

književna smotra

Časopis za svjetsku književnost

ISSN 0455 – 0463

Godište LVIII/2026 broj 220 (2)

Razrezano dječje
tijelo kao pripovjedno
uprizorena pouka –
mirakul' ot tela božić
iz *Petrisova zbornika*
(1468)

O seoskom
metabolizmu
i ekonomici nestajanja



književna smotra

Časopis za svjetsku književnost
Godište LVIII / 2026
Broj 220 (2)

SADRŽAJ

Rasprave i pregledi

- 3 Igor Medić
Razrezano dječje tijelo kao pripovjedno uprizorena pouka – *mirakul' ot tela božić*
iz *Petrisova zbornika* (1468)
- 27 Leo Rafolt
O seoskom metabolizmu i ekonomici nestajanja
- 45 Dijana Mirković
Iluzija i stvarnost: nepouzdanost naracije u Ishigurovim romanima
Slikar prolaznog svijeta i *Ostaci dana*
- 67 Bojana Obradović
Mehanizam civilizacijskog zla u konceptu ratne tematike
- 91 Ana Čanović
Semantički konstituenti narativa u romanima Ernesta Sábata

Istraživanja na engleskom jeziku

- 117 Antonia Pintarić
Re-Siting Gogol's Jews: Roman Šovary's Translation of *Taras Bulba*
- 139 Aleksandra Popin i Violeta Janjatović
"Women's Writing" and the NIN Literary Award

Znanstvene rasprave na engleskom jeziku

- 169 Krešimir Bagić
Posvećenik riječi. (Igor Grbić. 2026. *Ispravljanje vremena*. Zagreb: Disput)
- 171 Novica Vujović
Usmena književnost u Kovačevoj postmodernističkoj tvorevini (Sanja Vojinović,
Kovač, tradicija, Podgorica: Fokalizator, 2025)

Savjet časopisa

Dalibor Blažina, Marijan Bobinac, Mislav Ježić, Maxim D. Shrayer (Boston College, Chestnut Hill), Josip Užarević, Andrea Zlataar

Uredništvo

Đurđica Čilić, Nikica Gilić, Maša Grdešić, Matija Ivačić, Maša Kolanović, Ivana Latković, Wolfgang Müller-Funk (Universität Wien, Beč), Nikita Dimitrov Nankov (Wenzhou-Kean University, Wenzhou, Zhejiang), Ivana Peruško, Vanja Polić, Jelena Šesnić, Evgenij Germanovič Vodolazkin (Institut ruskoj literatury Rossijskoj akademii nauk, Puškinskij dom, Moskva)

Izvršna urednica

Ivana Latković

Glavna i odgovorna urednica

Ivana Peruško

Grafička oprema

Ivan Picelj

Lektura

Jasmina Han i Andrea Cetinić

Naslovnica

Miron Milić, "Saprotrophic", tuš i flomasteri u boji na papiru, 21x29,7 cm.

Priprema za tisak

Marina Ćorić

Cijena ovomu broju 7 eura

Godišnja pretplata (4 broja) 15 eura, 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@m.ffzg.hr

Izdavač

Hrvatsko filološko društvo

Adresa uredništva

Filozofski fakultet, I. Lučića 3, Zagreb

Uredništvo prima stranke utorkom od 13.00 do 14.00 (u sobi B-225)

Tel.: 01/4092 123, e-mail: knjizevna.smotra@gmail.com

Ovaj broj tiskan je uz novčanu pomoć Ministarstva znanosti i obrazovanja RH

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)

Rasprave i pregledi

Igor MEDIC
Institut za hrvatski jezik

Izvorni znanstveni rad
Prihvaćeno za tisak 14. lipnja 2026.

Razrezano dječje tijelo kao pripovjedno uprizorena pouka – *Mirakul' ot tela božiê* iz *Petrisova zbornika* (1468)*

Uvod

U *Petrisovu zborniku* (1468), jednome od najvažnijih glagoljičnih neliturgijskih zbornika i jednome od najbogatijih izvora hrvatske srednjovjekovne književnosti, na listovima 37v–39r nalazi se dosad neistraženi tekst koji započinje incipitom *Čte(nie) mirakul' ot tela božiê*. Vinko Premuda taj tekst usputno spominje u članku u kojemu prikazuje latinični rukopis *Žića svetih otaca* (14. st.) kad ističe da se pojedini prilozi iz *Žića* mogu pronaći i u glagoljičnim zbornicima i zbirkama, primjerice priča o Makariju i lubanji, koja mu je poznata iz *Grškovićeve zbornika*, zatim priča o svećeniku koji je znao služiti samo misu u čast Blažene Djevice Marije, za koju zna iz zbirke mirakula koju je Rudolf Strohal bio pripremio i objavio 1917. godine posluživši se otisnutim senjskim izdanjem *Mirakula Slavne Deve Marije* (1508), te naša priča “o pustiñaku, koji ne vjerovaše u realnu prisutnost Isukrstovu u posvećenoj hostiji” (Premuda 1939: 106), koju poznaje iz *Petrisova zbornika*. Premuda u bilješkama donosi cjelovite transliteracije paralelnih tekstova iz *Grškovićeve* i *Petrisova zbornika*, no ne upušta se u njihovu analizu (*ibid.*: 106–107; usp. Hercigonja 1975: 135, 289).¹ Vjekoslav Štefanić u iscrpnome

* Ovaj je rad nastao u okviru projekta *Hagiografske teme starije hrvatske književnosti – CroHagio*, koji financira Europska unija – NextGenerationEU. Za iznesene stavove i mišljenja odgovoran je samo autor te ti stavovi ne odražavaju nužno službena stajališta Europske unije ili Europske komisije. Ni Europska unija ni Europska komisija ne mogu se smatrati odgovornima za njih.

¹ *Žića svetih otaca* (14. st.) prijevod su zbirke *Verba seniorum*, koja se smatra dijelom zbirke *Vitae patrum*, koja okuplja raznovrsne tekstove, isprva životopise prvih, egipatskih anahoreta i monaha, zatim hagiografije pustinjaka, ali i druge spise i poučne tekstove te zbirke anegdota i sentencija

prikazu kodikoloških i paleografskih obilježja te sadržaja *Petrisova zbornika* u jednoj rečenici sažima fabulu te priče i lapidarno komentira da je “(j)ezik arhaičan čakavsko-ekavski s krasnim dualima” (Štefanić 1960: 362). Eduard Hercigonja u disertaciji koju je posvetio ponajprije povijesnoj, društvenoj i gospodarskoj kontekstualizaciji glagoljaške djelatnosti te sustavnoj raščlambi jezika *Petrisova zbornika*, razdijelivši sve tekstove okupljene u zborniku na dvanaest skupina, našu priču uvrštava u religiozno-pripovjednu prozu (Hercigonja 1969: 102), ali ni on se ni u toj ni u drugim prilikama ne upušta u analizu teksta, premda će, osvrnuvši se na *Žića svetih otaca* u kratkome komentaru, u svojoj *Srednjovjekovnoj književnosti* napomenuti da je tekst iz *Petrisova zbornika* u odnosu na inačicu iz *Žića* “nešto opširniji u razvijanju fabule od latiničkog u kojem je pričanje na mahove suviše kraćeno” (Hercigonja 1975: 135).

Kratke Premudine i Hercigonjine komentare o sadržaju i obliku glagoljične inačice teksta iskoristit ćemo kao polazište svoje interpretacije. Naime, smisao je priče, kako je istaknuo već Premuda, prikazati nauk o stvarnoj, a ne samo simboličnoj prisutnosti Krista u posvećenoj hostiji, koji će na Četvrtome lateranskom koncilu (1215) dobiti status doktrine o transsupstancijaciji, pa nije neobično što je tekst promišljeno sastavljen i što je prevoditelj posegnuo za raznovrsnim književnim sredstvima kako bi vjersku istinu prikazao kao iznimni događaj, čudo Božjega tijela koje najavljuje naslov. Također, glagoljičnu od latinične inačice ne razlikuje samo opseg fabule, kako primjećuje Hercigonja, nego i načini na koje se strukturira radnja, stilski postupci kojima se oblikuju događaji. Premda se u incipitu spominje *mirakul*, takva oznaka samo upozorava na središnji događaj u tekstu, no on se žanrovski može odrediti kao egzempl, poučna priča uklapana u propovijedi koja je trebala zorno prikazati pouku, učenje ili, kao u našem slučaju, složenu i apstraktnu doktrinu. Naime, iako je egzempl nerijetko bio tretiran tek kao retoričko sredstvo, primjer ili pripovjedni prijenosnik ideje u kojemu se fabula posve podređuje poruci, pa možda stoga kao zaseban književni žanr nije bio obrađen ni u antologijama hrvatske srednjovjekovne književnosti, priklonit ćemo se onim književnim teoretičarima i povjesničarima koji su ustrajali u tome da je i pripovijedanje u egzemplima po svojim temeljnim obilježjima egzemplarno pripovijedanje jer su pouka i priča nerazmrsivi, priča nije tek ilustracija pouke, nego se pouka uprizoruje samim činom pripovijedanja ili, riječima Larryja Scanlona, “ako tko pokuša ući u trag onomu što se naizgled čini kao prijenos pouke (*moral*) u zaplet (*plot*), ubrzo će otkriti da je to dvoje nerazdjeljivo, da se pouka može razumjeti

povezane s pustinjačkim životom (Petrović 1990: 188–189; Petrović 2005). Iscrpan prikaz domaćih studija i radova o *Vitae patrum* u hrvatskoj književnosti sastavila je Andrea Radošević (2020: 284–285). Usput, Eduard Hercigonja (1975: 123) i Dragica Malić (1997: 18) upozoravaju na još jedan paralelni tekst u *Žićima* i *Petrisovu zborniku*. Riječ je o priči o vrtlaru koji je isprva svu zaradu dijelio siromašnima, no nakon što ga je vrag nagovorio na štednju, opaka bolest zahvatila mu je nogu i sve je potrošio na liječnike. Kad su mu već predložili da nogu odsiječe, pokajao se i konačno ozdravio.

samo iz pripovijedanja” (Scanlon 1994: 30).² Američki književni medievist, pozivajući se na Ambrozijastera (4. st.), papu Grgura Velikoga (6./7. st.) i Humberta iz Romansa (12./13. st.), tvrdi da su i autori u srednjemu vijeku, ističući da egzempl uvjerava s lakoćom, da ljubav prema Bogu rasplamsava u srcu, za razliku od biblijskoga komentara koji zabavlja intelekt, te da se urezuje u pamćenje, cijenili taj oblik baš zato što je, prema Scanlonu, raspolagao ideološkom moći koja je najčešće nedostajala doktrini, a tu moć prepoznaje upravo u njegovim pripovjednim obilježjima i njihovim retoričkim učincima (*ibid.*: 31). Rekonstruirajući ulogu žanra kod grčkih i rimskih retoričara i povjesničara, pokazuje da je egzempl sposobnost da uvjeri crpao, među ostalim, iz herojskih ličnosti i *auctores*, na koje se nerijetko pozivao i koji su bili poznati publici, pa su ga kršćanski pisci upravo zbog te sposobnosti da uspostavi moralni autoritet preuzeli iz antičke kulture i prenamijenili (*ibid.*: 33). Scanlon stoga ističe da je pouka koju egzempl pripovjedno utjelovljuje više od apstraktnoga principa, ona pretpostavlja vrijednost ili sustav vrijednosti koji već okuplja zajednicu ili bi tek trebao čvršće povezati njezine članove, pa egzempl definira kao “pripovjedno (us)postavljanje (*enactment*) kulturnoga autoriteta” (*ibid.*: 34), pritom se igrajući dvoznačnošću engleskoga glagola *to enact*, kojim implicira da se takav autoritet istodobno postavlja na društvenoj sceni i uspostavlja kao moralni zakon, odnosno da se i uprizoruje i stupa na snagu. Započet ćemo stoga iscrpnom analizom teksta iz *Petrisova zbornika*. Usputna usporedba s inačicom priče iz *Žića svetih otaca* pritom će bolje rasvijetliti suptilne načine na koje je priča o euharistijskome čudu oblikovana kao književni tekst i pripomoći će nam da vidimo kojim je sve postupcima nauk o stvarnoj prisutnosti pripovjedno uobličen. Premda je priča kojom se bavimo nastala znatno ranije nego što se razvio žanr kasnosrednjovjekovnoga propovjednog egzemplja, za čiji su razvoj i popularnost posebno važni bili prosjački redovi, u nastavku ovoga rada nastojat ćemo pokazati da je stara fabula, izvorno namijenjena monaškim krugovima, refunkcionalizirana u kasnijemu razdoblju baš zato što je svojom temom i njezinom atraktivnom izvedbom mogla biti privlačna kasnosrednjovjekovnomu mentalitetu i senzibilitetu.³

² Svi su prijevodi neprevedenih tekstova s drugih jezika naši.

³ Prema središnjemu motivu naša se priča u Tubachovu katalogu *Index exemplorum* može identificirati kao 2689c (Tubach 1969: 212). Prikaz uloge egzemplja u srednjovjekovnome propovjedništvu uopće, a zatim i osvrt na tipične motive i situacije u egzemplima o euharistijskim čudima donosi Miri Rubin (1991: 108–129). O genološkim problemima povezanim s pokušajima da se definira srednjovjekovni, propovjedni egzempl, i to u kontekstu istraživanja hrvatske glagoljaške književnosti, pisale su u novije vrijeme Andrea Radošević i Marija-Ana Dürrigl 2024: 273–299.

Pripovjedna izvedba doktrine

Teološko učenje koje od 13. stoljeća ima status doktrine o transspustancijaciji, prema kojemu se posvećeni kruh i vino na oltaru doslovno, a ne samo simbolički pretvaraju u Kristovo tijelo i krv, u priči iz *Petrisova zbornika* eksplicitno se iznosi u četirima od ukupno 66 redaka, koliko čini cjelovit tekst: “kako nam’ sveta katoličaska i rimska crekav’ ukazue stanovito mi vêruimo da oš’tiju ku pop’ posveti na svetom’ oltarê da e ono istin’no têlo h(гъsto)vo a ne obraz’ mesto nega” (38r, 14–18).⁴ Znakovito je što je nauk stavljen u usta dvojici staraca koji razgovaraju s pustinjakom koji ne vjeruje u stvarnu prisutnost, pa subjekt u množini tim iskazom odmah i gramatički i simbolički stvara i okuplja cijelu zajednicu, koja svoje uvjerenje kao pravovjerje potvrđuje autoritetom Katoličke, rimske crkve. Premda se već na tome jednostavnom primjeru vidi da pouku nije moguće samo izlučiti ili istkati iz promišljenoga pripovjednog tkanja, kad cijeli tekst počnemo raspletati nit po nit, njegova će se tekstura pokazati još gušćom i složenijom.

U latiničnim *Žićima svetih otaca* dvojica staraca od Danijela doznaju za pobožnoga, ali u vjeru nedovoljno upućenoga opata koji smatra da je hostija samo znamen Kristova tijela. Početak je to tipičan za priče iz *Verba seniorum*. Naime, Danijel starcima pripovijeda da je za opatovu sumnju u stvarnu prisutnost čuo od oca Arsenija, pa ta prepričana priča starce potakne da ga pronađu i uvjere u ispravno učenje, što odmah i čine, te već u četvrtoj rečenici teksta zapodijevaju razgovor s njime: “Govoraše Danijel opat govoreći: ‘Reče otac naš Arsenij od nikoga [starca] ki biše velik va ovom životi. Simpal blujaše u veri zač biše nenaučen i govoraše da [kruh] ni naturalo telo Isukrstovo, da zlamín’je njegovo” (Malić 1997: 127). Takav, za srednjovjekovne tekstove tipičan lanac pripovjedača i slušatelja koji postaju pripovjedači nije samo konvencija koja treba pridonijeti istinitosti onoga što se prenosi – jer jasno je, naime, da su i Arsenij i Danijel pouzdani izvori – nego nas podsjeća i na važnost usmenosti za prijenose i preobrazbe tekstova u prošlosti. Naime, takve se priče redovito doživljavaju kao slušani tekst, čitaju se naglas u redovničkim zajednicama ili pripovijedaju okupljenim vjernicima kao dio propovijedi te se katkad po sjećanju kazuju u improviziranim izvedbama.

Glagoljična inačica priče svoju vjerodostojnost uspostavlja drukčijim toposom, poziva se na poznatu knjigu, na *Vitae patrum* kao izvor, i upoznaje nas sa starim pustinjakom: “Nahaêmo v životê s(ve)tih o(ta)ць da bêše edan’ star’ muž ki živêše v pustini i blažnaše se v svoei misli i ne verovaše da e oštiê sveta ku redovnik’ posvêti na svetom’ oltarê i da bi bilo istin’no têlo g(ospo)d(i)na b(og)a s

⁴ Svi se citati iz teksta iz *Petrisova zbornika* donose prema suvremenoj transliteraciji koja je priložena na kraju rada. U zagradama se navode list i brojevi redaka u zborniku.

n(e)b(e)se da govoraše da e kako edno znamenie mesto tēla b(o)žie” (37v, 24–28; 38r, 1–2). Okamenjen u tipičnoj formuli, pripovjedački je glas u množini (“nahaêmo”) i oblikovan je kao neodređena kolektivna figura koja, čitajući, u tradiciji pronalazi vrijedne tekstove i donosi ih pred zajednicu. Njome se možda zakriva prevoditelj ili prepisivač.⁵ Starac je, osim kao pustinjač, okarakteriziran ponajprije s obzirom na svoju zabludu: “blažnaše se v svoei misli”. Naime, vrug svoje žrtve redovito *blazni*, odnosno zavodi i vara, a starac očito samoga sebe obmanjuje na podjednako opasan način uvjerivši se da je posvećena hostija samo simbol. Premda se radi o različitim pripovjednim razinama, množinski oblik pripovjedačkoga glasa u tekstu iz *Petrisova zbornika*, kako god protumačili njegov referent, sugerira zajednicu kojom su odmah obuhvaćeni čitatelji i slušatelji priče koja će biti iznesena, no to je zajednica koje stari pustinjač, kao glavni lik u pronađenoj priči, zapravo ne može biti dio, ne samo zato što kolektivni pripovjedač, recipijent i lik pripadaju različitim ontološkim razinama nego ponajprije zbog svojega krivovjerja. Uvodni dio teksta, njegov prag tako neizravno tematizira ulogu priča u formiranju zajednica i ti, za suvremenoga čitatelja neobični, gotovo metaleptički prijestupi (Genette 2006), nastaviti će se i u sljedećoj tekstnoj cjelini, u kojoj se sveznajući pripovjedač prestaje pokazivati i stapa se s pripovijedanjem: “I slišasta to 2 starca ot ednoga pravadnika komu ime bēše daniel’ ki takoe vsi stahu v pustini I povēda daniel starcema tu rêč’ kako ov’ starac’ r(e)če ot tēla gospodina b(og)a” (38r, 2–6). Naime, dva starca, likovi u priči koju čitamo ili slušamo dok nam je tko pripovijeda, i sami su čuli za pustinjaka koji ne vjeruje u stvarnu prisutnost, i to od Daniela, kojemu je, čini se, o tome govorio sam pustinjač. Ponovno se uspostavlja lanac pripovjedača i slušatelja koji i sami postaju pripovjedači, ali ovoga puta na drugoj razini, unutar teksta. Isprva za skeptičnoga pustinjaka doznajemo mi, kao i svaki drugi recipijent teksta, a sad unutar svijeta teksta za njega čuju likovi dvojice staraca, i to od Daniela, koji je za njih pouzdan izvor jer je to čuo od pustinjaka, dok za nas ta informacija povratno osnažuje pouzdanost knjige iz koje je priča preuzeta. Ta knjiga, implicira se, okuplja tekstove koji se temelje na pouzdanim svjedočanstvima. Nakon što su čitatelji i slušatelji priče već raščlanjenim uvodnim mehanizmom teksta integrirani u zajednicu iz koje je isključen pustinjač, takvim se paralelizmom komunikacijskih situacija položaj

⁵ O problemu strogoga razlikovanja autora i pripovjedača u srednjovjekovnim tekstovima, u pokušaju da na te tekstove primijeni temeljne naratološke alate, poticajno piše Eva von Contzen. Inspirirana konceptom polifonije Mihaila Bahtina, odnosno više njegovom metaforičkom sugestivnošću nego sadržajem pojma, jer Bahtin taj koncept izvodi iz rada na književnim djelima koja su na razini strukture ideja neusporediva s većinom srednjovjekovnih tekstova, Von Contzen upozorava da su u srednjovjekovnome tekstu, koji se često neprestano prepisuje, prekraja i prevodi, glasovi autora, prevoditelja, komentatora, pisara i autoriteta koji se prizivaju “isprepleteni i nerijetko toliko zapleteni da ih je nemoguće razlikovati” (Von Contzen 2016: 55). Premda je uvid nesumnjivo ispravan i premda su autoričine analize u studiji zanimljive, pojavu koju je opisala bilo bi bolje, posežemo li za Bahtinovim konceptima, nazvati heteroglosijom.

recipijenta priče poistovjećuje s položajem dvojice staraca u priči, pa se recipijentu podmeće uloga koju će u ostatku teksta imati dvojica staraca, gorljivo predanih zadatku da pustinjaka uvjere u stvarnu prisutnost.

Slijedi prva polovica središnjega dijela priče, koja je oblikovana kao dijalog u kojemu starci i pustinjač iznose oprečne stavove o tome je li posvećena hostija uistinu Kristovo tijelo ili ga samo simbolizira. U tome će razgovoru dvojica staraca, koji uime zajednice vjernika cijelo vrijeme znakovito govore uglas, iznijeti i samo učenje u replici kojom smo započeli ovu interpretaciju:

I ta starca poidosta k tomu starcu i rekosta mu otče mi sva slišala ednu nevêrnu rič' ot t(e)bê A ov se starac' kako spamêti ot česa mu rekosta I r(e)če starac' ê govorim' da oštiê ku pop' posveti i ku mi priemlemo da ni telo h(r̥sto)vo da obraz' e mesto tâla h(r̥sto)va i kako nega znamenie i ne mnim da bi bilo istin'no tâlo h(r̥sto)vo I tada mu rekosta ta starca ne drži tako tvoe verê otče da kako nam' sveta katoličaska i rimska crekav' ukazue stanovito mi vêruimo da oš'tiju ku pop' posveti na svetom' oltarê da e ono istin'no tâlo h(r̥sto)vo a ne obraz' mesto nega I kako i v počelê vazam' b(og)ъ praha ot z(e)mle i v svoi obraz' stvori č(lovê)ka i nigdor' ne morê reći da bi ne bil' obraz' b(o)ži ako sie i nedostoên' A ov' hleb' ot koga sam' is(u)h(r̥st) r(e)če · se bo es(t̥) tâlo moe I mi vêruimo kako to es(t̥) istin'no tâlo h(r̥sto)vo I r(e)če starac' ako ne budu prepren' rêčju ne vêruju ako ne budu vidêl' istine · I rekosta mu starca da poimo i pomolimo se g(ospo)d(i)nu b(og)u o tom' vsi prvu nedelju i vêruimo da nam' hoće g(ospo)d(i)n b(og)ъ êviti siju tainu · I r(e)če starac' budi tako I ta starac' ki ne vêrovaše moli se govore po nezlobê moei ne vêruju êvi mi gospodine istinu I tako oba ona starca molista se g(ospo)d(i)nu b(og)u i govorahota o g(ospod)i is(u)h(r̥st)e êvi ovu tainu tvomu starcu i da budê vêroval' i da ne pogubi nebožac' truda svojego G(ospo)d(i)n b(og)ъ vsemogući ta usliša prošnju nih'. (38r, 6–28; 38v, 1–5)

Čim dvojica staraca priđu pustinjaku i kažu mu da su čuli za njegovu bezvjerničku sumnju, on osvijesti o čemu govore i objasni im da smatra da posvećena hostija nije Kristovo tijelo, nego je samo znak, *obraz* ili *znamenie*, koji ga predstavlja ili simbolizira. Od pustinjaka sad izravno doznajemo, kao i starci, ono o čemu nas je u uvodu obavijestio pripovjedač i za što znamo da su starci čuli od Daniela. Zahvaljujući ponavljanju, tekst potvrđuje svoju pouzdanost i stvara dramatičnu situaciju u kojoj se sučeljavaju dva pogleda na središnji liturgijski čin. Dvojica staraca odgovaraju tako što iznose nauk o stvarnoj prisutnosti ("kako nam' sveta katoličaska i rimska crekav' ukazue stanovito mi vêruimo da oš'tiju ku pop' posveti na svetom' oltarê da e ono istin'no tâlo h(r̥sto)vo a ne obraz' mesto nega") i odmah ga potkrepljuju dvama dodatnim dokazima aludirajući na dva poznata biblijska mjesta. Prvo opovrgavaju tezu da hostija samo označuje Božje tijelo i pobijaju je tako što čovjeka uzimaju kao primjer – premda je čovjek nedostojan Boga, kao što je i hostija naizgled neusporediva s Kristovim tijelom, stvoren je na njegovu sliku (Post 1,26–27). Svaki je član kršćanske zajednice tako analogijom potvrda onoga u što vjeruju starci i nitko ne bi trebao tražiti dodatne dokaze dalje od samoga sebe.

Taj je argument višestruko zanimljiv jer u središtu teksta otvara raspravu o naravi znaka i prikaza uopće. Doktrina pruža teološko objašnjenje neosporive istine, no da bi nauk o stvarnoj prisutnosti, koji zagovara istovjetnost označitelja i referenta, bio prihvaćen među širokim krugovima vjernika, preoblikuje se u priču te se, paradoksalno, poseže za tropima i drugim književnim sredstvima učinci kojih proizlaze iz proklizavanja i bujanja značenja. Drugi je potez dvojice staraca pozvati se na Isusa Krista i citirati novozavjetni tekst, u kojemu on, proglasivši razlomljeni kruh svojim tijelom i vino svojom krvlju (“se bo es(т) тѣло мое”), prema kršćanskome vjerovanju ustanovljuje euharistiju (Mt 26,26–28; Mk 14,22–24; Lk 22,19–20; 1 Kor 11,23–25). Starci svoju vjeru u stvarnu prisutnost osnažuju i brane najjačim mogućim autoritetima. Znakovito je da su knjiški navodi od kojih sastavljaju svoju argumentaciju i sami svojevrsni egzempli, slikoviti primjeri, ali i dio heteroglosije teksta, koji su čitateljima i slušateljima priče namijeñeni više nego njihovu sugovorniku, sumnjičavomu pustinjaku, što je nerijetko i u hagiografskim tekstovima temeljna funkcija upravnoga govora u kojemu se iznose kršćanske istine. Takve su replike u fingiranim dijalozima u kojima se ne razmjenjuju različita mišljenja, nego se svojeglavo objavljuju nepromjenjiva stajališta zapravo upućene ponajprije zajednici koja konzumira tekst, pa istraživači poput Eve von Contzen smatraju da se mogu tretirati kao primjer metalepse (Von Contzen 2016: 98–100). Usprkos svim argumentima pustinjač izjavljuje da neće povjerovati dok ne vidi to što oni tvrde. Starci stoga predlažu da se počnu moliti kako bi im Bog objavio otajstvo, na što pustinjač odmah pristaje i u svojoj molitvi priznaje da je izostanak njegove vjere u stvarnu prisutnost bezazlen, da nije izraz zle namjere, te moli Boga da mu pokaže istinu: “po nezlobê moei ne vêruju êvi mi gospodine istinu” (38v, 1–2). Za pustinjaka se mole i dvojica staraca: “o g(ospod)i is(u)h(r̃st)e êvi ovu tainu tvomu starcu i da budê vêroval’ i da ne pogubi nebožac’ truda svojego” (38v, 3–4). Budući da su tekstovi poput ovoga u srednjemu vijeku čitani naglas, molitve likova koje ne prepričava sveznajući pripovjedač, nego su oblikovane kao upravni govor, mogle su izgovorene funkcionirati kao snažni iskazi čiju su performativnost, ovisno o čitateljevoj izvedbi, slušatelji, vjerujući u moć molitve, vjerojatno doživljavali kao osobit događaj. Uostalom, odmah nakon tih dvaju molitvenih govornih činova od sveznajućega pripovjedača doznajemo da ih je Bog uslišio.

Poslužimo li se pojmovljem koje je u istraživanje glagoljaške književnosti uvela Marija-Ana Dürriegl, prvu polovicu središnjega dijela teksta, kojim smo se dosad bavili, mogli bismo nazvati malim preñjem (Dürriegl 1996), a drugu, analizi koje ćemo se upravo posvetiti, malom vizijom (Dürriegl 2007: 135–150). Usporedi li se taj dio teksta, koji slijedi, u *Petrisovu zborniku s obradom u Žićima*, još je očitija iznijansiraniya književna obrada u glagoljaškoj inačici. Polisindeton i s njime povezan paralelizam sintaktičkih struktura u vremenskim rečenicama, dva postupka koja imaju važnu ulogu u stilski osviještenome oblikovanju hrvatskoglagoljičnih tekstova, upotrijebljeni su kako bi se što dramatičnije prikazao čudesni

događaj – naslovom najavljen mirakul – koji unutar svijeta teksta mogu vidjeti samo pustinjač i dvojica staraca.⁶ Usput treba istaknuti da je pripovjedno strukturiranje vizualnosti u srednjovjekovnim tekstovima posebno zanimljiva tema koja još uvijek nije sustavno istraжена na korpusu hrvatske glagoljaške književnosti. Naime, ograničene perspektive likova, odnosno pomične granice između onoga što pojedini likovi mogu i ne mogu vidjeti u odnosu na sveznajućega i svevidećega pripovjedača, kao i u odnosu na recipijente teksta, najčešće su izravno povezane s etičkom karakterizacijom i razvojem radnje. Usto, načini na koje su oblikovani događaji koji su vidljivi samo nekim likovima ili ih različiti likovi različito percipiraju, kao i načini na koje se takvi događaji uklapaju u pripovjedni tijek, jednako su važni za razumijevanje tipičnih srednjovjekovnih pripovjedačkih mehanizama.

U nepunih 28 redaka dijaloškoga dijela teksta, koje smo upravo analizirali i u koje smo uključili i završne molitve likova, koje su također oblikovane kao upravni govor, uočiti ćemo da veznikom *i* redovito započinju pripovjedačeve najave, odnosno imenovanja likova koji zatim izgovaraju pojedine replike i kojima se, poput kopči, replike sugovornika nadovezuju jedna na drugu. Takva uporaba veznika utječe na ritmičnost teksta, ali, što je još važnije, u svijesti slušatelja jasno razgraničuje govor različitih likova. Jedine se dvije iznimke u tome dijelu teksta, u kojima veznik nema upravo opisanu stilsku ili neutralnu gramatičku ulogu, nalaze unutar najdulje replike dvojice staraca, u kojoj oni argumentiraju svoju vjeru u stvarnu prisutnost, no i u tome odgovoru, baš zato što je opsežan, veznici uvode pojedine argumente i poentiraju zaključak. U ostatku teksta, koji se sastoji od nepunih 29 redaka, pripovijedanje je dominantan postupak. Doznajemo da je nedjelja, da su trojica staraca došla u crkvu na misu i da je pustinjač stao između dvojice staraca. Uporaba veznika *i* znatno je učestalija, zgušnjava zbivanje te pridonosi ubrzanom ritmu koji kao da sugestivno najavljuje dramatični događaj: “I kada pridê nedêla i pridoše vsi v crekav’ i staše vsi pri ednom’ mestê I starac’ ki ne vêrovaše sta meju nima i služaše edan rêdovnik’ s(ve)tu misu” (38v, 6–9).⁷ Trojica staraca jedini će među okupljenima u crkvi nakon posvećenja i podizanja hostije u njezinu razlamanju i u obredu pričesti vidjeti ono što inače ostaje skriveno pogle-

⁶ Temeljne smjernice za analizu stilematike glagoljaške neliturgijske proze 15. stoljeća zadao je Hercigonja (1975: 291–295), koji je istaknuo i različite stilske učinke koji se u toj prozi ostvaruju polisindetonom te različitim vrstama zavisnih rečenica (*ibid.*: 410–414). Na tome tragu, a u duhu tad dominantnoga imanentizma Zagrebačke stilističke škole, Dunja Fališevac istražila je, među ostalim, i ulogu polisindetona u stvaranju osobitoga pripovjednog ritma i dinamike u proznim sastavcima hrvatske srednjovjekovne književnosti (Fališevac 1980: 98–104). Ivanka Petrović u korpusu je glagoljičnih Marijinih mirakula također identificirala većinu stilema koje je popisao Hercigonja, ali i neke druge, usporedive stilske postupke (Petrović 1977: 191–199).

⁷ Dovoljno je usporediti i taj kratki segment teksta s ekvivalentnim segmentom u *Žićima* da bi se uočila razlika u ritmizaciji i dramatizaciji, tim više što se u *Žićima* i dio koji nakon toga slijedi nezgrapno krati: “Kada svrši se osam dan, pridoše v nidilju u crikvu. I sideći oni tri na mestih sami i posrid sidiše starac on” (Malić 1997: 128).

du. Prikaz razlamanja hostije rasecpljuje se na dva plana zbivanja i sintaktičkim paralelizmom oblikuje se dvostruki prizor. Naizmjenice se u kraćim rečenicama prikazuje ono što opažaju trojica staraca te ono što gledaju ostali vjernici. Takav pokušaj da se predoči simultanost izrazito je zanimljiv za tekst nastao u poetičko-me okviru u kojemu se istodobne radnje redovito prikazuju kao sukcesija zaokruženih većih skupova događaja:

I kada podvignu s(ve)to tĕlo g(ospo)d(i)na b(og)a ta redovnik' i položi e na svetom' oltarĕ Tada se tĕm' trem' starcem' oči otvrzosta tr im' se pokaza kako da bi edno živo dĕtĕ I paki kada pop' ruku prostrĕ hotĕĉi prelomiti oštiju I tude pridĕ anĵ(e)l s n(e)b(e)se držeĉi nožiĉ' v rukah' i zakla to detĕ ko bĕše na oltarĕ tr izleĕ krv' nega v kalež · I paki kada lamaše oštiju pop' na male ĉesti Anĵ(e)l' rezaše to dĕtĕ na male udi i kada pristupiše ti starci hoteĉi prieti s(ve)to telo božie · I tada bĕ dano tomu starcu meso krvavo i to ĉudo vidĕv' starac' uboĕ se vel'mi I poĉe vapiti govorĕĉ' o g(ospo)d(i)ne b(ož)e vsemoguĉi istin'ni ĕ vĕruju kako oštiĕ s(ve)to otaino tvoe tĕlo es(ъ) I tude se obrati meso v oštiju nevidĕniem' otaino vze starac' s(ve)to božie tĕlo hvaleĉi gospodina b(og)a. (38v, 9–25)

Sablasna scena koja se rastvara pred očima staraca – vide da je posvećena hostija dijete koje anđeo zakolje nožem, krv izljuje u kalež, a tijelo razrezuje na komade, pa je i sumnjičavomu pustinjaku dano krvavo meso – načinom na koji je pomno oblikovana tako što se smjenjuju usporedne radnje redovnika i anđela kako bismo, kao i starci, zadobili povlašten uvid u tajnovitu, svetu stvarnost euharistijskoga čina koja inače ostaje nevidljiva u dramaturgiji obreda, objavljujući vjersku istinu, usmjerava pozornost na pomno promišljene pripovjedne postupke koji su je jedini i mogli uprizoriti u njezinoj strašnoj, dramatičnoj punini. Tekst, oblikovan kao priča, ponovno nam pokazuje da je apstraktno teološko učenje moguće predočiti samo književnim sredstvima, i to kao iznimno dramatičan i potresan vizualan događaj. Prikazati otajstvo podrazumijeva istodobno razotkriti stilske postupke kojima se ono jedino može uprizoriti. Pustinjač je šokiran kad mu je dano krvavo meso razrezanoga djeteta, no iako se u tekstu taj događaj naziva ĉudom (“I tada bĕ dano tomu starcu meso krvavo i to ĉudo vidĕv’”), priĉom se poruĉuje da je jednako vaŹna druga ĉudesna pretvorba, koja se dogodi kad pustinjač, moleći se, prizna da konaĉno prihvaća istinu stvarne prisutnosti (“o g(ospo)d(i)ne b(ož)e vsemoguĉi istin'ni ĕ vĕruju kako oštiĕ s(ve)to otaino tvoe tĕlo es(ъ)”) i kojom meso postaje hostija omogućivši da se pustinjač priĉesti (“I tude se obrati meso v oštiju nevidĕniem' otaino”). Tom se pretvorbom zastrašujući, gotovo nepojmljivi prizor preobraŹava u nešto što se moŹe podnijeti, pa i probaviti. Ćitatelju i slušatelju pritom se poruĉuje da je svaka misa ĉudesan događaj. Zanimljivo je da dvojica staraca nude i antropološko objašnjenje potrebe za transspostancijacijom. Naime, Bog zna da ĉovjek ne moŹe konzumirati sirovo meso i krv, zato svoje tijelo daje u hostiji, a krv u vinu: “b(og)ъ vsemoguĉi to dobro vĕ da rodъ ĉ(lovĕ)ĉ(a)ski ne more Źsti mesa sirova i krvava zato poloŹi tĕlo svoe va oš'tiju i krv svoju va vino tĕm' ki

e · s pravu veru priemlju” (38v, 26–28; 39r, 1). Budući da je skeptični pustinjač prihvatio istinu euharistije, priča, očekivano, ima sretan završetak i trojica staraca radosni se vraćaju u pustinju te nastavljaju vjerno služiti Bogu do smrti. Pustinjač je ujedinjen sa zajednicom iz koje je zbog svojega neznanja bio izdvojen. Ako je, dakle, duhovnost u kršćanstvu neraskidivo prepletena s tjelesnošću, apstraktna ideja kršćanskoga učenja ne može se razdvojiti od tekstualnosti, od stilskih sredstava koja je uobličavaju, nauk i pouka u egzemplu izvode se i uprizoruju pripovijedanjem. Suprotstavljanje forme i funkcije u dvadesetostoljetnoj znanosti o književnosti, na kojemu su ustrajali različiti imanentni pristupi tekstu, koji su se oslanjali na modernu koncepciju autonomne umjetnosti, često je bilo pogubno za mnoge, u predmodernome razdoblju iznimno rasprostranjene vrste tekstova, ponajprije za tekstove koje najčešće svodimo pod zajednički nazivnik religiozne književnosti, koji mnogi suvremeni proučavatelji prešutno ili otvoreno tretiraju kao oksimoronski.⁸

No vratimo se stravičnoj viziji u kojoj anđeo razrezuje dječje tijelo. Sažet pregled povijesti motiva koji zauzima središnje mjesto u drugome dijelu priče iz *Žića i Petrisova zbornika*, motiva hostije koja se prikazuje kao žrtvovani mali Isus, pruža Miri Rubin u nezaobilaznoj kulturnopovijesnoj studiji *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture* (1991). Britanska povjesničarka na našu fabulu upućuje u propovjednoj obradi Humberta iz Romansa u djelu *Sermones*, koja, napominje, znatno stariju potvrdu ima u zbirci tekstova *Vitae patrum*, te ističe da je jedna od najstarijih u repertoaru euharistijskih priča, koja ujedno sadržava i u kasnome srednjovjekovlju izrazito popularan motiv djeteta u hostiji:

Ta slika, koja je osmišljena da bi izazvala suosjećanje, zauzela je središnje mjesto u euharistijskoj simbolici: dijete, promatrano, žvakano, obožavano, pojavljuje se uvijek iznova u različitim euharistijskim registrima i kontekstima. Slika je združila dva pravca u euharistijskoj simbolici, jedan koji naglašava prisutnost stvarnoga ljudskog tijela koje pati, povijesnoga Isusa Krista, kojega je rodila Djevica, i drugi koji naglašava otkupljenje žrtvom, a što je milije od žrtve nevinosti, najdražega, sina od oca? (Rubin 1991: 135–136)

⁸ O problemu odnosa prema izvanknjiževnim funkcijama književnih tekstova mogla bi se popisati cijela knjižnica literature, stoga se valja zadržati na komentarima domaćih stručnjaka koji se odnose na korpus kojim se bavimo. U tome je kontekstu posebno zanimljiva usputno, ali jasno izražena zadržka Ivanke Petrović prema onovremenomu snažnom utjecaju lingvistike na proučavanje književnosti i prema imanentnoj metodi Zagrebačke stilističke škole. Zanimljivo je da se ona, izrazivši skepsu, poziva i na doista izvrsnu, ali prečesto prešućenu studiju *Priroda kritike* Svetozara Petrovića, koji preispituje metode i opravdanost dominacije lingvističke stilistike i stilističke kritike (Petrović 1977: 190–193). Od suvremenih istraživačica glagoljaške književnosti na ograničenost suvremenih pristupa, koji se katkad teško nose s polifunkcionalnošću srednjovjekovnoga teksta, upozoravala je Marija-Ana Dürriegl (primjerice Dürriegl 2007: 103–106).

Rubin napominje da je *Biblia pauperum* osiguravala zalihu usporedivih motiva i situacija, primjerice Abrahamovo žrtvovanje Izaka, Isusovo prikazanje u Hramu i druge prikaze djeteta na oltaru, te to potkrepljuje primjerima različitih iluminacija u kodeksima iz 13. i 14. stoljeća. Prikazi koji su povezivali Isusovo rođenje i muku upozoravali su na povijesnu i moralnu prepletenost tih dvaju događaja u samoj euharistiji. Prema autorici, mnogobrojne su umjetničke obrade teme pripomogle tomu da se posvećena hostija u svijesti vjernika povezuje s Isusom, odnosno sa slikom žrtvovanoga djeteta kao jednom od tipičnih figura koje prikazuju njegovu patnju (*ibid.*: 137). Rubin zaključuje da je slika djeteta na oltaru postala sve važnija i sve češća tijekom 13. stoljeća, i to zahvaljujući istim trendovima zbog kojih u tome razdoblju nastaju sve krvavije slike raspetoga Isusa (*ibid.*: 139). Najraznovrsniji prikazi na kojima Isus trpi kao čovjek poticali su vjernike da se osobno poistovjete s njime, čemu je pridonosilo i to što se muka simbolički često povezivala s euharistijom (*ibid.*: 302–306). Premda Rubin iscrpno prenosi teološka razmatranja o euharistiji (*ibid.*: 12–82), s pomoću kojih pokušava rekonstruirati povijest fenomena i njegovo iznimno mjesto u kasnosrednjovjekovnome životu, okrenut ćemo se istraživanju američke povjesničarke Caroline Walker Bynum zbog načina na koji je interpretirala prijelomne trenutke u praksama štovanja euharistije te zbog pojedinih njezinih uvida koji će biti poticajni da se scena iz naše priče dodatno kontekstualizira i da se protumače njezina moguća kulturna značenja.

Euharistijski spektakl

Bynum u utjecajnoj studiji *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women* (1987) istražuje religijske prakse povezane s hranom i motive hrane u ženskoj pobožnosti kasnoga srednjovjekovlja, pa se u uvodnome poglavlju bavi povijesnim promjenama u kršćanskome odnosu prema postu i euharistiji, koje smatra najvažnijim kršćanskim obredima koji se odnose na hranu. Za interpretaciju naše priče posebno je instruktivan njezin prikaz promjena u značenju i društvenoj ulozi pričesti. Naime, iako su kršćani tijekom duljega razdoblja postupno ustalili liturgiju svoje svete gozbe, euharistija je već do 200. godine postala središnji čin Crkve. Od samog početka kruh i vino, kao dvije temeljne sastavnice mediteranske prehrane i euharistijskoga obreda, nisu, kao u nekim mediteranskim tradicijama koje su se u srednjovjekovlju razvile u različite oblike karnevala, simbolizirali obilje i plodnost prirode, nego su se odnosili na ljude koji su skromnim objedom povezani u zajednicu (Bynum 1987: 48). Međutim, pitanje na koji je točno način Krist prisutan u kruhu i vinu počelo je zaokupljati teologe tek između 9. i 12. stoljeća te se sve češće raspravljalo o tome koje su metafore primjerene da bi se izrazila narav Božje prisutnosti, a većina je davala prednost što doslovnijemu jeziku. Jedna je od ključnih teza koje iznosi Bynum da utemeljenje

doktrine o transsupstancijaciji na Četvrtome lateranskom koncilu 1215. godine, prema kojoj je Krist pri posvećenju supstancijalno prisutan na oltaru, nije tijekom 12. i osobito 13. stoljeća prouzročilo proliferaciju euharistijskih čuda, u kojima se hostija, položena na patenu, zatvorena u tabernakulu ili podignuta visoko u svećeničkim rukama, naočigled pretvarala u Krista, nego su mnogobrojne i raznovrsne priče o takvim čudima bile izraz pobožnosti zahvaljujući kojoj se doktrinarna definicija činila očitom istinom (*ibid.*: 50–51). Prema Bynum, hostija, koja je bila središnji dio zajedničkoga objeda koji je povezivao kršćane i hranio ih nebeskom utjehom, do 13. je stoljeća postala predmet obožavanja. Američka povjesničarka zaključuje da se žarište štovanja s pričesti postupno premješta na posvećenje hostije:

Fizička prisutnost hrane na oltaru bila je zapravo zastor kroz koji se sveto tijelo duhovno ili mistično naziralo. Budući da je Krist dolazio u trenutku posvećenja, a ne pričesti, pristizao je u svećeničke ruke prije nego što bi se pojavio na jeziku pojedinoga vjernika. Bez obzira na to je li tko držao hostiju ili ju je okusio, mogao je susresti Krista u trenutku njegova silaska u tvari – silaska koji je bio usporediv s Utjelovljenjem i koji je ponavljao Utjelovljenje. (*ibid.*: 53)

Naznake kulta sakramenta koji se postupno razvija oko štovanja posvećene hostije pojavljuju se u 12. stoljeću. Najranija poznata potvrda da je svećenik hostiju podigao uvis nakon posvećenja potječe iz Pariza oko 1200. godine. Ta se praksa brzo širila i bila je povezana s uvjerenjem da vidjeti hostiju ima duhovnu vrijednost, da je sam čin gledanja svojevrsan drugi sakrament uz samu pričest. Sastavljaju se molitve za trenutak promatranja podignute hostije, koji je katkad bio posebno obilježen tako što se zvonilo, klečalo ili kadilo. Iz 13. stoljeća sačuvana su svjedočanstva o ljudima koji su misi prisustvovali samo zbog trenutka u kojemu bi svećenik podignuo hostiju i trčali su od crkve do crkve kako bi vidjeli što više posvećenja, a neki su znali vikati tražeći od svećenika da hostiju podigne još više. Blagdan Tijelova ustanovljen je 1264. godine i do kraja 13. stoljeća kult hostije bio je posve uspostavljen. Kad je u 14. stoljeću uvedena monstranca, pokazivanje posvećene hostije odvojilo se od mise. Otkrivena hostija nosila se u procesiji na Tijelovo i izlagala se na oltaru kako bi joj se vjernici mogli klanjati, katkad tijekom cijele osmine. U 15. stoljeću pojedini blagdani završavali su tako što se Presveti Sakrament izlagao i blagoslivljao. Nasuprot tomu, podizanje kaleža uvodilo se znatno sporije (*ibid.*: 54–55; usp. Rubin 1991: 49–82; Škarica 2001). Bynum upozorava i na bitne promjene u liturgijskoj praksi, crkvenome prostoru i položaju svećenika, koje su sve više odvajale posvećenje od pričesti. Isprva je oltar bio običan stol, a svećenik je služio misu okrenut prema puku. No od 12. stoljeća uobičajeno je da je oltar, na kojemu su križ i svijeće, položen uz apsidni zid i često nadvišen retablom. Svećenik je okupljenim vjernicima okrenut leđima i kanon mise izgovara nečujnim šaptom, pa oni zapravo ne mogu pratiti središnji obred. Pričest se dijelila prije mise, poslije nje ili posve odvojeno od mise. Ženama je još

u doba ranoga kršćanstva bilo zabranjeno rukama primati sakrament, od 9. stoljeća žene i laici pričest su primali izravno na jezik, a od 11. stoljeća samo su svećenici posvećenu hostiju mogli uzimati u ruke. Redovnici i redovnice smjeli su prilaziti glavnomu oltaru, a laici su pričest obično primali na bočnome oltaru. Na Četvrtome lateranskom koncilu proglašena je obveza da se vjernik ispovjedi i pričesti najmanje jednom godišnje, no mnogi novi crkveni redovi zahtijevali su da se njihovi članovi redovito pričešćuju. Također, od 9. stoljeća hostija se, vjerojatno kako bi se lakše zalijepila za jezik, radila od beskvasnoga kruha, a početkom 12. stoljeća umjesto jednostavnih monograma u nju se utiskuje Kristova slika. Kako se svećenikova uloga uzdizala, tako se, prema Bynum, rascjep između svećenstva i puka produbljavao (*ibid.*: 56–57). Posvećena je hostija postupno postala i izniman i nedostupan objekt obožavanja, obavijen velom misterija, pa ne čudi što je izazivala ambivalentan odnos, strah i opsesiju, zazor i fascinaciju. Naime, teolozi su često tvrdili da je uzdržavati se od pričesti iz strahopoštovanja jednako vrijedno kao i primati pričest s radošću (*ibid.*: 58). Sve opisane promjene u liturgiji, teologiji, pa i arhitekturi, koje su rezultirale time da se pristup izuzetnomu događaju sve više ograničavao, rezultirale su, prema Bynum, time da su vizije Krista tijekom mise, nalik na onu koja je tako dramatično prikazana u našoj priči, postale vrlo česte:

U ozračju u kojemu su ispovjednici i drugi vjerski nadređeni kontrolirali pristup hostiji te isticali koliko je važno da se primatelj savjesno i sa strahopoštovanjem pripremi za pričest primatelji su joj pristupali u povišenome duhovnom i psihičkom stanju. Kad bi svećenik, nakon što je nečujno promrmljao molitve, iznenada uz pratnju kađenja i zvonjave visoko podigao tanku, svjetlucavu hostiju od beskvasnoga kruha s utisnutim Kristovim likom, nije neobično što su pobožni katkad “vidjeli” Krista. Kad bi tjeskobne redovnice ili laici primili Boga na svoj jezik, nakon što su se satima samopropitivali i sumnjali u sebe, nije neobično što je taj komadić kruha nabrekao “s čudesnom slatkoćom” da ih uguši. Uzdižući pogled prema ciboriju u obliku golubice, neki su mistici mislili da vide Duh Sveti kako leti prema njima s hostijom u kljunu. Promatrajući novi predmet pobožnosti, raspelo, u tamnim i vlažnim crkvama, pobožni su ljudi katkad pomislili da s njega curi krv zbog njihovih grijeha. (*ibid.*: 60)

Kako bi objasnila zašto su za srednjovjekovne mistike složeni vizualni i zvučni podražaji bili sastavni dio euharistijskoga iskustva te zašto su katkad opisivali da im se čini da jedu ili se pričešćuju očima ili u svojem srcu ili umu, Bynum analizira srednjovjekovne kuharice, koje otkrivaju da je vizualni doživljaj hrane često bio važniji od njezina okusa te pružaju niz uputa o tome kako stvoriti kulinarske iluzije koje će prevariti oko, primjerice tako da se riba pripremi na način da nalikuje na meso: “Nije slučajnost što je Kristova gozba uključivala sva osjetila, kao i svjetovne gozbe. Ne iznenađuje ni što se jedan okus (kruha) u ustima s lakoćom pretvarao u drugi (ribe, krvi, mesa, meda itd.), jer je i obična hrana, kad je bila u najraskošnijemu i najuzbudljivijemu obliku, često bila iluzija” (*ibid.*: 61).

Bynum stoga zaključuje da u srednjovjekovnome kulinarstvu, kao ni u raspravama o transsupstancijaciji, stvari nisu bile ono što se činilo da jesu. Pogledajmo ponovno, oplemenjeni spoznajama iz povijesne studije o kasnosrednjovjekovnim oblicima pobožnosti povezanim s hranom, sablasnu scenu u priči iz *Petrisova zbornika*, koja je, premda je izvorno nastala u ranijoj kršćanskoj kulturi, znatno prije svih promjena u načinu na koji se euharistija doživljavala i štovala, možda upravo zbog pojedinih novih trendova koje su istražile Rubin i Bynum, ostala ne samo korisno nego i iznimno privlačno štivo. Ta je priča, naime, prizor u kojemu se razlama posvećena hostija pretopila s prizorom u kojemu se razrezuje dječje tijelo i pritom je jedan od najpotresnijih alegorijskih prikaza Kristove muke utjelovila u posvećeni kruh i vino. Eksplicitnost scene u kojoj se komada krvavo dječje tijelo odgovarala je novoj sklonosti da se Kristova muka predočuje na sve krvavije načine, na koju je upozorila Rubin, a sposobnost teksta da misterij stvarne prisutnosti, koji je teologija objasnila suhim, apstraktnim konceptom transsupstancijacije, pripovjedno razotkrije u nizu jezivih, potresnih slika učinila je vidljivim ono što se na misi, u procesijama i za raznih blagdana opsesivno pokušavalo promotriti premda je uporno ostajalo uskraćeno čovjekovu oku, u skladu s novom kulturnom poetikom euharistijske vizualnosti, kojom se pozabavila Bynum.

U kraćemu članku *The Animation and Agency of Holy Food: Bread and Wine as Material Divine in the European Middle Ages* (2015) Bynum, gotovo 30 godina nakon što je objavila studiju na koju smo se dosad oslanjali, ponovno pokušava razriješiti isti temeljni problem. Naime, iako su kršćanski teolozi najkasnije od ranoga 13. stoljeća smatrali da kruh i vino doslovno, ali ne na vidljiv način, postaju Kristovi tijelo i krv, objašnjenjem koje se poziva na povijest teološke misli ne može se, prema njezinu mišljenju, adekvatno odgovoriti na pitanje zašto od 12. do početka 16. stoljeća buja golem broj euharistijskih čuda u kojima je ta pretvorba vidljiva i trajna. Odgovor koji autorica daje u članku relevantan je za naš rad iz dvaju razloga. Prvo, jer dvama argumentima koje je već ponudila u knjizi *Holy Feast and Holy Fast* pridodaje i treći. Naime, osim što ponovno upozorava da se tumačenje koje jedini uzrok promjene pronalazi u teologiji ne uklapa u kronologiju, jer se takva čuda u većemu broju šire prije uspostave doktrine na Četvrtome lateranskom koncilu (Bynum 2015: 76–7), te osim što ističe da je iznimno utjecajan bio niz novih praksi koje su se pojavile i među klericima i među laicima, i to podjednako unutar misnoga slavlja i izvan njega, a koje su bile povezane sa sve izraženijom potrebom da se posvećena hostija vidi, pa se ona na raznovrsne načine počinje predstavljati u raznolikim izvedbenim modusima (*ibid.*: 77–78), pridodaje i da je na izmijenjen odnos prema doživljaju stvarne prisutnosti Boga u kruhu i vinu vjerojatno utjecala opsesija oživljenim predmetima, odnosno fenomen animacije koji se manifestirao u različitim područjima kasnosrednjovjekovne kulture (*ibid.*: 78–80). Drugo, još važnije za našu interpretaciju, Bynum se u članku osvrće na nekoliko priča o euharistijskim čudima u kojima se hostija i vino pretvaraju u

meso i krv. Ističe da je malo primjera iz ranoga srednjeg vijeka, da su neki od tih primjera zapravo kasnije interpolacije, da je uloga čudesne preobrazbe u njima najčešće uvjeriti u stvarnu prisutnost nekoga tko je dotad sumnjao i da je odgovor na pretvorbu najčešće molitva kojom se božansko tijelo i krv uspješno vraćaju u prvotni oblik. Bynum taj stariji tip oprimjeruje dvjema pričama, jednom koja je naknadno umetnuta u djelo *De corpore et sanguine Domini* Pashazija Radberta (9. st.) premda se radi o tekstu koji je izvorno stariji od njegova jer je priča preuzeta iz zbirke *Vitae patrum* – to je, naime, upravo naša priča unesena i u *Petrisov zbornik* – te drugom pričom koja je uklopljena u dva života pape Grgura Velikoga, koja su vjerojatno nastala u 9. stoljeću. U toj priči žena se tijekom mise izrugivala ideji da je hostija Kristovo tijelo jer ju je ona sama ispekla, a kad se papa pomolio za znamen, u kaležu se pojavio krvavi prst. Skeptična je žena povjerovala u stvarnu prisutnost, a papa se ponovno pomolio da se prst preobrazi u hostiju i vino kako bi se okupljeni vjernici mogli pričestiti (*ibid.*: 72–73; usp. Rubin 1991: 308–310). Noviji tip takvih priča, kakve postaju iznimno popularne od 12. stoljeća, Bynum će oprimjeriti egzemplima iz 12. i 15. stoljeća. Njihova su glavna obilježja, prema autorici, upravo u opreci prema starijem modelu, izrazita rasprostranjenost, širi spektar funkcija (čudesno preobražena hostija ili vino mogu biti izraz otpora vjerskomu autoritetu, nagrada za ispravnu vjeru, mogu biti iskorišteni kao apotropej ili kao izlika za progon pojedinih skupina, najčešće Židova), zatim trajnost čudesne pretvorbe, koja božansku prisutnost čini vidljivom i koja se ne odvija samo u viziji ili tek kratkotrajno fizički nego se preobraženi predmet čuva i štuje, pa naglasak više nije na pouci o doktrini, nego na prisutnosti preobražene stvari (*ibid.*: 73–75). Međutim, smatramo da naša priča, unatoč tomu što se u europskoj kršćanskoj književnosti pojavila vrlo rano i unatoč tomu što Bynum inačicom iste fabule oprimjeruje stariji tip priča o euharistijskim čudima, svoju dugu popularnost u europskoj, pa i hrvatskoj književnosti srednjega vijeka može zahvaliti upravo atraktivnoj i dramatičnoj viziji koju uprizoruje u svojem drugom dijelu, a zbog koje je možda privukla i pozornost sastavljača *Petrisova zbornika*, koji ju je, znakovito, zapisao odmah nakon propovijedi na listovima 36r–37v, namijenjene za Veliki petak, u kojoj se tumači simbolika Kristove muke (usp. Štefanić 1960: 362). Tekst je svojim središnjim motivima i načinom na koji su oni pripovjedno izvedeni, kao što smo već argumentirali, mogao odgovarati kasnosrednjovjekovnomu odnosu prema euharistiji i senzibilitetu razdoblja, kako ih tumači Bynum. No osim tih razloga u obzir treba uzeti i mjesto tekstova iz *Vitae patrum* u životu redovničkih zajednica od 12. stoljeća. Prosjački redovi njima se koriste kao drevnim modelom kršćanskoga savršenstva koji u izmijenjenim društvenim okolnostima prilagođavaju i unose u propovijedi kako bi utjecali na svoju sve raznolikiju publiku (D’Acunto 2019). Također, središnji motiv posvećene hostije, koja se prikazuje kao dijete, krvavo dijete ili kao meso, može se pronaći i u utjecajnim zbirkama egzempla iz 12. i 13. stoljeća koje su oblikovali cisterciti, članovi reda

koji je i *Vitae patrum* i *Verba seniorum*, kao njihov sastavni dio, rabio kao uzor i uputu po kojima treba oblikovati vlastiti život.⁹ Primjerice, francuski cistercit Herbert iz Clairvauxa (12. st.) u djelo *Liber visionum et miraculorum Clarevallensium* unio je najmanje šest egzemplara o pretvorbama posvećene hostije u dijete, meso ili krv, ali iz naše su perspektive posebno zanimljive 20. priča, u kojoj se samo svećeniku koji je vodio nečastan život hostija u viziji ukazala kao tamno i krvlju prekriveno dijete, dok su drugi likovi vidjeli Krista kao dijete koje je sjajilo i zatim ušlo u njihova usta, te 87. priča, o časnome svećeniku koji je vidio da se hostija pretvorila u tijelo i vino u krv, a nakon što je taj događaj ispriповjedio biskupu, čudo se sljedećega tjedna ponovilo pred svima prisutnima (Zichi *et al.* 2017: 50–51; 171). Također, njemački cistercit Cezarije iz Heisterbacha (13. st.) u devetoj knjizi djela *Dialogus miraculorum* donosi više egzemplara o sličnim čudesnim preobrazbama, u drugoj se priči u tome poglavlju hostija pretvara u prekrasno dijete, a u petoj, pred očima svećenika koji je sumnjao u Presveti Sakrament i pred očima još jednoga uglednog muškarca koji mu je stajao iza leđa, hostija se prikazala kao sirovo meso (Strange 1851: 167–168; 170–171). Isto poglavlje sadržava još najmanje šest priča u kojima se u kaležu pojavljuju krv ili meso (priče br. 17, 18, 19, 20, 21 i 59), a vidioci su dva puta likovi koji sumnjaju u stvarnu prisutnost (u pričama br. 18 i 19).¹⁰

Ako se euharistija postupno transformirala u osobit vizualni događaj, oko kojega su se izvan misnoga slavlja razvili različiti izvedbeni oblici, pa se i od posvećene hostije priželjkivalo da predoči pretvorbu, premda iz doktrinarne definicije proizlazi da je ona nevidljiva, ne čudi ni što je stara priča, u kojoj su književna sredstva promišljeno uposlena da bi se izrazito dramatično i vizualno atraktivno iluminirala stvarna prisutnost Boga u posvećenome kruhu i vinu, ostala bitna i zanimljiva i publici u 15. stoljeću. No budući da naša priča hostiju ne prikazuje samo kao dijete, nego uprizoruje razrađeno žrtvovanje djeteta i postupno rasijecanje njegova raskrvavljena tijela, njezina je poetika, zahvaljujući podjednako potresnim slikama od kojih je pripovjedno vješto sastavljena, kao i zbog načina na koji pritom izvodi temu Kristove tjelesne patnje na križu, u suglasju s kasno-srednjovjekovnim senzibilitetom i nerijetko mističnim predodžbama o euharistiji: “Od 13. i 14. stoljeća naglasak u himnu, propovijedi i priči bio je manje na kruhu

⁹ Tragove *Vitae patrum* među egzemplima u glagoljaškim *Disipulima* (16. st.), koji su djelomičan prijevod djela *Sermones discipuli* (15. st.) njemačkoga dominikanca Johannes Herolta, istražila je Andrea Radošević, koja donosi i prikaz utjecaja tekstova okupljenih u toj zbirci na dominikance, ali i na franjeve (Radošević 2020: 280–284).

¹⁰ Panoramski pregled različitih tipičnih motiva i pojedinih egzemplarnih priča s motivom hostije sastavila je Miri Rubin (1991: 116–129). Usput, drukčiju moguću razdiobu cjelovitoga korpusa europskih srednjovjekovnih egzemplara na stariji i noviji tip, u odnosu na razdiobu koju Bynum predlaže kad su u pitanju samo euharistijska egzemplarna čuda, ponudio je, primjerice, Tubach 1962: 409–415.

nebeskome, a više na tijelu (tj. mesu) i krvi. Jesti Boga značilo je primiti u sebe tijelo koje je raspeto na križu i pati. Jesti Boga bilo je *imitatio crucis*. Ono što se jelo bila je tjelesnost Boga čovjeka. (...) Ako je agonija bila i ekstaza, to je zato što nas naša glad sjedinjuje s Kristovom bezgraničnom patnjom, koja je ujedno bezgranična ljubav” (Bynum 1987: 67).¹¹

Zaključak

Analizom složenih pripovjednih postupaka u tekstu, koje smo razložili u prvome dijelu rada, a zatim i kulturnopovijesnom kontekstualizacijom središnjih motiva i raznovrsnih učinaka pripovjednoga mehanizma, odnosno njegovih mogućih pragmatičkih reperkusija, na koje smo se osvrnuli u drugome dijelu rada, pokazali smo da je priča koja je u glagoljičnome *Petrisovu zborniku* naslovljena *mirakul' ot tela božiê* i koja se u jezgrovitijoj inačici može pronaći u latiničnim *Žičima svetih otaca* i sadržajem i oblikom iznimno zanimljiv književni relikat. Naime, premda izvorna fabula pripada starijim slojevima kršćanske književnosti i može se pronaći u utjecajnoj zbirci *Vitae patrum*, kao dio *Verba seniorum*, dakle nastala je mnogo prije nego što se institucionalno uspostavila doktrina o transsupstancijaciji, taj prozni tekst učenje o stvarnoj prisutnosti pomno upotrijebljenim stilskim sredstvima uprizoruje tako potresno, upečatljivo i zorno, smještajući pritom u svoje središte vizualne i karnalne motive, da je mogao zadovoljiti i potrebe kasnosrednjovjekovnoga mentaliteta i senzibiliteta, koji je euharistiju postupno pretvorio u poseban vizualni događaj koji se sve snažnije povezivao s dramatičnim predodžbama o izmučenome Kristovu tijelu. Ako je, dakle, apstraktnomu teološkom konceptu transsupstancijacije, iz perspektive običnoga vjernika, nedostajalo krvi i mesa, to je nadoknadila književna obrada učenja o stvarnoj prisutnosti, u kojoj je mašta, posegnuvši za učinkovitim retoričkim i stilskim sredstvima, lako mogla uprizoriti najkrvaviju i najsablasniju scenu. Srednjovjekovni su se tekstovi često, uz manje ili veće dorade, prenamjenjivali, pa se i naša priča mogla čitati unutar redovničkih zajednica, ali se kao egzempl unutar propovijedi mogla pripovijedati i širemu krugu vjernika, možda i na Veliki petak.¹²

Priča koju smo interpretirali pripada dosad posve neistraženom korpusu egzempla o hostiji koji su razasuti po glagoljičnim neliturgijskim zbornicima. U *Petrisovu zborniku* nalazi se još jedan, koji je nedavno obrađen (Medić 2025). To je tekst koji započinje incipitom *K(a)p(i)t(ul) ot bahoric' nečis'* (33v–34v), u koje-

¹¹ Usput treba spomenuti da je svojim dramatičnim slikama koje su mogle uznemiriti, ali i rasplamsati vjerski zanos priča, kad se čitala redovničkoj zajednici, mogla potaknuti i na meditativnu refleksiju.

¹² O refunkcionalizaciji mirakula kao egzempla od 13. stoljeća na primjeru Marijinih čudesa poticajno je u novije vrijeme pisala Cañizares Ferriz 2025.

mu se pripovijeda o vještici koju vrag u liku propovjednika nagovori da u magijske svrhe zloupotrijebi posvećenu hostiju kako bi povećala broj svojih košnica i pčela, a paralelni tekst može se pronaći u *Fatevićevu zborniku*. *Žgombićev zbornik* sadržava jedan egzempl u kojemu se Židov pričestio iz poruge, nakon čega se posvećena hostija koju je sakrio pretvorila u dijete, koje je Židov u strahu živo zakopao u blizini crkve, no budući da posvećeni prostor više ne može napustiti bez pratnje vruga, priznaje što je učinio, pokaje se i postane kršćanin. Taj egzempl s pričom koju smo interpretirali u ovome radu povezuje središnji motiv hostije koja se preobražava u krvavo dijete. U glagoljičnim se zbornicima pojavljuju i dvije različite priče o nedostojnim svećenicima. U prvome tipu knez odbija prisustvovati misi svećenika koji uživa u svjetovnim blagodatima, pa ga anđeo nagovara da ipak ode u crkvu te on u viziji promatra kako prije početka mise sa svećenika bježi mnoštvo vragova, a zatim s njega, kad pristupi oltaru, dva anđela ispiru sve grijehe. Nakon što je tomu svjedočio, knez počne redovito dolaziti na svećeničke mise. Kad je svećenik od kneza doznao zašto je posve promijenio odnos prema njemu, odbacio je sve svoje zle navike. Ta je priča potvrđena u *Oksfordskome 414*, *Žgombićevu*, *Grškovićevu* i (necjelovito) *Tkonskome zborniku*. U drugome tipu knez također odbija prisustvovati misi grešnoga svećenika sve dok ne usne viziju kroz koju ga vodi anđeo. U snu anđeo ga dovodi na polje na kojemu gubavac žednima nudi vodu slađu od meda, koju su svi pili hvaleći je. Kad anđeo kneza, koji isprva odbija primiti gubavčevu vodu, upozori da bi se zbog toga Bog na njega mogao razgnjeviti, knez ipak pije. Anđeo mu zatim tumači alegorijsko značenje cijele scene u kojoj gubavac predstavlja grešnoga svećenika, koji usprkos svojem grešnom životu može dijeliti pričest. Taj je tip potvrđen u *Žgombićevu* i *Grškovićevu zborniku*, a znatno stariji predložak također mu se može pronaći u *Žićima svetih otaca* (Malić 1997: 88–89).

U konačnici, u glagoljicom otisnutoj senjskoj zbirci *Mirakuli Slavne Deve Marije* (1508), pod brojevima 11 i 24 nalaze se dva Marijina čuda u kojima se također pojavljuje motiv posvećene hostije. U prvoj priči redovnik bolesnoj ženi, koja je redovito štovala Blaženu Djevicu Mariju, donosi hostiju kako bi je pričestio te u njezinoj sobi zatječe Mariju, koja, vidjevši hostiju, “za počten’e pokloni se svomu sinu” (Crnić Novosel; Eterović 2023: 130). Redovnika prestraši snažna svjetlost u prostoriji i jako se iznenadi, “онъ толико би плнъ слatk(o)sti da mu sê činaše da e v raži” (*ibid.*). Za priču iz *Petrisova zbornika*, kojoj smo posvetili ovaj rad, posebno je zanimljivo drugo Marijino čudo u kojemu je središnji lik hostija. U toj priči iz zbirke mirakula svećenik koji je bio “iz nimacъ i biše mu ime pleisъ” (*ibid.*: 160), slaveći misu, silno želi vidjeti Isusov ljudski lik, no kako se ističe, ne iz sumnje u stvarnu prisutnost, odnosno “ne zato da bi sumnilъ o(t) toga posvetiliča” (*ibid.*: 160–161). Jednoga dana, kad je s velikom ljubavlju slavio misu i molio da mu Bog učini tu milost, ukazao mu se anđeo i najavio da će Božjega sina vidjeti u obličju malenoga djeteta kakvo je rodila Blažena Djevica Marija te svećenik, podigavši pogled, “vidi na oltaru sina b(o)žie k(a)ko kada negova prečista mati

rodi ga” (*ibid.*: 161). Anđeo mu zatim objavljuje da smije i dirati dijete, pa on “vzê g(ospo)dina našega is(u)h(rst)a v kipu mala diteta i prnesši ga k prsomъ obuê ga i celova ga” (*ibid.*: 162). Preplavljen tolikim Božjim milosrđem, svećenik je posve svladan osjećajima i moli da se lijepo dijete vrati u svoj prvotni oblik. Kad ustane iz molitve, vidi “g(ospo)dina našega is(u)h(rst)a v prilici oštie posvećene k(a)ko biše prvo” (*ibid.*). Ta je priča posebno zanimljiva i možda najprikladnija da se njome zaokruži ovaj rad jer je njezin zaplet svojevrsna inverzija zapleta iz priče u *Petrisovu zborniku* – vizija nema korektivnu ulogu, nego se priziva upravo iz gorljiva pravovjerja i potpune posvećenosti kršćanskoj istini, a stravična scena koja se uprizoruje u zborničkoj priči ovdje je zamijenjena veličanstvenom potvrdom prave vjere i moćnom utjehom. Otvoreno je, naravno, pitanje je li mogla izazvati jednako snažne reakcije poput svojega starijeg i mračnijeg pripovjedačkog para.

Transliteracija teksta iz *Petrisova zbornika*¹³

(37v) Čte(nie) mirakul’ ot tela božiê no
Nahaêmo v životê s(ve)tih o(ta)съ da bêše eda-
n’ star’ muž ki živêše v pustini i bla-
žnaše se v svoei misli i ne verovaše d-
a e oštiê sveta ku redovnik’ posvêti na s-
vetom’ oltarê i da bi bilo istin’no tâlo
(38r) g(ospo)d(i)na b(og)a s n(e)b(e)se da govoraše da e kako edno znamenie
mesto tâla b(o)žiê **I** slišasta to 2 starca
ot ednoga pravadnika komu ime bêše daniel’ ki
takoe vsi stahu v pustini **I** povêda daniel
starcema tu rêč’ kako ov’ starac’ r(e)če ot tâla :~
gospodina b(og)a **I** ta starca poidosta k tomu st-
arcu i rekosta mu otče mi sva slišala ednu ne-
vêrnu rič’ ot t(e)bê **A** ov se starac’ kako spamêti

¹³ Vinko Premuda prvi je objavio cjelovitu latiničnu transliteraciju teksta u drugoj bilješci svojega članka o *Žičima svetih otaca* u 40. svesku *Starina* 1939. godine, kako je istaknuto i u uvodu ovoga rada. Međutim, budući da Premuda ne primjenjuje suvremena načela transliteracije glagoljičnih tekstova, ne razrješuje većinu kratica, nesustavno unosi pravopisne znakove i tekst objavljuje s najmanje sedam pogrešaka, prilažemo suvremenu transliteraciju u skladu s ustaljenim načelima objavljivanja hrvatsko-glagoljičnih tekstova. Grafem *đerv* prenosi se kao <j>, grafem *jat* kao <ê>, grafem *ju* kao <ju>, grafem *šta* za [ć] i [šć] kao <č>, štapić kao <ь> i apostrof kao <’>. Skraćene riječi razriješene su u oblim zagrada. Pravopisni znakovi i velika slova slijede izvornik, a inicijali su označeni podebljanim slovima. U pripremi teksta koristilo se digitaliziranim izdanjima *Petrisova zbornika* koja su dostupna na mrežnoj stranici glagoljica.hr i u digitalnoj bazi izvori.stin.hr Staroslavenskoga instituta u Zagrebu.

ot česa mu rekosta **I** r(e)če starac' ê govorim' da oš-
tiê ku pop' posveti i ku mi priemlemo da ni telo
h(ɾsto)vo da obraz' e mesto têla h(ɾsto)va i kako nega zna-
menie i ne mnim da bi bilo istin'no têlo h(ɾsto)vo
I tada mu rekosta ta starca ne drži tako tvoe
verê otče da kako nam' sveta katoličaska i ri-
mska crekav' ukazue stanovito mi vêruimo :~
da oš'tiju ku pop' posveti na svetom' oltarê
da e ono istin'no têlo h(ɾsto)vo a ne obraz' mesto :~
nega **I** kako i v počelê vazam' b(og)ɤ praha ot z(e)mle
i v svoi obraz' stvori č(lovê)ka i nigdor' ne morê reči
da bi ne bil' obraz' b(o)ži ako sie i nedostoên' **A** o-
v' hleb' ot koga sam' is(u)h(ɾst) r(e)če · se bo es(ɤ) têlo moe
I mi vêruimo kako to es(ɤ) istin'no têlo h(ɾsto)vo **I** r(e)-
če starac' ako ne budu prepren' rêčju ne vêruju ako
ne budu vidêl' istine · **I** rekosta mu starca
da poimo i pomolimo se g(ospo)d(i)nu b(og)u o tom' vsi prvu
nedelju i vêruimo da nam' hoče g(ospo)d(i)n b(og)ɤ êviti
siju tainu · **I** r(e)če starac' budi tako **I** ta
(38v) starac' ki ne vêrovaše moli se govorê po nezlobê moe-
i ne vêruju êvi mi gospodine istinu **I** tako oba on-
a starca molista se g(ospo)d(i)nu b(og)u i govorahota o g(ospod)i
is(u)h(ɾst)e êvi ovu tainu tvomu starcu i da budê vêrov-
al' i da ne pogubi nebožac' truda svoego G(ospo)d(i)n b(og)ɤ vse-
moguči ta usliša prošnju nih' **I** kada pridê nedê-
la i pridoše vsi v crekav' i staše vsi pri edno-
m' mestê **I** starac' ki ne vêrovaše sta meju nim-
a i služaše edan rêdovnik' s(ve)tu misu **I** kada pod-
vignu s(ve)to têlo g(ospo)d(i)na b(og)a ta redovnik' i položi e
na svetom' oltarê Tada se têt' trem' starce-
m' oči otvrzosta tr im' se pokaza kako da bi edno živo
dêtê **I** paki kada pop' ruku prostrê hotêči prelomi-
ti oštiju **I** tude pridê anĵ(e)l s n(e)b(e)se držeči nožic'
v rukah' i zakla to detê ko bêtê na oltarê tr iz-
leê krv' nega v kalež · **I** paki kada lamaše oš-
tiju pop' na male česti Anĵ(e)l' rezaše to dêtê :~
na male udi i kada pristupiše ti starci hot-
eči prieti s(ve)to telo božie · **I** tada bêt dano tomu :~
starcu meso krvavo i to čudo vidêv' starac' uboê
se vel'mi **I** poče vapiti govorêč' o g(ospo)d(i)ne b(ož)e vsem-
oguči istin'ni ê vêruju kako oštiê s(ve)to otaino tvo-
e têlo es(ɤ) **I** tude se obrati meso v oštiju nevidêni-

em' otaino vze starac' s(ve)to božie têlo hvale-
či gospodina b(og)a I tada mu rekosta ta starca :~
b(og)ъ vsemoguči to dobro vê da rodъ č(lovê)č(a)ski ne more j-
sti mesa sirova i krvava zato položi tê-
lo svoje va oš'tiju i krv svoju va vino têm' ki e ·
(39r) s pravu veru priemlju I vzdase hvalu g(ospo)d(i)nu b(og)u o tom'
mirakule ki im' g(ospo)d(i)n b(og)ъ êvi i o starci I da ne osta-
v' g(ospo)d(i)n b(og)ъ star' čega truda i poidošê vaspêt'
s radostiju v pustinju kadê prvo stahu i b(og)u slu-
žeče prebiše do konca

LITERATURA

- Bynum, Caroline Walker. 1987. *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley: University of California Press.
- Bynum, Caroline Walker. 2015. The Animation and Agency of Holy Food: Bread and Wine as Material Divine in the European Middle Ages. U: *The Materiality of Divine Agency*: 70–85. Ur. Beate Pongratz-Leisten i Karen Sonik. Berlin – Boston: De Gruyter.
- Cañizares Ferriz, Patricia. 2025. Rewriting, Creation and Re-signification of the Marian Miracle at the End of the Middle Ages. U: *Thaúmata: Critical and Underrepresented Perspectives on Hagiographic Studies*: 125–149. Ur. Aitor Boada-Benito. Leiden – Boston: Brill.
- Crnić Novosel, Mirjana i Ivana Eterović. 2023. *Mirakuli Slavne Deve Marije (Senj, 1508.)*. Zagreb: Institut za hrvatski jezik.
- D'Acunto, Nicolangelo. 2019. L'asceti narrata. Varia fortuna delle *Vite dei Padri del deserto* fra imitazione monastica e penitenza istituzionalizzata. U: *Storia sacra e profana nei volgarizzamenti medioevali*: 3–17. Ur. Michele Colombo, Paolo Pellegrini i Simone Pregolato. Berlin – Boston: De Gruyter.
- Dürriegl, Marija-Ana. 1996. Neki aspekti genologije prenja u hrvatskoglagoljskoj književnosti – o naslovnim pojmovima i malim prenjima. *Croatica* 42–43–44: 89–95.
- Dürriegl, Marija-Ana. 2007. *Čti razumno i lipo: ogledi o hrvatskoglagoljskoj srednjovjekovnoj književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Fališevac, Dunja. 1980. *Hrvatska srednjovjekovna proza*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Genette, Gerard. 2006. *Metalepsa: od figure do fikcije*. Prev. Ivana Franić. Zagreb: Disput.
- Hercigonja, Eduard. 1969. *Glagoljaška neliturgijska književnost 15. st.* i Petrisov zbornik. Doktorski rad. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Hercigonja, Eduard. 1975. *Srednjovjekovna književnost*. Zagreb: Liber – Mladost.
- Hercigonja, Eduard. 1983. *Nad iskonom hrvatske knjige. Rasprave o hrvatskoglagoljskom srednjovjekovlju*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Malić, Dragica. 1997. *Žića svetih otaca*. Zagreb: Matica hrvatska – Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.
- Medić, Igor. 2025. Pčela, vještica i oltar – o jednome egzemplu iz *Petrisova zbornika* (1468.). *Croatica et Slavica Iadertina* 21, 2: 13–35.
- Scanlon, Larry. 1994. *Narrative, Authority, and Power: The medieval exemplum and the Chaucerian tradition*. Cambridge – New York: Cambridge University Press.

- Petrisov zbornik*. Zagreb: Nacionalna i sveučilišna knjižnica, sign. R 4001. (1468).
- Petrović, Ivanka. 1977. *Marijini mirakuli u hrvatskim glagoljskim zbirkama i njihovi evropski izvori*. Zagreb: Staroslavenski institut "Svetožar Ritig" u Zagrebu.
- Petrović, Ivanka. 1990. Hrvatski srednjovjekovni legendariji. U: *Croatica – Slavica – Indoeuropaea*: 181–192. Ur. Georg Holzer. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Petrović, Ivanka. 2005. Les "Vitae Patrum" dans la littérature croate du Moyen Âge. U: *Scribere sanctorum gesta. Recueil d'études d'hagiographie médiévale offert à Guy Philippart*: 283–307. Ur. Étienne Renard, Michel Trigalet, Xavier Hermand i Paul Bertrand. Turnhout: Brepols.
- Premuda, Vinko. 1939. Starohrvatski latinički rukopis "Žića sv. otaca": prijevod izabranog štiva iz djela sv. Jeronima "Vitae sanctorum Patrum". *Starine* 40: 103–224.
- Radošević, Andrea. 2020. *Vitae Patrum* u egzemplima glagoljskih knjiga *Disipula* iz 16. stoljeća. *Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* 46, 1: 279–316.
- Radošević, Andrea i Marija-Ana Dürriegl. 2024. *Thesaurus glagoliticus hrvatske srednjovjekovne književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada – Staroslavenski institut.
- Rubin, Miri. 1991. *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge – New York: Cambridge University Press.
- Strange, Josephus. 1851. *Caesarii Heisterbacensis Monachi Ordinis Cisterciensis Dialogus Miraculorum*. Sv. 2. Coloniae, Bonnae et Bruxellis: Sumptibus J. M. Heberle (H. Lempertz & comp.).
- Škarica, Marin. 2001. Štovanje euharistije izvan mise od prvih stoljeća do uključivo Drugoga vatikanskog sabora. *Crkva u svijetu* 36, 3: 307–330.
- Štefanić, Vjekoslav. 1960. *Glagoljski rukopisi otoka Krka*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Tubach, Frederic C. 1962. Exempla in the Decline. *Traditio* 18: 407–417.
- Tubach, Frederic C. 1969. *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Von Contzen, Eva. 2016. *The Scottish Legendary: Towards a poetics of hagiographic narration*. Manchester: Manchester University Press.
- Zichi, Giancarlo, Graziano Fois, i Stefano Mula (ur.). 2017. *Herberti Turritani Archiepiscopi Liber visionum et miraculorum Clarevallensium*. Turnhout: Brepols.

SUMMARY

THE CHILD'S BODY CUT TO PIECES AS A LESSON STAGED THROUGH NARRATIVE – *MIRAKUL' OT TELA BOŽIÊ* (THE MIRACLE OF THE BODY OF GOD) FROM THE *PETRIS MISCELLANY* (1468)

The paper presents a layered interpretation of a previously unexplored text from the Glagolitic *Petris Miscellany* (1468), which begins with the incipit *Čte(nie) mirakul' ot tela božiê* (*The Miracle of the Body of God*) (37v–39r). The text was originally included in the early Christian collection *Vitae patrum*, i.e., the *Verba seniorum*, and is structured as a story teaching the real presence of Christ in the consecrated host. Two hermits attempt to persuade a third to believe in the real

presence, but he refuses. Subsequently, during Mass, all three experience a vision which, at the moment the monk breaks the host, reveals an angel cutting up the bloody body of a child. When the sceptical hermit comes to believe in the Eucharistic mystery, the bloody pieces of flesh turn back into the host. The text, treated as an exemplum, is analysed in detail and compared with the Croatian Latin-script version of the story from *Žića svetih otaca* (14th century). It is argued that the story was transmitted and read for several reasons in late medieval culture as well. The skilfully narrated and visually powerful staging of the moral in the exemplum is linked, in line with the cultural-historical research of Caroline Walker Bynum and Miri Rubin, to changes in the way the Eucharist was venerated and experienced in the late Middle Ages, as well as to the significance that the texts from the *Vitae patrum* collection held for various religious orders in this period. The central motif is also placed within a broader literary-historical context and compared with related motifs in Western European exempla. In the concluding part, the story is connected to other Glagolitic exempla about the host, which have so far remained unexplored, both individually and as a whole.

Keywords: *Petris Miscellany*, *Vitae patrum*, host, Eucharist, Passion, exemplum

O seoskom metabolizmu i ekonomici nestajanja*

“[...] položaj seljaka u Jugoslaviji bio je tako nesiguran i nestabilan, da su nesigurnost, nestabilnost i opasnost toga položaja, u kome se seljaštvo nalazilo, činili nestabilnom i nesigurnom ne samo državnu gospodarsku politiku, nego i državu samu” (Mirković 1952: 7).

Roman *Tijesna zemlja* Mate Balote donosi dojmljivu sliku seoskog života na malenom, oskudnom komadu istarske zemlje. Kroz dvadesetak opsežnih poglavlja pratimo neprestanu izmjenu godišnjih doba te neumoljiv životni ciklus rađanja, odrastanja, starenja i umiranja, gotovo kao u svojevrsnoj *Familiensagi* u kojoj su životni i prirodni ciklusi neraskidivo povezani, pa čak i interpretativno neodvojivi. Radnja romana smještena je u istarsko selo Rakalj krajem devetnaestog stoljeća, za Austro-Ugarske Monarhije, dakle u konkretan sociopolitički kontekst, iako se, u smislu šire ekokritičke niše, roman može promatrati kao studija odnosa između društva, književnosti i fizičkog okoliša. Takva perspektiva odbacuje puko promatranje prirode kao pasivne kulise te inzistira na njezinoj doslovnosti. U Balotin romanu okoliš stoga nije samo pejzaž, već aktivan sudionik koji diktira ritam postojanja svih likova. Sanja Franković (2018) ističe da Balotin roman nije tek ekonomsko-socijalna ili etnografska studija istarskog sela, kako su tvrdili pojedini raniji kritičari, nego prije svega umjetnički oblikovano književno djelo. Autorica nastoji pokazati da su gospodarski problemi, osobito raspadanje tradicionalne agrarne zajednice, prijelaz s naturalne na novčanu privredu, osiromašenje seljaštva i stalno društveno raslojavanje, među inima, oblikovani složenim pripovjednim postupcima koji romanu daju estetsku vrijednost. U uvodnom dijelu autorica daje pregled recepcije romana, podsjećajući pritom na kritičare poput Josipa Bratulića (1998), Marina Franičevića (1998) i Josipa Miličevića (1998), koji su *Tijesnu zemlju* promatrali ponajviše kao dokument, kao kroniku ili ekonomsku studiju istarskog sela. Suprotstavlja im pak interpretaciju Ljubice Ivezić (1998), koja je već ranije pokazala da je riječ o umjetnički vrijednom romanu, zaključujući pritom

* Istraživanje je potpomognuto fondom NextGenerationEU.

da Balotino znanstveno poznavanje ekonomskih i društvenih procesa nije nipošto u suprotnosti s književnošću, nego upravo omogućuje uvjerljivo oblikovanje likova i njihove svakodnevice, najčešće širokom lepezom pripovjednih tehnika, jer Balota koristi psihonaraciju, pripovijedani monolog i unutarnji monolog kako bi prikazao svijest svojih likova. Misli odraslih članova obitelji otkrivaju njihove egzistencijalne dvojbe, odnos prema zemlji, radu i bogatstvu. Time Balota ne suprotstavlja samo karaktere nego i moguće modele gospodarskog razvoja te različite moralne vrijednosti. Dječja percepcija rada, smrti, siromaštva i magijskih vjervovanja, kako ističe autorica, doprinosi poetskoj dimenziji romana te pokazuje da Balota ne dokumentira stvarnost hladnim opisom, nego je oblikuje kroz iskustvo svojih likova.

Ekokritička teorija često se bavila proučavanjem konkretnih slučajeva degradacije tla povezanih, primjerice, s (post)kolonijalnim odnosima moći, preoblikujući svoje fragmentarne uvide kako bi oblikovala svojevrsnu “zemaljsku” (*soil*) dimenziju antikolonijalnog environmentalizma. Međutim, mnogi teoretičari vratili su se Marxovoj teoriji metaboličkog raskola (*Kapital*, I, 1867) kako bi razjasnili specifične oblike erozije tla u kapitalizmu (Foster i Magdoff 2000; Saito 2017). Zemlja, odnosno tlo nije samo pasivna ili ahistorijska kulisa ljudskog djelovanja, već dinamičan povijesni entitet koji se kontinuirano formira i reformira isprepletenim aktivnostima ljudskog rada, političkih ekonomija i (neljudskih) ekoloških sila. Pod režimom kolonijalnog carstva tlo je pak bilo podvrgnuto nasilnim transformacijama, kao što je to bio slučaj i u ranim fazama (novčarskog) kapitalizma. Oslanjajući se na spoznaje kemičara Justusa von Liebiga, Marx je, primjerice, analizirao problem drastičnog pada kvalitete tla u viktorskoj Engleskoj. Ozbiljnost poljoprivredne krize u devetnaestom stoljeću potaknula je prilično šokantne mjere, od izrabljivanja najamnih radnika koji su radili u rudnicima u Južnoj Americi pa do prisiljavanja siromašnih da melju kosti vojnika palih na Waterloo kako bi se proizvelo umjetno gnojivo. Marx takve pojave nije smatrao samo još jednim klasičnim primjerom ljudske pohlepe ili nepoštovanja prirode. Kako ističe Kohei Saito, Marx je iscrpljivanje tla shvaćao kao specifično *moderan* kapitalistički fenomen (Saito 2017: 169). Procesima ubrzane industrijalizacije i rasta gradova kapitalistički je sustav stvorio dubok jaz između urbanih i ruralnih sredina, čime je narušena prirodna metabolička ravnoteža između čovjeka i zemlje.

Selo je odjednom dobilo “ulogu” isključivog proizvođača hrane za gradsko stanovništvo, mahom radničko, ali se organski otpad koji je nastajao u gradovima nije vraćao na poljoprivredna zemljišta kako bi ih obnovio. Konačni rezultat bio je dvostruki ekološki promašaj; dok su se gradski vodotoci gušili u ljudskim fekalijama i otpadu, ruralnim je tlima istodobno nedostajalo nutrijenata, hranjivih tvari. No Saitova analiza tu se ne zaustavlja. U njezinu je središtu Marxovo razumijevanje poljoprivrede, agrarne politike te odnosâ između čovječanstva i prirode u kontekstu ekspanzije kapitala. Saito stoga i argumentira kako se Marxova kritika

kapitalizma ne može razumjeti bez njezina ekološkog aspekta, koji posebno dolazi do izražaja u analizi prelaska iz prekapitalističkog agrarnog u kapitalistički sistem proizvodnje, pri čemu je kapitalizam sistem čija inherentna dinamika – ili neograničena težnja kapitala za oplodnjem – neminovno erodira i uništava vlastite materijalne uvjete, a time i prirodne granice na kojima počiva ljudski opstanak. Saito pritom ističe da je ključni ekološki motiv prisutan već u Marxovim ranim radovima, konkretno u rukopisima iz 1844. u kojima analizira odnos ljudi i prirode kroz prizmu teorije otuđenja, no postavlja ga u kontekst radikalnog rastakanja prvobitnog jedinstva između čovječanstva i prirode. Naime, kapitalistički način proizvodnje, prisvajanja zemlje, fundamentalno mijenja odnos između ljudi i zemlje pretvarajući ga u odnos suprotstavljanja i eksploatacije.

U agrarnim zajednicama poljoprivredna proizvodnja odvijala se na način koji je omogućavao znatno veću održivost, ponajprije zato što su se poljoprivredni proizvodi pretežno konzumirali *unutar same zajednice*, zahvaljujući čemu se prirodno bogatstvo moglo vraćati tlu, zemlji, i obnavljati ga. Tranzicija prema kapitalizmu uništava tu lokalnu ravnotežu, odnosno razvoj industrije i kapitalističke organizacije poljoprivredne proizvodnje dovodi do koncentracije stanovništva u velikim urbanim centrima. Kapitalistička proizvodnja okuplja stanovništvo na jednom mjestu, zbog čega urbano stanovništvo počinje dominirati nad ruralnim. Riječ je o sociohistorijskom procesu koji odvaja urbanu i industrijsku populaciju od *same zemlje*, čime je direktno promijenjen dotadašnji način na koji je društvo u neposrednom sugovoru sa svojim prirodnim okolišem. Umjesto da uzme u obzir tradicionalni, održiviji odnos između ljudi i zemlje, kapital sve podređuje logici apstraktnog rada, stvaranja vrijednosti za profit. Da bi se razumjela dubina promjene u agrarnoj ekonomiji, Saito ističe važnost koncepta metabolizma (*Stoffwechsel*), koji predstavlja proces organske razmjene starijih i novijih materija rekombinacijom, asimilacijom i izlučivanjem, što je univerzalni preduvjet za opstanak organskog života. Ljudi moraju raditi i proizvoditi, pri čemu neprestano uzimaju sirovine iz prirode, prerađuju ih te vraćaju otpadni materijal natrag u prirodu. Takav je radni proces, čini se, transhistorijska i materijalna aktivnost, odnosno prirodna sila. Iako je takav metabolizam vječna nužnost za postojanje, konkretan oblik rada poprima različite ekonomske forme u različitim fazama društvenog razvoja, što drastično mijenja i sam sadržaj metaboličkih procesa. U kapitalizmu se konkretni rad preobražava u dominantno apstraktni rad, koji funkcionira kao specifična društvena forma rada u kojoj samo roba diktira odnose.

Apstraktni rad, kao ekonomska i društvena kategorija, nema nikakvih prirodnih i materijalnih svojstava, a njegova dominacija u kapitalizmu otežava adekvatnu alokaciju ukupnog rada u društvu te istodobno uništava različite dimenzije univerzalnog metabolizma prirode, što je pogubnije nego ikada dosad. Budući da se sistem fokusira isključivo na *oplodnju* vrijednosti kapitala i apstraktnog rada, materijalne dimenzije radnog procesa padaju u drugi plan, što izravno vodi do erozije ili uništavanja ljudskog života i radno-životne sredine. Konstantne promjene u

uzgajanju usjeva primarno su uvjetovane fluktuacijama tržišnih cijena i cjelokupnim duhom kapitalističkog načina proizvodnje – kao u nekom tipu metaboličkog rascjepa – koji je isključivo usmjeren na ostvarivanje trenutnog i neposrednog profita, što je u radikalnoj suprotnosti sa svim principima racionalne agrarne politike i poljoprivrede. Takav je način mišljenja uvjetovao – i još ga uvijek, nažalost, provocira – rascjep u međuovisnom odnosu između društvenog i prirodnog metabolizma, a koji je propisan prirodnim zakonima tla. Zemljište gubi hranjive tvari jer se one u obliku hrane masovno prenose u gradove, a njezini ostaci ne vraćaju se tlu kao gnojivo za njegovo obnavljanje. Povijesno gledano, taj proces pustošenja nije bio ograničen samo na Europu. Analizirajući različite izvore, Saito primjećuje da u Sjevernoj Americi to nipošto nije odraz stanja primitivne poljoprivrede, već posljedica pritiska kapitalističkih proizvodnih odnosa, koji onemogućuju racionalnu agrarnu praksu tako što prisiljavaju farmere da napuste iscrpljene posjede te migriraju na zapad u potrazi za novom zemljom. Kad se, zbog pljačkaške eksploatacije, domaća zemljišta nađu u krizi, kapitalizam mora pronaći način za nastavak akumulacije. Rješenja koja nalaze kapitalističke klase često vode u ekološki imperijalizam. Ako se uništavanje odvija po inerciji i slijepo prepušta tržišnoj stihiji, ono naposljetku neminovno uzrokuje kolaps. Marxova socijalistička vizija, kako je interpretira Saito, uključuje projekt kojemu je cilj rehabilitacija društvenog i prirodnog metabolizma koji se pod kapitalizmom izobličio. Takav projekt podrazumijeva učinkovitu i humaniju agrarnu politiku koja bi nalagala da odnos prema zemlji mora biti takav da eksploatacija svih resursa i obrada zemlje ne smiju služiti kratkoročnom ostvarenju profita, nego preživljavanju i prosperitetu budućih generacija. Postizanje takve održivosti, usklađene s klimom i biljnim pokrivačem, spada među najvažnije društvene zadatke i obveze postkapitalističkog i slobodnijeg društva. Dakle, agrarna ekonomija u kapitalizmu sistemski je neodrživa i počiva na neprekidnom premještanju ekološkog tereta zbog nemogućnosti sistema da se svjesno bavi prirodnim ograničenjima. Naime, jedina moguća vizija održive agrarno-ekološke budućnosti leži u socijalizaciji proizvodnih resursa, u racionalnoj implementaciji te u brizi o razmjeni tvari sa zemljom u korist dugovječnosti ljudskog roda i ekosistema koji mu osigurava život.

Svojim romanesknim ostvarenjem *Balota* je nastojao dati glas *malim* ljudima, *malom* čovjeku. Riječ je o pojedincima koji nisu ostavili trag u službenim povijesnim analizama, no koji su svojim djelovanjem, bilo aktivno ili pasivno, uvelike sudjelovali u stvaranju povijesti. Ti mali ljudi pokušavaju pronaći svoj mir i komadić sreće u vrtlogu društvenih previranja, a roman pritom nije tek proz(aič)na ilustracija piščevih znanstvenih ideja, već gust tekst – doduše, pisan pod hermeneutičkom rešetkom “Mije Mirkovića ekonomista i znanstvenika” – koji i propituje i etablira pripovjedne tehnike u prikazivanju gospodarskih problema. U tom je smislu koncept zemlje itekako simboličan, jer nadrašta agrarnu semantiku te se otvara prema pitanjima regije, naroda i nacije, a možda čak i šire. Kroz povijest koncept tla služio je kao oruđe za stvaranje ili oblikovanje kolektivnih

identiteta. S dolaskom modernosti i buđenjem nacionalizma u osamnaestom stoljeću kulturni prostor ispunjavaju novi mitovi i metafore koje nacionalnu pripadnost često usko povezuju sa zemljom. Najmračniji primjer tog narativa svakako je nacistička ideologija krvi i tla (*Blut und Boden*), prema kojoj njemački teritorij nije predstavljao samo puki geografski prostor na kojem njemački narod živi, nego je bio izvor iz kojeg je proizlazila njegova inherentna superiornost nad ostalim narodima. Filozofsku podlogu takvih stajališta valja tražiti u radovima Martina Heideggera iz 1930-ih, u kojima je idealizirao ruralni život kroz ideju *Bodenständigkeit*, odnosno duboke ukorijenjenosti nekog naroda u njegovu “rodnu grudu”. Ako pak tražimo začetnika ideje o organskoj povezanosti naroda i tla, to je nedvojbeno Johann Gottfried Herder. On je krajem osamnaestog stoljeća razvio romantičarsku viziju nacionalnog identiteta koristeći se snažnom botaničkom metaforom, dok je svijet promatrao kao golem vrt u kojem se narodi razvijaju, cvjetaju i donose plodove, baš poput različitih biljnih vrsta. U njegovoj viziji autohtono tlo nužan je preduvjet opstanka i oblikovanja takve “biljke”, jer kao što pravi cvijet može istinski bujati i ostvarivati potencijal samo u svojem prirodnom staništu, tako i narod može napredovati isključivo na vlastitoj zemlji. Ako se takav entitet presadi u strano, tuđe okruženje, uvenut će žudeći za izvornim tlom iz kojeg je potekao (Herder 2004: 32–35, 130–135).

Svakodnevnica Balotinih likova svodi se na golo preživljavanje, na brigu o usjevima i stoci, na obiteljske odnose, na njegovanje starih običaja te na suočavanje sa životom i smrću. U tom kontekstu motivi zemlje, vinove loze i maslina poprimaju *globalnu* funkciju, pa ne funkcioniraju samo kao simboli preživljavanja, već i kao oznake kontinuiteta naraštaja; kao što Mirković (Balota) ističe u nizu svojih studija (*Održavanje seljačkog posjeda*, 1937; *Agrarna politika*, 1940, *Ekonomika agrara FNRJ*, 1950), *Seljaci u kapitalizmu*, 1952), pojedinac odrastao u tradiciji u pravilu poistovjećuje svoju *individuaciju* s radom na toj škrtosti, ali jedinoj sigurnoj imovini. U studiji *Održavanje seljačkog posjeda* detaljno secira razloge ekonomske nerazvijenosti ili propadanja seoskih gospodarstava te predlaže konkretna rješenja kako bi seljaci uspjeli opstati na svojoj zemlji. Naglasak stavlja na očuvanje agrarnih mikro zajednica, malih seoskih imanja, odnosno na aktivnu borbu protiv njihova usitnjavanja i financijskog sloma. Istodobno zagovara uvođenje modernih metoda, učinkovitije upravljanje poljoprivrednom proizvodnjom i provođenje gospodarskih politika koje bi izravno štitile seosko stanovništvo i pomagale mu. Uzme li se u obzir šira ekonomska slika, njegove studije, uz pitanje očuvanja posjeda, otvaraju šira agrarno-gospodarska pitanja i prate evoluciju ekonomske teorije tog vremena. Načela njegove agrarne politike temelje se, među ostalim, na sklapanju carinskog saveza s pojedinim industrijaliziranim zapadnim zemljama i susjednim agrarnim državama-ekonomijama te na ubrzanoj industrijalizaciji zemlje, koja je nužan preduvjet za poboljšanje stanja u poljoprivredi. Nadalje, isticao je potrebu za stvaranjem ekonomski svrhovitije strukture gospodarstva, što, uključuje bolje organiziranje eksploatacijskih jedinica i planiranje. Uz te ma-

kroekonomske mjere Mirković je posebno isticao važnost agrara u svojoj Istri, nalazeći u spoju bogatih prirodnih resursa i potencijala stvorenih ljudskim radom temelj za dugoročni razvoj regije. Njegovo shvaćanje seljaštva nije bilo apstraktno, nego je uvažavalo lokalne specifičnosti, odnosno svojevrсни globalni *etos zemlje*, i tražilo konkretna, planska rješenja za opstanak i napredak poljoprivrednika.

U literaturi već odavno cirkulira teorijska hipoteza da je Karl Polanyi pret-hodnik modernog koncepta održivog razvoja, a proizlazi iz argumenta uspostavlja-nja izravne veze između njegove koncepcije *fiktivne robe*, posebno rada, zemlje i novca, i temeljnih stupova moderne održivosti – ljudi, planeta i prosperiteta. Ta se *fiktivna komodifikacija* odnosi na tretman određenih stvari koje postoje potpuno neovisno o tržištima kao da su tržišna roba. U Polanyijevu djelu roba je strogo definirana kao sve ono što se proizvodi radi tržišne razmjene, što podvrgavanje rada, zemlje i novca mehanizmima ponude i potražnje čini dubokim povijesnim odstupanjem (Polanyi 1944: 130–151). Unutar tog okvira koncept *zemlje* izravno je povezan s *planetom*. Naime, analizirajući zemlju ne samo kao trgovinsku imo-vinu nego i kao temelj opstanka okoliša, autor upozorava na opasnosti koje proizlaze iz podvrgavanja prirode hirovima samoregulirajućeg tržišta. No da bismo razumjeli opasnosti tretiranja zemlje kao robe, prvo moramo razumjeti zašto je Polanyi zemlju klasificirao kao *fiktivnu* robu. Rad, zemlja, novac, sve se to smatra fiktivnom robom ponajprije zato što izvorno nije proizvedeno za prodaju na otvo-renom tržištu. U samoregulirajućim tržišnim gospodarstvima ti su faktori pro-izvodnje podložni tržišnim mehanizmima unatoč tomu što nisu proizvedeni za prodaju. Kao što je Polanyi primijetio, rad nije ništa drugo do ljudska aktivnost povezana sa samim životom, zemlja je samo drugo ime za prirodu, a novac je tek sredstvo razmjene koje se pojavljuje kroz bankarstvo ili državne financije (Polanyi 1944: 70–73). Kako sugerira Nancy Fraser, fiktivna komodifikacija postaje nužan uvjet proizvodnje u tržišnim društvima i ostaje ključna za njihovu ekonomsku organizaciju, čak i dok generira ogromne unutarnje proturječnosti (Fraser 2014: 548–549).

Autorica ističe da apsolutna komodifikacija, odnosno pretvaranje u robu, svih fiktivnih roba nužno uzrokuje probleme, odnosno dovodi do tri vrste krize. Prva je ekološka kriza, jer priroda nije stvorena kao roba kojom se može neogran-ničeno trgovati. Kad se tako tretira, kao resurs za izvlačenje profita, dolazi do uništavanja okoliša, pri čemu kapitalistički sustav konstantno iscrpljuje prirodu i onemogućuje joj da se sama obnovi. Druga kriza, kriza socijalne reprodukcije, proizlazi iz činjenice da ljudska bića nisu namijenjena za prodaju, a tretirati ljude isključivo kao radnu snagu na tobože slobodnom tržištu znači ignorirati činjenicu da oni trebaju odmor, obitelj i idealnu zajednicu. Pretjerana komodifikacija rada dovodi do iscrpljenosti i uništavanja obiteljskih strukture do krize skrbi (*care crisis*), jer tržište troši ljudske kapacitete, a ne ostavlja im vremena ni resursa za brigu o sebi i drugima (što, tradicionalno, najčešće nepravедno pada na teret žena-ma). Financijska kriza podrazumijeva redefiniciju novca, koji je izvorno zamišljen

kao sredstvo razmjene, a ne kao proizvod. Kad novac postane roba kojom se špekulira radi stvaranja novog novca, financijalizacijski je krug zatvoren, pa sustav postaje izrazito nestabilan. Fraser objašnjava da tretiranje novca kao fiktivne robe dovodi do krajnje destruktivnih financijskih mjehura i globalnih ekonomskih kolapsa (2014: 554–558). Naime, društvo ne može u cijelosti biti pretvoreno u robu. Ako slobodno tržište, *in extremis*, pretvori sve, i prirodu i ljude i novac, u fiktivnu robu, uništiti će temelje koji društvu (i samom gospodarstvu) omogućuju preživljavanje. Rješenje ne leži u pukoj regulaciji tržišta, nego u emancipacijskim pokretima koji će zaštititi ljude i prirodu od tržišne destrukcije i pritom dovesti u pitanje tradicionalne društvene hijerarhije. Kad društvo daje prioritet samoregulirajućem tržišnom sustavu, inherentno preokreće prirodni redosljed prioriteta: tržište stavlja *iznad čovjeka i prirode*. U takvom sustavu priroda se prisilno iznova imenuje, resignificira te potom stavlja na prodaju pod imenom “zemlja” (Polanyi 1944: 136). Čini se da klasična ekonomska imaginacija potpuno slobodnog tržišta nije samo nerealna, već je praktički neostvariva, možda upravo zato što nalaže tretiranje zemlje, koja je u stvarnosti priroda, kao da je roba (Immerwarh 2009: 445–466). Fikcija robe, poput svake fikcije, djeluje upravo na opasnom zanemaranju stvarnosti; prepuštanje sudbine tla ili ljudi okrutnim mehanizmima tržišta ravno je njihovoj uništenju, kao što je izolacija zemljišta radi stvaranja namjenskog tržišta možda najčudniji od svih pothvata naših predaka (Polanyi 1944: 137, 185–187).

Tradicionalno, zemlja i rad nikad nisu bili odvojeni. O tome svjedoče i Mirkovićevi agrarno-ekonomski tekstovi u kojima se rad promatra kao dio života, a zemlja kao temeljni, organski dio prirodnog metabolizma. Prije uspona tržišta – kao dominantnog načela uređenja društva – prevladavajuće sile “upravljanja” bile su politika, religija, društvene norme i sl. Tijekom tih razdoblja zemlja se nije smatrala robom koja se kupuje, prodaje i iskorištava za maksimalni financijski prinos. Naprotiv, zemlja ili tlo bili su duboko ugrađeni u društvene odnose i strukture zajednice. S vremenom novac je postao predmet razmjene, jer se sva proizvodnja nasilno usmjeravala *prema razmjeni*, označivši prekretnicu u razvoju kapitalizma. Takvi procesi nisu bili organski, nego su bili izravan rezultat aktivne državne intervencije, usmjerene na stvaranje tržišta za te fiktivne robe. Ni pojava strojne proizvodnje nije prouzročila ništa manje transformacije od spomenute preobrazbe agrarno-prirodne i ljudske supstance društva u trgovačku robu. “Tjesnoća” fiktivne robe kao što je zemlja u Balotinu romanu dobiva svoju pravu, valjanu, holističku dimenziju, kao što je to slučaj i danas, kad se pojam zemlje namjerno (i s pravom) rasteže na cijeli, zajednički “planet”. Kroz priču o trima generacijama obitelji Gašpić, koja započinje simboličnom, ali ekokritički bitnom sjećom stoljetnog hrasta radi izrade korita za ulje – čime se biocentrična vrijednost pretvara u puku antropocentričnu korist, kapital – pratimo raskol između braće: Marka, koji predstavlja ekocentrični pol, pa ostaje skromni ratar, čvrsto vezan uz

zemlju kao jedinu, trajnu sigurnost, te Ive, poduzetnog, ali beskrupuloznog trgovca kojeg je moć novca iskvarila u toj mjeri da se otuđio od prirode i izdao vlastitog brata. Likovi poput marljive Martine, čiji iscrpljujući lončarski rad služi kao potresan prikaz upisivanja ekonomske i ekološke krize izravno na žensko tijelo, zatim Ane, stare čuvarice ognjišta, dječaka Tone, s njegovim animističkim poimanjem okoliša, i seoskog čudaka Jure dodatno obogaćuju tu fresku društvenog stradanja u kojoj proračunata, hladna porezna administracija gura seljake u dužničko ropstvo lokalnih kamatarara, financijalizirajući njihove živote *in extremis*.

Nancy Fraser kritički rekonstruira Polanyijev koncept fiktivne komodifikacije kako bi ponudila višedimenzionalnu dijagnozu suvremene kapitalističke krize, dakle *i onu* koja “centrira” perspektivu roda i nejednakosti, tvrdeći kako je trenutačna (ali i svaka druga u povijesti) globalna kriza u osnovi trodimenzionalna jer obuhvaća i tešku ekološku devastaciju i bezobzirnu financijalizaciju (Fraser 2014: 542–545). Upravo se unutar te treće dimenzije, krize društvene reprodukcije, možda najjasnije pojavljuju feminističke implikacije njezine argumentacije, jer upozorava na neodrživ pritisak koji neoliberalizam vrši na skrb i afektivni rad, odnosno na domene društvene reprodukcije koje uključuju neophodne, ali povijesno podcijenjene ljudske kapacitete potrebne za socijalizaciju mladih, izgradnju zajednica te za reprodukciju zajedničkih značenja i afektivnih dispozicija, rodno-emocionalnog uloga koji se neravnomjerno distribuira. Balotini likovi jasno pokazuju kako je iscrpljivanje ljudskih kapaciteta u sferi (*ženskog*) rada i (*ženske*) skrbi strukturno jednako važno za kapitalističku eksploataciju kao i iscrpljivanje prirodnih resursa ili nestabilnost fiducijarnog novca. Štoviše, navedene dvije sfere u Balotinu se romanu nerijetko namjerno isprepleću. Rodno uvjetovani rad, postagrarne i proto-kapitalističke malverzacije, izrabljivanje i neminovna ekološka devastacija s periferne pozicije ulaze u središte (makro)ekonomske kritike. Uočavajući značajan teorijski nedostatak u Polanyijevu radu, odnosno njegovu usmjerenost na destruktivne učinke samoregulirajućih tržišta, Fraser ističe da takva perspektiva vodi do nenamjernog romantiziranja okolnog “društva”, čime se zamagljuje duboke nepravde koje postoje izvan tržišnog mehanizma (Fraser 2014: 546–548). Autorica upozorava da isključivo obrambeni stav prema komodifikaciji zanemaruje činjenicu da su nekomodificirani društveni odnosi često bili strukturirani ekstremnim nejednakostima, uključujući nasilje, ropstvo, feudalizam i patrijarhat. Duboko ukorijenjeni sustavi ugnjetavanja u potpunosti su ovisili o društvenoj konstrukciji zemlje, rada i novca upravo kao *ne-robe*, iskorištavajući sustav srodstva, zajednicu i institucije za provođenje strogih hijerarhija i isključivanja.

Poput Mirkovića – što je vidljivo i u njegovu ekonomskom opusu i u *Tijesnoj zemlji* – i Nancy Fraser smatra da je nijansiran pristup prelaska od agrarnog sustava prema tržišnom od presudne važnosti zbog složene ambivalentnosti marketizacije. Mnogim likovima u romanu upravo širenje tržišta omogućuje generirati neosporne emancipatorske učinke, kako za njih same tako i za njihove obitelji, primjerice ras-krinkavanjem načina dominacije koji postoje *izvan tržišta*. Kao što je otvaranje

tržišta rada ženama ili bivšim robovima – unatoč tomu što ih je podvrgnulo kapitalističkoj eksploataciji – razmontiralo aspekte patrijarhalnog i rasnog podjarmljivanja, otvarajući puteve za ekonomsku neovisnost koju su im nekomodificirana društva uskraćivala, tako su i suptilne transformacije “tjesnoće” zemlje u Balote za mnoge likove potencijalno emancipatorni obrasci razvoja. Na drugom će mjestu Fraser ustvrditi da se suvremena višedimenzionalna kriza ne može adekvatno razumjeti unutar tradicionalnih paradigmi kritičke teorije, već zahtijeva povezivanje uvida Karla Marxa i Karla Polanyija kako bi se obuhvatile i strukturne proturječnosti i dinamika društvenih borbi. Dok je Marx korijene krize pronalazio unutar samog ekonomskog sustava kroz opadajuće profitne stope, Polanyi je ponudio perspektivu međusobnih odnosa različitih područja kroz koncept fiktivne komodifikacije, koji pokazuje kako tržište nastoji pretvoriti prirodu, rad i novac u robu, čime destabilizira uvjete vlastitog opstanka. Uvođenjem trećeg pola, *emancipacije*, nastaje trodimenzionalni model koji obuhvaća sve, od početaka kapitalizma do progresivnog neoliberalizma (Fraser 2017: 29–42). Animističko poimanje okoliša jednog od protagonista romana od posebne je važnosti za cjelokupno tumačenje romana u ekokritičkim okvirima. Alf Hornborg svoju kritiku kapitalizma temelji na specifičnom odnosu postprosvjetiteljskog subjekta prema “materijalnim objektima”, odnosu koji se nalazi u temeljima kapitalističkog sustava. Hornborgov cilj nije samo analiza postojećih diskursa o animizmu, kapitalizmu i tehnologiji, nego i razotkrivanje kulturalne dimenzije moderniteta.

U središtu njegove analize nalaze se tri ključna koncepta: problematična priroda kapitalističkog fetišizma, objektivizacija kroz tehnologiju te potencijal domorodačkog znanja, promatran kroz prizmu animizma. Polazeći od klasične Marxove teze da odnosi među ljudima u kapitalističkom društvu poprimaju oblik odnosa među stvarima, Hornborg proširuje koncept fetišizma. Dok u klasičnom marksističkom smislu fetišizam novca i roba prikriva društvene temelje tih objekata, što je rezultat otuđujućeg rascjepa između ljudi i proizvoda njihova rada, tim se stvarima istovremeno pripisuju autonomna vrijednost, produktivnost i sposobnost rasta. Iako autora ponajprije zanima fascinacija kapitalizma tehnologijom, iz njegovih se argumenata može dosta toga ekstrapolirati. Primjerice, industrijska revolucija u Engleskoj bila je utemeljena na prisvajanju vremena i prostora – na konceptu koji kombinira nejednaku razmjenu rada s nejednakom razmjenom zemlje – čime se demistificira rasprostranjena ideja da je zapad bio intrinzično generativan za gospodarski rast. Naprotiv, taj je rast ovisan o asimetričnim tokovima resursa i strukturama moći na globalnoj razini. Da bi kapitalizam mogao funkcionirati na takav način, bilo je potrebno oblikovati specifičan, distanciran svjetonazor. *Destiliranjem prirode* na njezina isključivo materijalna svojstva, tobože netaknuta simboličkim značenjima i društvenim odnosima, moderni su kapitalisti mogli manipulirati njome na način nezamisliv u svim premodernim društvima. Drugim riječima, kartezijska logika ili pak ideologija dualizma subjekta i objekta oštro je razdvojila kulturu od prirode, pa su subjekti postali ljudi,

dok je neljudski svijet sveden na inertne objekte namijenjene eksploataciji (Hornborg 2014: 244–251). Oslanjajući se ponajviše na Bruna Latoura i njegov koncept “simetrične antropologije”, Hornborg pokazuje da je objektivizacija prirode snažna strategija disocijacije, dok animizam predstavlja antitezu modernom stavu i ne može ga se svesti na prevladanu fazu ljudske pretpovijesti. U slučaju “Balotina animizma” i “animizma nekih njegovih likova” posve je očito da naizgled urođena nesposobnost *kapitalizma-u-nastajanju* za povezivanje s neljudskim subjektima (kao što je zemlja) nije stvarni izostanak ljudskog kapaciteta za dubinskom povezanošću, nego izravan rezultat tehničkih ograničenja diskurza koji organiziraju i strukturiraju djelovanje unutar modernog kapitalizma, u kojem učinkovitost počiva (isključivo) na stvaranju spektra visokospecijaliziranih zanimanja koja naglašavaju objektivizaciju i hladnu distancu, uklanjajući na taj način moralna ograničenja iz cjelokupnog utjecaja modernog društva na prirodu (Hornborg 2014: 250–252).

Promatrajući Balotin roman na takav način – kao diskurzivno inficiran ili pak krajnje kontaminiran različitim vizijama komodifikacije – jasno je da on izbjegava “sentimentalni ekologizam” te da čitatelju nudi neuljepšanu *istinu ekologije*, prikazujući prirodu u svoj njezinoj surovoj, beskompromisnoj materijalnosti, gdje “tjesnoća” zemlje i (fizički) označava probijanje granica nosivog kapaciteta okoliša, dok prelazak s održivog seoskog metabolizma na industrijsku eksploataciju kamena označava duboku, nepovratnu krizu “oponašanja” prirode i neki oblik nadrimimeze. Takav sveprisutan, ali nipošto usko i lokalno utemeljen pristup, naime, savršeno korespondira sa suvremenim konceptom ekološke etike, naglašavajući da svrhovit etički diskurs naposljetku ipak mora nadrasti apstraktne, univerzalne okvire i usredotočiti se na “moć narativa”, koja organski integrira jastvo, tradiciju te svu njezinu raznolikost i specifični biološki i regionalni kontekst. Jastvo je uvijek jedinstven narativ, trajno obilježen isprepletenim povijestima vlastite okoline, zbog čega bi uske, dekontekstualizirane i subjektivne prikaze prirode, baš zato što često ignoriraju šire društveno-ekološke okolnosti, naslijeđe imperijalizma ili stvarnu biološku vrijednost ekosustava, valjalo zamijeniti narativima o nužnosti (glo)kalnih ili bioregionalnih istina. Naime, jedan je od ključnih koncepata koje uvode suvremeni ekokritički autori ideja da materija nije pasivna pozadina ljudskom djelovanju, nego da posjeduje “agencijalnost” ili djelatnu moć, te da hrana koju konzumiramo, mikroorganizmi u našim crijevima ili toksini u zraku aktivno oblikuju naše živote i priče o njima (Phillips i Sullivan 2012). U tom smislu. ljudi nikad nisu bili potpuno “nematerijalna” bića. Čak i naši tehnološki snovi zahtijevaju hardver, rijetke metale i energiju, što nas ponovno vraća zemlji. Heather Sullivan u studiji *Dirt Theory and Material Ecocriticism* produbljuje takve ideje fokusirajući se na ono što najčešće zanemarujemo ili smatramo odbojnim: prljavštinu, prašinu i tlo. Zagovarajući “prljavu estetiku”, primjerice, autorica tvrdi da zeleno razmišljanje, koje slavi samo čistu, netaknutu prirodu, zapravo šteti ekološkoj

svijesti jer stvara lažnu dihotomiju između prirode i kulture. Ako prirodu promatramo kao nešto čisto, a ljudsku sferu kao nešto prljavo, izoliramo se od svijeta.

Stoga “teorija prljavštine” uvelike sugerira da je sve, od naših tijela pa do najnaprednijih tehnologija, uronjeno u materijalne procese razgradnje i kretanja čestica. Sullivan analizira “prašinu” kao materijalni entitet koji ne poznaje granice. Prašina je sačinjena od mrtvih stanica kože, industrijskog zagađenja, pustinskog pijeska i drugih čestica, prolazi kroz prozore, taloži se na predmetima, ulazi u pluća. Ta mobilnost materije dokazuje da su naši domovi i tijela “porozni”, pri čemu tlo poprima gotovo *kiboršku narav*, postajući mjesto gdje se život i smrt nužno i kontinuirano pretvaraju jedno u drugo (Sullivan 2015: 524–531). Takve teorije, naposljetku, ističu da prihvaćanje naše “prljave” materijalnosti ne znači odustajanje od ekoloških vrijednosti, nego, naprotiv, priznavanje stvarne povezanosti sa svijetom. Tek kad shvatimo da smo sačinjeni od iste tvari kao i tlo po kojem hodamo, moći ćemo razviti autentičnu ekološku etiku koja nije utemeljena na romantizmu, nego na materijalnoj stvarnosti svega što nas okružuje. A kako bi ekološki narativ bio istinski relevantan ili etički obvezujući, odnosno kako bi izbjegao akademske zamke zapadnjačkog postmodernizma, kulturne apropijacije ili romantičnih iluzija, mora se, baš poput Balotine nesentimentalne proze – makar i u smislu naturalističke ili “otrovne pastoralnosti” – čvrsto oslanjati na opipljivu bazu geologije i ekologije. Upravo tako i jest u Balotinu romanu, gdje neumoljiva istarska zemlja, unatoč pomorima stoke, sušama ili pak tragičnim smrtima glavnih likova, ostaje jedina vječna i trajna osnova, na kojoj Tonine suze, dok sadi novu lozu ili preuzima ulogu gospodara kuće, simboliziraju bolan, ali neizbježan nastavak trajanja ekosistema, kao i dirljiv oproštaj sa starom, tradicijskom kulturom koja je nepovratno iščeznula pred razornim naletom “novog”, profita ili kapitala. Ekokritička analiza Balotina romana prepoznala bi ono što je Dana Phillips (2003) nazvala *istinom ekologije*.

Prikazujući svu njezinu surovu materijalnost, “tjesnoća” zemlje o kojoj Balota piše doslovna je ekološka granica maksimalnog nosivog kapaciteta okoliša, koji više ne može prehranjivati rastuću populaciju bez destrukcije sustava u cijelosti. Posljednjih tridesetak godina proučavatelji ekološke filozofije pozornost sve više usmjeravaju na golem potencijal narativa, odnosno priča koje ljudi pripovijedaju o vlastitim životima u tom kontekstu složenih odnosa između “ljudskih” i “neljudskih” aktera koji dijele ekoprostor. Taj izraženiji i širi interes za narativnu ekološku etiku predstavlja svojevrsnu dubinsku reevaluaciju kanonskih ekofilozofskih tekstova, u kojima su dominirali esencijalistički i deduktivni pristupi, poput onog koji zagovara Paul Taylor u studiji *Respect for Nature* (1986). Takvi pristupi polaze od unaprijed zadanih i najčešće fiksnih načela koja nastoje primijeniti na različite ljude mjesta, i ekološke situacije, ali pritom, u pravilu, ignoriraju specifičnosti lokalnog teritorija. S druge strane spektra nalazi se studija *A Sand County Almanac* (1949) Alda Leopolda, koja se može smatrati prekretnicom jer nudi drukčiji put, kombinirajući prozu pisanu u prvom licu sa znanstveno utemeljenim

objašnjenjima biotičke piramide s ciljem razvoja “etike zemlje”. Balota intuitivno slijedi narativnu etiku takve vrste, nudeći relacijske, globalno utemeljene i neautoritativne, usto duboko neantropocentrične etičke okvire, strogo omeđene iskustvima, zapažanjima te snažnom vezanošću pripovjedača za određeno mjesto. U životima likova *Tijesne zemlje* seoska veselja i vjerske procesije isprepleću se s tužnim trenucima. Balota svakom liku pristupa slojevito, posebnu pažnju posvećuje seoskim čudacima te često suprotstavlja život istarskog težaka gradskom životu, koristeći se standardnim jezikom za naraciju, a autentičnim istarskim dijalektom za govor likova, što knjizi daje izrazit pečat globalne zavičajnosti. Možda je najvažniji aspekt tako shvaćene “zdrave” tradicije globalnog trajna epistemološka sumnja, moćan teorijski alat koji valja primjenjivati u teškim situacijama kad se očekivanja pojedinca i društva uopće ne podudaraju s onim što zateknemo u prirodi. Odabir pogrešne ili strane tradicije, na koju se često oslanjaju ekokritički diskurz, zapadni narativ ili razumijevanje okoliša, redovito rezultira ozbiljnim propustima i donosi goleme štete, kao što je primjerice pokušaj umjetnog *izvoza* domorodačke indijanske duhovnosti, u kojoj se divlja i nesvjesna priroda romantičarski tretira i doživljava poput svjesnog, razumnog i kooperativnog stvarnog sugovornika u etičkom dijalogu, u naše suvremene, vrlo složene postmodernističke okvire.

Djelo Mate Balote, naprotiv, prožeto je odjecima narodnih pjesama i dubokim filozofskim promišljanjima o ljudskom trudu, o Bogu, o pravdi i o nadolazećim društvenim promjenama. Tomu svakako pridonose i dijalozi kao ključni pokazatelji međuljudskih odnosa i načina života, dok opisi prirode funkcioniraju kao mikroskopski ekonarativi, ali i kao etnografski materijal. Crtice o ruralnom životu u Istri posebno dolaze do izražaja u scenama izrade lonaca, prerade maslina, susreta u seoskom mlinu i zajedničkih proslava, dok komentari naratora o povijesti rakljanskih doseljenika te o negativnim učincima novca dodatno oblikuju sliku kolektivne etike seoske zajednice. Radnju simbolično otvara sjeća Škabićeva hrasta. To staro, veliko stablo uistinu djeluje kao alegorija organskog *communitas*, ali i kao alegorija sjećanja, jer baš na tom mjestu i počinje priča o tri generacije obitelji Gašpić. Pomno prateći političku, ekonomsku i društvenu transformaciju regije – jer tradicionalni način života u Istri zasnivao se isključivo na ratarstvu, stočarstvu i razmjeni dobara, prije nego što su u sela prodrli industrijski noviteti, moderna odjeća i namirnice, primjerice duhan, šećer i kava – Balota “skicira” i “secira”. Razvoj susjednih gradova budi velik interes za eksploataciju kamena, zbog čega seljaci ostavljaju poljoprivredu i zapošljavaju se u kamenolomu. Tehnološki napredak, uvoz i izvoz donose sa sobom prelazak na novčanu ekonomiju, na koju se seljaci iznimno teško privikavaju. Riječ je o prijelomnim desetljećima devetnaestog stoljeća kad naturalna razmjena nepovratno ustupa mjesto novčanom gospodarstvu. Takva promjena označava i duboku *krizu mimeze*, odnosno *oponašanja prirode*: dok je naturalna razmjena bila dio metaboličkog kruga povezanog s

prirodom, novčana ekonomija uvodi jednu vrstu apstrakcije koja odvaja čovjeka od zemlje. Kamenolomi više nisu dio održivog suživota, već postaju mjesta eksploatacije na kojima se tijelo zemlje (kamen) pretvara u kapital, pritom nepovratno mijenjajući ekološku sliku Raklja.

Novac stvara zavist te uništava prijateljske odnose koji su se temeljili na poštovanju, poštenju i solidarnosti, a zemlja, koja je dotad bila svetinja i izvor života, postaje samo materijalno dobro *kojim se trguje*. Selo se puni doseljenicima, zemlje je sve manje, a dugovi nezaustavljivo guše stanovništvo. Za razliku od većine mještana, Marko ostaje vezan uz poljoprivredu, dok njegova brata Ivu želja za bogaćenjem čini robom novca, u toj mjeri da izdaje vlastitog brata. Kroz Ivin lik Balota prikazuje eksploatacijski odnos bogate gradske gospode, novopečenih kapitalista, prema siromašnim ruralnim krajevima. Najsloženiji razvojni put u romanu ima Markov sin Tone, kojeg čitatelj prati od naivnog zaigranog djeteta preko optimističnog mladića do zrelog i razočaranog čovjeka koji prekasno shvaća koje su prave životne vrijednosti. Dana Phillips u svojoj kritici naglašava da ekoknjiževnost često teži "sentimentalnom ekologizmu", ali Balota ga uspijeva izbjeći prikazujući sušu i glad kao realne, a ne samo kao metaforičke neprijatelje. Tonino djetinjstvo proces je "ekološkog učenja" – on prepoznaje duhove u prirodi ne "iz romantizma", već iz povezanosti s ciklusima tvari i energije koji vladaju selom. Kompozicija romana također je linearna, te prati prirodne cikluse u kojima su bolesti, krađe i pomor stoke stalne prijetnje. Jedino zemlja ostaje postojana i trajna. Svršetak romana povezuje zimu i proljeće: tragično ugibanje Markove stoke i njegova posljedična smrt suprotstavljeni su prizorima njegova sina Tone koji, obliiven suzama, ipak sadi novu lozu u vinogradu. Temeljni problem sela, artikuliran gotovo ekonomski precizno već u uvodu romana, leži u tome što je previše rakljanskih obitelji smješteno na premalo obradive površine. Kroz lirske, iako pripovijedane monologe, saznajemo o njihovim egzistencijalnim brigama i o činjenici da se zemljoradnja, zbog prenapučenosti, sve češće dopunjuje drugim, u očima seljaka manje uglednim djelatnostima, poput trgovine, pomorstva, lončarstva. Sustav koji implementira "nova ekonomija", dakako, prekarne je naravi. Tako Marko ljubav pronalazi u Martini, siromašnoj radnici u seoskom mlinu. Usprkos strepnji i protivljenju Markove majke Ane, oni se vjenčaju u crkvi sv. Lovreča Labinskog. S druge strane, Ive se ženi oholom Toninom, posvojenom kćeri bogatog trgovca Popaša, i počinje raditi u Popaševoj trgovini, žudeći za uspjehom i moći iako mu nedostaju i pismenost i znanje stranih jezika. S vremenom Ive odbije obrađivati zemlju s bratom te se vraća u grad. Lukavom nagodbom od oca dobiva znatan dio imanja, uz obećanje da će preuzeti obiteljski dug, koje nikad nije ispunio. Marko i Martina, nasuprot tomu, u oskudici podižu četvero djece. Martina je izrazito marljiva te, unatoč krhkoj građi i svekrvinim upozorenjima, obavlja težak lončarski posao kako bi prehranila obitelj. Svojeg sina Tonu šalju na školovanje kod postolara Mišete da nauči čitati i pisati, na što djed Tone negoduje jer mu unuk uči talijanski, a ne domaći, "slavinski" jezik. Zbog toga djed odlazi k

seoskom popu, a iz njihova razgovora saznajemo o povijesnim neprilikama i visokim porezima kojima tlače Istru. U međuvremenu Ive napreduje pa nakon Popaševe smrti preuzima njegov obrt i, uz pomoć pismenog seljaka Školantea, ostvaruje suradnju s talijanskim klesarom te ulazi u unosan posao s kamenom.

U isto vrijeme selo pogađa krađa: Martinu je ukradeno trideset i pet ovaca, nakon čega ih je pronađeno samo osam, ali selo pokazuje solidarnost pa svaka kuća donira po jednu ovcu. Slike iz nekog priručnika agrarne ekonomije smjenjuju se bez trunke sentimentalnosti, u gotovo gruboj realističkoj maniri. Kapitalisti pokoravaju seoski um, stvarajući osobiti industrijski *communitas*. Tako Ive iskorištava očevo povjerenje i preuzima vlasništvo nad kamenolomom bez ikakvog službenog ugovora, ali stečeni novac ne štiti ga od životnih nevolja, jer mu ubrzo umire sin jedinac Mate. U gotovo pastoralnim prizorima pravljenja maslinova ulja mali Tone, Markov sin, promišlja o duhovima i o smrti svojeg bratića Mate, čime se daje izvanredan uvid u dječju psihologiju koja, iz pozicije nevinosti, još ne razumije moderno doba. Nakon teške suše koja donosi glad i rasprodaju stoke, umire i djed Tone. Na samrtni mu mali Tone čita Kačića, a djed iskazuje želju da unuk nastavi školovanje. Hladna zima koja je uslijedila donijela je i pomor ribe. Mladi Tone odlazi u ribolov i potom se teško razboli. Njegov otac Marko, očajan i unatoč velikoj svađi, moli brata Ivu konja pa kroz snježnu mećavu juri u grad po liječnika. Iako uspijeva nabaviti lijek i spasiti život sinu, od silne iscrpljenosti Marko se razboli i umre. Roman zaključuju proljetni prizori: mladi Tone, gospodar kuće, u suzama vezuje novu lozu na djedovini uz podršku prijatelja Martina. Uz već navedene ekokritičke aspekte, za potpuno razumijevanje Balotina romana nužno je detaljnije sagledati rodnu dinamiku istarskog seoskog gospodarstva. Primjerice, Ana i Martina nisu samo pasivne promatračice muških odluka, već nose ogroman, često nevidljiv teret preživljavanja. Kad zemlja više ne može hraniti sve brojnija usta, Martina se okreće lončarstvu, koje dugoročno narušava njezino krhko zdravlje. Iako takav posao predstavlja još jedan izravan oblik eksploatacije zemlje – doslovno vađenje, oblikovanje i pečenje gline – za razliku od Ivina razornog industrijskog kamenoloma, Martinin rad ostaje strogo unutar okvira pukog preživljavanja, a ne neumjerene akumulacije kapitala. Njezino iscrpljivanje vlastita tijela odvija se paralelno s iscrpljivanjem “tijesne zemlje”. Žensko tijelo tako postaje glavno mjesto upisivanja ekonomske krize; Martina daje svoju životnu snagu i krv kako bi kompenzirala sve veći nedostatak obradivih površina i hrane. Njezina svekrva Ana, s druge strane, predstavlja generaciju tradicionalnih čuvarica ognjišta čija se uloga mijenja: od autoritativne figure postaje osoba koja mora prešutno prihvatiti nužno osiromašenje, starenje i ovisnost o tuđem radu u novom vremenu.

Osim suptilne rodne perspektive roman pruža gotovo dokumentarni uvid u političku stvarnost ruralne Istre pod Austro-Ugarskom Monarhijom. Seljaci malog Raklja ne bore se samo protiv hirovite suše, bolesti stoke i gladi, već i protiv apstraktnog i nevidljivog, a moćnog neprijatelja – neumoljive državne birokracije

i njezinih teških poreza. Razgovor starog Tone i seoskog popa slojevito otkriva tu neravnopravnu, tihu borbu. Pop, kao jedan od rijetkih pismenih ljudi u selu i posrednik između neobrazovanog naroda i *udaljene države*, detaljno objašnjava nemilosrdne mehanizme poreznog sustava, koji uopće ne prepoznaje lokalne specifičnosti niti mari za teške, gladne godine s kojima se suočavaju seljaci. Državna administracija u tom se smislu ponaša poput parazita na iscrpljenom tijelu Istre, neprestano izvlačeći dragocjene resurse, mahom nametnutim porezima u novcu. Novac seljaci dotad jedva da su i vidjeli, pa ih takva obveza prisiljava na zaduživanje ili ulazak u dužnički, robovlasnički odnos sa seoskim kamatarima i imućnim trgovcima poput Ivina punca Popaša. To je trenutak kad se ekološka kriza, akutni nedostatak plodne zemlje, spaja sa sistemskom represijom, dovodeći *malog* čovjeka u bezizlaznu situaciju. No u prilično mračan i tegoban kontekst Balota ipak uspijeva ubaciti lirske scene, koje slave težački rad kao sveti, pradačni obred, gotovo kao religijski čin organskog suživota s okolinom i prirodom. Opisi tegobne prerade maslina i cijedenja ulja u starom koritu od Škabićeva hrasta nisu stoga tek suhoparni etnografski zapisi ili arhivski materijal, nego su snažna, duboka “poezija rada”. Mukotrpan rad seljaka u romanu prikazan je kao zatvoren metabolički proces u kojem ništa ne propada, što je u oštrom kontrastu sa strašnim, bučnim strojevima i razornim dinamitom u modernim kamenolomima, koji prirodu nepovratno mrve i uništavaju je radi profita. Stari posječeni hrast, koji je ipak pretvoren u masivno korito, na taj način nastavlja živjeti i nesebično služiti zajednici, čime Balota ističe plemenitu ideju cirkularne, održive ekonomije i ekološkog modela razmišljanja.

Roman uvjerljivo izrasta iz uskih okvira lokalne seoske kronike te se uzdiže u snažnu, univerzalnu priču o teškoj tjeskobi modernizacije. Povijesni prelazak s mirnog “vremena prirode” na ubrzano “vrijeme novca” ispisuje trajnu traumu. Dok su se nekad sve seoske nesreće (poput strašnog pomora dragocjenih ovaca) rješavale isključivo dirljivom međuljudskom solidarnošću – gdje doista svaka kuća nesebično daje jednu ovcu financijski oštećenom susjedu – novo vrijeme kapitala donosi samo golu otuđenost i razdor među braćom. Pritom Balotina veličina leži najviše u tome što tu povijesnu tranziciju ne oslikava plošno, čak ni s dozom anti-modernizma. No istovremeno iskreno, gotovo mitopoetski tuguje za gubitkom ljudskosti, poštenja i organske povezanosti *malog* čovjeka sa škrtom istarskom zemljom, koje je taj novi ekonomski, kapitalistički poredak pred njegovim očima zauvijek i nepovratno izbrisao.

LITERATURA

- Bratulić, Josip. 1998. Između znanosti i umjetnosti: Mirkovićeve slika Matije Vlačića Ilirika. U: Književno djelo Mate Balote. O 100. obljetnici rođenja i 35. obljetnici piščeve smrti te uz 60. obljetnicu prvoga izdanja *Dragog kamena*. Zagreb: Matica hrvatska: 153–164.
- Franičević, Marin. 1998. Istarski bard i hrvatski pjesnik Mate Balota. U: Književno djelo Mate Balote. O 100. obljetnici rođenja i 35. obljetnici piščeve smrti te uz 60. obljetnicu prvoga izdanja *Dragog kamena*. Zagreb: Matica hrvatska: 27–38.
- Franković, Sanda. 2018. Književno oblikovanje gospodarskih problema u romanu *Tijesna zemlja* Mate Balote. *Croatia et Slavica* Iadertina 14/1, 14: 121–153.
- Foster, John Bellamy i Fred Magdoff. 2000. Liebig, Marx, and the depletion of soil fertility. U: *Hungry for Profit*: 451–461. Ur. Fred Magdoff, Frederick Buttel i John Bellamy Foster. New York: Monthly Review Press.
- Fraser, Nancy. 2014. Can society be commodities all the way down? Post-Polanyian reflections on capitalist crisis. *Economy and Society* 43, 4: 541–558.
- Fraser, Nancy. 2017. A Triple Movement? Parsing the Politics of Crisis after Polanyi. U: *Beyond Neoliberalism: Social Analysis after 1989*: 29–42. Ur. Marian Burchardt i Gal Kirn. London: Palgrave Macmillan.
- Herder, Johann Gottfried. 2004. *Another Philosophy of History and Selected Political Writings*. Indianapolis: Hackett.
- Hornborg, Alf. 2014. Submitting to Objects: Animism, Fetishism, and the Cultural Foundations of Capitalism. U: *The Handbook of Contemporary Animism*: 244–259. Ur. Graham Harvey. London – New York: Routledge.
- Immerwahr, Daniel. 2009. Polanyi in the United States: Peter Drucker, Karl Polanyi, and the Midcentury Critique of Economic Society. *Journal of the History of Ideas* 70, 3: 445–466.
- Ivezić, Ljubica. 1998. Pokušaj valorizacije *Tijesne zemlje* Mate Balote. U: Književno djelo Mate Balote. O 100. obljetnici rođenja i 35. obljetnici piščeve smrti te uz 60. obljetnicu prvoga izdanja *Dragog kamena*. Zagreb: Matica hrvatska: 117–135.
- Miličević, Josip. 1998. Narodni život i običaji u djelima Mate Balote. U: Književno djelo Mate Balote. O 100. obljetnici rođenja i 35. obljetnici piščeve smrti te uz 60. obljetnicu prvoga izdanja *Dragog kamena*. Zagreb: Matica hrvatska: 195–202.
- Mirković, Mijo. 1952. *Seljaci u kapitalizmu: agrarno-ekonomske studije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Phillips, Dana i Heather Sullivan. 2012. Material Ecocriticism: Dirt, Waste, Bodies, Food, and Other Matter. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 19, 3: 445–447.
- Phillips, Dana. 2003. *The Truth of Ecology: Nature, Culture, and Literature in America*. Oxford: Oxford University Press.
- Polanyi, Karl. 1957. *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Time*. New York – Toronto: Farrar and Rinehart, Inc.
- Saito Kohei. 2017. *Karl Marx's Ecosocialism*. New York: Monthly Review Press.
- Sullivan, Heather. 2012. Dirt Theory and Material Ecocriticism. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 19, 3: 515–531.

SUMMARY

ON RURAL METABOLISM AND THE ECONOMICS OF DISAPPEARANCE

This paper explores the intricate relationship between agrarian economics, ecological degradation, and rural life through the lens of Mate Balota's novel *Tijesna zemlja* (*Tight Country*). Utilizing Karl Marx's theory of the metabolic rift, as further developed by Kohei Saito, the study analyzes destructive ecological consequences of the capitalist mode of production on agriculture and rural environment. The paper further employs Karl Polanyi's concept of fictitious commodities (of land, labor, and money) and Nancy Fraser's multidimensional critique of capitalist crises—spanning ecological, social reproductive, and financial dimensions, to interpret the socioeconomic dynamics depicted in the novel. By juxtaposing literature, agrarian economics, and ecocriticism, this paper demonstrates how the capitalist financialization of nature and human labour disrupts the organic metabolism between society and the environment. Ultimately, it manages to reflect on Mijo Mirković's (Mate Balota) advocacy for preservation of agrarian micro-communities and his push for sustainable, localized approaches to agricultural policy.

Keywords: ecocriticism, metabolism, agrarian economy, land-soil, capitalism, fictitious commodities

Iluzija i stvarnost: nepouzdanost naracije u Ishigurovim romanima *Slikar prolaznog svijeta i Ostaci dana*

Uvod

Savremeni britanski nobelovac japanskog porijekla, Kazuo Ishiguro, autor je brojnih djela koja se smatraju klasicima moderne književnosti. Njegov upečatljiv stil pisanja djeluje jednostavno na prvi pogled budući da je lišen nepotrebnih kit-njastih formi, dijalekata i direktnog otkrivanja značenja. Kako sâm autor navodi:

Zainteresovan sam za govor koji na neki način prikriva. Ne smatram nužno da je to tipično japanski, ali pretpostavljam da se uklapa uz određenu vrstu japanske estetike, znate, minimalizam i jednostavnost dizajna koji se uvijek iznova pojavljuju u japanskim stvarima. Sviđa mi se ravna, jednostavna površina gdje se značenje suptilno provlači između redova, a ne otvoreno izražava. (Chang 2015)¹

Ishigurov suzdržani pripovjedni stil karakteriše postepeno otkrivanje informacija i stalno preplitanje prošlosti i sadašnjosti, pri čemu se identitet protagonista oblikuje kroz naknadno preispitivanje vlastitih postupaka i odluka. Ishigurovi protagonisti često su zaokupljeni preispitivanjem vlastite prošlosti, pri čemu nostalgija i osjećaj dužnosti oblikuju način na koji interpretiraju i predstavljaju svoje ranije postupke. U nastojanju da očuvaju koherentnu sliku o sebi, ovi protagonisti selektivno interpretiraju prošlost, umanjuju značaj vlastitih propusta i preoblikuju pojedine događaje kroz naknadne racionalizacije. Pripovijedanje u prvom licu čest je izbor ovog autora čiji protagonisti, “[...] najčešće autodijegetički pripovjedači, nemaju autoritet umirućih” (Jerić 2022: 39). Ishigurov izbor pripovijedanja u prvom licu naglašava značaj perspektive u oblikovanju narativa, budući da su događaji predstavljeni isključivo kroz pripovjedačevo viđenje prošlosti i sadašnjosti.

¹ Svi prevodi ponuđeni unutar teksta, osim tamo gdje je navođenjem izvora jasno naznačeno ime prevodioca, djelo su autorke ovog članka.

sti. Njegovi pripovjedači često govore o ličnim i istorijskim iskustvima suzdržanim tonom, pri čemu se pravi značaj pojedinih događaja otkriva tek postepeno.

Roman *Slikar prolaznog svijeta* (1986) pokazuje Ishigurovo interesovanje za predratnu i poslijeratnu prošlost Japana kroz sjećanja protagoniste, Masujia Onoa, penzionisanog slikara, nekad poštovanog i poznatog, koji pokušava da se pomiri ne samo sa ljudskim gubicima već i sa sopstvenim gubitkom časti i ugleda. Iako je radnja romana podijeljena na četiri cjeline koje se dešavaju između 1948. i 1950. godine, a kasniji događaji su usmjereni na Onovu porodicu, srž romana čine opisi Onove mladosti. Ono nam u prvom licu priča o ranoj slikarskoj karijeri i koracima koje je preduzeo na putu da postane talentovan umjetnik i prisjeća se ljudi od kojih je učio i njihovih pogleda na umjetnost tog vremena. Ipak, čitalac mora biti na oprezu ukoliko se oslanja na Onova sjećanja budući da narator stalno mijenja mišljenje i preispituje svoje riječi. Naracija protagoniste obilježena je selektivnim prisjećanjem i izostavljanjem pojedinih događaja, naročito onih koji bi mogli dovesti u pitanje njegovu sliku o sopstvenoj prošlosti, što upućuje na mehanizme samocenzure koji oblikuju njegovo pripovijedanje. Bez obzira da li je samokritičan ili isuviše ponosan, da li ističe svoju krivicu ili opravdava sopstveno ponašanje, svjesni smo da se oslanjamo samo na Onovu riječ, a pošto se on iznova pogrešno sjeća, pa se ispravlja, teško je povjerovati u sve što kaže. Zbog čestih samokorekcija, nedosljednosti i selektivnog predstavljanja prošlosti, Onova naracija ostavlja otvorenim pitanje stepena njegove odgovornosti za događaje koje opisuje, kao i pouzdanosti njegovog prikaza vlastite uloge u njima.

Ostaci dana (1989), Ishigurov treći roman, tematizuje odnos između sjećanja, profesionalnog identiteta i retrospektivnog vrednovanja prošlosti. Kroz opis tipičnog engleskog batlera Stevensa i njegovog profesionalnog idealizma autor prikazuje posljednje dane britanske imperije, uporedo se baveći temama istraživanja svijesti, moći represije, sebičnog poricanja i destruktivnih posljedica kajanja. Roman prati batlerovo prvo putovanje automobilom, jedan od njegovih rijetkih izleta iz Darlington Halla, gdje je služio najveći dio svog života. Međutim, na dubljem nivou, *Ostaci dana* prikazuju Stevensovu rekonstrukciju perioda provedenog u Darlington Hallu. Tokom putovanja on postepeno preispituje vlastite odluke, odnos prema lordu Darlingtonu i propuštenu mogućnost bliskosti s gospođicom Kenton. Sjećanja se objelodanjuju postepeno, razjašnjavajući Stevensu sve ono čega nije bio svjestan u prošlosti, oblikovan dugogodišnjom odanošću svom gospodaru i profesionalnim idealom dostojanstva. Stevens, istovremeno protagonista i pripovjedač, iznosi nam svoje reminiscencije u prvom licu, pretvarajući naraciju u nepouzdanu. Kroz priču protagoniste, komentare i tumačenje prošlih događaja iz njegovog života, kao i kroz njegov prikaz sebe i drugih u toj priči postaje sve očiglednije da se njegovoj naraciji ne može vjerovati. Batlerova naracija obilježena je racionalizacijama i selektivnim interpretacijama prošlih događaja koje ublažavaju ili preoblikuju značenja pojedinih odluka. Upravo nesklad između

Stevensovih tvrdnji i informacija koje postepeno izlaze na vidjelo predstavlja jedan od ključnih izvora njegove pripovjedačke nepouzdanosti.

Nepouzdanost Ishigurovih pripovjedača ne proističe samo iz ograničenja sjećanja, već i iz načina na koji prošlost naknadno interpretiraju i predstavljaju. U tom smislu, analiza će biti usmjerena na narativne postupke koji oblikuju njihove pripovijesti, s posebnim osvrtom na selektivno sjećanje, racionalizaciju i etičku samocenzuru.

Istorijsko-teorijski pregled definicije i razvoja koncepta “nepouzdanog pripovjedača”

Nepouzdanost pripovijedanje predmet je intenzivnog teorijskog interesa u savremenoj naratologiji. Nepouzdan pripovjedač označava narativnu instancu čije se iskazivanje pokazuje djelimično ili potpuno nepouzdanim, zbog čega čitalac dovodi u pitanje vjerodostojnost njegovog prikaza događaja. Nepouzdanost može proizaći iz ograničenog znanja, pogrešnih procjena, selektivnog predstavljanja događaja ili nesklada između pripovjedačevih iskaza i drugih tekstualnih informacija. Takav pripovjedač je često predmet stalne kontradikcije, direktnih upozorenja koja pokazuju distancu između autora i pripovjedača ili suptilnijih tekstualnih grešaka koje ukazuju na netačno znanje pripovjedača. Milivoj Solar određuje pripovjedača kao nepouzdanog ukoliko je njegovo “[...] poznavanje ispričanog obojeno subjektivnim stavom do te mjere da mu čitalac ne može vjerovati više no likovima čija se mišljenja u djelu iznose” (1984: 50). Narativna tehnika nepouzdanog pripovijedanja angažuje čitaoca na jednom dubljem nivou, primoravajući ih da sami donose zaključke budući da sumnjaju u naratorovo gledište. Solar smatra da je nepouzdan pripovjedač sam po sebi nedosljedan jer svaki narator mora znati makar malo više od onoga što izjavljuju njegovi likovi pa je stoga “nepouzdanost, odnosno mijenjanje perspektive i odsutnost komentara koji bi bilo što objasnili [...] samo određena poza, odnosno jedna od uloga koju pripovjedač igra” (1974: 122).

Etimologija “nepouzdanog pripovjedača” se najčešće dovodi u vezu sa američkim književnim teoretičarom Wayneom Boothom koji je ovaj termin prvi put upotrijebio u svojoj naratološkoj studiji *Retorika proze* (1961) i definisao ga na sljedeći način: “U nedostatku boljih termina, pripovjedača sam nazvao pouzdanim kada govori ili postupa u skladu sa normama djela (odnosno podrazumijevanim normama autora), a nepouzdanim kada to ne čini” (1983: 158-159). Drugim riječima, nepouzdanost pripovijedanje označava nesklad između onoga što pripovjedač predstavlja i onoga što podtekst naracije nagovještava. Iako je Wayne Booth prvi skovao ovaj koncept, primjeri nepouzdanosti naracije datiraju stotinama godina unazad i nalazimo ih još u antičkoj grčkoj drami, ali je ova književna tehnika svoju popularnost dostigla u periodu modernizma, a naročito postmodernizma čiji autori

podstiču čitaoca na strategiju tumačenja koja se zasniva na ograničenom iskustvu i subjektivnom sjećanju naratora. Dok Booth uglavnom razmatra nepouzdanost naracije u odnosu na podrazumijevanog autora i narativnu distancu, James Phelan ističe ulogu veze između pisca, pripovjedača i čitalaca i smatra da “naratori obavljaju tri glavne uloge – izvještavanje, tumačenje i procjenu; oni ponekad obavljaju te uloge istovremeno, a ponekad uzastopno” (2005: 50). Na osnovu ovih uloga, postoji nekoliko vrsta nepouzdanih pripovjedača. Glavna Phelanova tvrdnja je da je nepouzdan pripovijedanje “[...] vid indirektne komunikacije [budući da] autor komunicira sa njegovom ili njenom publikom pomoću glasa drugog govornika koji se obraća drugoj publici” (2008: 9). Boothov i Phelanov pristup nepouzdanosti naracije se obično označava retoričkim pošto pripovijedanje smatraju osobinom teksta koju je postavio implicitni autor da bi ga interpretirao čitalac. Međutim, ovaj retorički pristup ne objašnjava u potpunosti kako čitaoci prepoznaju nepouzdanog pripovjedača. Osim retoričke naratološke škole, postoje i oni teoretičari koji se na jedan konstruktivistički odnosno kognitivistički način usmjeravaju na tumačenje djela i smatraju da nepouzdanost zavisi od čitalaca i njihovih različitih viđenja odnosno čitanja samog djela. Najznačajnija imena koja spadaju u ovu grupu su Tamar Yacobi i Ansgar Nünning. Yacobijeva usmjerava pažnju na to kako čitaoci rješavaju tekstualne nepodudarnosti i smatra da je nepouzdana naracija zapravo “hipoteza čitanja” koja je “kao i svaka pretpostavka otvorena za prilagođavanje, inverziju ili čak zamjenu drugom hipotezom u potpunosti [...] Ono što se smatra pouzdanim u jednom kontekstu, uključujući kontekst čitanja, kao i autorski i generički okvir, može se pokazati nepouzdanim u drugom kontekstu ili čak objašnjeno izvan djelokruga pripovjedačevih propusta” (2005: 110). Yacobijeva smješta nepouzdanog pripovjedača nasuprot autoru i daje čitaocu mogućnost tumačenja različitih nesaglasnosti u tekstu na osnovu brojnih hipoteza, pri čemu je određena vrsta psihološkog čitanja samo jedna od njih. I Nünningov pristup nepouzdanosti naraciji je usmjeren na čitaoca uz obrazloženje da podrazumijevani autor nije neophodan element takve naracije. Nünning navodi da “informacije na kojima se zasniva projekcija nepouzdanog pripovjedača svakako proizilaze iz uma posmatrača koliko i iz tekstualnih podataka” (2008: 40). On određuje čitaoca kao krajnju komponentu koja razotkriva pouzdanost ili nepouzdanost dvosmislenih i nedosljednih tekstualnih znakova. Nünning predlaže “interaktivni model čitanja” koji se odnosi na uzajamni odnos onoga što postoji u djelu i onoga što postoji izvan njega: “Pored niza intertekstualnih signala, čitalac se takođe oslanja na van-tekstualne referentne okvire u svom pokušaju da procijeni potencijalni stepen nepouzdanosti pripovjedača” (1999: 66). Po Nünningovom mišljenju, nepouzdanost naracije se ne može definisati na osnovu fundamentalnih ili semantičkih elemenata teksta, već na osnovu konceptualnih pristupa samih čitalaca. Nadovezujući se na Boothov retorički model, Vera Nünning skreće pažnju na interdisciplinarni pristup konceptu nepouzdanosti i usmjerava se na tri osnovne kategorije prilikom identifikovanja nepouzdanog pripovjedača:

[...] (ne)pouzdanost naracije koja se tiče korespondencije između sadržaja ispričanog i činjenica u svijetu priče, (ne)iskrenost pripovjedača koja je usko povezana sa kategorijom namjere i tiče se odnosa između znanja pripovjedača i činjenica koje se iznose tokom većeg dijela priče i (ne)kompetentnost pripovjedača koja se odnosi na njegovu sposobnost da predstavi, tumači i procijeni događaje kao i na njegovu ili njenu kompetenciju u pogledu pravila konverzacije i narativnih konvencija određene situacije. (2015: 17)

Usredsređujući se na dijahronijske pristupe kategoriji nepouzdanog pripovijedanja, Vera Nünning pokušava da otkrije varljive zamke tumačenja, odnosno kako različiti istorijski i kulturni konteksti utiču na idejnu šemu čitalaca i mijenjaju originalno značenje što dovodi do pogrešnog tumačenja. Monika Fludernik, koja takođe zagovara dijahronijski pristup naratologiji, sugerise da pripovjedač može biti nepouzdan zbog nedostatka objektivnosti ili ideološke nesigurnosti. Ona smatra da čitaoci imaju zadatak da utvrde da li je pripovjedač pouzdan ili nije: “[...] čitaoci doživljavaju trenutak otkrovenja (da ne kažem epifanije) kada otkrivaju istinu ili tajnu o ličnosti naratora” (1999: 78). Čitaoci pripisuju nedosljednost i protivriječnost onim pripovjedačima za koje smatraju da im nedostaje pouzdanost, prepoznajući istinite činjenice koje implicitni autor prenosi. Bruno Zerweck se ubjedljivo zalaže za kulturni i istorijski preokret u okviru teorije nepouzdanog pripovijedanja. Osnovno načelo njegovog pristupa je da, “[...] pošto je nepouzdanost rezultat strategija tumačenja, ona je kulturno i istorijski promjenljiva” (2001: 151). Zerweck ističe da je, počevši od modernizma ranog dvadesetog vijeka, nepouzdanost pripovijedanje postalo mnogo češće u književnosti. Sa pojavom postmodernizma, koji dovodi u pitanje kredibilitet ili jednoglasje bilo koje vrste, Zerweck dolazi do zaključka da je termin “nepouzdan pripovjedač” netačan: “Moglo bi se tvrditi da predstavljanje pripovjedačevih iluzija i poteškoća prilikom davanja smisla njegovim fiktivnim svjetovima uopšte nije nepouzdanost, već predstavlja pouzdan prikaz veoma problematične ljudske pozicije u pogledu kognitivnih, epistemoloških, pa čak i ontoloških izvjesnosti” (*ibid.*: 163). Drugim riječima, čitaoci će smatrati nepouzdanom svaku subjektivnu perspektivu kojoj nedostaje sigurnost da je istinita, jer je upravo takav nedostatak sigurnosti tačan prikaz ljudske svijesti. Greta Olson tvrdi da nepouzdana naracija podrazumijeva “varljive pripovjedače” koji su zbunjeni, pristrasni ili griješe i “nepouzidane pripovjedače” čiji temperament, sopstveni interes ili ličnost sami po sebi dovode do nedosljednosti, pri čemu navodi da su “[...] varljivi pripovjedači motivisani situacijom [...] a nepouzdanost raspoloženjem” (2003: 102). Socijalna i psihološka karakterizacija pripovjedača predstavlja važno obilježje razumijevanja nepouzdanosti, kao i čitačeva recepcija ovih tekstualnih znakova. Svijest pripovjedača oblikuju okruženje i iskustvo, što znači da se njegova percepcija fiktivnog svijeta rađa iz ličnog referentnog okvira.

Uprkos brojnim pristupima i teorijama, nepouzdan pripovjedač ostaje jedna od najdinamičnijih kategorija savremene naratologije. Nepouzdanost nije isključi-

vo rezultat ograničenih znanja ili sjećanja, već može biti povezana i sa načinom na koji pripovjedači predstavljaju vlastite postupke, odgovornost i odnos prema prošlosti. Takvo shvatanje naročito je relevantno za Ishigurove romane, u kojima se nepouzdanost oblikuje kroz različite strategije selekcije sjećanja, naknadnog opravdavanja postupaka i moralnog prećutkivanja.

Slikar prolaznog svijeta

Masuji Ono, ostarjeli pripovjedač Ishigurovog drugog romana, iznova preispituje svoj život u pokušaju da se pomiri sa sopstvenim propagandnim aktivnostima koje su doprinijele nacionalističkim i imperijalističkim idealima Japana. Već na početku romana uočavaju se elementi koji dovode u pitanje pouzdanost Onovog prikaza vlastite prošlosti. Kako navodi Rob Burton: “Ono se odmah u romanu postavlja kao ljubazan i autoritativan pripovjedač koji u početku djeluje formalno, a ipak ljubazno, skromno, a ipak samouvjereno” (2007: 44). Naglašavajući nedostatak usredsređenosti koji se može pripisati njegovoj životnoj dobi, Ono kaže: “Moje poodmakle godine se možda ispoljavaju u tome što se prepuštam besciljnom tumananju po sobama” (Ishiguro 2018: 39). Način na koji se Ono kreće kroz prostor kuće odražava i strukturu njegovog pripovijedanja. Naime, on luta kroz razne priče bez očigledne namjere, skrećući s jedne na drugu temu bez ikakvog redosljeda. Onov prikaz događaja u vrijeme pripovijedanja, tačnije u četiri različita vremenska perioda, stoga je često prekinut izletima u njegovu prošlost.

Jedan od najupečatljivijih aspekata načina na koji Ono pripovijeda svoju priču tiče se diskursa i direktnog govora. Nepouzdanost Onovog narativnog glasa upućena je kroz njegova sjećanja na nepoznatu osobu, a njegov “[...] pokušaj da se opravda pred neidentifikovanim slušaocem je jasan pokazatelj da nešto krije” (D’hoker 2008: 158). Ono se obraća neodređenom “slušaocu” koji nije upoznat ni s njegovom prošlošću ni sa istorijskim okolnostima koje opisuje, zbog čega naracija često poprima oblik objašnjavanja i naknadnog obrazlaganja vlastitih postupaka. Kroz obrasce direktnog govora oblikuje se slika pripovjedača kao društveno ugledne i refleksivne osobe, pri čemu način na koji Ono predstavlja sebe ostaje važan predmet čitalačke procjene. Budući da osoba kojoj se protagonista obraća ostaje neodređena, granica između zamišljenog slušaoca i stvarnog čitaoca postaje nejasna, što dodatno usmjerava pažnju na način na koji Ono oblikuje vlastitu verziju prošlosti. Monika Fludernik navodi da su “[...] oblasti manipulacije u direktnom diskursu identične onima u slobodnom indirektnom diskursu koji takođe tipizira ili namjerno ‘pogrešno predstavlja’ jezik ‘originalnog’ govornika” (1993: 406). Direktni govor u *Slikaru prolaznog svijeta* se vezuje za hipotetički govor odnosno za citiranje govora koji se možda uopšte nije dogodio, već ga je izmislio onaj ko prenosi priču. Na osnovu primjera iz različitih književnih djela, Fludernikova ističe da govornici u stvarnom životu često koriste hipotetički govor

da bi opisali nečije ponašanje. Osim što se na ovaj način konvertuju postupci i emocije drugih ljudi u dijalog, pripovjedač može da predstavi emocije i događaje iz sopstvene prošlosti tako što će izmisliti dijalog (cf. Fludernik 1993: 401–416). Hipotetički govor ukazuje na poentu priče odnosno na njen emocionalni značaj za pripovjedača i razloge zbog kojih smatra da je vrijedi ispričati. David Herman definiše hipotetičku fokalizaciju kao “[...] formalno obilježje osobenog epistemičkog modaliteta u kome [...] opisani svijet kontrafaktualizuje ili virtuelizuje referentni svijet teksta” (2004: 310). Umjesto eksplicitnog komentarisanja vlastitih emocija, Ono često poseže za zamišljenim reakcijama sagovornika, čime se pažnja usmjerava na njegovu interpretaciju događaja, što se vidi u odnosu između Onoa i njegovog učitelja Mori-sana kada Ono iznosi sopstvenu perspektivu situacije između njih dvojice. Ono objašnjava postupke Mori-sana koji su doveli do njihovog razlaza kao opravdane, ali odmah potom daje kontradiktornu izjavu navodeći da je Mori-sanovo ponašanje prema njemu bilo više nego grubo:

Ali ipak, kad neki majstor slikar posveti toliko mnogo vremena i sredstava jednom učeniku, kada čak dozvoli da se ime tog učenika poveže s njegovim u javnosti, možda je razumljivo, mada ne sasvim oprostivo, da učitelj za časak izgubi smisao za mjeru i reaguje na način zbog kojeg će možda kasnije zažaliti. I mada će smicalice oko vlasništva slika svakako djelovati sitno, sasvim je razumljivo ako učitelj, koji je u stvari obezbijedio najveći dio boja i materijala, u takvom jednom trenutku zaboravi da njegov učenik ima ma kakva prava na sopstveni rad. Uprkos tome, očito da su takva drskost i vlasnički odnos učitelja za žaljenje, ma koliko on bio slavan. (Ishiguro 2018: 162)

Kroz hipotetički govor Ono oblikuje naraciju na način koji često ublažava ili preusmjerava pažnju sa spornih aspekata njegove prošlosti, dodatno uslođavajući procjenu njegove pouzdanosti.

Hipotetička fokalizacija je usko povezana sa odabirom perspektive i ograničenjem informacija u *Slikaru prolaznog svijeta*. Ono ne oblikuje svoju naraciju samo onim što saopštava, već i onim što izostavlja, pa praznine i nedorečenosti postaju važan element čitalačke interpretacije. Iako Ono do najsitnijih detalja priča o pojedinim događajima, u njegovom pričanju postoje i brojne nedosljednosti. Upravo se u prećutanim ili nedovoljno razrađenim segmentima naracije nalaze događaji koji imaju važnu ulogu u razumijevanju Onove prošlosti i njegove odgovornosti za određene postupke. Kroz manje nagovještaje unutar naracije čitaoci su prinuđeni da koriste praznine da bi sami protumačili šta se zaista dogodilo između Onoa i njegovog učenika Kurode. Nakon rastanka sa svojim štićenikom, Ono je odao Kurodino ime Komitetu za nepatriotske aktivnosti, zbog čega je Kuroda proveo neko vrijeme u zatvoru i mučili su ga. Obrazlažući policiji svoj postupak, Ono se pravda sljedećim riječima: “Samo sam predložio Odboru da pošalje nekoga ovamo i malo porazgovara sa gospodinom Kurodom za njegovo dobro” (*ibid.*: 164). Onov čin izdaje postaje očigledan na posredan način, putem njegovog direkt-

nog govora jednom od službenika policije i on se veoma kratko zadržava u opasnoj zoni ovih sjećanja: "Ali sve ovo je ovdje djelimično važno" (*ibid.*). Odnos prema Kurodi predstavlja jedan od ključnih primjera načina na koji Ono pripovijeda o vlastitoj prošlosti i procjenjuje svoje ranije postupke. Njegovu naraciju karakteriše selektivno predstavljanje događaja, pri čemu se pojedini postupci opisuju detaljno, dok drugi ostaju tek djelimično osvijetljeni ili nedovoljno objašnjeni. Posljedice njegovih postupaka po druge likove često ostaju u pozadini naracije ili se spominju samo usputno. Takve praznine zahtijevaju aktivnu interpretaciju i podstiču različita čitalačka tumačenja Onovih postupaka. Ishigurov pripovjedač pristupa mnogim temama, ali se zaustavlja prije nego što se upusti u detalje o određenim djelovima svoje prošlosti, stalno pominjući greške koje je napravio, ali nikada ne izvještavajući o konkretnim postupcima. Onovo izbjegavanje opisa događaja koji bacaju negativno svjetlo na njegovu prošlost je posebno izraženo u komentaru na njegov odnos prema bivšem kolegi: "Svakako da je ono što smo radili sa Sasakijem poslije njegove prepirke s našim učiteljem bilo sasvim neopravdano, a izgleda da je malo vaje od mog podsjećanja na to ovom prilikom" (*ibid.*: 128). Međutim, pojedine nedorečenosti nijesu eksplicitno označene, već ostaju rasute kroz naraciju i postaju vidljive tek povezivanjem različitih segmenata teksta. Ipak, čitaoci primjećuju odsustvo nekih osjećanja i informacija i dobijaju priliku da popune ove praznine onako kako oni razumiju poruku pripovjedača. Kada se različite praznine i nedosljednosti sagledaju u cjelini, otvara se mogućnost interpretacije koja prevazilazi Onov eksplicitni prikaz događaja. Barry Lewis sugerije da je *Slikar prolaznog svijeta* predstavljen kroz Onovu nepotpunu naraciju: "Zaista, narativ, koji se odvija kroz nasumični lavirint Onovih nepouzdatih sjećanja, nepotpun je i podlozan velikoj količini selekcije i iskrivljenja" (2000: 60).

Osim direktnog govora, Barbara Korte pridaje veliki značaj neverbalnoj komunikaciji u nepouzdanom pripovijedanju. Govor i govor tijela ostalih likova u romanu često funkcionišu kao korektiv pripovjedačevoj interpretaciji događaja. Korte ističe da se zabrinutost Onovih kćeri zbog mogućeg uticaja njegove ratne prošlosti na bračne pregovore za Noriko ne izražava otvoreno, već se nagovještava kroz njihove gestove, poglede i ponašanje: "U skladu sa tradicionalnom učtivošću, njegove dvije kćerke takođe nikada otvoreno ne izgovaraju ovu vezu sa svojim ocem, ipak, njihove misli se mogu pročitati iz njihovog govora tijela, o čemu Ono kao narator izvještava" (1997: 120). Neverbalna komunikacija tako postaje važan izvor informacija koji nadopunjuje ili relativizuje Onov prikaz situacije. Neverbalni aspekti komunikacije Ishigurovih likova istovremeno doprinose oblikovanju kulturnog konteksta romana. Naklon kao znak učtivosti često se pojavljuje u *Slikaru prolaznog svijeta* zajedno sa drugim oblicima govora tijela, koje Ono detaljno registruje i komentariše: "Podigao sam pogled sa svoje činije i opazio kako su moje kćerke ponovo zastale s jelom. Jasno bješe da su upravo razmijenile poglede, pa se i to uklapalo u jedan od onih slučajeva prošlog mjeseca kad sam nedvosmisleno stekao utisak da su one u nekom trenutku raspravljale pojedine

stvari o meni” (Ishiguro 2018: 77). U tom smislu, interpretacija neverbalnih znakova ima važnu ulogu u procesu pripovijedanja, jer pojedine informacije ostaju dostupne upravo kroz ono što nije izrečeno eksplicitno. Dorrit Cohn posebno naglašava značaj predstavljanja unutrašnjih stanja likova i problematičan odnos između misli i govora, pridajući važnost “[...] neverbalnom području svijesti kao i cjelokupnom problematičnom odnosu između misli i govora” (1978: 11). Neverbalni znakovi stoga predstavljaju važan element karakterizacije i doprinose složenijem razumijevanju odnosa među likovima.

Metanarativni komentari predstavljaju još jedan važan element Onove pripovjedačke nepouzdanosti. Oni se naročito ispoljavaju u njegovim osvrtima na vlastito sjećanje i u čestim napomenama o ograničenoj pouzdanosti njegovih iskaza. Gérard Genette određuje metatekstualnost kao “[...] odnos [koji] se najčešće označava kao ‘komentar’” (1997: 4). U *Slikaru prolaznog svijeta* Ono povremeno skreće pažnju na nesigurnost vlastitih sjećanja i mogućnost pogrešne rekonstrukcije prošlih događaja: “Stoga sam ponovo morao da mislim na susret s Mijakeom, da ga razmatram iz još jednog ugla. Ali kao što rekoh, jedva da sam se mogao prisjetiti šta se dogodilo samo nedjelju dana kasnije, a sada bješe prošlo već više od godinu dana” (Ishiguro 2018: 51). Takvi komentari dodatno problematizuju vjerodostojnost njegove naracije jer ukazuju na nesklad između potrebe da rekonstruiše prošlost i ograničenja vlastitog pamćenja. Ono se često vraća ranije ispričanim događajima i naknadno ih preispituje, nudeći nove interpretacije ili dopune koje mijenjaju način na koji čitalac razumije prethodno iznesene informacije:

Vjerovatno nisam upotrijebio baš tačno te riječi kod hrama Tamagave tog popodneva; jer bilo je povoda da ovaj poseban prizor prepričavam mnogo puta, te je neminovno da ponavljanjem takvo pripovijedanje počne da živi svojim životom. Ali čak i da se nisam tako sažeto izjasnio Kornjači toga dana, mislim da se može pouzdano uzeti da riječi koje sam maločas sebi pripisao dosta tačno izražavaju moj stav i odlučnost u tom trenutku mog života. (*ibid.*: 67)

Pripovjedačevo priznanje da njegova sjećanja i raniji iskazi možda nijesu sasvim tačni dovodi u pitanje vjerodostojnost pojedinih segmenata naracije i podstiče kritičko čitanje njegovog iskaza. Čitaocima, zapravo, ovakvi metanarativni komentari pomažu da “[...] objasne nejasnoće i tekstualne nedosljednosti pripisujući ih pripovjedačevoj “nepouzdanosti”” (Nünning 1999: 54). Štaviše, sâm pripovjedač povremeno problematizuje vlastito sjećanje i tačnost svojih iskaza, čime skreće pažnju na mogućnost različitih tumačenja njegove priče.

Onovi metanarativni komentari su prisutni i kada se protagonista sjeća sopstvene prošlosti. Naime, kroz dijegetičko i mimetičko poređenje u Onovom nepouzdanom pripovijedanju Ishiguro otkriva važnost i varljivost pamćenja suočavajući nas sa našom percepcijom ličnih iskustava. Takvi metanarativni komentari ukazuju na složen odnos između sjećanja, identiteta i samopredstavljanja. Onovo

stalno vraćanje prošlosti pokazuje da iskustva iz perioda njegovog angažmana kao propagandnog umjetnika ostaju važna tačka interpretacije vlastitog života: "I zaista, ni u jednom trenutku svog života nisam bio sasvim svjestan svog društvenog položaja, pa ni sada, jer me često iznova iznenadi neki događaj ili nešto što bi neko rekao, podsjećajući me na dosta visok ugled koji mi se pripisuje" (Ishiguro 2018: 20). Ovakvi iskazi dodatno problematizuju vjerodostojnost Onove samoprezentacije i u suprotnosti su sa njegovim postupcima u cjelokupnoj naraciji, što vidimo u sljedećem komentaru: "Iskustvo kod Takede me je naučilo da se nikada slijepo ne povodim za gomilom, već da pažljivo osmotrim u kom pravcu me guraju" (*ibid.*: 67). Iako Ono sebe predstavlja kao osobu koja donosi samostalne i promišljene odluke, on se u kasnijem toku romana udaljava od svojih patriotskih stavova kako bi izbjegao da bude manjina. Kako navodi Ansgar Nünning, metanarativni komentari u *Slikaru prolaznog svijeta* "[...] u okviru kojih pripovjedačevo kontinuirano razmišljanje o pripovijedanju postaje dio pokušaja da se pomiri sa prošlošću i da se opravda, iznova imaju posve različite funkcije" (2004: 47). Glavna funkcija ovih komentara jeste da dodatno naglase nepouzdanost naracije, budući da Ono pojedine događaje opisuje detaljno, dok druge tek usputno pominje ili ostavlja nedovoljno razjašnjenim. Njegova sjećanja organizovana su asocijativno i fragmentarno, pri čemu se značenje pojedinih događaja postepeno oblikuje kroz naknadne dopune, korekcije i reinterpretacije.

Onov način pripovijedanja, obilježen direktnim obraćanjem "slušaocu", hipotetičkom fokalizacijom, prazninama u naraciji i metanarativnim komentarima, predstavlja važan izvor njegove pripovjedačke nepouzdanosti. Ovi postupci posebno dolaze do izražaja u načinu na koji Ono govori o vlastitoj ulozi u predratnom i ratnom periodu, kao i u njegovim naknadnim procjenama tadašnjih odluka. Naracija često selektivno organizuje prošle događaje, pri čemu pojedini aspekti njegove odgovornosti ostaju ublaženi, odgođeni ili tek djelimično razjašnjeni. Takvo pripovijedanje upućuje na proces naknadnog preispitivanja i reinterpretacije prošlosti, naročito u kontekstu promijenjenih društvenih okolnosti nakon rata. Pred kraj romana dodatno se problematizuje Onova samoprezentacija kada Setsuko dovodi u pitanje značaj njegove političke i umjetničke uloge, sugerišući da njegov uticaj možda nije bio onoliko presudan koliko je ranije izgledalo:

Otac je naslikao neke sjajne slike i svakako bio veoma uticajan među ostalim takvim slikarima. Ali, očevu djelo jedva se može povezati s ovim značajnim stvarima o kojima govorimo. Otac je jednostavno bio slikar. On mora prestati da misli o tome da je učinio neku veliku nepravdu. [...] Zaista, za mene je zagonetno zašto bi očeva karijera imala ma kakav značaj za bračne pregovore. [...] Ali pritom ipak treba naglasiti da niko nikada nije uzimao u razmatranje očevu prošlost kao nešto što bi trebalo optužiti. (Ishiguro 2018: 172–173)

Time se otvara mogućnost drugačijeg tumačenja događaja koje je Ono prethodno iznio, a njegova verzija prošlosti dobija još izraženiji karakter subjektivne rekon-

strukcije. Riječi Onove starije kćerke dodatno problematizuju njegovu verziju prošlosti jer nude drugačiju procjenu značaja njegove umjetničke i političke uloge. Setsukin iskaz sugerira da Onov društveni uticaj možda nije bio toliko presudan koliko ga sâm pripovjedač povremeno predstavlja, čime se otvara prostor za alternativno tumačenje njegove samoprezentacije. Istovremeno, Ono prenosi iskaze drugih likova koji ne potvrđuju uvijek njegovu interpretaciju događaja, već je ponekad dovode u pitanje. Na taj način Ishiguro pokazuje da funkcija direktnog govora u nepouzdanom pripovijedanju nije jednoznačna: on ne služi isključivo učvršćivanju pripovjedačeve perspektive, već može djelovati i kao sredstvo njenog relativizovanja.

Ostaci dana

Ostaci dana prikazuju Stevensovo preispitivanje prošlosti tokom putovanja kroz zapadnu Englesku. Njegova naracija organizovana je oko niza sjećanja koja usmjeravaju tok pripovijedanja i oblikuju način na koji predstavlja vlastiti život i profesionalnu karijeru u službi lorda Darlingtona. Međutim, kako roman odmiče, sve je uočljiviji nesklad između Stevensovih tumačenja prošlih događaja i informacija koje proizilaze iz samog narativa. Stevens oscilira između idealizovane predstave o profesionalnoj dužnosti i postepenog suočavanja s promijenjenim društvenim i historijskim okolnostima. Poput Masujia Onoa, i ovaj Ishigurov pripovjedač naraciju gradi kroz praznine, propuste, nedosljednosti i nejasnoće koje problematizuju njenu pouzdanost. Upravo je zbog nepouzdanog pripovijedanja ovaj roman izuzetan, jer da je Stevens “[...] bio pouzdan, efekat bi, naravno, bio nevjerovatno dosadan” (Lodge 1993: 157).

Ograničenja pamćenja, retrospektivno preispitivanje prošlosti i naknadno tumačenje događaja dovode u pitanje vjerodostojnost Stevensovog pripovjedačkog iskaza. Nakon odlaska iz Darlington Halla, Stevens se vraća uspomenama na svog oca, lorda Darlingtona i gospođicu Kenton, pri čemu prošlost postaje osnovni okvir za razumijevanje sadašnjosti. Britanski psiholog Frederic Bartlett je isticao da sjećanja nijesu puka imitacija prošlosti: “Sjećanje nije ponovno pobuđivanje mnogobrojnih fiksiranih, beživotnih i fragmentarnih tragova. To je maštovita rekonstrukcija ili konstrukcija, izgrađena iz odnosa našeg stava prema cjelokupnoj aktivnoj masi organizovanih prošlih reakcija ili iskustava i prema malom izrazitom detalju koji se obično pojavljuje u formi slike ili jezika” (1961: 213). U toku romana on više puta ukazuje na nesigurnost vlastitog pamćenja i mogućnost da pojedine događaje ne rekonstruiše precizno: “Sasvim je moguće da su se događale i druge slične stvari, kojih se ja više ne sjećam” (Ishiguro 2017: 58). Kao i u *Slikaru prolaznog svijeta*, takvi metanarativni komentari dodatno problematizuju vjerodostojnost pripovjedačkog iskaza i skreću pažnju na ograničenja retrospektivnog pripovijedanja. Stevensova svijest o ograničenosti sopstvenog pamćenja i “[...]”

sporadični nedostaci u njegovom sjećanju zaista imaju efekat bacanja sjenke na ono čega se, kako on tvrdi, dobro sjeća” (Furst 2007: 536). Batlerove sumnje u sopstvenu memoriju, a samim tim i u njegov narativ ukazuju na nemogućnost da se događaj zapamti tačno i koherentno budući da neko može izabrati da pamti određena sjećanja na određeni način ukoliko ona imaju značajan doprinos razumijevanju sadašnjih događaja, ciljeva ili ličnosti pojedinca ili ukoliko sama sjećanja ukazuju na nepotpunost i proizvoljnost. Ove igre sjećanja dovode u pitanje konvencionalne predstave o nepouzdanosti naracije, a mi kao čitaoci “[...] treba u potpunosti da preispitamo našu ideju da nepouzdati pripovjedači daju netačnu verziju događaja i [...] naš zadatak je da otkrijemo ‘šta se zaista dogodilo’” (Wall 1994: 37). Činjenica da je većina Stevensovog preispitivanja usredsređena na njegova sjećanja, koja su fragmentarna i promjenljiva, onemogućava da otkrijemo pouzdanu verziju onoga što se zaista dogodilo, što vidimo kada on ima poteškoće da se prisjeti zbog čega je gospođica Kenton plakala:

Cijelog jutra zaokupljala me je jedna određena uspomena – ili, tačnije, jedan njen djelić, trenutak koji je iz nekog razloga ostao da živi u meni sve ove godine. Pamtim kako stojim sâm u sporednom hodniku ispred zatvorenih vrata odaje gospođice Kenton; nisam, u stvari, sučeljen s vratima, nego stojim njima poluokrenut, prikovan nedoumicom da li da na ta vrata zakucam ili ne, jer sam u tom trenutku, dobro se sjećam, duboko uvjeren da iza tih vrata, samo nekoliko metara dalje, gospođica Kenton gorko plače. [...] Sada, međutim, nisam više siguran koje su me okolnosti u stvari natjerale da stojim tu u sporednom hodniku. Možda sam u nekoj drugoj prilici, u kojoj sam takođe pokušavao da prikupim uspomene, ubijedio sebe da je ova uspomena vezana za trenutke koji su proticali neposredno pošto je gospođica Kenton primila vijest o smrti svoje tetke; a to znači za onu priliku kad sam, pošto sam je ostavio samu s njenim bolom, tek napolju u hodniku shvatio da joj nisam izjavio saučešće. Sad mi se opet, poslije dužeg razmišljanja, čini da sam i ja bio pomalo smušen zbog svega toga; da je, u stvari, ovaj djelić uspomene vezan za događaje koji su se zbili jedne večeri, dva-tri mjeseca poslije smrti tetke gospođice Kenton – one večeri, u stvari, kada se u Darlington holu potpuno neočekivano pojavio mladi gospodin Kardinal. (Ishiguro 2017: 197)

Ovaj primjer pokazuje koliko je Stevensovo pripovijedanje zavisno od fragmentarnih i promjenljivih sjećanja. Pripovjedač najprije povezuje uspomenu s jednim događajem, da bi potom ponudio drugačije objašnjenje njenog porijekla, čime otvoreno ukazuje na nesigurnost vlastite rekonstrukcije prošlosti. Takva kolebanja dodatno problematizuju pouzdanost njegove naracije i upućuju na činjenicu da se prošli događaji ne pojavljuju kao stabilan skup činjenica, već kao predmet naknadnog tumačenja i reorganizacije. Mieke Bal opisuje pamćenje kao poseban tip fokalizacije koji je inherentno nepouzdan: “Sjećanje je čin vizije prošlosti, ali je kao čin smješten u sadašnjosti sjećanja. Često je to narativni čin: labavi elementi se spajaju i vezuju u priču tako da se mogu zapamtiti i na kraju ispričati. Ali, kao što je poznato, sjećanja koja se odnose na fabulu su nepouzdana [...]” (2001:

47–48). Stevensovo pripovijedanje u velikoj mjeri počiva upravo na takvim pokušajima povezivanja fragmenata prošlosti u koherentnu priču. Njegova sjećanja istovremeno otvaraju pitanja o odnosu prema gospođici Kenton i o procjeni vlastite profesionalne odanosti lordu Darlingtonu, pri čemu se razlike između nekadašnjih uvjerenja i naknadnih interpretacija postepeno sve jasnije uočavaju. U tom smislu, Stevensov kredibilitet pripovjedača ne može se svesti samo na ograničenja pamćenja, već i na način na koji retrospektivno organizuje i vrednuje vlastito iskustvo. Kathleen Wall smatra da Stevens “[...] pokušava da se uhvati u koštac sa svojim nepouzdanim sjećanjima i tumačenjima i haosom koji je njegova neiskrenost izazvala u njegovom životu” (1994: 23).

Pripovijedanju ovog događaja prethodi Stevensov opširan komentar kojim nastoji da ospori tvrdnje o antisemitizmu u Darlington Hallu i da relativizuje odgovornost lorda Darlingtona za otpuštanje jevrejskih služavki. Već način na koji uvodi epizodu pokazuje da ovo sjećanje zauzima posebno mjesto u njegovoj rekonstrukciji prošlosti:

Da razjasnim, prije svega, stvar oko navodne odluke po kojoj je Jevrejima bilo zabranjeno da služe u Darlington holu. Kako ovo tvrđenje zadire neposredno u moju nadležnost, u stanju sam da ga pobijem s punom odgovornošću. Mnogo je Jevreja bilo u mom osoblju tokom godina provedenih s njegovim gospodstvom, i niko nikad s njima nije postupao drugačije nego s ostalima zbog toga što su bili jevrejske rase. Čovjek stvarno ne može da pogodi na osnovu čega su izvedeni tako besmisleni zaključci [...] (Ishiguro 2017: 137)

Stevensov kategoričan ton stoji u napetom odnosu sa događajima koje potom iznosi. Iako odlučno negira optužbe protiv lorda Darlingtona, sama epizoda otpuštanja služavki pokazuje da njegova interpretacija nije u potpunosti usklađena sa činjenicama koje prenosi. Nepouzdanost se ovdje ne javlja prvenstveno kao posljedica pogrešnog pamćenja, već kao rezultat selektivnog vrednovanja događaja i nastojanja da se očuva pozitivna slika o gospodaru kojem je bio odan. U suprotnosti sa događajima koje potom iznosi, Stevens nastoji da ublaži značaj odluke lorda Darlingtona o otpuštanju jevrejskih služavki i da je predstavi kao izuzetak, a ne kao izraz šireg sistema uvjerenja. Time se otvara raskorak između njegovog tumačenja događaja i informacija koje sam prenosi, što dodatno problematizuje njegovu pouzdanost kao pripovjedača. Iako priznaje da su obje djevojke “[...] svoj posao obavljale na savršeno zadovoljavajući način [...] i [da su se] svi instinkti u [njemu] opirali ovom otpuštanju” (*ibid.*: 139), on ipak insistira “[...] da se u obavljanju profesionalnih dužnosti ne rukovodimo svojim slabostima i svojim osjećanjima, nego željama našeg poslodavca” (*ibid.*: 140). Na taj način, profesionalna lojalnost postaje okvir kroz koji vrednuje moralno problematične postupke. Ovakva perspektiva posebno je značajna za razumijevanje etičke dimenzije Stevensove nepouzdanosti. Problem ne nastaje prvenstveno iz netačnog prikazivanja događaja, već iz načina na koji ih pripovjedač tumači i vrednuje.

Stevens uglavnom ne prikriva činjenice o lordu Darlingtonu; naprotiv, on ih iznosi pred čitaoca, ali ih istovremeno nastoji uklopiti u narativ koji umanjuje njihovu moralnu problematičnost. Upravo u tom neskladu između iznesenih činjenica i njihove interpretacije postaje vidljiva etička nepouzdanost pripovjedača. Pred kraj romana Stevens djelimično preispituje vlastitu odanost lordu Darlingtonu i posljedice koje je takva odanost imala po njegov život. Međutim, čak i tada nastavlja da razlikuje pogrešne političke procjene od moralnog karaktera svog gospodara, nastojeći da njegove postupke objasni kao posljedicu pogrešnog izbora, a ne lične pokvarenosti:

Lord Darlington nije bio rđav čovjek. Nikako nije bio rđav čovjek. I pred kraj života je bar mogao da kaže da je griješio. Lord Darlington je bio odvažan čovjek. Odabrao je u životu jednu stazu i išao njome, a ona ga je, ispostavilo se, zavela na pogrešan put. Samo, vidite, tu stazu je on odabrao, bar to je mogao da kaže. A ja, ja ni to ne mogu da kažem. Ja sam, vidite, imao povjerenja. Imao sam povjerenja u mudrost njegovog gospodstva. Sve vrijeme dok sam mu služio vjerovao sam da činim nešto vrijedno. A ne mogu čak ni da kažem da sam griješio. (*ibid.*: 225–226)

Zbog toga Stevensova završna refleksija ne predstavlja potpuno odricanje od ranijih uvjerenja, već dodatno potvrđuje složenost njegove samoprezentacije i načina na koji retrospektivno vrednuje vlastitu prošlost. Nejasna i nepotpuna sjećanja, koja služe kao sredstvo oblikovanja ličnog narativa, predstavljaju jedan od ključnih izvora Stevensove nepouzdanosti. Njegova rekonstrukcija prošlosti zasniva se na fragmentarnim uspomjenama koje su često praćene kolebanjima, propustima i naknadnim preispitivanjima. Kao rezultat toga, prošli događaji ne pojavljuju se kao stabilne činjenice, već kao subjektivne interpretacije koje odražavaju način na koji pripovjedač razumije i vrednuje vlastito iskustvo. Stevens tako rekonstruiše uspomene kroz niz ograničenja, racionalizacija i samoopravdanja, potvrđujući zapazanje da “[...] kaže istinu, ali njegovo gledište deformiše nepouzdana memorija koja je izbrisala ona sjećanja koja se ne uklapaju u sliku koju želi da prikaže o sebi i sopstvenom životu” (Fonioková 2006: 93). Pri tome, nepouzdanost se ne može objasniti samo na osnovu manjkavosti pamćenja, nego i načina na koji naknadno procjenjuje vlastite postupke i postupke lorda Darlingtona.

Jedan od pripovjednih postupaka koji je usko povezan sa sjećanjem jeste analepsa, odnosno naknadna rekonstrukcija događaja. Gérard Genette definiše analepsu kao “[...] svako evociranje događaja koji se odigrao ranije u odnosu na trenutak u priči u kojoj se nalazimo [...]” (1980: 40). U romanu *Ostaci dana* analeptički segmenti ne služe samo za rekonstrukciju prošlih događaja, nego i za oblikovanje Stevensove perspektive vlastitog života. Posebno je uočljivo da se pripovjedač često zadržava na profesionalnim pitanjima upravo u trenucima kada se naracija približava emocionalno ili moralno osjetljivim temama. Nemoćan da prizna ljubav prema gospođici Kenton i svoje žaljenje što ju je izgubio, batlera često zaokupljaju misli o njoj: “I dok u ovim trenucima spokojsva čekam da se

svijet oko mene probudi, ponovo razmišljam o pojedinim dijelovima pisma gospođice Kenton” (Ishiguro 2017: 49). Međutim, Stevens se veoma brzo udaljava od takvih misli i govori o članovima osoblja Darlington Halla, koji, na njegovu žalost, dozvoljavaju da im se romantični život umiješa u posao: “Oduvijek sam smatrao da takve ljubavne veze ozbiljno ugrožavaju valjano vođenje svake kuće, ali sam od tada mnoge podređene izgubio iz istih razloga. [...] Osobe takvog soja zadaju smrtni udarac istinskom profesionalizmu” (*ibid.*: 52). Odbijajući da prihvati činjenicu da je lord Darlington, kome je Stevens posvetio toliko godina odane službe, u stvari bio simpatizer nacista, Stevens brzo luta od ove prvobitne misli i priča anegdotu o značaju finog srebrnog posuđa i kako su u jednoj važnoj prilici njegove vještine poliranja srebra imale “[...] mali, ali važan doprinos u uspostavljanju opuštenog razgovora [...]” (*ibid.*: 128). Ovakvi prijelazi ukazuju na selektivnu organizaciju pripovijedanja, pri čemu određene teme ostaju nedovoljno razrađene, dok se druge detaljno elaboriraju. Mark Currie ukazuje da pripovjedačev doživljaj vremena utiče na nesklad između redosljeda priče i redosljeda teksta: “[...] kada analepsa funkcioniše kao sjećanje, ne treba je uopšte posmatrati kao anahroniju budući da je samo sjećanje događaj u fiktivnoj sadašnjosti” (2007: 77). U tom smislu, Stevensova sjećanja ne predstavljaju samo pristup prošlosti, nego i način njenog naknadnog tumačenja. Njegovo pripovijedanje oblikovano je izborom događaja kojih se prisjeća, načinom na koji ih povezuje i vrijednosnim sudovima koje im naknadno pridaje. Upravo zato retrospekcija u romanu ne funkcioniše samo kao tehnika organizacije vremena, već i kao važan mehanizam pripovjedačke nepouzdanosti. Butler se osvrće i na neke ključne trenutke u proteklim vremenima:

Kad, gledajući prošlost pomoću današnjeg iskustva, počnemo da rijemo po njoj tražeći takve “prekretnice”, onda smo, valjda, skloniji da ih vidimo svuda i na svakom mjestu. Pa ako smo već tome skloni, onda se u takve “prekretnice” može ubrojiti ne samo moja odluka u vezi s našim večernjim sastancima nego i epizoda koja se zbila u mojoj odaji. Šta bi se desilo, pitam se, da sam drukčije reagovao one večeri kad je ona ušla sa svojom vazom punom cvijeća? A možda bi se i moj susret s gospođicom Kenton u trpezariji onog popodneva kad je primila vijest o smrti svoje tetke mogao svrstati u te “prekretnice”? (Ishiguro 2017: 164)

Stevensovo naknadno označavanje pojedinih događaja kao mogućih “prekretnica” pokazuje da se prošlost ne rekonstruiše kao skup stabilnih činjenica, već kao niz iskustava čije značenje nastaje tek kroz kasnije preispitivanje. Time se pažnja preusmjerava sa pitanja šta se dogodilo na pitanje kako pripovjedač danas vrednuje ono što se dogodilo. Ansgar Nünning ističe da “prekretnice” o kojima Stevens govori zapravo proističu iz retrospektivne konstrukcije neke okolnosti budući da “[...] obično postoji vremenska distanca između stvarnog iskustva i spoznaje da je određeni trenutak napravio prekretnicu u nečijem životu” (2012: 33–34). Butler vjeruje da kroz retrospektivu može identifikovati ključne trenutke od kojih je

zavisio kasniji tok njegovog života. Međutim, postepeno i sâm uviđa stepen neizvjesnosti i subjektivnosti koji prati takve pokušaje rekonstrukcije prošlosti. Stevensova naracija pokazuje da sjećanje nije neutralno sredstvo pristupa prošlim događajima, već proces njihovog naknadnog tumačenja i vrednovanja. Nastojeći da objasni vlastite izbore i postupke, pripovjedač često reinterpreтира događaje iz perspektive sadašnjosti, pri čemu se njegova nepouzdanost ispoljava ne toliko u netačnosti iznesenih činjenica koliko u njihovom selektivnom predstavljanju i moralnoj racionalizaciji.

Stevensova nepouzdanost ne proističe samo iz njegove sklonosti da selektivno prenosi informacije kroz retrospektivno i subjektivno pripovijedanje, već i iz načina na koji naknadno tumači vlastite postupke i odluke. Iza diskursa profesionalizma često se prepoznaje nastojanje da određene aspekte prošlosti predstavi u skladu sa idealom kojem je težio tokom života. Njegovo pripovijedanje obilježeno je težnjom da očuva sliku o sebi kao uzornom batleru koji lične interese podređuje dužnosti i profesionalnoj odgovornosti. Kako navodi Amit Marcus, Stevens je “[...] samoobmanjujući autodijegetički pripovjedač: njegovo pripovijedanje u prvom licu daje čitaocu bolju mogućnost da prati diskurzivne aspekte samoobmane nego da je priču ispričao spoljašnji (ekstradijegetički i heterodijegetički) pripovjedač” (2006: 131). Marcus smatra da Stevensova naracija predstavlja oblik naknadne rekonstrukcije prošlosti u kojoj pripovjedač pojedinim događajima i iskustvima pridaje značenja koja doprinose očuvanju koherentne slike o vlastitom identitetu. Stevensov stav o svojoj profesiji, kojim pokušava da potisne određena osjećanja iz prošlosti, takođe se zasniva na iluzijama. Vjerni i odani sluga, i on se pribojava, poput Ishigurovih ranijih pripovjedača, da njegov život i postojanje neće imati značajnog uticaja. Kao što Masuji Ono nastoji da svoje neuspjehe opravda i prikaže u pozitivnom svijetlu, Stevens se u nedostatku lične slave vraća na put sopstvene istorije gdje pokušava da pronađe svoje dostojanstvo i profesionalizam uzornog batlera. Vođen nepokolebljivom posvećenošću savršenstvu, Stevens izbjegava svaki privid greške ili ranjivosti. Kada gospođica Kenton uđe u Stevensove odaje i otkrije da je zadubljen u čitanje ljubavnog romana, on se pravda riječima da je njegova namjera da unaprijedi svoje lingvističko znanje u službi batlera:

A najneposredniji način da to postignem bio je da u rijetkim slobodnim trenucima koje bih uspijevao da ugrabim pročitam nekoliko stranica neke dobro napisane knjige. Tom lukavstvu pribjegavao sam godinama i najčešće birao onu vrstu knjiga u koju je spadala i knjiga s kojom me je zatekla gospođica Kenton: takva djela pisana su na dobrom engleskom jeziku i njihovi elegantni dijalozi su za mene od velike praktične vrijednosti. (Ishiguro 2017: 157)

Međutim, odmah nakon ove izjave, Stevens nam se povjerava da su mu takvi romani ipak pružali zadovoljstvo, a ne samo praktičnu korist i time pobija ono što je prethodno izričito tvrdio:

Danas sam čak spreman da priznam – i ne vidim zašto bih se toga stidio – da su mi te priče pružale katkada i izvjesno uživanje. To nekad sebi možda ne bih priznao, ali, kao što rekoh – šta je sramno u tome? Zašto čovjek ne bi uživao u ljupkim pričama o damama i gospodi koji se zaljubljuju jedni u druge i koji ta svoja uzbudljiva osjećanja izražavaju elegantnim rečenicama i neobičnim frazama? (*ibid.*)

Ovaj, kao i brojni drugi primjeri u romanu, navodi čitaoca da preispita Stevensove iskaze i procijeni u kojoj mjeri njegovo predstavljanje vlastitih postupaka odgovara onome što proizilazi iz samog narativa. Uzimajući u obzir batlerovu nostalgiju za bivšim gospodarom i idealima služenja kojima ostaje privržen, postaje vidljivo da njegovo pripovijedanje karakterišu selektivnost, naknadne racionalizacije i povremene kontradikcije. Kako se Stevensova priča bliži kraju, te napetosti postaju sve izraženije, a čitalac postupno uočava praznine i nedosljednosti u njegovom prikazu prošlosti. Kroz suptilno nagomilavanje detalja i kontrast između Stevensovih interpretacija i samih događaja Ishiguro postepeno otkriva oblik etičke nepouzdanosti zasnovan na racionalizaciji vlastitih izbora i ublažavanju moralne odgovornosti za njihove posljedice.

U romanu *Ostaci dana* Ishiguro je “[...] upotrijebio tehniku nepouzdanog pripovijedanja na najsavršeniji i najtradicionalniji način” (D’hoker 2008:152). Stevensova nepouzdanost ogleda se u stalnom vraćanju prošlosti i u subjektivnom tumačenju događaja koji se tiču ne samo njegovog privatnog života već i pojedinih istorijskih okolnosti. Pored fragmentarnih i selektivnih sjećanja, Stevens prolazi kroz proces retrospektivne samorefleksije tokom kojeg postepeno uviđa posljedice vlastitih odluka, profesionalne odanosti i idealizovane slike lorda Darlingtona, kao i propuštenu mogućnost bliskosti s gospođicom Kenton. Međutim, ni na kraju romana njegova perspektiva ne postaje u potpunosti pouzdana. Stevens samo djelimično preispituje vlastite postupke i njihove moralne implikacije, zbog čega njegova naracija i dalje ostaje obilježena racionalizacijama i selektivnim predstavljanjem prošlosti. Nevjerodostojnost njegovog pripovijedanja stoga ne proizilazi samo iz ograničenja pamćenja, već i iz nastojanja da pojedine odluke i postupke naknadno opravda, što njegovom narativu daje obilježja etičke nepouzdanosti.

Zaključna razmatranja

Nepouzdanost pripovijedanja, prepoznatljivo sredstvo Ishigurovog stila, pokazatelj je narativne dvosmislenosti i protivrječnosti njegovih djela. Iako određeni individualni glas može zvučati ubjedljivo, on ne može pobjeći od granica vizije i izobličenja činjenica i sjećanja kroz subjektivnu interpretaciju. Snaga Ishigurovog narativa počiva na njegovom strateškom korišćenju nedostatka objektivnosti. Nesigurnost pripovijedanja zauzima centralno mjesto u Ishigurovim romanima *Slikar prolaznog svijeta* i *Ostaci dana*.

I jedan i drugi roman imaju pripovjedače u prvom licu koji biraju da se ponovo osvrnu na svoju prošlost ili je procijene iz perspektive starosti. Njihovo vraćanje prošlosti predstavlja pokušaj da naknadno protumače vlastite životne izbore i očuvaju koherentnu sliku o sebi u trenutku kada su suočeni s posljedicama svojih ranijih odluka. Masuji Ono, slikar koji je svoju umjetnost koristio kao instrument za promovisanje japanskog nacionalizma u deceniji koja je prethodila Drugom svjetskom ratu, i Stevens, batler koji je proveo život služeći lordu Darlingtonu, jednom od najposvećenijih britanskih zagovornika nacističke Njemačke, suočeni su sa neprijatnim posljedicama svojih nekadašnjih odluka i angažovanja. Oba romana prikazuju načine na koje pripovjedači kroz selekciju, prećutkivanje i naknadno vrednovanje događaja nastoje da svojim odlukama i postupcima pripišu smisao i opravdanje. Ishiguro u ovim romanima primjenjuje narativne praznine i nedosljednosti s tim što su one mnogo očiglednije u *Slikaru prolaznog svijeta* nego u *Ostaci dana*. I Ono i Stevens ne izgovaraju i zanemaruju neke od najvažnijih segmenata svoje prošlosti. Nepouzdanosti Ishigurovog pripovijedanja doprinose diskurs i jezik, kao i metanarativni komentari o granicama naracije. Masuji Ono se direktno obraća čitaocu i predočava mu kroz hipotetički govor sopstvenu perspektivu događaja koje opisuje, a Stevens koristi formalni i emocionalno suzdržan jezik koji odaje utisak potiskivanja emocija kako bi pokazao svoju profesionalnu veličinu. U *Slikaru prolaznog svijeta* Ishiguro otkriva da je njegov pripovjedač varljiv, nesiguran i nepouzdan i kroz neverbalni govor ostalih likova. I jedan i drugi narator odstupaju od glavne teme i često se osvrću na prošlost pokušavajući da utvrde poteškoće svojeg sadašnjeg položaja. Onova sjećanja nam ne otkrivaju činjenice o smrti njegove supruge i sina, dok su Stevensove reminiscencije oblikovane procesom retrospektivne reinterpretacije, pri čemu se pojedini događaji predstavljaju na način koji ublažava ili preusmjerava njihovu moralnu problematičnost.

Ishigurovi pripovjedači ne prenose prošlost kao skup objektivnih činjenica, već je iznova oblikuju u skladu sa svojim potrebama, strahovima i samopercepcijom. Sâm autor je u jednom intervjuu istakao da je sjećanje ključni element nepouzdanog pripovijedanja: "Zainteresovan sam za sjećanje jer je ono filter kroz koji vidimo naše živote, a budući da je maglovito i nejasno, postoje mogućnosti za samozavaravanje. Na kraju krajeva, mene kao pisca više zanima ono što ljudi govore da se dogodilo nego ono što se zapravo dogodilo" (King 2012: 261–262). Analiza romana *Slikar prolaznog svijeta* i *Ostaci dana* pokazuje da Ishigurova pripovjedačka nepouzdanost ne proizilazi prvenstveno iz nemogućnosti tačne rekonstrukcije prošlosti, već iz načina na koji protagonisti naknadno vrednuju vlastite postupke i odgovornosti. Vjerodostojnost naracije se stoga ispoljava kao oblik etičke samocenzure i racionalizacije, pri čemu pripovjedači ne prikrivaju činjenice u potpunosti, već ih predstavljaju kroz perspektivu koja ublažava njihovu moralnu odgovornost. Upravo iz napetosti između njihovih samointerpretacija i značenja koja čitalac prepoznaje iz njihovih iskaza oblikuje se jedan od ključnih efekata Ishigurove proze.

LITERATURA

- Bal, Mieke. 2001. *Looking in: the Art of Viewing*. Amsterdam: G+B Arts International.
- Bartlett, Frederic C. 1961. *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: The Cambridge University Press.
- Booth, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Burton, Rob. 2007. *Artists of the Floating World: Contemporary Writers Between Cultures*. Lanham: University Press of America. Dostupno na: Artists of the floating world : contemporary writers between cultures : Burton, Rob : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive. <https://archive.org/details/artistsoffloatin0000burt/page/n3/mode/2up>. Pristupljeno 13. 2. 2025.
- Chang, Elysha. 2015. *A Language that Conceals: an Interview with Kazuo Ishiguro, author of The Buried Giant*. Electric Literature. Dostupno na: <https://electricliterature.com/a-language-that-conceals-an-interview-with-kazuo-ishiguro-author-of-the-buried-giant/>. Pristupljeno 29. 9. 2024.
- Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Currie, Mark. 2007. *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- D'hoker, Elke. 2008. Unreliability between Mimesis and Metaphor: The works of Kazuo Ishiguro. U: *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*: 147–170. Ur. Elke D'hoker i Gunther Martens. Berlin: De Gruyter.
- Fludernik, Monika. 1993. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge.
- Fludernik, Monika. 1999. Defining (In)Sanity: The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability. U: *Transcending Boundaries: Narratology in Context*: 75–95. Ur. Walter Grünzweig i Andreas Solbach. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Fonioková, Zuzana. 2006. The Butler's Suspicious Dignity: Unreliable Narration in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day*. U: *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, Řada anglistická: Brno Studies in English* 32, S12 (1): 87–98. Dostupno na: (PDF) The Butler's Suspicious Dignity: Unreliable Narration in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day*. https://www.researchgate.net/publication/338612615_The_Butler's_Suspicious_Dignity_Unreliable_Narration_in_Kazuo_Ishiguro's_The_Remains_of_the_Day. Pristupljeno 10. 3. 2025.
- Furst, Lilian R. 2007. Memory's Fragile Power in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* and W. G. Sebald's *Max Ferber*. *Contemporary Literature* 48, 4: 530–553. Dostupno na: Memory's Fragile Power in Kazuo Ishiguro's "Remains of the Day" and W. G. Sebald's "Max Ferber" on JSTOR. <https://www.jstor.org/stable/27563769?seq=7>. Pristupljeno 17. 3. 2025.
- Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Prev. Channa Newman i Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Prev. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Herman, David. 2004. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ishiguro, Kazuo. 2017. *Ostaci dana*. Prev. s engleskog Gordana Velmar-Janković. Podgorica: Nova knjiga.

- Ishiguro, Kazuo. 2018. *Slikar prolaznog svijeta*. Prev. s engleskog Gordana B. Todorović. Podgorica: Nova knjiga.
- Jerić, Ante. 2022. Glas koji čuva slutnju: pripovjedač u romanu *Nikad me ne ostavlja* i njegovoj filmskoj adaptaciji. *Književna smotra, časopis za svjetsku književnost* 205, 3: 39–51.
- King, Richard. 2012. “But Perhaps I Did Not Understand Enough”: Kazuo Ishiguro and Dreams of Republican Shanghai. U: *Sino-Japanese Transculturation: From the Late Nineteenth Century to the End of the Pacific War*: 261–274. Ur. Richard King, Cody Poulton i Katsuhiko Endo. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Korte, Barbara. 1997. *Body Language in Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- Lewis, Barry. 2000. *Kazuo Ishiguro*. Manchester: Manchester University Press.
- Lodge, David. 1993. *The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Texts*. New York: Viking Penguin Group.
- Marcus, Amit. 2006. Kazuo Ishiguro’s *The Remains of the Day*: The Discourse of Self-Deception. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 4, 1: 129–150.
- Nünning, Ansgar. 1999. Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses. U: *Transcending Boundaries: Narratology in Context*: 53–73. Ur. Walter Grünzweig i Andreas Solbach. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Nünning, Ansgar. 2004. On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary. U: *The Dynamics of Narrative Form*: 11–58. Ur. John Pier. Berlin: De Gruyter.
- Nünning, Ansgar. 2008. Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches. U: *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*: 29–76. Ur. Elke D’hoker i Gunther Martens. Berlin: De Gruyter.
- Nünning, Ansgar. 2012. “With the Benefit of Hindsight”: Features and Functions of Turning Points as a Narratological Concept and as a Way of Self-Making. U: *Turning Points: Concepts and Narratives of Change in Literature and Other Media*: 31–58. Ur. Ansgar Nünning i Kai Marcel Sicks. Berlin: De Gruyter.
- Nünning, Vera. 2015. Conceptualising (Un)reliable Narration and (Un)trustworthiness. U: *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*: 1–28. Ur. Vera Nünning. Berlin: De Gruyter.
- Olson, Greta. 2003. Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. *Narrative* 11, 1: 93–109.
- Phelan, James. 2005. *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca – London: Cornell University Press.
- Phelan, James. 2008. Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*. U: *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*: 7–28. Ur. Elke D’hoker i Gunther Martens. Berlin: De Gruyter.
- Solar, Milivoj. 1974. *Ideja i priča: aspekti teorije proze*. Zagreb: Liber.
- Solar, Milivoj. 1984. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Wall, Kathleen. 1994. *The Remains of the Day* and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration. *Journal of Narrative Theory* 24, 1: 18–42.
- Yacobi, Tamar. 2005. Authorial Rhetoric, Narratorial (Un)Reliability, Divergent Readings: Tolstoy’s *Kreutzer Sonata*. U: *A Companion to Narrative Theory*: 108–123. Ur. James Phelan i Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell Publishing.
- Zerweck, Bruno. 2001. Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction. *Style* 35, 1: 151–176.

SUMMARY

ILLUSION AND REALITY: THE UNRELIABILITY OF NARRATION IN ISHIGURO'S NOVELS *AN ARTIST OF THE FLOATING WORLD* AND *THE REMAINS OF THE DAY*

The concept of unreliable narration has long occupied a central place in narratological theory, attracting sustained scholarly attention over the past several decades. This study examines narrative unreliability in Kazuo Ishiguro's novels *An Artist of the Floating World* and *The Remains of the Day* through the lens of contemporary narratological approaches. Drawing primarily on the theoretical frameworks of Gérard Genette, James Phelan, Ansgar Nünning, Monika Fludernik, and Mieke Bal, the paper analyzes the narrative strategies through which Ishiguro constructs Masuji Ono and Stevens as unreliable narrators. Their accounts are characterized by omissions, inconsistencies, selective presentation of events, reflections on the act of remembering, rationalizations, and various forms of self-deception that undermine the credibility of their narratives. Both protagonists retrospectively reconstruct the past in an effort to justify earlier decisions and preserve a coherent sense of personal identity. Particular attention is devoted to the ways in which selective memory and ethical self-censorship shape their understanding of the past and influence readers' interpretations. The analysis demonstrates that Ishiguro employs unreliable narration to explore the complex relationship between memory, identity, and moral responsibility, with narrative meaning emerging from the tension between what is revealed and what remains unspoken. The study ultimately argues that narrative unreliability functions not merely as a narratological device but as a fundamental mechanism in the construction of literary meaning.

Keywords: unreliable narration, Kazuo Ishiguro, *An Artist of the Floating World*, *The Remains of the Day*, narratology, memory, ethical self-censorship

Mehanizam civilizacijskog zla u konceptu ratne tematike

Uvod

Brojne stilsko-tipološke veze između istorijskih tipova romana Mihaila A. Šolohova i Mihaila Lalića upućuju nas na komparatistički koncept kao model istraživanja ratne tematike na primjerima tekstova koji u okviru realističke književne tradicije problematizuju temu velikih svjetskih sukoba i složenih ideoloških i društvenih previranja (*Tihi Don* Mihaila A. Šolohova i ratna tetralogija Mihaila Lalića koju čine romani *Ratna sreća*, *Zatočnici*, *Dokle gora zazeleni* i *Gledajući dolje na drumove*). Rezultat komparativnog pristupa¹ – utemeljenog na metodologiji tipoloških analogija u istraživanju koje u krajnjoj sintezi ukazuje na globalnu ideju o univerzalnoj sudbini čovjeka u velikoj ratnoj stihiji – doprinosi razumijevanju interliterarnog procesa kojim se stvara umjetnički model izgrađen na prikazu rata kao složenog mehanizma zla.

Oba pisca su orijentisana na oblikovanje nacionalnih tragedija u kojima se narod, čvrsto oslonjen na tradiciju i prošlost, našao u vrtlogu ratnog razaranja. Kompozicione ose ovih romana su njihovi glavni junaci čije tragične sudbine i polemičan odnos prema ustaljenim obrascima ponašanja otkrivaju svu kompleksnost položaja običnog čovjeka u istorijskim kataklizmama o kojima se pripovijeda u formi ciklusa uz epsku širinu. Pesimistička i tragična vizija života ostvarena je u stilski srodnim naturalističkim prikazima stradanja koji osvjetljavaju ideju ratne surovosti očitovanu u scenama zvjerskog ubijanja kao svojevrsnoj demonstraciji zla koje doprinosi sunovratu civilizacijskih vrijednosti. Slične psihološke situacije i srodni filozofski pogledi na svijet, kao i ekspresionistički prikaz ratne surovosti i apokaliptična vizija stvarnosti, proizilaze iz tragične koncepcije svijeta *Tihog Dona* i Lalićeve ratne tetralogije u kojima je sudbina junaka vezana za istorijske okolnosti gdje je obrazac ponašanja likova u skladu sa herojskim vremenom, pa-

¹ Osnova našeg metodološkog postupka zasniva se na uvjerenju “da se složeni mehanizmi književnih procesa, te i kulture u cjelini, ne mogu pojmiti bez konteksta međunarodnih uzajamnosti, tj. van istorijsko-tipološkog pristupa” (Stojanović-Pantović i Kosanović 2011: 382–384).

trijarhalnim uređenjem i u skladu sa rigidnim pravilima koja diktiraju način djelovanja i mišljenja u ratnim uslovima. Na primjeru pojedinačnih sudbina junaka, koje su mahom sve tragične, Šolohov i Lalić grade ideju univerzalnog i opšteg, tj. ideju tragične slike svijeta, jer umjetnički model, “odražavajući pojedini događaj, istovremeno odražava i celu sliku sveta” (Lotman 1976: 286). Stoga, kao polazno stanovište u interpretaciji Šolohovljevog i Lalićevog djela nameće se ono što su brojni proučavaoci njihovih romana isticali – a što je ujedno dio društveno-istorijskih i filozofsko-psiholoških analogija koje nalazimo u pesimističkoj viziji života u romanima obaju pisaca – da su *tragično osjećanje* i *dehumanizovana slika svijeta* idejna i stilaska osobina ovih romana i da je *tragično* dominantna koja usmjerava radnju i postaje jedan od glavnih strukturnih elemenata:

Bio je bez kape, nije imao ni gornjeg dela lobanje, koji je zbrisan parčetom granate; u praznoj šupljini lobanje uokvirene mokrim pramenovima kose, svetloružičasta voda – od kiše. Iza njega u raskopčanom koporanu i poderanoj bluzi ležao je jak, dosta visok regrut; na golim grudima koso je ležala donja vilica, a ispod kose, na glavi belelo se uzano parče čela s osmuđenom zavrnutom kožom, u sredini među vilicama i temenom izlomljene kosti, crno-crvena žitka kaša. (*Tihi Don*, knj. II, str. 417)

Muka će te uhvatiti ako vidiš. Zakorila se sukrvica, krv, mozgovi isprosipani, ima i kosti, razdrobljene, bijele se, a preko toga – neđe zakrpa, neđe opanak zinuo gumeni, sirotinjska kapa i poklopac od lobanje, frculeta, komadić košulje, parče žice u kojoj su bili vezani, a muve se usnudale i tice došle da ključaju – očeraš ih, a one se odmah vrate... Eto, samo to je ostalo od sedamdeset i osam ljudi – pa mi ti sad pohvali čovjeka kao što umiješ!... (*Dokle gora zazeleni*, str. 108)

Ratna i revolucionarna stvarnost u romanima Šolohova i Lalića oblikovana je, dakle, kao prostor intenzivnih društvenih i moralnih sukoba koji određuju sudbine pojedinca i kolektiva. Polazeći od složenih odnosa između ideologije, istorije, kulturoloških obrazaca i ljudske prirode, oba autora istražuju posljedice nasilja, preispituju vrijednosne obrasce i problematizuju granice između dobra i zla u manihejski organizovanoj narativnoj stvarnosti. Njihove stvaralačke težnje, zasnovane na naturalističkim prikazima herojskog, ali i na odstupanju od herojskog načina djelovanja i na, šolohovski rečeno, nepristajanju da se “poštedi ljudska osjećajnost”, usmjerene su upravo na umjetničko, univerzalno istraživanje i na razotkrivanje ljudske prirode u istorijski složenim vremenima stradanja. U takvoj slici svijeta čovjek i njegova priroda igraju presudnu ulogu u istorijsko-društvenim događajima koje kreiraju kao ljudi koji čine zlo i koji su istovremeno žrtva tog zla. Stoga ćemo se u nastavku, u kontekstu filozofije zla, pozabaviti ovim fenomenom i načinom na koji je on umjetnički oblikovan u djelima ratne tematike.

Filozofija zla u kontekstu ratne tematike

Odgovor na pitanja *šta je zlo, koje mu je porijeklo, čemu je suprotstavljeno i kako se ostvaruje* može se naći u osnovi mitologije, istorije, filozofije, teologije, antropologije, psihologije, sociologije, umjetnosti i književnosti, kao i u njihovoj korelaciji. Filozofske ideje o prirodi zla predmet su velikog broja rasprava koje ga smještaju u različite koncepte – metafizičke, političke, etičke i estetičke, pa je tako na primjer Sokrat zlo posmatrao u konceptu etičkog i kao objekat neznanja, dok su Platon i Aristotel svoje učenje zasnivali na opštem nivou (države i politike), a epikurejci i stoičari smatraju da zlo nije ni metafizički ni politički, već etički problem. Laš Svensen u knjizi *Filozofija zla* govori o opoziciji Dobro i Zlo, pri čemu tvrdi da su to “odnosni pojmovi – nešto što je dobro ili zlo u odnosu na nešto drugo, ne samo po sebi. Zlo nije supstanca, stvar, već osobina stvari, događaja i postupaka. Zlo nije nešto određeno ili dobro omeđeno, i nema suštinu” (Svensen 2001: 26). Dakle, zlo je širok pojam suprotstavljen kategoriji dobra i posmatra se u toj opoziciji od samih početaka dualističke misli, pri čemu se pojavljuje u vidu različitih fenomena, kao što su “bolest, prirodne katastrofe, smrt, rat, genocid, terorizam, trgovina drogom, ropstvo, zlostavljanje, nasilje nad decom” (*ibid.*). Karl Jung zlo vezuje za čovjekov propust da se susretne sa svojom Sjenkom koja je tamna strana ličnosti i suprotnost Egu i Personi, ali sastavni i prirodni dio ličnosti, jer postojanje tamne strane u čovjeku, koja se ne sastoji od sitnih slabosti i manjkave ljepote, nego od upravo demonske dinamike, predstavlja nešto što je samo po sebi strašno (Jung 2003: 488). Ono u čemu je saglasna većina oblasti čija je predmetnost priroda zla, a o čemu nam svjedoči i sama literatura i njen lajtmotiv praiskonske borbe dviju kosmičkih sila, jeste da se zlo ne javlja i ne može se posmatrati usamljeno i izolovano, već dijalektički i u korelaciji sa drugim fenomenima života kao što su dobro, lijepo i moralno, jer svijet teži ravnoteži koja se zasniva na binarnim kategorijama: “Antropološke oznake zla uobličene kroz pojmove dobro, zlo, ljubav, mržnja, sreća kao bezvremene kategorije su, u stvari, one singularne tačke na kojima egzistira i sam život” (Striković 2010: 10).

Složenost prirode zla i njegova povezanost sa drugim životnim fenomenima čine ga zanimljivim umjetničkim motivom, o čemu svjedoče brojna djela svjetske književnosti, od grčkih mitova do savremene književnosti, u kojima se problematizuje zlo, njegovo porijeklo i pitanje da li dolazi od čovjeka ili ga rađaju vrijeme, okolnosti i kulturološke osobenosti. Laš Svensen u *Filozofiji zla* analizira bajku Hansa Kristijana Andersena *Snežna kraljica* i bavi se pričom posvećenom razbijenom ogledalu, pri čemu simboliku *đavolovog ogledala* vezuje za izvor zla: “Gledamo zlo, činimo zlo i izloženi smo zlu. Žan Bodrijar se pita kuda je zlo danas nestalo i odgovara da je ono svuda. To me podseća na Andersenovu bajku ‘Snežna kraljica’, u kojoj se đavolovo ogledalo – koje izobličava na zlo sve što se u njemu ogleda – razbija, a krhotine dospevaju u oči i srca ljudi, tako da oni vide zlo i ružnoću kuda god da pogledaju” (Svensen 2011: 213). Bilo da je prikazano kao

istorijski uslovljeno ili kao metafizičko, univerzalno – motiv zla se nalazi u osnovi stvaralačkih težnji da se objasni čovjek i njegova uloga na svijetu, zbog čega veoma važno mjesto u toj tematici imaju književni likovi i njihov odnos prema fenomenu zla. Kada se umjetnički prostor organizuje kao haotičan i uređen po zakonima koje diktiraju kosmičke sile zla, a prostor zemlje (suprotstavljen prostoru neba) to simbolički jeste, onda je junak kao dio takvog konteksta dvostruko ugrožen – od zla koje stvaraju okolnosti i od onog drugog koje rođenjem stiče kao tamnu stranu svoje prirode i kao kainovsko nasljeđe². S obzirom na uzajamnost čovjekovog djelovanja i kulturološko-istorijskih prilika u kojima se nalazi i koje ga oblikuju, ponašanje biva uslovljeno, osim moralnim principima koji su stvar individualnog karaktera, takođe i stepenom deformisanosti spoljašnjih okolnosti. Naime, čovjek kao biće kulture navikao je na pravila koja usmjeravaju njegovo djelovanje i u redovnim okolnostima će, bez obzira na lični karakter, koji može biti dobar ili loš/zao, svoje ponašanje uskladiti sa sistemom normi koji kultura uspostavlja. Međutim, u uslovima deformisanosti, haotičnosti i uzburkanosti, koji nastaju kao pratioci istorijskih i prirodnih kataklizmi, pravila se ukidaju i čovjek djeluje u skladu sa svojom prirodom koja je arhetipski obilježena dobrom (svjetlošću), ali podjednako i zlom (tamom). Koja sila će u toj neizvjesnoj mikrokosmičkoj borbi da pobijedi zavisi od niza psiholoških procesa koji se u pojedincu dešavaju, pa je takva borba veoma dobar pokazatelj egzistencijalnih zakonitosti koje su od samih početaka filozofske i umjetničke misli predmet njihovog interesovanja. Dakle, dobro koje se sadrži u pojmovima *moralu*, *ljepote*, *istine* i *pravednosti* u uslovima haosa koji ukida pravila postaje ugroženo i ustupa mjesto zlu koje se ostvaruje u *nemoralu*, *nepravdi*, *surovosti*, *ružnom* i u drugim pojavama koje simbolizuju odsustvo svjetlosti i čistote. Te pojave postaju predmet umjetničkog modelovanja u poetskim slikama čiji akteri su nekad očigledni znakovi zla koji dolaze u vidu onostranih bića čija priroda simbolizuje tamu (đavola, vještica, zmajeva, čarobnjaka itd.), a češće, i za analizu izazovnije, su to ljudski likovi koji ne odaju utisak zloćudne prirode³ i koji, postajući dio određenih okolnosti, pokazuju svoje okom nevidljive sklonosti, ka dobru ili ka zlu. Veoma je širok dijapazon književnih tema koje problematizuju različite vidove zla i njihovu povezanost sa određenim karakterima. Tako se, na primjer, Jasmina Ahmetagić u knjizi *Priče o Narcisu zlostavljaču: zlostavljanje u književnosti* bavila fenomenom zla koje se ostvaruje kroz nasilje, pa je na primjeru nekoliko književnih djela izdvojila: *mo-*

² U vezi sa tim zanimljivo je Jungovo stanovište: "Ako se demonima onemogućiti da se nasele u steni, šumi, planini i reci, onda oni koriste čoveka kao mnogo opasnije prebivalište." (Jung, cit. prema Ahmetagić 2011)

³ Skot Pek koji se na temelju svojih iskustava u radu sa pacijentima u knjizi *Ljudi laži* bavi prirodom zla na individualnom psihopatološkom, ali i na grupnom planu kaže: "Zla ljudska bića su česta pojava i posmatraču izgledaju kao obični ljudi (...) Nema nikakve nade da ćemo izlečiti ljude od zla ako nismo u stanju da se sa njim direktno suočimo" (Pek 1995: 9).

ralno, ljubavno i porodično zlostavljanje (Ahmetagić 2011),⁴ napomenuvši da je polje istraživanja teme zla u književnosti toliko široko da zahtijeva jednu posebnu granu književne kritike koja bi bila posvećena ovoj temi (*ibid.*: 9), što nam svjedoči, osim o složenosti ovog fenomena u književnosti, i o složenosti ljudske prirode koja teži unutrašnjoj ravnoteži i koja je centralni predmet književnog pripovijedanja i tumačenja. Istorija svjetske literature, dakle, obiluje primjerima djela usmene i pisane književnosti u kojima ideografsko središte predstavlja simbolička binarna opozicija *dobra i zla, svjetla i tame, morala i nemorala, ljepote i ružnoće, neba i pakla* itd., pa tako na primjer Žorž Bataj u knjizi *Književnost i zlo* detaljno analizira poetske ideje osam stvaralaca (Emili Bronte, Bodlera, Mišlea, Vilijama Blejka, Sada, Prusta, Kafke i Žana Ženea) koji su problematizovali fenomen zla u svojim djelima. Bataj u dijelu posvećenom Blejku zapaža da je pisac, iako nije bio filozof, “izrekao ono bitno, sa snagom i, čak, sa preciznošću na kojoj mu filozofija može pozavidjeti: “Sve što se kreće”, piše on, “kreće se zahvaljujući Suprotnostima. Privlačenje i Odbijanje, Razum i Energija, Ljubav i Mržnja, neophodni su Ljudskom životu. Iz ovih suprotnosti rađa se ono što Religije zovu Dobrom i Zlom. Dobro je pasivno načelo podređeno Razumu. Zlo je aktivno načelo koje rađa Energija” (Bataj 1977: 89).

Jedan od načina na koje se zlo ostvaruje, a koji podrazumijeva masovno učestvovanje u činjenju protiv dobra jeste rat kao vrhunac mehanizma nasilja zasnovanog na destruktivnosti, okrutnosti i mržnji prema Drugome. U psihologiji i psihopatologiji govori se o dvijema pojavama koje se manifestuju kao primjeri ljudske destruktivnosti u kojima se ogleda fenomen zla. To su *racionalni* i *iracionalni delirijum*, pri čemu je, dugoročno posmatrano, *racionalni* opasniji i kao takav korišten kao sredstvo ostvarivanja destruktivnih ciljeva u totalitarnim sistemima. Podrazumijeva od strane *mase koja demonstrira silu zla* unaprijed smišljeno sistemsko uništavanje Drugoga (bilo da je u pitanju pojedinac, grupa koja drugačije misli, ili čitav narod) po principu da cilj opravdava sredstvo:

Potrebno je u pripremi za racionalni delirijum sve ono što će protivrečnoj strani osporiti ljudske i moralne osobine univerzalnih vrijednosti (...) Sve ono što se dešava u graničnim stanjima kod masovnih pojava podliježe i masovnom delirijumu. U masovnim pokretima najopasnije je racionalizovati zahtjeve u formi jasnih poruka

⁴ Ahmetagić objašnjava da je na primjerima izabranih tekstova promišljala odnos junaka koji su u neposrednoj interpersonalnoj relaciji, analizirala koje su to strategije zlostavljanja i kako se sprovode, šta im je rezultat: “Fokusirana na književne junake koji vrše ili trpe zlodela knjiga je zamišljena i kao vodič kroz lavirint zapretenih odnosa zlostavljača i žrtve” (Ahmetagić 2011: 9–19). Autorka je veoma zanimljivo interpretirala Kafkin *Proces* u kontekstu mobinga, jer je, kako navodi, tortura kroz koju lik prolazi slična onoj u poslovnom okruženju, zatim je osvijetlila psihološki profil Pekićevog Konrada Rutkovskog, dok se ljubavnim i porodičnim zlostavljanjem bavila na primjerima Nabokovljeve *Lolite*, drame Vide Ognjenović *Mileva Ajnštajn*, Pekićevog *Zlatnog runa*, Andrićeve priče *Zlostavljanje*, romana *Pijanistkinja* Elfride Jelinek i *Gazda Mladen* Bore Stankovića.

koje se ne provjeravaju. Značajna osobina racionalnog delirijuma kao vrhunskog ljudskog zla jeste ta što se on pripremama može organizovati. (Striković 2010: 16)

Masovni pokolji, nacistički i drugi logori i genocidno uništavanje naroda krajnji su primjeri kako racionalni delirijum funkcioniše, a to je pokazatelj da u čovjeku caruju istovremeno i sile dobra i sile zla i da je veoma često i većini ljudi (u uslovima haosa koje masovni delirijum proizvodi) teško da se odupre mehanizmu nasilja koji je u suprotnosti sa humanističkom vizijom čovjeka. Tako na primjer Radomir V. Ivanović, razmatrajući oblike metafizičkog, fizičkog i moralnog zla na primjeru Šolohovljevog romana *Tihi Don*, zaključuje da “čovjek u kolopletu istorijskih događaja biva *a priori* obilježen Zlom, nerijetko i mimo svoje volje postaje ‘proizvođač zla’” (Ivanović 2012: 99), na šta bi se moglo nadovezati tumačenje Hane Arent koja u knjizi *Ajhman u Jerusalimu* govori o banalnosti zla da bi istakla fenomen s kojim se suočila na suđenju Ajhmanu, sadržan u činjenici da jedan od najvećih zločinaca prošlog vijeka nikad nije shvatio šta je zapravo radio. Čini se, dakle, i mnoga književna djela nam o tome svjedoče, da je čovjekova sklonost zlu univerzalna, a tragičnost ljudskih sudbina, surovost, propadanje vrijednosti i razaranje jesu posljedica te sklonosti pojedinca u masi koja opravdava mehanizam nasilja. Zato su, osim u estetskom, u filozofskom, antropološkom, sociološkom i psihološkom smislu dragocjeni primjeri književnih djela u kojima se na primjerima iz stvarnosti konstituišu likovi koji se u krvoločnoj masi ponašaju drugačije i koji uprkos kolektivnoj psihozi ostaju na strani dobra, a protiv zla koje se čini u ime viših ciljeva. “Nasilje kao etičko i estetsko sidrište romaneskne strukture nije ne- očekivano u suvremenoj ruskoj prozi, što se posebice odnosi na prozu o logorima: apsolutna nemoć zatvorenika-logoraša često se očituje kao nasilje prema slabijem/ drukčijem logorašu zatvoreniku (ili, po povratku iz logora, prema ženi/supruzi i/ili djeci)” (Lugarić Vukas 2022: 19). Dakle, literarna obrada teme zla je usmjerena na pokušaj otkrivanja ne samo prirode zla nego prirode čovjeka uopšte, sa čim u vezi Goran Sekulović u ogledu “Filozofija zla u književnosti” pesimistično tvrdi da je filozofija zla u književnosti njena osnovna tema i srž, budući da književnost bez zla kao da i nije književnost, jer sebi uskraćuje najdublju bit čovjeka, a time i ono što pokreće svijet (Sekulović 2010: 97).

U knjizi *Anatomija ljudske destruktivnosti* Erih From pod pojmom agresija podrazumijeva sve postupke kojima je cilj nanijeti štetu drugome, pri čemu pravi razliku između *benigne agresije* koja se zasniva na odbrambenoj reakciji i *maligne agresije* koja je biološki neprilagodljiva i zasnovana na okrutnosti i rušilaštvu (From 2016). Budući da se “sa razvojem civilizacije povećava učestalost i krvožednost ratova” (*ibid.*: 203), to nas upućuje na zaključak da se čovjekova moralna svijest ne razvija istim intezitetom, nego čak i nazaduje, na šta ukazuju i istorijski tipovi romana kakvi su Šolohovljev *Tihi Don* i Lalićeva ratna tetralogija (*Ratna sreća, Zatočnici, Dokle gora zazeleni, Gledajući dolje na drumove*) u kojima su pisci na epski širok način prikazali “čovjeka kao nedužnu žrtvu u tamnoj igri veli-

kih historijskih događaja” (Živković 2011: 308), ali su, s druge strane, prikazali i onog čovjeka koji je u ime ideologije neumorni *proizvođač zla*. O tome je veoma zanimljivo pisao Radomir V. Ivanović koji tvrdi da je Šolohov (kao i Tomas Man, Herman Hese, Ivo Andrić i Mihailo Lalić) “izraziti evropski humanista koji smatra da savremena civilizacija tehnički i tehnološki napreduje, ali da zato moralno nazaduje” (Ivanović 2012: 93), što nas navodi na zaključak da je tema rata u osnovi posvećena želji da ratova više ne bude. To se s jedne strane čini kao potpuna utopija s obzirom na povećanu učestalost sukoba i u XXI vijeku koji su znak sve veće destruktivnosti ljudske prirode i zla kao sredstva kojim se rat ostvaruje, a s druge strane to je objašnjenje tematike koja odražava “društveni etos nasilja” (Larionov 2014) kako bi se na umjetnički način izvršila dekonstrukcija jezika agresije i ukazalo na besmislenost sukoba.

Manipulativne strategije kojima se rat (i sistem koji sprovodi rat) služi ogledaju se u brojnim primjerima na koje nailazimo u Šolohovljevom i Lalićevim romanima, a počivaju na žrtvovanju pojedinca “višim ciljevima”, što dovodi do ukidanja civilizacijskih vrijednosti oličenih u kategoriji dobra i do povratka praiskonskom haosu: “Tek u ratnim uslovima tri vodeće kategorije – *Moral*, *Amoral* i *Imoral* pokazuju potpuni ljudski pad i civilizacijski sunovrat, budući da ratovi predstavljaju krajnju tačku u ‘proizvodnji zla’, a ujedno predstavljaju i povratak iskonskom haosu” (Ivanović 2012: 94). Ratu kao mehanizmu nasilja i “krajnjoj tački u proizvodnji zla” suprostavljena je revolucija kao oblik *biološki adaptivne, benigne agresije* o kojoj Erich From govori kao o odbrambenoj i usmjerenoj na borbu za slobodu:

Među svim pretnjama čovekovim vitalnim interesima, pretnja slobodi je od najvećeg značaja, pojedinačno i društveno. Nasuprot opšteprihvaćenom mišljenju da je želja za slobodom proizvod kulture i još specifičnije da je uslovljena učenjem, mnogobrojni dokazi ukazuju na to da je želja za slobodom biološka reakcija ljudskog organizma. Jedan fenomen koji podržava ovo gledište jeste to što su se nacije i klase tokom istorije borile protiv tlačitelja ako je postojala najmanja mogućnost za pobjedu, a često čak i kada je uopšte nije bilo. Istorija čovečanstva je zaista istorija borbe za slobodu, istorija revolucija... (From 2016: 191)

Osvajačkoj ratnoj stihiji koja simbolizuje razaranje, stradanje i uništavanje Drugog suprotstavljena je, dakle, revolucionarna snaga koja, motivisana biološkom potrebom za slobodom, aktivira snažne mehanizme odbrane u borbi protiv tame i haosa. Upravo na toj borbi su zasnovani Šolohovljev i Lalićev herojsko-revolucionarni model svijeta u kojem povlašćeni položaj imaju glavni junaci jer pisci njihovim djelovanjem i odnosima sa drugim likovima u vremenu ratova i revolucija problematizuju i ogoljuju propadanje civilizacijskih vrijednosti, ali i nadu da uvijek postoje svijetli primjeri onih koji te vrijednosti njeguju. Takav postupak rezultira umjetničkom slikom u kojoj se uspostavljaju binarne opozicije: ratne vrijednosti – revolucionarne vrijednosti, pravednost – nemoralno postupanje,

viteška hrabrost – besomučno ubijanje, princip čojstva i junaštva – princip zasnovan na uvjerenju da cilj opravdava sredstvo – dakle, uspostavlja se opozicija dobro – zlo. S obzirom na to da rat deformiše prostor, vrijeme i ljude, veoma je teško napraviti jasnu granicu između moralnog i nemoralnog, ispravnog i neispravnog, herojskog i zlostavljajućeg, jer društveno uslovljeno ponašanje u ratu često postaje ambivalentno u situacijama koje se mogu posmatrati iz više uglova, sa čim u vezi su oba pisca nastojala da ostvare više puta saopštene stvaralačke namjere – da razbiju pojednostavljenu sliku rata i revolucije. Naime, mnogi likovi obaju umjetničkih modela nerijetko čine zlo ubijedeni u ispravnost svog postupanja i opravdavaju ga ratnim uslovima koji surovost i odsustvo sažaljenja podrazumijevaju⁵. Dakle, to su okolnosti u kojima se očituje nemogućnost otklona od mehanizma nasilja, scene u kojima je veoma tanka granica između odbrane i nasilja i u kojima se “lako odbrambena agresivnost stapa s (neodbrambenom) agresivnošću i sadiističkom željom da se situacija preokrene kontrolisanjem drugih umesto da budemo kontrolisani. Ako i kada se to dogodi, revolucionarna agresivnost je poništena i obavlja uslove koje je želela da uništi” (From 2016: 193).

Fenomen zla u Šolohovljevoj i Lalićevoj manihejskoj slici svijeta

U središtu Šolohovljevog i Lalićevog stvaralačkog interesovanja nalazi se sudar *pojedinačnog* koje je oličeno u individualnoj psihologiji i *društveno-opšteg* koje je dio istorije. Dakle, čovjekova sudbina u kolopletu društveno-istorijskih previranja je osnova njihovih istorijskih tipova romana koji na paradigmatiskom nivou teksta saopštavaju univerzalne istine o ljudskoj prirodi kao stecištu kosmičkih sila dobra i zla. Oba pisca su tip stvaralaca koji smatraju da “najveći broj ljudskih zamisli, inicijacija i činova predstavlja iskonski shvaćenu ‘mješavinu dobra i zla’” (Ivanović 2012: 97), pri čemu tragične sudbine likova u manihejskom modelu svijeta zasnovanom na principu dualizma, kao i njihovo neprekidno stradanje u događajima čiji su direktni i indirektni učesnici pokazuju da zlo često preovladava, što je uslovljeno deformisanošću vremena i prostora u uslovima sukoba i revolucija, a što se ogleda u velikom broju ekspresionističkih opisa ratne svireposti. Teodosius Dobzhanski iznosi suštinsko gledište vezano za ljudsku prirodu kada kaže da čovjek zna da je odgovoran za svoja djela, jer je stekao znanje o dobru i zlu, a to je užasno težak teret koji nijedna životinja ne mora da podnese (prema From 2016: 220), što nameće zaključak o svjesnom odabiru svakog pojedinca u vlastitom postupanju, ali s druge strane, vidimo to na primjerima iz djela, mnogo češće su postupci pojedinca usklađeni sa djelovanjem mase koja je pre-

⁵ “Zlo nastaje kada se odgovornost udalji od pojedinca i prenese na opšti plan i kad se interesi udalje od opštih obzira i prenesu na lični plan” (Arent, cit. prema Svensen 2001: 180).

puštena ratnoj stihiji i kolektivnom zlu. Budući da su se i Šolohov i Lalić vodili poetskim načelima realističke organizacije narativnog teksta, vjerodostojnost i upečatljivost poetskih iskaza je obilježje filozofije stvaranja obojice pisaca, što upućuje na zaključak da ni jedan ni drugi nijesu imali potrebu da uljepšavaju i idealizuju ni stvarnost ni čovjeka, o čemu su u više navrata govorili. Šolohov je tako, na primjer, u predgovoru engleskom izdanju *Tihog Dona* 1934. godine eksplicitno objasnio svoj pripovjedački postupak, a u vezi sa komentarima kritike da su neke scene označene kao pune nasilja:

Engleska štampa me često prekoreva zbog okrutnog prikazivanja stvarnosti. Neki su kritičari govorili o “surovosti ruske naravi uopšte”. Što se tiče ovog prvog, prihvatajući taj prigovor, rekao bih da je loš onaj pisac koji ulepšava stvarnost na štetu istine, i koji hoće da poštedi čovekovu osećajnost, zbog lažne želje da mu se prilagodi. Moja knjiga ne pripada onoj vrsti dela koja se čitaju posle ručka i čiji je jedini zadatak da potpomognu probavu. (cit. prema Kosanović 1988: 75–76)

Slično o ovoj temi misli i Mihailo Lalić, kao isti tip pisca koji je lišen potrebe da idealizuje stvarnost. Više puta je govorio o zadatku ozbiljne literature i njenoj saznanjnoj i prosvjetiteljskoj ulozi:

Književnost je pozvana da ljude sprečava u nekim stvarima koje su im prirodene. Književnost, na primjer, od Homera naovamo ratuje protiv rata – a toga je vazda bilo, sve više. Pisci pokušavaju da ljude oduče od krađe, pljačke, grabeži, kurvanja, a to su sve urođene stvari (kao u životinja). Tome se ništa ne može. (Lalić 2023: 406)

Dakle, Šolohovljeva i Lalićeva manihejski organizovana narativna stvarnost imaju funkciju da se u sukobu dobra i zla prikaže dualizam ljudske prirode koja je, pod uticajem spoljašnjih faktora udruženih sa unutrašnjim nagonima tamne strane bića i sa karakternim strastima, spremna osim za herojske podvige i odbrambenu agresiju takođe i za izdaju, zlotvorstvo i malignu agresiju. Erih From navodi niz antropoloških istraživanja kojima se došlo do uvjerenja da ljudska priroda nije fiksirana i da se “čovjek rađa kao prazan papir na kojem kultura ispisuje svoj tekst” (From 2016: 210). Koncept o čovjekovim urođenim osobinama kao što su gramzivost, pohlepa i sebičnost zloupotrebljavan je kako bi se opravdala neka od najnehumanijih djela. Dakle, From je zagovornik mišljenja da se nepoželjno ljudsko ponašanje apsolutno ne može pravdati jednostavnim objašnjenjem da je dio ljudske prirode, a u prilog tome govori i činjenica da neki ljudi jesu skoloni nasilju, a neki ne, što je u umjetničkom modelu svijeta prikazano kao *beskrajno šarenilo ljudskih karaktera* koji se formiraju pod uticajem nasljeđa, kulture i specifičnih okolnosti, ali i pod uticajem unutrašnjih psiholoških procesa koji su individualni. Sajmon Baron Koen u knjizi *Psihologija zla* istražuje uzrok ljudske surovosti i polazi od činjenice da je standardno objašnjenje da je holokaust primjer zla koje su ljudi spremni da nanese jedni drugima i da je zlo često tretirano kao nerazumljivo i kao

tema kojom je teško baviti se jer je skala užasa tolika da se ne može prenijeti njena grozota, ali da je potrebno istražiti kako su ljudi sposobni činiti surovosti, a ne samo zadržati se na činjenici da su jednostavno zli (Koen 2012: 16). Šolohov i Lalić, oslanjajući se u velikoj mjeri na naturalistički način prikazivanja ratne stvarnosti i odbijajući da ublaže prikaze ljudske patnje i surovosti, svoje umjetničko istraživanje usmjeravaju upravo ka tom razotkrivanju ljudske prirode u historijski složenim epohama i u svijetu u kojem “do najdoslovnije razine vrijedi maksima ‘tko jači – kvači’ (najjači je onaj koji je najspremniji činiti nasilje i stoički ga podnositi)” (Lugarić Vukas 2022: 19).

Mehanizam nasilja u romanu *Tihi Don*

Nemilosrdna surovost rata u Šolohovljevom romanu *Tihi Don* dio je tragične slike svijeta u kojoj se gomilanje nasilja tiče degradacije civilizacijskih vrijednosti i ukidanja mogućnosti da nasilje može biti prevaziđeno humanizacijom ljudskog djelovanja, odnosno preovladavanjem dobra nad zlom. U uslovima bijesa i mržnje koji se vežu za ratnu stihiju dobro – požrtvovanost, plemenitost, empatija i moralnost – uvodi se u minus postupak i ustupa mjesto njegovoj negaciji. Bogdan Kosanović, dovodeći u vezu karakter, smisao i funkciju turpizama sa tragičnim u romanu, kaže da “motivi nakaznog, bizarnog, bolesnog izražavaju raspad etičke i estetičke harmonije epskog sveta” (Kosanović 1988: 73), što znači da je fenomen zla u službi demistifikacije epskog modela svijeta koji se zasniva na nepisanim pravilima ratničke časti i morala: “Težeći nekoj vrsti ‘romana istine’, pisac se i turpizmima opire ‘lakiranju stvarnosti’” (*ibid.*: 76). Brutalna ubistva i krvoločno postupanje praćeno agresijom, destruktivnošću i sadizmom prate mnoge od opisa borbi u kojima caruju kosmičke sile zla, pri čemu je prisutno gradacijsko stepenovanje ljudske surovosti povezano sa sve većom deformacijom čovjeka u uslovima gladi, bolesti i psihološke i fizičke iscrpljenosti. Antihumanistička djelovanja likova u zajednici u kojoj razjarena masa ubija trudnu Turkinju na pragu kuće (Prokofijeva žena), otac siluje ćerku (Aksinju), muž surovim batinama kažnjava ženu koja ga ne voli (Stepan i Aksinja), brat se nudi sestri da je tješi (Mička i Natalija), momak nasrće na djevojku (Mička i Lizaveta), snaha na svekra (Darja i Pantelej) predstavljaju autohtone oblike zla i uvod u ekspanziju sila tame koje će biti najočiglednije u opisima rata, pri čemu scena koja potvrđuje da “najstrašnije zlo koje postoji jeste čovek koga je progutao arhetip zla” (Fon Franc 2009: 211) jeste ona u kojoj je opisano silovanje svezane Poljakinje Franje u kojem učestvuje cijeli vod. U naturalističkom prikazu praiskonskog zla autor zauzima Grigorijevu tačku gledišta u odnosu na najveći stepen izopačenosti mase koja učestvuje u okrutnom nasilju nad upravnikovom sobaricom Franjom i koja na taj način potvrđuje da povod činjenju zla može biti različit, ali da je potreba za njegovom manifestacijom ista, što govori o mračnoj strani ljudske prirode koja ima jednak poten-

cijal i snagu kao i svijetla. Takvi naturalistički prikazi potvrđuju da je “(z)a čoveka jedinstveno to što ga mnogi impulsi mogu nagnati da ubija i muči, i to što oseća požudu dok to čini; on je jedina životinja koja može ubijati i uništavati sopstvenu vrstu bez racionalne koristi, biološke ili ekonomske” (From 2016: 209). Instrumentalizovana volja pojedinca u društveno-istorijskim okolnostima svjetskih sukoba koja se usmjerava u pravcu borbe za više ciljeve vrlo često, a vidimo to na mnogim konkretnim primjerima u djelu, u interakciji sa unutrašnjim porivima kojima upravlja tamna strana bića rezultira pomjerenošću svijesti kada se prostor beskonačnih borbi pretvara u prostor velike klanice koja simbolizuje surovost čovjeka u ratu:

Visokog jesaula muškog držanja, sekla su dvojica. On se hvatao za sečivo sabalja, s njegovih isečenih dlanova tekla je na rukave krv, on je vikao kao dete, pao na kolena, na leđa, prevrtao glavu po snegu; na licu su se videle samo zakrvavljene oči i crna usta, probušena neprekidnim jaukom. Rezale su ga sablje po licu, po crnim ustima, a on još jednako jaukao tankim od straha i bola glasom. Kozak u šinjelu s odvaljenim dragonom dotuče ga iz puške. (*Tihi Don*, knj. II, str. 240)

Vidimo na ovom primjeru da čovjek kao dio prostora ratne kasapnice postaje zvijer koja se povinuje zakonima kosmičkih sila zla, a u prilog tome govore i opisi probadanja vilama Miške Koševoja, zlostavljanje Kotljaroza, Miškino paljenje kuće u kojoj se nalazi stogodišnji djed Grišaka, ili Aljoškina sječa ranjenika i drugi. U ovom kontekstu veoma je informativno kratko IX poglavlje trećeg dijela *Tihog Dona* gdje pripovjedač problematizuje pitanje junaštva eksplicitno elaborirajući dvije strane rata i nezasluženi status heroja: naime, poslije ubistva njemačkog oficira u jednom od okršaja “ljubimac komandira eskadrona” Krjučkov dobio je orden za hrabrost, Krst sv. Đorđa, dok su njegovi drugovi, mnogo zaslužniji, ostali u sjenci, nakon čega je “junak poslat u divizijski štab, gde je besposličio sve do kraja rata, dobivši druga tri krsta zato što su iz Petrograda i Moskve dolazile da ga vide uticajne dame i gospoda oficiri” (*Tihi Don*, knj. I, str. 280). Nakon pripovijedanja o tome kako je lažni junak pred oficirskom publikom od svog “podviga” napravio unosnu profesiju, glas sveznajućeg naratora dekonstruiše epsku sliku rata ironično poentirajući:

A bilo je stvarno ovako: sudarili su se na polju smrti ljudi koji još nisu bili navikli ruke na uništavanje sebi sličnih, nabadali se u životinjskom strahu, obarali jedan drugog, slepo udarali jedan drugog, unakazivali sebe i konje, pa se razbegli, uplašeni pucnjem koji je ubio čoveka, razišli se moralno unakaženi. To se zvalo junačko delo. (*ibid.*)

Navedeni primjeri samo su neke od scena naturalističkog prikaza varvarstva u ratu, a pitanje koje se od početka naše analize fenomena zla nameće jeste: da li je većina likova prikazana kao sposobna za krvoločno ubijanje, ili ipak ne, odnosno da li su dovoljne okolnosti ratom izazvanog haosa pa da umjesto benigne odbram-

bene agresije zavlada maligna. Jasno je da je pisac u navedenom citatu mogao prikazati kako je zarobljeni jesaul odmah ubijen, bez prethodnog zvjerskog postupanja sa njim dok razoružan i na koljenima nema šansu da se odbrani. Zašto je onda, ipak, prikazao mučenje? Autor ovakvim postupkom problematizuje ono što psihologija govori o tome da djelovanje svakog pojedinca ima veze sa njegovim karakternim osobinama, odnosno sa njegovom ličnom prirodom koja se u određenim uslovima ispoljava kao dobra ili kao zla. Veoma često je djelovanje uslovljeno instinktivnim postupanjem i strastima koje su dio karaktera, pa je tako na primjer tvrđica gonjen strašću za štednjom, licemjer strašću za pretvaranjem, narcis strašću za kontrolom nad drugima itd. U zvjerskom postupanju nekih Šolohovljevih učesnika ratova i revolucija očigledan je sadistički karakter koji traži i stvara priliku da se izrazi i u čijoj nam analizi može pomoći Fromova teorija o *karakternoj strukturi i uslovima u kojima se ispoljava*:

Koncept karaktera je od presudne važnosti za razumevanje manifestacija maligne agresije. Destruktivne i sadističke strasti kod osobe obično su organizovane u njegov karakterni sistem (...) kod osobe sa sadističkim karakterom sadistički impuls je stalno aktivan, čeka odgovarajuću situaciju i prigodnu racionalizaciju kako bi se izrazio (...) izvor sadizma kod sadističke osobe leži u karakteru, a ne u genetski programiranoj neutralnoj oblasti; *stoga nije zajednička* (prim. aut.: misli se na agresiju) *za sve ljude, već samo one koji dele isti karakter*. (From 2016: 241–242)

Ovakav koncept, koji doprinosi razumijevanju manifestacija maligne agresije, objašnjava primjere u kojima mnoštvo ratnika postupa zvjerski prema drugim ratnicima, ali i nameće pitanje o tome kako su ti svirepi učesnici svjetskih sukoba u mirnodopskim uslovima prikazani kao dobri domaćini i porodični ljudi. Destruktivne eksplozije nijesu spontane, nego se javljaju pod uticajem spoljašnjih stimulirajućih faktora kao što su ratovi, religiozni ili politički konflikti itd. (*ibid.*: 258), što može biti odgovor na prethodno pitanje o ambivalentnosti ljudskog djelovanja. Naime, Šolohov na početku romana predstavlja kozački život koji se odvija u zajednici čija je glavna aktivnost zemljoradnja i život u skladu sa prirodom – stepom i Donom, dakle idiličnu sliku života na selu. Razvijajući poetsku ideju o ratu i revoluciji, takođe i o fenomenu zla, pisac tog kozaka izmješta iz prostora sela i mirnodopski period postepeno zamjenjuje slikama borbi na frontu koje se ukrštaju sa njenim posljedicama po čovjekovo psihičko i fizičko zdravlje, tako da se stiče utisak polako nadolazeće katastrofe u kojoj će želja za slobodom i odbrambeni mehanizam djelovanja (benigna agresija) biti zamijenjeni strahom, očajem i nenačeljenjem smisla, a onda na kraju psihičkom razdešenošću likova i krvoločnošću na bojnopolju (malignom agresijom). Kao primjer možemo navesti zvjersko postupanje ustanika sa zarobljenim Lihačevim, koje, paradoksalno, sprovode oni koji su se i pobunili protiv boljševičkog pljačkanja i strijeljanja:

S crnim listićima pupoljaka na usnama je i umro: sedam vrsta od Vešenske, u pešćanim, sumornim sprudovima zverski su ga isekli sprovodnici. Živome su mu iskopalili

oči, odrekli ruke, nos, išarali lice sabljama. Otkopčali pantalone, obeščastili, ispo-
ganili veliko muško telo. Obeščastili unakaženi krvavi trup, a zatim je jedan od
sprovodnika stao nogom na uzdrhtale grudi i jednim udarcem mu odsekao glavu.
(*Tihi Don*, knj. 3, str. 186)

Budući da čovjek djeluje u skladu sa svojim karakternim osobinama koje se ispo-
javaju u određenim uslovima, sadističko ponašanje prema drugome je u romanu
Tihi Don direktno uslovljeno ratnim okolnostima koje, kako rat odmiče, postaju
sve surovije i sve više obilježene odsustvom reda i haosom. Onu destruktivnost
koja je povezana sa karakternom strukturom, dakle, aktiviraju vanredne okolnosti
i tu je objašnjenje kako je isti ratnik koji uživa u ubijanju drugog ratnika isto-
vremeno zemljoradnik koji voli prirodu i poštuje tradicionalne vrijednosti vezane
za porodicu. S druge strane, i u prilog ovim protivrječnim djelovanjima ratnika-
kozaka govori patrijarhalno-herojski kulturni kôd čiji koncept podrazumijeva
ratnički način mišljenja i ponašanja, pa se obrazac junaka zasniva na radosti odla-
ženja u rat, a većina likova romana dio je takvog semantičkog polja u kojem se ne
suprotstavljaju nepisanim pravilima kolektiva. Takođe, o tome da je konformizam
moćna sila koja reguliše ponašanje pojedinaca u grupi govore mnoga istraživanja
koja potvrđuju da pored urođenih destruktivnih i sadističkih strasti i svjesne želje
da se nekome nanese bol ponašanjem veoma često upravlja povinovanje autoritetu,
pa će u tim slučajevima i oni koji nijesu zli često poslušati naređenje i činiti zlo.

S obzirom na to da rat podrazumijeva odsustvo reda i potpuni haos, jasno je
kako u takvim uslovima nečija karakterna sklonost ka sadističkom ponašanju veo-
ma lako pronade plodno tle za ispoljavanje destruktivnosti. Potvrda za ovaj stav je
i zaključak Eriha Froma koji kaže da se *najobimnija i najužasnjia dokumentacija
za spontane oblike destruktivnosti nalazi u zapisima civilizovane istorije*.⁶

Istorija rata predstavlja izveštaj o nemilosrdnom i neselektivnom ubijanju i mučenju
čije su žrtve muškarci, žene, deca. Mnogi od tih događaja odaju utisak orgija uništa-
vanja u kojima ni konvencionalni ni istinski moralni faktori nemaju inhibirajuće
dejstvo. (From 2016: 257)

Dakle, Šolohov je “saglasan” i sa Fromom i sa nizom drugih stvaralaca da
civilizacija intelektualno i tehnološki napreduje, ali da moralno nazaduje, što rezul-
tira dominacijom zla. Veoma je surova slika stvarnosti u naturalističkim scenama
stradanja koju pisac, kao što smo vidjeli, nije htio da uljepšava. Pesimističan je

⁶ From u svom istraživanju o destruktivnosti ljudske prirode više puta naglašava da su primitivni lovci-
sakupljači i rani zemljoradnici živjeli u okolini koja je doprinosila stvaranju konstruktivnih, a ne
destruktivnih okolnosti. Krvavi ratovi su postali dio savremenih civilizacijskih društava koja su inte-
lektualno i tehnološki napredovala, o čemu svjedoči to da je XX vijek najkrvavije razdoblje u ljudskoj
civilizaciji, a u XXI su aktuelna čak dva krvava rata sa tendencijom proširenja, čije žrtve su veliki broj
nedužnih ljudi i djece. Dakle, u procesu civilizacijskog razvoja čovjek je stvorio uslove koji su
pogodovali *razvoju sindroma osujećivanja života*.

prikaz čovjeka koji uživa u ubijanju nošen željom za nasiljem za koje nalazi opravdanje u ratnoj stihiji i ideologiji kojoj je naklonjen, a o tome svjedoči i stilska osobenost pripovijedanja u kojem dominira riječ *crn*. Jedan od primjera koji su najbolji pokazatelj psihičkog i fizičkog propadanja čovjeka koji je u ime viših ciljeva postao sredstvo za ubijanje jeste lik revolucionara Bunčuka koji ni u jednom trenutku nije posumnjao u ideju za koju se bori i koji je bez pogovora izvršavao dobijeno naređenje da odvozi i ubija neprijatelje revolucije osuđene na smrt strijeljanjem. Zlo koje u ime ideala čini ne razmišljajući o posljedicama polako nagrizi njegovu unutrašnjost i pobjeđuje dobro: “Za nedelju dana je smršao i pocrneo, kao da mu je lice prevučeno zemljom. Oči su mu gledale kao iz neke provalije, njihov oskudan i tužan sjaj nisu pokrivali očni kapci, koji su nervozno treptali” (*Tihi Don*, knj. 2, str. 284). Ali on ipak, motivisan snagom uvjerenja da ispunjava zadatak koji mu je dala revolucija, ni trenutak ne sumnja u dogmu i nastavlja da izvršava dobijeno naređenje sve do svog kraha kada, suočen sa potpunom fizičkom i psihičkom propašću pred svojom djevojkom Anom, konstatuje: “... sagoreo sam potpuno (...) nisam bolestan... shvati, shvati. Upropašćen sam. A-a-a-a” (*ibid.*: 287).

Pisac, ipak, u manihejski organizovanoj slici svijeta koja teži uspostavljanju ravnoteže *silama zla* suprotstavlja *sile dobra* koje su sadržane u postupcima glavnog lika Grigorija Melehova koji ne odobrava zvjersko nasilje, ne pristaje na besomučno kasapljenje neprijatelja bez obzira na to što i on ubija i biva više puta ranjen. Kao takav, nalazi se u neprestanom sukobu sa likovima oko sebe, zastupajući u svim prilikama obrazac viteškog načela: “– Ne dopuštam! (...) Čudna mi čuda – ubiti zarobljenika. Kako vam savest dopušta da napadate na njega, takvog?” (*Tihi Don*, knj. 4, str. 124). Dajući povlašćeni položaj glavnog junaka Grigoriju koji postupa vođen sopstvenim mjerilima urođene moralnosti, a ne naredbama pretpostavljenih i koji potvrđuje Fromovu teoriju da destruktivne i sadističke strasti nijesu zajedničke svim ljudima, već samo onima koji dijele isti karakter, Šolohov demistifikuje crno-bijelu sliku rata i revolucije u kojoj, vidimo, nijesu na jednoj strani junaci, a na drugoj izdajnici i u kojoj nijesu svi revolucionari časni heroji, a svi kontrarevolucionari nečasni. Dakle, Šolohov stvara herojsko-revolucionarni model svijeta čiji centar nije istorija ili ideologija, nego čovjek i njegova priroda sazdana od dobra, ali i od zla (bez obzira na stranu u ratu koju zauzima), jer “ne stvara istorija čoveka, čovek stvara sebe u procesu istorije” (From 2016: 252). Šolohov gradi umjetnički model u kojem je problematizovan herojski sociokulturni poredak tako što kroz postupke glavnog junaka, koji u desetogodišnjem ratovanju ima niz dilema o opravdanosti ubijanja i smislenosti ratovanja, demistifikuje pojednostavljenu sliku historijskih sukoba. Junakove sumnje po pitanju patrijarhalnih, običajnih i novouspostavljenih normi u strogom ratničkom modelu kulture pokazatelj su da epski subjekat ne opravdava zvjersko ubijanje, svirepost i nečasne postupke i on na taj način postaje ideografsko ostvarenje piščeve poruke o besmislenosti ratovanja: “Sopstvenu filozofiju Zla i filozofiju Dobra

pokazaće Šolohov *opisom rata*, u prvom, i *odbranom mira* u drugom sloju značenja” (Ivanović 2012: 98).

Grigorijev karakter, koji se vezuje za kosmičku silu dobra uprkos destruktivnim okolnostima, gradi se u stotinama pjesničkih slika koje se razvijaju u ideološki i psihološki različitim okolnostima koje potvrđuju da je tragedija njegovog lika u uslovima pomamne mržnje posljedica njegove urođene potrebe za idealom čojstva i da nema nikakve veze sa stranom u ratu na kojoj se nalazi. Upravo to i potvrđuje junakova viteška dosljednost koja se u obliku lajtmotivske odbrane razoružanog neprijatelja ponavlja iz scene u scenu. On je kao takav i kao dio hronotopa u kojem su se “kozaci ponašali kao osvajači u tuđoj zemlji: pljačkali su stanovništvo, silovali žene, uništavali rezerve hrane, klali stoku” (*Tihi Don*, knj. 4, str. 166) potpuno usamljen među mnoštvom drugih likova u romanu, zbog čega ga od početka do kraja prati osjećaj odbačenosti i nepripadanja, što ga čini još tragičnijim.

1.1. Propadanje civilizacijskih vrijednosti u ratnoj tetralogiji Mihaila Lalića (*Ratna sreća, Zatočnici, Dokle gora zazeleni, Gledajući dolje na drumove*)

U ratnoj tetralogiji Mihaila Lalića uspostavljena je semantička binarna opozicija između dobra i zla, koja u uslovima rata rekonstruiše sunovrat svih ljudskih vrijednosti oličenih u kategorijama *dobra, ljepote i istine*, jer u takvim okolnostima na površinu izlazi sve ono što je sadržano u pojmu civilizacijskog propadanja oličenog u kategorijama *zla, nemoral, istrage i izdaje*. “U njegovom moralnom univerzumu podjednako stoje i oslobodiočki martiri i ličnosti najvećih moralnih svojstava, ali i njihova suprotnost koja predstavlja emanaciju zla i najnižih ljudskih poriva” (Cerović 2014: 139). U takvoj slici stvarnosti revolucija, koja je pravedni otpor zlu, izdvaja se kao opsesivna tema Mihaila Lalića koji je u ratnoj tetralogiji začeo poetsku ideju o korijenima revolucije u prošlim vremenima i zbog toga strukturirao djelo kao paralelni prikaz prošlosti i sadašnjosti, gdje je iz perspektive ostarjelog ratnika Peja V. Grujovića problematizovao degradaciju crnogorskog *homo heroicus* kao plemenskog čovjeka koji se nije snašao u sudaru sa modernom historijom:

Pejo Grujović, kao čovjek koji se duže kuvao u našoj historiji, meni je svjedok da historija ne počinje od nas. Jer, znate, mi komunisti iz 1945. godine, pa i malo dalje, uznosili smo se kao da smo mi stvorili sve. Tako smo se nešto uobraženo držali. A ja sam htio da uzmem u obzir da smo to na osnovu nečijeg drugog zidanja, nečijih drugih žrtava, nečijih drugih grešaka i ispravki nastavili i da ćemo neke od starih grešaka da popravimo. (Lalić 2023: 377)

Dakle, kao što revolucija, simbol benigne agresije i odbrambeni mehanizam, nije počela kao otpor zlu Drugog svjetskog rata, nego ranije, tako i maligna agresija u

formi devijantnih i destruktivnih ponašanja koja se očituju u urušavanju morala, izdaji, istrazi, špijunaži, pljački i nečovječnom postupanju u ratu nije tekovina samo Drugog svjetskog rata, nego i prethodnih o kojima preispitivački pripovijeda Pejo Grujović u cilju otkrivanja kako je došlo do degradacije *homo heroicus* i koji su događaji uticali na to. Kritička konstatacija da je etičnost jedna od dominantni pišćeve proze i da je on problemima morala i preispitivanju tradicije pristupio veoma rano, a intenzivnije u tetralogiji započetoj romanom *Ratna sreća* (Pižurica 2007: 6–7) potvrđuje teorijsku ideju da je Lalićeva druga stvaralačka faza obilježena kritičko-polemičkim odnosom prema revolucionarnim vrijednostima, kao i neuljepšavanjem stvarnosti. “Junak njegove proze ne krije misao da bi u ime pravde i poštenja učinio zlo drugome budući da bi tim činom doprinio čovjekovom upinjanju da spase ljepotu življenja” (Pižurica 2007: 10), što nas, u kontekstu istraživanja obezvjeđivanja civilizacijskih vrijednosti, navodi na pitanje da li je etički ispravno u ime dobra činiti zlo, jer nije li to onda makijavelističko opravdanje za nebiranje sredstava u ostvarenju ciljeva, makar i revolucionarnih. Isto pitanje implicitno je postavio i lik-narator i glavni junak u ratnoj tetralogiji, istovremeno demistifikujući mit o heroju scenama u kojima je zlo prisutno u vidu naslijeđene “zlobe i podmuklosti, pizme, želje za osvetom, nevjerice i prevare, nesposobnosti da se slože” (*Ratna sreća*, str. 144). Svi ti porivi skupa kao kosmička sila upravljaju postupcima učesnika ratova i doprinose ravnoteži u manihejskoj slici svijeta:

Otada se u meni začelo – da ne kažem pretpostavka, jer je više nagađanje – da nam život, sudbina, kosmos, to veliko u prostoru i dugačko u vremenu u čemu smo zatvoreni, silom nameće ravnotežu “dobra” i “zla” i da nam ta kolebljiva ravnoteža, kvarena i popravljana, ne dopušta ni da u zlu izgubimo svaku nadu, ni da se u dobru uspavamo sigurnošću. (*Zatočnici*, str. 29)

Dakle, u osnovi ratne tetralogije nalazi se princip dualistički organizovane slike svijeta u kojoj se teži ravnoteži kao prirodnom poretku stvari i kao načinu na koji čovjek funkcioniše. Jedna od scena u kojoj su u borbi zapaljene kuće protivničkoj strani problematizuje pitanje osвете kao jedan od oblika destruktivnosti koju pripovjedač kao “proizvođač dobra” ne opravdava (zbog čega se sklanja da ne sluša kako “cijuče u vatri nešto živo, cvili dugo i žalosno”, *Zatočnici*, str. 179), ali koju kao dualista razumije:

Neka ih, kažem, neka pale: to je Novšić!... Hvalili su se tim Novšićem i pobjedom trideset godina, posjekli su na Novšiću dvije stotine i dvadeset crnogorskih glava pa ih držali na kocima od Nikoljdana do Svete Trojice. Kad su najzad sahranjene glave, na groblju su se najeli, napili i pijani zapjevali: *Plav se sprda sa Sedmoro brda, / a Gusinje s knjazom na Cetinje* – bez te paljevine za paljevinu, kažem u sebi, i bez rugalice za rugalicu: *Sad se s Plavom i Gusinjem sprda Crna Gora i Sedmoro brda* – možda ne bi bilo ravnoteže pa ni plime i osjeke na svijetu: suviše bi se svijet prodobrio te bi od dobra i propao u monotoniju kao u jamu. (*Zatočnici*, str. 178)

Budući da se osvetnička destruktivnost razlikuje od odbrambene agresije, jer se javlja nakon učinjene štete i samim tim ne predstavlja odbranu od opasnosti i znatno je okrutnija, požudnija i nezasitija (From 2016: 258), ono što se nameće kao logično pitanje, kada je u pitanju navedena scena iz romana *Zatočnici*, jeste da li su izvršioc osвете gonjeni osjećajem za pravdu ili karakternom sklonošću ka okrutnosti koja ih čini jednakim onima koji su ranije izvršili zločin, izložili glave, a nakon sahrane se *najeli, napili i pijani zapjevali*. S obzirom na vanredne okolnosti rata koje su izazvale osvetoljubivost, zaključujemo (a to implicira i Pejo kao stari učesnik ratova i revolucija) da je u pitanju ono što From naziva *spontanim izbijanjem žeđi za osvetom*: “Inače neosvetoljubivu osobu može spasiti žeđ za osvetom protiv bivšeg pripadnika Hitlerovih SS odreda koji ga je mučio ili ubio njegovu ženu i decu” (*ibid.*: 261). U tom slučaju okrutnost je izazvana unutrašnjim instinktom i potrebom da se sile dobra i sile zla dovedu u ravnotežu. Tako, na primjer, Nortrop Fraj uočava u tragičkoj radnji učestalost postupka kojim osveta dolazi kao uspostavljanje ravnoteže koju je tragički junak poremetio, “a to se ravnovjesje prije ili kasnije mora uspostaviti” (Fraj 1979: 237). U tom kontekstu su učesnici događaja kojem lik-pripovjedač svjedoči *izvršioc nemesisa*, budući da “uspostavljanje ravnovjesja jest ono što su Grci zvali *nemesis*: i izvršitelj *nemesisa* može biti ljudska odmazda, odmazda sablasti, božanska odmazda, božanska pravda, slučaj, sudbina ili logika događaja, ali bitno je to što se *nemesis* zbira, i to bezlično, bez utjecaja moralne kakvoće ljudske motivacije koja je posrijedi” (*ibid.*).

U tetralogiji se zlo, dakle, javlja kao moćna sila koja uređuje prostor i ugrožava kategoriju dobra, obezbjeđujući ravnotežu, pri čemu je autor tu borbu učinio još složenijom prevrednovanjem revolucionarnih vrijednosti i brojnim primjerima nasilja u kojima je “revolucionarna agresivnost poništena i obavlja uslove koje je želela da uništi” (From 2016: 193). Takođe, složenosti doprinose i primjeri u kojima se izdajom, špijunažom, saradnjom sa neprijateljem, pizmom i pakošću narušava koncept patrijarhalnog svijeta koji počiva na principu etike jer se u takvom modelu svako odstupanje od nepisanih pravila čojstva i junaštva⁷ (među kojima je viteški odnos prema neprijatelju u borbi) smatra povinovanjem zlu, a kao primjer možemo navesti naturalističku scenu stradanja koja ogoljuje demonsko zlo sadržano u postupcima sadističkih karaktera:

Postavili su mu nekakva pitanja na koja on nije znao ili nije htio da odgovori, pa ih je i to ogorčilo i navelo da primijene prisilne mjere. Pošto su se prije toga bili uživjeli u maštanje i podsvjesno pripremali da oderu šta ulove, nije čudo da je dranje

⁷ U patrijarhalnom kontekstu “tradicija kao kulturno nasljeđe i čuvarica drevnih običaja, usmenih predanja i cjelokupnoga kulturnog blaga, njeguje i štiti moralna pravila i nepisane zakone i norme koje su, u historijskom slijedu, regulirale funkcioniranje društvenih zajednica. Arhetipski ukorijenjene u njihove pripadnike, ove kategorije postajale su dio moralnoga kodeksa pojedinca i čvrsta osnova za formiranje pozitivnog ili negativnog suda o manifestiranom ponašanju svih njenih članova” (Popović i Bogojević 2022: 30).

bilo prvo čemu su pribjegli. Legli su ga potrbuške, sjeo mu je Ćorbeg na noge, Gavriilo i Kapeš su mu stali na ruke, Bukur mu je odrezao kaiš kože s leđa. Kad je getaš, koji se za njima bio nezvan navrzao, počeo da se zgraža i da smeta, otjerali su ga kamenjem. (*Zatočnici*, str. 263)

Svi ovakvi primjeri problematizuju herojski sociokulturni poredak, demistifikuju crno-bijelu sliku rata i revolucije i prikazuju svijet i čovjeka kao poprište borbe između zla i dobra, pri čemu je zlo često dominantnije i upravlja većinom postupaka likova koji, isprovocirani ratnom stihijom i odsustvom reda, zadovoljavaju svoju karakternu strast za nanošenjem štete drugome vođeni univerzalnim pravilom da “vojska bez zla ne dolazi ni kad je svoja, a ne tuđa. Negdje su starca pridavili, negdje staricu ubacili u cisternu, negdje djevojci čast uzeli” (*Dokle gora zazeleni*, str. 57). U primjerima u kojima se destruktivnost okupatora udružuje sa domaćom izdajom u uslovima rata, ali i u primjerima koji govore o potiranju plemenskih vrijednosti dolazi do izražaja *društveni karakter* čovjeka koji je formiran u decenijama ratovanja i u istoriji koja se ponavlja i ne dozvoljava razvoj civilizacijskih vrijednosti. Budući da su “sredstva kojim se društveni karakter oblikuje suštinski kulturna” (From 2016: 241), to jest budući da su tradicionalna i običajna pravila ponašanja dio kulturne matrice – karakter, koji je predmet Pejovog polemičkog dijaloga sa istorijom, etnologijom i psihologijom, već je na početku tetralogije semantički povezan sa motivom opstanka tradicionalnog *homo heroicus* u novim okolnostima. “Pošto se karakter oblikuje tradicijama i motivima čoveka bez pozivanja na razum, često nije prilagođen, a ponekad je u direktnoj suprotnosti sa novim uslovima” (*ibid.*), to znači da je koncept *junaka koji radije gine glavom nego obrazom* ukorijen u plemenskoj zajednici i nije prilagođen zahtjevima novog doba. U tom raskoraku plemenskog i modernog (jer “razbila se zajednica prije nego je na njenom mjestu stvoreno društvo – tako se trefilo da upadnemo u događaje kad smo lišeni i jednog i drugog”, *Zatočnici*, str. 184) i u uslovima koji ne doprinose razvoju čovjekovih potencijala rađaju se okolnosti koje omogućavaju silama zla da preovladaju, što se manifestuje kao izdaja, hajka, zločin prema nejakima ili kao neopravdano nasilje prema Drugome, a to sve nema veze sa odbrambenom agresijom, nego predstavlja njenu negaciju. Kao *svjedok, učesnik i interpretator* događaja, Lalićev pripovjedač se bavi analizom uslova koji motivišu ove maligne oblike agresije u okolnostima u kojima je “narastao uski egoizam, porodični, pa i lični, na štetu ranijeg osjećanja za plemensko ili državno” (*Zatočnici*, str. 184) i u okolnostima neprestanih opasnosti koje dolaze u vidu napada različitih okupatora: “Tako redom: jedan navali da ne da živjeti, a dotle te drugi podstiče i pobunjuje da ti ne da umrijeti. Gradove popale, crkve poruše, knjige unište, freske izgrebu – nikad mira ne imasmo, ništa trajno ne stvorismo da opravda što smo tu bili” (*Dokle gora zazeleni*, str. 144).

S obzirom na to da “prisustvo slobode, aktivirajućih stimulansa, odsustvo tlačiteljske kontrole i prisustvo ‘na čoveka orijentisanih’ oblika proizvodnje povoljno utiču na razvoj čoveka” (From 2016: 248), a mi vidimo da u vremenu

višedecenijskog ratovanja, koje je predmet pripovijedanja Lalićeve ratne tetralogije, čovjek stvara "okolnosti koje su ga osakaćivale i sprečavale njegov razvoj u svim drugim aspektima, posebno emocionalnim" (*ibid.*), očekivano je da devijantni oblici ponašanja (dominantno izdaja, istraga i špijunaža) ugrožavaju principe viteško-epskog modela svijeta, zbog čega glavni junak i narator konstatuje: "Nikad čovjek ne bi pomislio, dok ne vidi, kako sloboda i borba za nju može čovjeka da izvitoperi" (*Gledajući dolje na drumove*, str. 187). Stoga su kod Lalića, u kontekstu tematike zla, osim fizičkog i psihičkog propadanja izazvanog ratom preispitivanje i pojave moralne degradacije koje ugrožavaju tradicionalni kult čojstva i junaštva, a to je vrhunac civilizacijskog zla iz perspektive predstavnika patrijarhalnog modela koji se ne miri sa nestankom plemenskih vrijednosti. Odatle njegova melanholična ciničnost i prema sebi i prema drugima, a "pogotovo prema onima koji su nepokolebljivo i čvrsto ubijedeni u vlastitu historijsku pozvanost da krvlju razriješe sve crnogorske nepravde i političke sukobe" (Radulović 2014: 39). Dajući povlašćeni položaj glavnog junaka i naratora Peju Grujoviću, koji u svojoj oštroj polemici razobličava svako postupanje koje ugrožava principe tradicionalnog *homo heroicusa*, Lalić demistifikuje crno-bijelu sliku rata i revolucije i isto kao Šolohov stvara herojsko-revolucionarni model svijeta čiji centar nije istorija ili ideologija, nego čovjek i njegova priroda sazdana od dobra, ali i od zla, zbog čega narator lajtmotivski ponavlja misao o ravnoteži i na kraju u znaku manihejske filozofije zaključuje:

Pošto mi je nepodnošljiva vjera u boga jedinoga, zaštitnika režimlja svih vremena lakše mi dođe da prihvatim vjeru u dva nepomirljiva protivnika što se gušaju i čerupaju da nijedan ne nadvlada i ni za tren ne zadrijema. Što se tiče mira i spokoja, biće i toga: kad zvijezde najzad utroše sve rezerve radioaktivnih materija i potonu u hladni mrak. (*Gledajući dolje na drumove*, str. 332)

Ta lajtmotivska misao Lalićevog glavnog junaka uklapa se u teoriju Žana Bodrijara koji smatra da živimo u svijetu prožetom zlom i u svijetu kojem nedostaje jezik kojim zlo možemo obuhvatiti, pa je zbog toga potrebno obnoviti princip zla, onakav kakav postoji u maniheizmu, i suprotstaviti ga principu dobra kako bismo opet stvorili dualizam (vidi: Bodrijar, *Fatalne strategije*). Dakle, i Bodrijar, Lalić i Šolohov, kao i mnogi drugi filozofi i pisci, saglasni su u ocjeni da čovjek nije samo dobar ili samo zao, već dobar i zao u isto vrijeme, što je u skladu sa ravnotežom koja održava svijet.

Zaključna razmatranja

Nijedan umjetnički model ne odslikava tako dobro kaos i odsustvo reda koji su znak zla kao ratni, zbog čega su književna djela ratne tematike inspirativna u dekonstrukciji jezika nasilja i načina na koji pojedinac djeluje u velikim historijskim

sukobima. Ljudska priroda, mikrokosmos u makrokosmosu, funkcioniše kao poprište borbe dviju kosmičkih sila, a naponi književnih junaka sa povlašćenim položajem u strukturi (kakvi su Grigorije P. Melehov i Pejo V. Grujović) vode ka ostvarenju humanističkih, visoko postavljenih, ciljeva u neprestanom naporu da se sile zla i sile dobra dovedu u ravnotežu, ako su već slabi izgledi da dobro preovlada. Taj napor je izuzetno težak i obično rezultira neuspjehom u uslovima rata, koji deformiše prostor i vrijeme, kao i čovjeka kao dio takvog konteksta, i koji na taj način otežava djelovanje zasnovano na principima dobra. *Tragična borba dobra i zla* jeste dominantna koja usmjerava radnju Šolohovljevog i Lalićevih romana i postaje jedan od glavnih strukturnih elemenata. Oba pisca se bave proteklom burnim historijskim događajima (Šolohov Prvim svjetskim ratom, proleterskom revolucijom i građanskim ratom, a Lalić Prvim svjetskim ratom, balkanskim ratovima, komitskim pokretom, Drugim svjetskim ratom i domaćim sukobima revolucionara i kontrarevolucionara) koji su obilježeni masovnim stradanjem naroda, pa je očekivano da u opisima preovladava sumorno osjećanje života u kojem principi zla često odnose prevagu.

Brojni primjeri iz Šolohovljevog *Tihog Dona* i Lalićeve ratne tetralogije potvrđuju da u slučaju svih različitih mehanizama nasilja koje učesnici ratova sprovode uzroke njihovog djelovanja možemo da nađemo u karakteru koji je sklon destruktivnom ponašanju, u vjerovanju da cilj opravdava sredstvo, u sprovođenju zla dok misle da čine dobro u ime viših ciljeva, ali i u konformizmu i prilagodavanju volji većine koja se nameće kao moćan autoritet u zajednici koja njeguje ratnički način mišljenja. U takvom modelu svijeta junaci kao što su Grigorije i Pejo, koji bez obzira na okolnosti i pripadnost istom tom kolektivu u kojem uviđaju devijantnost razlikujući dobro od zla, predstavljaju simbol humanističke vizije čovjeka koji je sposoban da kritički razmišlja i na osnovu toga rasuđuje. U prilog takvom tumačenju govori teorija o mišljenju, htjenju i rasuđivanju Hane Arent koja se zasniva na stavu da biti kritički nastrojen podrazumijeva sposobnost razlikovanja, jer cilj razmišljanja nije da proizvodi apstraktno znanje, već da pruži sposobnost rasuđivanja, tj. postavljanja granica, pri čemu je jedna od granica ona između dobra i zla (Arendt, *Life of Mind: Thinking*, 13). Dakle, kao epski subjekti koji su zagovornici piščeve ideje da je rat polarizovao karaktere i životne aspekte, pa je osim plemenitosti i hrabrosti u njemu prisutno i izdajstvo i zločin, ali i kao pobornici humanističke ideje o čovjekovoj sposobnosti da bira između dobra i zla, Lalićev Pejo Grujović, baš kao i Šolohovljev Grigorije Melehov svojim djelovanjem i polemičkim stavom u odnosu na kolektiv potvrđuju da je "princip autonomije moralni princip koji od pojedinca zahteva da razmišlja i sledi svoju sopstvenu savest, a ne naređenja" (Svensen 2006: 182).

Takođe, Kantova teorija o radikalnom zlu koja izdvaja tri maksime za razmišljanje: *razmišljati samostalno, postaviti se u mislima na mjesto drugih ljudi i uvijek razmišljati dosledno* (Svensen 2006: 181) navodi nas na zaključak o tome da oni koji su prikazani kao proizvođači zla i koji opravdavaju zvjersko postupanje u

ratu (a takvi su u većini) ne razmišljaju samostalno, već izvršavaju naređenja kolektiva, ne razmišljaju iz tuđe perspektive – iz perspektive zarobljenika ili neprijatelja u borbi – i samim tim ne razmišljaju ni dosljedno, tj. nepokolebljivo, za razliku od glavnih junaka koji su postojani u svom stavu da je nečovječno postupanje nečovječno u svim uslovima i prilikama. Kao takvi, moralni i naklonjeni dobru, a prisiljeni da prisustvuju proizvodnji demonskog zla, zbog čega se na kraju nalaze u stanju tragične katastrofe, Šolohovljev i Lalićev glavni junak potvrđuju da:

Čovjek nije nemoćan pred zlom, njemu je dato “oružje” za borbu protiv zla u liku, prije svega, moralnih, etičkih ljudskih svojstava – časti, poštovanja, solidarnosti, poštenja, hrabrosti, opraštanja, dobročinstva... Samo je do njega samoga, do čovjeka, da li će to “oružje” upotrijebiti i iskoristiti za dobro svoje i dobro zajednice kojoj pripada. (Sekulović 2010: 98)

Komparativna analiza ratne tematike u djelu Mihaila Šolohova i Mihaila Lalića ukazuje, dakle, na srodnu ideju o smislu revolucije i rata u čijem prikazu se kroz naturalističke slike stradanja ogoljuje surov mehanizam nasilja koji dovodi do dehumanizacije i do poništenja revolucionarne energije *koja počinje da obavlja uslove koje je željela da uništi*. I kod jednog i kod drugog pisca rat i istorijski kontekst su okvir, dok je suština narativne stvarnosti egzistencijalna dezorijentacija čovjeka u stihiji koja nameće obavezu da se čini nasilje i da se gine u ime viših ciljeva. Ovi romani, i djela ratne tematike uopšte, potvrđuju više puta u istoriji i nauci saopštenu ideju o tome kako u ime viših ciljeva čovjek često postane vinovnik zla i kako nijedna etika na svijetu ne može da prenebregne činjenicu da čovjek nerijetko, da bi postigao “dobar cilj”, olako prihvata moralno sumnjiva i opasna sredstva, kao i mogućnost i vjerovatnoću loših propratnih efekata (Veber 2013: 41). To znači da je moć individualnog moralnog rasuđivanja presudna i neophodna, naročito u vremenima burnih istorijskih previranja kada masa koja proizvodi zlo djeluje preko mehanizma surovog nasilja prema onima koji u kolopletu događaja bivaju označeni kao neprijatelji.

LITERATURA

- Ahmetagić, Jasmina. 2011. *Priče o Narcisu zlostavljaču: zlostavljanje i književnost*. Beograd: Službeni glasnik.
- Arendt, Hannah. 1977. *Life of Mind: Thinking*. New York: A Harvest Book, Harcourt, Inc.
- Arendt, Hannah. 2020. *Eichmann u Jeruzalemu: Izvještaj o banalnosti zla*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Bataj, Žorž. 1977. *Književnost i zlo*. Beograd: BIGZ.
- Bodrijar, Žan. 1991. *Fatalne strategije*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Cerović, Rajko. 2015. Nacionalna sinteza ili ukupnost svijeta. U: *Život i djelo Mihaila Lalića*: 129–139. Urednici: Novica Samardžić i Aleksandar Radoman. Podgorica – Cetinje: FCKJ.
- Franc, Marija Lujza. 2009. *Senka i zlo u bajkama*. Beograd: Fedon.
- From, Erih. 2016. *Anatomija ljudske destruktivnosti*. Beograd – Podgorica: Nova knjiga.
- Ivanović, Radomir. 2012. *Snovi i sudbine u narativnoj prozi Mihaila A. Šolohova*. Podgorica: CANU.
- Jung, Karl Gustav. 2003. *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Beograd: Atos.
- Kaneti, Elias. 2010. *Masa i moć*. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Koen, Sajmon Baron. 2012. *Psihologija zla*. Beograd: Clio.
- Kosanović, Bogdan. 1988. *Tragično u delu Šolohova*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada – Institut za strane jezike i književnosti.
- Lalić, Mihailo. 2014a. *Ratna sreća*. Podgorica: Obodsko slovo.
- Lalić, Mihailo. 2014b. *Zatočnici*. Podgorica: Obodsko slovo.
- Lalić, Mihailo. 2014c. *Dokle gora zazeleni*. Podgorica: Obodsko slovo.
- Lalić, Mihailo. 2014d. *Gledajući dolje na drumove*. Podgorica: Obodsko slovo.
- Lalić, Mihailo. 2023. *Razgovori o knjigama, književnicima i književnostima*. Podgorica: CANU.
- Lugarić Vukas, Danijela. 2022. Sovjetska prošlost kao projekcijski kapital: maskulini klinički (soc)realizam Zahara Prilepina. *Književna smotra* 54, 204 (2): 15–25.
- Pek, Skot. 1995. *Ljudi laži*. Novi Sad: Svetovi.
- Pižurica, Krsto. 2007. *Problemi morala u prozi Mihaila Lalića*. Podgorica: Unireks.
- Popović, Dušanka i Dragan Bogojević. 2022. Tri koncepta ženskog bivanja u pripovijetkama Nikole Lopičića. *Književna smotra* 54, 204 (2): 27–39.
- Radulović, Dragan. 2015. Lalićev antropološki pesimizam. U: *Život i djelo Mihaila Lalića*: 37–57. Urednici: Novica Samardžić i Aleksandar Radoman. Podgorica – Cetinje: FCKJ.
- Sekulović, Goran. 2010. Filozofija zla u književnosti. U: *Drugi Lalićevi susreti: Zlo kao književna tema*: 95–106. Urednik: Žarko Đurović. Podgorica: CANU.
- Stojanović Pantović, Bojana i dr. 2011. *Pregledni rečnik komparatističke terminologije u književnosti i kulturi*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Striković, Jovan. 2010. Antropološka svojstva zla. U: *Drugi Lalićevi susreti: Zlo kao književna tema*: 9–21. Urednik: Žarko Đurović. Podgorica: CANU.
- Svensen, Laš. 2001. *Filozofija zla*. Beograd: Geopoetika.
- Šolohov, A. Mihail. 2017. *Tihi Don* (I–IV). Beograd – Podgorica: Nova knjiga.
- Veber, Maks. 2013. *Politika kao poziv*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Živković, Dragiša. 2011. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.

SUMMARY

THE MECHANISM OF CIVILIZATIONAL EVIL IN THE CONCEPT OF WAR THEMATICS

This paper examines the philosophy of evil through the representation of war in two historical novel cycles: Mikhail A. Sholokhov's *Silent Don* and Mihailo Lalić's war tetralogy (*War Luck*, *Prisoners*, *Until the Mountain Turns Green*, and *Looking Down onto the Roads*). The analysis focuses on the similarities in their construction of a Manichaeian worldview, in which the conflict between good and evil serves as a fundamental organizing principle. Drawing on philosophical studies of evil and the theoretical framework of structuralism, the paper explores the role and function of literary characters according to their participation in actions that reveal the predominance of evil over good. Proceeding from the assumption that literary representations of evil seek to illuminate not only the nature of evil but also the nature of humanity itself, the study adopts an interdisciplinary philosophical and literary-theoretical approach. It examines the narrative patterns through which characters are constructed and demonstrates how these patterns position them within a Manichaeian model of the world, thereby problematizing the perpetual struggle between two opposing entropic forces.

Keywords: philosophy of evil, malign aggression, war narratives, character construction, dualism

Semantički konstituenti narativa u romanima Ernesta Sábata

Uvod

Naratologija, kao jedna od najvažnijih škola strukturalističke književne teorije, razvija se u Francuskoj šezdesetih godina prošlog vijeka. Ona proučava prirodu, formu i funkcionisanje pripovijedanja i nastoji da opiše narativnu kompetenciju (Prins 2011: 122). Među vodećim predstavnicima francuske naratološke škole nalaze se Roland Barthes, Claude Bremond, Tzvetan Todorov, Algirdas Greimas i Gérard Genette. U fokusu naratoloških istraživanja nalaze se pokušaji konstruisanja modela stvaranja fabula, koji se tretiraju kao prvi korak u otkrivanju univerzalne gramatike književnosti (Bužinjska i Markovski 2009: 316–317).

Teorijska polazišta ovog rada obuhvataju strukturalističku naratologiju, ali i kognitivne i postklasične pristupe, kao i stilističke interpretacije narativa. Teorijsko-metodološki okvir rada se oslanja na klasične i savremene naratološke pristupe, koji omogućavaju višeslojnu analizu semantičkih konstituenata narativa u romanima Ernesta Sábata. U tom kontekstu, korišćeni su uvidi i koncepti razvijeni u radovima G. Genettea, S. Rimmon-Kenan, M. Bal, H. Portera Abbotta, D. Hermana, G. Princea, M. Shorta, G. Leecha i S. Milosavljević Milić.

Predmet ovog rada su semantički konstituenti narativa u romanima Ernesta Sábata: *Tunel* (*El Túnel*, 1948), *O junacima i grobovima* (*Sobre héroes y tumbas*, 1961) i *Abaddon, anđeo uništenja* (*Abaddón el Exterminador*, 1974). Zbog njihove tematske i idejne povezanosti, navedeni romani čine zaokruženu razvojnu cjelinu u okviru Sábатовog književnog opusa i omogućavaju praćenje evolucije njegovih narativnih postupaka – od relativno zatvorenog i fokalizovanog pripovjednog modela u *Tunelu* do izrazito fragmentarne i metanarativne strukture romana *Abaddon, anđeo uništenja*. Navedeni romani stoga predstavljaju reprezentativan korpus za ispitivanje odnosa između narativne organizacije i procesa stvaranja značenja u Sábatovoj prozi.

Pod semantičkim konstituentima narativa u radu se podrazumijevaju oni elementi pripovjedne strukture koji učestvuju u stvaranju značenja na nivou priče i diskursa – pripovjedne instance, fokalizacija, obrasci verbalne i neverbalne komunikacije, kao i organizacija pripovjednog toka. Stoga se semantički nivo komu-

nikacije ne posmatra isključivo kao jezička razmjena informacija, već i kao sistem značenja, koji nastaje kroz ćutanje, pokret, pogled i emocionalna stanja.

Analiza Sábатовih romana se oslanja na Genetteove koncepte pripovjednog glasa i fokalizacije, teorijska rješenja Bal i Rimmon-Kenan o perspektivi i organizaciji narativnog diskursa, Porter Abbottovu teoriju pripovjedača i njegove pouzdanosti, kao i na Hermanove koncepte svijeta priče i kognitivnih procesa, uključenih u razumijevanje narativa. Stilistički aspekti razmatraju se na osnovu radova G. Leecha i M. Shorta. Istraživanje je zasnovano na interpretativnoj i komparativnoj analizi, pri čemu se porede pripovjedne instance, modeli fokalizacije, narativni glasovi i obrasci komunikacije, u cilju utvrđivanja njihove uloge u oblikovanju semantičkog sistema Sábатовih romana. Posebna pažnja posvećena je odnosu između narativne strukture i stvaranja značenja, odnosno načinima na koje čitalac rekonstruiše smisao unutar složenih pripovjednih modela. Takav teorijsko-metodološki pristup posebno je pogodan za analizu proze E. Sábata, čiji romani predstavljaju narativne konstrukcije zasnovane na višestrukim perspektivama, fragmentarnosti i problematizaciji procesa komunikacije.

Ernesto Sábato (1911–2011), istaknuti argentinski romanopisac i esejista, jedan je od najznačajnijih predstavnika hispanoameričke književnosti XX vijeka. Iako je akademsku karijeru započeo kao fizičar, Sábato se posvetio književnosti i stvorio opus koji se odlikuje filozofskim i egzistencijalnim promišljanjima. U svojim djelima istražuje složenu, često opskurnu i kontradiktornu prirodu ljudskog bića, što njegovom stvaralaštvu daje univerzalnu vrijednost i autentičnost.

Roman *Tunel* strukturiran je kao ispovijest slikara Huana Pabla Kastela, koji iz zatvora pripovijeda o okolnostima koje su dovele do ubistva Marije Iribarne. Djelo se smatra jednim od najznačajnijih egzistencijalističkih romana hispanoameričke književnosti. Nasuprot relativno zatvorenoj ispovjednoj strukturi *Tunela*, roman *O junacima i grobovima* predstavlja složenu višeglasnu narativnu konstrukciju u čijem su središtu Martin, Bruno, Alehandra i Fernando Vidal Olmos. Kroz njihove lične sudbine, porodičnu istoriju Alehandrine porodice i čuveni "Izvještaj o slijepima" Sábato istražuje teme usamljenosti, identiteta, zla, istorijskog nasljeđa i nemogućnosti komunikacije. Krajnji stepen narativne fragmentacije prisutan je u romanu *Abadon, anđeo uništenja*, u kojem centralnu poziciju zauzima pripovjedač kao autoreferencijalna figura. U romanu se Abadon pojavljuje kao simboličko-metafizičko utjelovljenje zla, dok ostali likovi funkcionišu fragmentarno, često kao projekcije svijesti ili intertekstualne reference. Roman je sastavljen od velikog broja poglavlja različite dužine u okviru kojih se nalaze isprepletene priče, eseji, autobiografski elementi i filozofska razmatranja.

Iako predstavljaju jedina tri romana koja je Sábato objavio, njihova povezanost zasniva se na dominantnom prisustvu egzistencijalnih tema, nemogućnosti komunikacije, kao i na kontinuiranom preispitivanju granica između stvarnosti, sjećanja, fantazije i pripovjedne strukture.

Iako su Sábatovi romani bili predmet brojnih književnoteorijskih istraži-

vanja, semantički konstituenti narativa i njihova uloga u procesu stvaranja značenja nisu bili predmet zasebne komparativne analize. Posebno mjesto u proučavanju Sábátovog opusa zauzimaju radovi koji se bave strukturom pripovijedanja, metanarativnim postupcima, autoreferencijalnošću i procesima stvaranja značenja u njegovim romanima (Urbina 1992), kao i tematskim aspektima Sábátovog stvaralaštva, kroz analizu razvoja motiva neostvarivosti komunikacije i nerazumijevanja (Barrero Pérez 1992).

Značajno mjesto u Sábátovom opusu zauzima esejistika, čija je tematika raznovrsna, ali pretežno usmjerena na društvene i nacionalne aspekte argentinskog života. U esejima Sábato promišlja pitanja obrazovanja, jezika, književnosti i suštinu argentinskog nacionalnog bića (Pavlović-Samurović 1993: 706). Za razumijevanje Sábátovih stavova o književnosti, romanu i umjetničkom stvaranju posebno je važan esej *Pisac i njegove utvare* (*El escritor y sus fantasmas*, 1963), u kojem autor razmatra funkciju književnog stvaranja, odnos racionalnog i iracionalnog, kao i mogućnosti romana da izrazi složenost ljudskog iskustva. Istaknuto mjesto u njegovom esejističkom opusu zauzimaju i knjige *Pojedinac i Univerzum* (*Uno y el Universo*, 1945), *Ljudi i zupčanici* (*Hombres y engranajes*, 1951), *Heterodoksija* (*Heterodoxia*, 1953), *Prije kraja* (*Antes del fin*, 1998) i *Otpor* (*La resistencia*, 2000), u kojima Sábato promišlja pitanja čovjeka, istorije, umjetnosti, nauke i krize moderne civilizacije.

Ukoliko se čitalac opredijeli za Sábátove eseje, susreće se sa tekstovima koji će mu nesumnjivo kompletirati sliku o samom Sábatu, a ujedno doprinijeti boljem razumijevanju Sábátove fikcije, koja se zbog svoje kompleksnosti i bogatstva značenja može učiniti zahtjevnom za interpretaciju (Dellepiane 1983: 571). Sagledavajući Sábátovu viziju društvenih prilika kroz njegove eseje, može se zaključiti da su Sábata od samih početaka književnog stvaranja zaokupljale teme samoće, duhovnih vrijednosti, komunikacije, očaja, vjere, potrage za smislom života, slobode i ljubavi. Sábátovi eseji predstavljaju i osnovu i nastavak njegovih romana, pri čemu se u njima na brojnim mjestima dopunjuju fikcija i racionalna analiza. Cilj utopijskog idealizma, čiju je viziju Sábato formulisao u esejima, jeste “stvaranje novog čovjeka, koji treba da zamijeni čovjeka što ga je moderno društvo svelo na stvar” (Pavlović-Samurović 1993: 707).

Kompleksnost narativne perspektive u romanima E. Sábata

U eseju *El escritor y sus fantasmas* (1964: 86–87) Sábato naglašava da roman nije neutralna reprezentacija stvarnosti, već rezultat unutrašnjih sila i psiholoških opsesija autora. Takvo shvatanje književnosti doprinosi razumijevanju izrazite subjektivizacije i fragmentacije narativne perspektive u njegovim romanima.

U semiotičkom pristupu djelima E. Sábata N. Urbina (1992c: 35–36) ističe

da su narativni postupci direktno povezani sa proizvodnjom značenja, pri čemu se značenje ne posmatra kao unaprijed dato, već kao rezultat strukture teksta. Analiza narativne perspektive u ovom radu zasniva se prvenstveno na teoriji fokalizacije G. Genettea, posebno na njegovom razlikovanju instance koja je nosilac tačke gledišta i instance koja pripovijeda. Fokalizacija označava odnos između onoga što se pripovijeda i perspektive iz koje se događaji percipiraju (1980: 186). On razlikuje nultu, unutrašnju i spoljašnju fokalizaciju, pri čemu svaka od njih podrazumijeva različit stepen ograničenosti ili proširenja znanja unutar narativnog svijeta. Oslanjajući se na G. Genettea, S. Rimmon-Kenan (2007: 95) definiše fokalizatora kao instancu čijem je opažanju podređeno predstavljanje događaja, dok M. Bal fokalizaciju posmatra kao odnos između onoga koji gleda, onoga što se gleda i samog gledanja (2000: 123–125). U okviru ovog rada Genetteova tipologija koristi se kao osnovni analitički instrument za određivanje tipova fokalizacije u Šabatovim romanima, dok se koncepti M. Bal i S. Rimmon-Kenan primjenjuju kao dopunski interpretativni modeli u analizi promjenljivih i višestrukih perspektiva.

Takav teorijski okvir omogućava sagledavanje načina na koji se u Šabatovim romanima organizuje pristup informacijama, oblikuje perspektiva likova i usmjerava proces stvaranja značenja. Od izrazito ograničene perspektive u *Tunelu*, preko višestrukih fokalizatorskih pozicija u romanu *O junacima i grobovima*, do destabilizovanih pripovjednih instanci u romanu *Abadon, anđeo uništenja*, fokalizacija se pokazuje kao jedan od ključnih mehanizama organizacije narativnog svijeta.

Tunel – unutrašnja i fiksna fokalizacija kao zatvoreni semantički sistem

U romanu *Tunel* narativna perspektiva organizovana je oko jednog fokalizatora – Huana Pabla Kastela. U Genetteovom smislu, riječ je o unutrašnjoj i fiksnoj fokalizaciji, jer je cjelokupna narativna informacija filtrirana kroz njegovu svijest. Već u uvodnom dijelu romana Kastel uspostavlja ograničeni horizont znanja:

Kada sam počeo sa ovim izlaganjem, bio sam čvrsto odlučio da ne dajem objašnjenja nikakve vrste... (Šabato 2003a: 10)

Ovaj iskaz ukazuje na činjenicu da je čitava naracija posredovana subjektivnim izborom informacija. Fokalizacija ostaje dosljedno vezana za Kastelovu tačku gledišta tokom čitavog romana. On je naš fokalizator – ne samo što čujemo njegov glas, već i radnju vidimo njegovim očima. Kastel ne samo da pripovijeda događaje, već ih istovremeno selektuje i tumači, što znači da se granica između događaja i njihove interpretacije gotovo briše.

Takva organizacija perspektive značajno utiče na proces stvaranja značenja. Budući da su sve informacije posredovane kroz Kastelovu svijest, čitalac ostaje zatvoren unutar njegovog psihološkog univerzuma i lišen mogućnosti da uspostavi

stabilnu distancu prema prikazanim događajima. Unutrašnja fokalizacija stoga ne predstavlja samo tehničko sredstvo organizacije pripovijedanja, već i mehanizam kojim se oblikuje osjećaj izolacije, nesigurnosti i epistemološke ograničenosti. Na taj način, subjektivna percepcija glavnog junaka postaje osnovni izvor značenja u romanu.

O junacima i grobovima – promjenljiva i višestruka fokalizacija

Za razliku od *Tunela*, u kojem je perspektiva vezana za jednog fokalizatora, roman *O junacima i grobovima* karakteriše sistem promjenljive i višestruke fokalizacije. Narativna informacija raspoređena je između više likova, pri čemu nijedan od njih ne zauzima trajnu poziciju centralnog fokalizatora. Perspektiva se najčešće pomjera između Bruna, Martina i Fernanda Vidala Olmosa, čime se uspostavlja složeniji odnos između događaja i njihovog opažanja.

U pojedinim segmentima pripovijedanja opažajna pozicija jasno je vezana za određeni lik, što odgovara unutrašnjoj fokalizaciji u Genetteovom smislu. U prvim djelovima romana funkciju fokalizatora preuzimaju Bruno i Martin, dok je u poglavlju “Izveštaj o slijepima” perspektiva u potpunosti podređena svijesti Fernanda Vidala Olmosa. U završnom dijelu romana Bruno ponovo postaje dominantna fokalizatorska instanca.

U skladu sa M. Bal (2000), fokalizacija se ovdje može razumjeti kao distribuirani proces, u kojem različiti likovi preuzimaju funkciju “onoga koji gleda” u različitim segmentima narativa. Posebno je značajan odnos između Bruna i Martina, gdje se događaji ne prikazuju neposredno, već kroz niz posredovanih interpretacija:

Zapodevao je razgovor o Alejandri – mislio je Bruno – kao neko ko pokušava da oživi dušu već dospelu u stanje raspadanja. (Sábato 2012: 140)

Eto tako je (objasnio je Martin) započela ta strašna priča. Sve je bilo neobjašnjivo. Sa njom se nikada nije znalo. Nalazili bi se na tako besmislenim mestima kao što je hol Oblasne banke ili most Aveljaneda. U ma koje doba dana: recimo u dva ujutro. (Sábato 2012: 43)

U navedenim primjerima prisutna je dvostruka fokalizacija – događaj je posredovan Brunovom sviješću, ali istovremeno uključuje Martinovu perspektivu. Posljedica takve organizacije pripovijedanja jeste relativizacija znanja, budući da čitalac nema mogućnost da uspostavi jedinstvenu i konačnu verziju događaja. Umjesto jedinstvenog pogleda na svijet, roman nudi mrežu parcijalnih perspektiva, koje se međusobno dopunjuju, ali i dovode u pitanje.

Promjenljiva fokalizacija stoga ne služi samo povećanju narativne složenosti, već i oblikovanju fragmentirane slike stvarnosti. Ovakva fragmentacija odgovara Urbininom tumačenju Sábátovog opusa (1992c: 136), u kojem se višestruke perspektive koriste kao sredstvo destabilizacije jedinstvenog značenja i

otvaranja prostora za pluralitet interpretacija. Različite svijesti proizvode različita tumačenja istih pojava, čime se problematizuje mogućnost jedinstvene istine i naglašava epistemološka nesigurnost, koja obilježava Sábato književni univerzum.

Dok se u romanu *O junacima i grobovima* fragmentacija perspektive ostvaruje smjenom više fokalizatora, u romanu *Abadon, anđeo uništenja* dolazi do daljeg usložnjavanja pripovjedne organizacije, budući da granice između pripovjedača, lika i autora postaju izrazito nestabilne.

Abadon, anđeo uništenja – destabilizovana fokalizacija i metanarativna perspektiva

U romanu *Abadon, anđeo uništenja* perspektiva se ne samo prenosi između likova, već se često ne može jasno odrediti da li pripada pripovjedaču, liku ili implicitnom autoru. Zbog toga nije uvijek moguće precizno odrediti iz koje se perspektive određeni događaj opaža, niti kojoj instanci pripada fokalizatorska funkcija.

Narativna organizacija ovog romana zasniva se na stalnom preplitanju unutrašnje i nulte fokalizacije. U pojedinim segmentima čitalac prati događaje iz perspektive određenog lika, dok se u drugim segmentima pripovjedna instanca postavlja na poziciju koja prevazilazi ograničenja individualne svijesti. Takva promjenljivost otežava uspostavljanje stabilnog perceptivnog centra i doprinosi fragmentarnosti narativnog svijeta:

Bruno je video kako dolazi Sábato, i kada je već hteo da mu se obrati, osetio je da će se dogoditi nešto neobjašnjivo. (Sábato 2003b: 9)

U ovom primjeru figura Sábata pojavljuje se kao učesnik fikcionalnog svijeta, čime se destabilizuje uobičajena granica između autora i lika. Istovremeno, perspektiva događaja ostaje neodređena: nije sasvim jasno da li je riječ o Brunovoj percepciji, pripovjedačkom komentaru ili metanarativnom postupku, kojim se problematizuje sama priroda pripovijedanja. Takvi segmenti dovode u pitanje Genetteovu (1980) distinkciju između različitih narativnih nivoa i usmjeravaju roman prema autoreferencijalnosti.

Unutrašnja fokalizacija ipak ostaje prisutna u djelovima romana u kojima Sábato funkcioniše kao jedan od likova i kao pripovjedač:

Čini mi se da sam vam pričao kako sam se prvi put sreo sa tom osobom, ubrzo po objavljivanju *Tunela*, 1948. godine. Znate o čemu me je jedino pitao? O Aljende-ovom slepilu. (Sábato 2003b: 55)

U ovakvim segmentima perspektiva je jasno ograničena iskustvom i saznanjima lika Sábata. Međutim, takva stabilizacija fokalizacije nikada ne traje dugo. Roman se neprestano vraća promjenama perceptivnog centra, pri čemu se funkcija

fokalizatora prenosi na druge likove ili na pripovjednu instancu, koja raspolaže širim obimom informacija.

Dodatnu složenost pripovjednoj organizaciji donosi uključivanje velikog broja sporednih likova, koji povremeno preuzimaju fokalizatorsku funkciju. Perspektiva se tako prenosi na Kikea, Bebu, Marsela, Silviju, Horhea Ledesmu, Karluća i Bernarda Vajnštajna, čime se dodatno proširuje mreža glasova prisutnih u romanu:

KIKE U BEBINOJ KUĆI – Onom Sábatu koji me je naterao da rmbam u njegovoj romančini recite da mu je bolje da piše “Izveštaj o Golubovima” umesto što se bakće retorskim besedama o slepcima. Da li ste ikada videli odvratniju i prljaviju životinju?“ (Sábato 2003b: 183)

Posebno mjesto među fokalizatorima zauzima Bruno, koji predstavlja jednu od najstabilnijih perceptivnih tačaka romana. Kao što je u *Tunelu* fokalizacija dosljedno vezana za Kastela, tako se i u brojnim segmentima *Abadona* događaji prikazuju kroz Brunovu svijest. Međutim, za razliku od Kastela, Bruno nikada ne ostvaruje potpunu kontrolu nad pripovjednim tokom. Njegova perspektiva neprestano se smjenjuje sa drugim fokalizatorskim pozicijama, što dodatno doprinosi fragmentaciji narativa.

To je posebno vidljivo u trenucima kada pripovjedač u *Abadonu* izjednačava naš ugao posmatranja sa Brunovim, da bi se potom vratio superiornijoj poziciji naratora, svojstvenoj sveznajućem pripovjedaču:

Ne, nije mu tako rekao, naravno da nije. Stidljivost mu je branila da govori o tako značajnim činjenicama o vremenu i smrti. No, Bruno ih je mogao naslutiti, budući da je onaj mladić (onaj čovek?) predstavljao njegovu sopstvenu prošlost i mogao je protumačiti njegove najskrivenije misli kroz tako ocrtane reči kao što su do đavola, kakva šteta, ove betonske klupe, ove asfaltne staze, ne znam, verujem, dok je otvarao i zatvarao perorez na način koji kao da je bio predodređen da upravlja njegovim stanjima i delatnostima. Tako je putem tih izandalih postupaka Bruno rekonstruisao njegova stvarna osećanja, i zamišljao kako je one večeri posmatrao Cererin kip... (Sábato 2003b: 183)

U navedenom odlomku jasno se uočava prelazak između različitih nivoa percepcije. Pripovjedač najprije komentariše događaj sa pozicije koja prevazilazi znanje likova, a zatim se fokus prebacuje na Brunovo opažanje i njegovu interpretaciju događaja. Takva promjenljivost potvrđuje tvrdnju M. Bal da pojedini likovi u narativu fokalizuju češće od drugih, pri čemu se intenzitet njihove perceptivne funkcije mijenja tokom razvoja priče (2000: 125).

Česte smjene fokalizatora otežavaju čitaocu uspostavljanje stabilne slike narativnog svijeta. Mnoštvo perspektiva ne dovodi do veće jasnoće događaja, već naprotiv, dodatno naglašava njihovu složenost i višeznačnost. Budući da veliki broj likova nije integrisan u jedinstvenu fabularnu liniju, različiti segmenti romana ostaju povezani prvenstveno na tematskom i simboličkom nivou. Fokalizacija tako

postaje jedno od osnovnih sredstava kojima se proizvodi osjećaj fragmentarnosti karakterističan za roman *Abadon, anđeo uništenja*. Te perspektive se najčešće javljaju u kratkim epizodama, a čitačev fokus se tada usmjerava na one subjekte fokalizacije koji se mogu dovesti u vezu sa likom Sábata (Bruno, S, Načo, Avgustina).

Iako narativni glas predstavlja glavni segment u konstrukciji priče, u Sábатовim djelima podjednako je značajan i način na koji posmatramo karaktere i događaje u narativu. U *Tunelu* je fokalizator prisutan i jasno određen, dok se u narednim Sábатовim romanima tačka iz koje se opaža narativni svijet mijenja. Step en ograničenosti znanja varira od romana do romana, a često dolazi i do razdvajanja pripovjedne i fokalizatorske funkcije, što doprinosi višeslojnosti čitanja. Za razliku od romana *Tunel*, u kojem su pripovjedačka i fokalizatorska funkcija objedinjene u jednom liku (Kastelu), u romanima *O junacima i grobovima* i *Abadon, anđeo uništenja* odnos između prezentovanih događaja i perspektive iz koje su oni predstavljeni postaje složeniji. Time se dodatno potvrđuje naratološka kompleksnost Sábатовog opusa. Kako ističe Barrero Pérez (1992: 277–278), egzistencijalna usamljenost i nemogućnost komunikacije predstavljaju centralne motive Sábатовog opusa, a upravo se kroz organizaciju perspektive ovi motivi prevode u strukturu narativa.

Analiza narativne perspektive pokazuje da Sábato koristi različite modele fokalizacije kako bi oblikovao različite modele značenja: od zatvorenog subjektivnog svijeta, preko višestruke perspektive, do metanarativne destabilizacije. Prema N. Urbini (1992c: 150), u Sábатовim romanima značenje nije fiksno, već se kontinuirano proizvodi kroz interakciju narativnih perspektiva, što potvrđuje da je semantička struktura teksta dinamična i otvorena. U *Tunelu* unutrašnja fokalizacija proizvodi zatvoreni psihološki univerzum, u kojem je istina jednaka subjektivnoj percepciji. U romanu *O junacima i grobovima* promjenljiva fokalizacija razbija jedinstvo narativne istine i uvodi fragmentirano saznanje. U *Abadonu* destabilizovana fokalizacija dovodi u pitanje granice između naratora, lika i autora, usmjeravajući narativ prema metatekstualnoj refleksiji. Na taj način, utvrđivanje tipa fokalizacije postaje interpretativni alat, koji omogućava razumijevanje načina na koji Sábato gradi semantičku nestabilnost svojih romana.

Strukturiranje fikcionalnog svijeta u romanima E. Sábata

U okviru teorije mogućih svjetova, koju razvija M. L. Ryan (2001: 99), fikcionalni svijet se razumije kao skup entiteta, događaja i odnosa koji funkcionišu unutar vlastite ontološke logike. Takav pristup omogućava da se narativ ne posmatra samo kao slijed događaja, već kao proces konstruisanja i organizovanja posebne stvarnosti u kojoj likovi djeluju, komuniciraju i proizvode značenja.

D. Herman (2004: 13–17) naglašava da učesnici svijeta priče, posredstvom

dijaloga i akcija, ostvaruju komunikativne radnje koje su smještene unutar dominantnog čina narativne komunikacije. Razumijevanje narativa podrazumijeva sposobnost čitaoca da uspostavi veze između predstavljenih događaja i njihovih mogućih uzroka, posljedica i vremenskih odnosa. Narativ se, stoga, može razumjeti kao mentalni model svijeta koji čitalac postepeno konstruiše tokom procesa čitanja. U okviru takvog teorijskog pristupa posebno je značajan koncept uranjanja, koji M. L. Ryan (2001: 110) povezuje sa procesom mentalne simulacije. Čitalac tokom recepcije teksta ne prati samo slijed događaja, već u vlastitoj svijesti rekonstruiše prostorne, vremenske i emocionalne dimenzije svijeta priče. Na taj način, fikcionalni svijet postaje prostor iskustva, u kojem čitalac privremeno zanemaruje granicu između stvarnog i imaginarnog.

U Sábátovim romanima strukturiranje fikcionalnog svijeta zasniva se upravo na problematizaciji te granice. Umjesto koherentnog univerzuma, Sábato konstruiše narativne prostore obilježene fragmentacijom identiteta i relativizacijom stvarnosti. N. Urbina (1992a: 172–173) ukazuje da se u Sábátovoj prozi značenje ne gradi kroz jedinstvenu i stabilnu reprezentaciju stvarnosti, već kroz sistem međusobno povezanih narativnih ravni, koje neprestano dovode u pitanje granice između fikcije i stvarnosti. Takva organizacija fikcionalnog svijeta predstavlja jedan od značajnih mehanizama semantičke složenosti njegovih romana.

Dualnost likova i višestruki identiteti

Jedno od važnih obilježja fikcionalnog svijeta u Sábátovim romanima *O junacima i grobovima* i *Abadon, anđeo uništenja* jeste destabilizacija identiteta likova kroz njihovu dualnost i višestruku funkciju. Ovaj postupak prevazilazi aspekt karakterizacije likova i postaje princip organizacije narativne stvarnosti. U romanu *O junacima i grobovima* Bruno se pojavljuje kao svojevrsni interpretativni posrednik Martinove svijesti. Njegova funkcija nije ograničena na ulogu slušaoca ili svjedoka događaja, već podrazumijeva aktivno oblikovanje Martinovih iskustava kroz proces interpretacije. Sličan model razvija se u romanu *Abadon, anđeo uništenja*, gdje Bruno preuzima funkciju dopune i refleksije Sábátovog glasa. Time se uspostavlja sistem dvostrukih identiteta, koji destabilizuje granice između različitih nivoa pripovijedanja. N. Urbina (1992b: 141) smatra da se u *Abadonu* proces pripovijedanja zasniva na autoreferencijalnosti, pri čemu tekst stalno proizvodi nove verzije vlastitih prethodnih diskursa. U tom smislu, Bruno ne funkcioniše samo kao lik, već i kao refleksija pripovjedne svijesti koja problematizuje vlastiti identitet.

Dodatnu ontološku nestabilnost proizvode epizode koje narušavaju logiku uzročnosti i vremenskog slijeda. Tako se, uprkos činjenici da se na početku romana *O junacima i grobovima* u policijskoj hronici izvještava o Alehandrinoj smrti (2012: 7), ona u kasnijim segmentima romana pojavljuje kao aktivan učesnik narativnog svijeta. U romanu *Abadon, anđeo uništenja* Sábato prepoznaje Martina u

kafani (2003b: 164), dok se Alehandra u avgustovskoj noći susrijeće sa Martinom na mostu kako bi mu saopštila da joj je potrebno da zna da on i dalje postoji i da je voli (2003b: 180). N. Urbina (1992c: 33) ukazuje da Sábatoov fikcionalni univerzum dopušta istovremeno postojanje različitih ontoloških ravni, zbog čega se kategorije života i smrti, prisustva i odsustva ne mogu tumačiti kao strogo odvojene. Takvi događaji ne mogu se objasniti unutar realističke logike pripovijedanja, te, na taj način, granica između stvarnog i imaginarnog u Sábatovim romanima gubi svoju stabilnost. Posljedica toga jeste nemogućnost konačnog određenja statusa prikazanih događaja.

Proces destabilizacije fikcionalnog svijeta dodatno se intenzivira kroz pojavu višestrukih identiteta likova. U romanu *Abadon, andeo uništenja* lik Sábata označava se inicijalom "S." i prezimenom "Sábato", pri čemu razlika između implicitnog autora, pripovjedača i književnog lika ostaje namjerno neodređena. Prisustvo višestruke prirode likova može se pratiti još od romana *Tunel*. Naime, Marija ne posjeduje jedinstven identitet, već različita lica, koja postoje u odnosu prema različitim subjektima. Za Kastela ona predstavlja ideal razumijevanja i spasenja, za Aljendea suprugu, a za Huntera predmet posebne emocionalne veze. Prema N. Urbini (1992c: 53), Sábatoovi likovi ne funkcionišu kao stabilne psihološke cjeline, već kao semantička središta različitih perspektiva i značenja, zbog čega njihov identitet ostaje otvoren i višeznačan. U tom smislu značajno je i zapažanje A. Mančić (2003b: 388) da za Sábata "izmisliti neki lik znači udvojiti se". Na taj način, likovi postaju instrument samospoznaje, ali i prostor istraživanja granica komunikacije. Njihova višestruka priroda omogućava postojanje više paralelnih verzija stvarnosti unutar istog narativa.

Budući da likovi u Sábatovim romanima nikada nisu predstavljeni kao jedinstveni i stabilni entiteti, ni značenja koja proizilaze iz njihovih postupaka ne mogu biti konačno određena. Stoga, fikcionalni svijet ostaje otvoren za različite interpretativne mogućnosti, što predstavlja jedno od suštinskih obilježja Sábatove poetike.

Poetika uranjanja i mentalna simulacija fikcionalnog svijeta

Pored ontološke složenosti i nestabilnosti identiteta, značajan aspekt strukturiranja fikcionalnog svijeta u Sábatovim romanima predstavlja fenomen uranjanja. Savremena kognitivna naratologija ovaj proces povezuje sa sposobnošću čitaoca da, tokom recepcije teksta, konstruiše mentalni model svijeta priče, te da vlastitu svijest projektuje u prostor fikcionalne stvarnosti. Takvo shvatanje romana blisko je Sábatovom poimanju književnosti iz eseja *El escritor y sus fantasmas*, gdje on ističe da književno djelo ne postoji kao zatvorena cjelina, već se dovršava u susretu sa čitaocem, koji aktivno učestvuje u procesu stvaranja značenja (1964: 197).

Poetika uranjanja zasniva se na načelu mentalne simulacije, odnosno na

poimanju imaginarne stvarnosti teksta kao realnosti koju živimo. M. L. Ryan (2001: 112) smatra da mentalna simulacija omogućava čitaocu otkrivanje narativnih scenarija – “ona kreira bogato čulno polje, osjećaj za mesto i pejzaž u našem umu”. Ryan razlikuje prostorno, vremensko i emocionalno uranjanje, pri čemu svaka od ovih dimenzija doprinosi stvaranju osjećaja prisutnosti unutar svijeta priče.

Tunel – narativna komunikacija i fenomen uranjanja

Fenomen uranjanja posebno je izražen u romanu *Tunel*, gdje se fiktionalni svijet oblikuje kroz specifičan odnos između naratora i “slušaoca”. Već u uvodnim poglavljima Kastel se ne obraća samo implicitnom čitaocu, već ga direktno uključuje u komunikacionu situaciju pripovijedanja. Njegovo obraćanje “slušaocima” proizvodi dodatni komunikacioni nivo unutar narativa:

Kada sam počeo sa ovim izlaganjem, bio sam čvrsto odlučio da ne dajem objašnjenja nikakve vrste. Želeo sam da pričam o svom zločinu, i gotovo: kome se ne bude sviđalo, neka ne čita. (Sábato 2003a: 10)

Obraćanjem Kastela slušaocima čitačeva svijest biva premještena u jedan drugi svijet – Kastelova komunikacija sa slušaocima omogućava im “naseljavanje” svijeta priče. U *Tunelu* se istovremeno mogu razlikovati dva nivoa priče. Prvi nivo čini narativizovana pripovijest o odnosu Kastela i Marije, odnosno hronologija događaja koja vodi ka zločinu. Drugi nivo predstavlja Kastelovo stalno obraćanje slušaocima, kroz koje se uspostavlja virtuelna priča o samom činu pripovijedanja. Ova druga priča ne odnosi se na događaje iz prošlosti, već na sadašnji trenutak komunikacije između pripovjedača i čitaoca. Apelativni karakter Kastelovog jezika dodatno pojačava efekat uranjanja:

Shvatate li šta hoću da kažem? (Sábato 2003a: 10)

Takva pitanja ne služe prenosu novih informacija, već potvrđivanju prisustva slušaoca unutar narativne situacije. Čitalac se poziva da zauzme aktivnu poziciju i da učestvuje u procesu proizvodnje značenja. Postupku “uranjanja” posebno doprinose pripovjedačevi komentari, u kojima on precizno određuje svoj narativni status u odnosu na slušaoca:

... onaj koji hoće ovde da prekine sa čitanjem ovog pripovijedanja može to odmah da učini: jednom zauvek mu stavljam do znanja da računa sa mojom apsolutnom dozvolom. (Sábato 2003a: 14)

Na taj način čitalac postaje eksplicitno prisutan u tekstu, kao instanca kojoj je omogućeno da prihvati ili odbaci pripovijedanje. Koncipirana komunikativna situacija u romanu upućuje na zaključak da, za razliku od naredna dva Sábato

romana, *Tunel* nije dvostruko nekomunikativan. Dok se ostvarivost komunikacije u okviru narativizovane pripovijesti marginalizuje (odnos Kastela i Marije), odnos Kastela prema čitaocima ostaje aktivan i potencijalno ostvariv. Takva komunikaciona situacija potvrđuje Šabatovo uvjerenje da je roman prvenstveno prostor susreta između pisca i čitaoca, odnosno pokušaj prevazilaženja egzistencijalne usamljenosti kroz književnu komunikaciju (1964: 89). Virtuelna realnost narativnog svijeta u *Tunelu*, kao i efekat mentalne simulacije, realizuju se tako što "čitalac nije samo učesnik zbivanja koje će uslijediti, niti svjedok u jednoj mogućoj konstelaciji događaja koji su prethodili prikazanim, već dijeli i emocionalno i prostorno-vremenski suživot sa junacima" (Milosavljević Milić 2016: 230).

O junacima i grobovima – fragmentacija svijeta priče i višestruko pripovijedanje

U romanu *O junacima i grobovima* strukturiranje fikcionalnog svijeta zasniva se na znatno složenijem modelu pripovijedanja. Umjesto prilično stabilne komunikacione situacije prisutne u *Tunelu*, ovdje dolazi do umnožavanja perspektiva i narativnih nivoa.

Posebnu ulogu ima Bruno, koji se nalazi u poziciji slušaoca Martinovih kazivanja o događajima sa Alehandrom, čime se u okviru narativnog svijeta konstruiše priča o priči. U završnom poglavlju Bruno preuzima ulogu protagoniste, pa se i plan njegovog prisustva u narativu može tumačiti kao dvostruk. Likovi u ovom romanu nikada nisu predstavljeni u duhovnom ili vremenskom totalitetu, što otežava doživljaj imaginarnog svijeta teksta. Predstavljeni su u fragmentima i ta razjedinjenost radnje i vremena zahtijeva aktivnu saradnju čitaoca, koji postepeno konstruiše portret svakog lika. Linearna hronologija je zamijenjena unutrašnjom distancom i subjektivnim vremenom, što pretpostavlja imaginarnu sveprisutnost autora i čitaoca unutar narativnog toka. Radnja i konflikti junaka u romanu predstavljeni su putem izvještaja, dijaloga, sjećanja, unutrašnjih monologa, koji nas odvlače u prošlost, usmjeravaju ka budućnosti, da bi nas polako vratili u sadašnjost različitih junaka i premjestili nazad u prostor istorijskih vremena (Dellepiane 1973: 51, 59).

Fragmentacija u romanu *O junacima i grobovima* ne odnosi se samo na vremensku organizaciju događaja, već i na ukupnu kompozicionu strukturu djela. N. Urbina (1992a: 175–176) smatra da je struktura romana zasnovana na međusobnom preplitanju relativno autonomnih narativnih cjelina, pri čemu njihova fragmentarnost ne narušava jedinstvo djela, već postaje osnovni mehanizam proizvodnje značenja. Roman je izgrađen od više narativnih cjelina (*Zmaj i princeza*, *Nevidljiva lica*, *Izvještaj o slijepima* i *Nepoznati bog*), koje posjeduju relativnu autonomiju. Posebno mjesto zauzima segment *Izvještaj o slijepima*, koji svojim stilskim i tematskim osobenostima privremeno uspostavlja zaseban narativni

univerzum unutar šire strukture romana. Takva kompozicija proizvodi efekat diskontinuiteta i razbijanja jedinstvenog toka pripovijedanja, usled čega čitalac nije u mogućnosti da fiktionalni svijet sagleda kao homogenu cjelinu.

Abadon, anđeo uništenja – ontološka nestabilnost i razgradnja fiktionalnih granica

Proces destabilizacije fiktionalnog svijeta svoj vrhunac dostiže u romanu *Abadon, anđeo uništenja*. Dok su u prethodnim romanima još uvijek postojale određene granice između različitih ontoloških nivoa, u ovom djelu one gotovo u potpunosti nestaju. Sábato se pojavljuje kao učesnik događaja unutar svijeta koji je sam konstruisao, čime se narušava tradicionalna podjela između stvarnog autora i fiktionalnog univerzuma. Posljedica toga jeste pojava metanarativne strukture, u kojoj tekst reflektuje svoju fiktionalnu prirodu (Urbina 1992b: 142). Vizije, snovi, halucinacije, sjećanja i faktički događaji predstavljeni su istim narativnim statusom. Svijet priče ne može se rekonstruisati kao jedinstvena i stabilna cjelina, jer različiti segmenti narativa funkcionišu prema različitim principima stvarnosti. U tom smislu *Abadon* predstavlja radikalnu dekonstrukciju tradicionalnog modela fiktionalnog svijeta.

Strukturiranje fiktionalnog svijeta u Sábатовim romanima ne predstavlja samo organizacioni aspekt narativa, već jedan od glavnih postupaka za konstituisanje značenja. U *Tunelu* donekle stabilna organizacija svijeta omogućava očuvanje komunikacije između pripovjedača i čitaoca, iako je komunikacija među likovima osuđena na neuspjeh. U romanu *O junacima i grobovima* fragmentacija perspektiva dovodi do destabilizacije narativne stvarnosti i zahtijeva aktivnu interpretativnu intervenciju čitaoca. U romanu *Abadon, anđeo uništenja* taj proces dostiže krajnju tačku, jer se ukidaju granice između autora, pripovjedača i lika, kao i između različitih nivoa fiktionalne stvarnosti.

Nestabilnost identiteta, fragmentacija narativne stvarnosti i procesi uranjanja funkcionišu kao sredstva putem kojih Sábato istražuje pitanja komunikacije, identiteta i mogućnosti saznanja. Takva organizacija fiktionalnog svijeta povezana je sa temom egzistencijalne usamljenosti koja, prema O. Barreru Pérezu (1992: 281–282), predstavlja jednu od konstanti Sábатовog stvaralaštva. Nemogućnost potpune spoznaje drugog i trajna komunikacijska nesigurnost ne oblikuju samo odnose među likovima, već i samu strukturu fiktionalnog univerzuma.

Tipologija pripovjednih instanci u romanima E. Sábata

U cilju komparativne analize pripovjednih instanci u romanima E. Sábata, u ovom poglavlju primjenjuje se interpretativno-komparativni metod zasnovan na teorijskim modelima H. Portera Abbotta, G. Princea, S. Milosavljević Milić, uz stilističke uvide G. Leecha i M. Shorta.

Pripovjedači u romanima *Tunel*, *O junacima i grobovima* i *Abadon, anđeo uništenja* posmatraju se prema poziciji i stepenu pouzdanosti, odnosu između pripovjedača i fokalizatora, funkciji pripovjedne instance u organizaciji diskursa, kao i prema povezanosti pripovjedne strategije sa tematsko-semantičkim strukturom romana. Polazeći od navedenih kriterijuma, cilj analize jeste da se utvrdi na koji način Sábatove pripovjedne strategije učestvuju u konstrukciji značenja, te kako se kroz njih oblikuju modeli komunikacije unutar fikcionalnog svijeta.

Roman *Tunel* konstruisan je kao retrospektivna ispovijest u prvom licu u kojoj pripovjedač Kastel istovremeno zauzima poziciju glavnog lika i naratora. Pripovjedna instanca ima izrazito subjektivan karakter, a cjelokupna narativna perspektiva ograničena je na njegovu svijest, sjećanja i interpretaciju događaja. Time se uspostavlja model pripovijedanja u kojem se svijet priče filtrira kroz individualnu, psihološki opterećenu, perspektivu.

U romanu *O junacima i grobovima* pripovjedna struktura postaje višeslojna i fragmentarna. Iako Bruno zauzima dominantnu poziciju pripovjedača, diskurs se kontinuirano prepliće sa perspektivama Martina, Alehandre i Fernanda Vidala Olmosa. Time se uspostavlja složen sistem narativnih instanci u kojem se pripovijedanje ne odvija iz jedne stabilne tačke, već kroz smjenu različitih fokalizacijskih pozicija. Ovakva organizacija pripovjednih instanci potvrđuje zapažanja N. Urbine (1992a: 176), koji ukazuje da se roman *O junacima i grobovima* zasniva na složenom sistemu pripovjednih nivoa i međusobno povezanih perspektiva. Prema njegovom tumačenju, značenje romana ne proizilazi iz jedinstvenog pripovjednog centra, već iz odnosa između različitih glasova i diskurzivnih ravni koje učestvuju u konstruisanju priče.

U romanu *Abadon, anđeo uništenja* pripovjedna organizacija dostiže najviši stepen složenosti. Granice između autora, pripovjedača i lika postaju nestabilne, budući da se u narativ uvodi i figura samog Sábata kao učesnika diskursa. Pripovijedanje se ostvaruje kroz smjenu prvog i trećeg lica, kao i kroz višestruke narativne nivoe, koji često prelaze u metanarativni i autoreferencijalni diskurs (Urbina 1992b: 135).

H. Porter Abbott (2009: 118, 124) naratora definiše kao “instrument, konstrukciju ili sredstvo kojim autor upravlja”. On smatra da je od velikog značaja utvrditi kakav je tip ličnosti pripovjedač kako bismo znali da li možemo vjerovati informacijama koje od njega dobijamo, odnosno u kojoj mjeri je taj pripovjedač pouzdan. Priča se povjerava nepouzdanom naratoru u cilju postizanja neizvjesnosti, a u tom slučaju dio teme postaje sama naracija, sa svim poteškoćama koje se

u njoj javljaju (2009: 129). Kastel u *Tunelu* je istovremeno stidljiv i nasilan; neurotične je prirode, prezrivo i nepovjerljivo gleda na ljude i cjelokupno društvo – želi potpunu ljubav, žudi za apsolutnim. Sličnu egzistencijalnu zatvorenost pokazuje i Martin u romanu *O junacima i grobovima*, pri čemu oba lika žude za apsolutnim smislom, često ga tražeći u odnosu sa ženskim likovima. U romanu *O junacima i grobovima* uspostavljaju se dva nivoa komunikacije – prvi, kada govori Bruno, i drugi, kada se eksplicitno navode događaji o kojima mu je Martin govorio. Ipak, kao centralna pripovjedna instanca u romanu pojavljuje se upravo Bruno.

M. Short (2013: 257–258) ističe da lice koje pripovijeda priču može ujedno biti i junak fikcionalnog svijeta, pri čemu se pripovijedanje odvija nakon događaja o kojima se govori – u tom slučaju riječ je o pripovjedaču u prvom licu ili JA-pripovjedaču. Imajući u vidu da takav pripovjedač događaje predstavlja kao da se prvi put dešavaju, on je u određenoj mjeri “ograničen” (ne raspolaže svim činjenicama) ili “nepouzdan” (može čitaoca navesti na pogrešan put uskraćivanjem informacija ili iznošenjem neistina), što je čest slučaj u naracijama koje se bave ubistvima ili misterijama. Sa druge strane, pripovjedač u trećem licu nije i lik unutar fikcionalnog svijeta. U svojstvu JA-pripovjedača u *Tunelu* Kastel je sveprisutan i nalazi se na maloj distanci od pripovjedanih situacija, ali je njegova pouzdanost upitna, s obzirom na stepen njegove informisanosti o odnosima između Marije i Aljendea, te Marije i Huntera, kao i s obzirom na njegovu samosvjesnost i odsustvo moralnih načela.

Kastel u *Tunelu* i Bruno u romanu *O junacima i grobovima* su ujedno i svjedoci-posmatrači događaja o kojima pripovijedaju – Kastel u potpunosti, jer je istovremeno i junak, dok Bruno u manjoj mjeri govori o sebi i nije direktno prisutan u svim scenama između Martina i Alehandre, već o njima saznaje posredno (pozivanje na pričanje Martina). Kastel je u *Tunelu* pokretač radnje – pripovjedna organizacija u romanu se zasniva na jedinstvenom i izrazito subjektivnom glasu JA-pripovjedača, dok u romanu *O junacima i grobovima* dolazi do složenije organizacije pripovjednih instanci i višestrukih perspektiva. Naime, Bruno se nalazi u pozadini događaja, sve dok u završnom poglavlju ne preuzme ulogu JA-pripovjedača, priznajući svoju emotivnu naklonost prema Alehandri:

I ja sam, na svoj način, bio zaljubljen u Alehandru, sve dok jednog dana nisam shvatio da u stvari volim njenu majku, Heorhinu; a kada me je Heorhina odbila, svoju ljubav sam preusmerio na njenu kćer. Vremenom sam uvideo svoju zabludu i tada sam se vratio svojoj prvoj (i uzaludnoj) strasti koja će, verujem, trajati dok Heorhina bude živa i dok bude postojao makar zračak nade da će jednog dana ipak biti moja. Jer, mada vas to može iznenaditi, Heorhina je još živa, ona nije umrla kako je Alehandra mislila... ili kako se pretvarala da misli. (Sábato 2012: 441)

Kastel i Bruno su istovremeno i pripovjedači-komentatori, a njihovi se komentari odnose na komunikativnu situaciju pripovjedač – slušaoci: “Pomislite koliko je gore za društvo da taj stvor i dalje cedi otrov...” (Sábato 2003: 7–8) / “Jer,

mada vas to može iznenaditi, Heorhina je još živa...” (Sábato 2012: 441). Za razliku od Kastela, čija je pripovjedna perspektiva dominantna tokom cijelog romana, Bruno funkcionira kao posredovana pripovjedna instanca kroz koju se organizuje veći dio narativnog sadržaja.

Ukoliko *Tunel* predstavlja model jedinstvenog pripovjednog glasa, a roman *O junacima i grobovima* model višestruke perspektive, onda *Abadon, anđeo uništenja* predstavlja završnu fazu razvoja Sábatovih pripovjednih strategija, u kojoj dolazi do destabilizacije granica između autora, pripovjedača i lika. U romanu je prisutan čin pripovijedanja niza situacija i događaja, ali su pripovjedne instance brojne i pozicionirane na većoj ili manjoj distanci u odnosu na pripovjedane događaje. Već na samom početku romana javlja se problem označavanja figure pripovjedača:

PETOG JANUARA UVEČE, stojeći na pragu kafane na uglu Gvidove i Hunina, Bruno je video kako dolazi Sábato, i kada je već hteo da mu se obrati, osetio je da će se dogoditi nešto neobjašnjivo. (Sábato 2003b: 3),

kada postaje jasno da su Bruno i Sábato “dvojnici” istoimenog lika iz Sábatovog prethodnog romana i samog autora. Stoga se u fusnoti na istoj stranici romana (u izdanju na španskom jeziku) napominje da je za razumijevanje romana *Abadon, anđeo uništenja* poželjno pročitati Sábatoov prethodni roman. Unutar romana smjenjuju se naracija u prvom i trećem licu; pripovjedač je sveprisutan, ali nedovoljno pouzdan i vidljiv. Možemo se složiti za zaključkom H. Portera Abbotta (2009: 124) da je gramatička kategorija lica značajna odlika glasa u naraciji, ali je ipak važniji naš utisak o tome kakav je karakter (ili ne-karakter) čiji glas formira ton cjelokupne priče.

Kada se u *Abadonu* koristi pripovijedanje u prvom licu, ono potiče od pouzdanog pripovjedača, samim tim što pripovjedač Sábato nastupa u svojstvu moralnog sudije, koji ocjenjuje, prosuđuje i vrednuje. Sábato svoje stavove u romanu iznosi sasvim otvoreno, kao u raspravi sa Silvijom i Arauhom, kada potvrđuje da su junaci njegovih prethodnih romana posljedica prepuštanja nagonima i uranjanja u nesvjesno. Ti junaci predstavljaju manifestaciju najdubljih Sábatovih opsesija, odnosno odgovor na pitanje o krizi čovjeka i načinu dosezanja Apsoluta. Na kraju jednog od brojnih razgovora, u trenutku kada nema odgovor na Silvijino pitanje, Sábato kaže:

Ako mi pođe za rukom da od ove zbrke napravim roman, onda ćeš moći da naslutiš nešto od moje zbilje, od *čitave* moje stvarnosti, a ne samo one koju vidiš u filozofskim raspravama. (Sábato 2003b: 203)

Ovakvo shvatanje romana odgovara i stavovima koje je Sábato iznio u eseju *Escritor y sus fantasmas* (1964: 9–10), gdje književno stvaranje ne tumači kao rezultat racionalnog planiranja, već kao proces u kojem se ispoljavaju najdublje čovjekove opsesije, strahovi i protivurječnosti. Iz te perspektive, postupci prisutni u romanu *Abadon, anđeo uništenja* ne predstavljaju samo formalnu narativnu igru,

već način da se sam čin pisanja uključi u prostor romana, kao predmet umjetničkog istraživanja. Svojevrsnim priznanjem Sábata kao pripovjedača-junaka da ima namjeru da sve iznesene stavove, sudove i razmišljanja integriše u roman – i to u roman u kojem bi i sam romanopisac bio u igri – bivamo uvučeni u metanaraciju, to jest u “pripovijedanje koje upućuje samo na sebe, odnosno na pripovijedanje koje samo o sebi raspravlja” (Prince 2011: 102). Na taj način, narativ u *Abadonu* dobija karakteristike narativa svojstvenog esejima. Upravo ovakve postupke N. Urbina (1992b: 135) povezuje sa autoreferencijalnošću i metafikcijom, ističući da Sábatoва proza često tematizuje vlastiti proces nastajanja. U tom smislu, roman ne predstavlja samo priču o određenim događajima, već i prostor u kojem se problematizuju pisanje, autorstvo i granice između stvarnosti i fikcije.

Prema G. Leechu i M. Shortu (2007: 213–217), u romanima postoje najmanje tri nivoa diskursa, jedan u okviru drugog: autor – čitalac, implicitni autor – implicitni čitalac i pripovjedač – sagovornik. U okviru posljednjeg nivoa komunikacije nalaze se još i dijalozi među likovima o kojima pripovjedač izvještava. Upotreba pripovijedanja u trećem licu obično podrazumijeva razdvajanje nivoa diskursa likova od nivoa diskursa naratora; nasuprot tome, pripovijedanje u prvom licu vodi do spajanja njihovih uloga. U romanu *Abadon, anđeo uništenja* prisutna su oba tipa naracije: kada je riječ o naraciji u trećem licu, čitalac se podstiče da zanemari ulogu adresanta u narativnom diskursu, što otvara prostor za mogućnost spajanja implicitnog autora i naratora. Nasuprot tome, kada Sábatoво “JA” preuzima ulogu posrednika, ono ujedno postaje centralni lik u priči i dovodi do uspostavljanja ličnog odnosa sa čitaocem – što neminovno proizvodi izvjesnu pristrasnost čitaoca prema pripovjedaču ili junaku.

Posebna forma narativne komunikacije ogleda se u sljedećim odlomcima iz *Abadona*, najprije u epizodi kada mladić Del Busto traži intervju od Sábata za jedan časopis. Već na samom početku intervjua pripovjedač u trećem licu odstupa od ustaljenog načina pripovijedanja o događajima iz Sábatovog života, u formi navođenja činjenica. Stil naracije biva obogaćen prisustvom retoričkih pitanja, čime čitalac ujedno postaje i “sagovornik”:

Zašto je napustio La Platu? Kako bi to mogao znati. Čitav njegov život bio je niz besmislenih i nepovezanih postupaka, ali sigurno je postojao nekakav red ispod sveg toga haosa, hoće da kaže, neki tajni poredak. Da li je odlazak iz La Plate značio i konačno napuštanje sveta nauke? Pa, moguće. Kako bilo da bilo, došao je u Buenos Ajres. (Sábato 2003b: 255)

Upotrebom retoričkih pitanja narator čini svoje prisustvo u pripovjednom toku vidljivijim, usmjeravajući čitaoca ka formiranju pojedinačnih sudova o junacima i događajima. Kada se intervju približio kraju i kada Sábato saznaje da je mladiću ovo ujedno i prvi pokušaj pisanja, te da je po zanimanju fotograf, nakon posljednjeg mladićevog iskaza slijedi niz iskaza u kojima je teško jasno razgraničiti tipove narativnih figura:

– Fotograf?

“Beležnik svetlosti”. A i on je rešio da napusti svet svetla!

Mladi Del Busto mu je ispričao i druge stvari koje su izašle na videlo posle njegovih istraživanja... (Sábato 2003b: 256),

kao i u poglavlju u kojem Sábato govori o neobičnim bitkama sa “onim ljudima” (2003b: 260); jedna od tih bitki kulminira okršajem sa statuom žene. Ta statua je posmatrana sa strahom, jer posjeduje apstraktan pogled Slepice i u njoj postoji nešto neopisivo opipljivo i zlokobno. Zbog toga Sábato donosi odluku da je ukloni iz bašte (2003b: 262). Nakon što zamoli Dijasa da mu pomogne da statuu iznese na ulicu, Kastelov diskurs glasi:

Kuda? Nikada nisam želeo da saznam. I začudo, ni Dijas mi to nije pominjao.

Sábato se zagledao u Bruna, kao da ga pita kako mu se sve to čini.

– Veoma čudno, doista – odvrati on, pošto je zadržao pogled na njemu neko vreme.

– Zar nije tako?

Zamislilo se. Kastel i osveta Sekte. Čim je to shvatio, Fernando se prestravio i odlučio da između sebe i njih ispreči čitav okean. (Sábato 2003b: 263)

U oba navedena odlomka izostaje jasna granica između nivoa narativnog diskursa likova i nivoa narativnog diskursa pripovjedača. U prvom odlomku, nakon eksplicitnog pitanja koje postavlja Sábato (jasno izdvojenog interpunkcijom), ostaje nejasno da li iskaz koji slijedi pripada pripovjedaču u trećem licu (koji opisuje razgovor Del Busta i Sábata), ili je riječ o nastavku pripovijedanja u prvom licu, odnosno diskursu Sábata, koji istovremeno funkcioniše i kao pripovjedač i kao lik. U drugom odlomku dolazi do prelaska sa nivoa diskursa junaka Sábata na pripovijedanje u trećem licu, pri čemu se u diskurs uvode likovi iz prethodnih romana – Kastel iz *Tunela* i Fernando iz romana *O junacima i grobovima*. Fernando, koji do tada nije učestvovao u dijalogu Sábata i Bruna, biva oživljen, čime postaje participijent u narativnoj komunikaciji. Ova promjena otežava određivanje narativne hijerarhije i postavlja pitanje koja od pomenutih figura posjeduje viši narativni autoritet. Prisustvo pripovjedača u romanu *Abaddon, anđeo uništenja* je neminovno, jer jedino on posjeduje znanje o prošlosti, kako Sábatovoj, tako i ostalih junaka. Dodatnu složenost donosi i stil pripovjedača, koji često sadrži unutrašnje protivrječnosti i nepodudarnosti. Upravo zbog toga se postavlja pitanje: gdje se završava naracija pripovjedne instance, a gdje počinju snovi ili halucinacije junaka Sábata?

Analiza triju romana pokazuje da se Sábatove pripovjedne strategije mogu direktno dovesti u vezu sa tematskom i semantičkom strukturom djela. U romanu *Tunel* primjena jedinstvene pripovjedne perspektive u prvom licu omogućava intenzivno prikazivanje unutrašnjeg svijeta lika, pri čemu se subjektivna istina pripovjedača uspostavlja kao jedina dostupna realnost. Takva strategija pojačava

motive izolacije, opsesije i nemogućnosti komunikacije. Nasuprot tome, roman *O junacima i grobovima* uvodi višestruku perspektivu i fragmentaciju pripovjednog glasa, čime se relativizuje stabilnost narativne istine. Smjena pripovjednih instanci i fokalizatora proizvodi efekat narativne heterogenosti, koji odgovara temama identitetske nestabilnosti i egzistencijalne neodređenosti. U romanu *Abaddon, anđeo uništenja* pripovjedna strategija prerasta u metanarativni model, u kojem se ukida jasna granica između fikcije i diskursa o fikciji. Narativna fragmentacija funkcionira kao sredstvo problematizacije samog čina pisanja, pri čemu pripovijedanje postaje prostor preispitivanja granica književnog teksta, autorstva i značenja. Sličan zaključak proizilazi i iz semiotičkih istraživanja N. Urbine (1992c: 138–145), prema kojima se značenje u Šabatovim djelima ne formira isključivo na nivou fabule, već kroz složenu interakciju pripovjednih glasova, diskurzivnih struktura i žanrovskih modela.

Na osnovu komparativne analize Šabatovih romana, može se zaključiti da se Šabatove pripovjedne strategije razvijaju od zatvorenog subjektivnog modela ka otvorenim, višeglasnim i metanarativnim strukturama. Ovaj razvoj ima direktne semantičke implikacije, budući da način pripovijedanja ujedno određuje i način konstrukcije značenja u romanu.

Neverbalna komunikacija u narativu romana E. Šabata

Analiza neverbalne komunikacije u romanima E. Šabata zasniva se na nara-tološkom i kognitivno-stilskom pristupu, pri čemu se komunikacija ne shvata isključivo kao jezički proces, već kao sistem znakova koji uključuje pokret, pogled, prostorne odnose i emocionalna stanja. U teorijskom smislu, polazi se od D. Hermana, koji narativ posmatra kao kognitivnu konstrukciju svijeta priče, kao i od G. Leecha i M. Shorta, koji naglašavaju značaj stilističkih i diskursnih elemenata u oblikovanju značenja.

D. Herman ističe da se “logika priče” ne može neposredno uočiti, budući da različiti čitaoci mogu različito tumačiti radnju, u zavisnosti od zaključaka koje formiraju tokom čitanja teksta. Stoga se priče mogu smatrati nekom vrstom tekstualnog rezimea, koji može biti u manjoj ili većoj mjeri detaljan, u zavisnosti od svrhe čitačeve interpretacije (Leech i Short 2007: 316). Takvo razumijevanje narativa podrazumijeva da se značenje ne nalazi isključivo u eksplicitno saopštenim informacijama, već se oblikuje i kroz elemente koje čitalac mora sam interpretirati.

U Šabatovim romanima upravo se kroz takve implicitne oblike značenja problematizuje neostvarivost komunikacije među junacima. Ovi neverbalni znakovi ne služe samo kao dopuna verbalnom diskursu, već često postaju ključni nosioci značenja, otkrivajući emocionalna stanja likova i potvrđujući njihovu egzistencijalnu usamljenost i nemogućnost međusobnog razumijevanja:

... ma koliko da sam znao do kog stepena sam sposoban za niskosti, užasavala me je pomisao da je i ona to mogla biti, da je *sigurno* bila. Kako? – mislio sam – s kim, kada? I u meni je rasla neka potmula želja da se bacim na nju, da je raskidam noktima, da joj stežem vrat dok je ne zadavim i da je bacim u more. (Sábato 2003a: 95)

U navedenom odlomku iz *Tunela* Kastel, zaokupljen opsesivnim razmišljanjem o mogućoj izdaji, više nije u stanju da Marijine riječi i postupke interpretira kao izraz privrženosti, već ih podređuje svojim projekcijama i strahovima. To pokazuje da značenje komunikacije ne zavisi samo od samog znaka, već i od načina na koji ga primalac tumači. Ovakvo tumačenje se može dovesti u vezu s Hermanovim konceptom “mikrodizajna” narativa. Prema D. Hermanu (2004: 9), jedan od zadataka naratološke analize jeste razlikovanje stanja, događaja i akcija, odnosno načina na koji se tekstualne informacije organizuju u smislene narativne cjeline.

U ovom odlomku Kastelova emocionalna stanja proizilaze iz događaja na imanju (Sábato 2003a: 93) i oblikuju njegove kasnije postupke (akcije). Pomisao da bi ga Marija mogla iznevjeriti pokreće kod Kastela lanac interpretacija, koji kulminira fantazijama o nasilju, pri čemu se granica između stvarnosti i subjektivne projekcije postepeno briše. Posebno je značajno što Kastelov bijes ne proizilazi iz konkretne radnje ili potvrđene činjenice, već iz načina na koji interpretira Marijino ponašanje. Neverbalni znakovi koje prima od nje postaju predmet projekcije njegovih strahova i nesigurnosti, čime se komunikacija pretvara u proces subjektivnog konstruisanja značenja. Na taj način, neverbalna komunikacija ne doprinosi uspostavljanju međusobnog razumijevanja, već dodatno produbljuje komunikacijski jaz između likova.

U romanu *O junacima i grobovima* neverbalna komunikacija je tijesno povezana sa atmosferom straha, neizvjesnosti i emocionalne napetosti:

Martin ju je uplašeno pratio pogledom, strahujući da, kao u bajkama, u osvit zore ne nestane dvorac koji je iskrasao u toku noći. Nejasna slutnja ga je opominjala da svakog časa može ponovo da se pojavi ono surovo biće kojeg se toliko plašio. A kada se posle izvesnog vremena Alehandra okrenula ka njemu, shvatio je da je čarobni dvorac otišao u ništavilo. (Sábato 2012: 129–130)

Dok Alehandra zamišljeno gleda kroz prozor, Martin je posmatra sa strijepnjom i iščekivanjem bilo kakvog znaka koji bi potvrdio mogućnost njihove međusobne bliskosti. U skladu s Hermanovim razlikovanjem stanja, događaja i akcija, može se uočiti da odlomkom dominiraju emocionalna stanja – strah, slutnja, nesigurnost i razočaranje, dok je jedina konkretna radnja Alehandrino okretanje prema Martinu. Njeni gestovi ne funkcionišu kao jasni komunikacijski signali, već kao podsticaj za Martinove subjektivne interpretacije, koje dodatno produbljuju njegovu nesigurnost. Ovakvo oblikovanje odnosa među likovima pokazuje da se značenje u Sábatovim romanima često ne uspostavlja kroz verbalnu razmjenu, već kroz interpretaciju pogleda, pokreta i odsustva govora, pri čemu neverbalni zna-

kovi dodatno naglašavaju emocionalnu udaljenost među junacima. Martinova nesigurnost i strah od gubitka Alehandre potvrđuju ono što O. Barrero Pérez (1992: 294–295) prepoznaje kao jednu od temeljnih karakteristika Sábatove proze – nemogućnost uspostavljanja komunikacije među ljudima usled njihove egzistencijalne usamljenosti i zatvorenosti u vlastiti unutrašnji svijet.

Slična semantička trijada – posmatranje, žudnja i nemir, prisutna je i u romanu *Abadon, anđeo uništenja*, u odnosu Naća i Avgustine:

Seo je na pod pokraj nje i posmatrao je. Nemirno je spavala i iznenada je promrmljala nešto, nabravši veće; kao da joj je nešto smetalo da diše (...) Poželeo je da je ljubi. Ali koga bi ljubio? Duša joj je u tim trenucima napustila telo. U koje li se daleke predele preselila? (Sábato 2003b: 55)

U navedenom odlomku Naćo i Avgustina dijele isti prostor, ali među njima ne dolazi do stvarnog komunikacijskog kontakta. Posmatrajući Avgustinu dok spava, Naćo nastoji ostvariti osjećaj bliskosti, međutim njena emocionalna nedostupnost i zatvorenost u vlastiti unutrašnji svijet onemogućavaju uspostavljanje međusobne povezanosti. Posebno je značajno Naćovo pitanje: “Ali koga bi ljubio?”, koje otkriva njegovu percepciju Avgustine kao nedostižnog i neuhvatljivog bića. Kao i u odnosima Kastela i Marije, te Martina i Alehandre, značenje se i ovdje uspostavlja prvenstveno kroz pogled, posmatranje i interpretaciju neverbalnih znakova. Na taj način, semantički sistem Sábatovih romana počiva na ponavljanju obrazaca usamljenosti – u tom sistemu neverbalna komunikacija među junacima ima primat nad jezičkom razmjenom.

U sva tri Sábatova romana odnosi među likovima oblikuju se u uslovima izražene emocionalne distance i ograničene verbalne razmjene, zbog čega neverbalni signali postaju ključni nosioci značenja. U romanu *Tunel*, iako prvi susreti Kastela i Marije sugerišu mogućnost međusobnog razumijevanja, komunikacija se postupno premješta na implicitni nivo, gdje pogledi, pokreti i emocionalne reakcije preuzimaju funkciju verbalnog iskaza. Budući da Kastel Marijino ponašanje tumači kroz prizmu vlastite opsesivne svijesti, neverbalni znakovi ne doprinose uspostavljanju bliskosti, već postaju izvor sumnje, nesigurnosti i destruktivnih projekcija.

Sličan obrazac prisutan je i u romanu *O junacima i grobovima*, u kojem se odnos Martina i Alehandre razvija kroz tišinu, pauze i izostanak otvorenog dijaloga. Alehandrini pogledi, fizička distanca i povremeni pokreti funkcionišu kao znakovi, koje Martin neprestano nastoji protumačiti, pri čemu njegova tumačenja otkrivaju emocionalnu nesigurnost i nemogućnost razumijevanja stvarnosti. Dodatnu složenost uspostavlja Bruno, koji njihove odnose posmatra i interpretira iz posredovane perspektive. U romanu *Abadon, anđeo uništenja* likovi djeluju kao da su zatvoreni unutar vlastitih svijesti, dok se međusobni odnosi ostvaruju kroz fragmentarne signale i unutrašnje monologe. Pogledi, tišina i neizrečene misli više ne funkcionišu samo kao sredstva karakterizacije, već postaju elementi narativne

dezorijentacije i ontološke nesigurnosti. Kako ističe N. Urbina (1992b: 141–142), Sábatoва pozna proza sve se više okreće autoreferencijalnosti i fragmentaciji, što dodatno usložnjava procese komunikacije i interpretacije.

Analizirani primjeri pokazuju da neverbalna komunikacija u Sábátovim romanima ne predstavlja tek dopunu verbalnom diskursu, već jedan od temeljnih mehanizama konstrukcije značenja. U tom smislu, isti komunikacijski obrazac pojavljuje se u različitim narativnim strukturama – od zatvorenog i subjektivnog svijeta *Tunela*, preko višeperspektivnog romana *O junacima i grobovima*, do fragmentiranog *Abadona*. N. Urbina (1992c: 38–62) naglašava da se značenje u Sábátovoj prozi uspostavlja kroz složen sistem znakova i odnosa koji prevazilaze eksplicitni verbalni iskaz. Takva struktura od čitaoca zahtijeva aktivno učešće u procesu interpretacije i potvrđuje da je problem nemogućnosti komunikacije jedan od ključnih egzistencijalnih motiva Sábátovog stvaralaštva. Kako zapaža O. Barreiro Pérez (1992: 283), Sábato se vraća srodnim odnosima među junacima kako bi prikazao evoluciju teme samoće i nemogućnosti međusobnog razumijevanja – od radikalne izolovanosti Kastela u *Tunelu*, preko složenijih oblika emocionalne distance u romanu *O junacima i grobovima*, do interiorizovanog promišljanja usamljenosti u *Abadonu*. Junake Sábátovih romana povezuje uvjerenje da ih drugi ne mogu istinski razumjeti, zbog čega komunikacija ostaje nepotpuna ili u potpunosti izostaje. Na taj način potvrđuje se i Sábátovo shvatanje romana kao otvorenog i nedovršenog djela, čije se značenje nastavlja oblikovati u procesu čitanja i interpretacije (Soldatić 2002: 150).

Zaključak

Rezultati istraživanja semantičkih konstituenata narativa u Sábátovim romanima *Tunel*, *O junacima i grobovima* i *Abadon*, *anđeo uništenja* ukazuju na mogućnost integrisanja semantičke analize komunikacijskih odnosa sa naratološkim proučavanjem fokalizacije, pripovjednih instanci, organizacije fikcionalnog svijeta i fragmentacije pripovjednog diskursa. Takav pristup omogućava sagledavanje Sábátove proze kao dinamičkog sistema, u kojem se značenje oblikuje kroz stalno preispitivanje granica između iskazanog i neiskazanog, pripovijedanog i doživljenog, fikcionalnog i metafikcionalnog. Analiza verbalne i neverbalne komunikacije dodatno je potvrdila da se problem komunikacije u Sábátovim romanima ne može svesti na razmjenu iskazanih informacija. Pogledi, gestovi, ćutanje, prostorna distanca i emocionalna zatvorenost likova funkcionišu kao važni nosioci značenja i istovremeno svjedoče o trajnoj nemogućnosti međusobnog razumijevanja. Komparativna analiza je pokazala da se u sva tri romana dosljedno razvija model komunikacijskog neuspjeha, pri čemu se nerazumijevanje među likovima ne manifestuje samo na tematskom nivou, već i kao strukturalna karakteristika pripo-

vijedanja. Posebno u romanu *Tunel* dominira subjektivna, zatvorena svijest pripovjedača Huana Pabla Kastela, dok roman *O junacima i grobovima* uvodi složen sistem posredovanih perspektiva, a *Abadon, anđeo uništenja* radikalno destabilizuje narativne hijerarhije kroz metanarativne i autoreferencijalne intervencije.

Na osnovu sprovedene analize može se zaključiti da egzistencijalna kriza, usamljenost, potraga za identitetom i nemogućnost potpune komunikacije u Sábátovim romanima nisu izražene samo na tematskom nivou, već su ugrađene u samu strukturu pripovijedanja.

Dok *Tunel* akcentuje mrak ličnog očajja i prezira prema ljudskoj prirodi, roman *O junacima i grobovima* uvodi tračak nade i mogućnost izmirenja sa haotičnim svijetom nespokojnih ljudskih bića. U *Abadonu*, pak, dolazi do konceptualnog proširenja – ispitivanje smisla pisanja i granica narativne istine postaje centralna tema. Uprkos razlikama u tonu i narativnoj dinamici, sva tri romana dosljedno odražavaju motive tame, sljepila, obeshrabrenosti i klonulosti jedinki i neostvarivosti komunikacije. Simbolički, čak i naslovne riječi romana – *Tunel*, *Grobovi*, *Abadon*, upućuju na prisustvo trajne sjenke u semantičkoj ravni teksta. U romanu *Abadon, anđeo uništenja* se dodatno produbljuje narativna ambivalencija: granice između glasova junaka i naratora često su izbrisane, što onemogućava precizno određivanje narativnog autoriteta – pripovjedačev jezik često sadrži protivurječnosti i nepodudarnosti, zbog čega nije jednostavno utvrditi kada se završava naracija pripovjedne instance, a kada započinju snovi ili halucinacije junaka Sábata. Sábátov narativ je neodvojiv od uvida u svijest bilo kog junaka, koja predstavlja primarno čvorište pripovjednog toka. Stoga se značenjske strukture ne grade isključivo kroz jezički iskaz, već i kroz prećutano, nedorečeno i neverbalno. Ovakav pristup nalazi svoje uporište u savremenim interpretativnim modelima i omogućava kompleksnije sagledavanje odnosa između narativa, semantike i komunikacijske strukture u Sábатовoj prozi.

IZVORI

- Sábato, Ernesto. 2003a. *Tunel*. Prev. Rajna Đurđev. Podgorica: Daily Press.
Sábato, Ernesto. 2003b. *Abadon, anđeo uništenja*. Prev. Aleksandra Mančić. Beograd: Tisa.
Sábato, Ernesto. 2012. *O junacima i grobovima*. Prev. Slavica Kojić. Beograd: Plato.

LITERATURA

- Bal, Mike. 2000. *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*. Prev. Rastislava Mirković. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Barrero Pérez, Óscar. 1992. Incomunicación y soledad: evolución de un tema existencialista en la obra de Ernesto Sábato. *Cauce* 14–15: 275–296.
- Bužinjska, A. i M. P. Markovski. 2009. *Književne teorije XX veka*. Prev. Ivana Đokić. Beograd: Službeni glasnik.
- Dellepiane, Ángela. 1973. Sobre héroes y tumbas: Interpretación literaria y análisis estructural. U: *Homenaje a Ernesto Sábato*: 29–105. Ur. H. F. Giacomán. Madrid: Anaya.
- Dellepiane, Ángela B. 1983. Los ensayos de Sábato: intelecto y pasión. *Cuadernos Hispano-americanos* 391–393: 570–585.
- Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. New York: Cornell University Press.
- Herman, David. 2004. *Story Logic*. Lincoln – London: University of Nebraska Press.
- Leech, G. i M. Short. 2007. *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Harlow: Pearson Education Limited.
- Milosavljević Milić, Snežana. 2008. *Priča i tumačenje*. Beograd: “Filip Višnjić”.
- Milosavljević Milić, Snežana. 2016. *Virtuelni narativ: ogledi iz kognitivne naratologije*. Niš: Filozofski fakultet.
- Pavlović-Samurović, Ljiljana. 1993. *Leksikon hispanoameričke književnosti*. Beograd: Savremena administracija.
- Porter Abot, H. 2009. *Uvod u teoriju proze*. Prev. Milena Vladić. Beograd: Službeni glasnik.
- Prins, Džerald. 2011. *Naratološki rečnik*. Prev. Brana Miladinov. Beograd: Službeni glasnik.
- Rimon-Kenan, Šlomit. 2007. *Narativna proza: savremena poetika*. Prev. i pog. Aleksandar Stević. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Ryan, Marie-Laure. 2001. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Sábato, Ernesto. 1964. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar.
- Short, Mick. 2013. *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. London – New York: Routledge.
- Soldatić, Dalibor. 2002. *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana*. Beograd – Kragujevac: Filološki fakultet – Nova svetlost.
- Urbina, Nicasio. 1992a. La estructura narrativa de *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato: aplicación de un método. *Revista Iberoamericana* 58, 158: 161–176. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1992.5003>. Pristupljeno: 5. 6. 2026.
- Urbina, Nicasio. 1992b. La escritura en la obra de Ernesto Sábato: autorreferencialidad y metaficción. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 35: 135–145. <https://doi.org/10.2307/4530600>. Pristupljeno: 5. 6. 2026.
- Urbina, Nicasio. 1992c. *La significación del género: estudio semiótico de las novelas y ensayos de Ernesto Sábato*. Miami: Ediciones Universal.

SUMMARY

SEMANTIC CONSTITUENTS OF NARRATIVE IN THE NOVELS OF ERNESTO SÁBATO

This paper examines the semantic constituents of narrative in the novels of Ernesto Sábato—*El túnel* (*The Tunnel*), *Sobre héroes y tumbas* (*On Heroes and Tombs*), and *Abaddón, el Exterminador* (*The Angel of Darkness*). The study is grounded in both classical and contemporary narratological theory, drawing on the concepts of narrative instance, focalisation, possible worlds, narrative cognition, and stylistic discourse analysis. Its primary objective is to investigate how narrative perspective, the organisation of the fictional world, patterns of verbal and non-verbal communication, and the fragmentation of narrative structure contribute to the production of meaning in Sábato's fiction. The analysis demonstrates that meaning in these novels is generated not only through explicitly articulated content but also through silence, gaze, gesture, semantic indeterminacy, shifts in perspective, and discursive discontinuities. Existential loneliness, communicative uncertainty, and the instability of identity emerge as persistent features of Sábato's narrative universe. The study therefore argues that meaning is constructed not merely at the thematic level but also through the formal organisation of narration itself, confirming the intrinsic relationship between narrative form and the process of meaning-making.

Keywords: Ernesto Sábato, narratology, focalisation, narrative instance, non-verbal communication, semantic system, possible worlds

Antonia PINTARIĆ
University of Zadar

Original scientific article
Accepted for publication: 3 June 2026

Re-Siting Gogol's Jews: Roman Šovary's Translation of *Taras Bulba*

Introduction

Translator invisibility is a well-documented phenomenon in translation studies. Even with highly visible, sometimes controversial, texts, the translator's role is often reduced to brief remarks on fluency or transparency (Venuti 2008: 7). Nikolay Gogol's *Taras Bulba*, given its mythopoetic ambition and the inescapability of politicized discussions regarding Russian imperialism and Orthodoxy, is a quintessential example of such a controversial, frequently censored work. Yet, its Croatian translation has remained unexamined, let alone the translator behind it – Roman Šovary.¹ Investigating the “who, how, and why” of this translation is particularly vital given the translator's own identity. Namely, Šovary belonged to the very community whose identity this work historically fixed through negative imagery, the consequences of which he likely experienced firsthand in a different, yet continuous, historical moment.

Ethics, Power, and Identity

Translation inevitably involves social agents, the obvious ones, such as authors and translators, and those less so, such as editors, publishers, or readers. All exist within and enact the sociocultural intricacies of their world. Far from a mere transfer of text, translation is radically contingent upon the sociocultural landscape; it does not merely transfer but re-articulates the text within a complex web

¹ Also cited as *Romano Šovari* (Goldstein 2024). This study adopts the spelling used by the translator in the published work in the hope that it reflects his preference.

of ethical responsibilities, historical legacies, and identity politics. It is a process through which values are affirmed, negated, or negotiated. Since the “cultural turn” in Translation Studies (Bassnett and Lefevere 1995: 1–13), foregrounding these forces has become increasingly relevant in a global context where information is constantly adapted and shaped by divergent interests.

Lefevere defines translation as a form of rewriting that manipulates the original according to certain, usually dominant, ideological and/or poetological motivations and constraints (2017: 4). Because the original is often unavailable to the reader, the translator holds significant power in constructing the image of a work, an author, or a people. Consequently, much scholarship – from the Schleiermacher-inspired Berman (2021) to Venuti (2008)² – focuses on resisting the “deforming tendencies” and “ethnocentric violence” of translation, usually through the preservation of the Foreign as the ethical translation strategy. A similar call to acknowledge the identity-forming power of translation constitutes the core of Post-Colonial Translation Studies. Niranjana specifically argues that an obsessive focus on fidelity often obscures the “*force* of a translation” (1992: 58) to subjugate the image of the translated. Emphasizing the inherent asymmetry of systems and rejecting the idea of a neutral act of expressing universal experience, Niranjana advocates re-translation as an act of resistance against colonial representation and a reclamation of post-colonial agency and identity (1992). While these theories are typically tied to the hegemonic English translation tradition, they demonstrate that translation is a site where identities are constructed and power is contested.

The aim of the paper is to examine one such site, i.e. a more nuanced context, in which the source text itself is violently ethnocentric, fixing the identity of a community to which the translator belongs. More specifically, it aims to identify translation decisions related to antisemitic discourse and explain the consequences of Šovary’s strategy within the framework of translation as a site of resistance and redistribution of power. Ultimately, we seek to determine whether the translation becomes a site of retribution or rehabilitation. We examine antisemitic expressions in the source text and their translated counterparts to evaluate individual procedures and the overall strategy.³ We focus on the textual results rather than the translator’s conscious intent.

² The order of references reflects their initial publication years: Berman’s essay was first published in French in 1985, while Venuti’s monograph was published in 1995, with its revised edition released in 2008.

³ This study does not subscribe to infinite relativism. We posit that meaning is shaped by cultural practices but anchored by universal biological constraints. Acknowledging the necessity of maximal possible context, we employ terms like “accurate” or “optimal” in the analysis.

The Translator

Roman Šovary (1892–1957) was a Croatian translator and linguist of Jewish origin whose life spanned the Second World War and persecution of Jews in the Independent State of Croatia. In July 1944, Nazi authorities pressured the Ustashe regime to establish Šovary's "racial affiliation"⁴ and justify his continued employment; a September response from the Ministry of the Interior's Department for Racial Policy officially designated him a "protected" individual (Goldstein 2024: 478). Listed among Holocaust survivors who returned to Zagreb in 1946 (Švob 2004: 223), Šovary survived the war in Zagreb due to his "mixed marriage and familial ties of his wife Božena née Stanzer. He was exempted from wearing the Jewish badge" (Goldstein n.d.). Post-war, he became a founding member and the first Vice-President of the Croatian Association of Literary Translators (DHKP n.d.).

Beyond *Taras Bulba*, Šovary translated numerous works by Gogol and other Russian and English authors. His translation of the novella was first published in 1950 by the state enterprise Zora within the collection *Ukrajinske pripovijetke* (*Ukrainian Tales*). During this period, the "Jewish question" was not a salient issue in Yugoslavia; while not eradicated, antisemitism was limited to isolated, legally prosecuted incidents as authorities fostered the restoration of Jewish dignity and freedoms (Goldstein 2022: 425–434). This paper accounts for the multifaceted nature of Šovary's identity, considering his shared identity with the novella's marginalized Other and his firsthand experience with antisemitic trauma. It simultaneously acknowledges his status as an established literary translator working within a climate of restored post-war freedoms.

The first edition of *Ukrajinske pripovijetke* included an extensive afterword by the translator – a feature absent from the final 1990 edition.⁵ In the afterword, Šovary provides a comprehensive overview of Gogol's oeuvre, supplemented by biographical remarks. Regarding *Taras Bulba*, he writes: "Despite historical inaccuracies, some of which are tendentious, it is a magnificent depiction of the old Cossack spirit" (1950: 514). His 1964 afterword reiterates this praise, framing the novella as a faithful, vivid portrayal of the Ukrainian struggle for liberation and Cossack warriors "defending their land, faith, and customs against Christian and non-Christian enemies" and calls it "one of the most beautiful works of Russian literature" (203). Notably, Šovary never mentions the antisemitic undertones of *Taras Bulba* or Gogol's personal views. However, the ideological nuances of his

⁴ Unless otherwise noted, all translations are my own.

⁵ The translation was subsequently included in the 2010 collection *Taras Buljba i druge pripovijetke* (*Taras Bulba and Other Tales*). Again, Šovary's afterword is omitted, replaced by a brief unsigned note that quotes only a few of his sentences.

afterword are significant. He begins by defining Gogol's ethnicity as Ukrainian, or Little Russian, explaining that in Tsarist Russia, only the Russian nationality was officially recognized; members of other nations were relegated to the status of *inorodtsy* (1950: 507).

Only two nations within it were not recognized as Russians: the Poles, because they refused to be, and the Jews, because they were not permitted to be. To this day, the anecdotal event following the 1905 Revolution is remembered, when the "Union of the Russian People" (popularly known as the "Black Hundreds") organized pogroms in southern Russia. The Greeks of one Crimean city became so terrified that they hastily submitted an address of loyal devotion to the "Supreme Throne", beginning with the words: *My, istinno-russkie greki goroda Jevpatorii...* (*ibid.*)

Without directly criticizing the work or its author, Šovary employs a subtle humor to ensure that antisemitism is not ignored. Here, we see a quiet resistance to the novella's depiction of Jews. While generally emphasizing Gogol's significance for Russian literature, the afterword concludes by addressing the social role of literature. Šovary asserts that Gogol's successors surpassed their master by illuminating social issues through a socialist lens and that Gogol "unconsciously served the cause of the Revolution" (*ibid.*: 524).

Gogol's *жиды*

Gogol's portrayal of Jews in *Taras Bulba* is distinctly negative, as detailed in the later analysis. His personal letters over three decades corroborate this, frequently using the word *жид*⁶ to denote moral corruption and usury. He employs the term as a synonym for greed, referencing "the thirst of a Jew [*жуда*] counting gold pieces" (2009a: 228), "Jewish [*жидовским*] manner" (2009b: 138), and "Jewishness [*жидовство*]" (*ibid.*: 280). He remarks that "money always comes to a Jew [*жиду*]: it knows its master ever since Judas' time" (2009c: 305). Even after his 1848 visit to Jerusalem, he warned his mother that a new village road would profit only morally suspect profiteers, including Jews (*жиды*) (2009d: 323). Gogol was familiar with the term *еврей*, but used it more rarely. It appears once negatively, regarding a "Naples' Rothschild" whose "Jewish [*Еврейская*] soul" sensed only "money, that is, an object more sacred than anything else in the world" (2009e: 168). Otherwise, his use of *еврей*/*еврейский* is limited to neutral references regarding language (2009d: 313) or religion (2009f: 62; 2009d: 303). Gogol's discourse demonstrates a clear command of both terms, yet his preference for

⁶ Following Šovary's strategy, as shown later, we translate the term as *Jew* or use the Russian Cyrillic *жид*.

жид reflects a specific alignment with the negative tropes of avarice and usury historically attributed to the Jewish people. To grasp the significance of this choice in both his correspondence and *Taras Bulba*, one must examine the broader sociocultural context that the Russian language both reflects and shapes.

Russia and Its Jews

The word *жид* appears in all major Russian dictionaries, beginning with Dal (Dal 1863–1866), who codified it as ‘a stingy person, a miser, a covetous skinflint’.⁷ His usage example – *Еврей, не видал ли ты жидов? дразнят жидов* – demonstrates that by the mid-19th century, the words co-existed with an evaluative distinction between them. 20th century dictionaries exhibit an ideological shift. Ushakov (1935–1940) lists two meanings: ‘1. In the mouths of antisemites – a Jew (contemptuous); 2. fig. In antisemitic circles – a miser (substandard, abusive)’. He notes that while the term originally lacked abusive nuances, it subsequently became “a common chauvinistic designation” with a “pogrom character” (*ibid.*). Ushakov’s “originally” is questionable, as Dal’s dictionary had already documented the derogatory shift 70 years earlier. Ozhegov represents the Soviet effort to distance the term from contemporary usage labelling it “obsolete” and “substandard”, while acknowledging it as synonymous with Jews – ‘То же, что еврей’ (Ozhegov and Shvedova 1949–1992). The same practice appears in Yevgenyeva (1957–1984), where one meaning is marked “colloquial and obsolete”, while another is presented as “coarse, substandard” ‘a contemptuous, abusive name for a Jew’. Yefremova (2000) categorizes the term as “substandard”, providing two distinct entries: the first as a name for a Jew ‘usually with a tint of contempt’ and the second as a ‘greedy person or skinflint’, explicitly noted as a “censuring or abusive word”. Today, the word’s status is legally defined; under Article 20.3.1 of the Russian Administrative Code, *жид* falls under the prohibition of inciting hatred or humiliating human dignity. This is evidenced by the 2019 conviction of Anton Blagin, whose usage of the word and Holocaust denial led to fines and the designation of his work as extremist (Blagin 2019).

Certain official legislative bans on the term *жид* predate both this and Gogol, originating in the Imperial Era. Following the partitions of Poland (1772–1795), the Russian Empire acquired the world’s largest Jewish population (Budnitskiy and Miller 2006: 303). Previously, since the early 16th century, Jews were largely barred from Russia for religious (Klier 1999: *Religioznaya traditsiya*; Poliakov 2003: 68–70) and economic reasons. The second quarter of the 18th century saw a series of

⁷ The searched dictionary entry is the unmarked form in the text unless otherwise noted.

restrictive anti-Jewish policies driven by a desire to protect the Russian population from perceived economic competition (Yegorov 2012a) – a stance pursued even by Catherine II prior to the 1772 partition.⁸ While the first partition prompted a theoretical attempt at civic equality for all new subjects, this policy eventually succumbed to pressure from local Russian merchants who feared formidable economic rivals (Yegorov 2012c: 159; see also Budnitskiy and Miller 2006: 305–306). By 1791, the tension culminated in the legal formalization of the Pale of Settlement. Language reflected this ideology. According to Klier, by the late 18th century, *жид* was “becoming slightly unsavory”, a process completed by the mid-19th century (1982: 3). However, it was in 1787, when the Jewish community leaders of Shklov successfully petitioned Catherine II to replace the derogatory *жиды* with *евреи* in all official parlance,⁹ establishing the latter as the standard for Imperial legislation¹⁰ (Fishman 1995: 80). By the publication of *Taras Bulba*, *жид* was no longer a linguistic necessity, but a deliberate – and offensive – choice.

Gogol’s *portrayal* of Jews in *Taras Bulba* dispels any remaining ambiguity regarding his word choice. Set in the 15th-century,¹¹ Zaporozhian Sich and the Polish-Lithuanian Commonwealth, the heroic Cossack narrative relies on controversial depictions of various ethnicities, yet the portrayal of Jews is narratively dominant and consistently the most negative.¹² As Rosenshiel notes, “the Jew is integral to the content, style, and artistic vision” (2008: 3) of the work. While *Taras Bulba* is mythopoetic rather than documentary, its timeless image of the courageous, unyielding Russian hero is constructed specifically through the degradation of the Other. Jews bear the brunt of this contrast, depicted as dishonorable, greedy, and pathetically comical. Through the character of Yankel, Gogol established a literary archetype that endured in Russian classics for a century (Poliakov 2003: 75; Rosenshiel 2008: 2). Though his antisemitism reflected long-standing legal and cultural norms, Gogol’s work critically fixed the Jew within a hostile system.

⁸ See the 1762 Manifesto permitting foreigners to settle in Russia, “except for Jews [*жидов*]” (qtd. in Yegorov 2012c).

⁹ Fishman notes a cultural divide: Westernized Jews saw this shift as vital for emancipation and integration, while traditionalists, lacking assimilationist ambitions, remained indifferent to Gentile terminology (1995: 80–81).

¹⁰ This was even legally reinforced in 1880 when a Justice of the Peace ruled *жид* to be “abusive and offensive” in a defamation suit (qtd. in Klier 1982: 14).

¹¹ Gogol sets the story in the “rough 15th century” (2021: 243), though the events he references occurred primarily in the 16th and the first half of the 17th century (Denisov 2010).

¹² While the Catholic Poles represent the primary ideological opposition to the Orthodox Cossack, they lack the individualized characterization forced upon Yankel.

The Name

The frequency and distribution of ethnonyms in the novella reveal the systematic nature of Gogol's characterization. In total, the lemma *жид* and its derivatives appear 120 times: *жид* (95), *жидовский* (11), *жидовка* (9), *жидёнок* (2), *жидова* (1), *жидок* (1), and *жидовтсво* (1). Conversely, *еврей* and *еврейка* appear only once each. Notably, *еврей* is used only when Yankel refers to a Jew-leaseholder (*еврей-арендатор*), and *еврейка* appears in a narrator's condescending remark regarding her "rather pretty little face" (*довольно смазливенькое личико еврейки*) (Gogol 2021: 293, 320). Moreover, while Jews address one another by name, the narrator and Cossacks favor *жид*; Taras, even after learning Yankel's name, uses it once before reverting to *жид*. In Šovary's translation, there are 120 occurrences, rendered as: *Židov* (97), *Židovka* (10), *Židovče* (2), *židovski* (8), *Čifut* (1), *čifutarija* (1), and *čiftuski* (1)¹³. The high-frequency correspondence in Šovary's translation confirms that he does not avoid the term. The relevance lies in its treatment. Namely, while *жид* was already offensive in Gogol's era and is frowned upon in contemporary Russian, the phonetically similar *Židov* remains normative in Croatian. According to the dictionary database *Hrvatski jezični portal*,¹⁴ the term carries three meanings: '1. a. rel. a follower of the Jewish faith b. ethn. a member of the Jewish people; 2. hist. bibl. an inhabitant of the ancient Jewish state; 3. fig. pejor. a. a calculating person b. a miser.' Unlike the Russian term, *Židov* constitutes the linguistic standard, even as its derogatory figurative meanings coexist with its literal ethnoreligious definitions. Like its Russian counterpart, however, it has a complex history.

As Slavko Goldstein explained, *Židov* became the natural Croatian designation since Jews migrated here from Western regions using the Hebrew *Jēhudi* as a source¹⁵ (1988). The term always held a pejorative connotation, stemming from the traditional view of Jews as "Christ-killers". Despite historical weight, by 1906, the journal *Židovska smotra* appeared, followed in 1917 by *Židov*, reflecting a Zionist stance on carrying the name with pride (Goldstein 2004: 5–6). Although Ustasha and Nazi propaganda weaponized the term during WWII, Croatian Jews sub-

¹³ Šovary omits the term in two instances. First, during the massacre of the Sich Jews, where the depiction of Jewish legs (*жидовские ноги*) dangling in the air ridicules the victims (Gogol 2021: 270; Gogolj 1990: 275). Second, in a description of Yankel's Jewish skullcap (*жидовского яломка*) (Gogol 2021: 319; Gogolj 1990: 340). While the latter is textually minor, omitting the former softens Gogol's simultaneous depiction and ridicule of the massacre – an element that, in our view, should have been retained.

¹⁴ All Croatian word meanings are cited from this database; for economy of expression, the reference will not be repeated.

¹⁵ Ivo Goldstein notes *Židov* originates from the Latin *Judaeus*, likely entering Croatian via French (2004: 5).

sequently reclaimed it. Goldstein (1988) argued that *Židov* is a “perfectly normal” expression, viewing it as an act of pride, defiance, and solidarity with the Croatian language.¹⁶ Its continued use presents a triumph of community agency over historical trauma. In contrast, the term *Čifut* remains codified solely as a pejorative.¹⁷ Derived from the Turkish *Çifit* or *Çifut* (from Persian *Džühud*), the term took on a negative weight in Ottoman territories and remains a slur (Goldstein 1988).

By utilizing *Židov*, Šovary allows the text’s pejorative weight to emerge from the narrative context – the Cossacks’ actions and the narrator’s voice – rather than from a term perceived as outside the standard literary register. This strategy relies on the polysemy of the Croatian word; the reader is trusted to recognize that the pejorative meaning is activated by the context, even as the term remains normative. The fact that Šovary employs *Čifut*/*čifutarija*/*čiftuski* only three times suggests these are treated as extreme markers, reserved for instances where vitriol exceeds the customary harshness of the epic past or to convey a degree of contempt that the now-normative *Židov* could not sufficiently signal to a mid-20th-century reader. The first instance of this choice follows the arrival of Cossacks to the Sich bearing news of alleged Polish atrocities, specifically claiming that Jews hold Orthodox churches in lease. Šovary consistently translates *аренда/арендатор* ‘lease/leaseholder’ as *zakup/zakupnik*.

– Теперь у жидов они [церкви] на аренде. Если жиду вперед не заплатишь, то и обедни нельзя править. (Gogol 2021: 268)

– Sada ih [crkve] Židovi imaju u zakupu. Ako Židovu ne platiš unaprijed, ni službu ne možeš odslužiti. (Gogolj 1990: 272)

The Cossacks’ call to massacre the Jewish population – who lived and traded in the Sich outskirts – marks the novella’s first act of exclusive ethnic brutality. Notably, Gogol places a collective noun *жидову*, in the Cossacks’ mouths as they call to hang the residents and drown them in the river.

– Перевешать всю жидову! (...) Перетопить их всех, поганцев, в Днепре! (...) и толпа ринулась на предместье с желанием перерезать всех жидов. (Gogol 2021: 269)

¹⁶ The 1970 exchange between Rendić and Slavko Goldstein underscores the ideological stakes of this terminology. Rendić (1970) argued that *Židov* was a vital affirmation of identity and the only designation normatively compatible with Croatian tradition. She maintained *Jevrej* was external impositions, identifying *Žudija* and *Čifut* as the only Croatian antisemitic designations (*ibid.*: 406). Goldstein adopted *Židov* but challenged claims of “eastern impositions”, justifying *Jevrej* as a “less tainted” term associated with wartime solidarity (1970: 287–288; cf. Rendić 1970: 713). Similarly, Ivo Goldstein described the pre-war shift toward *Jevrej* as an attempt to mitigate the derogatory use of *Židov*, rather than non-Croatian alignment (2004: 7).

¹⁷ Similarly, the noun *čifta* – ‘1. a. a petty tradesman, a peddler; b. a usurer, a moneylender, a loan shark; 2. fig. a philistine’ – is marked pejorative, with its etymology linked to *Čifut*.

– Povješajmo svu čifutariju! (...) Utopimo sve te pogane u Dnjepru! (..) i gomila pojuri u predgrađe u želji da pokolje sve Židove. (Gogolj 1990: 274)

Collective nouns reify component elements into a unitary entity (Langacker 2008: 106, 528), imposing “a construal of homogeneity” (*ibid.*: 141). The same mechanism underlies social categorization, which makes the environment more predictable and bolsters group identity (Tajfel 1969). This process is characterized by an asymmetrical perception of uniformity between one’s own category and others; namely, an ingroup tends to perceive an outgroup as homogenous (Judd and Park 1988; Tajfel 1982; cf. Lorenzi-Cioldi 1998). In severe conditions, this denial of individuality results in depersonalization and dehumanization (Tajfel 1982: 21; Deska 2018). In this context, *жидовы* functions as a linguistic precursor to physical violence, stripping subjects of individual agency and reducing them to a faceless aggregate bearing collective guilt for perceived heresies. Linguistic collectivization facilitates the transition to physical violence; the Cossacks are not killing individuals but destroying a mass. Šovary’s choice of *čifutariju* underscores this radical dehumanization and the ensuing brutality.

The second instance – the plural *Čifuti* – occurs shortly thereafter in the same scene. When Yankel pleads for mercy by claiming the Jews of the outskirts are like birth brothers to the Zaporozhians (Gogol 2021: 279), he inadvertently triggers a crisis of identity defense. To the Cossack mob, this claim of kinship is a defilement of status; their identity as courageous, self-sacrificing warriors depends on a rigid binary opposition to the cowardly and profit-driven Jewish stereotype. This perceived smearing of boundaries triggers a second call for liquidation by drowning.

– Как? чтобы запорожцы были с вами братья? – произнес один из толпы. – Не дождетесь, проклятые жида! В Днепр их, панове! Всех потопить, поганцев! (Gogol 2021: 270)

– Šta? Zaporošci da su vam braća? – javi se netko iz gomile. – To nećete dočekati, prokleti Čifuti! U Dnjepr s njima, panovi, utopimo svu tu pogan! (Gogolj 1990: 275)

Thus, both times Šovary employs the *čifutarija*/*Čifuti* lexemes, they are specifically localized within contexts of imminent murder and visceral hatred – an attitude further accentuated by the pre-attribution *проклятые* ‘damned’.

The third and final instance of the derogatory word – here the adjective *čifut-sko* – appears in a strikingly similar context of threatened identity. During the siege of Dubno, Taras asks Yankel if he has seen any of “ours” (*наших*) among the prisoners (Gogol 2021: 293). Yankel responds by adopting the same possessive pronoun: *Наших там много* ‘there are many of ours there’ (*ibid.*), proceeding to list specific Jewish names. This act of naming, though intended as comical, is a significant interruption of the text’s massification, highlighting the individual agency of characters typically stripped of their names.

Yankel's attempt to blur categorical boundaries by placing himself and Taras within the same We triggers a furious reaction. Taras labels the Jews *собаки* 'dogs' – an act of animalistic dehumanization (Haslam 2006) – and rejects Yankel's individualized list. By using the word *племя* 'tribe', Taras deindividualizes the subjects into a primitive, homogeneous mass. Šovary intensifies this animalization by translating the Russian *nponadu* 'may they perish' with the more visceral Croatian *nek crknu* 'may they drop dead', as *crknuti* refers specifically to the death of animals.

– Пропади они, собаки! – вскрикнул, рассердившись, Тарас. – Что ты мне тычешь свое жидовское племя! Я тебя спрашиваю про наших запорожцев. (Gogol 2021: 293)

– Nek crknu, pseta! – ljutito uzvikne Taras. – Šta mi turaš pod nos to tvoje čifutsko pleme! Ja te pitam za naše Zaporošce. (Gogolj 1990: 302)

Notably, Šovary does not merely transcribe the Russian *жид*. In Croatian, *Žid* is considered obsolete but lacks the inherent pejorative force it carries in Russian. Furthermore, while *Čifut* situates the translation within the historical system of Balkan antisemitism, it is used sparingly. Šovary predominantly uses the reclaimed term *Židov*, forcing the reader to confront the text's antisemitism through a standard word. By utilizing the standard ethnonym, Šovary embeds the prejudice within the novella's social fabric, preventing the reader from dismissing the bigotry as a mere linguistic relic.

Greedy, Disloyal, Filthy Heretics

The negative portrayal of Jews in the novella can be broadly separated into four categories: greed, disloyalty, filth, and heresy. While the categories often blend within a single passage or lexical unit to create a singular, derogatory Other, we will attempt to examine them individually alongside their translations.

Interestingly, heresy is the least dominant category. Even the Zaporozhian pogrom – seemingly triggered by perceived offenses against Orthodox churches – is inextricably linked to economic leasing activities. There is only one instance where traditional antisemitism regarding the deicide is explicitly invoked. Here, Šovary remains extremely close to the source:

– Врешь, чертов Иуда! (...) Ты и Христа распял, проклятый богом человек! Я тебя убью, сатана! (Gogol 2021: 294)

– Lažeš, vražji Judo! (...) Ti si i Krista raspeo, od boga prokleti čovječe! Ubit ću te, sotonu! (Gogolj 1990: 305)

Overall, profit appears as the true Jewish god in the novella; consequently, greed is the most dominant category. The first mention of *жид* in the source text occurs during the introduction of the ethnic heterogeneity of the Sich outskirts. While no

inhabitant is portrayed gracefully, it is the Jew who is immediately associated with alcohol:

Жид, выставив вперед свою голову, цедил из бочки горелку. (Gogol 2021: 256)
Židov [je] ispružio glavu i točio rakiju iz burenceta. (Gogolj 1990: 258).

This priming introduces a stereotype reinforced throughout the text: the Jewish alcohol manufacturer whose creditor practices were blamed for peasant poverty.¹⁸ Numerous examples contribute to this image of the greedy Jew, ranging from the liquor trade to leasing practices and situational opportunism. The image of the greedy Jew is maintained through Šovary's precise translation. As established, he translates *арендаторов* using the historically grounded *zakupnicima*:

здесь были те, (...) у которых, по милости арендаторов-жидов, карманы можно было выворотить без всякого опасения, что-нибудь выронить (Gogol 2021: 260)
tu [je] bilo i takvih (...) kojima ste, zahvaljujući zakupnicima Židovima, mogli izvrnuti džepove bez bojazni da će što ispasti iz njih (Gogolj 1990: 262)

Where the source constructs greed as agentive (*побуждаемые*), he underlines this force that constantly tempts Jews (*mamila*):

Только побуждаемые сильною корыстию жида (...) осмеливались жить и торговать в предместье (Gogol 2021: 262)
Samo Židovi (...) koje je mamila ogromna dobit, usuđivali su se da žive u predgrađu i da se tamo bave trgovinom (Gogolj 1990: 263)

He accurately mirrors Yankel's superlative claim intended to paint him as a dishonest opportunist:

по дороге буду доставлять всякий провиант по такой дешевой цене, по какой еще ни один жид не продавал (Gogol 2021: 272)
pa ću im putem dobavljati svakojaki provijant uz tako jeftinu cijenu uz kakvu još nijedan Židov nije prodavao (Gogolj 1990: 277)

Šovary's translation goes beyond mere accuracy; it recognizes and rewrites Gogol's linguistic richness, showing the translator's vast encyclopedia. For

¹⁸ This attitude is documented in several legal contexts, potentially motivating the 1727 Imperial Decree on Jewish expulsion (Solzhenitsyn 2001: 26; cf. Yegorov 2012a: 172). It appears in the 1797 Minsk governor's memorandum on famine (Fishman 1995: 83–84) and was solidified in the 1804 Regulation prohibiting Jews from rural residence and the liquor trade (Yegorov 2012c). While Jewish involvement in the trade was factual, it should be contextualized: Notkin's 1797 memorandum argues that rural expulsions, double taxation, and trade bans stripped thousands of their livelihoods, forcing them into these "socially harmful" trades (Fishman 1995: 84–85).

корыстолюбивых торгашей (Gogol 2021: 262), he chooses the layered and colorful *gramzljivih kramara* (Gogolj 1990: 263). As *торгаш* is a '1. Petty trader. Usually contemptuous. Trader, merchant in general. 2. Figurative. Usually contemptuous. An unprincipled person who trades their conscience, convictions, talent, etc.' (Yevgenyeva 1957–1984), so is *kramar* '1. a. A trader who sells trinkets at a fair. b. One who sells used goods; a second-hand dealer. 2. Pejorative. One who is capable of thinking only of their own petty interests; a petty bourgeois, a philistine, a *čifta*'. Similarly, he captures the irony in the adjective *бойкий* in *бойкой жидовской натуре* (Gogol 2021: 272) as *prometljivoj židovskoj naravi* (Gogolj 1990: 278). While *бойкий* 'resourceful' is not inherently negative (Yevgenyeva 1957–1984), the Croatian *prometuran* 'one who is resourceful in finding practical benefits and profit' (under *promućuran*) foregrounds the type of resourcefulness alluded to in the text.

Šovary strategically employs target-culture concepts to recreate the novella's historic rural atmosphere.¹⁹ He translates *позадолжались в шинки жидам* (Gogol 2021: 266) as *pozadužili Židovima u krčmama* (Gogolj 1990: 270). While the Russian *шинок* is a pre-revolutionary (usually) Ukrainian drinking establishment (Yevgenyeva 1957–1984), the Croatian *krčma* – an establishment for pouring wine and *rakija* – though not culturally exclusive, as evidenced by the Russian word *корчма*, makes the setting recognizable for the Balkan reader. Following this principle, *шинкарь* becomes *krčmar* and *сивуха* 'poorly purified grain vodka' (*ibid.*) becomes *rakija*:

если кто-нибудь, шинкарь, жид, продаст козаку хоть один кухоль сивухи (Gogol 2021: 292)

ako koji Židov krčmar proda kozaku ma samo jedan vrčić rakije (Gogolj 1990: 301)

The following passage illustrates Šovary's successful recreation of Gogol's anti-semitic imagery through structural alignment and lexical adaptation:

Этот жид был известный Янкель. Он уже очутился тут арендатором и корчмарем; прибрал понемногу всех окружных панов и шляхтичей в свои руки, высосал понемногу почти все деньги и сильно означил свое жидовское присутствие в той стране. На расстоянии трех миль во все стороны не оставалось ни одной избы в порядке: все валилось и дряхлело, все пораспивалось, и осталась бедность да лохмотья; как после пожара или чумы, выветрился весь край. И если бы десять лет еще пожил там Янкель, то он, вероятно, выветрил бы и все воеводство. (Gogol 2021: 318)

Taj je Židov bio poznati nam Jankel. On se tu već udomaćio kao zakupnik i krčmar; pomalo je sve panove i plemiće u okolici prigrabio u svoje ruke, pomalo im izma-

¹⁹ Šovary does not use domestication as a dominant strategy – as evidenced by his 37 explanatory footnotes following retained foreign elements.

mio sve novce i uopće jako učvrstio svoj židovski položaj u tome kraju. Na tri milje uokolo ni jedna kuća više nije bila čitava; sve su se pretvorile u razvaline i podrtine, seljaci su sve propijali, te im je ostajala samo siromaština i dronjci; cijeli je kraj bio kao uništen od požara ili od kuge. I da je Jankel još deset godina ostao ondje, vjerojatno bi uništio i cijelo vojvodstvo. (Gogolj 1990: 337–338)

Šovary preserves Gogol's accumulative syntax – the layering of decay and destitution – vividly conveying the perceived destructive Jewish influence. The altered word order does not compromise the syntactic rhythm, effectively capturing Gogol's cadence. One might object only that he misses an opportunity to make the predatory image more poignant by translating the metaphorical *высосал* as *isisao* 'sucked out' rather than *izmamio* 'wheeled out'. Nonetheless, the translation meticulously preserves the lexical density of stereotypical characterization.

Šovary systematically translates the culturally specific *червонный* and *червонец* 'the general name for foreign gold coins in pre-Petrine Russia' (Yevgenyeva 1957–1984), as *dukat*, a term historically widespread in Europe, including Croatia. An example is found in a passage filled with figurative language drawing a vivid picture of the extents of Jewish disloyalty and greed. He opts for figurative expressions more natural to Croatian (*бросились – zaigra; обвивает душу – rastače glavu*), achieving a stylistic richness that makes the antisemitic trope feel immediate:

Так и бросились жиду прежде всего в глаза две тысячи червонных, которые были обещаны за его голову; но он постыдился своей корысти и силился подавить в себе вечную мысль о золоте, которая, как червь, обвивает душу жида. (Gogol 2021: 318)

Odmah Židovu zaigra pred očima nagrada od dvije tisuće dukata, obećana za njegovu glavu; ali on se zastidi svoje pohlepe i trsio se da u sebi zatomi vječitu misao na zlato, koja poput crva Židovu rastače glavu. (Gogolj 1990: 338)

Interestingly, there are only a few expressions culturally specific to the Jewish community, further suggesting that Gogol's portrayal strips them of their authentic identity to create a distorted one. These include *нейцуку* (Gogol 2021: 319), the diminutive of *нейсы*, translated as the non-diminutive *pejesi* (Gogolj 1990: 340), and Yankel's exclamation *Ой, вей мур!* (Gogol 2021: 323), meaning 'oh, woe is me'. Šovary translates this Yiddish-inspired phrase as *oj weh mir*, followed by a footnote *Jao meni!* (Gogolj 1990: 344). While semantically adequate, he curiously opts for a standard German orthography rather than a transliterated *oj vej mir*. This choice distances it from Gogol's version of the Yiddish *oy vey iz mir* (Benor, n.d.; Merriam-Webster, n.d.).²⁰

²⁰ One can only speculate on this choice. It is possible Yiddish was unfamiliar to Šovary, or that he was adhering to the Croatian norm of writing foreign words in their original script. Additionally, he may have been influenced by a previous line in the novella stating that the Jews began speaking *но-немецки* 'in German' (Gogol 2021: 321).

Overall, nothing is omitted or neutralized in translation regarding Jewish greed. This consistency extends even to passages where Gogol has Yankel admit to his own people's perceived avarice:

Что это за корыстный народ! И между нами таких нет (Gogol 2021: 323)

kakav je to gramzljiv svijet! Ni među nama nema takvih (Gogolj 1990: 344)

The mechanics of debt collection are rendered with equal truthfulness:

но взмолился пану, сказал, что подожду долгу, сколько пан хочет, и пообещал еще дать займы, как только поможет мне собрать долги с других рыцарей (Gogol 2021: 292–293)

ali nekako sam namolio pana, rekao sam mu da ću ga pričekati za dug, koliko god pan hoće, čak sam mu obećao da ću mu još dati u zajam ako mi pomogne utjerati dugove od drugih vitezova (Gogolj 1990: 302)

The narrative voice and the Cossacks' speech remain filled with the same judgment, while the Jews' own speech – used by Gogol to comically exemplify an obsession with profit – continues to be dominated by gold, trading, and debt collection in Šovary's translation.

The last example points to the second major category of antisemitism in *Taras Bulba* – disloyalty and untrustworthiness. Inextricably linked to this is the belief that Jews possess secret knowledge; while this occasionally reads as perplexed admiration, it primarily reinforces the narrative that they cannot be trusted. A stark instance is Yankel's reaction to Andriy's betrayal during the siege of Dubno. Taras is surprised that Yankel managed to enter the fortified city, a feat Šovary's translation accurately recreates as a moment of bewilderment.

Тарас посмотрел на жида и подивился тому, что он уже успел побывать в городе. (Gogol 2021: 292)

Taras pogleda na Židova i začudi se kako je on to već stigao da ode u grad. (Gogolj 1990: 302)

As Taras reels from his son's betrayal, Yankel offers a pragmatic stance, focused on Andriy's new golden attire:

– Потому что лучше, потому и надел... (Gogol 2021: 293)

– Zato što je ljepša, zato ju je i obukao. (Gogolj 1990: 303)

Here, *лучше* 'better' is translated as *ljepša* 'prettier'. While *bolja* would be semantically closer, it would also be more optimal in expressing Yankel's broader attitude toward the shifted allegiance – an outlook shaped by, but not reducible to, mere aesthetics. Unable to comprehend Taras's view that homeland and faith cannot be sold, Yankel insists on a comically literal interpretation:

– Я же не говорю этого, чтобы он продавал что: я сказал только, то он перешел к ним. (Gogol 2021: 293)

– Pa ja ne kažem da je što prodao, samo kažem da je prešao k njima. (Gogolj 1990: 303)

In Croatian, the modal particle *pa* reinforces Yankel's comic frustration as he attempts to de-escalate Taras's rage through neutral reporting. This hedging syntax (*ne kažem...samo kažem*) successfully preserves Yankel's survivalist discourse. This same logic underscores Yankel's reaction to the idea of killing Andriy for his betrayal:

– За что же убить? Он перешел по доброй воле. Чем человек виноват? Там ему лучше, туда и перешел. (Gogol 2021: 294)

– Pa zašto da ga ubijem? Od svoje je volje prešao. Šta je čovjek kriv: tamo mu je bolje, pa je prešao k njima. (Gogolj 1990: 304)

Šovary again employs *pa* to capture the source's *же*, maintaining the colloquial bewilderment. He translates the conventional Russian *по доброй воле* 'by one's own wish, without compulsion' (Fyodorov 2008) with the conventional Croatian *od svoje volje*. This preserves the idiomatic authenticity of the dialogue, as the more formal *dobrovoljno* (which retains the *good will* component) was rightfully dismissed.

The novella also asserts the Jews' seemingly unnatural ability to scheme:

Жиды, однако же, воспользовались вылазкою и пронюхали всё (Gogol 2021: 305)

No Židovi se iskoristiše ispadom i pronjušiše sve (Gogolj 1990: 321)

By choosing *pronjušiše* 'sniffed out', Šovary perfectly captures the zoomorphic nuance, maintaining the dehumanizing subtext of the original. The verb *iskoristiše* 'exploited' also accurately transfers their portrayal as opportunists who operate on the margins of the military conflict. In both cases the brevity of aorist helps the rhythm and underscores the swiftness of maneuvering.

The following translation reveals the intersection between stylistic nuance and the preservation of coarse ethnic stereotypes:

– Вы всё на свете можете сделать, выкопаете хоть из дна морского; и пословица давно уже говорит, что жид самого себя украдет, когда только захочет украсть. (Gogol 2021: 320)

– Vi ste kadri učiniti sve na svijetu, iskopat ćete makar i sa dna morskoga; pa već odavno poslovice veli da Židov samoga sebe može ukrasti, ako samo hoće. (Gogolj 1990: 341)

By choosing the regional *kadri* over the neutral *možete* and including the particle *pa*, Šovary maintains the colloquial texture of the original. Furthermore, the retention of the inverted *dna morskoga* preserves the archaic, elevated tone of the oral epic, ensuring that antisemitism remains embedded in a framework of artistically stylized oral narration.

Finally, Jews are constructed as literally filthy, a trait closely linked to perceived moral corruption. Šovary accurately translates the numerous descriptors of Jews and their environment as unclean: *нечистойою своею рукою* (Gogol 2021: 268) *svojom nečistom rukom* (Gogolj 1990: 273); *нечистый жид* (Gogol 2021: 268) *nečisti Židov* (Gogolj 1990: 273); *нечистому, запачканному домишке* (Gogol 2021: 317) *nečistu, prljavu kućicu* (Gogolj 1990: 337); *[к]уча всякого сору* (Gogol 2021: 317) *hrpa svakojakoga smeća* (Gogolj 1990: 337); *улицу, (...) Грязной и вместе Жидовской* (Gogol 2021: 320) *ulicu, (...) Prljava, a ujedno i Židovska* (Gogolj 1990: 340); *[к]уча жиidenков, запачканных, оборванных, (...) валялась в грязи* (Gogol 2021: 320) *[h]rpa prljave, odrpane Židovčadi (...) valjala u blatu* (Gogolj 1990: 341); *грязный жидовский проспект* (Gogol 2021: 321) *prljavi židovski prospect* (Gogolj 1990: 342). Related to this is the animalization of Jews, specifically through the recurring image of a dog. While this insult is not exclusive to them, they are characterized as such 10 times, which accounts for a third of instances and presents a significant frequency within the dehumanizing narrative. This includes eight occurrences of the lemma *собака*, used six times by Taras and twice by Yankel to describe the treatment of Jews by others. Šovary captures the aggression of Taras's speech by varying the Croatian equivalents, employing *pas* (3), *pseto* (3), and *psina* (1). The pejorative derivatives, *pseto* and *psina*, appear when hatred reaches its peak: *Врешь, собака!* (Gogol 2021: 294) *Lažeš, psino!* (Gogolj 1990: 305). He omits the word only once:

Разве я не знаю, что жидов повесят, как собаку, коли он соврет перед паном?
(Gogol 2021: 293)

Zar ja ne znam da bi pan Židova objesio da ga uhvati u laži? (Gogolj 1990: 303)

While we do not consider this omission concealing, the sentence contains unnecessary changes; it would read more optimally as: *Zar ja ne znam da bi Židova objesili, kao psa, da slaže pred panom*. Even Jewish children are described as little dogs: *две домашние собачки* (Gogol 2021: 323) *dva kućna psetanca* (Gogolj 1990: 344). A rare 19th-century literature word *рассобачий* (Gogol 2021: 268) is translated with the conventional pejorative adjective *pasji* (Gogolj 1990: 273). Unique to the Jewish characters is the phrase *свиное ухо* 'pig's ear', an insult alluding to their non-consumption of pork (Mikhelson 1896–1912). It is used twice and translated accordingly: *я прибую ему на самый лоб свиное ухо* (Gogol 2021: 292) *tomu ću (...) pribiti na čelo svinjsko uho* (Gogolj 1990: 301); *[в]решь, свиное ухо* (Gogol 2021: 293) *[l]ažeš, svinjsko uho* (Gogolj 1990: 303).

Conclusion

Ultimately, Šovary's decision to translate the derogatory *жид* as the standard Croatian *Židov* is an assertion of linguistic autonomy. By honoring the Croatian Jewish community's reclamation of their own name, Šovary refuses to hide anti-semitism behind archaic slurs. Instead, he forces the modern reader to confront the text's prejudice through the language of their own identity. The analyzed segments reveal a translation finely attuned to the novella's complexities: no relevant meaning is obscured, the characteristics of simulated oral epics are preserved through a masterful blend of historical grandeur and humorous vernacular, and the Foreign is largely preserved. Even on a textual level, the translation succeeds by refusing to be subservient to the "original". When contextualized, it emerges as a subtle triumph of the marginalized over history. Šovary confronts history rather than erasing it, neither neutralizing nor embellishing the negative representation. Instead, he creates a space in which the image of the ridiculous usurer is transformed into that of an artist and the rewriter of a canonical text. This research suggests that the discourse on ethical translation should expand to include cases where the source text itself wreaks violence on the Other, who might find themselves in a complex position when given the opportunity to rewrite it. Šovary's approach constitutes an ethical strategy for the dignified rehabilitation of that Other. Finally, we consider succeeding in dispersing the invisibility of a translator as socioculturally significant as Roman Šovary.

WORKS CITED

- Bassnett, Susan and André Lefevere, eds. 1995. *Translation, History and Culture*. London – New York: Cassell.
- Benor, Sarah Bunin. n.d. Oy vey iz mir. *Jewish English Lexicon*. <https://jel.jewish-languages.org/words/1627>. Accessed 25 Mar. 2026.
- Berman, Antoine. 2021. Translation and the Trials of the Foreign. In: *The Translation Studies Reader*: 247–260. Ed. Lawrence Venuti. Transl. by Lawrence Venuti. London – New York: Routledge.
- Blagin, Anton Pavlovich. 2019. Za slovo "zhidy" v Rossii teper tashchat v sud dazhe pisateley-istorikov! *LiveJournal*. <https://blagin-anton.livejournal.com/1061884.html>. Accessed 21 Feb. 2026.
- Budnitskiy, Oleg Vitalyevich and Aleksey Ilich Miller. 2006. Yevrei v Rossiyskoy imperii (1772–1917) – Vozniknoveniye "Yevreyskogo voprosa". In: *Zapadnyye okrainy Rossiyskoy imperii*: 301–340. Ed. Mikhail Velizhev. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye.
- Dal, V. I. 1863–1866. *Toklovyy slovar Dal'ya*. <https://dic.academic.ru/contents.nsf/enc2p/>. Accessed 21 Feb. 2026.

- Denisov, Vladimir Dmitriyevich. 2010. K voprosu ob istoricheskoy osnove povesti N. V. Gogolya "Taras Bulba" (1835). *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena* 137: 84–94. <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-ob-istoricheskoy-osnove-povesti-n-v-gogolya-taras-bulba-1835?ysclid=mm3lhjs4hq348583609>. Accessed 21 Feb. 2026.
- Deska, Jason Charles. 2018. They're all the same to me: Homogeneous groups are denied mind, Doctoral dissertation, Miami University. *OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center*. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=miami1521814532340695. Accessed 5 Mar. 2026.
- DHKP. n.d. Kratka povijest DHKP-a. *DHKP*. <https://www.dhkp.hr/drustvo/legislativa>. Accessed 20 Feb. 2026.
- Fishman, David E. 1995. *Russia's First Modern Jews: the Jews of Shklov*. New York – London: New York University Press.
- Fyodorov, A. I. 2008. *Frazeologicheskiy slovar russkogo literaturnogo yazyka*. <https://gufo.me/dict/fedorov/>. Accessed 26 Mar. 2026.
- Gogol, Nikolay Vasilyevich. 2009a. Perepiska 1820–1834. In: *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: V 17 t. T. 10*. Ed. I. A. Vinogradov. Moskva – Kiyev: Izdatelstvo Moskovskoy Patriarkhii.
- Gogol, Nikolay Vasilyevich. 2009b. Perepiska 1835–1841. In: *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: V 17 t. T. 11*. Ed. I. A. Vinogradov. Moskva – Kiyev: Izdatelstvo Moskovskoy Patriarkhii.
- Gogol, Nikolay Vasilyevich. 2009c. Perepiska 1842–1844. In: *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: V 17 t. T. 12*. Ed. I. A. Vinogradov. Moskva – Kiyev: Izdatelstvo Moskovskoy Patriarkhii.
- Gogol, Nikolay Vasilyevich. 2009d. Perepiska 1848–1852. In: *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: V 17 t. T. 15*. Ed. I. A. Vinogradov. Moskva – Kiyev: Izdatelstvo Moskovskoy Patriarkhii.
- Gogol, Nikolay Vasilyevich. 2009e. Perepiska 1847. In: *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: V 17 t. T. 14*. Ed. I. A. Vinogradov. Moskva – Kiyev: Izdatelstvo Moskovskoy Patriarkhii.
- Gogol, Nikolay Vasilyevich. 2009f. Perepiska 1845–1846. In: *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: V 17 t. T. 13*. Ed. I. A. Vinogradov. Moskva – Kiyev: Izdatelstvo Moskovskoy Patriarkhii.
- Gogol, Nikolay Vasilyevich. 2021. *Vechera na khutore bliz Dikanki*. Mirgorod. Sankt-Peterburg: SZKEO.
- Gogolj, Nikolaj Vasiljevič. 1990. *Ukrajinske pripovijetke*. Transl. by Roman Šovary. Zagreb: August Cesarec.
- Gogolj, Nikolaj Vasiljevič. 2010. *Taras Buljba i druge pripovijetke*. Transl. by Roman Šovary. Zagreb: Europapress holding.
- Goldstein, Ivo (ed.). n.d. Šovary, Roman (Šovari). *Židovski biografski leksikon*. <https://zbl.lzmk.hr/?p=2507>. Accessed 20 Feb. 2026.
- Goldstein, Ivo and Slavko Goldstein. 2024. *Holokaust u Zagrebu*. 2nd ed. Zagreb: Profil.
- Goldstein, Ivo. 2004. *Židovi u Zagrebu 1918–1941*. Zagreb: Novi Liber.
- Goldstein, Ivo. 2022. *Antisemitizam u Hrvatskoj od srednjeg vijeka do danas*. Zagreb: Fraktura.
- Goldstein, Slavko. 1970. Potomstvo naroda izabranog (Biblija i opstanak židovskog naroda). *Kritika* 12: 287–301. https://archive.org/details/kritika_dvomjesecni_casopis_br_12_1970/page/n7/mode/2up. Accessed 20 Mar. 2026.

- Goldstein, Slavko. 1988. Za Židove je odlazak u partizane značio povratak ljudskog dostojanstva. Interviewed by Darko Zubčević. *Yugopapir (Studio)*. <http://www.yugopapir.com/2014/12/slavko-goldstein-2-dio-partizanstvo-je.html>. Accessed 28 Feb. 2026.
- Haslam, Nick. 2006. Dehumanization: An Integrative Review. *Personality and Social Psychology Review* 10, 3: 252–264. https://doi.org/10.1207/s15327957pspr1003_4. Accessed 5 Mar. 2026.
- Hrvatski jezični portal. n.d. Novi Liber – Srce. <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=main>. Accessed 28 Feb. 2026.
- Judd, Charles M. and Park, Bernadette. 1988. Out-Group Homogeneity: Judgments of Variability at the Individual and Group Levels. *Journal of Personality and Social Psychology* 54, 5: 778–788. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.54.5.778>. Accessed 5 Mar. 2026.
- Klier, John D. 1982. *Zhid*: Biography of a Russian Epithet. *Slavonic and East European Review* 60, 1: 1–15. <https://www.jstor.org/stable/4208429>. Accessed 29 Feb. 2026.
- Klier, John D. 1999. *Rossiya sobirayet svoikh yevreyev: proiskhozhdeniye yevreyskogo voprosa v Rossii, 1772–1825*. Transl. by N. L. Luzhetskoy. Moskva: Mosty kultury; Jerusalem: Gesharim. EPUB.
- Langacker, Ronald W. 2008. *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Lefevere, André. 2017. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London – New York: Routledge.
- Lorenzi-Cioldi, Fabio. 1998. Group status and perceptions of homogeneity. *European review of social psychology* 9, 1: 31–75. <http://dx.doi.org/10.1080/14792779843000045>. Accessed 20 Mar. 2026.
- Merriam-Webster. n.d. Vey iz mir! *Merriam-Webster.com Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/vey%20iz%20mir%21>. Accessed 25 Mar. 2026.
- Mikhelson, Morits Ilich. 1896–1912. *Bolshoy tolkovo-frazeologicheskiy slovar Mikhel'sona*. https://dic.academic.ru/dic.nsf/michelson_new/9509/%D1%81%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B5. Accessed 26 Mar. 2026.
- Niranjana, Tejaswini. 1992. *Siting Translation. History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*. Berkely – Los Angeles – Oxford: University of California Press.
- Ozhegov, S. I. and N. Yu. Shvedova. 1949–1992. *Tolkovyy slovar Ozhegova*. <https://dic.academic.ru/contents.nsf/ogegova/>. Accessed 21 Feb. 2026.
- Poliakov, Léon. 2003. *The History of Anti-Semitism, Volume 4: Suicidal Europe, 1870–1933*. Transl. by George Klin. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Rendić, Smiljana. 1970. Još o imenu Židova (odgovor Slavku Goldsteinu). *Kritika* 14: 712–714. https://archive.org/details/kritika_dvomjesecni_casopis_br_14_1970/page/n1/mode/2up. Accessed 20 Mar. 2026.
- Rendić, Smiljana. 1970. O imenu Židova. *Kritika* 12: 406–410. https://archive.org/details/kritika_dvomjesecni_casopis_br_12_1970/mode/2up. Accessed 20 Mar. 2026.
- Rosenshield, Gary. 2008. *The Ridiculous Jew: The Exploitation and Transformation of a Stereotype in Gogol, Turgenev, and Dostoevsky*. Stanford: Stanford University Press.
- Solzhenitsyn, Aleksandr Isayevich. 2001. *Dvesti let vmeste (1795–1995) – Chast I*. Moskva: Russkiy put.
- Šovary, Roman. 1950. Gogolj. *Ukrajinske pripovijetke*. Zagreb: Zora.
- Šovary, Roman. 1964. N. V. Gogolj. *Taras Buljba i druge pripovijetke*. Zagreb: Mladost.
- Statya 20.3.1. Vozbuzhdeniye nenavisti libo vrazhdy, a ravno unizheniye chelovecheskogo dostoinstva. Kodeks ob administrativnykh pravonarusheniyakh (KoAP RF). N 195-FZ.

- <https://base.garant.ru/12125267/0ff8b2f96cbb0a7c2dbc99d634b6b002/>. Accessed 21 Feb. 2026.
- Švob, Melita. 2004. *Židovi u Hrvatskoj – židovske zajednice, 2. knjiga*. 2. ed. Zagreb: Izvori.
- Tajfel, Henri. 1969. Cognitive Aspects of Prejudice. *Journal of Social Issues* 25, 4: 79–97. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.1969.tb00620.x>. Accessed 6 Mar. 2026.
- Tajfel, Henri. 1982. Social Psychology of Intergroup Relations. *Annual Review of Psychology* 33: 1–39. <https://doi.org/10.1146/annurev.ps.33.020182.000245>. Accessed 6 Mar. 2026.
- Ushakov, D. N. 1935–1940. *Toklovyy slovar Ushakova*. Akademik. <https://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/>. Accessed 21 Feb. 2026.
- Venuti, Lawrence. 2008. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, 2. ed. London – New York: Routledge.
- Yefremova, T. F. 2000. *Sovremennyy tolkovyy slovar russkogo yazyka Yefremovoy*. Akademik. <https://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/>. Accessed 21 Feb. 2026.
- Yegorov, Vadim Valeryevich. 2012a. Vozniknoveniye i razvitiye politicheskoy reaksii v otnoshenii yevreyskogo naseleniya Rossiyskoy imperii vo vtoroy chetverti XVIII veka kak forma ekonomicheskoy konkurentsii. *Yuridicheskaya nauka i praktika: Vestnik Nizhegorodskoy akademii MVD Rossii* 18: 172–175. <https://cyberleninka.ru/article/n/vozniknovenie-i-razvitie-politicheskoy-reaksii-v-otnoshenii-evreyskogo-naseleniya-rossiyskoy-imperii-vo-vtoroy-chetverti-xviii-veka-kak?ysclid=mlxoqak1og983037209>. Accessed 23 Feb. 2026.
- Yegorov, Vadim Valeryevich. 2012b. Polozheniye “o ustroystve yevreyev” ot 9 dekabrya 1804 g. Kak istochnik zakonodatelstva, regulirovavshego pravovoy status yevreyskogo naseleniya Rossiyskoy imperii v nachale XIX v. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo* 4, 1: 330–334. <https://cyberleninka.ru/article/n/polozhenie-o-ustroystve-evreev-ot-9-dekabrya-1804-g-kak-istochnik-zakonodatelstva-regulirovavshego-pravovoy-status-evreyskogo-naseleniya>. Accessed 23 Feb. 2026.
- Yegorov, Vadim Valeryevich. 2012c. Pravovyye osobennosti politiki pravitelstva Yekateriny II v otnoshenii yevreyskogo naseleniya Rossiyskoy imperii vo vtoroy polovine XVIII veka. *Yuridicheskaya nauka i praktika: Vestnik Nizhegorodskoy akademii MVD Rossii* 20: 149–152. <https://cyberleninka.ru/article/n/pravovyye-osobennosti-politiki-pravitelstva-ekateriny-ii-v-otnoshenii-evreyskogo-naseleniya-rossiyskoy-imperii-vo-vtoroy-polovine-xviii>. Accessed 23 Feb. 2026.
- Yevgenyeva, A. P. 1957–1984. *Malyy akademicheskyy slovar*. Akademik. <https://dic.academic.ru/contents.nsf/mas/>. Accessed 21 Feb. 2026.

SAŽETAK

REKONTEKSTUALIZACIJA GOGOLJEVIH ŽIDOVA: PRIJEVOD ROMANA *TARAS BULJBA* ROMANA ŠOVARYJA

Znanost o prevođenju sve veću pozornost posvećuje ulozi prijevoda u oblikovanju identiteta i (pre)raspodjeli moći. Međutim, nedovoljno su istraženi slučajevi u kojima prevoditelj pripada zajednici koju izvorni tekst negativno stereotipizira i doprinosi njezinoj marginalizaciji. Takav primjer predstavlja hrvatski prijevod Gogoljeve novele *Taras Buljba* (translit. *Taras Bul'ba*) koji je načinio Roman Šovary, prevoditelj židovskog podrijetla koji je preživio Holokaust. Cilj je ovoga rada ispitati kako Šovary prevodi antisemitski diskurs izvornika i objasniti učinke njegove strategije kako bi se utvrdilo djeluje li prijevod kao mjesto otpora, odnosno omogućuje li odmazdu ili rehabilitaciju marginaliziranog Drugoga. Komparativna tekstualna analiza polazi od spoznaja unutar kulturološkog obrata o etici prevođenja i oblikovanju identiteta posredstvom prijevoda te se oslanja na povijesno i sociolingvistički relevantne podatke. Analizirani su prijevodi ruskog etnonima *žid* i njegovih izvedenica te prikaza Židova kao gramzivih, nelojalnih, prljavih heretika. Rezultati pokazuju da prijevod ne neutralizira antisemitizam izvornika. Šovary sustavno prevodi pogrdni ruski etnonim *žid* standardnim hrvatskim etnonimom *Židov*, dok pogrdni izraz *Čifut* koristi rijetko, u kontekstima ekstremne dehumanizacije i neposrednog nasilja, omogućujući time da pogrdnost proizide iz narativnog i društvenog konteksta. Šovary vjerno prevodi sve stereotipne prikaze istodobno vrlo uspješno prenoseći poetičku složenost Gogoljeva djela. Šovaryjev pristup stoga predstavlja etičku strategiju tihog otpora koja prijevod čini mjestom dostojanstvene rehabilitacije marginaliziranog Drugoga.

Ključne riječi: Roman Šovary, N. V. Gogolj (translit. Gogol'), *Taras Buljba* (translit. *Taras Bul'ba*), prijevod, antisemitizam, identitet

“Women’s Writing” and the NIN Literary Award

Introduction

The NIN Literary Award, one of the most prestigious literary accolades in the Serbian (formerly Yugoslav) literary scene, was established in 1954.¹ Over the 61 years of its history, it has honored only seven female authors. This statistic raises questions about the representation and status of women in contemporary Serbian literature, particularly regarding their recognition within the literary canon.² This research examines the construction of narrators and female characters in the works of these seven laureates: Dubravka Ugrešić, Svetlana Velmar Janković, Grozdana Olujić, Gordana Ćirjanić, Ivana Dimić, Milena Marković, and Danica Vukićević.³ The methodological approach includes both textual and contextual analysis of

¹ An examination of the available data on the past members of the NIN Award jury reveals that it has traditionally consisted of literary critics, historians, journalists, and writers. During the first decades of the award’s history, the jury composition remained relatively stable. Up until the 1980s, its members were predominantly from Serbia or professionally affiliated with Serbian literary and cultural institutions. From the 1980s onward, however, figures such as Milivoj Solar, Andrej Inkart, Velimir Visković, and Igor Mandić began to appear – representatives from Slovenia, Croatia, Bosnia and Herzegovina, and Montenegro. Since the 1990s, the jury has once again been composed exclusively of members from Serbia (cf. <https://www.nin.rs/2001-01/04/15964.html>).

² Professor Vasilava Gordić Petković and writer Vida Ognjenović have reflected on the small number of women who have received the NIN Award. Their discussion was prompted by the fact that, in 2022, Milena Marković became only the sixth female recipient of this prestigious literary prize. For more details, see: <https://nova.rs/kultura/knjizevnice-ninova-nagrada/>.

³ Unfortunately, no comprehensive statistical data exist on how many female authors publish novels annually, which could have provided a more precise perspective on the low number of female NIN Award recipients. For instance, during the first two decades of the 21st century, over 3,000 novels were published in Serbia in total (Jerkov 2022:73), but there are no exact figures for female authors. Indicatively, in 2024, out of 185 titles, around fifty were written by women, while in 2023, out of 188, there were forty-six.

these novels, relying on the theoretical frameworks of *écriture féminine* and feminist literary criticism.

First, the study examines the narrative structure and construction of the narrator in each novel. Second, it analyzes the portrayal of female characters, their role in the narration, and their interaction with the historical and social contexts in which they are positioned. Special attention is given to how socio-historical contexts have influenced the construction of these characters and the extent to which patriarchal narratives and stereotypes are present. The goal of this approach is to gain insight into the representation of female characters in Serbian literature and their position within the canon.

Theoretical Framework

The theoretical foundation of this research is based on two key concepts: *écriture féminine* and feminist literary theory. These concepts enable a multidisciplinary analysis of how female characters and their narrative positions are constructed in the novels of NIN Award laureates, with a particular focus on the socio-historical and cultural contexts in which they were created.

The concept of *écriture féminine* in literary theory, often colloquially used to describe women writers' efforts to speak in an autonomous literary voice, has a very specific theoretical meaning. This concept is deeply rooted in feminist theory and the psychoanalytic ideas of Jacques Lacan, as well as in the works of French feminists such as Hélène Cixous, Luce Irigaray, and Julia Kristeva.

Hélène Cixous, in her essay *The Laugh of the Medusa*, introduces the notion of *écriture féminine*, emphasizing that women must inscribe themselves into texts, history, and the world through their own movement, liberated from male dominance, producing writing that is nonlinear, fluid, and deeply connected to emotion, experience, and sexuality (Cixous 1976: 875). Writing thus becomes an act of liberation, both personal and political, enabling women to challenge patriarchal myths and structures. She calls on women to dismantle existing codes and norms through their texts, creating new spaces for female experience and identity (Cixous 1976: 880).

Through the myth of Medusa as a symbolic metaphor for various patriarchal myths and social constructs that have, over time, become unquestioned and widely accepted "truths," Hélène Cixous illustrates how such myths keep women in a state of repression and invisibility. By recalling the original myth – where Medusa is raped and Pegasus is born from her wound – she illustrates how patriarchal reinterpretations distort women's experiences, and urges women to confront these myths directly to reclaim their power and presence (Cixous 1976: 880–881).

Cixous also emphasizes the intrinsic connection between sexuality and language, particularly in the ways people communicate, critiquing patriarchal or phal-

logocentric discourse – a concept rooted in Lacan’s theory of the symbolic order, where the phallus functions as a central signifier of power (Maksić 2021: 23–24). Lacan positions language as a masculine structure in which subjects are defined through the “Name of the Father,” limiting women’s capacity for identity formation (Lacan 2006: 685–697). For Lacan, language is masculine and phallogocentric, which limits women’s capacity to find their identity within it (Lacan 1998: 39–50). Cixous opposes this system, advocating for writing that originates from the body, subverting the symbolic order, and creating new forms of expression beyond male-centered constraints (Cixous 1976: 886).

Julia Kristeva’s ideas on language and subjectivity expand this critique, particularly through her concept of the “semiotic,” which represents the aspect of language linked to the body and emotions, in contrast to the “symbolic,” which pertains to the structured, patriarchal dimension of language. The semiotic allows women to express experiences suppressed by patriarchal discourse, and it resonates with Cixous’s call to “write themselves” (Kristeva 2024: 61–66).

Luce Irigaray, also drawing inspiration from Lacan’s theory, develops a critique of phallogocentrism through an analysis of female sexuality and subjectivity. She argues that women can rearticulate their identity by exploring their multiple sexualities, which are not reduced to a single point as in male sexuality. Irigaray emphasizes the significance of female sexuality that is not confined to a singular focal point (as the phallus is in male sexuality). Her concept of the “two lips” symbolizes female plurality rather than closure, as well as the capacity for female sexuality and identity to be expressed in a nonlinear and fluid manner that defies male-centered models (Irigaray 1985:81).

Considering the ideas of Kristeva and Irigaray, Cixous’s argument that *écriture féminine* is an act of liberating both the body and language gains further depth. Her call for women to “write themselves” and express their bodies through text can be interpreted as an appeal for the reintegration of the semiotic (Kristeva) and an affirmation of the multiplicity of female sexual subjectivity (Irigaray). All three theorists base their critiques on the idea that patriarchal language is insufficient for articulating women’s experiences and that women must create new, nonlinear, and fluid forms of writing.

Unlike *écriture féminine*, which focuses on stylistic and linguistic strategies, the concept of “women’s literature” encompasses a broader body of works written by women or centering on female experiences. It draws on feminist theories that examine the positioning of female authors and characters within the patriarchal literary canon, with significant contributions from Elaine Showalter and Toril Moi.

Elaine Showalter develops the concept of gynocriticism, a feminist approach to studying women’s literature, emphasizing that women’s writing was historically marginalized and treated as secondary to the “great” male literary tradition. She proposes analyzing women’s literature in its own context, focusing on themes and experiences specific to women rather than adapting male literary models:

Gynocritics begins at the point when we free ourselves from the linear absolutes of male literary history, stop trying to fit women between the lines of the male tradition, and focus instead on the newly visible world of female culture. (Showalter 1985: 131)

Showalter identifies three phases in the development of women's literature: "the Feminine phase," in which women "write in an effort to equal the intellectual achievements of the male culture;" "the Feminist phase," characterized by protest against male norms and advocacy for women's rights, where women "use literature to dramatize the ordeals of wronged womanhood;" and "the Female phase," focused on autonomous artistic expression, where women "reject both imitation and protest... and turn instead to female experience as the source of an autonomous art." This framework portrays women's literature as a gradual process of liberation from patriarchal structures (Showalter 1985: 137).

Toril Moi, influenced by poststructuralist feminism, takes a different approach, questioning fixed notions of female identity and language. She argues that categories such as "woman" and "women's writing" are socially constructed and warns that defining a singular "feminine" risks reinforcing stereotypes. As she notes, feminist struggle must

undo the patriarchal strategy that makes 'femininity' intrinsic to biological femaleness, and at the same time insist on defending women precisely *as* women. (Moi 2002: 81)

Moi is critical of any fixed concept of women's writing, believing that it leads to the reproduction of stereotypes. Her work is deeply rooted in the idea that identity is not stable but is always subject to change and reevaluation, a perspective that is also reflected in literature.

While Showalter emphasizes the historical development of women's literature, Moi problematizes the categories on which it is based. Together, their work highlights both the unique experiences and voices women bring to literature and the cultural and linguistic structures that shape the concept of "the feminine."

Serbian Scholarship: A Brief Note on the Margin, the Canon, and Literary History

In her essay "Umetnice, slovenske nomatkinje, tamo i ovde," Nina Živančević, reflecting on the status of "domestic" female visual artists – nomads in relation to the cultural center – argues that

despite decades of persistent attempts to expand and revalorize her role, the status of the woman artist in any environment remains highly marginalized. (Živančević 2016: 66)

Supporting this claim, the author cites the conclusion of Camille Morineau, the curator of an exhibition on 20th-century women artists at the Centre Pompidou, who observed:

Within the Pompidou Centre itself, the works of women artists constituted only 18% of the museum's entire collection. In a world where women hold approximately 18% of political and legal power and where members of the so-called 'weaker sex' earn about 7.5% less than their male counterparts, it is even more difficult for women to secure their place under the artistic sun. (Živančević 2016: 67)

In line with this, Živančević concludes that, given that the entire historical discourse has been founded on flawed premises and that the status of women artists has for centuries been systematically marginalized,

a certain degree of normative revalorization of their status imposes itself today as an urgent necessity (*ibid.*).

Such positions align with the efforts of feminist art historians in the 1970s, who sought to redefine the canon of high art

by drawing attention to forgotten, censored, neglected, and excluded women artists. (*ibid.*)

At this point, the question that arises is not only one of the "balance of power" between the margin and the center, and the potential for their reconfiguration, but also of the canon and the very discipline of art history. The challenges surrounding the Serbian literary canon were addressed at the *Second Interdepartmental Conference of Serbian Studies*, held in Tršić in 2021. The most extensive contribution to the conference proceedings was made by Aleksandar Jerkov, who offered an extensive analysis of the canon, its mechanisms of formation and transformation (Jerkov 2022: 15–105), and the conditions that sustain it. Throughout his study, Jerkov traces the ways in which certain works and authors have been canonized, as well as the circumstances under which such positions are contested. In defining what the canon actually represents, he writes:

Unlike literary history, which is expected to faithfully trace all its meanders (...). the canon contains only that which cannot be relinquished of because it is impossible to interrupt the reading, and some of that which is so highly esteemed that it must be read at any cost, regardless of any resistance in its reception. (Jerkov 2022: 84)

Following, as he claims, the inevitable paths of literary history, Jerkov identifies the "Holy Trinity" of the Serbian canon as oral (folk), medieval (aristocratic or monastic), and modern (bourgeois). literature. Whether this information is deemed crucial or not, it is certainly indicative that, when enumerating important authors who could or tend to become part of the canon in the second half of the 20th century, Jerkov lists around 85 writers, of whom only 16 are women (Jerkov 2022: 90).

Every artist, as he observes, creates his or her own canon, grounded in “ancestral figures,” determining what

we read, watch, listen to (...) and study in schools and universities. However, if artists are omitted or neglected in the cultural heritage because they are women or not Europeans, the canon becomes an impoverished filter that shapes the totality of cultural possibilities for new generations. (Đurić 2004/2005: 106–107)

Although literary history and the canon cannot be fully equated, they inevitably intersect and intertwine. Magdalena Koh, in her book *Kada sazremo kao kultura*, addressed the canon as a phenomenon of literary historiography. Providing a concise overview of Serbian literary historiography (from Vuk Karadžić, Stojan Novaković, through Jovan Grčić, Tihomir Ostojić, Pavle Popović, Jovan Skerlić, to Jovan Deretić), she concludes:

From the very overview and the outlined developmental lines of literary historiography, it is evident that literary-historical narration in Serbia was conducted exclusively by men, and that the fundamental problem in their conceptualizations was an ethnic and national-linguistic approach to domestic literature. It is therefore unsurprising that their literary-historical discourse is dominated by an androcentric and patriarchal mode of thinking, framed in the categories and in the name of a national, largely ethnic community. Questions of gender were not considered important, and such issues in Serbian literature were marginalized. This remains the case to this day. (Koh 2012: 89)

Although Koh focused primarily on the works of Serbian women writers at the beginning of the 20th century, she occasionally provides insights related to a broader period of Serbian literature and concludes that,

Serbian literature has been dominated – and still, unfortunately, is dominated – by an ideologized and strongly mythologized nationalist and folkloric paradigm. (Koh 2012: 90)

It is, as the author suggests, highly symptomatic that an alternative history of Serbian literature – a revision of its evolutionary processes focusing on women’s literature from the oral tradition to the 1990s – was produced not within Serbia but by an external scholar, Celia Hawkesworth (2000).

The question of the place of women in Serbian literary history was also addressed by Biljana Dojčinović Nešić in her article “Moje ime je nemogućnost: razmišljanja o drugoj književnoj istoriji” (Dojčinović Nešić 2000: 203–213), prompted by what remains the only textbook-type history of Serbian literature by Jovan Deretić. As Dojčinović Nešić notes, this work mentions around 20 women writers, and

in the historical span of six centuries, beginning with the nun Jefimija, the first Serbian poet, with the exception of Isidora Sekulić and Desanka Maksimović as the

main female figures, most women writers and poets are allotted at most one sentence, or are even mentioned collectively, in a single breath. (Dojčinović Nešić 2000: 203)

She supports this disproportion by drawing on interpretations by Western feminist critics, who argue that

literary history is itself a kind of fiction, a construct subject to social rather than “purely aesthetic” criteria, wherein the creation of literary connections – an entire social network of power – decisively influences who will be remembered. (*ibid.*)

Regarding literary awards, Vladislava Gordić Petković, in her reflections on the NIN and Booker Prizes, notes that

attempts at gender equalization have been as unsuccessful as those at national equalization: in 113 years, the Nobel Prize has been awarded to only 12 female laureates, with notable controversies – Harold Bloom fiercely condemned the decision to award the highest recognition to Doris Lessing as a consequence of political correctness; the prize given to Toni Morrison remained under the shadow of arguments of cultural relevance and somewhat illusory invocations of the author’s cult status; while the first Canadian woman awarded the Nobel was the short story writer Alice Munro, and not the far more famous and acclaimed novelist and essayist Margaret Atwood. (Gordić Petković 2014: 23)

Gordić Petković also addresses the problem of the moment when awards gain importance, arguing that this tends to occur

in moments of crisis of evaluation: given that works competing for an award today usually do not undergo prior evaluation by competent critics. At the threshold of positivism and historicism, Serbian criticism reduces the context of evaluation and the value poetics of literary criticism to a universalist presentation of the immanent laws of the work, while political, theoretical, cultural, and ideological contexts are often emphasized only to point out the shortcomings of the analyzed work. To the optimists and the uninformed, it may seem paradoxical that, in parallel with the uncontrolled expansion of publishing production in Serbia, the media space dedicated to literary criticism – an evaluative sphere that could serve as a compass for the award process – has been shrinking. (Gordić Petković 2014: 24)

An analysis of the literary works of the NIN Award-winning female authors within this theoretical framework offers crucial insights into the representation of women in Serbian and Yugoslav literature. Concepts developed by theorists such as Hélène Cixous, Julia Kristeva, and Luce Irigaray prove particularly useful in exploring the ways in which female characters and their narrative voices are constructed in these works, and how the NIN laureates have created unique literary spaces in which female characters are freed from stereotypes and repression.

This need to challenge structural exclusions resonates strongly with Serbian feminist scholarship, which has repeatedly pointed to the marginalization of wo-

men within both the literary canon and the broader cultural field. As Nina Živančević, Biljana Dojčinović Nešić, Magdalena Koh, and Vladislava Gordić Petković have demonstrated, the canon has long been shaped by androcentric premises, often excluding or minimizing women's contributions. Efforts to revise this history – whether through the creation of an alternative women's canon or through critical re-evaluations of existing canons – echo the call of *écriture féminine* to dismantle patriarchal structures and reclaim spaces for female creativity.

On the other hand, the critiques of Toril Moi and Elaine Showalter on “women's literature” and gynocriticism open a productive space for understanding the position of women within the literary canon. Examining the works of these seven laureates through the lens of these concepts provides valuable insight into how they, as female authors, have been positioned within the historical and cultural context of Serbian and Yugoslav literature. The theoretical framework of women's literature not only encourages the analysis of narrative techniques and the representation of female characters but also questions the institutional structures that shape the visibility and valuation of women writers.

Feminine Literature

The categorization of women's writing, as articulated by Elaine Showalter in her tripartite model – *feminine, feminist, and female literature* – provides a valuable framework for analyzing the representation of female identity and narrative voice in Serbian literature.⁴ Showalter's concept of “feminine literature,” which encompasses works that internalize and adapt to the prevailing patriarchal literary norms, serves as a key lens through which the novels of Svetlana Velmar-Janković, Grozdana Olujić, and Gordana Ćirjanić can be examined. These texts, while authored by women, reflect varying degrees of masculinized narrative structures, cross-gender identification, and the subjugation or marginalization of female protagonists. Within the broader feminist literary discourse, theorists such as Hélène Cixous and Julia Kristeva have argued that women's writing must subvert phallogocentric structures, yet many works by female authors remain enmeshed in traditional patriarchal aesthetics. This section explores how the selected novels exemplify the characteristics of “feminine literature” as defined by Showalter, while also

⁴ We have chosen this categorization despite the fact that, for instance, Vladislava Gordić Petković initially attempted to classify Serbian women's prose of the 1990s into three categories: “neo-realists,” “confessional prose,” and “postmodern experimenters” (Gordić Petković 200). However, in a later text, “Pismo ili kanon? Ženska proza u Srbiji posle dve hiljadite,” she herself re-examined these categories, asking: “for, can confession not disguise itself as a postmodern deceptive play of history, illusion, and truth, or can experimentation not serve the purpose of confession, with realist technique as its logical companion?” (Gordić Petković 2008: 1166).

considering their potential subversions and critiques of gendered literary conventions.

In her analysis of female characters in the novels of Svetlana Velmar-Janković, Tijana Tropin employs Elaine Showalter's periodization of women's literature, and argues that the novel *Bezдно* by Velmar-Janković falls into the first category, characterized by "the acceptance and internalization of artistic standards and perceptions of roles dictated by the dominant tradition" (Tropin 2008: 295–296). She further asserts that "the opus of this author serves as an excellent example of masculinization, the adoption – so to speak – of male characteristics in the construction of a literary identity" (Tropin 2008: 296).⁵

What does this mean in practical terms? The narrative voice explicitly declares itself as female only at the very beginning of the novel, in the "Note," where the reader is informed that the text consists of discovered and edited manuscripts. Only in this section does the narrator speak in the feminine grammatical form. Based on this, as well as the structure of the novel, Tropin concludes that, in addition to internalization, when it comes to female characters (of which the dominant one is Princess Julia Obrenović), the novel exhibits "a male-positioned narrative voice, a subtly positive valuation of patriarchal norms, and a negative connotation of feminism" (*ibid.*).

Tihomir Brajović similarly observes this phenomenon but problematizes the issue of the narrator's identity through the concept of "cross-gender identification" Analyzing the narrative voices – especially those in the first-person masculine form – he states:

In a laconic and almost unreflective manner, one could say that this fact alone sufficiently reveals the affinities of the local literary scene, which, in a certain traditional sense, remains hierarchically oriented toward a masculinist perspective as culturally unquestionable. (Brajović 2008: 279–280)

Regarding the narrator's grammatical gender, Brajović notes that although the narrator is initially defined as female, this identification later disappears, becoming grammatically masculinized and eventually transforming into "the author of these lines," the first-person plural, and grammatically neutral formulations (Brajović 2008: 280). Comparing Velmar-Janković's "spectacular gender crossing" with that of Marguerite Yourcenar in *Memoirs of Hadrian*, Brajović, citing Yourcenar's notes on the novel, seeks to understand the rationale behind this gender shift in Velmar-Janković's work. He suggests that if one is writing about significant historical figures – men, great individuals – it becomes impossible for the central character to be a woman because "women's lives are too limited and too secretive." (Bra-

⁵ All the quotes from the novels and from the scholars (apart from Showalter, Kristeva, Irigaray, Lacan, and Moi) were translated into English by the author of this article.

jović 2008: 286). Consequently, Princess Julia does not become the central character, nor does the female compiler of the manuscripts maintain a consistent grammatical gender identity. However, does *Bezдно* truly undergo a complete masculinization in the name of historical accuracy? The following statement offers a possible answer:

In contemporary Serbian women's novels, the privileged male characters are most often depicted as physically and existentially 'weak' or incomplete subjects, 'transvestitely' disguised as figures whose sensual and corporeal masculinity is suspended in various ways. (Brajović 2008: 289)

Thus, although the character of Mihailo Obrenović aligns with Yourcenar's principles, he is portrayed as "sentimental and unisex," or as an "incomplete" man of his time (*ibid.*).

If we accept this perspective, then even when the narrators are male-identified, their sexuality and masculinity remain suspended. This suggests that female authors adopt a form of "symbolic (im) potency transvestism as a poetic strategy for a fictionally "disguised" conquest of literary power" (Brajović 2008: 291).

As for the female character in *Bezдно*, it has been mentioned that Princess Julia is the primary female figure. However, she is in a clearly subordinate position relative to the two dominant male characters, and she does not speak until page 300 of the novel.

For the first two-thirds of the novel, Julia is depicted only from the outside (...). From the outset, she occupies the position of the Other: a Catholic, a foreigner whose courtly position is further complicated by her inability to conceive. Gradually, she develops a negative stance toward Serbia, and this is ultimately articulated through rejection and alienation. (Tropin 2008: 300)

Princess Julia speaks a total of 15 times – 14 letters and one telegram. The recipient is always the same: her mother. The reader is deprived of the mother's voice, which is instead refracted through Julia's letters. Through her correspondence, we see how the relationship between these two women shifts depending on Julia's (un)acceptable behavior in her private life, which, in turn, has consequences for the prince's public and political standing. The mother-daughter relationship is conditioned by the expectation that the daughter, given her position, must serve as a ceremonial figure,⁶ dedicating her entire life to her social role while suppressing her own identity. The princess, as she reveals, loves her husband and experiences peri-

⁶ At one point, after several emotional departures and returns to the prince, Julia says: "I have returned to the Prince, who treats me with great respect, surrounds me with glory and honors, and, at the same time, considers me a statue – a marble statue, which serves as decoration at receptions, formal dinners, and balls. An ornament of the court" (Velmar-Janković 2021: 477).

ods in which she strives to love his state as well. However, for the most part, she is deeply unhappy – both due to the way people treat her as a foreigner and their cultural mentality, and because the prince, despite his love for her, always prioritizes his political position. Consequently, this leads to her need for infidelity. Julia struggles with the expectations placed upon her by her mother, society, and her husband, oscillating between the desire to assert her own will and the internalized belief that she is the greatest sinner. She frequently defines herself through self-images and meta-images:

You see me as the black sheep of our family, the sinful child dragging our name into disgrace just as it begins to ascend in society. (Velmar-Janković 2021: 366);

I admitted that for everything that has happened and is happening, I alone am to blame. He is not, by any means. He has done nothing to deserve the suffering I have caused him (Velmar-Janković 2021: 399);

Who have you given birth to? Who have I inherited? What kind of monster am I, created to atone for someone's ancient sins, now bringing great suffering to others? (Velmar-Janković 2021: 454)

According to Tijana Tropin:

all that the heroine herself can offer as an introspective judgment is a commonplace remark about the unpredictable nature of women, while also revealing her flirtatiousness, superficial curiosity, and stubbornness. (Tropin 2008: 301)

Furthermore:

Julija's voice – the voice of a woman who causes problems – is continuously muted, silenced, or altered. This results in a structural issue of multiple dimensions, stemming from the shallow portrayal of this crucial character. Her actions, at least within the framework of this novel, lead to a tragic ending, yet they remain insufficiently motivated, and the space dedicated to her is disproportionately small compared to her significance (*ibid.*)

Thus, despite the fact that the main male characters in the novel are portrayed as incomplete men, the central heroine appears to be constructed in accordance with stereotypical images of the foreign woman, the nonbeliever, and – following the spirit of Njegoš⁷ – the woman of the patriarchal era. This casts a different light on the consideration of female identity in the novel by Svetlana Velmar-Janković.

Grozdana Olujić's novel *Glasovi na vetru* can also be categorized as “feminine literature” Although it follows the history of a single family and the personal

⁷ At one point in *Gorski vijenac*, it is stated: “A woman's whim is a laughable thing! A woman does not know what faith she holds; she will change a hundred faiths to do what her heart desires” (Njegoš 1847: 25). The quote was translated into English by the authors of this article.

dramas of its members, it also explores “times of great social upheaval, in which individual dramas absorb the undeniable tragic potential that emerges from the socio-historical sphere” (Mikić 2018: 310).

The novel is narrated in the third person and follows the fate of the protagonist, Danilo Aracki, alongside the decades-long history of his family. Consequently, the narrative perspective is shaped through his vision. Excluding contemporary female characters who appear sporadically,⁸ the novel predominantly features women from the past, constructed within a distinctly patriarchal framework.⁹ These are Danilo’s female ancestors, none of whom were ordinary women. That they follow the matrix of Serbian traditional culture is evident in the following passage:

In the home near Jasenak, Danilo Aracki thought he could see his grandfather walking straight to him on a path made of moonlight, saying, “The Eye of God is all-seeing. The only thing it cannot see is women’s souls. Made out of mud and evil, women carry two devils in their souls. Not even they know when one of them will wake up. A woman hiding an angel in her soul is rarer than a dog that doesn’t bark and a cat that doesn’t meow. Even then, a devil is always somewhere close, crouching and waiting. You’ll discover that one day... (Olujčić 2009: 149)

The association between women and the devil¹⁰ appears again in a discussion about the rebellious adulteress Petrana: “Even eternity is not long enough to get to know a woman and the devil!” (Olujčić 2009: 45). This theme also emerges in the story of the enigmatic Natalija, the wife of Stevan and Danilo’s mother, who, according to Danilo’s grandmother, was entirely unsuitable for him – plain in appearance and of unknown origin. The novel recounts a myth about her:

Natalia, following in her mother Simka Galičanka’s steps, had gone to the rise above the cemetery and waited for the devil in order to snatch his red cap, the one that gives whoever holds it the power to see and hear what others do not see and hear. (Olujčić 2009: 47)

It remained unclear how this small, silent girl had managed to win over the son of a distinguished family – unless, of course, she had received aid from unclean forces. Many of her traits and skills were inherited from her mother, Simka, but it was said that she had even surpassed her. Both women were silent, possessed unusual eyes, and exhibited all the hallmarks of witches.

⁸ Aside from the unknown, nameless woman by whom Danilo wakes, who will, amidst the glow of advertisements, serve as a kind of leitmotif, and his former wife, who has transformed from a beloved figure in his youth into a female demon, Ruža Rašula, a psychiatric patient, and the American Georgie West, there are almost no representations of women from the contemporary era.

⁹ All the negative quotations about women reflect prevailing social attitudes and stereotypes embedded in the Serbian patriarchal context.

¹⁰ Luka Aracki said to his son Stevan: “Every woman carries a devil within her. The beautiful ones, even more than one. What is not for their ears, it’s better that it never reaches them!” (250–251).

Wasn't she able to tame a wild horse by laying her hands on him, lure a fox with her eyes, drive death away from the dying? Couldn't she diagnose disease faster than her mother, who had come from the south and never gotten used to Karanovo, and neither had the town gotten used to her? (*ibid.*)¹¹

The people of Karanovo admired and feared Simka in equal measure, as she was gifted with the ability to find medicinal herbs, interpret dreams, and foresee the future. She could enchant fish and birds. The only person unafraid of her was her daughter-in-law, Petrana. By all accounts, Petrana was exceptionally beautiful, seemingly ageless, strong-willed, and independent, with characteristics that some described as outright demonic. Rumors claimed that she was “the seed of the devil, a descendant of a werewolf, a disguised witch’s daughter” Contrary to the expectations of her time and place, Petrana abandoned her family, traveled to European cities, and had numerous lovers. Yet, paradoxically, her husband tolerated all of this, allowing her to return whenever she wished. The most unusual event linked to Petrana became the stuff of legend:

On the third day, when Petrana got up to go, on the table behind her she left an untouched glass of wine and a yellow rose, its fragrance causing the citizens of Karanovo to suffer for weeks. They maintained that Petrana was a witch; she put spells not only on Luka Aracki and the crazy Hungarian, but any male she came into contact with. (Olujčić 2009: 43)

The novel also explores the notion of a familial curse associated with “demonic beauties” like Petrana, suggesting that her lineage produced only short-lived individuals with physical deformities, a limited number of descendants, and a disproportionate prevalence of mental illness and suicide. The mysterious disappearance and death of Natalija Aracki, along with that of her daughter Veta – who, according to her grandfather, was destined to be both beautiful and doomed – further reinforce this idea. Veta, too, met an ambiguous end, prompting an anonymous chronicler of the *Karanovo Chronicle* to remark that “beauty in the Aracki family is equivalent to a curse, perhaps even madness” (Olujčić 2009: 30). However, if we set aside these mystical interpretations and the folk narratives attempting to rationalize these women’s fates, it becomes evident that they were simply ahead of their time and societal constraints:

Natalia did not follow anyone, Petrana even less. They were their own person and lived for themselves in a world of their own without letting anyone in, whether out of fear or pride, Danilo did not know. (Olujčić 2009: 163)

¹¹ Danilo himself often pondered about his mother and grandmother: “Leaning over the reports from the archives, Danilo Aracki shuddered: Simka Galičanka, like his mother Natalija Aracki, had white hair and blue eyes. Which of the two of them were the subject of stories claiming they were residents of Vilinstan, miracle workers?” (102).

The third novel belonging to this category is *Ono što oduvek želiš* by Gordana Ćirjanić in which the protagonist is a man and simultaneously the narrator – Slobodan. In her critical text, Aleksandra Đuričić states:

By choosing a man as the main character, the author takes on another challenge – a kind of gender transposition that borders on travesty (...). Slobodan speaks from both a male and female perspective, experiencing a forbidden relationship where he is hurt, humiliated, and abandoned in a manner typically associated with female experiences. He also feels guilt in a similar way. Thus, by skillfully playing with the categories of male and female perceptions of the world, the author aligns herself with a long tradition of writers who have engaged in similar reflections, fictionally reversing gender markers. (Đuričić 2015: 196–197)

Although the protagonist speaks about his romantic experiences, we argue that Brajović's concept of suspended masculinity, or the travesty of symbolic (im)potency, can be applied to him to a certain extent. Although Slobodan is not constructed as a feminized subject and self-consciously situates his identity in relation to the feminine domain (Đuričić 2015: 197), his figure could readily be re-inscribed as a female character whose experience of existential failure is mediated through television narratives. While such a claim may risk reiterating a gender stereotype, this mode of escapism and gendered identification with televisual heroines is culturally coded as a predominantly feminine practice. Slobodan is, in a sense, an exile from reality, a superfluous man burdened by a sense of sin, often exaggerated, even to the point of a Cain-like guilt, for having been in a three-year affair with his sister-in-law, Olga. As a result, he seeks refuge and becomes addicted to television programs.

The women depicted in the narrative could almost be categorized as patriarchal stereotypes. Slobodan's life with his wife, Marta, was "filled with laughter and companionship," and her struggle and death profoundly "shaped him as a husband and widower" (Ćirjanić 2012: 101).

On the other hand, there is Olga, the adulteress who, due to the monotony of her marriage to Slobodan's brother, seduced another brother, only to ultimately discard him. This stark polarization of female characters resembles those in Serbian oral epic poetry – the faithful wife and the unfaithful woman. However, the narrator challenges this traditional dichotomy and, to some extent, "rehabilitates" certain women:

After everything, I regretted that she had understood me so poorly; perhaps that suffocated me more than her betrayal. If she could have betrayed you, my brother, why wouldn't she betray me as well? I did not succumb to the temptation of attributing her tendency to betray trust to the fact that she was a woman, because, fortunately, I had known different women – for some, concepts of loyalty, trust, and honor are sacred, just as they were for Dumas's musketeers. What I mean to say is that chivalry has no gender, but the absence of chivalry is, by inertia, attributed to the female principle. (Ćirjanić 2012: 152–153)

It seems that Slobodan is in pursuit of chivalry, immersing himself in films and television series, identifying with honorable and heroic figures. And although Gordana Ćirjanić's novel is far from those of the Yourcenar type, as the author does not write about a great man, Slobodan is nonetheless a hero of a new age, constructed through the lens of "spectacular gender crossing".

The novels discussed within this section illustrate the complexities of female authorship within a literary tradition that has historically privileged male-centered narratives. As Showalter's framework suggests, the persistence of internalized patriarchal norms in "feminine literature" often results in the marginalization or silencing of female voices, as seen in the depiction of Princess Julija in *Bezдно*, the mythologization of female figures in *Glasovi na vetru*, and the gender transposition in *Ono što oduvek želiš*. However, the nuanced portrayals of female characters in these texts also reveal potential moments of resistance – instances where the narrative strategies destabilize rigid gender binaries. Ultimately, while these works may not fully align with the radical ambitions of *écriture féminine*, they offer critical insights into the evolving negotiation of female literary identity within Serbian literature.

The Second Section Feminist Literature

The concept of "feminist literature" extends beyond female authorship to encompass narratives that actively interrogate and challenge patriarchal structures. In feminist literary theory, scholars such as Elaine Showalter, Hélène Cixous, and Julia Kristeva have outlined how women's writing can resist male-dominated literary traditions. Showalter's gynocriticism emphasizes the transition from imitation to self-definition, while Cixous's *écriture féminine* advocates for a disruptive, body-centered mode of expression that breaks away from phallogentric discourse. Kristeva's notion of the semiotic underscores the fluid, nonlinear nature of female subjectivity in language. The novels analyzed in this section – *Unutrašnje more* by Danica Vukićević, *Deca* by Milena Marković, and *Forsiranje romana reke* by Dubravka Ugrešić – engage with feminist concerns at multiple levels, from narrative experimentation to the explicit thematization of gender, power, and the subversion of traditional literary forms. These works oscillate between resistance and compliance with dominant literary norms, demonstrating the multifaceted ways in which feminist literature negotiates the tensions between language, subjectivity, and social structures.

At the beginning of this segment, we focus on an intriguing critique *Krivo je (unutrašnje) more* by Vladan Bajčeta of the novel *Unutrašnje more* by Danica Vukićević, which offers a perspective that challenges the novel's themes and intentions. Referring to Milena Marković's award-winning novel, which he argues does not merit the accolade, Bajčeta signals his intent to question the laureate's success

through the very title of his critique. He characterizes the novel's writing style as "disheveled and careless," neither anti-novel nor anti-literature, and goes on to claim:

The book consists of spontaneous notes with arbitrary titles and even more arbitrary content, somewhere on the border between diary entries and stylistic exercises; verbal associations and pseudo-poetic variations on spontaneously emerging themes and other private content in microtextual form, presented in an easily imaginable sequence. The author, as if posing lexical questions to herself on each page, then answers them with the full extravagance of her excessive belief in the literariness of everything she writes, and her absolute disregard for the reader. (Bajčeta 2023: 905)

Without engaging in polemics with this author, we must acknowledge that he is correct on one point – Danica Vukićević's novel could indeed be considered a lexicon-novel. Without glorification or comparison to Pavić's structuring of this genre, we find that this designation most accurately describes *Unutrašnje more*. The novel can be read at one's own pace, placing the reader in the position of co-author. It contains numerous thematic nuclei, but we will focus on those concerning women and men.

The novel presents women of various ages, depicted in both first- and third-person narratives. The narrator identifies as a feminist and, through this perspective, interprets the fates of other women: girls, wives, mothers, victims of abuse, subordinates in the workplace. In this way, two concepts emerge – the emancipated feminist woman and the subjugated woman of traditional patriarchal culture. Her feminism, embraced in youth but externally unaccepted, is defined in her maturity as intersecting with faith. What remains of feminism for her is anti-fascism, embraced through faith. However, as she states, this identity is not accepted by either feminists or religious people (Vukićević 2022: 41).

This declaration is juxtaposed with segments addressing women's/self-creation, its strengths, and weaknesses. As a kind of autopoetic statement, the narrator declares:

My job is to make things exciting or more exciting than they are. But such devotion is harmful to one's health, all that living through my body into the body of the text. And the insecurity of the private/public membrane makes me extremely exposed and vulnerable, which is paradoxically my extreme strength. (Vukićević 2022: 61)

At this juncture, Hélène Cixous's thesis on "writing the self" and women's writing as the liberation of body and language is applicable. The act of writing, according to Vukićević, represents "an immediate and momentary emancipation," as conveyed in a segment titled "Genesis" (Vukićević 2022: 216). From this idea emerges her stance on male and female writing, concluding that the difference between them is immense:

Writing about nothing, and writing around a core that fills. Writing with ignorance and futility, and writing in the form of world creation. Writing on one's knees and writing in an office. (Vukićević 2022: 87)

Furthermore, she discusses the taboo of female power and the fear women have of their own creativity, driven by the belief that:

They do not deserve it, it does not belong to them, they will not be rewarded, respected, or treated as exceptional for it; on the contrary, they will be expelled from the marketplace of social power and acceptability, perhaps even punished. That power is both terrifying and wonderful, and everyone fears it. (Vukićević 2022: 168)

The second category of women in the novel comprises those who have accepted subjugation, undoubtedly conditioned not only by Serbian patriarchal culture. These women willingly sacrifice themselves for men – whether for the “greater cause” of brilliant artists (Vukićević 2022: 151), for a man's career, even if he is not their own (Vukićević 2022: 159), or for a superior whose servitude is “anti-feminist, anti-dignified” (*ibid.*). This category also includes those who lived only until they were married, such as the narrator's mother, who was the perfect homemaker and listened to opera “before marriage” (Vukićević 2022: 70). It includes women convinced that survival without a man is impossible,¹² mothers of deceased children whom they bore as teenagers (Vukićević 2022: 45), and all those who, unlike Madame Bovary, conform to societal expectations:

The life that was rightfully meant for her – luxurious, operatic – did not come to fruition. She did not marry in time, nor the right person; yet, she married, for the sake of salvation. And since this was not the life meant for her, she did what she could – she made magical confections, raised children, and withdrew into the home. She simply stopped going out; the life meant for her never materialized. (Vukićević 2022: 51–52)

Two of the most extensive segments in the novel consist of catalogues of women: the first is a faction/group of nine heterosexual women of mature age, each observing all other categories from a certain height, believing that their choices place them in a privileged position over other mortal women (Vukićević 2022: 177). The second comprises those who are becoming increasingly numerous, a product of some new carnivalized era – creative women, advocates of healthy living, users of cosmetic procedures, women who live “online,” high-end prostitutes, women who seemingly achieve everything. Yet, this is merely an illusion of emancipation and freedom, for ultimately:

¹² “Whatever he does, no matter how unpleasant or aggressive it may be toward her, she will find a justification and understand him. She will invent reasons, convincing herself that he helped her in difficult times and stood by her side. Without him, she would have surely fallen – he was there to catch her at the very brink of ruin. Simply because he is a man” (11).

All ascension happens by male grace; oh, male grace toward women is merciful – the pacification of latent misogynistic evil, and so on. (Vukićević 2022: 199)

Showalter's gynocriticism, which outlines the evolution of women's literature from imitation to resistance and ultimately to the creation of an independent female aesthetic, is relevant here. The novel resists traditional linear storytelling, positioning the reader as a co-author and reinforcing the idea that female identity is not static but continually reshaped by socio-cultural forces. *The Inner Sea* critiques the internalization of patriarchal values, portraying women who either conform to or challenge oppressive norms. The narrator's assertion that "female power is both terrifying and wonderful, and everyone fears it" (Vukićević 2022: 168), reflects broader feminist debates on women's agency and marginalization.

Milena Marković, in her novel (lyrical novel, novel in verse, novel-poem). *Deca (Children)*, explores the coming-of-age and life experiences of her protagonist, while also sketching the lives of her parents and her own children – thus depicting the maturation of multiple generations within a single country that is gradually shrinking, spanning from the Second World War to the post-Yugoslav era. Miljenko Jergović observes about the novel the following:

Deca is a novel about childhood, about children giving birth to other children, about family – dysfunctional, because who, apart from priests and pedagogues, knows what a functional family looks like? *Deca* is a poem about thwarted, eternally unfinished growth, a powerful and unparalleled work in our languages, the greatest book on femininity, on motherhood, daughterhood, and sonhood, a perilous novel about history – the history most crucial and traumatic for us, beginning with the Second World War, continuing through the 1980s, the decade of our coming-of-age, and ultimately overwhelming us in the 1990s. (Jergović 2021)

The life of the protagonist-narrator is shaped by familial, societal, and personal choices and ruptures. She speaks of them in a torrential, uninterrupted flow – without capital letters, without any punctuation marks except for a single period at the end. Her style is colloquial, sharp, brutal, often vulgar, as she calls things by their true names, disregarding puritanism and political correctness (thus, she refers to her autistic, mentally impaired son as a "moron"). She speaks through every part of her body:¹³

The map of the world is inscribed onto this protagonist's body, and she literally feels it on her own skin. (Milovančević 2021:75)

Milena Marković's text is an anatomical map of a woman's life, and, as Jergović observes,

¹³ "Mother never experienced anything with her eyes, ears, or fingers – only with her heart and stomach" (Marković 2023: 152).

She does not complain, does not lament, does not scandalize. There is none of that cheap engagement, no “women’s writing,” no gender, class, or nation. (Jergović 2021)

The protagonist-narrator is closely aligned with the author herself,

making the confessional dimension of the novel highly permeable and significantly shifting the thresholds of fictionality. (Milovančević 2021:75)

She frequently refers to herself by the name Milena, which can be seen as “a metanarrative gesture” (*ibid.*).

In Marković’s work, we can also observe two categories of women: older women, such as her mother and aunt, and the generation to which the narrator belongs. The first category conforms to the patriarchal framework, which is at times described with mere detachment and at other times condemned from the perspective of a rebellious, urban girl. These women were part of the protagonist’s upbringing and identity formation. The novel opens with a passage about her aunt, her father’s sister, who:

was not allowed to marry the man she loved from the village but was given instead to an engineer. Before that, she worked in Belgrade for wealthy relatives, who did all sorts of things and said whatever they wanted in front of her as if she didn’t exist. (*ibid.*)

The aunt would often say: “If a girl has more than one man, that’s already a brothel” (Marković 2023: 7).

The novel’s segments describing trips to the countryside every Friday construct an image of family life that, despite being set in the twentieth century, seems to belong to a much earlier era – almost barbaric in its conception. For example, the young protagonist is forced to spend the night at the home of her great-aunt, who, after a traffic accident, was left with only one grandson – “a bad boy who was allowed to do anything.” The girl is made to bathe in the middle of the room, while her relative calls for the grandson to come and watch (Marković 2023: 14–15). During a scene of bathing in the river, as well as the obsessive discussion of “lazy, big-bottomed girls” by the protagonist’s sisters, who are constantly talking about “that,” the narrator observes: “In the water, there was a cousin and another boy in the tree – they have knives, they all have knives, all of them in their underwear” (Marković 2023: 15).

The novel frequently recounts episodes of raw sexuality, particularly regarding young girls in the city and, even more so, those in rural settings. One striking scene involves the girls who work as servants at the grandfather’s summer house, where an emphasis is placed on their sexuality. The scene culminates in the revelation that: “Behind the fig trees, near the house, grandfather would grab each of us by the breasts and crotch” (Marković 2023: 24–25).

As counterpoints to such brutal experiences – not only within the family but also in other unbearable situations – the narrator constructs “mythopoetic visions” (Milovančević 2021:75). In these, she sees herself as beautiful, powerful, and strong, akin to ancient rulers and goddesses (Marković 2023: 13), yet she also, as a little girl, dreams of a princely figure (Marković 2023: 11).

At times, the protagonist speaks of herself as an outsider, someone who does not belong – whether to her family or any other form of community. She attempts to imagine herself as a girl or woman who is elevated, deserving of a much better world. Yet, in reality, she sees herself as ugly, rebellious, and inherently different, but also as “trash, a whore, a traitor, filth,” a coward and a degenerate, undeserving of comfort, filth from a long line of filth (Marković 2023: 32–33). She also carries a sense of guilt, stemming from decades of self-examination, particularly regarding her son Ognjen’s developmental disorder and the burden this places on his younger brother, Jovan, who was born late in her life: “All the other children have their own friends – only he has an old mother and a moron for a brother” (Marković 2023: 115).

Despite *Deca* being a novel about growing up, about mothers and children, the protagonist, even in later years, still longs for the peace of the prenatal state (Marković 2023: 64). Speaking of her fears, she recognizes that all people are:

fragile human children (...). everyone wants everything – screaming, human children – everyone wants to be somewhere else, and everyone believes they deserve it (*ibid.*);

The earth has turned so many times, so many of our people have entered graves, and yet we are still not fully human – we are some terrible children. (Marković 2023: 134)

Ultimately, what remains after all is just children – children who, if they are lucky, leave and forget (Marković 2023: 135). The protagonist of Marković’s novel, Milena, is a woman-child.

Dubravka Ugrešić’s novel *Forsiranje romana reke* (*Fording the Stream of Consciousness*). became the first work by a female author to receive the NIN Award in 1988. Considering both the sociopolitical climate of that year and the context of the still-unified SFRY – a society profoundly marked by masculine structures – this recognition may, in retrospect, be regarded as a quiet revolution.¹⁴ Perhaps the controversy surrounding the novel’s content, its language, and the

¹⁴ Very valuable insights relevant to this topic can be found in the book *Voices in the Shadows: Women and Verbal Art in Serbia and Bosnia* by Celia Hawkesworth (2000). The author provides a comprehensive overview of the cultural, social, and political milieu of these regions and examines the position and role of women from the period of oral literary tradition up to the 1990s. The recurring thread throughout the study is that, regardless of greater or lesser societal changes, women in Serbia have lived, if not under the direct influence of classical patriarchy, then at least in its lingering shadow.

gender of its author played a decisive role at the time. Throughout the novel, which revolves around writers, literary critics, their relationships, contemporary political themes, and the state of cultural affairs, there is a pervasive use of obscene language, descriptions of sexual encounters, and a distinctive portrayal of women. Although the narrator is female and her personal story frames the novel, she constructs female characters that, at first glance, are camouflaged by a masculine perspective. Women are frequently reduced to mere bodies, potential or unwanted sexual objects. Not only do men perceive them this way, but many of the women themselves conform to this image, their role being, more or less, to serve men and cater solely to their pleasures. Women are referred to as “kittens,” “dolls,” “airplanes” ... At the international literary gathering, which serves as the novel's chronotope,

there were slightly fewer women, and they were mostly young and attractive. They were students of language programs at the Faculty of Philosophy, hired to assist foreign guests as translators. They do not belong to the animal kingdom, concluded Pipo; they are smooth, shiny, metallic, with perfect aerodynamic shapes. (Ugrešić 2023: 35)

In contrast, female children's authors are depicted as “frail old women, thin, with sparse gray hair and eyes faded by age,” nodding their heads as if pecking, reminiscent of hens: “They regularly lay their good-natured lyrical works, colored Easter eggs” (Ugrešić 2023: 34). Among the more vividly portrayed female characters is Wanda, the minister's mistress, who, despite some faint character contours, is almost entirely reduced to a body and the role of a female counterpart. Women are blamed for the loss of many male manuscripts and valuable collector's editions, destroying them out of ignorance or revenge (Ugrešić 2023: 81–82). The gathering itself, traditionally, serves as a space for sexual encounters, which are described in the novel, with women portrayed as affectionate and yielding. Based on this, one might conclude that “the author herself hates women, or at least the kind of women she describes” (Krnjajić Cekić 2007: 79). However, as previously stated, we argue that this represents a mimetic masculine perspective in narration, and that the author's intention is entirely contrary to what is being conveyed. In fact, Ugrešić employs a kaleidoscopic technique to expose women from such a perspective, ironizing the entire system of societal, and especially gender, stereotypes, as well as the centuries-old construction of male and female roles.

A unique group of Amazonian women – Dunja, Cecilija, Tanja, and the Danish woman – assume the role of avengers, though unfortunately only on behalf of humiliated female writers. In their act of revenge against the critic Ljuština, they initially resort to an archetypically male weapon – rape – followed by various forms of psychological and physical torture and humiliation. They ensnare Ljuština according to a masculine script:

First, we had a few drinks at the hotel bar. I pretended to be interested in his opinion on women's literature," the Danish woman recounted lively, nervously sipping her wine. "He started talking about how women's literature belongs in the kitchen, then something about clitoral writing, you know, the typical male-chauvinistic drive!

[...]

In bed, I immediately suggested sadomasochistic games, justifying my choice by his fear of women. I told him that his negative critical stance on female writers could be interpreted as a textbook example of sublimation of an exhibitionist-masochistic syndrome. Constantly provoking and insulting women is nothing more than a masochist's desire to be thoroughly beaten by those same women. (Ugrešić 2023: 187)

Thus, they weaponize multiple forms of traditionally male violence. Ljuština is lured, seduced, and raped, the news spreads throughout the hotel, and he is taken to the hospital. The revenge scene spans five pages (141-146); beyond being tied to the bed with his mouth gagged, fearing the auction of torture methods – reminiscent of a terrifying female court – he even faints:

Did he declare our literature as kitchen literature?! Did he write that no woman can be a novelist because her peculiar, gossipy imagination prevents her from transcending gossip as a biological category?!" "He did!" Dunja shouted. "Confess, you scum!" she shot a piercing glance at the literary critic. "Did he write that the birthplace of gossip is the kitchen and that gossip constitutes the essence of women's worldview? Did he claim that our books echo that terrible chatter that erupts from all kitchens in the world like lava?!" Tanja mercilessly quoted. "See, he insulted you too." Dunja addressed Cecilija. "Did he say that women take up writing as they do a ladle?!" "He did!" "Then we will torture him with compatible means!" Tanja concluded. The girls stared at Tanja. "And what would those compatible means be?!" "Kitchen utensils!" Tanja explained calmly. "If you agree, I'll just run to my apartment, it's no trouble

[...]

Meat grinder, meat tenderizer, mixer, forks, ladles, knives. (Ugrešić 2023: 142–143)

As the critic, stripped of autonomy, lies in fear, the women encircle him, debating their methods: gluing his body with carpenters' glue, stitching his flesh with thread, and finally tying a balloon to his genitals as a grotesque marker of their triumph. The narrator notes:

Cecilija put out her cigarette and, without hurrying, unbuttoned her blouse. From the pile of soft white feathers, a large, dusky pink stalk slowly and timidly emerged

[...]

"Carefully, she cut open the pillows, and feathers burst out... 'Monster! Truly a monster!' Dunja burst out laughing"

[...]

Now let's blow!' Dunja cried gleefully. All three blew hard, and the balloon lifted up, tightening the string. From the feathers protruded the critic's dangling flesh. The girls clapped. The critic Ljuština turned red, closed his eyes, and groaned in pain. (Ugrešić 2023: 144–145)

Although the threat of castration is ultimately not carried out, the victim is both literally and symbolically tarred and feathered, subjected to a grotesque ritual of emasculation. The entire episode, oscillating between parody and violence, evokes a disturbing inversion of gendered power: the traditionally male-coded act of rape is here performed by women, while kitchen utensils and domestic symbols become tools of degradation. Given all the above, a rhetorical question arises: is *Forsiranje romana reke* a feminist or a misogynistic novel? Perhaps it is neither one nor the other, but rather a *roman-fleuve* constructed upon the foundations of an ironic model, brought to its ultimate point when it comes to the works of this author.¹⁵

The novels examined in this section illustrate the diverse ways in which feminist literature can manifest – whether through radical linguistic play, confessional poetics, or metatextual irony. Vukićević's *Unutrašnje more* aligns with Cixous's call for women to “write themselves,” engaging in a self-reflexive act of textual embodiment that foregrounds the vulnerability and power of female authorship. Marković's *Deca* disrupts traditional narrative structures through a raw, corporeal poetics that captures the generational trauma and struggles of womanhood, echoing Kristeva's theory of the semiotic's disruptive force within language. Ugrešić's *Forsiranje romana reke*, in its ironic deconstruction of literary misogyny, simultaneously mimics and critiques the patriarchal gaze, raising the question of whether subverting male discourse from within ultimately reinforces or dismantles it. In engaging with these texts, feminist literary theory provides a critical lens for understanding how contemporary women's writing negotiates the balance between transgression and constraint, autonomy and systemic conditioning.

Female Literature

In the “female phase,” women's writing moves beyond imitation and resistance to establish an autonomous literary expression rooted in female experience. Hélène Cixous's concept of *écriture féminine* further reinforces this idea, arguing

¹⁵ Writing about the use of irony in the novels of Dubravka Ugrešić, Mihajlo Spasojević states that this novel “retains the formal elements of the *roman-fleuve*, albeit treated ironically” (92), and that “its metatextual layer is achieved through the construction of this form by employing elements of various literary, artistic, and pseudo-artistic forms: diary entries, crime fiction, romance novels, epistolary prose, newspaper reports, as well as excerpts from classical works (once again Flaubert's *Madame Bovary*). This, of course, points to the possibility of reading the text against the background of camp, reflecting Ugrešić's tendency to blend elements of so-called high art with forms that verge on kitsch” (Spasojević 2001: 92–93).

that women's voices must be inscribed into literature through nonlinear, embodied narratives that disrupt patriarchal linguistic structures. *Ivana Dimić's novel Arzamas* exemplifies these theoretical positions through its intimate exploration of the mother-daughter relationship, the use of fragmented and poetic language, and the invocation of Emily Dickinson as a symbol of female artistic perseverance. The novel does not merely depict women's experiences but constructs a distinctly feminine mode of storytelling, where memory, grief, and self-discovery intertwine in a deeply personal and yet universally resonant narrative.

Arzamas explores the mother-daughter relationship, framed by the mother's illness and death. Thematic engagement with this type of familial relationship is rare in the history of Serbian literature.¹⁶ The novel consists of prose-essayistic segments, narrated by a first-person storyteller, and dramatic sections featuring an omniscient narrator, whose characters include the mother, daughter, and occasional external figures (doctor, handyman, etc.). Each segment has its own title. The novel's backbone is the story of the mother's descent into dementia and the daughter's care for her. Based on the provided information, we conclude that during the narrator's upbringing, the mother-daughter relationship was not ideal, as the mother was dominant while the daughter was, in a way, submissive.

Jasmina Vrbavac identifies the Electra complex in this depiction, outlining three developmental phases: pre-Oedipal (absolute maternal love), Electra's phase of conflict, and the phase of return to unconditional love. Paradoxically, the mother's illness and the reversal of caregiving roles become a cathartic process of healing their relationship (Vrbavac 2017: 229).

Vrbavac also draws on feminist gender theorists, reflecting on the potential mimicry involved in addressing an exclusively female theme through a male discourse (Luce Irigaray), as well as on the fundamental connection between *écriture féminine* and the mother as the source of the voice that must be heard in all women's texts, since "through the female voice speaks the Voice of the Mother, the key figure from the child's pre-Oedipal phase, the voice of unconditional maternal love" (Hélène Cixous). Based on these theses, the author argues that the dramatic structure privileges the voice, that is, femininity in writing – the femininity of the mother and daughter, who shape that voice (*ibid.*).

In the prose segments, the narrator devotes attention to dreams and to details from the lives of Heidegger, Wittgenstein, Schopenhauer, and Shklovsky. However, in the final quarter of the text, as the mother's health deteriorates, these segments focus exclusively on the life of Emily Dickinson.¹⁷ Vrbavac interprets this

¹⁶ See: Vrbavac 2017: 227; Pantić 2017:127-128.

¹⁷ The author engages in a kind of poetic dialogue with Emily, while simultaneously presenting her as both an alter ego and a literary character. These sections could each be read as distinct, self-contained units.

shift toward Dickinson as stemming from the poet's lifelong illness, which "instills hope and confidence that life and love persist both alongside and in spite of illness" (Vrbavac 2017: 229);

Mihajlo Pantić further observes:

The approach of her mother's death so thoroughly consumes all of her time, emotions, and thoughts that she gradually constructs a kind of parallel existence, retreating into dreams, fiction, and writing about history, philosophy, nature, and poetry. Particularly with the looming presence of her mother's impending death, she turns to the fate of Emily Dickinson – not identifying with her, yet finding in her some form of solace and, ultimately, a means of rediscovering herself. (Pantić 2017: 129)

By following Dickinson's life and her dedication to artistic creation despite illness, engaging in a kind of dialogue with her, and intertwining these segments with the dramatic structure, the narrative creates a counterpoint to the narrator's own circumstances. Ultimately, the very act of writing *Arzamas* becomes a "necessary condition":

There comes a moment when one realizes that there is nothing left to hope for," the poet thought. "A moment when everything is over: when every opportunity has passed, when all possibilities have been exhausted or abandoned, the moment when the gates have closed. / That is when it is time to give up. One cannot dwell indefinitely in a place where reciprocity is a necessary condition for existence. / Or perhaps one can? One more day... and another... and another. (Dimić 2017: 184)

The "female" phase of literature, with its emphasis on self-definition and the articulation of female subjectivity beyond male-imposed categories, manifests in *Arzamas* through the novel's introspective structure, its engagement with themes of care, loss, and artistic survival, and its alignment with Cixous's *écriture féminine* – where the maternal voice is both a presence and an absence shaping the protagonist's selfhood. The intertextual dialogue with Emily Dickinson further positions the novel within a lineage of women's writing that transcends temporal and cultural boundaries, emphasizing the endurance of female creativity in the face of suffering. Ultimately, *Arzamas* exemplifies the literary strategies of "female" literature by foregrounding the complexity of women's emotional and intellectual lives, challenging traditional narrative forms, and affirming the necessity of women's voices in literature.

Conclusion

The analysis of NIN Award-winning novels has demonstrated the complexity and diversity of female character construction and narrative voices in contemporary Serbian and Yugoslav literature.¹⁸ The theoretical frameworks of *écriture féminine* and women's literature have provided a multidisciplinary perspective on the ways in which female authors have shaped narrative structures and female protagonists while simultaneously challenging patriarchal norms and literary canons.

The concept of *écriture féminine*, as developed in the theories of Hélène Cixous, Luce Irigaray, and Julia Kristeva, has highlighted the specific linguistic strategies and subversive poetics through which female authors have distanced themselves from traditional, phallogentric, and logocentric discourse. In *Deca*, Milena Marković employs poetic discourse and fragmentation to deconstruct traditional female narratives, whereas Danica Vukićević, in *Unutrašnje more*, relies on introspective notes and fragmented microstructures that undermine the stability of the male literary canon. These strategies align with the concept of *écriture féminine* as a practice of resistance, where language is not merely a means of expression but also a space of political struggle.

Furthermore, the analysis has illuminated the different positions of women's literature within the literary canon, following the theoretical frameworks of Elaine Showalter and Toril Moi. Showalter's categorization of women's literature into "feminine," "feminist," and "female" has helped map the distinctions between works that internalize patriarchal models and those that openly deconstruct them. Svetlana Velmar Janković in *Bezдно* and Grozdana Olujić in *Glasovi u vetru* partially retain masculinized narrative voices, while Dubravka Ugrešić in *Forsiranje romana reke* and Ivana Dimić in *Arzamas* interrogate traditional narrative models through self-reflexive and metanarrative techniques.

The application of feminist literary theory and Showalter's *gynocriticism* further illuminates the position of these authors within the Serbian and Yugoslav literary canon. Their novels reflect various stages in the development of women's literature – from the acceptance of patriarchal norms to the open deconstruction of male discourse. At the same time, Toril Moi challenges the very concept of women's literature and its potential beyond the binary opposition of masculine and feminine, further complicating the status of these novels within the dominant literary canon.

Although female authors who have won the NIN Award remain significantly underrepresented compared to their male counterparts, their works offer a substan-

¹⁸ This paper has focused solely on female authors, whereas a more comprehensive picture could be achieved by comparing them with male authors – a demanding task that may be undertaken in future research.

tial portrayal of alternative female identities and narrative strategies. Their reception, institutional status, and role within the literary canon remain subjects of ongoing academic debates and further research. While this study does not provide definitive answers, it opens the space for a deeper consideration not only of women's literature but also of the broader issue of the representation and valuation of female authorship in contemporary Serbian and Yugoslav culture.

In this regard, future research could focus on a more in-depth analysis of the reception of these novels, as well as a comparative analysis with other national literatures within the framework of global feminist literary criticism. Such an approach would further illuminate issues of gender inequality in the literary field while also opening new perspectives for interpreting and reevaluating female authorship in both regional and international contexts.

WORKS CITED

- Bajčeta, Vladan. 2023. Krivo je (unutrašnje). more. *LMS* 511, 6: 903–907.
- Brajojić, Tihomir. 2008. Žensko je muško je žensko: pripovedačko ja i problem ukrštene rodne identifikacije u novom srpskom romanu, s osvrtom na južnoslovenski kontekst. U: *Teorije i politike roda*: 279–294. Ur. Tatjana Rosić i Marija Grujić. Beograd: Institut za jezik i književnost.
- Cixous, Hélène. 1976. The Laugh of the Medusa. *Signs* 1, 4: 875–893.
- Ćirjanić, Gordana. 2012. *Ono što oduvek želiš*. Beograd: Evro Book.
- Dimić, Ivana. 2017. *Arzamas*. Beograd: Laguna.
- Dojčinović Nešić, Biljana. 2000. Moje ime je nemogućnost: razmišljanja o drugoj književnoj istoriji. *Pro Femina* 21/22: 203–213.
- Đurić, Dubravka. 2004/2005. Institucija književnosti/umetnosti i pojam kanona. *Pro Femina* 37/40: 101–109.
- Đuričić, Aleksandra. 2015. Utočište u kandžama medija: Gordana Ćirjanić, *Ono što oduvek želiš*. U: *Ženska čitanka*: 189–199. Ur. Ivana Đurić Paunović. Beograd: Akademska knjiga.
- Gordić Petković, Vladislava i Vesna Ognjenović. 2022. Književnice i Ninova nagrada: O ravnopravnosti u književnosti i nagradama. *Nova.rs*. <https://nova.rs/kultura/knjizevnice-ninova-nagrada/>. Pristupljeno 2. ožujka 2025.
- Gordić Petković, Vladislava. 2014. Književni kanon i književna produkcija: nagrade i kritički sud. *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* 145: 22–32.
- . 2008. Pismo ili kanon? Ženska proza u Srbiji posle dvehiljadite. *LMS* 482, 5: 1165–1173.
- . 2007. *Na ženskom kontinentu*. Novi Sad: Dnevnik.
- Hawkesworth, Celia. 2000. *Voices in the Shadows: Women and Verbal Art in Serbia and Bosnia*. New York: Central European University Press.
- Irigaray, Luce. 1985. *This Sex Which is Not One*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Jergović, Miljenko. 2025. Milena Marković: Grube geste nježnosti. *Jergovic.com*. Posljednja izmjena 15. ožujka 2025. <https://www.jergovic.com/ajfelov-most/milena-markovic-grube-geste-njeznosti/>. Pristupljeno 2. ožujka 2025.

- Jerkov, Aleksandar. 2022. Kanon srpske književnosti: Kratak uvod. U: *Kanon srpske književnosti: Zbornik radova sa Druge interkatedarske srbističke konferencije, Tršić, 18–20. lipnja 2021*: 15–105. Beograd.
- Koh, Milica. 2012. *Kada sazremo kao kultura: stvaralaštvo srpskih spisateljica na početku XX veka (kanon – žanr – rod)*. Beograd: Službeni glasnik.
- Krnjajić Cekić, Nataša. 2007. Trag: časopis za književnost, umetnost i kulturu. *Trag* 3, 2: 77–82.
- Lacan, Jacques. 2006. *Écrits: The First Complete Edition in English*. New York: W. W. Norton & Company.
- . 1998. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New York: W. W. Norton & Company.
- Maksić, Ivana. 2021. *Žensko pismo u Džojsovom Uliksu i poeziji E. E. Kamingza*. Slankamen: Balkanski književni glasnik.
- Marković, Milena. 2023. *Deca*. Beograd: L.O.M.
- Milovančević, Jovana. 2021. Ništa je život mimo krvi i mleka. *Književni magazin* 226: 74–76.
- Mikić, Radivoje. 2018. Pogovor. U: Grozdana Olujić, *Glasovi u vetru*. Beograd: Srpska književna zadruga: Partenon.
- Moi, Toril. 2002. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Routledge.
- Olujić, Grozdana. 2018. *Glasovi u vetru*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Pantić, Mihajlo. 2017. Zamena mesta. *Povelja* 3: 127–130.
- Showalter, Elaine. 1985. Towards a Feminist Poetics. U: *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*: 125–143. New York: Pantheon.
- Spasojević, Milena. 2001. Ironijski postupak u romanima Dubravke Ugrešić. *Pro Femina: časopis za žensku književnost i kulturu* 25/26: 86–97.
- Tropin, Tatjana. 2008. Ukrštanje identiteta: Ženski likovi u romanima Svetlane Velmar-Janković. U: *Teorije i politike roda*: 295–304. Ur. Tatjana Rosić i Marija Grujić. Beograd: Institut za jezik i književnost.
- Ugrešić, Dubravka. 2023. *Forsiranje romana reke*. Beograd: BOOKA.
- Velmar-Janković, Svetlana. 2021. *Bezдно*. Beograd: Laguna
- Vrbavac, Jovana. 2017. Luk preobražaja. *Polja* 503: 227–230.
- Vukićević, Dragana. 2022. *Unutrašnje more*. Novi Sad: Futura Publikacije.
- Živančević, Nina. 2016. Umetnice, slovenske nomatkinje, tamo i ovde. U: *Izazovi identiteta: rod između kreacije i tradicije*: 61–86. Ur. Aleksandra Đurić Bosnić. Novi Sad: Centar za interkulturnu komunikaciju.

SAŽETAK

”ŽENSKO PISMO” I NIN-OVA KNJIŽEVNA NAGRADA

NIN-ova književna nagrada, ustanovljena 1954. godine, jedno je od najvažnijih priznanja za roman na srpskom jeziku. Unatoč njezinu kanonskom statusu, u više od sedam desetljeća postojanja nagradu je dobilo samo sedam autorica: Dubravka Ugrešić za roman *Forsiranje romana reke* (1988), Svetlana Velmar Janković za *Bezdn* (1995), Grozdana Olujić za *Glasove u vetru* (2009), Gordana Ćirjanić za *Ono što oduvek želiš* (2010), Ivana Dimić za *Arzamas* (2017), Milena Marković za roman *Deca* (2021) te Danica Vukićević za *Unutrašnje more* (2023). Polazeći od teorijsko-metodoloških postavki feminističke književne kritike, ponajprije koncepta ”ženskoga pisma” i ”ženske književnosti”, u radu se analiziraju pripovjedačke instance te oblikovanje ženskih likova u navedenim romanima. Uzimajući u obzir širok vremenski raspon njihova nastanka, kao i njihovu poetološku i tematsku raznolikost, istražuje se na koji su način protagonistice pozicionirane unutar navedenoga interpretativnog okvira. Posebna se pozornost posvećuje odnosu između reprezentacije ženskih likova i društveno-povijesnog konteksta, s ciljem utvrđivanja u kojoj su mjeri njihove književne konstrukcije definirane suvremenim društvenim promjenama, a u kojoj reproduciraju obrasce patrijarhalnog diskursa i rodni stereotipa. Iako je riječ o razmjerno ograničenom korpusu, cilj ovoga istraživanja jest pridonijeti raspravi o položaju književnica u srpskom, odnosno jugoslavenskom književnom kanonu te o njihovoj književnoj i institucionalnoj valorizaciji u drugoj polovici 20. i prvoj četvrtini 21. stoljeća. Umjesto konačnih zaključaka, cilj je ponuditi analitički okvir i istraživačke smjernice za buduća, opsežnija istraživanja odnosa između književnog kanona, rodne reprezentacije i književnih nagrada.

Ključne riječi: feministička književna teorija, *écriture féminine*, srpski/jugoslavenski književni kanon, ženski likovi, NIN-ova nagrada

Prikazi

Krešimir BAGIĆ

Posvećenik riječi

(Igor Grbić. 2026. *Ispravljanje vremena*. Zagreb: Disput)

Knjiga *Ispravljanje vremena* Igora Grbića donosi 58 kraćih članaka raspodijeljenih u dvije cjeline kojih su naslovi “Vrijeme kao jezik” i “Vrijeme kao svijet”. Članci se vrsno mogu odrediti kao eseji, glose, filološke mikrostudije, kritike i sl.

Knjigu otvara kratak zapis o Bogu i jeziku, u kojemu autor spretno aktivira frazeološke konstrukcije koje kao tematsku riječ sadrže riječ Bog te uvodno naglašava važnost jezika za izgled svijeta i njegovo funkcioniranje. Analogija između jezika i svijeta u temelju je Grbićeva mišljenja i imaginacije. Autor joj se utječe u različitim prigodama i s različitim nakanama, a u podlozi svih je ideja o svjetotvornosti jezika. U prvoj cjelini niz je članaka koji promišljaju pojedine jezične odnose, kategorije i koji nastoje u govoru o jeziku nadići uvriježene gramatičke i lingvističke okvire i sheme. Grbić među ostalim tematizira izražavanje prostora i vremena, odnose osjetila sluha i vida, raspravlja o upotrebama pojedinih izraza i njihovim opisima u jezikoslovnim priručnicima i sl. Pritom u govornoj praksi nalazi intrigantne razloge da upućeno, lucidno i nerijetko kritički poveže etimologiju, retoriku, mitologiju i književnost ne bi li objasnio (ili učinio bjelodanom) neku jezičnu pojavu. Poduzete analize potkrepljuje navođenjem simptomatičnih podataka iz brojnih jezika (uz hrvatski to su sanskrt, grčki i latinski, pa talijanski, španjolski, engleski, njemački, francuski, poljski, češki...).

U jednom eseju Grbić sam sebe karakterizira “posvećenikom riječi”. To priznanje treba ozbiljno shvatiti. On jezičnim temama pristupa iz različitih očista – filozofijskog, semantičkog, etimološkog, sonornog... Gdje se kreće između konkretnoga podatka i ideje, gdje se između matematike i metafizike; jednom je ironičan, drugi put duhovit, treći put implicitno polemičan. Kada se primjerice usredotoči na konkretnu riječ, storiju o njoj u pravilu pretvori u kulturološku glosu s obiljem filoloških podataka, kulturoloških sekvenci i vlastitih dojмова.

U drugoj cjelini knjige Igor je Grbić okupio eseje o ljubavi, smrti pjevača, odgoju, politici, književnosti, pitanju roda u nazivima voćaka i izvedenicama iz njih, jezičnom, figurativnom i mitološkom statusu sunca, motivima zbog kojih je prestao piti pivo, prikaze nekoliko knjiga i sl. U tim tekstovima u prvi plan izbija

esejistički subjekt sa svojim interesima, konkretnim iskustvom, obrazovanjem i odnosom prema kontekstu. Autor se često referira na pjesnike i mistificira njihove jezične prakse, spominje među ostalima A. B. Šimića, Vaska Popu, Vesnu Krmpo-
tić. Dapače, povlači oštru razdjelnicu između proučavatelja jezika, napose jezičnih savjetodavaca, s jedne i pjesnika s druge strane – prve naziva “samozvanim gospodarima jezika”, a za druge ustvrđuje da su “njegovi (jezikovi) jedini legitimni predstavnici, jer su sama utjelovljenja jezika”. Opoziciju podcrtava i sljedećim tvrdnjama:

Svaka vjerodostojna pjesma progovara i o jeziku kojim je pisana i o jeziku uopće neizmjerljivo više od bilo kakve gramatike ili rječnika. Ona jezik sugerira. Tek upućuje na njega. Njime zamuckuje. Ne pada joj ni na pamet da bi ga mogla iskazati. Profesionalni jezikoslovac ni to ne zna.

Članci uvršteni u *Ispravljanje vremena* prethodno su objavljivani u *online* časopisu *Nemo*. Trag prvotnoga konteksta očituje se u autorovoj kolumnističkoj okretosti, izravnosti izlaganja, umijeću izdvajanja upečatljivih primjera i efekt-
nim poentiranjima. Uza sve u Grbićevim se tekstovima povremeno pojavljuju prigodne maksime koje svjedoče o dubini njegovih uvida i rafiniranosti njegova mišljenja. Takve su npr.: “Riječ je stopljena sa samim bićem koje sriče.”, “Poezija utjelovljuje jezik, i ona ga jedina i osjeća.”, “Jezik je svijet, ali nevidljiv. Svijet je jezik, ali vidljiv.”

Raspravljački diskurz Igora Grbića združuje obilježja popularnoznanstvenoga, novinarskoga i, nerijetko, beletrističkoga stila. U njegovu se izlaganju susreću i surađuju filološka ekspertiza, dojmljivi primjeri, prigodna narativnost i subjekt koji ne bježi od vlastitih mišljenja, dojmova i afekata. S obzirom na to da je knjiga “izrasla” iz kolumne, njezini su jezik, stil i oblici referiranja u službi izravnosti izlaganja i retoričkoga šarmiranja čitatelja. Među ključne vrline Grbićeve knjige uvrstio bih lakoću uvođenja ozbiljnih znanstvenih pitanja i zavodljivu eleganciju njegova pisanja. Te dvije odlike plijene čitateljevu pažnju i potiču ga da se uputi i u teme kojima se možda sâm ne bi pozabavio. Ta lakoća i elegancija počinju već od naslova članaka (npr.: “Lako je pužu biti puž”, “Iz ptice u pticu”, “Banaliziram, dakle postojim”).

Kompleksni odnosi jezika, svijeta i pojedinca te s njima povezana filološka i kulturološka pitanja uvijek su vrijedni raspravljanja jer se u njima zrcale spoznajne i simboličke vrijednosti društva (jezične zajednice). Grbićeva knjiga ide u red onih rijetkih izdanja koja uspješno premošćuju jaz između specijalističke rasprave i teksta koji je namijenjen zainteresiranim laicima. S njom će obje spomenute skupine biti na dobitku.

Usmena književnost u Kovačevoj postmodernističkoj tvorevini

(Sanja Vojinović, *Kovač, tradicija*, Podgorica: Fokalizator, 2025)

U novembru 2025, u ediciji Nauka o književnosti, podgorički Fokalizator izdao je monografiju *Kovač, tradicija* autorke Sanje Vojinović. Knjiga je zapravo doktorski rad koji je pod naslovom *Elementi usmene književnosti i tradicijske kulture u opusu Mirka Kovača* autorka Sanja Vojinović, pod mentorstvom Marka Dragića, odbranila na Filozofskome fakultetu u Splitu. Autorka knjige koju predstavljamo, treba to istaknuti, u novo je istraživanje ušla s ozbiljnim iskustvom u montenegrističkim poslovima, bilo da je o pojedinim problemima izlagala na naučnim skupovima bilo da je radila na uređivanju i priređivanju teorijskih i umjetničkih knjiga. U važnija prethodna iskustva Sanje Vojinović bilježi se proučavanje karakteristika postmodernističkog postupka u Pekićevu djelu, te je na temelju te analize nastala knjiga *Kodovi Borislava Pekića* (ICJJ, 2010).

Knjigom *Kovač, tradicija* savremena montenegristika dobila je temeljit uvid u organizaciju i značenje književnoga teksta Mirka Kovača s gledišta funkcionisanja usmene književnosti i različitih formi tradicijske kulture u tome djelu. Na ukupno 244 stranice osnovna rasprava strukturirana je kroz 15 poglavlja uz prateće cjeline – *Predgovor, Izvori, Literatura, Biografija i Napomene*.

Mirko Kovač rođen je 1938. u Petrovićima kod Nikšića. Počev od 1962, kad izlazi roman *Gubilište*, Kovač je bez prekida pisao romane, pripovijetke, scenarije za filmove, eseje, polemike. Za književni i esejistički rad višestruko je nagrađivan. Zbog svojih antiratnih stavova i sukoba s velikosrpskim političarima i intelektualcima koji su afirmisali desničarske ideologije često je morao mijenjati sredinu. Cijeneći da će čitaocima olakšati praćenje sadržaja, autorka je pojedinosti iz Kovačeve biobibliografije pedantno saopštila u uvodu knjige *Kovač, tradicija*.

Generaciji autora koja je nakon Drugoga svjetskog rata obilježila važan dio književnosti južnoslovenskoga kruga i na taj književni i kulturni prostor u mnogom pogledu uticala pripada i crnogorski i jugoslovenski književnik Mirko Kovač. Među ostalima, Borislav Pekić, Danilo Kiš i Mirko Kovač, kao ličnosti osobene erudicije i upućenosti u svjetsku literaturu i dominantne poetike, ostali su upamćeni kao kreatori inovacija u literaturi “koje su ih svrstale u redove postmodernista” (9).¹

¹ Svi su navodi iz izdanja koje predstavljamo: Vojinović, S. 2025. *Kovač, tradicija*. Podgorica: Fokalizator.

Interpretacija događaja iz kulturnoga života i društveno-političke stvarnosti kao odlika epohe u kojoj je stvarao i na koje se književnik u postmoderni nerijetko i referira važni su za razumijevanje samoga djela. Naime, o književnom prostoru jugoslovenske federacije autorka zapaža da se “za *prelomni trenutak* – postmodernu u ovim književnostima određuje 1965. godina, kada su objavljena tri značajna romana nove generacije pisaca: *Bašta, pepeo* Danila Kiša; *Vreme čuda*, Borislava Pekića i *Moja sestra Elida* Mirka Kovača” (19). Poseban odnos prema tradiciji, metatekstualnost, dokumentarnost i druge pojedinosti kojima se odlikuje postmodernistički tekst smjerokazi su za razumijevanje djela Mirka Kovača. Stoga se autorka opredijelila da u segmentu *Poetika postmoderne* opis stvaralačkoga postupka Mirka Kovača popratí iscrpnijim obavještenjima o smjeni književnih pravaca, doktrina, umjetničkih formi i obrazaca.

Svoje teorijsko-analitičke postavke i uz njih odgovarajuće navode iz korišćene literature u poglavlju *Poetika Mirka Kovača* autorka započinje konstatacijom: “Kovač ruši i pripovjedačku i romanesknu strukturu djela. U njegovoj prozi zapaža se odsustvo priče, ali i načelo građenja koje je zasnovano na razgrađivanju klasične književne forme” (27). Ovo poglavlje zaključuje rečenica: “Njegovo književno djelo je veličanstveno, sublimacija prošlosti i sadašnjosti” (38). Unutar tako postavljenih koordinata ispitivan je metod gradnje Kovačeva teksta na primjeru različitih pripovjedaka i romana, obuhvatajući i djela koja je dopunjavao i naknadno izmijenjena objavljivao, ne zanemarujući, razumije se, autopoetičke stavove iz piščevih eseja. Već u ovome poglavlju knjige nedvosmisleno se kaže da struktura Kovačeva djela ima uporište u brojnim arhetipskim likovima, biblijskim motivima te naročito u elementima usmene književnosti, produktima tradicijske kulture koja se da rekonstruisati u predanjima, legendama, običajima itd.

Pojmovi *tradicija, kultura, materijalna i nematerijalna kulturna baština* i sadržaji koji se u teorijskim raspravama uz te pojmove vezuju obuhvaćeni su odjeljkom “Tradicijska kultura, značenja i osobenost”. Na jednome mjestu, pored ostaloga, autorka precizno i tačno konstatuje:

Elementi tradicijskih kultura, u djelu Mirka Kovača ogledaju se i u upotrebi jezika, njegovoj ekspresivnosti i dijalektu, u rečenici i na koncu, u predanjima. A jezik, dijalekti, govori, toponimija, usmena književnost svih vrsta, te folklorno stvaralaštvo u oblasti muzike, plesa, predaje, igre, obreda, običaja uz ostale osobenosti naroda, dio su nematerijalne kulturne baštine. (46)

Imajući u vidu da korpus u znatnoj mjeri pokazuje odraz i uticaj usmene književnosti, to se u ovoj monografiji Sanje Vojinović našlo zasebno poglavlje posvećeno ovome pojmu i brojnim definicijama u kojima se donekle različito posmatra obim i identitet njegova sadržaja. Nije bez značaja činjenica da je Mirko Kovač potekao iz crnogorskoga predjela đe su razne forme usmenoga stvaralaštva u društvenodogađajnim situacijama njegovih saplemenika upražnjavane, prenošene ili nastajale, te da su, kako je sam svjedočio, ostale u književnikovom živom

pamćenju. Unutrašnji umjetnički i duhovni potencijal tih elemenata usmene književnosti kod Kovača je doživio dalju umjetničku preobliku ili nadgradnju, pa je u monografiji *Kovač, tradicija* ponuđeno tumačenje odnosa i uslovljenosti književnosti koja se *sluša i izgovara* i onoga što čini *književnost koja se čita i piše*.

Čitamo, takođe u posebnoj cjelini, o važnosti pojmova *tradicija* i *folklor* u kontekstu stvaralaštva Mirka Kovača. Punu sliku njihova značenja autorka dokumentuje dramama *Danilo* i *Lažni car*, počev od istorijske podloge u temama, portretisanja likova, pa dalje kroza sve slojeve unutrašnjeg značenja spomenutih drama.

Sve do šestoga poglavlja knjige, u stvari, postavljeni zadatak je pojmovno i terminološki razložen, a teorijsko-metodološki okvir ove analize obrazložen. Tim je cjelinama autorka potvrdila znatnu teorijsku obaviještenost i upućenost na referentnu domaću i inostranu literaturu.

Upravo se u ovim cjelinama knjige izlaže najbitniji dio rasprave: “Elementi usmene književnosti i tradicijske kulture u romanu *Gubilište*”, “Poetika značenja i simbola u romanima *Moja sestra Elida* i *Ruganje s dušom*”, “Sukob s tradicijom u romanu *Malvina – životopis Malvine Trifković*”, “Značenje termina *rane* u naslovnoj sintagmi zbirke pripovijedaka (novela) *Rane Luke Meštrevića*”, “Razumijevanje tradicije u romanima *Vrata od utrobe* i *Uvod u drugi život*”, “Magično u djelima *Nebeski zaručnici* i *Kristalne rešetke*”, “Slike uzvišenog mučeništva u zbirci pripovijedaka *Ruže za Nives Koen*”, “Arhetipovi likova u romanu *Grad u zrcalu*”.

Dakle, nakon načelnog definisanja poetike pisca, autorka je pristupila opisu karakteristika te poetike na konkretnim primjerima iz teksta. Kako se iz sadržine pobrojanih poglavlja da videti, odraz različitih formi nekog od elemenata usmene književnosti pozornije je ispitivan u temi djela, lajtmotivima, motivima, likovima ili stilskim elementima. Potpunije navođenje pojedinosti iz ovih poglavlja premašilo bi format prikaza, pa u zamjenu za to iz poglavlja *Zaključak*, koje je organizovano kao sinteza zapažanja i najvažnijih rezultata istraživanja, biramo ovaj dio:

Proza Mirka Kovača iščitava se u znaku simbola kojima je bogata. Ništa u njegovom opusu nije dato pravolinijski i jednoznačno. Unutrašnje pripovijedanje, prati bogato iskustvo jednog pisca, britak i bogat jezik, otmjen stil koji u istu pripovjedačku ravan dovodi stvarno i nestvarno, prošlost i sadašnjost, tradiciju. (225)

Mjesto u ovoj knjizi opravdano je zavrijedio i osvrt na jezik, bazični element Kovačeve poetike. Uz svoj crnogorski u kojemu je ponikao, Kovač je baštiniio i druge štokavske jezike, pa je redovno u tom duhu i pisao knjige. Imajući na pameti kombinovanje jezičkih elemenata iz različitih idioma kao jednu od specifičnosti Kovačeva stvaralaštva, Sanja Vojinović u odjeljku o jeziku i stilu kaže:

riječi, izvučene iz narodnog govora, stavljene u književni tekst, predstavljaju trago-ve usmene narodne tradicije. Kovač ih, poput virtuozu, koristi u svim varijantama,

dijalektima, narječjima. Kao što bira teme i motive za svoja djela i bez ustezanja kroz glas pripovjedača “progovara” o društvenoj zbilji, tako je slobodan i pri izboru leksema kojima te teme, motive, najčešće predstavlja u značenjski sloj. (212)

Nadalje, “vješto koristeći metaforičke sintagme, Kovač od prvog objavljelog djela, preko filmskih scenarija, radio drama, pripovijedaka, romana, eseja naslovima intrigira, ne nudeći jednostavnu simboliku niti značenje ni jednom od tih djela” (213).

Umjetnička vrijednost književnoga djela Mirka Kovača te popularnost koju su djelo i autor izgradili i u vanknjiževnom kontekstu osiguravaju nesumnjivu aktuelnost ove teme. Samim je tim istraživaču tema izazovnija, no i opterećenija rizikom da se ode krivim putem. Međutim, ukupnost okolnosti koje su za sve ovo vrijeme u literaturi davale oprečna i katkad netačna tumačenja Kovačeva djela i autopoetičkih stavova Sanje Vojinović nije omela da razumijevanje tih fenomena smjesti u odgovarajući kontekst stilske formacije te kulturnih i društveno-političkih prilika epohe. I prema ukratko skiciranom sadržaju knjige *Kovač, tradicija* zapaža se da je autorka sprovedenom analizom pokazala da u gotovo cijelom postmodernističkom opusu Mirka Kovača možemo “prepoznati elemente i usmene književnosti, tj. usmene tradicije, pisane tradicije, religijske tradicije i historijske tradicije” (80). Interpretacije elemenata usmene književnosti u odabranom korpusu djela sprovedene su tako da doprinose cjelovitoj percepciji piščeva postmodernističkog opusa. Sa zadovoljstvom konstatujemo da će knjiga *Kovač, tradicija* Sanje Vojinović biti nezaobilazna u daljim tumačenjima Mirka Kovača, kako u crnogorskoj filologiji tako i u drugim kulturama koje u nasljeđu imaju djelo toga književnika.