zbornika okuplja radove koji tematiziraju Miličićevu poeziju, ali i njen odnos prema njegovom likovnom opusu. Prvi tekst potpisuje Svetlana Šeatović: “(Dis)harmonija prirode i čovjeka u poeziji Sibe Miličića – avangardni i mediteranski krug”; članak analizira odnos prirode i čovjeka u poeziji Sibe Miličića kao dio avangardne poetike, ali i naslijeđa mediteranske kulture, prostora i filozofije. Odnos prirode i čovjeka u harmoničnom ili disharmoničnom odnosu može se pratiti u Miličićevoj poeziji od prvih stihova u prvoj zbirci *Pjesme* (1907), preko *Knjige radosti* (1920) i *Knjige večnosti* (1920) do posljednjih, u zbirkama *Moje selo Brusje* i *Apokalipsa* (1941), *Božje žene* (1943) i *Deset pjesama partizanima* (1944). Posebna pažnja posvećuje se odnosu ideje mira i blagosti kod Miličića i Miloša Crnjanskog u *Ljubavi* i *Toskani*. Sljedeći tekst potpisuje Tonko Maroević: “Crno-bijele sjene pretpostavljena kolorista. Likovni obrisi i dodiri Sibeta Miličića”. U radu se istražuju likovni aspekti Miličićevog opusa i njegovog društvenog odjeka u kronološkom slijedu. Miličić je u kratkom vremenskom rasponu svog likovnog djelovanja slijedio intimistički suzdržan i lirsko-evokativni put da bi naposljetku napustio likovnost i odabrao stilizaciju i mitizaciju sižea. Aleksandar Jerkov u tekstu “Zašto nisam znao šta je peš, ili ljudi i nečitani Sibe između večnosti u Crnjanskom i nepostojanja u književnoj istoriji” piše o jednoj posebnoj vrsti hermeneutike koja počiva na graničnim situacijama – ona je potrebna da bi se razumio granični, liminalni položaj nekog pisca i razvijena je s obzirom na osnovna načela *hermeneutike* koju je autor predložio u svojoj knjizi. U analizi susreta Sibe Miličića i Miloša Crnjanskog gradi se “hermeneutika tajne i neznanja”. Rad je prilog razumijevanju antropologije književne imaginacije u liminalnoj hermeneutici. Posljednji tekst druge cjeline zbornika jest članak Bojana Jovića “Sibe Miličić i (srpska) avangarda: ogledalo u (iskrivljenom) ogledalu”, u kojemu se daje opis odnosa najznačajnijih odlika sudjelovanja Sibe Miličića u prvom valu srpske međuratne avangarde. U analizi se ističu primjeri kako negativnih (Micić, Vinaver), tako i pozitivnih (Ilić, Petrović) kritika Miličićevih ostvarenja u krugu njegovih suvremenika, koji ukazuju na prisutnost bitnih elemenata avangardnih odlika. Naglašavaju se primitivizam, *kosmizam* i pripadnost brojnim formalnim i neformalnim umjetničko-književnim grupama. Ta-

kođer se analizira Miličićev susret sa značajnim predstavnicima talijanskog futurizma, Miličićevi programsko-manifestni radovi u kontekstu odgovarajućih srpskih i europskih tekstova te osobine njegovih književnih i likovnih radova koje pokazuju bliskost avangardnim nastojanjima. Na kraju članka ističu se Vinaverove parodije Miličićevih stihova, koje pogađaju suštinu Miličićeve poetike, kao i negativne ali poticajne kritike.

Treća cjelina zbornika obuhvaća radove koji tematiziraju Miličićevo pjesništvo u kontekstu talijanskog pjesništva – utjecaje, prijevode. Autorica prvog članka je Ljiljana Banjanin, a tema je “Miličićev Leopardi”. Rad je fokusiran na Miličićev doktorat o Leopardiju iz 1913. godine. Članak ukazuje na inovativne elemente u Miličićevoj interpretaciji, kao i njegov doprinos poznavanju Leopardija. Drugi članak potpisuje Nicoletta Cabassi, pod naslovom “Sibe Miličić i italijanski futurizam”. U njemu se tematizira razdoblje Miličićevog formiranja (1907–1920) i kontakata s talijanskom avangardom. Za Miličića je talijanski futuristički pokret, s kojim se upoznao i putem direktnih kontakata s njegovim protagonistima, bio neka vrsta suprotnog pola – poticaj da ispita odnos sa samim sobom i s onim što ga je okruživalo. S futuristima je dijelio uznemirenost pripadanja vlastitom vremenu, nespokoj generacije u potrazi za novim vrijednostima i novim formama, ali istovremeno i istraživanje univerzalnog dinamizma koji će u talijanskom futurizmu doživjeti različite padove u odnosu na spiritualnu dimenziju Miličića. Nova osjetljivost za ritam i kretanje navest će ga da eksperimentira s onomatopojom. Miličić ne prihvaća futurističke principe nekritički, nego se prilagođava i distancira od njih. Kad je riječ o političkom aktivizmu, Prvi svjetski rat bio je točka dodira, ali i konflikta sa stavovima futurista. Namjera istraživanja Nicolette Cabassi jest da razriješiti ključne čvorove na Miličićevom razvojnom putu umjetnika, uz pomoć proučavanja njegovih poetskih i prozaičnih djela iz faze njegovog formiranja. Treći tekst u ovoj cjelini zbornika potpisuje Iva Grgić Maroević: “Sibe Miličić, prevodilac Leopardijeva ‘L’infinita’”. Riječ je o jednoj od najpoznatijih lirskih pjesama cjelokupne talijanske književnosti. Sibe Miličić prevodi je 1914. godine i objavljuje taj prijevod u siječanjskom broju *Srpskog književnog glasnika*. Prijevod je uslijedio neposredno nakon obrane njegova doktorata o sadržajnim i formalnim aspektima Leopardijeve lirike, na Bečkom sveučilištu 1913. Drugi Miličićev prijevod Leopardijeve idile objavljen je, uz znatne preinake, u prvoj monografiji posvećenoj talijanskom pjesniku o 100. obljetnici smrti i više puta je antologiziran, sve do pred kraj 20. stoljeća. U članku se analiziraju i ocjenjuju Miličićevi prevoditeljski postupci koji su omogućili očuvanje najvećeg dijela pjesničkih vrijednosti originala.

Četvrta cjelina zbornika bavi se obilježjima Miličićevog pjesništva u užem smislu riječi i donosi

analize i čitanja njegovog pjesničkog opusa. Prvi tekst potpisuje Mina M. Đurić i naslovljen je “‘Veličajna’ granica modernističkog Don Žuana u delu Sibeta Miličića”. U radu se analiziraju poetičke osobitosti Miličićeve aktualizacije figure Don Juana u djelu *Deset pjesama o Don Juanu* i razmatraju načini na koje Miličićeva stvaralačka recepcija bogatog korpusa donžuanskog mitologema markira “veličajnost” modernističke granice kroz slojevite intermedijalne i interdisciplinarnе dijaloge. Aleksandra Paunović u članku “(Ne)ostvariva radost u pesničkom delu J. S. Miličića: od klika do krika” problematizira dinamiku “unutarnjeg” tumačeći anatomiju *Knjige radosti* (1920), pjesničke zbirke J. S. Miličića, kroz poziciju lirskog subjekta / lirске samosvijesti, njenu jezično-stilsku i idejno-filozofsku matricu, u čijem je središtu *kosmizam*, te doživljaj Prirode kao događaj postojanja. Identitet lirskog subjekta konstituiran je epicentralnim pojmovima duše, radosti i vječnosti, te se raspoznaje uvijek kroz njihovu tekstualnu figuraciju i naspram nje. Fenomen radosti, koji se intuitivno, bergsonovski, veže za primordijalni poredak i glazbu kozmosa, polisemičan je, slojevit, uslijed susreta poetika futurizma, ekspresionizma i elemenata romantizma i ranomodernističke estetike u srpskoj poeziji. U idejnoj ravni radost se pojavljuje s tradicijskim nanosima – na horizontu katoličkog misticizma, ali se, poput rupe, u njemu ukazuje lice Drugoga/Druge, što se posebno zapaža iz povezanosti s potonjom zbirkom *Knjiga večnosti* (1922). Marko M. Radulović u tekstu “Poetska religioznost Sibeta Miličića” ispituje prirodu i status poetske religioznosti u Miličićevom pjesništvu. Miličićeva poetska religioznost ne vezuje se isključivo za *kosmizam* ostvaren u *Knjizi radosti*, već se sagledava i u svom odnosu prema kršćanskom, crkvenom ispovijedanju vjere – u ranim zbirkama riječ je o suprotstavljanju, dok se u kasnijem pjesništvu javlja sinteza ovih dvaju vidova duhovnosti. Stanislava Barać u članku “Kosmizam Sibeta Miličića u kontekstu časopisa *Misao*” analizira autorsku prisutnost Sibe Miličića u srpskim i hrvatskim, tj. jugoslavenskim časopisima ranih 1920-ih. Fokus je na časopisu *Misao*, osobito u razdoblju uredničkog djelovanja Ranka Mladenovića (1922–1923). S osloncem na zaključke istraživanja Radovana Vučkovića, određuju se odlike Miličićeve kozmičke lirike i *kosmizma* u širem smislu, koji se iskazuje kao dominantan pogled na svijet i kao spoznajna metoda. Književno-politički i književno-socijalni časopis *Misao*, kao tip široko koncipiranog časopisa, predstavlja reprezentativni okvir za jugoslavenske, pa čak i europske avangardne kozmološke tendencije. U tom okviru jasno se vide pjesničke i znanstvene inspiracije koje su utjecale i na formiranje kozmizma Sibe Miličića. Uočava se i njegov originalni doprinos ovom *izmu* karakterističnom za krug beogradskih avangardista i avangardistica ranih 1920-ih godina. Kronološkim čitanjem tekstova kozmološke tematike, koji se tih godina pojavljuju u *Misli*, kao i u beogradskom *Srpskom*

književnom glasniku i zagrebačkoj *Kritici*, te uspostavljanjem intertekstualnih veza između članaka različitih žanrova, ukazuje se na kontinuitet i diskontinuitet između simbolizma i avangarde, odnosno sagledava jedna evolucijska linija srpskog i hrvatskog pjesništva toga perioda.

Posljednja cjelina zbornika posvećena je raznorodnim temama koje pokriva bogati Miličićev opus. Otvara se tekstom Slavka Petakovića “Ironijsko razvođe zbirke” Borovi i masline, koja predstavlja prozni triptih u kojem središnje mjesto zauzima pripovijetka “Zidanje hrama”. U članku se analiziraju poetičko-stilske karakteristike te pripovijetke i ukazuje na njenu samosvojnost u sklopu zbirke *Borovi i masline*, ali i u kontekstu Miličićevog šireg pripovjednog opusa. Predrag Petrović u tekstu “Modernistička kriza identiteta u romanu *Veličanstveni beli brik Sveti Juraj*” piše o jedinom Miličićevom romanu, koji je ostvaren u formi ispovijesti. Od romana o obrazovanju postupno se kreće ka psihološkom, odnosno psihoanalitičkom romanu koji je fokusiran na junakovu krizu identiteta. Ovaj roman zaslužuje pažnju osobito u kontekstu modernističkog interesa za različite oblike udvajanja, promijenjenih stanja svijesti i otkrivanja iracionalne strane ljudske prirode. Persida Lazarević di Giacomo u članku “Miličićev insularni solarni (ne)prostor” analizira Miličićevu *Hroniku potonulog ostrva* (1928). To je narativna kompozicija u dva dijela koja se postavljaju u okviru književne i antropološke metafore insularnosti kao izraz primarnih poriva koji na jednom izoliranom mjestu, kao što je otok, dolaze do izražaja. Miličićev otok na taj način predstavlja mikrokozmos društva koje nagovještava nadolazeću apokaliptičnu atmosferu. Amir Kapetanović u tekstu “Jezični itinerar Sibe Miličića” bavi se jezičnom biografijom Sibe Miličića i analizira četiri faze njegove jezične uporabe – čakavštinu ranoga djetinjstva, hrvatsku jezičnu štokavštinu, srpsku književnu štokavštinu i povratak hrvatskom jeziku. Posljednji prilog u zborniku članak je Sanje Roić “Miličić od muzike do mûka”, u kojemu tematizira glazbeni aspekt stvaralaštva Sibe Miličića u odnosu na književni opus, s posebnim naglaskom na Miličićevu kratku prozu *Mûk*, koja predstavlja kontrapunkt njegovim glazbenim interesima, a postoji u dvije inačice. U ovom radu autorica analizira neobjavljenju inačicu, rukopis u široj, ijekavskoj varijanti.

Zbornik *Josip Sibe Miličić: vreme, prostor, sudbine* opsežan je i kompleksan, zahtijevan istraživački pothvat, koji je svojim zamahom obuhvatio široko interdisciplinarno područje i rasvijetlio do sada nepoznate aspekte bogatog opusa ovog nepoznatog i neistraženog autora. U tom smislu može se reći da se radi o hvale vrijednom projektu i značajnim rezultatima na polju kroatistike, srbistike i slavistike uopće, ali i o važnom općekulturnom događaju, koji bi trebao biti poticaj daljnjim istraživanjima i revalorizaciji opusa ovog autora te pronalaženju novih konteksta tumačenja njegovih djela.

Dostoevskij i Bahtin: poetika pisca i preludij tumača

(Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskoga*, s ruskog prevele Zdenka Matek Šmit i Eugenija Čuto. Zadar: Sveučilište u Zadru, 2020, 263 str.)

Unatoč činjenici da je znanstveni rad Mihaila Mihajloviča Bahtina (1895–1975) već desetljećima neizostavna literatura svakog proučavatelja književnosti, prijevodi njegovog opusa na hrvatski jezik ostvareni su tek 2020. godine zbornikom Bahtinovih radova *Teorija romana* (Edicije Božičević, 2020) i knjigom *Problemi poetike Dostojevskoga* (Sveučilište u Zadru, 2020). Srećom, publici na ovim prostorima dulji niz godina dostupni su srpskohrvatski prijevodi izdavačke kuće Nolit iz Beograda, koja je objavila najznačajnije Bahtinove radove, poput *O romanu*, *Sivaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse* i *Problemi poetike Dostojevskog*. Neovisno o tome, ovaj ruski književni teoretičar, kritičar, filozof i filolog u hrvatskoj znanosti prepoznat je kao kamen temeljac brojnih terminoloških i teorijskih rasprava koje se tiču, ali i nadilaze rusku književnost i jezik – najčešće ishodište Bahtinovih konceptualnih rasprava. S ruskim formalistima Bahtin dijeli interes za tekst kao glavni predmet proučavanja, nauštrb podvrgavanja književnosti svakom drugom izvantekstualnom “kontekstu”. Međutim, unutar skupine danas poznate kao “Bahtinov krug”, diskusije o “dijaloškom” i “polifoničnom” izašle su iz striktno formalističkog interesa za umjetnost i ušle u razne aspekte kulture i filozofije, pri čemu Bahtin ostaje dosljedan ideji da se kultura ocrtava kroz posredovanje teksta, a ne obrnuto. Zbog interesa za retoriku i razvojni proces te postupke jezika i dijaloga, Bahtinov rad prepoznat je i u antropologiji (teorija rituala), psihologiji (teorija identiteta), sociologiji i drugim znanostima koje su većim ili manjim intenzitetom koristile i izmjenjivale temelje Bahtinovih ideja. U kontekstu književne teorije, Bahtinov utjecaj očituje se i u strukturalizmu i semiotici. Uz formaliste, rano je prepoznat u okvirima Zagrebačke slavističke škole, dok su na Zapadu Bahtina, nakon njegove smrti 1975. godine, približili Julia Kristeva te Tzvetan Todorov, i sami “sljedbenici” teorije polifoničnosti.

Problemi poetike Dostojevskoga knjiga je od višestrukog značenja. S jedne strane ona pruža uvid u umjetničke postupke Dostoevskog, indicira po čemu su ti postupci originalni i “novi” te ukazuje na isho-

dišta romaneskne strukture u općem smislu, ali i specifičan doprinos i “novatorstvo” Dostoevskog u književnosti. S druge strane, ovaj rad je seminalna Bahtinova knjiga zato što tumač ovdje razrađuje brojne koncepte i ideje koji će činiti okosnicu njegovih budućih radova. Svaka rasprava o konceptima koje Bahtin uvodi u svom radu kao cjelini, poput polifonije, karnevala, menipeje, kronotopa i dr. – stoga mora početi od *Problema poetike*. Ovdje Bahtin “skicira” ili, bolje rečeno, “mapira” putanje budućih razmatranja.

Bahtin se počinje baviti Dostoevskim u najranijoj fazi svog književno-znanstvenog rada, u dvadesetim godinama 20. stoljeća. Tada piše *Probleme stvaralaštva Dostoevskog*, tekst koji izlazi posthumno (*Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Kijev: Priboj, 1994). Znatno dopunjeno i doradeno izdanje, preimevano u *Problemi poetike Dostojevskog* (*Problemy poetiki Dostoevskogo*) ugledalo je svjetlo dana 1964. godine. Bahtinov najraniji tekst znakovit je iz nekoliko razloga. Prije svega, on pokazuje živi interes za Dostoevskog koji je u književno-znanstvenim krugovima vladao u prvim desetljećima 20. stoljeća. Teoretičari poput Grossmana, Ivanova i Kausa ekstenzivno su proučavali i interpretirali Dostoevskog, što im je omogućilo prepoznavanje distinktivnih stilskih karakteristika i tematskih okosnica koja prožimaju romane i pripovijetke ruskog pisca. Bahtin odlazi korak dalje – fokusirajući se isključivo na tekst kao predmet istraživanja, prvenstveno analizira umjetnički aspekt i inovativne postupke kojima se pisac koristi u svome stvaralaštvu. Upravo je ova analiza omogućila Bahtinu ne samo da izdvoji distinktivne karakteristike poetike Dostoevskog, već i da započne konceptualizaciju vlastitih gledišta na književnost, gledišta koja će postati temelj svih njegovih budućih teza.

Kao i većina teorijskih rasprava o književnosti prve polovice 20. stoljeća, Bahtin započinje svoju analizu ukazivanjem na ograničenost analize nekih istaknutijih proučavatelja opusa Dostoevskog. Minuciozno se proučavaju analize *dostoevskoveda* B. M. Engel’gardta, D. S. Merežkovskog, V. I. Ivanova, L. P. Grossmana, O. Kausa i drugih te se zaključuje da

većina prepoznaje specifičan, polifonijski karakter književnih djela znamenitog ruskog pisca. Vjačeslav Ivanov ističe da se realizam Dostoevskog ne temelji na objektivnoj spoznaji, čime se tuđe “ja” ne utvrđuje kao objekt, nego kao drugi subjekt. Leonid Grossman pod novatorstvom Dostoevskog podrazumijeva razvijenu sposobnost za spajanje raznovrsnih književnih elemenata i žanrova poput stapanja filozofskih ispovijedi i avantura zločinaca i religiozne drame i fabule bulevarske priče. Otto Kaus odlazi najdalje u konceptualizaciji višestranosti i višepplanosti kod Dostoevskog, ali naglasak stavlja na Dostoevskog kao predstavnika duha kapitalizma, budući da se polifonija književnog teksta ostvaruje zbog višestranosti koja je karakteristična za kapitalistički društveni poredak. Većina teoretičara se kod prepoznavanja polifonijskog ili zaustavlja ili skreće u neki drugi, neknjiževni smjer, posvećujući analize ideološkoj problematici koja je usko vezana uz filozofski i publicistički rad Dostoevskog. Polifonija za njih ne podrazumijeva višeglasje kao umjetnički postupak kojim se psihološka i filozofska bit ostvaruje kroz dijaloško djelovanje samih junaka, već je ona tek prikaz nekoliko različitih filozofija koje se manifestiraju kroz karakterizaciju junaka. Sukladno tome, junaci se smatraju autorima i predstavnicima dovršene filozofske i ideološke koncepcije.

Unatoč tomu što prihvaća filozofska i ideološka razmatranja kao jednu od osnovnih niti stvaralaštva Dostoevskog, Bahtin prvenstveno polazi od umijeća Dostoevskog, tj. novatorstva pri stvaranju nove romaneskne vrste, čiji se čimbenici očituju u umjetničkoj obradi i postupcima. Višeglasje koje je karakteristika junaka i likova u književnom tekstu nije tek istaknutost jedne ideje i njene ukorijenjenosti u pojedinom junaku, već podrazumijeva supostojanje i ravnopravnost ideja, a samim time i likova uz koje su vezane. Romani Dostoevskog prikazuju ekstenzivno supostojanje proturječja među ljudima, a ne tek proturječja među idejama u jednoj svijesti. Ovo proturječje se pritom ostvaruje u prostoru, a ne u vremenu. Nasuprot impliciranju uzročno-posljedične veze detalja i tragova iz prošlosti, suvremenosti ili budućnosti, junaci Dostoevskog supostavljeni su i suprotstavljeni u presjeku jednog trenutka. Doista se rijetko može kod Dostoevskog zamijetiti isticanje “proživljene” prošlosti junaka koja ga je dovela do trenutnog zbivanja i utjecaj možebitne prošlosti na sukobe i intrige s kojima se junaci suočavaju. U tom kontekstu, Bahtin primjećuje odsustvo geneze i uzročnosti kojim se u romanima Dostoevskog junake “oslobađa” od predodređenosti. Bahtin primjećuje da se dramatisacija i proširenje proturječnosti u trenutnom prostoru ostvaruju kroz postupak takozvanih “parnih junaka” – iz svakog proturječja stvorena su dva čovjeka te se razmjena odvija između junaka i “dvojnika”, Vraga, *alter ego* i slično.

Ističući čimbenike novatorstva Dostoevskog, Bahtin smatra da je pisac razriješio zadatak izgradnje

polifonijskoga svijeta i rušenja ustaljenih oblika europskoga, uglavnom monološkoga (homofonijskoga) romana. Pod monološkim romanom Bahtin podrazumijeva dominaciju jednog specifičnog svjetonazora koji je, doduše, stavljen na kušnju, ali s ciljem svog konačnog potvrđivanja. Iz perspektive umjetničkog postupka, sastavni dio monološkog romana je i dominacija pripovjedača koji iz perspektive sižea nije prisutan u zbivanju, ali “nevidljivom rukom” upravlja postupcima junaka i vodi ih prema predvidljivim zaključcima. Umijeće Dostoevskog proizlazi upravo iz slobode koja je dana junacima, kako kroz odsustvo individualne prošlosti, tako i kroz slobodu verbalnog izjašnjavanja. Pritom se ne radi o ideologiziranju i osobnoj filozofiji koja je zadana i koja nužno proizlazi iz junakovih riječi i postupaka, već o slobodnoj putanji junaka u često mučnoj i tjeskobnoj potrazi za smislom. Junak zanima Dostoevskog kao zasebna točka gledišta na svijet i na sebe sama, a ne kao junak koji pripada “tipu” koji posjeduje tipične socijalne i karakterološke crte. Sve ono što čini *habitus* junaka – socijalni status, socijalna tipičnost, vanjština – relevantno je samo kao objekt junakovog vidokruga, njegove refleksije i značenja koje iz te refleksije izvlači. Pritom se proturječnost ne mora nužno očitovati u fizičkom dijalogu junaka i drugih protagonista ili solilokviju, već je svaka misao junaka poput replike, kao da živi na granicama s tuđom misli. Štoviše, Bahtin u nastojanju da dokaže “oslanjanje” riječi junaka na “tuđu” riječ (sugovornika, čitatelja, imaginarnog entiteta) izvodi eksperiment pri kojem samostalno pridodaje možebitne replike na neki od dijaloga kojeg junak Dostoevskog vodi s nepoznatim subjektom, a sve kako bi pokazao dijalošku osnovu pripovijedanja kao takvog.

Osim po značaju za samog pisca, *Problemi poetike Dostojevskoga* značajan su rad po tome što su indikacija cjelokupnih znanstveno-teorijskih razmatranja Bahtina. Bahtin u ovom radu prvi put spominje i razrađuje koncepte koji će činiti osnovu njegovih kasnijih radova te s većim ili manjim utjecajem djelovati na teoriju književnosti općenito.

Problemi poetike Dostojevskoga stoga su važni ne samo kao početna točka analize stvaralaštva samoga pisca, već i teorijskih razrada Bahtina koje su pronašle svoje mjesto u brojnim teorijskim paradigmama 20. i 21. stoljeća, posebice u naratologiji. Polifonija kao glavna karakteristika stvaralaštva Dostoevskog čini osnovu diskusije o junaku kao referencijalnoj točki romana. Iako ovu misao Bahtin podvrgava raspravi o dijaloškoj osnovi romana, naslućuje se teza o junaku kao žarištu, tj. onom koji “gleda” i koji “vidi”. Bez obzira što Bahtin ne uspostavlja termin kojim bi opisao ovu pojavu, nesumnjivo je da se radi o fokalizaciji, terminu koji je u teoriju književnosti prvi uveo Gérard Genette 1972. godine u knjizi *Narativni diskurs: esej o metodi*. Bahtin u romanima i pripovijetkama Dostoevskog uočava da junakova samosvijest upija čitav predmetni

svijet, pa stoga taj svijet nije ono što određuje junaka i pojašnjava nešto što je s njim u vezi. Naprotiv, svijet je samo ono što junak vidi i značenje koje mu pridodaje kroz autentično "viđenje". U tom kontekstu, ono što svijet "čini" junaku podređeno je njegovom doživljaju. U istoj ravnini sa sviješću junaka može biti tek svijest drugih likova, a kao takva, samosvijest u stvaralaštvu Dostoevskog postaje prvenstveno umjetnička konstrukcija i dominantan postupak. Ona je uvijek autentičan glas, a nikada istina o čovjeku u tuđem govoru ili, kako Bahtin tvrdi, "istina u odsutnosti".

Psihologizam Dostoevskog Bahtin također razmatra izvan općeprihvaćene perspektive. Dok većina teoretičara proučava prvenstveno psihologiju junaka koju deducira iz njihovih postupaka ili pak psihologiju samog Dostoevskog, Bahtin preusmjerava pažnju na ideju kao predmet umjetničkog prikazivanja koji se ostvaruje kroz polifoniju junaka. Štoviše, za razliku od monološke strukture koja upućuje na "dovršenost" neke ideje, junaci Dostoevskog suočeni su s cikličnošću ideje i njenom nedovršenošću koja reprezentira nedovršenost njih samih. Psihologizmom se stoga smatra (ne)spособnost junaka da u dijaloškom odnosu prvenstveno sa samim sobom prolazi kroz sve emocije, kolebanja i proturječja s kojima se susreće "gledajući" svijet.

Osim polifonije i fokalizacije, Bahtin razrađuje i koncept karnevala i karnevalizacije koji također čini relevantnu osnovu njegovih kasnijih radova. U kontekstu žanrovskih osobitosti stvaralaštva Dostoevskog, Bahtin zaključuje da su sve žanrovske kategorije u koje se Dostoevskog smještalo, poput socijalno-psihološkog romana, biografskog romana i obiteljskog romana, načelno pogrešne i neadekvatne. Tražeći žanr

koji je najbliži karakteristikama koje je ranije opisao, od kojih je najvažnija ona da Dostoevskij ne predodređuje svoje junake, pa stoga ne možemo reći tko su oni bez njihovog autentičnog glasa, Bahtin zaključuje da su romani Dostoevskog najbliži žanru europskog pustolovnog romana. U kontekstu pustolovnog romana junak je određen sam sobom u određenom trenutku u prostoru. Njega ne određuju odnosi s drugima, već se određuje on sam kroz vlastito, autentično viđenje okoline. U daljnjem razmatranju književne genologije, Bahtin pronalazi uporište avanturističkog romana u antičkoj književnosti, točnije sokratskom dijalogu i menipejskoj satiri. Oba žanra lišena su memoarsko-povijesnih ograničenja, a junaci se suočavaju s oštrim kontrastima, oksimoronima i višetonalnošću koja proizlazi od ostalih protagonista. Ove oblike Bahtin svrstava pod karneval kao sinkretičan scenski oblik i karnevalizaciju kao umjetnički postupak. Familijarizacija i dijalog koji proistječu iz karnevalskog ukidanja normi potiču na iskušavanje ideja i nositelja ideja. Upravo karnevalski svjetonazor omogućuje nadvladavanje solipsizma i ostvarivanje polifonije.

Iz polifonije, koju primjećuje kao distinktivnu karakteristiku romanesknog pisma Dostoevskog, proizlazi dijaloška osnova svih Bahtinovih književno-umjetničkih razmatranja gdje je dijalog najautentičniji oblik izražavanja sveobuhvatnosti i kompleksnosti ljudskog života. *Problemi poetike Dostoevskog* stoga je dobrodošla knjiga u hrvatskom prijevodu te adekvatan i izrazito koristan uvod ne samo u kvalitativnu analizu stvaralaštva Dostoevskog i sve specifičnosti njegovog opusa, već i u najranija razmišljanja koja će činiti okosnicu Bahtinovog rada u cijelosti.