

# MEĐUKNJIŽEVNO ČITANJE, NOVE INTERKULTURNE STUDIJE

Zamisli da se kao svojevrsni nastavak moje knjige *Međuknjiževna tumačenja* ovdje objave svi najvažniji rezultati projekta *Interkulturalna povijest književnosti – Ekokulturalni identitet južnoslavenskih književnosti*, radovi voditelja projekta i mentora s jedne strane te ocjene radova članova projekta i doktoranada koji su u osnovi prihvatili metodološku orijentaciju koju smo namjeravali afirmirati na hrvatskom državnom projektu s druge strane, ne bez određenoga nerazumijevanja ili ravnodušnosti znanstvene zajednice unutar koje djelujemo – dogodio se svojevrsni kvalitativni rascjep: istraživanja koje sam sâm poduzimao, kao nikada ranije, tek u kratkim predasima od nastave i mentorstva, svodila su se na ponovna ili nova međuknjiževna čitanja svoje uglavnom stare lektire, dok su mladi znanstvenici bili sve ambiciozniji i uspješniji, njihove nove interkulturalne studije dobile su oblik i vrijednosti monografija, za koje vjerujem da će završiti u temeljima suvremene, na poredbenim i interkulturalnim osnovama zasnovane južnoslavenske književne znanosti. Otuda je mojem *međuknjiževnom čitanju* trebalo dodati razinu više, upozoriti na *nove interkulturalne studije*, ne samo zato što je još uvijek dobro *interkulturalne studije* afirmirati kao *nove*, nego i zato što smo povjerovali da su se poredbena i međuknjiževna tumačenja u našim najboljim čitanjima i analizama prometnula u istinske interkulturalne rasprave, koje nisu nastajale samo u uskom krugu učitelja i učenika, nego imaju odjeka i smisla unutar suvremene hrvatske književne historiografije, pa i znanosti o književnosti općenito. U sustavu znanosti i akademske kritike, koje rijetko

daju znakove ohrabrenja nekom novom pristupu, posebno ako on nije koncentriran na korpus domaće, nacionalne kulture, osobito ako je on nastajao na suspektnom južnoslavističkom području, nije na odmet dati i neku dobrohotnu, samokritičku procjenu našega rada, jer tko će to učiniti ako se sami ne pobrinemo?

Ostavši bez zasluženoga mjesta u sustavu nacionalne filologije, nakon osamostaljenja kroatistike kao nacionalnoga studija, čini se da nije bilo dovoljno osloniti se na već afirmirano komparativno proučavanje južnoslavenskih književnosti, nego je valjalo osmisliti novo predmetno područje kao samostalno, ali ne više kao ansambl kultura koje bi odgovarale ansamblu naroda određene države, nego kao manje-više povezan niz jezika i književnosti koje studenti prema svom izboru i afinitetu, najčešće i iz puke nužde, jer studij južne slavistike (odnosno studij južnoslavenskih jezika i književnosti) upisuju najčešće kao drugi, pa i kao slučajan izbor. Zato smo u prvi plan morali istaknuti profil djelatnika na tom području, koji kao da mora imati neke ekumenske osobitosti, odnosno ističe se lik mogućega pacifiste koji će težiti „ostvariti međunarodnu koncepciju mira“, znanstvenika „s povijesnim, etičkim, vjerskim“, a svakako i ekološkim „dubinskim znanjem“. Stručnjaka empatijski otvorenoga za razvijanje i proučavanje interkulturalnog dijaloga, koji kao da je umrežio pojedince, narode i kulture danas više nego ikada.

U tom su se smislu nametala očitavanja književnoga kanona u novim okolnostima, odnosno pokušajem zagovaranja međuknjiževnoga kanona, koji je često prvi znak dobre književnosti, ne samo kako je to bilo u prošlosti sa Stankom Vrazom ili Ivom Andrićem, nego u književnosti kakva je suvremena bosanska (i južnoslavenska međukulturalna) književnost, koja teško nalazi prostor svoje afirmacije. Često i zato što smo skloni baviti se svojom književnosti na račun drugoga i nevoljko priznati one koji se drugom književnosti bave iz stručnih, a ne samo nacionalnih razloga. Da ipak to nije pravilo pokazuje situacija među stranim slavistima, kakvima smo i mi uglavnom postali, tako da nove mogućnosti poredbenoga i interkulturalnoga proučavanja književnosti ukazuju na svu širinu i brojnost kako teorijsko-metodološkoga obzora istraživanja tako i analitičkih čitanja. Ukratko, interdisciplinarna solidarnost među srodnim strukama, ne samo na području slavistike nego i humanistike općenito, ukazuje kao novi izlaz iz samodostatnosti disciplina, nacija i studija.

Najzanimljivije je, ipak, kako se interkulturalni pristup, kao nepretenciozno međuknjiževno čitanje, ostvaruje na pojedinim primjerima. Pri razumijevanju interkulturalne problematike ljubavne novelistike neće biti dovoljno razumjeti deficite ljubavnoga zanosa među akterima drugačijih kultura, nego i definirati korpus tekstova koji zadovoljavaju kriterije interkulturalnosti kao svoje dominantne osobine. Narativne epizode o ljubavi i prijateljstvu kod Meše Selimovića ili dijaloške naracije o modernizaciji kod Ive Andrića pokazuju kako se o pojedinim narativnim jedinica-

ma jednom može govoriti iz nacionalne, a drugi puta već iz iskustva interkulturene konstelacije, opusa, recepcije, čitanja ili interpretacije. Nova antipodna konstrukcija odnosa između klasika južnoslavenskoga modernizma Crnjanskoga i Krleže, na račun one stare između Andrića i Krleže, otkriva svu srodnost avangardnih početaka srpske i hrvatske modernističke književnosti, svu poetičku nasuprotnost dvaju talentata, ali i svu tragičnu razdvojenost ideološko-političke situacije obje nacionalne kulture. Poredbeno-analitičko, više negoli interkulturno, čitanje fenomena intelektualca-umjetnika u južnoslavenskim književnostima od Cankara do novog Filipa Borisa Perića, kao i tumačenje kompleksa Panonije u Crnjanskom i Krleže u svjetlu postkolonijalnih studija, pokazuje da širina rasprave uvijek obogaćuje naše iskustvo čitanja, koje nam, što je izdašnije, više govori o sličnim sudbinama, s onu stranu nacionalnoga. Kao što je, zapravo, s onu stranu nacionalnoga, u kontekstu interkulturene književnosti, i moje čitanje zavjetnog teksta *Vrijeme koje se udaljava* Mirka Kovača, zatim svjetskog međukulturnog pjesnika Tomaža Šalamuna, slično kao i razumijevanje pjesnika Josipa Ostija u kontekstu književnosti manjina i doseljenika u Sloveniji, ne samo u interkulturnom kontekstu nego i u interkulturnom tekstu, u kojemu se glas pjesnika i čitatelja, interpretatora, sretno nadopunjuju i isprepliću.

Ukratko, iako mi se konkretna iskustva međuknjiževnoga čitanja čine predragocjenima za nove teorijske izvode, već i iz ovog kratkog pregleda dobronamjernom je čitatelju jasno da se povijesna, književno-povijesna ili naprosto estetska međuknjiževna čitanja – kada se njima pristupi s empatijom i sa strasti koju razgorijeva postjugoslavenska književnost i njezina teorija, kao i malobrojna međuknjiževna kritika – nameću sama po sebi, kao nužna nadopuna naše osobne ili nacionalne kulture, s kojom smo već opremljeni za budućnost književnosti svijeta. Naime, na obzoru svjetske, globalne književnosti ne javlja se samo sve bogatije iskustvo međuknjiževnoga čitanja, koje smo zapravo oduvijek prakticirali, ne pojavljuje se samo praksa proučavanja književnosti u interkulturnome kontekstu, nego i *interkulturalna književnost sama*, kao jedna od najdinamičnijih pojava suvremene komunikacije među kulturama: *littérature comparée* kao da pred našim očima postaje *littérature expatriés*, književnost između azila i egzila, emigrantska književnost, književnost nacionalnih manjina, književnost *out of nation* književne zone, odnosno *neue Weltliteratur!*

Nije stoga čudno da među mladim stručnjacima raste interes i za proučavanje južnoslavenske interkulturene građe, *onog zajedničkog* koje nas vodi prema pojedinačnosti, posebnosti. I obratno, koje nas vodi otvorenosti prema svijetu.

Objavljujući svoje kritičke ocjene južnoslavističkih doktorata desetorice doktoranata kojima sam bio mentor u zadnjih nekoliko godina, nadoknativši dobro zaostajanje za drugim, uspješnim nastavnicima s neofiloloških grupa, posebno kroatistima i komparatistima, pa i anglistima, na čiji smo rad devedesetih godina

i kasnije gledali s neskrivenim poštovanjem, ne želim samo upozoriti na potrebnu širinu razumijevanja južne slavistike kao nove studijske discipline ili unutar nje na metodologiju posebne, regionalne interslavenske književne komparatistike, odnosno na afirmaciju nove, interkulture povijesti književnosti i interkulture interpretacije. Namjera mi je upozoriti na suvremen način rada mentora, koji ne može danas više biti neprikosnoveni autoritet kojemu će se sa strahopoštovanjem donositi gotov rad, kao ni suputnik kojega će pri ocjeni doktorskoga rada njegova učenika smijeniti povjerenstvo ili „pokrivati“ predsjednik povjerenstva, nego mora aktivno i sukreativno djelovati na svoje doktorande, pratiti ih u njihovu radu iz poglavlja u poglavlje, kako bi se proces dolaženja do rezultata u znanstvenom radu verificirao i obznanio iz prve ruke, od mentora.

Pravo i obaveza mentora da svom doktorandu na kraju pisanja njegova rada podari jasnu i nedvosmislenu sliku o njegovu radu, odnosno da student dobije kvalificiranu „povratnu informaciju“ o rezultatima svoga istraživanja od najodgovornije osobe u tom procesu, danas se na različite načine želi „objektivizirati“ zajedničkim, bezličnim izvještajima, što u uvjetima nove metode istraživanja ili sa sustručnjacima deficitarne struke, kakva je kod nas južnoslavenska filologija kao relativna cjelina, a još više kada je podijeljena na nacionalne filologije, stvara kadšto gotovo nepremostive zapreke. Zbog toga sam zahvalan članovima povjerenstva što su u većini slučajeva kao osnovu naše skupne ocjene prihvatili mentorov opis i osnovnu kvalifikaciju pojedinog doktorata, pa je samo u rijetkim slučajevima došlo do izdvojenja mišljenja ili do većih zahvata u osnovnu ocjenu. Međutim, ovdje su sve intervencije ili drugačiji izvještaji izostavljeni te objavljujem osobne kritičke procjene doktorskih radova, od kojih su neki i tiskani ili pripremljeni za tisak, kao svoje autorske procjene i subjektivne uvide, koji ali nisu bez objektivne, znanstvene vizure, jer je ona jedina koja nas pri mentorskom poslu još uspješno vodi prema boljim rezultatima. Interkulturalni pristupi u ovim vrsnim, novim interkulturalnim studijama, koje su u pojedinim primjerima nadmašile i mentorova očekivanja i mentorov rad, budući da je on u prošlom sedmogodišnjem razdoblju bio često zagašen njihovim temama i obimnim korpusom koji smo obrađivali. Provjerite i sami!

## **BOSANSKO-INTERKULTURNE STUDIJE, SUVREMENA PROZA**

01. Interkulturalna studija Hasana Tijanovića *Multimedijalnost putopisa Zuke Džumhura (Interkulturalni, intertekstualni i intermedijalni aspekti)*, u međuvremenu objavljena 2006. u Bihaću, strukturirana je u pet duljinom različitih poglavlja, koja sadržavaju brojna potpoglavlja, s mnogim bibliografskim i problemskim bilješkama. Popis literature obuhvaća stotinjak relevantnih naslova, najviše iz područja književ-

nosti, književne povijesti i književne teorije, a pokazuje Tijanovićevu primjereno poznavanje, kao i upotrebu korištene literature, osobito pri adekvatnom književno-povijesnom kontekstuiranju, pa i u aspektima metodološke orijentacije istraživanja. Naime, riječ je o često osporavanom kontekstu bosanskohercegovačke književnosti, prema kojemu se autor postavlja fleksibilno i otvoreno, kao i u pitanjima ukla-panja putopisa Zuke Džumhura u kontekst bosanskoga putopisa, sa svim njegovim prirodnim odnosima prema susjednim književnostima. Primijenjeni interkulturalni pristup osobito će se sretnim pokazati i u analizama intertekstualnosti, odnosno interkulturalnosti pojedinih putopisa. Međutim, glavna novina koja Tijanovićevu studiju izdvaja iz dosadašnjega pisanja o putopisima Zuke Džumhura odnosi se na intermedijalne aspekte Džumhurova djela i djelovanja (povezanost književnosti, novinske karikature, televizije i filma), odnosno razumijevanje suvremenoga putopisa kao svojevrsnog multimedijalnog interteksta.

U prvom poglavlju *Razvoj bosanskohercegovačkog putopisa u kontekstu hrvatskih i srpskih književnih veza, dodira i utjecaja* Tijanović daje prvi sistematičniji opis postojanja starijega i novijega putopisa, s obzirom na njegove neknjiževne, odnosno hibridne i međuknjiževne osobitosti, ne ograničavajući se starim ili retroaktivnim nacionalnim podjelama. Okviri bosanskoga putopisa tako će se npr. markirati hodočasničkim, kroničarskim i memoarskim putopisom, kao i novijim književnim putopisima Petra Kočića i Jovana Dučića, Ive Andrića, Ćamila Sijarića ili Skendera Kulenovića, uklopljenima u još poznatije putopisce hrvatske i srpske književnosti modernizma, na čijim osnovama će se i zasnovati interkulturalna, multimedijalna poetika Džumhurova putopisa. Multikulturalna osnova bosanskohercegovačkih pisaca zahvaćena je najšire moguće, u kontekstu dinamične interkulturalne razmjene putopisnih (jezičnih, oblikovnih) iskustava središnjega južnoslavenskog književno-komunikacijskog prostora, što s obzirom na razvedenost žanra daje jedva uhvatljivu sliku „razvoja“.

Drugo poglavlje *Teorijski aspekti interkulturalnosti, intertekstualnosti i intermedijalnosti Džumhurova teksta* ne pokušava samo, na osnovi suvremene literature, odrediti i pojasniti naslovljene pojmove, nego ih povezati s biografski-književnim sklonostima problematizirana autora, pri čemu se njegovo zavičajno podrijetlo podjednako vrednuje s multikulturalnim osnovama književnosti koje prihvaća kao svoje, odnosno s ideologijom otvorenosti („nesvrstanosti“) prema svijetu o kojemu je pisao. Slično će Tijanović postupiti i s pojmom intertekstualnosti: „Kao što je u osnovi Džumhurova viđenja smisla putovanja ideja o miješanju i dijalogu različitosti, tako je i jedan od elemenata strukture njegova putopisnog teksta dijalog među različitim tekstovima koji, uvučeni u mrežu isprepletenih odnosa, stvaraju neobična značenja i asocijacije, čime se Džumhur, svjesno ili nesvjesno, uključio ili makar približio postmodernističkome gledanju na književnost kao dijalog sa tekstovima

prethodnika i suvremenika“ (str.75-76). Oslonivši se uglavnom na poznatu teorijsku literaturu o intertekstualnosti, Tijanović je sklon, sve i ako se u ovom poglavlju radi tek o oprimjeravanju, podrobnije ulaziti u analizu vrsta intertekstualnosti, odlučujući se za podjednako vrednovanje eksplicitnih i implicitnih veza, odnosno ilustrativne i iluminativne, aluzivne i reminiscencijske intertekstualnosti. Sve skupa razumjevši kao izraz autorova „interkulturalnog odnosa prema svijetu drugoga i drugačijega“ (str. 96). Multimedijalnost je Džumhurova putopisnog komunikata Tijanović pak sklon tumačiti književnopovijesno, kao naslijeđe modernizma, da bi se zadovoljio osvjetljavanjem osnovnih medijalnih područja autorova opusa (karikatura, crtež, riječ, televizija), od njihovih pojedinačnih do međusobno isprepletenih intermedijalnih manifestacija. Na ovom stupnju spoznaje doktorski rad otkriva slikarstvo uz karikaturu, film uz kazalište, kao pomalo zanemarene medije Džumhurova izraza, uz književni i televizijski putopis kao općepoznate i prihvaćene.

Treće poglavlje rada *Osnovna medijalna područja Džumhurova djela (crtež, riječ, televizija)* središnji je analitičko-problemski dio disertacije, kojim se želi opisati i afirmirati multimedijalna osnova autorova putopisnoga opusa, s naglaskom na „putopisnu“ karikaturu i crtež, na književno-umjetničke putopise i televizijski putopis. Na veze teksta i crteža dojmljivo se ukazuje na primjerima dvjestotinjak ilustracija objavljenih u *Izabranim djelima Zuke Džumhura*, razdiobom po stilskom kriteriju na četiri skupine, koje karakterizira gradirajuća upotreba teksta unutar samog crteža. Karikaturalni crtež uglavnom je bez teksta ili s autorovim komentarom koji ne prati nužno i sadržaj karikature, pa mu je koji puta i tužna ili groteskna protuteža. Slične je prirode i skupina crteža koje Tijanović izdvaja kao krokije, a ističu se portreti poznatih osoba s kojima se Džumhur družio, građevine ili gradski eksterijeri, dok u treći tip ilustracija ubraja crteže inspirirane istočnjačkom gradnjom i ornamentikom. Kao najzanimljiviji za intermedijalnu analizu ističu se crteži s izraženom kombinacijom vizualnog i tekstualnog sadržaja, u kojima vidno narasta uloga teksta, kao i likovne i tekstualne citatnosti. Crteži koji najčešće imaju funkciju ilustracije ili tipično putopisnu funkciju vizualizacije doživljaja, ali daleko od dokumentarističke namjere, svojevrsni su dvostruki intermedijalni komentari, a kako su pisani raznim pismima, najčešće latinicom i/ili ćirilicom, oni su i dodatni prilozi interkulturalnosti u okviru sveukupne, kako je Tijanović s pravom imenuje, autorove „poetike prožimanja“. Pretpostavljena je ambicija potpoglavlja *Književno djelo Zuke Džumhura* da se „kroz sintezu prethodnih zapažanja dolazi do rezultata i zaključaka istraživanja“, kako autor sam ističe u *Sažetku*, odnosno da se multimedijalnost, i s njom povezane intertekstualnost i interkulturalnost, pokaže kao osnova „džumhurovskog jedinstvenog umjetničkog stila“. Idući kronološkim redom, analizom se pokušava suočiti „poetika crteža“ i „poetika književnoga teksta“, u ranim i kasnijim tekstovima Zuke Džumhura, kao i autorova neprikrivena transkulturalnost, bilo da se radi o otvorenosti na autorske poticaje bilo da je riječ o

unutarnjoj (bosanskoj, multikonfesionalnoj) ili vanjskoj (europskoj, mediteranskoj) interkulturalnosti. Iako po mnogočemu različite, najvažnije knjige Džumhurova opusa, *Nekrolog jednoj čaršiji*, *Pisma iz Azije*, *Hodoljublja*, *Putovanje bijelom lađom*, kao i tri zbirke putopisa i priča objavljene posthumno u *Izabranim djelima*, ukazuju na postupke višestrukih miješanja utjecaja, tradicija i medija: „Slobodnim prožimanjem različitih medijalnih sredstava i prožimanja brišu se granice između visokokulturnih i popularnokulturnih medija te proširuju veze i mogućnosti umjetničkoga izražavanja, čime je Džumhur anticipirao postmodernistička strujanja u bosanskohercegovačkoj književnosti“ (str. 205). Na žalost, odviše ograničen na aspekte intermedijalnosti, autoru disertacije kao da je u ovom poglavlju djelomice izmakla prilika da ambicioznom naslovu pridoda i cjelovitije osobno razumijevanje interpretirana opusa te se zadovoljio jednostranim, funkcionalnim uvidom. Slično je i u potpoglavlju *Televizijski putopis* (151-160) propuštena prilika da se, ako su već pribavljeni popularni televizijski putopisi *Granada*, *Sevilja*, *Fes*, *Travnik* i *Mostar* (u kvalitetnom snimku pridodani doktorskom radu kao vrijedan prilog) oni i pobliže interpretiraju. Osim općenitih promišljanja i analize odnosa književnoga putopisa i novoga medija, „intermedijalnoga spajanja pisanosti i usmenosti“, svojevrzne „izgovorene književnosti“, autorova razumijevanja i neprihvatanja novoga medija ili vrsnoga služenja njime, cjelovite interpretacije pojedinog televizijskog putopisa još bi uvjerljivije ukazale na razloge popularnosti Džumhurova putopisa, koji je ilustraciju crtežom zamijenio živom slikom, ali nije izgubio povjerenje u izgovorenu, prepoznatljivu, autorski intoniranu književnu riječ, priču: „Njegova nesavršena dikcija i autsajderski izgled imali su nečeg od topline starih bardova i dragih pripovjedača, a tome je samo pogodovala okolnost da je on i pisac, i slikar, i karikaturist, jednom riječju – autor, čime se idealno uklopio i teorijska određenja televizije kao modernoga usmenog medija izrasloga iz pisanoga kulturnog naslijeđa“ (str. 153). Sve ono što je opisano kao izrazita osobitost Džumhurova književnog putopisa, interkulturalnost i intertekstualnost, naglašeno značenje putopisnoga subjekta, perspektiva pješaka, miješanje ozbiljnog i smiješnog, prošlog i suvremenog, kult umjetnosti, bit će istaknuto i kao vrijednost njegova televizijskog putopisa, s time što će se potonjemu dodati ambijentalna ili prigodna glazba, kao dodatna vrlo istaknuta, pažljivo izabrana dimenzija multimedijalnoga teksta (shvaćenog u širem, interdisciplinarnom smislu).

Netom spomenute nedostatke istraživanja sretno nadomještaju dva završna poglavlja: *Džumhurov tekst u intermedijalnom prožimanju i Čitanje Džumhurova teksta*. Oba poglavlja imaju funkciju opširnijega zaključivanja teme i sabiranja rezultata istraživanja, s tim da će se jednom autor osloniti na vlastite rezultate pretraživanja, a onda ih, problematiziranjem kritičke recepcije i odjeka gledatelja, proširiti dodatnim, koliko općim toliko i apartnim, spoznajama. Ukratko, Zuko Džumhur se kroz svoju raznovrsnu medijsku putopisnu aktivnost i pojavu promatra „u svjetlu

postmodernističkih susreta tradicije i suvremenosti, povijesti i legende, dokumentarnoga i fikcionalnoga“, kao određena renesansna osoba, što se sve opetovano dokazuje zanimljivim intermedijalnim analizama (osobito je vrijedna interpretacija televizijskoga putopisa *Fes*, posebno u usporedbi s opisima drevnog grada medine Fesa iz tradicionalne, književnolutopisne perspektive), s već istaknutim zaključkom o formalnom prilagođavanju medijskim zahtjevima, „ali u biti sa istim traženjem veza među kulturama, umjetničkim izrazima, medijima i tekstovima ujedinjenim njegovim prepoznatljivim, tužnim i vedrim pogledom na svijet“ (str. 180), sve ako bi se našlo i protuargumenata. Opetovano će se istaknuti uvjerenje da Džumhurov tekst ima više umjetničkih i medijskih izvorišta koja se u različitim vidovima ukrštaju i prožimaju stvarajući neponovljivu umjetničku cjelinu. Zanimljivo je i Tijanovićevo povezivanje recepcije Džumhurova multimedijalnoga teksta, osobito televizijskoga putopisa, u najširem mogućem gledateljskom kontekstu sa svojim empatijskim poredbenim i interdisciplinarnim pristupom „iz bosanskohercegovačkoga književnopovijesnoga rakursa“, ili ukratko: „(...) ne možemo Džumhurov intermedijalni i interkulturni tekst čitati bez bosanskih utemeljenja i aluzija, ali ga ne možemo čitati ni bez relacija sa srpskim i hrvatskim vezama sa, recimo, Crnjanskim, Krležom ili Pjerom Križanićem, i dalje, sa istočnim i zapadnim književnostima i kulturama“ (str. 192).

Ukratko, izabran analitičko-problemski pristup obogatio je dosadašnje spoznaje o putopisnom i sveukupnom djelu i djelovanju Zuke Džumhura s više nedvosmislenih rezultata: afirmacijom multimedijalnosti i suvremenog medijalnoga pristupa u tumačenju književnosti, otkrivanjem i sistematizacijom aspekata intertekstualnosti u Džumhurovu djelu (do sada neistraživanima), ali i potvrdama dvostrukoga značenja intertekstualnosti, naime kao svojevrsne interkulture književnosti te međuknjiževnoga književnopovijesnoga čitanja, odnosno tumačenja.

02. Teorijsko-analitičko međuknjiževno razlaganje Ivana Majića *Sjećanje i pripovijedanje: interkulturna konstelacija opusa Meše Selimovića* osim uobičajena kratkog uvoda, zaključka i literature, podijeljeno je u tri ključna poglavlja s potpoglavljima, ali – obrnuto od onoga kako je zadano naslovom, logikom ireverzibilne povezanosti, težište istraživanja i teorijskoga zanimanja prebacuje na prva dva člana – *pripovijedanje* i *sjećanje*, dok se *interkulturna konstelacija opusa* nekako shvaća kao samorazumljivo polazište. Upravo prvim poglavljem doktorata pod naslovom – *Recepcija*, koje ima višestruku funkciju uspostavljanja konteksta tumačenja vrsnim demonstriranjem poznavanja glavne sekundarne literature, iscrpnim pretragama polja recepcije, pri čemu se kulturne pozicije prethodne kritičke i stručne recepcije djelovanja i djela Meše Selimovića razumiju više kao izraz individualne, a manje, ako ikako, kao odraz nacionalne ili neke specifične međuknjiževne zajednice, nasto-



ji se kompenzirati očekivano veće književnopovijesno istraživanje međuknjiževnoga konteksta Selimovićeve opusa. U tom se smislu kritička recepcija Selimovićeve opusa dijeli na onu koja se bavi ranim Selimovićem i na onu koja ostaje koncentrirana na najpoznatije Selimovićeve romane *Derviš i smrt* i *Tvrđava*; isto tako, recepcija se dijeli na kritičke tekstove u užem smislu, s razumljivim valorizacijskim činom, kao i na interpretativno-analitičke radove kod kojih problem vrednovanja uglavnom izostaje, premda se ne može reći da i oni ne pridonose održavanju kanona, koji je kod Selimovića najčešće sveden na međunarodno afirmiran roman *Derviš i smrt*. Na žalost, kritička recepcija Selimovićeve opusa uglavnom zastaje na manje važnim i najvažnijim autorima *domaće* recepcije, dok se inozemni kritički odjeci i slavistički najnoviji radovi tek navode okvirno.

Kao glavni rezultati kritičke recepcije prve etape Selimovićeve književnog stvaranja mogu se navesti uvjerenje kritike o njezinu kvalitativnom zaostajanju za kasnijim djelima, kao i one kritičke procjene koje u ranom Selimoviću prepoznaju buduće snažne, kontemplativne ili lirske proze, odnosno pojedine priče ili tematske preokupacije važne i za autorova kanonska ili kasnija djela. Posebno se pretraživanje kritičke recepcije usmjerava na pitanja povezanosti pripovijedanja i sjećanja, kako su ih naslutili ili najavili pojedini oprezniji kritičari, poput Miloša Bandića ili Midhada Begića, odnosno Milomira Đurkovića ili Zorana Glušćevića. Više od kritičke nesklonosti, Majićeva pretraga govori o „količinskom nesrazmjeru“ ranih kritika prema onima koje su popratile kasnije romane. Iz analize interpretativno-analitičke recepcije ranih pripovijedaka, romana *Tišine* te *Magla i mjesečina*, ističu se tek ona Muhsina Rizvića o razvoju Selimovićeve „psihološke proze“ ili ona Radovana Vučkovića o „graničnim situacijama“ o kojima Selimović piše, što ga dovodi u red s klasicima modernizma (poput Miloša Crnjanskog). Svojevrstu prekretnicu u stručno-znanstvenim pristupima Meši Selimoviću donosi sarajevski simpozij 1990., iz kojega izdvajamo, za doktorandovu tezu ključnu misao Aleksandra Jerkova o vezi sjećanja i pripovijedanja te o povezanosti ranoga romana *Tišine* s kasnijim *Tvrđava*, baš u danas naširoko problematiziranom odnosu pamćenja i sjećanja.

U nemogućnosti, zbog njihova preobilja, naime konzultirano je po nekoliko desetaka kritika, kritičkih studija i monografija, da ukratko naglasimo glavne rezultate pretraživanja kritičke i stručno-znanstvene recepcije Selimovićevih kanonskih i kasnijih romana, usmjerit ćemo se na one koje nas vode glavnim pitanjima rasprave, pripovijedanju i sjećanju te njihovim međuzavisnim korelacijama. Prije svega, kada je riječ o romanu *Derviš i smrt*, uz eksponiranje Andrićeva naslijeđa u Selimovićevu stvaranju, rano se postavlja pitanje islamske tradicije, osobito uz analize glavnoga lika-pripovjedača Ahmeda Nurudina, pri čemu već Čedomir Mirković zagovara određeni psihoanalitički pristup, a Zvonimir Mrkonjić uočava procjep

(„pukotinu“) lika koji se istodobno ispovijeda i pripovijeda, sjeća se i svjedoči na način da onaj koji se ispovijeda ne djeluje jer previše zna, dok onaj koji pripovijeda hoće djelovati da ne bi znao. Različito tumačeći uzroke te konstitutivne nedosljednosti, naglašava Ivan Majić, kritika se podijelila na one koji su smatrali da je njezin uzrok nespretna i neuspjela autorska organizacija teksta i na one koji su to doveli u vezu s ambivalentnom prirodom pripovijedanja u kojemu se sraz doživljenog i pripovjednog ja „nužno raspleće figurom paradoksa“ (str. 41). Slično će kritika npr. i o romanu *Tvrđava*, osim što će ponoviti određeni egzistencijalistički potencijal Selimovićeve pisanja, naglašavati bosanski topos i povijesno-fikcionalne okvire autorova pripovijedanja, što će sve još više doći do izražaja pri interpretativno-analitičkom dijelu recepcije oba romana, koji prema uvjerenju kritike i književne historiografije figuriraju kao polazište i ishodište recepcije i percepcije njihova autora. Ovdje se ističe i Selimovićeve autobiografska proza *Sjećanje*, kojom kao da je njezin autor „osmišljavao i disciplinirao“, odnosno dijelom usmjeravao recepciju svojih romana, čemu se djelomično nije namjerno izmakao niti autor doktorata, osobito u kasnijim poglavljima.

Ukratko, pretraga ključnih znanstvenih i monografskih obrada romana *Derviš i smrt* i *Tvrđava*, koja je izvedbeno prilično zamorna i nezaključena, posebno u odnosu na rezultate koji bi nas vodili prema boljem pozicioniranju glavne teme doktorata, Ivanu je Majiću otvorila put prema vlastitu razumijevanju cjeline Selimovićeve opusa, i novom tumačenju oba njegova klasična teksta. Međutim, vezano uz zaključno potpoglavlje, nameću se pitanja za raspravu na obrani: znači li zanemarivanje nacionalno-kulturnoga konteksta književne kritike njegovu relativizaciju, kao i relativizaciju pitanja autorove „pripadnosti“ ili je riječ o afirmaciji književno-komunikacijskoga konteksta središnje južnoslavenske međuknjiževne zajednice? Odnosno, s obzirom na svojevrsno zanemarivanje naslovljena zadatka – očekivano veću posvećenost pitanjima interkulturene konstelacije opusa Meše Selimovića – ne bi li umjesto njihove marginalizacije, pa i polemičnosti s dosadašnjom praksom, produktivnija bila njihova veća metodološka osviještenost i analitičko-teorijska nadogradnja?

Naravno, drugačiji je odnos doktoranda Ivana Majića bio prema prvom dijelu naslovljena zadatka: sjećanju i pripovijedanju, kao i prema njihovim mnogobrojnim suodnosima, varijacijama. Provedene kroz brojnu i relevantnu literaturu, kao i oprimjeravane ključnim mjestima Selimovićeve opusa, teorijske i analitičke partije vezane uz pripovijedanje i/ili sjećanje rezultiraju izvornim pogledima na stvaranje i ključna ostvarenja Meše Selimovića, kao i novim spoznajama o prirodi toga, u novije doba višestruko problematizirana odnosa.

Poglavlje *Pripovijedanje* otvara se pitanjima propovjednoga identiteta; s naglaskom na procesualnost i kontinuitet pripovijedanje se u Selimovićeve djelu razumi-

je kao osviješteni međašni glas, kao ne-istost, kao drugost koja obilježava proces kojim se identitet konstituira. Slično pripovijedanju, sam proces pisanja shvaća se kao svojevrsno identitetsko ogoljavanje, odnosno kao posljedica „sraza dvaju identiteta, onoga iskustveno nestajućeg i pisanjem nastajućeg“ (str. 109), pa se koncept pripovjednoga identiteta u Selimovića pokazuje u osjećaju nedovršenosti, a mogućnost pisanja kao neizvjesnost postajanja d/Drugim. Premještanjem polja analize s razine identitetske drugosti na jezičnu Drugost, premješta se i naglasak istraživanja s interpretativne na psihoanalitičku razinu, prema „dinamici označitelja“, a pitanje jezika kod Selimovićevih pripovjedača, osobito na počecima pripovijedanja, problematizira kao problem borbe s ambivalentnim Drugim, kao zrcalnom, fantazmat-skom slikom koju narativni subjekt dobiva o sebi. Pojednostavljeno rečeno, kako izvodi Ivan Majić s osloncem na klasike psihoanalitičke teorije – Sigmunda Freuda, Jacquesa Lacana i Slavoj Žižeka, a kasnije i s osloncem na još neke poklonike psihoanalitičkoga pristupa, subjektovo kolebanje *pisanja* uzrokovano nemogućim zahtjevom od Drugoga (jezika) participira u zrcalnom odnosu subjekta s drugim subjektom posredstvom *govora*; potvrda toga može se naći u romanima Meše Selimovića u razvedenim dijaloškim sekvencama koje često slijede nakon monoloških solilokvija (str. 120). Premda se čini da bi se slična teza zornije mogla oprimjeriti da je izabrano Selimovićevo autoreferencijalno polazište o dva sasvim različita, potpuno oprečna čovjeka u nama, kao višestruko produktivno intersubjektivno ishodište, problematiziranje krivnje kao odgovor Realnog u romanu *Derviš i smrt* koje slijedi na pomalo neočekivan način pogled mrtvog brata smješta u Nurudinova prijatelja Hasana, pa i proširuje svjedočenjem Ishaka te Ramiza iz *Tvrđave*; slično je i s proširenjem razumijevanja zrcalnog drugog, podsjećanjem na odnos Ahmeta Šabe i Tijane u istom romanu. Naime, prema Majićevim izvodima, područje krivnje vezuje se uz priču, a ne uz pripovijedanje, „odnosno krivnja se oslobađa u intersubjektivnom odnosu s drugim(a)“ (str. 136) ili doslovno riječima Dylana Evansa – intesubjektivna se komunikacija s drugim odvija pod pretpostavkom da je drugi onaj drugi koji nije zapravo drugi, već odraz i projekcija ega, da je on istovremeno i dvojnik i zrcalna slika te je u potpunosti upisan u imaginarni registar.

Općenito, zanimljiva je argumentacijska praksa doktoranda Ivana Majića utoliko što je njegova analiza, zaokupljena načelnim teorijskim pitanjima, koji puta oslonjena na više romana, a koji puta na samo jedan ili oba najpoznatija, pa za volju metodološke konzekventnosti „žrtvuje“ dosegnuto tumačenje pojedinačnoga teksta. Pa ipak, završno razlaganje o pripovijedanju u Meše Selimovića, ne samo s obzirom na već ranije uočenu intertekstualnost, osobito status kuranskih citata i sl., poklanjajući veću pozornost romanu *Derviš i smrt*, svjedoči o potrebi i umijeću analitičara da uz teorijski ekspozice o performativnosti pripovijedanja dosegne zrelost u tumačenju cjeline teksta u kontekstu opusa. S nužnim osloncem na teoretičare poput Johna Langshawa Austina, Shoshanu Felman i Jacquesa Derridu, ovdje se glas analitičara

oslobađa do vlastite prepoznatljivosti, odnosno do uvjerljiva tumačenja „raspleta“ kako neodlučna, podvojena narativnog subjekta tako i nasuprotne intersubjektivne konstelacije odnosa među glavnim protagonistima: „Drugim riječima, zakon konstativa traži od performativa da položi svoje račune, da ponudi dokaze za svoje djelovanje te to, na razini priče, kasnije biva završni udarac kojim će Nurudin na sebe navući urotnike. (...) Trajna dinamika odnosa između Nurudina i Hasana leži u pokušaju da Nurudin Hasana shvati, međutim, jednako kao što se ne da shvatiti bratovo misteriozno zatvaranje, sveta riječ Kur’ana koja u životu, u promjenjivom kontekstu postaje neodrživom, jednako kao što je neshvatljiva ta ‘šejtanska moć’ pisanja, tako je i Hasanova performativna, djelujuća, zavodnička neuhvatljivost neshvatljiva.” (str. 153).

U sljedećem, upravo ključnom poglavlju Majićeva doktorata *Sjećanje*, sinopsom i naslovom *Sjećanje i pripovijedanje: interkulturalna konstelacija opusa Meše Selimovića* sjećanje je projektirano u prvi plan, problemi pripovijedanja dovedeni su u vezu s pitanjima autobiografske proze, melankolijom i narcizmom, kao i s tumačenjima odnosa zazornoga i nagona smrti te se raspravlja o traumi – traumi pripovijedanja, jednako kao i traumi „izgubljenog objekta“. Vrativši svoju analizu z-dvojnim i nesigurnim Selimovićevim pripovjedačima, dapače u njihovu autobiografski uvjetovanu raspolućenost, Ivan Majić dijelom potvrđuje Selimovićeva *Sjećanja* kao utjecajnu autopoetičku prozu, ali je i većim dijelom osporava, jer njezinu fikcionalnost shvaća analognom fikcionalnosti pripovijedanja u romanima. Proširujući svoje teorijske oslonce brojnom relevantnom literaturom o navedenim pitanjima, od kojih se u ovom poglavlju, uz već spominjane, posebno ističu Paul de Man, Julija Kristeva, Melanie Klein, Gilles Deleuze, Cathy Caruth, Vladimir Biti i njemu bliske domaće teoretičarke, Ivan Majić svoje problematiziranje sjećanja povezuje s pitanjima pisanja vezanim s problemom subjekta iskazivanja, budući da je „polje jezika ono na kojem se susreću ili promašuju pisanje i iskustvo“ (str. 159). Stoga se s pravom i u romanesknom opusu Meše Selimovića pronalaze tragovi autobiografskoga diskursa. Naime, prema Majićevim izvodima, da bi se sačuvala koherentnost pripovjednog Ja, ona mora biti zasnovana na „fantazmi uspješnog pripovijedanja o sebi“, odnosno autobiografski (u)govor ne može se uzeti drugačije nego kao „diskurs Drugog“, što podjednako relativizira „vjerodostojnost autobiografije“, kao i autobiografsko u *Sjećanjima* i u romanima. U tom je smislu i odnos prema čitatelju obilježen „introjekcijskom drugošću“, a tek onda intersubjektivnom komunikacijom s recipijentom, budući da je „stupanj uvjerljivosti govora o sebi povezan s paralelnim nastojanjem da se subjekt odvoji od sebe te tu distancu materijalizira“ književnim posredovanjem (str. 162-164), pa se i pripovijedanje zapravo javlja uvijek prije od sjećanja: „Da je tomu tako u Selimovićevu opusu“, kako glasi jedan od zaključaka, „može se dokazati činjenicom da priča ne nastaje uslijed tematiziranja izgubljenog objekta, koliko uslijed tematizacije gubitka,

prepreke, praznine koja onemogućuje pristup ('pravoj') priči u tom gubitku. (...) Pokazuje se da se upravo u pisanju, u (ne)mogućnostima koje pisanje (p)ostavlja pripovjedaču, u zaprekama i pukotinama pri kojima pripovjedač kontinuirano sumnja u vlastiti zapis, očituje zazorni i ambivalentni, nemogući nalog kojim se iskustvo sjećanja pokušava pripovijedanjem manifestirati kroz priču." (str. 209). Nezavršenu priču, u čijem središtu leži „nepronična i nijema jezgra“ traume.

Nije stoga nelogično što će trauma, kao nijema prijetnja sjećanju, biti zaključno mjesto ove teorijsko-analitičke ekspertize. Time se vraćamo na ishodišni problem Selimovićeve poetike, naime da priča (ali i sjećanje), prema Majićevu uvjerenju, nastaju na mjestu na kojem se inscenira zazorna nelagoda ponovljenog vraćanja na događaj koji ne može biti ispričan, odnosno da je sjećanje nastalo kroz naraciju traumatičnog iskustva zapravo artikulacija nemogućnosti adekvatne reprezentacije traume (str. 198). Naime, biti traumatiziran znači biti zaposjednut nekim događajem ili slikom te da se iskustvo traume, zbog uznemirujućeg viška koji subjekt nije u stanju „proraditi“, ne može nikako u potpunosti prikazati, već zakašnjelo opetovano izražavati, ponavljati, pa se otvara i pitanje svjedočenja, jer se nijemost pokazuje kao jedino autentično svjedočanstvo. Drugim riječima, ono što nadomješta reprezentaciju traumatičnog događaja „odgođeno je ponavljanje nekih dijelova događaja“, dok se traumatizirani subjekt „premješta na zazornu poziciju desubjektiviziranog, obezličenog i stidom obilježenoga svjedoka“, pri čemu pokušaji da se gubitkom ovlada „rezultiraju pričom o nemogućnosti autentičnoga prenošenja traumatičnog iskustva“ (str. 197). Analizirati pripovjedni tekst zasnovan na traumi u osnovi znači „tretirati tekst kao zapreku“, kao višestruka pripovijedanja koja je nikada do kraja ne mogu prevladati, dapače i ona prolaze kroz unutarnju „traumu pripovijedanja“ kao „šejtanskog posla“: „Odnosno, trauma izgubljenog objekta je uvijek već upisana u traumu pripovijedanja i obratno te je to ono što pripovijedanje Meše Selimovića čini izuzetno zanimljivim. Drugim riječima, tekst romana nastaje upravo u neodlučnoj poziciji gdje se, da bi se iskazalo nemoguće i užasavajuće središte iskustva nužno mora prolaziti kroz prepreku d/Drugog traumatičnog iskustva.“ (str. 201). Konkretno, podsjeća se na situacije traume izgubljenog objekta, kao što je motiv izgubljenog brata u romanima *Tišine i Derviš i smrt*, zatim melankoličan odnos prema ratnoj prošlosti kao u romanima *Tišine i Tvrđava* ili pak „narcističke konstelacije“, gdje se izgubljeni objekt introjicira i pretvara u zazornu granicu vlastita identiteta u romanima *Magla i mjesečina i Ostrvo*.

Ukratko, iako se načelno govori o nemogućnosti prikazivanja traume, analizom sjećanja i pripovijedanja moguće je izdvojiti dva tipa traume u opusu Meše Selimovića: traumu koja se pojavljuje kao posljedica nemogućnosti terapijskoga zalječenja „rana sjećanja“ te traumu koja proizlazi iz „pripovijedanjem omogućene zapreke iskazivanja“. Zato se pripovjedno-ispovjedni diskurs Selimovićevih pripovjedača zasnovan na „učestaloj tematizaciji krivnje“, koju obnavlja nemogućnost

reprezentacije traume, kao i trauma izgubljenog objekta, otvara potrebi melankoličnog, ponavljajućeg, „krivog“ pripovijedanja/pisanja o uzaludnim vraćanjima na epizode sjećanja, prisjećanja. S tom je *prazninom* pripovijedanje povezano s *prazninom sjećanja*, a pisanje kao i čitanje, odnosno tumačenje, uvijek iznova ukazuje nezavršenim i nezavršivim procesom. Ali, nije li to tako i sa svakim književnim tekstom, odnosno sa svim našim pokušajima tumačenja?

Zaključno, nepouzdanost sjećanja kao ovjeravanja prošle događajne zbilje, kao i višestrukost označiteljske djelatnosti romanesknog pripovijedanja (i pisanja uopće), ne samo onog autobiografskoga podrijetla, osobito ako je opterećeno traumom gubitka objekta, pa i traumom pisanja, kao kod Meše Selimovića, rezultira bogatstvom pripovjednih situacija, odnosno njihovom nezavršenosti, kao i nezavršenosti naših čitanja i nesavršenosti naših tumačenja. Opus klasika međukulturne južnoslavenske književnosti Meše Selimovića, posebno romani *Derviš i smrt* i *Tvrđava*, pomnim analizama Ivana Majića aktualizirani u perspektivama suvremenih književnih teorija, ovom interkulturalnom studijom postaju veoma važnim mjestom ne samo u širem kritičkom i književno-povijesnom, poredbenom kontekstu, nego i nezaobilaznim mjestom preispitivanja novih mogućnosti tumačenja, pa i daljnje razumijevanja koncepta sjećanja i pripovijedanja općenito.

03. Uz iscrpno istraživanje Branke Vojnović *Sarajevska ratna priča: naracija, empatija, etika* pitanje koje bi se moglo postaviti kao motivacijsko, ali i kao poveznica triju na prvi pogled nepovezanih perspektiva iz kojih se gleda na najšire moguće shvaćenu sarajevsku ratnu priču – naracije, empatije i etike, moglo bi se formulirati ovako: možemo li pisanjem i objavljivanjem, a onda čitanjem i tumačenjem ratnih priča, *postati bolji ljudi*, odnosno može li književnost o ratu „pridonijeti osobnoj moralnosti“?

Usmjeravajući se općenito na „etički učinak bosanskog ratnog pisma“, Branka Vojnović u svom doktorskom radu *Sarajevska ratna priča: naracija, empatija, etika* grupira pojedine autore i razvrstava njihove književne tekstove, a riječ je o više desetaka autora i njihovih djela, s obzorom na unaprijed određene teorijske okvire i njima pridružene analitičke radnje, pa će se ključni autori ili egzemplarni tekstovi pojavljivati u više svrha tumačenja. Ipak, kako je riječ o tekstovima nastalima kao reakcija na srpsku opsadu Sarajeva i na rat u Bosni i Hercegovini, autorica razlikuje dvije vrste tekstova, kojima spretno suočava mirnodopsku sliku grada s onom ratnom – slikom Sarajeva u ratu. Ona razlikuje dnevnički i memoarski tip sjećanja od pripovijedana svjedočenja, jer se oni ne razlikuju samo „po stupnju obavijesnosti o ratnoj stvarnosti“ ili „načinu evidentiranja događaja“, kao što je karakteristično za ratne dnevnike, nego i po stupnju svjedočenja izravnim iskustvom rata, odnosno pored komunikacijskoga pamćenja postaje i izrazom kulturalnog pamćenja (prema

tipologiji Jana Assmanna), što će reći da sjećanje pisaca, „čvrsto strukturirano“, s visokim stupnjem oblikovnosti“, postaje pamćenje zajednice, a time pridonosi i njenoj „identitarnoj pripadnosti“.

Odmah valja reći, istraživanje se smješta s onu stranu kulturnoga pamćenja nacionalnih zajednica te svjesno prekoračuje njihove granice. Nakon male teorijske rasprave o dnevnicima, utvrđuje se korpus dnevnika o sarajevskoj opsadi, da bi se najviše analitičke pažnje posvetilo dnevniku četrnaestogodišnje djevojčice Zlate Filipović te dnevnicima Željka Ivankovića i Mladena Vuksanovića. Svojevrsnom usporednom analizom dnevnika dobiva se autentična ratna slika Sarajeva i Pala, kao geta u kojima se s jedne strane osjeća duh solidarnosti, a s druge zatvorenosti, u kojima za pojedince koji su iznevjerili zajednicu više nema mjesta. Suočenje s ratnom traumom, kako se pokazuje u analizama, dnevničko bilježenje ublažava u psihološko-terapeutskom smislu, a daljnje točke usporedbe idu od iskustva rata kao neprenosivoga iskustva do isticanja otvorene empatijsko-etičke dimenzije dnevničkog svjedočenja. Vrijedi naglasiti doktorandičinu konstataciju da su dnevničke bilješke nekim piscima poslužile kao podloga za fiktionalnu obradu, odnosno da je sarajevska opsada u bosanskoj ratnoj književnosti, kroz osebujnu poetiku svjedočenja, prisutna u mnogim zbirkama priča ili romanima u kojima se Sarajevo pojavljuje kao dio naslovne sintagme: *Sarajevski tabliod* Zdenka Lešića, *Sarajevo na kraju svijeta* Gojka Berića, *Sarajevski Malboro* Miljenka Jergovića, *Sarajevo za početnike* Ozrena Kebe, *Sarajevski rukopis* Stevana Tontića ili *Đavo u Sarajevu* Nenada Veličkovića itd. Ovdje valja svakako ubrojiti i knjige graničnoga žanra *Ex tenebris* Ivana Lovrenovića i europski hit *Dnevnik selidbe* Dževada Karahasana, ali i kanonsku zbirku pjesama *Poljska konjica* Marka Vešovića ili pjesničku uspješnicu *Sarajevo Blues* Semezdina Mehmedinovića. Ovom će osnovnom korpusu knjiga o ratnom Sarajevu doktorandica Vojnović dodavati s obzirom na žanr ili neko drugo određenje još mnoge autore i djela, šireći sarajevsku ratnu priču i izvan grada, pa dijelom i izvan kruga sarajevskih autora; poput pjesnika Mile Stojića ili Feride Duraković, autora kratke priče i romana Tvrtka Kulenovića, Irfana Horozovića ili Alme Lazarevske, zatim Gorana Samardžića, Faruka Šehića i Josipa Mlakića te drugih.

Povezujući *poetiku svjedočenja* s ključnim narativnim aspektima priče, u poglavlju *Naracija* autorica odgovara na pitanje mjesta *glasa svjedoka*, pokušavajući pritom pronaći vezu odabranoga fokusa pripovijedanja s uvjerljivosti pripovijedanja kao svjedočenja, odnosno otkriti povezanost estetičkoga s etičkim pitanjima svjedočenja pripovijedanjem. Pomnim analizama već spomenuta Lešićeva i Kulenovićevih romana *Historija bolesti* i *Jesenja violina*, a zatim i analizama pripovjednoga *ja* u romanima Ivana Lovrenovića *Liber memorabilium*, Nenada Veličkovića *Konačari* i Đikićevom *Cirkus Columbija*, doktorandica uvriježenom Genettovom tipologijom otkriva povezanost pripovjedačeve pozicije „sa sviješću o svrsi svjedočenja pojedina autora“. Slovom zaključka, a s osloncem na citiranu naratologinju Mieke Bal,

možemo reći, budući da slika koju fokalizator daje o objektu govori nešto o njemu, mjesto glasa svjedoka ili izbor pozicije pripovjedača „iskazuje odnos pojedinog autora prema svrsi svjedočenja odnosno pripada etičkom sustavu pojedinog autora“; pri čemu ne treba zanemariti mogućnosti manipulacije, odnosno prikrivanja autorove stvarne namjere preuzimanjem percepcije lika, što može uroditi daljnjom raspravom o tim pitanjima na obrani.

„Primjeri učinka fokalizacije“ su još Mlakićeva pripovijetka *Godine Ante Serdara* te roman *Čuvari mostova*; u oba je teksta fokus pripovijedanja smješten u bespomoćnog starca, jer je autoru stalo do empatijskoga odnosa čitatelja, slično kao i kod Irfana Horozovića, koji u svojim ciklusima pripovijedaka *Prognani grad* i *Bosanski palimpsest* približavanjem sudbine *drugog* priziva na empatijsko čitanje, pri čemu ne treba zanemariti određenu prosvjetiteljsku „etičku volju autora“ za međusobnim suosjećanjem i pomirenjem.

Međutim, problematika odnosa naracije i svjedočenja unutar sarajevske ratne proze bit će proširena i ne manje važnim aspektima: pitanjima prostora, tumačenjem grada kao kompleksnoga identiteta, kao kod Karahasana ili Vešovića, Horozovića ili Jergovića itd. Istraživanjem kategorije vremena, pronalaženjem intertekstualnosti ili analizom kategorija humora u poetici svjedočenja, posebno kod Nenada Veličkovića, otvara se istraživanje cjeline bosanskoga ratnog pisma mogućim novim istraživanjima.

Sljedeće poglavlje doktorata – *Empatija*, premda okvirno definira odnos književnosti i empatije kao odnos književne imaginacije i sućutnoga poistovjećivanja s individualnim pripadnicima marginaliziranih ili potlačenih skupina unutar vlastita društva (Martha Nussbaum), pokušava tumačenjima već analiziranih, kao i novih tekstova dati svojevrsnu tipologiju narativne empatije, od problematiziranja etičkoga učinka do analize ključnih naratoloških instancija (pripovjedne situacije, pripovjedač i lik, motivacija i sabotaža u funkciji „empatijskoga čitanja“). Iako se pojedine interpretacije doimaju više kao ogledne školske interpretacije, u ukupnom zbroju one su vrijedan doprinos stručnom i teorijskom razumijevanju empatijskih situacija u književnosti, posebno u ratnom pismu: tako se već uvodno ističe Lovrenovićeva krozvremenska „jedna historija duša“, koja podrazumijeva iskustvo povezanosti sa svima onima koji su žrtve povijesnih kolektivnih trauma, kao i „količina tuđeg, ali bliskog bola“, odnosno empatijska povezanost u iskustvu sugrađana u opsadi, kao kod Mladena Vuksanovića u dnevniku s Pala i u zbirki priča-portreta *4:0 za nas* Zlatka Dizdarevića. Posebno su zanimljive analize postupaka motivacije i sabotaže empatijskoga čitanja u sarajevskim ratnim pričama Nenada Veličkovića i Faruha Šehića, pa i tumačenje uloge lika u sabotaži stereotipa u *Čuvarima mostova* Josipa Mlakića: „Bilo da je riječ o tomu da autor bira likove različitih nacionalnosti koji pomažu jedno drugome, bilo da je posrijedi lik koji se suprotstavlja nacionalizmu



vlastite grupe ili pak da su likovi u graničnim situacijama osobe različitih nacionalnosti, možemo zaključiti da bosansko ratno pismo obiluje primjerima likova koji sabotiraju generalizirajuće mišljenje o pripadnicima druge nacionalne skupine te da se u tim primjerima očituje empatijski odnos pripovjedača.“ (str. 202)

Treća, središnja cjelina doktorskoga rada Branke Vojnović – *Etika* polazi od teorijskih zasada etičke kritike, kako ih je formulirao Wayen Booth, a obuhvaća problematiku etičkoga sustava autora, etos teksta i etičko djelovanje ratnoga pisma općenito, pri čemu se na poseban način uključuje i etičko čitanje, ne bez povezanosti s etikom tumačenja književnosti o ratu. Prema autoričinu uvjerenju „čitanje ratnog pisma je proces koji vodi od empatijskog čitanja do kritičkog i etičkog rasuđivanja“, zato je bilo važno razjasniti osnovne pretpostavke etike književnosti i etičkoga pristupa književnosti. I ovo poglavlje započinje tumačenjem egzemplarnih tekstova, osobito romana, kako bi se na induktivan, zoran način ukazalo na etičke dimenzije pisanja o ratu, odnosno sva širina manifestacije etičkoga: od moralnosti pojedinih odluka koje pojedinac mora donijeti suočen s ratom, promišljanja svrhe umjetnosti, problematiziranja uvjerenja ili razmatranje pitanja stradanja i spoznaja koje pisac kao svjedok stradanja posreduje, do etosa kao stava moralno snažnih pojedinaca koji ostaju dosljedni sebi i želji za činjenjem dobra, odnosno do „etičke egzemplifikacije“, pripovijedanja o etosu istaknutih pojedinaca u višestruko graničnim situacijama rata (poput Mehmedinovićeve imama Begove džamije ili fra Petra Anđelkovića Mile Stojića).

Ali, ključna pitanja glavne teze doktorata, povezanosti naracije, empatije i etike u sarajevskom ratnom pismu, obrađuju se i sažimaju u zaključnim poglavljima, u kojima se ratna trauma tumači kroz odnose sjećanja pojedinaca i imperativa pamćenja kolektiva, zatim kroz „etički rad“ ratne priče, kao i razglabanjem odnosa pojedinca i odgovornosti, odnosno uvjerljivim problematiziranjem etičke uloge književnosti općenito, a napose ratne. U nemogućnosti da svaku od ovih, koliko teških toliko i na zanimljiv način prezentiranih pitanja pobliže prikažemo, zadovoljit ćemo se kumulativnom ocjenom rezultata doktorandičina istraživanja, jer su s ovim poglavljima dobili svoje najvrjednije ishodišne odlike. Ukratko, i s osloncem na *Zaključak*, možemo reći da je u doktorskom radu Branke Vojnović *Sarajevska ratna priča: naracija, empatija, etika* riječ o izvanredno aktualnom, kompetentnom i empatijski orijentiranom istraživanju, koje mnogobrojne tekstove nacionalno nerazvrstanih autora koncentrira oko ključnih pitanja književnosti napisane u vrijeme ili povodom opsade Sarajeva u nedavnom bosanskom ratu. Granične situacije rata i ratna trauma, osobito u aspektu funkcije i rekonstrukcije priče o traumi, kao i obnove veza između traumatiziranih osoba i zajednice, veoma pomno naratološki analizirane brojne strategije pripovijedanja žanrovski raznovrsne proze (od dnevnika do romana i kratke proze), tumačenje empatije i empatijskoga čitanja, zaključuju se oblikova-

njem svojevrsne po-etike, estetike i etike ratne priče. Iznesena kao određena poetika svjedočenja, unutar koje su se glavna pitanja kretala oko analize *glasa* i *pogleda* svjedoka, odnosno svrhe svjedočenja, kao i „učinka fokalizacije“, zatim isticanjem tehnika kojima se pobuđuje empatijski učinak u fikciji ili naglašavanjem uloge pripovjedača u empatijskom čitanju, po-etika ratne priče gleda na rat kao etičku traumu kroz poremećeni odnos etosa i etnosa, jer se na pojedinca ne gleda u odnosu na univerzalne etičke vrijednosti, pa on postaje nositelj otpora: „njegova etička pobuna je borba protiv etičke inverzije“. Poetika svjedočenja sa suosjećajnim pojedincem, autorom, likom ili čitateljem, upravo sa „svjedočćim čitanjem“, ne ostavlja nas stoga ravnodušnima, nego nas proziva, doziva i priziva – na odgovornost. S osloncem na Zygmunta Baumana, ali i na njemačke poslijeratne intelektualce poput Adorna i Horkheimera, a naročito na Hannu Arendt, postavlja se pitanje odgovornosti pojedinca, odnosno moralne odgovornosti za otpor socijalizaciji i inim „pretendentima na nadindividualnu procjenu etički prikladnog“, jer smo u krajnjoj liniji ostavljeni u „moralnoj tjeskobi“ sukladnosti života „sa samim sobom“ (str. 179, 185). *Približeni i prozvani* književnošću, koja za razliku od povijesti unosi dimenziju individualizacije i identifikacije te svojom imaginacijom i fikcijom svjedoči o ljudima poput nas, prema izvodima doktorandice Vojnović – ne samo da suosjećamo nego smo zapitani nad sobom i lakše oblikujemo svoje stajalište: zahvaljujući istom potencijalu, etičkom sustavu spoznaja, uvjerenja, stavova iskazanima u umjetničkom tekstu koji sugestivno, snažno i određivo budi imaginacijske, identifikacijske i empatijske mehanizme, književnost „može služiti u širenju kulture empatije, u širenju sabotaže fanatizma“ (str. 186). Ili, kako čitamo na drugom mjestu, književnost zorno predočava i izvor je etičkih primjera, odnosno „njezina je etička uloga da ne služi širenju netrpeljivosti prema Drugome“, dok je specifičnost bosanskog ratnog pisma u tome da „opovrgava (predrasude) presude o Drugome“ prema načelu – svi su oni isti. Uvjereni smo da su i sam izbor teme i način njezine obrade, koje karakterizira makar samo implicitna, ali svjesno odabrana pozicija empatijskoga čitatelja, svojevrsnog interkulturnog interpretatora, također visoko moralan čin, koji služi na čast i autorici rada i znanstvenoj zajednici koja ga je iznjedrila.

04. Zanimljiva interkulturalna rasprava Šeherzade Džafić *Prostori faksije, fikcije i fantastike u djelu Irfana Horzovića* raspoređena je u deset glavnih poglavlja s brojnim potpoglavljima te je nadopunjena sa šest slikovnih ilustracija, jednom tablicom i tri skice.

Uvodnim poglavljima ukratko se upozorava na studije prostora, kulturnu geografiju i geokritiku, koje se objedinjuju pod danas općeprihvaćenim nazivom prostornoga obrata, a s obzirom na svojevrsno dvojno djelovanje Irfana Horzovića unutar hrvatske i bosanske (bosanskohercegovačke, bošnjačke) književnosti, posebno

se izdvaja interkulturni prostor, kako onaj unutar kojega se pisac ostvaruje tako i oni prostori unutar kojih se odvija i na koje se odnosi njegovo pripovijedanje. S osloncem na dostupnu teorijsku literaturu, od njenih nastavnika na doktorskom studiju (S. Grgas, Z. Kovač) do poznatih teoretičara prostora – Foucaulta, Lotmana i Bahtina, Gerharda Hoffmanna, Bachlarda i Marka Juvana, daje se kraći metodološki okvir istraživanja s naglaskom na novum prostornoga i interkulturnoga pristupa kod nas, što će se prilikom tumačenja dodatno naglašavati i teorijski upotpunjavati.

Sukladno naslovu i sinopsisu disertacije, istraživanje započinje problematiziranjem odnosa faksije i fikcije u književnom djelu, da bi se potonjemu unaprijed osigurala najveća uloga u istraživanju, čak i u odnosu na fantastiku, inače veoma važnoj za Horozovićeva rano i sveukupno djelo. Ne ulazeći u zamršena pitanja njihovih odnosa, u analizama se polazi od onoga što se u pojedinom djelu može razumjeti kao prevladavajuće. U potrazi za „stvarnim tragom“ Irfana Horozovića autorica će najviše pažnje posvetiti Banja Luci i Zagrebu, odnosno određenim prostorima Bosne i Hrvatske, kao najfrekventnijim odrednicama, bez obzira na to što će svijest o međuzavisnosti realnosti i fikcije teorijskim uvidom i bogatom analitičkom praksom sve više rasti. Banja Luka kao prvi i glavni, a Zagreb kao studijski i središnji prostor, kao i određeni „prostor između“ pokazat će se kao najučestalija prepoznatljiva mjesta događanja mnogih Horozovićevih priča i romana, pri čemu brzo postaje razvidno da ih se teško može striktno podijeliti prema naslovljenom trijadnom modelu. Faksijsko i fikcionalno, kao i fantastično, najčešće se isprepliću, pa se u Horozovića može načelno govoriti o svojevrsnim graničnim, žanrovskim i prostornim hibridima. Odnosno, kako će se zaključiti nakon kraćeg analitičkoga suočavanja *Talha ili Šedrvanskog vrta*, romana *Kalfa* i monografije *Banja Luka i okolina*, a posebno isticanjem i pomnom analizom priča *Minijature iz kronike* iz knjige *Karta vremena*, riječ je o spoju stvarnog svijeta u kojemu borave povijesne ličnosti te fantastičnog svijeta u kojemu borave paralelne prošlosti fiktivnih junaka i moguće budućnosti fiktivnih i „živih“ junaka (str. 46). Pri tome držimo da je teorijski oslonac na Wolfganga Isera, koji će odnos stvarnog i fiktivnog proširiti trijadom stvarno-imaginarno-fiktivno, kao i na Paula Ricoëura, koji će ga vremenski raščlaniti također na tri razine, dobro izabran, premda nedovoljno iskorišten.

Navedena problematika sustavno se, pa i uvjerljivije, obrađuje u drugom, najobimnijem poglavlju doktorata – *Prostori fikcije*, s indikativnim naslovima analitičkih cjelina, s naglascima na prostorne dimenzije Horozovićeva djela. Ovdje se Šeherzada Džafić uvodno oslanja na novu teorijsku literaturu, pri čemu valja istaknuti daljnje relativiziranje opozicije faksije i fikcije u korist fikcionalnoga, odnosno liminalnoga područja u kojemu simulacija faktografije igra važniju ulogu od one stvarne. Primjenjujući Hoffmannov prostorni model romana – ugođajni prostor, prostor djelovanja i prostor promatranja, ona roman *Pisaći stroj ručne izrade*

(1983.) nastoji protumačiti u ključu prostorne opozicije, pri čemu je sklona uz razne funkcije prostora propitivati identitet likova, osobito glavnoga junaka, koji uz sebi bliskog pripovjedača (u prvim poglavljima romana) pretražuje i preoznačava pojedine prostore. Unutarnji prostori roditeljske kuće glavnog protagonista Muradifa Šejte kao da imaju u toj potrazi za identitetom određenu funkciju, kao mjesta utočišta (topofilije) ili kao mjesta izvora priča na granici fantastike, dok vanjski prostori, prostori grada ili šume, kao da postaju izdvojeni prostori (heterotopije), premda bismo se mogli složiti s jednim od međuzaključaka da je Horozoviću pošlo za rukom spojiti „prostore fikcije i prostore fantastike“, odnosno stvoriti „zajednički *prostor dva svijeta* – grad ljudi i grad sjena“, pri čemu će prostor šume postati prostor „moguće slobode i odbrane, za razliku od zatvorenog i okupiranog grada“ (63–64, 70). Slično se prostori fikcije u romanu *Rea* (1987.) predočavaju na tri razine: na prostore primorskoga gradića koji se vežu uz Narcisa i njegovu priču, na prostore stare kapetanske kuće i Andreu i njenu priču, kao i na prostor mora kao prostor njihove ljubavi. Shvaćen kao roman „faktične fikcije“ *Rea* daje osnova za arhetipsku predodžbu mediteranskoga grada, čiji su opisi kao prisjećanja nikad viđenoga, ali doživljenoga, dok će prostornost mora – kao mjesto „semiološke građe“, koje „podlokava stamenitost identitetskih afilijacija i upućuje na sveljudskost“ te je „egzemplarno mjesto utopijskih projekcija“ (R. Bahrtes, S. Grgas) – biti shvaćena kao mjesto kolektivnog usvajanja, sjećanja i sanjarenja; kao utopija – ne-dostupan prostor sreće – uostalom kao i sve oko Narcisa, kao u reprezentativnom primjeru analize:

„Narcis ne uspijeva more pretvoriti u svoje utočišno mjesto pa to pokušava ostvariti u sobi koja mu je dodijeljena, ali i u njoj on osjeća tjeskobu. Stvari u toj sobi njega asociraju na njegovu nepripadnost tom mjestu, cijelom tom Otoku. Slično je i sa starom kapetanskom kućom koju on kao student arhitekture treba preurediti. Boravkom u tom izolovanom toposu, glavni protagonist samo potvrđuje svoju nepripadnost i nemogućnost da se ostvari. Odlazak na groblje gdje pokušava otkriti svoj identitet samo je potez očaja jer i taj relativno izolovani topos postoje prostor bez značenja, odnosno moguće mjesto identificiranja postaje nemjestom“ (str. 77).

U tom smislu, poduzima se obimna uspješna ekspertiza odnosa javnih prostora i identifikacije glavnih protagonista, pa se zaključuje da je Narcis svoj problem podrijetla predstavio u prostorima grada, posebice groblja, dok će njegova kratkotrajna ljubav Andrea biti vezana uz stamene prostore kapetanske kuće i zatvorenost otoka, a objedinjuje ih u simbolici slobode – broda i neograničena mora – varljivo prekoračenje granica prostora i identiteta – ljubavlju.

Slična će se potraga za identitetom glavnoga lika Kjazima Mehanija, s nešto povoljnijim ishodom u identifikaciji sa zavičajem, nastaviti i analizom Horozovićeva kanonskoga romana *Kalfa* (1988.). Podređujući svoju interpretaciju autorovu razu-

mijevanju prostora, u četiri cjeline, a ne mjestima opisa i eventualne simboličke funkcije mjesta prostora, kako se ona javljaju s obzirom na strukturu, razvedeni siže romana, doktorandica Džafić samospoznaju junaka-pripovjedača neobičnim, tuđim ili svojim prostorima ističe u prvi plan, pa umjesto sustavne slike pojedinih prostora u romanu dobivamo njihovo ukupno tumačenje, pri čemu biografsko kao da preteže nad pukim prostornim, kao i simboličko nad faksijskim. Složeni prostor u *Kalfi*, slovom zaključka, nije samo fizička stvarnost, nego oslikava i psihičko stanje te unutrašnju stvarnost, što osnažuje „značaj spacijalnog aspekta“ u okviru kojeg se roman doima upravo idealnim za paradigmu: „prostori fikcije“ ne otkrivaju samo lik umjetnika, nego pratimo i njegovu samospoznaju kao čovjeka; kroz prostore kavana, gostionica i krčmi, ulica i pojedinih mjesta unutar njih narativni subjekt im se *ne*-prilagođava ili identificira s njima kao skitnica ili lualica, ali ni kao osoba prožeta ljubavlju, nasljeđem i umjetnošću. Zavičaj, kao mjesto kojim glavni junak korača „svojim uskomešanim sjećanjem“ ili mu se vraća i oživljava doživljava iz djetinjstva, ostaje jedino privilegirano, premda ne i beskonfliktno mjesto samoidentifikacije, otkrivanja porijekla, identiteta. Zato se potpoglavlje doktorata *Povratak svome iskonskom/zavičajnom* nametnulo koliko prirodno toliko i gotovo kao suvišno u pokušaju tipologije susjednih prostora različitosti, drugosti, kako ih se može povezati u svim romanima, budući da se semantika prostora uvijek iznova *su*-označava našim novim i/ili različitim čitanjima.

Poglavlje *Prostori fantastike* najveću važnost posvećuju prostorima vrta i knjižnice, kao simbolične „odaje“ vanjskoga i unutarnjega prostora. S osloncem na teorije fantastike ona se definira kao suprotnost činjenične i fiktivne naracije, pri čemu je referencija na stvarnost veoma mala, pa prostor fantastike postaje zaseban prostor – drugi svijet. Razgraničenje fantastike od fikcije i faksije prema principu sličnosti koje postoji u fikciji, a odsutan je ili varijabilan u fantastici (Renate Lachmann), dobra je osnova za razumijevanje prostora koji je u fantastici najčešće izvrnut, preobražen ili neodređen.

Određujući Horozovićevu prozu kao subverzivnu fantastiku prožetu mitološkim određenjima – sanjarenjem i vraćanjem u prošlost, doktorandica Šeherzada Džafić vraća analizu autorova opusa na njegove početke, na *Thalke ili Šedrvanski vrt* (1972.) kao utjecajnu knjigu unutar hrvatske generacije fantastičara. Pomnom analizom ulančanih priča, rodoslova obitelji Talha, koji se kao cjelina može čitati i kao roman, ističu se prostori imaginarnog grada Baluk Abada, Šedrvanskog vrta i, posebno – Knjižnice, koja najbolje simbolizira „stremljenje prostorima beskrajā“. Toposi fantastike kao da imaju za cilj prikazati sudbinu pojedinog Talhe, a zatočeništvo Bagrema Džafera u knjižnici, pa i u sukreciju uvučeni čitatelji, daju mjestima Horozovićeve fantastike draž neobičnog i začudnog, sve i kada su brojni predmeti „semantike prostora“ neočekivani ili samo posebno porazmješteni. Premda je teško iz više analiza pojedinačnih priča pobrojati sve funkcije prostora fantastike,

od rekonstruiranja sjećanja, prostora sna ili prostora umjetnosti do interkulturene topografije obitelji Talha, od mjesta u kojima se sve saznavalo, poput brijačnica, do zatvorenog prostora tekije, ali i do povratka u Baluk Abad, u dvojbene prostore zavičaja, odnosno imaginarnoga piščeva rodnog grada. Presjekom kroz suštinu priča dimenzija se prostora svodi na čudesne odaje, jer se svi motivi, sva razrješenja događaju u njima – „odaje vode u beskrajne prostore, odaje vraćaju iz beskrajnog u stvarni, mogući prostor“ (str. 182), pa ne iznenađuje zaključak da upravo prostori (vrta, drvoreda i knjižnice) imaju ključnu ulogu u povezivanju priča u romanesknu cjelinu.

„Proganička etapa“ u Horozovićevu stvaralaštvu bit će ponovno vezana uz Zagreb, a poetički uz svojevrstu poetiku svjedočenja, pa će i prostori njegove književnosti postati „svedojećim prostorima“. Zbirke priča *Progani grad* (1994.) i *Bosanski palimpsest* (1995.) te roman *Sličan čovjek* (1995.) poslužit će Šeherzadi Džafić da intencionalno izabrana razgraničenja faksije, fikcije i fantastike relativizira te da kroz novu seriju analiza pojedinih pripovijesti i romana autorovo zrelo djelo osmisli kao određenu „metonimiju prognanog grada“, pri čemu se potraga za identitetom pojedinca zamjenjuje labirintnom potragom za diverzitetom grada. Udvajanjem narativne perspektive, naizmjeničnim monolozima, samospoznajnim preispitivanjima pripovjedač kao da bolno propituje svoju prostornu utopiju, motiv povratka u rodni grad; tako je prožimanje prostora u korelaciji s prožimanjem pripovijedanja u kojemu se „iščitava prepletenost osobnog svjedočenja s povijesno-kulturnim gradskim identitetom gdje je primjetna prostorna nestabilnost i nemoć“ (str. 293). Iako je ovo poglavlje – *Prostori faksije, fikcije i fantastike* – trebalo poslužiti kao određeno zaključno poglavlje monografije s problemskim sabiranjem rezultata analize ranoga Horozovića, ono će autoričina tumačenja tek otvoriti prema problematizaciji prostornosti teksta, kao i kompleksnim nadoknadnim književno-povijesnim kontekstulizacijama Borhesom i borhesovcima, odnosno fantastikom u kontekstu središnje južnoslavenske međuknjiževne zajednice; s posebnim naglaskom na interkulturalnu recepciju Horozovića unutar hrvatske i bosanskohercegovačke književne kritike.

Ocjenjujući ovu interkulturalnu studiju s obzirom na opširan analitičko-interpretativan posao, zauzimanje za produktivan interkulturalni pristup i međuknjiževno čitanje, kao i s obzirom na neposredne rezultate istraživanja iznijete u zaključku, možemo reći da sinergija geokritike i određene interkulturalne situacije doprinosi boljem razumijevanju Horozovićeve književnoga međupolja, pri čemu su „prostori faksije“ podržali, potpomogli njegovu interkulturalnost, a „prostori fikcije i fantastike“ interkulturalnost protagonista njegova djela. Općenito pak govoreći, u svim je tim prostorima „primjetna diferencijacija zatvorenih, zbijenih i koncentričnih lokalizacija nasuprot protežnim, rastresitim odnosno hibridnim prostornim odred-

nicama“, dok protagonisti iskazuju višestruka stajališta – bijeg od zasićenog prostora ili žudnju prema novim ugodnim mjestima, što „ponekad rezultira topofilijom, odnosno, sponom protagoniste i mjesta, a ponekad rezultira dezorijentacijom u (ne)mjesto, što dovodi do djelomičnog ili potpunog gubitka identiteta“ (str. 292), dodali bismo – protagonista, čitatelja, kao i samog prostora.

## RE-PREZENTACIJE STRANACA I PROŠLOSTI, E-RECEPCIJA, HUMOR I TRANZICIJA

01. Višestruko poticajno razlaganje Klemena Laha *Tipologija književnih likova stranaca u slovenskoj pripovjednoj prozi* pisano je na slovenskom jeziku s opširnijim sažetkom na hrvatskom. Književno-znanstveni obzor istraživanja polazi od problema *stranosti*, razumijevanja i definiranja „tuđeg“, odnosno od analize i tipologije likova u slovenskoj prozi koje je moguće prepoznati kao „osobe neslovenskoga roda“. Obrada je bila koncentrirana na najveće etničke grupe: četiri Slovincima susjedna naroda (Nijemci/Austrijanci, Talijani, Hrvati i Mađari), dvije etničke skupine (Romi i Židovi) te na narod s posebnim mjestom u slovenskoj povijesti (Turci), a glavna pozornost je posvećena imidžu, ulozi i statusu literarnih likova te sistematizaciji dominantnih obrazaca percepcije stranog/tuđeg u slovenskom reprezentativnom pripovjednom korpusu. Iako znaju stereotipne verzije odnosa prema stranom i strancima biti naročito zanimljive i u „lakoj književnosti“, analiza se kretala uglavnom unutar kanonskih tekstova slovenske prozne književnosti, i to kronološkim redom: od starijih do suvremenih pisaca, književnih pravaca i razdoblja (od Frana Levstika i Josipa Jurčiča, preko Ivana Cankara i Cirila Kosmača do Drage Jančara i Ferija Lainščeka).

Metodološko-terminološka pitanja bila su ograničena pregledom književno-teorijskih koncepcija o „književnim junacima“, u rasponu od određenja karaktera, lika i aktera do figure i aktanta, odnosno od prikazivanja tradicionalne do semi-otičke naratologije. Kako je riječ o autoru doktorskoga rada koji je iza sebe imao dva rada iz bliskoga područja (magistrirao je s temom analize književnih likova u pripovjednim tekstovima osnovnoškolskih čitanki te u koautorstvu s Andreje Inkert objavio *Leksikon slovenskih književnih junaka*), metodološki aspekti interpretacije književnoga lika te kvantitativna analiza književnih likova u spomenutom leksikonu, oslonjena na prethodna istraživanja, vrijedna su šira kontekstualizacija nove teme. Međutim, najveću pozornost Klemen Lah posvećuje slici književnih likova stranaca u pojedinim tekstovima, u redosljedu kako je već navedeno, sustavno obrađujući pojedine skupine, s težnjom funkcionalne tipologije i određenoga međuknjiževnoga tumačenja. Interkulturni (i interdisciplinarni) aspekti teze dobro se uklapaju kako u pojedine analitičke partije tako i u sveukupni spoznajni horizont monografije, a

time i sretno prekoračuju prvobitne ciljeve zacrtane sinopsisom: problemski opis i pitanja vezana uz književne likove stranaca, u korist kompleksnije interpretacije književnosti i jezika-kolektiviteta kojima pripada.

Odlučivši se za ponešto tradicionalniju koncepciju književnoga lika, koja ima i svoje didaktičke razloge, autor ipak daje pregled razumijevanja „znakova osobnosti“, odnosno karaktera, kako u domaćim teorijama književnosti tako i u suvremenim književnim teorijama. Kako je riječ o likovima stranaca, pristup se pokušava utemeljiti na kraćem pretraživanju izvornosti slovenskih likova, a kada se to pokazuje nedovoljno izglednim (jer se zaključuje da izvorni i potpuno slovenski književni lik ne postoji), daje se pregled književno-teorijskih koncepcija o književnom liku. Shvaćajući problematiku najšire moguće, od pitanja „osobe lirskoga subjekta“ do suvremenih dramatoloških koncepcija dramskih aktera, Klemen Lah se posebno koncentrira na koncepcije karaktera u suvremenim književnim teorijama, pri čemu mu se kao glavna razdjelnica javlja odnos „mimetičke teorije“ i moderne strukturalističke te semiotičke prakse, ali i njezine poststrukturalističke kritike. Podsjećajući nas na brojne i uspjele naratološke teorije (od domaćih Kos i Kmecl, od stranih Greimas, Barthes, Pierce, Propp, Todorov, Fokkema, Baudrillard i dr.), na osnovi već istaknute promjene, odnosno razlike između razumijevanja realističkoga od modernističkoga junaka, kao i modernističkoga od postmodernističkoga, sugerira se naglasak na „unutarnjem životu“ lika, odnosno razumijevanju pripovjednoga teksta kao književne konvencije, a književnoga lika kao svojevrsnog konstrukt-a konotacija, pri čemu čitatelj (interpretator) igra važnu ulogu, pa se znakovi karaktera razumiju kao „subjektova pozicija v neskončni mreži diskurza“ (str. 53). Slabljenje pozicije čitatelja kao realne osobe u korist fiktivnih likova u suvremenom svijetu, kao da stvara uvjete za pomirenje mimetičke i semiotičke teorije lika, pa se sa S. Chatmanom može zaključiti da književne osobe ne žive, mi ih obdarujemo sa svojom osobnosti u mjeri koliko nam je ta osobnost blizu *strukturi*, „tako v življenju kot v umetnosti“ (str. 48). Zbog toga se odluka, iako možda nepotrebno motivirana didaktičkim razlozima (školske interpretacije, Z. Diklić), da se zadrži tradicionalnija koncepcija književnoga lika, posebno s obzirom na nedovoljno obrađenu temu „likova stranaca“ u slovenskom pripovjednom korpusu, čini podjednako praktičnom, kao što i iskustva suvremene naratologije u tumačenju pojedinih fenomena istraživane teme mogu biti od koristi.

Prikazivanje drugosti, stranoga lika u slovenskoj prozi Klemen Lah započinje očekivano obradom likova Nijemaca. Novija slovenska književnost, kao i slovensko društvo 19. stoljeća, bili su na više načina određeni njemačko-austrijskim utjecajima, pa se i prvo razaznavanje stranosti u slovenskom kontekstu dobro može pratiti analizom njemačke nazočnosti, iako je za ranu fazu slovenske pripovjedne proze karakteristično da stranci „niso označevani z njihovimi nacionalnostmi, temveč



zgotj po njihovem poklicnem in izobrazbenem statusu oz. vlogi“ (str. 65). Tako npr. u bajci *Vila J. Trdine* slika Nijemaca nije bila predodžba slovenskih suparnika u borbi za prevlast, nego oskvrnitelja prirodnoga poretka. Kasnije će se poruka s njemačkim likovima mijenjati, osim što će se zapaziti da pojedini likovi u sebi nose dvojnost, strane komponente (jezik nadzornika ili gospode, J. Jurčić) se prikazuju kao da donose nesreću u harmoniju seoskoga života, dok se slika njemačkih likova u očima liberalnih pisaca usložnjava prilikom prikazivanja muško-ženskih odnosa, odnosno u prikazivanju nastajućega građanskoga društva. Roman *Ciklamen* J. Kersnika, odnos glavnoga lika Hrasta prema Elzi Müller (neuspjeli pokušaji prevladavanja stranosti ljubavljaju za volju društvene promocije, što se na neki način prenosi i u političke odnose) postaje jednim od tipova odnosa među likovima koji su njemačkoga roda. Sličan slučaj, iako kompleksnije izveden, nalazimo u *Visoški kroniki* Ivana Tavčara, koji ne želi ili ne može likovima oduzeti dvojnost; s jedne se strane Nijemce želi integrirati u slovenski život miješanim brakovima, dok im se s druge strane dive kao nositeljima napretka. Izostavimo li tipološki manje interesantne slučajeve, književni likovi njemačkoga roda prate se s ne manje kontrastivne nasuprotnosti u prozama s tematikom Drugog svjetskog rata: u romanima Tone Svetine, Vitomila Zupana ili Cirila Kosmača, u kojima se stereotip Nijemca kao neprijatelja javlja u imenu njemačkoga oficira Nemška smrt ili u liku Bittera, koji otvorenost dijaloga prihvaća sa nesuzdržanom skepsom glede novih ratova i neprijateljstava. Nešto je drugačiji slučaj Drage Jančara, koji s oba analizirana lika, Johanom Ottom i Erdmanom, stranost uvodi ne samo kao drugu nacionalnost nego „zaradi globljega bivanjskega čutenja“ (str. 102).

Drugačije je s književnim likovima Hrvatima, koji zbog sličnih povijesnih prilika i ilirizma, kao široko shvaćene međusobne empatijske srodnosti, prema kandidatovu mišljenju najčešće ne završavaju u stereotipnim negativnim određenjima, premda ima i takvih. Hrvatski književni likovi su u pravilu slo/a/venski prijatelji i saveznici, koji u povijesnim prozama stoje na istim pozicijama kao i Slovenci (od borbi prema vanjskom neprijatelju, austrijskom plemstvu, Ugarima i Turcima do borbi za socijalna prava). Pripovjedač Josipa Jurčića će tako posredno biti na strani poznatih hrvatskih urotnika kada I. Erazma Tattenbacha fiksira kao lik koji je u uroti vidio osobne koristi, ali je mnogo konkretniji bio O. Ilaunig u svojoj povijesnoj pripovijesti, koja pored ideje zajedništva sadržava i sličan njemačko-slavenski antagonizam. Slično je i u romanu o seljačkoj buni *Kmetski triumvirat* Alojzije Koderu, premda se slovenski vođa Gregorič prikazuje kao plemenit i vojno osposobljen, dok je Gubec prikazan kao častohlepan i strasti podložan junak itd. Iako bi se za temu odnosa prema Hrvatima kod Josipa Jurčića i Janeza Trdine (osobito u njegovim putopisnim i memoarskim prozama) našlo podosta građe, tipologija hrvatskih likova zaključuje se pozitivnim odnosom Ivana Cankara i Miška Kranjeca, kojima su srodnost i međusobno dobro poznavanje glavni argument u pozitivnom aspektuiranju likova,

dok se kod Vitomila Zupana osjeća određena „čustvena neprizadetost“, pa i izrugivanje u odnosu na Hrvate i posebno ustašku vojsku, a kod Borisa Pahora opet stereotip o Dalmatincima kao prirodi naklonjenim, ženama privlačnim i otvorenim ljudima. Sugerira se da se Hrvati najčešće ne upotrebljavaju kao likovi iz druge, tuđe kulture; teško se razlikuju od Slovenaca, osobito u najsuvremenijim romanima, u kojima se društveno marginalizirana drugost pripovjedno konstruira likovima Bosanaca, Crnogoraca i Srba (slično kao i u vicevima). Ovdje treba reći da je možda propuštena još jedna prilika, naime, da se u slovenskim romanima u kojima Zagreb igra ulogu velegrada (od *Gornjeg mesta* B. Magajne do *Čudežnog Feliksa* Andreja Hienga te *Umora* Marjana Rožanca) slika Hrvata i hrvatstva iz perspektive slovenskih pripovjedača opširnije obradi.

Zbog skromnije zastupljenosti mađarskih likova u slovenskim romanima (zbog jezične barijere i nediferencirane slike Mađara) oni su, osim sporadično, nazočni tek u djelima slovenskih autora iz kraja koji je povijesno i zemljopisno bio uz njih vezan (prekmurski autori). Međutim, književni likovi židovskoga roda, kao i likovi romske (ciganske) populacije, vrlo su temeljito i sustavno obrađeni. Od Prešerenove pripovjedne pjesme *Judovsko dekle* do antisemitski intoniranih proza realizma i socijalnoga realizma autor prati razvoj odnosa prema Židovima te razotkriva mišljenje „da slovenski pisatelji zaradi zgodovinske odsotnosti Judov v slovenskem etničnem prostoru v svoja dela niso vnašali antisemitskih prvina (in s tem niso pripomogli k travmatični evropski izkušnji 20 stoletja)“ (str. 189). Najzanimljivije je vidjeti kako se tema židovske različitosti javlja kod suvremenih autora, od stereotipnoga, pretežno negativnoga odnosa, koji karakterizira cjelokupni srednjeeuropski prostor, do rasnih predrasuda i opće vladajućega antisemitizma, kao u romanima Mire Mihelič i Drage Jančara, koji je ali „reflektiran do te stopnje, da lahko njegovo absurdnost ozavesti tudi manj pozoren bralec“ (str. 188).

Posebno je to važno bilo u tretiranju književnih likova Roma (ciganskih etničkih skupina), koji se mogu razvrstati u dvije grupe: na one koji pokazuju zašto njih i njihove kulturne navike likovi slovenske narodnosti, pa i pripovjedači, mrze i podcjenjuju, ali i na one kojima zavide na intuitivnim i magičnim vrijednostima (primjeri „pozitivne stereotipizacije“ kod Ivana Cankara i suvremenog pisca Ferija Lainščeka, koji to ugrađuje i kao dio svojega književno-svjetonazornoga programa).

Ne na kraju, književni likovi turskoga roda, iako pregledno obrađeni na koncu analiza, bez obzira što u književnosti 20. stoljeća nemaju više istu funkciju, bili su slično kao i u drugim južnoslavenskim književnostima tretirani kao izraziti neprijatelji, nekršćanske vjere, koji su međutim znali biti toliko književno uvjerljivo obrađeni junaci da se dio recipijenata iz redova domaćega svijeta lako mogao u hrabrosti i okrutnosti s njima identificirati. Očekivano, analiza se odnosi na ne prebogatu slovensku epsku tradiciju i povijesne romane (J. Jurčič, D. Jančar).

Zaključno, izvrsno poznavanje i primjereno „savladavanje“ obimnoga korpusa tekstova propovjedne proze, zatim dobra naratološka utemeljenost, kao i zavidan smisao za detaljnu, premda na pojedinim mjestima i pojednostavljenu analizu, dali su u krajnjem rezultatu dojmljivu tipologiju (sistematizaciju) likova stranaca, koji u slovensku književnost unose važnu narativnu dinamiku i pridonose održavanju vrijednosnoga sustava društva (posebno pri kritičkom odnosu, ali i onda kada stereotipe utvrđuju). Slika stranaca u slovenskim pripovjednim djelima, tragom glavnoga doprinosa Lahova doktorskoga rada, može se ocrtati u rasponu od ambivalentnoga odnosa prema Nijemcima do sličnoga podvojenoga odnosa prema Romima (ciganskim etničkim skupinama): od osjećaja ugroženosti i divljenja do prezira i zavisti na intuitivno-magičnim sposobnostima.

02. Primjerna nova interkulturalna studija Ivane Latković *Reprezentacijske prakse prošlosti u suvremenom slovenskom romanu*, raspoređena u četiri glavna poglavlja s brojnim potpoglavljima, uz kraće teorijske i kontekstualne okvire te sadržajan zaključak, glavno težište istraživanja zasniva na interpretacijama dvanaest povijesnih romana iz suvremene slovenske književnosti, kojima se želi dati uvjerljiv i pouzdan pregled kako „pojavnih oblika“ reprezentacija prošlosti tako i tipologija „žanrovskih inovacija“ (naratoloških i ideoloških) u suvremenom slovenskom romanu povijesne tematike. Izostavimo li iz detaljnijega prikaza uvodne teorijske i opće književnopovijesne i povijesne odrednice suvremenoga romana, možemo reći da se svojom teorijskom osviještenosti ističe drugo poglavlje doktorata *Teorijski okviri*, u kojemu naslovljena tema dobiva svoje puno značenje. Ovdje se razlažu načela fikcionalne uspostave prošlih zbivanja u pripovjednom tekstu veoma sustavno.

Pojam *reprezentacije* (prikazivanje, predočavanje), s osloncem na Stuarta Halla, najprije se prikazuje u tri vida osnovnoga pristupa (u okviru teorije odraza, kao intencionalistički pristup, te u okviru konstruktivističke teorije), koji se razlikuju najviše po odnosu prema jeziku. U preusmjeravanju jezika na diskurs kao sustav reprezentacije, iz Foucaultova shvaćanja diskursa kao svojevrsne formacije koja konstituira i određuje subjekt, izvodi se tumačenje reprezentacije kao „odraza trenutne konstelacije moći i znanja te režima istine u određenoj diskurzivnoj formaciji“ (str. 45). Nadalje, priroda se reprezentacije shvaća kao interaktivna, kao nužno određena dijaloška forma kojom se značenje određuje u pojedinačnim transmisijama različitih sudionika njegove tvorbe, pa se u tom smislu nešto kasnije i razumijevanje suvremenoga povijesnog romana predlaže kroz „interkulturalnu prizmu“ te se naglašava „svojevrsna interkulturalna polemika u konceptualnom sloju romana kao važna interpretativna okosnica“ (str. 45, 52-53). Međutim, reprezentacija kao performativan čin može se razumjeti i kroz principe diverzifikacije, dekonstrukcije i politizacije postmoderne teorije pripovijedanja (kako ih određuje Mark Currie), tako da se u

krajnjem ishodu književnosti pristupa kao ideološkoj formi, a postupak demaskiranja ideologije teksta vrši dekonstrukcijom binarnih opozicija. Poništavanje razlika između povijesne i književne naracije, između stvarnog i fikcionalnog, istine i laži, suvremenu će teoriju dovesti do razumijevanja žanra povijesne proze kao *historiografske metafikcije* (Linda Hutcheon), smatrajući je konstitutivnim za poetiku postmodernizma. Ukratko, pitanje istinitosti napušta se u korist „pitanja učinka teksta“, a pod sintagmom *reprezentacijske prakse* „razumljena su načela i strategije prisutnjenja prošlih zbivanja, njihove fikcionalne uspostave uvjetovane historijskim okvirom referencije djelatne autorske i čitateljske instance“ (str. 48).

Za razliku od ranijih terminoloških rješenja, koja su razlikovala povijesni roman u svom kontinuitetu ili su ga dijelile na povijesni i historicistički, tradicionalni i novopovijesni i sl., doktorandica Ivana Latković služi se neutralnim pojmom; ona najčešće govori o romanima povijesne tematike s brojnim varijantama kako bi s većom preciznosti mogla opisati upravo različite prakse reprezentacije prošlosti u suvremenom romanu. U tom smislu zanimljive su teorijske sugestije o prošlosti, pri čemu se razne konstrukcije i definicije prošlosti dovode u vezu kako s načinima prikazivanja tako i s poteškoćama tumačenja „prošlosne proze“. Budući da je prema novijim teorijskim zasadama prošlost sačuvana „samo u tekstualiziranom obliku njezinih tragova kao posljedica složenih socijalnih procesa zaštite i eliminacije“, proučavanje kolektivnog stvaranja različitih kulturnih praksi, kao i istraživanje odnosa među njima, naziva se *poetikom kulture* (St. Greenblatt), a kao jedna od glavnih njezinih premisa ističe se tzv. retrofleksija, što će reći da je književnost istodobno društveno producirana i društveno produktivna; u tom smislu proizlazi i moguće shvaćanje reprezentacijskih praksi „kao transmitera kolektivne cirkulacije interesa“ (str. 49–50). Zato je problematiziranje prošlosti kao kolektivnog, javnog interesa i osobnog sjećanja za razumijevanje njezinih reprezentacijskih režima (od ratnoga romana do obiteljskoga i autobiografskoga romana) od presudne važnosti. Naime, u književnost su kao u „medij i repozitorij kulturnog pamćenja“, kao u svojevrsni arhiv i generator kulturnog imaginarija, upisani tragovi kolektivnoga pamćenja i osobnoga sjećanja, a povijesno se iskustvo sabire, baš kao i iskustvo čitanja – interpretacije, u njihovu procijepu, jednom „u funkciji ozakonjenja kulturnog identiteta, a drugdje pak kao njegova subverzivna sila“ (str. 51, prema Marku Juvanu), pri čemu ne treba zaboraviti ni na tri temporalne razine reprezentacije, doba čina pripovijedanja, pripovijedano doba i življeno doba (Paul Ricœur).

Treće, najobimnije poglavlje doktorata *Reprezentacijske prakse prošlosti u suvremenom slovenskom romanu*, Ivana Latković je komponirala kao niz interpretacija pojedinih romana, izabranih ne uvijek u orijentaciji na određene kanonske tekstove, nego na one kojima će se reprezentacijske prakse prošlosti pokazati kako u „razvojnem“ tako i u kontrastivnom smislu, prije svega s obzirom na smjene, pa i

kontrastiranje književnih paradigmi šire shvaćenoga modernizma i postmoderne; važno načelo koje dodatno opravdava izbor je određena metapovijesna dimenzija romana. Rezultati takve pretrage najbolje se očituju u zaključnim ocjenama, na kraju svakog tumačenja, ali i opetovano kao spretno izvedena sinteza u zaključku. Drugi, ne manje važan aspekt interpretacija ogleđa se u neprestanom teorijskom propitivanju romaneskne prakse, u rasponu od opisa žanra i njegovih inačica do upotpunjavanja, proširivanja i preispitivanja osnovnih teorijskih pretpostavki razumijevanja *re-prezentacije*, pri čemu valja naglasiti da bi njezino veće teorijsko osvještavanje pojedina tumačenja učinilo određenijima. Vrijedno je upozoriti i na okvirno razvrstavanje suvremenoga slovenskog romana povijesne tematike prema pojedinim dominantnim osobinama, pri čemu se naročito ističu, uz povijesni roman u užem smislu, (auto)biografski roman i obiteljska saga te ratni i memoarski roman, roman svjedočenja. U mrežama raznih metodoloških polazišta, uvijek iznova prilagođenih pojedinom romanu ili tumačenju, postupno se oslobađa i glas doktorandičina autor-skog *ja*, koji daje osnovni ton interpretacijama, pa ih i povezuje u suvislu cjelinu.

Još u prvom poglavlju doktorata nastoji se teorijsko razumijevanje žanra povezati sa stanjem u povijesti slovenske književnosti, a sve zajedno dovesti u vezu s pojedinačnim autorima, dok je raspon tema ili problema koji se obrađuju ili namjerno eksponiraju prilično širok i zahtjevan. Iako pretraživanje ima svoju dijakronijsku dimenziju, u krajnjem rezultatu doima se više kao popis pitanja koja ovako široko zasnovano istraživanje nameće i, moramo odmah reći, na koja se uglavnom uvjerljivo odgovara. Na primjer, s problematiziranjem tradicionalnoga povijesnog romana postavlja se pitanje kolektivnoga pamćenja i „naciotvorbene funkcije žanra“, a odgovori se traže u posebnosti slovenske književnosti proizašle iz njezine funkcije nadomještanja političkih „institucija ovjere“ podređenog i nedržavnog naroda, čime se predstavlja kao važan čimbenik „javne cirkulacije interesa“. Iako se povijesni romani prva dva desetljeća dvadesetoga stoljeća u slovenskoj književnosti međusobno razlikuju, od Scottova modela povijesnoga romana i postromantično subjektiviziranoga do onoga u čije je središte postavljena nacionalna ideja, rezultati analiza ukazuju na to da takve romane „odlikuje neproblematičnost medija kojim prenose sadržaje prošlosti“, odnosno da oni iskazuju „povjerenje u mogućnost pripovjednog dohvaćanja prošlosti, njezine općevažeće Istine i ispravnoga smisla“ (str. 248). Za kasnije analizirane suvremene i/ili postmoderne romane, osim stanovite ideološke podvojenosti slovenskoga društva koje prikazuju i koja im je svima zajednička, važna je upravo „problematična narav procesa prikazivanja prošlosti“; naime, njihovi „reprezentacijski režimi“ povijesnu zbilju uspostavljaju kao problematičan predmet spoznaje „poljuljana ontološkog statusa i epistemoloških vrijednosti“, odnosno „razgradnja spoznajne vrijednosti i funkcije povijesne faksije potaknute sviješću o njezinoj reprezentaciji kao nužnom jezičnom preoblikovanju uvjetovana je svojom tekstualnom prirodom te konvencijski i žanrovski određenim

modelima prikazivanja svijeta“ (str. 247). Određeno „simboličko analogiziranje prošlog i sadašnjeg“, karakteristično i za slovenski kanonizirani povijesni roman, poput *Visoške kronike*, koji se ističe osebjnom konceptualizacijom povijesnoga vremena (protu)reformacije koje obrađuje, a koji po tome predstavlja ne samo ogledni primjer tradicionalne varijante žanra, nego svojom višestrukom aluzivnosti na sebi aktualan društveni i politički kontekst svjedoči o povezanosti s ostalim diskurzivnim praksama svojega vremena, što će za manje tradicionalne oblike reprezentacije prošlosti biti jedno od osnovnih karakteristika. Ali, ne bi li pomnijom ovjerom odabrane teorijske perspektive tumačenje moglo biti svrhovitije za naslovljenu temu doktorata?

Iako namjera Ivane Latković nije bila da tipologiju reprezentacije prošlosti obradi prema periodizacijskom nego prema problemskom ključu, pa je suvremeni roman odmah iza klasičnoga povijesnog romana dobio povlašteno mjesto, moramo upozoriti da su joj pod rukom bili autori i njihovi radovi, jer ih je citirala ili nave-la u literaturi, koji upozoravaju na šire, južnoslavističke, pa i same slovenističke, okvire destrukcije tradicionalne forme žanra. Iako je u predzaključnom poglavlju *Kontekstualni okviri suvremenoga slovenskog romana povijesne tematike i njegove poredbene paralele* za hrvatsku književnost to ukratko učinjeno, pa i dijelom za suvremenu srpsku književnost, izostala je problematizacija modernističkoga romana i romana obnove modernizma, ključna za razumijevanje novoga povijesnog romana, kako ga dosta često kvalificira hrvatska književna historiografija. Ovdje mislimo prije svega na autore i romane na koje je svojedobno upozorio slovenski južnoslavist Janez Rotar u svom utemeljujućem radu *Zgodovinska projekcija – vrstna inovacija v sodobnem zgodovinskem romanu*; isto tako, izostavljene su slovenske modernističke povijesne proze, npr. *Alamut* Vladimira Bartola ili romani s ratnom povijesnom tematikom iz Prvoga ili Drugoga svjetskog rata (poput klasičnoga – *Balade o trobenti in oblaku* Cirila Kosmača itd.).

Shvativši dakle književno-povijesni preskok od pola stoljeća konceptualnim pitanjem, jer se naredni dio doktorata nastavlja analizom ratnog romana *Menuet za kitaro*, inače romana uvjetnoga statusa unutar žanrova povijesne proze budući da je riječ o autoru-sudioniku povijesnoga zbivanja, pratimo tipologiju reprezentacijskih praksi prošlosti u pomaku prema „pojedinačnoj povijesnoj istini“, gdje autobiografsko preteže nad univerzalnim tipom iskaza ili „narodno-idejnom“ uopćavanju. Osobito se pri tome analizira odnos suvremenoga romana prema povijesti i drugačijem konstituiranju glavnoga junaka, čija se razmišljanja o povijesti konkretno dovode u vezu s recentnim razumijevanjem povijesti (Pierre Nora, Jan Assman). Razlikujući pamćenje od povijesti, za junaka koji razmišlja o razlici zvanične i osobne „svoje proživljene povijesti“, pri čemu nemoć jezika „da obuhvati svu složenost zbilje“ još dodatno otežava predstavljanje zbivanja zavisnog od nesigurnoga osobnoga sjećanja i neposrednoga iskustvenoga horizonta,

dolazi se do oblika književnoga svjedočenja koje će posebno koristiti suvremeni memoarski i autobiografski roman. Odlučivši se za suvremeni autobiografski roman *Resničnost*, kolegica Latković ga eksponira kao važan primjer „ispisivanja osobne priče prošlosti“, a rezultate svoje pretrage grupira oko poteškoća na koje nailazi oblikovanje takve pripovijesti zbog „varljivosti i zamki same prirode sjećanja“, zbog čega nastaje „fiktionalna kontaminacija autobiografskog“ kao osnovno obilježje procesa prikazivanja prošlosti. Istinitost i autentičnost prikazanog te prizivanje sumnje u mogućnost njegove iskazivosti, vezano je uz tumačenje romana *Nekropola*: premda u osnovi autobiografski, zasnovan na traumatskom sjećanju, roman kao da reprezentira krizu romaneskne prezentacije prošloga, odnosno potragu za adekvatnim iskazom neiskazivoga (tj. umjetničko predstavljanje holokausta). Iako bismo, u redosljedu izlaganja, radije dali prednost romanima *Pot v Trento: prizori iz navadnega življenja Franca M.* ili *Obnebjje metuljev*, jednom zbog proširenja „biografskoga modusa“ obiteljskom kronikom, a u drugom slučaju radi toga što je „vezan uz idejno čvorište drugosti koja ima višestruko enzimsku snagu urušavanja slike prošlosti, pa time i sadašnjosti“, zadržat ćemo se na skupini suvremenih romana koji su, prema izvodima Ivane Latković, gotovo nedvojbeno postmodernističke impostacije.

Slovom višestrukih zaključaka, stroga dihotomna razdijeljenost i neupitnost idejne osnove prikazivanja prošlosti u romanu *Galjot* destruiira se na više razina prikazivanja lika stranca, u odgodi njegove identifikacije, s krajnjom svrhom poništavanja isključivih, monolitnih i homogenih konstrukcija u promišljanju Drugoga, što donosi i druge konceptualne promjene prikazivanja prošlosti, kojima se osnažuju „mjesto neodređenosti“ i relativiziraju okviri konačnog značenja. Posebno će to doći do izražaja u romanu *Stesnitev*, u kojemu se iz pozicije „izmještenog slovenstva“, koruskoga autora, kritički i ironično dovodi u pitanje uobičajena reprezentacija kolektivnog sebstva (selo kao arhetipski prostor, katoličanstvo kao glavna duhovna sila), čime se afirmira „konstruktivistička narav posredovanja prošlosti“, kao naglašena postmodernistička osobitost. (Re)ispisivanje povijesti s margine, kao „van-centrični pomak“, ironija i parodija u službi subverzije, pridonose relativizaciji te podrazumijevaju „razdijeljenost identiteta“, pri čemu su konstante svojevrsna „nerazrješiva dvojnost“, kao i „viđenje sebe očima drugog“ (str. 210). Na kompozicijskom planu suvremeni romani *Galilejev lesteneć* i *Kraljeva hči* vremenskim podvajanjem istih ili sličnih događaja, strukturiranjem priče paralelizmom vremenski različitih fabularnih linija, što rezultira dokidanjem vremenske linearnosti, odnosno ukazivanjem na cikličnost, ponovljivost povijesti, ne aktualiziraju samo analogijski odnos, nego otvaraju „prostor invencije“, budući da se „bivša sadašnjost“ i „aktualna sadašnjost“, kako se izvodi prema Gillesu Deleuzeu, ne ponašaju kao izvor i model, a narativni nizovi međusobno koegzistiraju ne kao original i kopija, već kao simulakrum ili fantazma.

Ukratko, možemo zaključno reći da je međuknjiževna studija Ivane Latković *Reprezentacijske prakse prošlosti u suvremenom slovenskom romanu* uspješno odgovorila na „svoje“ glavne teze o više performativnom negoli mimetičkom načinu reprezentacije prošlosti, odnosno o više iskazivačkim negoli prikazivačkim dimenzijama pripovijedanja u suvremenim romanima povijesne orijentacije ili tematike. Svjesno kontrastirani prema kanonskim autorima slovenskoga povijesnog romana – Ivanu Pregelju i Ivanu Tavčaru, brojni se suvremeni slovenski romanopisci – Vitomil Zupan, Boris Pahor, Lojze Kovačič, Andrej Hieng, Kajetan Kovič, Drago Jančar, Florjan Lipuš, Tone Perčič i dr. te njihovi romani – problemski interpretiraju s obzirom na reviziju velikih povijesnih priča, pitanja jezičnoga posredništva i problematiziranja autorstva te odnosa sjećanja i pripovijedanja i sl. Osim toga, budući da se gotovo sve interpretacije dijelom oslanjaju i na slična iskustva unutar hrvatske znanosti o književnosti (V. Žmegač, C. Milanja, K. Nemeč i dr.), vrijedan je pažnje i kratak poredbeni prikaz novoga povijesnoga hrvatskog romana. Jednako tako valja istaknuti, a to smatramo najznačajnijim znanstvenim i stručnim doprinosom disertacije Ivane Latković, mnoge produktivne navode i uspješne aplikacije recentne slovenističke i brojne strane teorijske literature, kako one o književnim reprezentacijama prošlosti općenito tako i one o suvremenom razumijevanju i prikazivanju prošlosti (i povijesti), pa i o osnovnim aspektima interkulture interpretacije.

03. Istraživanje je u okviru doktorskoga rada Gordane Tkalec *Hrvatska književnost na internetu (Recepcija suvremene hrvatske književnosti na internetskim stranicama srednjoeuropskih zemalja)* proizašlo iz već odmakloga autoričina empirijskog istraživanja u okviru magistarskoga rada na osječkom poslijediplomskom studiju hrvatske književnosti u kontekstu kultura srednjoeuropskih zemalja, pa je zanimanje doktorandice Tkalec bilo okrenuto fenomenu interneta, mediološkom pristupu književnosti, novim, elektronskim medijima te predstavlja pionirski pokušaj razumijevanja međukulture, interaktivne međumrežne recepcije književnosti.

Pristup temi Gordana Tkalec utemeljuje u kratkom povijesnom prikazu razvoja interneta i s osloncem na njegove sve brojnije teoretičare. Ističe se multimedijalnost i vizualnost interneta unutar kojih i književnost zadobiva novi oblik pojavnosti, a zbog određene posebnosti medija korisnik interneta postaje aktivni sudionik interakcijske komunikacije. Zbog toga će se drugi metodološki temelj istraživanja potražiti u teoriji recepcije budući da mnogi čimbenici međumrežne recepcije, zanimanje i vrijednosni sudovi, u odnosu na tradicionalne, bivaju promijenjeni i zahtijevaju revalorizaciju. Ukratko, teorijski se izvodi kreću od apologije vizualnosti, koja omogućuje proširenje razumijevanja, do novoga vizualnog identiteta književnoga komunikata, jer književnost na internetu sa svakom je stranicom u naglašeno vizualnom kontekstu – bilo zbog reklame bilo zbog ilustracije – pa se govori o hiper-



tekstualnosti, odnosno o hipermedijskom dokumentu. Objema vrstama skupova informacija zajedničko je proizvoljno povezivanje i ulančanost srodnih sadržaja. Sve izraženiji kontekstualni utjecaj interneta na književnost rezultirat će određenim sadržajnim, ali i žanrovsko-strukturnim promjenama; osim kraćih, sve se više pojavljuju izražajno slobodniji tekstovi, pa se u tom smislu mijenja i tip čitatelja, koji sve više dolaze iz socijalno marginaliziranih skupina. Internet, s druge strane, autorima omogućava određenu dinamiku u kreiranju tekstova, a njegova dostupnost i ovisnost o njemu upućuje na pojavu virtualnoga realizma, kojim kao da se briše razlika između stvarnoga i imaginarnoga svijeta.

Na području književne kritike internet je mnogima omogućio pristup javnosti, iako ne i kvalitetu prosudbe, jer se pokazuje da se još uvijek najpouzdanija književna kritika, kako se sugerira, objavljuje u tiskanim književnim časopisima među kojima većina imaju i elektroničko izdanje. Za prosudbu kritičke recepcije hrvatske književnosti na internetskim stranicama srednjoeuropskih zemalja, koje su okvirni predmet istraživanja, za odnos između djela i publike, važno je bilo vratiti se ishodišnim pitanjima estetike recepcije, pokušati je primijeniti na medij interneta te provesti određenu tipologizaciju. Iako se u autoričin znanstveni pojmovnik s mjerom i primjerenom razlikom u funkciji osnovni termini teorije recepcije spretno uklapaju, ipak je propuštena prilika teorijski osmisliti višestruku razvedenost horizonta očekivanja u virtualnim tekstovima, mogućnost njegova dokumentiranja, kao i problemski još više zaoštriti odnos individualne i društvene recepcije, produkcije i recepcije i sl.

Autorici ove u osnovi interkulturalne studije kao da je bilo je više do empirijskih pokazatelja kojima će kombinacijom statističke i deskriptivne metode doći do određenih provjerljivih rezultata – bez obzira na nestalnost pojedinih internetskih stranica, portala i blogova. Ali, prije nego li će sustavno izložiti rezultate svoga istraživanja, Gordana Tkalec se zaustavlja na utjecaju svakodnevnih zbivanja i globalnih promjena, odnosno ističe interkulturalnost kao vid nove kontekstualizacije, pri čemu se internet nadaje kao njezin glavni medij. Lokalizirano susjedstvo i tradicionalnu kontaktnost među narodima i književnostima kao da zamjenjuje nova „snaga međumrežja“, koja tekstove udaljenih kultura čini dostupnima, a interesne skupine iz različitih zemalja, tj. teritorija, „povezuje bez vremenskoga odmaka te time interes stavlja iznad nacionalnoga konteksta“, dok „globalna književnost“ postaje „nacionalno povezana“ (str. 81). Odlučujući se za istraživanje hrvatske književnosti u kontekstu multireceptivnosti multietničkoga prostora srednje Europe, u kojoj su nacionalne kulture „temeljem samobitnosti pojedinog naroda“, autorica dolazi do zaključka da je internet duboko inkorporiran u pojedino društvo te preuzima njegove stereotipe ili ranije stvorene predodžbe o pojedinim kulturama i narodima. Zbog toga je kulturna razmjena hrvatske književnosti s kulturama izabranih zemalja uvijek bila dobra osnova istraživanju kvalitete recepcije na internetu; Bosna i

Hercegovina je iz više razloga iz istraživanja izostavljena, ali je uvrštena Italija te tipične srednjoeuropske zemlje: Austrija, Mađarska, Slovačka, Češka i Slovenija, također i Srbija. Osim što je istraživanje sistematizirano po zemljama, prezentirano je i kratkim internetskim portretima pojedinih pisaca – od najzastupljenijega Mire Gavrana do portreta pisaca dvojne pripadnosti i pisaca u egzilu – Miljenka Jergovića, Marice Bodrožić i Slavenke Drakulić. Kako je istraživanje obavljeno dva puta, 2007. i 2009. godine, rezultati su kadšto odstupali od ranije stvorene opće slike hrvatske književnosti na internetskim stranicama pojedinih zemalja.

Uopćeno gledajući, recepcija hrvatske književnosti na internetskim stranicama srednjoeuropskih zemalja odraz je prvenstveno aktualnih shvaćanja, ali i povijesnih odnosa: u recepciji se još osjeća „blokowska podjela“, pa se pokazalo da je slovačka, češka i mađarska internetska publika vrlo upućena u hrvatska književna kretanja, s naglašenim interesom za hrvatsku dramu, posebno Miru Gavrana (čemu značajno doprinosi u Slovačkoj popularan *Gavranfest*, festival izvedbi njegovih drama). U sve tri književne internetske kulture relativno je dobro poznata suvremena hrvatska proza kako pisaca starije generacije – Šoljana, Slamniga, Majdaka, Pavličića i Tribusona, tako i mlađih poput Ante Tomića i Zorana Ferića, a poseban interes prati Slavenku Drakulić, Dubravku Ugrešić i Miljenka Jergovića, dakle pisce koji u hrvatskom tradicionalnom književnom društvu nisu baš općeprihvaćeni. Interes za ove autore naročito je izražen na internetskim stranicama Italije i Austrije, a tu se pokazuje i zanimanje za novija povijesna zbivanja, hrvatsko-srpske odnose, rat i sl.

No, najveći interes za hrvatske pisce ipak se očituje na internetskim stranicama zemalja bivše Jugoslavije, u Sloveniji i Srbiji, ali su zato informacije površnije i pristranije, bez ozbiljnosti kakvu se nalazi u bivšim „istočnim“ zemljama. U obje zemlje se zapaža pojačan interes za hrvatske suvremene pisce između dva provedena istraživanja, što se može objasniti razvojem interneta i sve većim otvaranjem internetske publike hrvatskim piscima. Uz već spominjane pisce (za Sloveniju treba dodati Renata Baretića i njegova vrlo popularnog *Osmog povjerenika*), čija je recepcija u svim zemljama ograničena brojem prijevoda, na srpskim se internetskim stranicama, razumljivo, javlja širi spektar pisaca, pa i oni koji na stranicama drugih zemalja nisu poznati – Jurica Pavičić, Edo Popović, Boris Dežulović i Borivoj Radaković. Navodi se da većina srpskih stranica ima pozitivnu recepciju hrvatske književnosti, da im je ona vrlo bliska, ali i da je dio pisaca stekao naklonost „antiratnim pismom koje Hrvatsku prikazuje u kontekstu ratnoga zločina“ (str. 184).

S obzirom na recepciju pojedinih pisaca, izabrani primjeri – Gavran, Jergović, Drakulić – ukazuju na različite motive njihova pojavljivanja na internetskim stranicama, kao i na različitu kvalitetu interesa. Iako je Miro Gavran vrlo popularan, najprevođeniji i najizvođeniji autor, njegov profil na internetu „nije plastičan i potpun, nego vrlo površan“, dok brojni knjižarski i izdavački portali pomažu da

se Jergovićeva popularnosti na internetskim stranicama protegne na cijeli njegov opus, pa i njegovu „dvopripadnu“ biografiju. S druge strane, politička angažiranost i osobna aktivna promocija uz međunarodne nagrade Slavenki Drakulić donosi gotovo podjednaku popularnost na internetskim stranicama svih istraživanjem obuhvaćenih zemalja, osim Slovačke.

Supostavljanje dvije po nastanku i razvoju tako različite, na prvi pogled čak i nasuprotne pojave – književnosti i interneta, nesumnjivo je velik istraživački izazov. Osnovno pitanje koje kod takva istraživanja nastaje jest njihov međusobni odnos i možebitno sinkretično djelovanje koje zajednički razvijaju. Takvo je i autoričino ishodište, koja se odgovora poduhvatila više s pragmatične, empirijske strane, te je iz suodnosa interneta i hrvatske književnosti izvela zaključak o njihovoj suovisnosti, koegzistenciji i međusobnim utjecajima. S osloncem na važnije teoretičare suvremenosti ili postmodernoga društva, koji se internetom bave kao glavnim medijem danas, ali i na recepcijsku teoriju, Gordana Tkalec uspijeva rasvijetliti fenomen interneta i moderne interaktivne recepcije, pri čemu se ne ograničava samo na njegove pozitivne vrijednosti, nego je podjednako svjesna najrazličitijih opasnosti.

Njezino je istraživanje pokazalo da svaka zemlja ima, bez obzira na zemljopisnu blizinu koja bi je vezala s drugima, svoje povijesne i kulturne posebnosti, koje se očituju i u recepciji književnosti na internetu. Kao zanimljivost istraživanja može se istaknuti činjenica da internet, bez obzira na širinu i različitost sudionika, dijelom potvrđuje stereotipe koje nalazimo u njihovim državama, odnosno kulturama. Iako je teško bilo očekivati suprotne odazive, zanimljivo je do koje mjere internet služi i kao zrcalo (ne)kulture. Isto tako je zanimljivo da, prema izvodima u doktoratu, autori iz prošlosti nisu toliko predmet internetske komunikacije, ali ih se može naći u internetskim enciklopedijama ili na specijaliziranim internetskim stranicama. U tom smislu doktorandica zaključuje tezom o potrebi poboljšanja nazočnosti hrvatske književnosti na internetu, jer je opazila da se na mnogim međumrežnim adresama ne insistira na kvalitetnim sudovima i relevantnim stavovima, već prevladava brza i površna konzumacija. Stječe se dojam da književnost prvenstveno ne zanima internet i da joj još nije važan medij, nego je koristan tek kao puki izvor informacija, za brzo širenje podataka, iako se najčešće radi, ističe autorica, o neprovjerenim i općim podacima. Međutim, svemu usprkos, internet je danas najučinkovitiji medij suvremenoga svijeta i kao takav jedna od temeljnih modernih platformi za širenje informacija o svemu, pa tako i o književnosti, što i nju prisiljava da mu se maksimalno podređuje, tj. da ga koristi i prilagođuje mu se.

04. Opsežno istraživanje Tomislava Zagode *Humor u slovenskom, bosanskohercegovačkom i hrvatskom romanu u razdoblju tranzicije* problematiku tranzicijskog humora u suvremenom romanu slovenske, bosanskohercegovačke i hrvatske

književnosti – inače potisnutu na margine znanstvenih rasprava, čemu uzrok valja tražiti u aktualnosti „ozbiljnih” tema koje je nametnula s jedne strane ratna zbilja, a s druge strane društveno-ekonomska tranzicija – ovim istraživanjem dobiva središnje mjesto. Humor, prema izvornom stajalištu autora teze, nije bio samo odgovor na suvremeni svijet tranzicije, nego je predstavljao poseban komunikacijski kôd u kojem su se artikulirale uzajamne potrebe autora i čitatelja za rugalačkom subverzijom društvenih i kulturno-povijesnih sastavnica novouspostavljenih političkih zajednica. Načelno možemo reći da je očekivani znanstveni doprinos istraživanja zacrtan sinopsisom, koji nije samo u širem teorijskom razumijevanju složene problematike humora u razdoblju tranzicije, odnosno u tome da potakne interes naše znanstvene zajednice za proučavanje fenomena humora, nego i u težnji da doprinese izgradnji „komplementarne slike romaneskne produkcije” suvremene hrvatske književnosti u odmjeravanju sa susjednima, slovenskom i bosanskohercegovačkom, u potpunosti ispunjen.

U podužem uvodnom poglavlju, u kojemu se ocrtavaju glavni smjerovi i naglasci istraživanja, nakon metodološke skice istraživanja u kojoj se ističu komparativni postsocijalizam – slavenska iskustva, kultura sjećanja i slična pojedinačna teorijska ishodišta, zatim kombinira poredbeni s interkulturnim pristupom, pri čemu se konstelacija slovenskog, bosanskog i hrvatskog romana shvaća kao intencionalna situacija „ukrštenih kultura”, koja u polju zajedničkoga razumijevanja uključuje i samorazumijevanje, kako autora analiza tako i primarne zajednice u kojoj se istraživanje provodi. Uz oslonac na neke domaće autore koji su se bavili pitanjima ironije i humora (poput B. Škvorca, G. Slabinac, D. Fališevac ili L. Plejić) te uz podsjećanje na domaće i inozemne poznate teoretičare humora, satire ili ironije, Tomislav Zagoda koncipira svoje istraživanje s naglaskom na humoru u odnosu na određene dominantne tendencije ili tematske sklopove u suvremenom romanu, kao što su povijest i identitet, ideologija, (sub)kultura i rat. Iz toga će proizaći kombinacija aktualnih kulturnih teorija sa suvremenijim teoretičarima i analitičarima humora, pa će jednom izbiti u prvi plan teorija kulture pamćenja (J. Assmann) te nostalgična ironija i groteskna menipeja, odnos cinizma i grotesknog realizma, funkcija ironijskih žarišta, humoristički aspekti tranzicijskog *pharmakosa* ili kolektivnog antijunaka, a u drugim slučajevima veze humorističkih postupaka i književnih stereotipova liberalizma (narkomana, prostitutki, mafijaša i poslovnih mešetara). Satirična dekonstrukcija izmišljanja tradicije i redefiniranja identiteta dovodi se u odnos s teorijom kulturnih studija, a radikalna varijanta satiričke dekonstrukcije nacionalne mitologije istražuje se u kontekstu avanturističke parodije, kao što se ironijski aspekti patrijarhalnog kronotopa dovode u vezu s konceptom kulturne intimnosti M. Herzfelda, a poznata Bahtinova koncepcija karnevalizacije ima važnu ulogu u tumačenju izloženosti (post)ideologije društva humorističkom obratu. Problematika satire etničkih stereotipova razmatra se u kontekstu postsocijalističke

tranzicije uz pripomoć folkloriste Ch. Daviesa, P. Sloterdijka, E. Saida, M. Todorove ili L. Hutcheon (o konzervativnoj strategiji obrambenog humora) itd. Kao što je razvidno već iz ove ilustracije samosvjesne eklektičke metode, naglašeno individualizirane pojedinačne analize romana i posebni tipovi humora, satire ili ironije dovode se u vezu s učinkovitom teorijskom literaturom i tako analitičko-teorijski diskurs ovog doktorskog rada podižu na primjerenu stručnu razinu određenoga zadovoljavajućega znanstvenog uvida.

Potpoglavlje *Teorije humora* zasluživalo bi status samostalnog poglavlja jer je zapravo riječ o teorijskoj studiji koja sistematizira kod nas rijetko problematizirane spoznaje o humoru, od teorija inkongruencije, superiornosti i olakšanja do sistematizacije humorističkih oblika, poput satire, ironije, groteske i parodije (koja se pobliže razmatra u odnosu na transtekstualnost, metafikciju i ironiju). Za kasniju analizu pojedinih romana ova prethodna teorijska ekspertiza (premda će se ona dalje razvijati i u tumačenjima) od presudne je važnosti jer omogućuje precizniju žanrovsku klasifikaciju i time stručno kvalificiraniju prosudbu. Brojne tipološke odrednice humornoga – u rasponu od Freudove ideje humora kao tehnike uštede psihičke energije ili Pirandellova razlikovanja humorističkoga i komičnoga definicijom komičnoga kao percepcije suprotnosti u predmetu i humorističkoga kao oznake osjećaja, do lingvističkih teorija humora i teorija verbalnog humora (A. Koestler, S. Attardo) – kao da idu na ruku sistematizaciji humora koja računa s njegovim najraširenijim oblicima pojavljivanja, sve do parodije kao modusa pojavljivanja ironije i humora, osobito u doba postmoderne i tranzicije.

Poglavlje *Humor vs. povijest i identitet* uspostavlja kratki socijalno-povijesni kontekst tumačenja prikazivanjem „tranzicijske stvarnosti sa svim njezinim sociokulturnim antagonizmima“ za sve tri izabrane književnosti, odnosno društva (koriste se aktualni kritički osvrti i rijetke književno-povijesne prosudbe). Osim općega opisa razdoblja postsocijalističke tranzicije, ističu se nostalgija i antiutopija, tranzicijski *pharmakosi*, ironija, apsurd i travestija identiteta kao zajednički nazivnici pojedinim grupama pisaca iz svih triju književnosti. Interpretacije se ponavljaju najčešće pomalo graduirano, od predstavnika slovenskoga romana, preko bosanskohercegovačkih pisaca do hrvatske književnosti, tako da se spoznaje o pojedinim zajedničkim karakteristikama romana ili oblicima humora uvijek nekako sretno odmjeravaju spram romana iz domaće, hrvatske književnosti; sve i kada granica prema bosanskohercegovačkim piscima u tom smislu nije uvijek jasno naglašena.

Naime, odlučivši se za mlađe autore, „generacijski aspekt percepcije“, doktorand kroz razne analitičke partije, u raznim mrežama analiza interpretira ove romane: Aleš Čar, *Pseći tango* (2002.); Andrej Skubic *Popkorn* (2010.); Goran Vojnović, *Čefuri raus!* (2009.); Almir Alić, *Soliter Titanic* (2006.); Emir Imamović, *Tajna dolina piramida – U potrazi za dokazima da su u Bosni i Hercegovini živjela inteligentna bića*

(2007.); Nenad Veličković, *Konačari* (1997.) i *Sahib – impresije iz depresije* (2002.); Vlado Bulić, *Putovanje u srce hrvatskoga sna: sedam linkova ne jedan blog* (2006.); Boris Dežulović, *Jebo sad hiljadu dinara* (2005.), Maša Kolanović, *Sloboština Barbie* (2008.) i Ante Tomić, *Što je muškarac bez brkova* (2003.).

U ovom poglavlju nastoji se pomnim tumačenjima pojedinih romana, prema već istaknutim kategorijama ili prema spomenutim teorijskim okvirima, doći do određenih rezultata i zaključaka, s obzirom na oblike humora, a pogotovo s obzirom na pojavnosti tranzicije. Za ilustraciju izdvojit ćemo tri zanimljiva zaključka, koji daju dobru ukupnu sliku polja istraživanja. Kada se govori o paradoksima postmoderne satire, zaključit će se uz Skubicov roman *Popkorn* da se autorova satirička tradicija oslanja na tradiciju naturalizma koja odgovara satiri s „ironijskim aspektom tragedije“, ukratko: „Niski modus Skubicove satire u kojem prolaze prostitutke, narkomani i mafijaši izražava paradoks postmoderne satire koji se sastoji u proturječju između postmodernog postideologizma (zasićenosti svim idejnim metanaracijama) koji redovito završavaju u cinizmu, i intencije upisane u kôd satire: želje za poboljšanjem svijeta.“ (str. 105). Autor analize se pita ako svuda vlada svekoliki determinizam, čemu upozoravati na njega i služi li satira samo „retoričkoj vježbi ciničnog uma ili je moguće da u krhotinama utopije traga za njezinom punom slikom“? Isto tako, kada je riječ o romanu *Soliter Titanik* Amira Alića, zaključuje se da groteskni elementi Alićeva humora označuju devijacije postjugoslavenske Bosne i Hercegovine i znak su razočaranog utopizma. „Oprečne i suprotstavljene političke ideje“, slovom doktoranda, „dobivaju u Alićevu romanu svoj menipejski književni pandan s istaknutim bizarnim i grotesknim humorističnim elementima. Takav je humor svojevrsni simptom straha od sadašnjosti, njezina kapitalističkog darvinizma i balkanskog nacionalizma, ali ujedno i način suočavanja s njome i njezina kritičkog raskrinkavanja.“ (str. 97). Kada pak se, primjerice, kroz Smiljevo tumače ironijski aspekti patrijarhalnog kronotopa u romanu *Što je muškarac bez brkova* Ante Tomića, ističe se polaritet svetkovnog i svakodnevnog pamćenja, obilježenoga sjećanjem na idilični društveni poredak kojemu se suprotstavljaju subverzivna zanovijetanja – „ceremonijalni jezik blagdana i projekcija savršenosti raspršuje se u gostioničarskoj heteroglosiji lokalnih dokoličara“, odnosno, riječima Tomislava Zagode, koje se odnose i na druge mlade pisce: „Takva strukturalna mezalijansa osnova je Tomićeve autoreferencijalne ironije blagog etnocentrizma, koja se ostvaruje kao humoristični diskurs kulturne intimnosti pisca i pripovjedača s prikazanom smiljevačkom zajednicom. Tomićeva ironija u korpusu odabranih romana, ali može se reći i općenito među mladim autorima, rijedak je primjer humoristične strategije utemeljene na strukturalnoj nostalgiji. No s obzirom na izniman uspjeh kod čitatelja, taj roman potvrđuje da tranzicijsku književnost mladih autora ne prožima samo supkulturni doživljaj svijeta i njegov najčešće radikalni antitradicionalizam, nego da tradicija ima svoje mjesto u kolektivnim figurama pamćenja i u humorističnom osmišljavanju prošlosti i sadašnjosti.“ (str. 122).

Poglavlje *Humor vs. ideologija i (sub)kultura*, s potpoglavljima *Antiideološka i subkulturalna satira*, *Etnička satira*, *Subverzivno tijelo – tijelo vs. ideologija i kultura*, supostavlja nekoliko najinteresantnijih tranzicijskih proza iz perspektive problematizirana „mjesto sjećanja“ koje suprotstavlja bivše ideologe ili znakove bivše ideologije njihovim subkulturnim ironizacijama i ismijavanju. *Pseći Tango* Aleša Čara i *Putovanje u srce hrvatskog sna* Vlade Bulića dva su lica iste igre ideologije i njezine humorističke destrukcije. Svojevrsna „karnevalizacija tranzicijske svakidašnjice“ s vrhuncem u „postavangardnoj groteski“, bolje rečeno ismijavanje „postjugoslavenske društvenopolitičke polarizacije“, izaziva „humorističku katarzu“ dvostrukoga učinka, društvenoga i poetičkoga. „Neutralna satirička fokalizacija utočište je izgubljenoga postmodernog i postsocijalističkog subjekta koji jedinu pouzdanost osjeća u ideološkoj praznini“ (str. 128). A kakva je onda književnost u tranziciji, kakvi su to tranzicijski antijunaci?

Sudeći prema rezultatima doktorandova pretraživanja ključnih romana epohe u trima južnoslavenskim književnostima, najproduktivnija je subverzivnost popularne kulture i alternativni načini života, nalik na protagoniste-igračke Kardelja, Barbi ili Kena, Raškovića ili Tuđmana, pri čemu se trajno ismijava „potrošnost ideoloških označitelja“ i njihova kontigencija, kao na simboličnom Hreliću u romanu *Sloboština Barbie* Maše Kolanović: „Fetišizam robe sukobljava se s fetišizmom ideja, a konzumerizam i popularna kultura uništavaju svaki oblik ideologizacije povijesti i sadašnjosti. Nasuprot muzealizaciji, povijest u romanu Maše Kolanović doživljava temeljitu profanaciju.“ (str. 135). Zato je i svaka Veličkovićeve „komična besmislica“ vapaj za smislom koji je nemoguće naći u kontekstu „postsocijalističkog etnocentrizma“. Njega pak moćno ismijavaju i Bulićevo *Putovanje*, kao i *Čefurni raus!* Gorana Vojnovića, iz kritičkoga pogleda niske kulture darkera ili „dojdeka“ s juga: Bulić rabi stereotip darkera kao negaciju mitološki konstruiranoga hrvatskog identiteta, pri čemu se humor javlja kao modus dehijerarhizacije identiteta, dok Vojnović prikazuje imigrantski prkos kao psihološku bazu satirične poruke prema kulturnoj hegemoniji.

Ne na kraju, trebamo istaknuti i poglavlje *Humor i rat*, u kojemu se problematiziraju humoristički aspekti estradizacije rata, tragična ironija kao moralna kritika rata te satirička kategorija subverzije ratne ideologije, kojima se ratno stanje kao krajnje tragičan vid društva u tranziciji prikazuje kroz desakralizaciju heroja ili otporom postjugoslavenskim nacionalističkim mitovima, pri čemu anegdote i razne legende „reprezentiraju oralne figure pamćenja koje stvaraju povijest svakodnevice, povijest odozdo“. Ilustriramo li doktorandovo pisanje o humoru i ratu, najbolje ćemo učiniti ako zavirimo u tumačenje romana Borisa Dežulovića *Jebo sad hiljadu dinara*, u kojem zasebnu satiričnu kategoriju subverzije ratne ideologije čine pripovjedačevi mikronarativi: „Riječ je o hiponaracijskim distorzijama glavne

radnje; raznovrsnim oblicima sjećanja kojima likovi govoreći o prošlosti prekidaju tijek osnovne radnje. Ta je tehnika uobičajena u oblikovanju humorističnih tekstova, pa tako i Frye ističe kako je hotimično rasplinjavajuće udaljavanje od predmeta 'udomaćeno u tehnici satire'. Dežulovićeve analepse djeluju kao komični pokretači radnje na trima razinama: akcijskoj (usporavanjem radnje i odvlačenjem pozornosti s glavne radnje), eksplikativnoj (objašnjavajući nastanak tragedije i njezine ironijske aspekte) i tematskoj.“ (str. 192).

Sličnim uvidima koji obiluju terminološkom preciznosti podjednako kao i analitičkom minucioznošću Tomislav Zagoda dolazi ne samo do sugestivne interpretacije romana nego i do uvjerljivih zaključaka kako o osobitostima humora općenito (kao dominantnog poetičko-stilskog sredstva tranzicijske proze) tako i do pobliže karakterizacije suvremene romaneskne proze, koja već zaslužuje pomniju književno-povijesnu kontekstualizaciju. Nakon uvida u tri korpusa nacionalne književnosti određene zajedničke tendencije suvremenoga romana, ali i u neka obilježja uporabe humora s obzirom na različite književne tradicije, možemo upisati kao glavne rezultate istraživanja.

Opozicija prošlosti i sadašnjosti te dominantne kulture i subkulture, transnacionalni duh, proturatne geste i subverzije etnonacionalističke interpretacije rata, autoironijske strategije pripovijedanja, suprotstavljanje apsurdnom stvarnosti apsurdnom tekstu, ironijska dekonstrukcija, komični kontrapunkt nastao u opreci individualiziranog sjećanja i institucionalnog pamćenja, propitivanje odlika žanra (dnevnik ili roman), imagološke dihotomije (balkanskom se primitivizmu suprotstavlja den-dizam humanitarnog činovnika), kontinuitet distanciranosti kao narativnog obilježja u postsocijalizmu, satirični tonalitet eksplicitnog realizma, postmoderna skepsa i cinizam, retorika psovke i vulgarizama, infantilni glas pripovjedača i naivna ironija, figura tragikomičnog sjećanja, banalizacija i profanacija kao oblici subverzije političkih makronarativa, ravnodušnost, nihilizam i pobuna samo su neke od pojedinačnih, ali i zajedničkih osobitosti slovenskog, bosanskohercegovačkog i hrvatskog romana u razdoblju tranzicije.

S druge strane, postmoderna skepticizam u vidu cinizma, emocionalna distanciranost i opći relativizam i agnosticizam humora u slovenskom romanu kontrastira se s bosanskim humorom „u kojemu razočaranje propašću socijalizma ima obilježja sentimentalizma“, dok se hrvatski humor razlikuje od oba spomenuta po „opsevnom hrvanju s pitanjem nacionalnog identiteta, mitološkim rekonstrukcijama nacionalne prošlosti i po snažnom subkulturnom otporu ruralizaciji sociokulturne scene“; slovom krajnjega zaključka, zajedničko pak obilježje humora jeste otpor ideologizaciji i povijesti, kao i svim oblicima kulturne i političke hegemonije, pri čemu je „komička katarza“ njegova glavna funkcija.



## DEMONI JUŽNOSLAVENSKE AVANGARDE, POETIKA ŽRTVOVANJA

01. Poredbeno-interkulturalna monografija Tzvetomile Pauly *Estetički i ideološki aspekti demonizma u poredbenom kontekstu južnoslavenske avangarde (1915.–1930.)* raspoređena je u osam glavnih poglavlja s nizom potpoglavlja. Uvodna poglavlja kreću od osnovnoga zacrtavanja teze, a cilj im je polaganje teorijske i terminološke baze, koja je zamišljena u nekoliko krugova, odnosno hvatišta. Naglašavanje subverzivnosti prema kulturi s prevlašću monoteističke (kršćanske) religioznosti, odnosno isticanje kritičkoga potencijala demonskih figura, vodi hipotezi prema kojoj su fantastični i groteskni oblici motiva demona, kao dominantne forme avangardnog opoziva stvarnosti i njezina tradicionalno *lijepog* prikazivanja u umjetnosti, zapravo u službi antimodernističke kritike civilizacije. U tom se smislu *demonizam* avangarde shvaća kao „negativni svjetonazor koji proizvodi estetički kôd ružnoga, zazornoga, disharmoničnoga“, pa se zadatak poredbene analize tekstova iz južnoslavenskih književnosti shvaća kao problematiziranje onih mjesta na kojima se „demonsko pojavljuje kao lik, kao motiv, kao tema, kao metafora, metonimija ili kao razaranje logičkog poretka sintakse“ (str. 7). Pri tome pojam demona kao paradigmatična forma književnih likova sotonističkog tipa obuhvaća pojedinačne figure poput *vraga* ili *đavla*, *zmaja*, *more*, *vampira*, *nepoznatog nekog*, *dvojnika*, *pauka* i *smrti*, koje povezuje zajednička osobitost *zlog fantastičnog bića*. Nakon kraćeg pregleda dosadašnjih istraživanja koja su sustavnije obavljena na korpusu bugarske književnosti, pristupa se terminološko-teorijskom sondiranju širega „terena istraživanja“.

Ponajprije se problematizira demonско kao književni motiv, osobito u smislu teme ili lika, te se figure demona promatraju u perspektivi kulturne imaginacije i u odnosu na mitološke obrasce, od antičkih demona i slavenske demonologije (mitologije) i folklora, preko demona kršćanstva do razumijevanja i obrazlaganja funkcije demona u kontekstu suvremene civilizacije i/ili modernizma, osobito iz rakursa psihoanalize. Nadalje, demoni su, kako glasi jedna od „definicija“, višak nelagode, „utjelovljenja negativnih aspekata kritike“, upućene posredno, kao energija naših nagona usmjerena prema nekom objektu – cilju koji će je osloboditi, rasteretiti. Oni su, u osloncu na Freudovu misao, opake želje, potomci odbačenih, potisnutih nagonskih uzbuđenja. Napokon, ideološki gledano, demoni su važni agenti nadzora, prevencija i kazni preko kojih operira vlast (što će za „interpretativne namjere“ povezane s avangardnim tekstovima biti od ključne važnosti). Shvaćene kao ideološke figure, kao lažne slike danoga sustava vjerovanja ili pogleda na svijet, demonske fantazme dovode se u vezu s onim kritikama ideološkoga (F. Jameson, T. Eagleton, S. Žižek), koje „izvorne“ autorske ideologije ideologiju tumačenja, pa ni ideologiju kao takvu, ne izdvajaju iz estetičkoga čina, koji je sam po sebi ideolo-

gičan, kao što je ideologična svaka simbolička praksa koja nas „štiti“ od nesklada Realnog. I obratno, dovedeni u vezu s antimodernizmom, demoni drugog poslijeratnog modernizma – kao preferirani ideološki znakovi kritičkoga odnosa prema modernoj civilizaciji koji uključuju da se i samo moderno doba shvaća kao demon – u poetici avangarde svojevrsni su unutarnji „razodgajatelji“ ideologije modernizma, odnosno njezine „optimalne projekcije“. Pri tome se autoričina interkulturalna i interdisciplinarna metodologija, koja povezuje književnost i ideologiju, pokazala kao višestruko produktivna i, u odnosu na dosadašnje interpretacije, inovativna.

Opravdano je i smisljeno i to što se u rad uvodi psihoanalitički pojam *Das Unheimliche*, kao i propitivanje groteske s namjerom da se iznese na vidjelo grotesknost demonskih oblika i dijaboličnost groteske. Pomna raščlamba obaju pojmova, na koje potiče dvosmisleni osjećaj zazora vezan uz „fantastičku simboliku“ grotesknih figura demona i đavla, pokazuje da osjećaj *Das Unheimliche* valja istodobno vezati uz zastrašujući i zazorni objekt te strahovanje i zaziranje koje samo po sebi skriva i otkriva nešto vrlo intimno za strahujući subjekt: ono je „koncept-ishodište koje razotkriva ne toliko ono što stoji iza jezovitog objekta u individualnom slučaju, već kako je on postao jezovit, zašto uopće osjećamo jezu i strah, i fascinaciju pred zastrašujućim oblikom“ (str. 38). Propitivanja vezana uz Freudova promišljanja i analize omogućuju doktorandici Pauly ne samo otkrivanje mehanizama i uzroka demoniziranja (na primjeru figure smrti ili oca), nego su dobrom podlogom za kasniji analitički oslon na Lacana i na njegove sljedbenike. Otvara se pritom uvid u ambivalentnost figura zlih duhova, koji se prikazuju kao istodobno zamamni i odbojni, u kombinaciji zoomorfnih i antropomorfnih crta, kao granična bića koja uzrokuju posebnu vrstu „uznemirujućeg čuđenja“, „privlačnog zaziranja“. Kao dvosmislena groteska uključuje ne samo paralelizam s demonskim nego se očituje i kao ekscesna istinitost, pretjerana ili deformirana stvarnost, što dovodi do distanciranja i otuđenja. Inače, svoj pojam groteske doktorandica Pauly temelji uglavnom na uvidima W. Kaysera, koji grotesku razumije prije svega u estetičkim kategorijama, i M. Bahtina, koji je povezuje s karnevalskim smijehom, a paradigmu književno oblikovane groteske nalazi u Baudelaireovom pjesništvu, u talijanskom teatru groteske (L. Pirandello), u njemačkoj ekspresionističkoj drami i u određenim crtama Kafkine groteske, na primjer u ekspresivnoj mimici i gestikulaciji likova, koje preeksponiraju njihove osjećaje do stupnja otuđenosti.

Nakon pregnantnog i sadržajnog metodološkoga uvoda, koncipiranog u nekoliko unakrsno postavljenih hvatišta, koja će u tumačenjima biti potvrđena i proširena novim teorijskim uvidima, analitički dio doktorskoga rada Tzvetomile Pauly kao da je komponiran ciklički, u nekoliko koncentričnih problemskih krugova, pri čemu nijedan nacionalni književni korpus, bilo hrvatski, bugarski ili srpski, nema povlašteno mjesto. Jednom će se problem identificirati u tekstovima pisaca iz hrvatske književnosti, pa usporediti s onima iz bugarske, ili će, obratno, autoričino iskustvo

bugarske modernističke književnosti poslužiti kao polazište za pretraživanje sličnih fenomena unutar hrvatske i srpske avangarde, da bi se sve zajedno, u više navrata, dovelo u vezu i s klasicima europskoga književnog modernizma.

U poredbenim analizama prvi krug problema koncentriran je oko demonskoga u užem smislu, kao što su vampir i zmaj (u istoimenim pjesmama A. B. Šimića, G. Mileva i u prozama srpskoga antimodernista M. Nastasijevića). Iako su interpretacije zasebno izvedene, u sva tri primjera mogu se pronaći jasni estetički simptomi demonizma i ono što ih čini prepoznatljivima u kontekstu južnoslavenske avangarde. Često proizlazeći iz folklorne tradicije, ali razvijeni radikalno modernistički, motivi zmaja ili vampira, prepušteni slobodi moderne amoralnosti i poročnoga govora, s jedne strane „pretpostavljaju zaoštrenu formu nelagode moderne, skepsu prema pojmu napretka i razočaranje idealima prosvjetiteljstva“, a s druge „vizionarsko proročanstvo o promjeni i dolasku novoga svijeta“, odnosno „dubinama“ zanosa naših vlastitih demona ili kolektivnih fantazmi. „Mitska čudovišta i sablasti“, riječima doktorandice Pauly, „u razmatranim južnoslavenskim poetikama međuratnog modernizma i ekspresionizma nisu više zastrašujuća stvorenja koja uzrokuju jedino muke, već su također i vrlo zavodljive, erotski i ideološki privlačne slike koje zavode i odvode individualne duše s onu stranu pojavnog svijeta“ (str. 102). Kao osobitu vrijednost analiza istaknimo i kompleksno prikazivanje zbirke pjesama i novela iz koje su analizirani tekstovi, tj. Šimićeve zbirke *Preobraženja*, zbirke *Ikone spavaju* Gea Mileva i knjige novela *Iz tamnog vilajeta* Momčila Nastasijevića.

Naredni krug pitanja veže se uz problematiku *dvojnika* kao „simulakruma“ jastva, koji, u skladu s freudovskim razumijevanjem čovjeka kao „bića manjka“, „simboličkim udvajanjem“ istodobno nadoknađuje i obnavlja nedostatak, a posebno značenje zadobiva u kontekstu „malih“ književnosti, „u njihovu heterogenom poklapanju i miješanju anakronizama i noviteta“. Spomenimo, od niza analiziranih primjera, tekstove A. B. Šimića, U. Donadinija, A. Cesarca, M. Crnjanskog, Vl. Poljanova, u kojima se lik dvojnika shvaća u preklapanju s idejom demonizma. Od ogleadne Cesarčeve *zvijeri-planine* iz istoimene novele, kao ekvivalenta Krležinog „svemirskog đavolskog mehanizma“, Šimićeva nedovršenog romana *Dvostruko lice* i đavola Donadinijevih pripovijesti *Dunja* i *Doktor Kvak*, u kojima se na sličan način u dvojničkom liku konfrontiraju umjetnik ili znanstvenik i njegov prijatelj doktor, kod Donadinija i „u zrcalu erotičkog ogledavanja i demonske žudnje“, do pomno izvedenih i komparatistički orijentiranih analiza gdje se opširnije obrađuje dvojnička figura demona-savjesti kod Cesarca, Mileva i Poljanova te *sumatraistički* dvojnika M. Crnjanskog. Tu se autorica kreće između estetičkih pitanja funkcije fantastike i groteske u avangardnim prozama i propitivanja ideološkoga antagonističkoga obzora. Antagonizam se učituje u „stvaranju dvojničkih parova demona“, „modernih ciničnih demona“ i lijevih protudemona. Dvojništvo između vladajuće beživotne sablasti i osvetničkih mitskih organizama poput Milevljevog zmaja i

Cesarčeve hiljaduglave nemani, dakle, političko je „rivalstvo“ (str. 124). Analize koje zatim slijede pokazuju da se duh demona, svojevrzne derivatne forme demonskih inkarnacija, u ekspresionističkim pjesmama i prozama znao javljati i izvan atipičnih demonskih spodoba, u liku pauka ili figure dvojnika sa žabljom glavom. Izdvojit ćemo dva primjera: figuru Nepoznatog Nekoga i mušku figuru Smrti, koje se vežu uz demonsko iskustvo južnoslavenskih pisaca Rajčeva i Krleže, odnosno Poljanova, Minkova i Dalčeva, pa i Poljanskog. Doktorandica Pauly svoju analizu Nepoznatog Nekog, inače česte teme u hrvatskoj akademskoj kritici, započinje analizom sličnoga fenomena u bugarskoj književnosti, figure Nepoznatoga u prozi G. Rajčeva, koja je mišljena u neposrednoj psihološkoj korelaciji s figurom smrti. Analizirana u neposrednoj korelaciji s Matoševom *Morom*, dijabolična fantazma Nepoznatoga u autoričinu tumačenju ima, osim književno-povijesne, i političku dimenziju aktualizacije, što osobito vrijedi za novelu *Veliki meštar sviju hulja*, koja dokumentira ne samo kulminaciju Krležinih „ekspresionističkih personifikacija“ nepoznate sile koja uništava život i sije smrt, nego se i stanje u pogrebnom poduzeću „Ha-pe-ze“, koje simbolizira društvo u cjelini, kroz agonalan odnos glavnih protagonista Kraljevića i Velikog meštra, temelji na neprijateljskom, protivničkom aspektu dvojništva. Sugestija je da je Kraljevićevo raspoznavanje Nepoznatoga ili velikog meštra vezano uz njegovu samospoznaju Drugim: ugledavši i prepoznavši Šefa, „junak postaje svjestan tko je nevidljivi Netko koji je zažudio samovoljnu smrt frajle iz pivnice, koji je zažudio i organizirao ‘veliko ratno klanje’, a koji također žudi i Kraljevićevo samoubojstvo“ (str. 154-155). Krležini demoni postupno prerastaju u utjelovljenja ideoloških pozicija, poput Nečastivog doktora Gregora iz pripovjednog ciklusa o Glembayevima ili doktora Kyrialesa iz *Povratka Filipa Latinovicza*, između kojih, groteskno ili cinično, arbitrira smrt.

Persona smrti, đavolja mašinerija i apokalipsa posljednji su problemski kompleks doktorskoga rada Tzvetomile Pauly. U razmatranju više tipološkom nego interpretativnom nabrajaju se i kratko komentiraju tekstovi već spomenutih, ali i drugih autora, u kojima se npr. gospodin Smrt (kao figura smrti utjelovljena u liku demona ili kao psihološki *alter ego* junaka, njegov dvojnik) odnosno primjeri dijabolizacije sata (koji bugarski povjesničar književnosti V. Stefanov shvaća kao „vražji mehanizam“) razumiju kao specifične demonske fantazme. S njima u vezi javljaju se za avangardu, ali i za antimodernizam, tipične slike apokalipse, a najuvjerljiviji je primjer Minkovljeva pripovijetka *Sat*: čovjek s metalnim mozgom, gospodin Stap Klap, oslobađa pripovjedača sputavajuće ovostranosti, i dok obojica u kutiji mrtvog sata lete prema mjesecu, jedno satno njihalo razdvaja zemljinu kuglu na dvije polovice: „Smaknuće Zemlje je djelo znanstvenih, racionalnih demona moderne, a to su strojevi, satni mehanizmi, filozofska postrojenja, psihičke strukture koje odvajaju čovjeka od zemlje, povijest od vječnosti, duh od duše. U moderni *mehaničko* ubija ‘organsko’; *grad, tehnika* i *kultura* uništavaju ‘prirodu’, a *stvari* i *materija* oduzimaju

vrijednosti 'slikama i snovima', (str. 169). U tom je smislu i spodoba smrti dobila nove varijante (kao npr. u Poljanskog, kao vesela apokalipsa, komedijantski lakrdijaški odgovor koji se pretvorio u grotesku). I na kraju, kao svojevrsni novi tip demona – balkanski – pojavljuje se Micićev *Barbarogenij*, na liniji ekspresionističkoga aktivizma, kao Istok protiv Zapada. U međukulturnom (kozmpolitskom) projektu, u manifestima i slikama zenitista, doktorandica Pauly ne nalazi samo „mitotvorska čvorišta regionalne pripadnosti“, nego vidi i priliku da njima ilustrira povijesni i književnopovijesni kontekst svojega istraživanja, osobito u onom aspektu prema kojemu se avangarda shvaća kao imaginarna kompenzacija za nelagodu prema naciji i tradiciji, prema svakom uvriježenom modelu kulture, odnosno u strategiji decentriranja tradicionalnoga kulturnog prostora, kako bi makar samo programatski „zaživjela“ demonska fantazma o periferiji koja će jednom moći preuzeti središnje mjesto gospodara (gdje bi se Diogen mogao sunčati do mile volje, a da mu ne smeta megalomanska sjena Aleksandra Velikog).

Da zaključimo, iz ovoga prikaza interkulture studije Tzvetomile Stefanove Pauly razvidno je da njezin posao nije bio lak ni jednostavan: kandidatkinja je pedantno obradila niz individualnih opusa iz triju književnosti, opsežnu sekundarnu literaturu (na njemačkom, francuskom, engleskom, poljskom i na južnoslavenskim jezicima), a premda porijeklom Bugarka, odlučila se za hrvatski jezik. Optimalno postavljen zadatak, koji uključuje preispitivanje estetičkoga i ideološkoga polja avangarde u komparativno-kontrativnoj analizi koja „apstrahira od položaja i značenja u matičnoj kulturi“ u korist međašnoga, tj. međukulturnoga, nedvojbeno je dosegnut, pa, dapače, i premašen: pažljivo teorijsko sondiranje polja istraživanja, svrsishodno odabran korpus tekstova, velika informiranost u području stručne literature, bilo teoretske bilo književnopovijesne, zavidna erudicija i kreativnost pokazana u interpretacijama, rezultirali su vrijednim i inovativnim radom, korisnim za proučavatelje južnoslavenskih kultura. Doktorski rad Tzvetomile Pauly vidljivo obogaćuje proučavanje naslovne teme, a u nekim poglavljima i prekoračuju svoju osnovnu namjeru, nudeći cjelovita tumačenja pojedinih djela južnoslavenskih modernih pisaca (Antuna Branka Šimića, Gea Mileva, Momčila Nastasijevića, Ulderika Donadinija, Augusta Cesarca, Miloša Crnjanskog, Vladimira Poljanova, Georgi Rajčeva, Miroslava Krleže, Svetoslava Minkova, Atanasa Dalčeva i dr.).

Problemski gledano, kako zaključuje i Tzvetomila Pauly, književna djela južnoslavenskih autora s demonskom tematikom i motivacijom izazov su za širok spektar interpretacija i vrednovanja kompleksa demonskoga, koje se kreće od negativnog do pozitivnog pola. Neoromantičarski pozitivno taj je kompleks osmišljen u Nastasijevićevu pripovjednom opusu, gdje su folklorno ukorijenjene slike vampira i zmaja znakovi dionizijskoga erosa koji uzdrma patrijarhalni svijet; vitalistička inačica demonskoga prisutna je i u Krleže, Šimića i Mileva, kao i u Crnjanskog i

Dalčeva, pri čemu je posebno zanimljiv demon sumatraističkoga dvojnika – intimni *alter ego* koji je okrenuo leđa crno-bijelo političkom erosu kako bi uronio u jarke slike vitalističkoga erosa i prisnosti sa svijetom. Međutim, autorica pokazuje i da je, zahvaljujući određenoj genealoškoj ambivalentnosti same figure demona, moguće preslojavanje raznovrsnih ideoloških značenja u jednom te istom motivu. Avangardni demoni kao dvosmislene sile dolaze po dušu (Šimić, Donadini), donose rat i smrt (Krleža, Poljanski), oni su nemani savjesti (Cesarec, Krleža, Poljanov), ali i mitski divovi koji će uzrokovati globalni preobražaj (Milev, Micić). „Zajednička im je ipak priroda: sve se književne figure javljaju iz duha nelagode u moderni, koji je karakterističan općenito za svjetonazor dekadencije“ (str. 180), odnosno anti-modernizma. Pa ipak, a to držimo ključnim doprinosom istraživanja, za razliku od nostalgične kritike moderne civilizacije u kanonskih antimodernista, koji snuju o restauraciji predmoderne zajednice, avangardni prigovor postojećem svijetu priziva nove, „transmoderne“ alternative u vidu filmičnih slika u nastajanju, sa stihijsko-karnevalskim početkom i „otvorenim krajem“, koje prizivaju apokalipsu entuzijastički i veselo, kao „vitalistički protusvijet“, bez posredničkih instancija, u sveživotu, glasom koji svjedoči izgublenu prisnost. „Karnevalski demonski smijeh je, dakle, avangardan ‘odgovor’ ciničnom podsmjehu modernog sotone, vampira civilizacije“ (str. 184), koji kao glas i njegova jeka i danas odjekuju svijetom.

02. Doktorski rad Marijane Bijelić pod naslovom *Žrtvovanje kao strukturni model „septembarske književnosti“ u okviru bugarske književne avangarde* raspoređen je u deset glavnih poglavlja s brojnim potpoglavljima, od kojih ćemo ovdje istaknuti samo najvažnija. Marijana Bijelić svoje istraživanje otvara uvodom u kojemu su pobrojani zadaci, odnosno metodologija, kratak pregled dosadašnjih istraživanja, ciljevi i zadaci iz sinopsisa, od kojih neki neće u doktoratu biti dovoljno obrađeni, pa se postavlja pitanje funkcionalnosti takvoga uvoda. Mnogo konkretnije i svrhovitije je drugo poglavlje – *Teorijske pretpostavke*, u kojemu se s osloncem na veoma ograničen broj autora, pri čemu se iscrpno navode kulturnoantropološka razmatranja, odnosno mimetička žrtvena teorija Renea Girarda te kulturnokritička teorija tragičnog Terryja Eagletona, daju teorijski okviri istraživanju. U eklektičnom teorijskom konstruktivnom žrtveni obred se želi dovesti u vezu sa začecima simbolizacije i kulturnoga poretka, odnosno ključnim učinkom žrtvovanja smatra se „čišćenje“ agresivnih mimetičkih poriva koji ugrožavaju zajednicu. S druge strane, premda se upućuje na povezanost Zakona s fenomenom odmazde, nastoji se sam princip odmazde razumjeti u njegovoj transgresivnosti. Vodeći nas pri tome kroz neke aspekte izvorne psihoanalitičke misli i njezine kritike, osobito u dimenziji uvjetovanosti dobra i zla, konstruktivnog i destruktivnog karaktera žudnje, doktorandica Bijelić pokušava kroz odnose žrtve i istine, odnosno pitanje perspektive – pri čemu kao da se odnos zajednice prema žrtvi zasniva na mitskom, kršćanskom i postkršćanskom suvreme-

nom stanju „uistinu krivog nasilnika“ i „uistinu nevinoj žrtvi“ – doći do Sloterdijkove složenije verzije odnosa revolucije i judeokršćanskoga modela posljednjega suda, koji „zapravo predstavljaju ekstreman i složen oblik žrtvenog ‘pražnjenja’ nakupljenih timotičkih (mimetičkih) poriva, odnosno osobit oblik žrtvene katarze“ (str. 41).

S tim se pretpostavkama Septembarski ustanak (iz 1923.), kao jedan od najtraumatičnijih unutar nacionalnih sukoba novije bugarske nacionalne povijesti, kao i na njemu i uz njega izrasla „septembarska književnost“, dovodi u vezu sa žrtvovanjem kao oblikom plodotvorne destrukcije u funkciji obnove društvenog, odnosno simboličkog poretka. Na takvo razumijevanje septembarskog diskursa unutar bugarske književnosti modernizma još je krajem osamdesetih godina Aleksandar Kjosev ukazao analizom djela Nikole Furandžieva, pri čemu valja istaknuti funkciju prosvjetiteljskoga, tragičnoga preporodnoga diskursa u odnosu na kasniji kritički „pobjednički ideološki narativ“, koji će doživjeti svojevrsno prevrednovanje tek u radovima povjesničara književnosti novijega doba (Tonča Žečeva, Rozalije Likove i posebno Bojka Penčeva, na čije će se izvode autorica doktorata višestruko pozivati. Pojednostavljeno rečeno, na tragu teoretičara fenomena žrtvenog i uz njega usko vezan fenomen tragičnog, povezavši ga uz društvenu krizu, odnosno krizu simboličkog i zakonskog poretka, Marijana Bijelić bugarsku „septembarsku književnost“, koja prvenstveno upućuje na izvanknjiževnu stvarnost društvene krize, preusmjerava na unutarne preduvjete njezina nastanka i djelovanja (prije svega one nastale „aktiviranjem žrtvenih mehanizama“, što će postati osnovnim „strukturnim modelom“ te književnosti, pa onda i ovoga istraživanja, odnosno tumačenja pojedinih tekstova).

Interpretacije odabranih tekstova dale su se u potragu za utvrđivanjem „zajedničkog strukturnog mehanizma sadržanog u naizgled različitim kulturnim modelima“, od mitske slike apokalipse, preko obreda prijelaza (inicijacije ili „pogrebnim“, posthumnim obredima simboličke reintegracije mrtvih u zajednicu) – do vitalističke filozofije, ničeanškoga principa dionizijskoga). Ovdje ne trebamo zaboraviti na utjecajnu kritiku modernizma Zorana Kravara, koja će i Marijani Bijelić poslužiti kao osnovica za napuštanje političkoga okvira razumijevanja stvarnosti u korist protumodernih ili pak eshatoloških razmatranja, koja rješenje krize traže oblikovanjem osobitih „protusvjetova“ ili „svjetonazorskih separea“.

Poema *Septembar* najistaknutijeg autora bugarske književne avangarde Gea Mileva, kao najčešće navođeno ili tumačeno djelo „septembarske književnosti“, interpretirana je s preduvjerenjem da ona ulazi u oštru polemiku s kršćanskim modelom tumačenja svijeta u korist „vlastite eshatološke projekcije“, uz isticanje paralelizma Sloterdijkovog timotičkog objašnjenja revolucije i njenog pjesničkog osmišljavanja samoga Mileva. Međutim, budući da se revolucionarni pokušaj proglašava Danom gnjeva, dok je konačno eshatološko rješenje odgođeno u neizvje-

snu budućnost, Milevljeva historionomija zazivanjem žrtvene obnove realni poraz nastoji pretvoriti u simboličku pobjedu – kao da čitavu povijest svodi „na sliku vjekovnog ropstva koje nalaže zahtjev za odmazdom“, a početak revolucije vidi kao „izlazak iz začaranog sotonskog nasilja“, ostvaruje se kao „fantazam konačne i totalne žrtvene katarze“. Doslovce, slovom autoričine zaključne misli, poema *Septembar* revoluciju osmišljava kao potpuno izokretanje društvene hijerarhije svrgavanjem njezina temeljnog autoriteta Boga-Sotone i njegovim bacanjem u bezdan, spuštanjem raja na zemlju, mitskim pretvaranjem septembra u raj, odnosno svojevrsnom „optimalnom projekcijom“ kojom se budućnost prikazuje kao „vječno kretanje čovječanstva prema gore“. Utopijski kraj poeme, kako se sažima, upućuje na poistovjećivanje Zakona (nakon smrti Boga) sa žudnjom kolektivnog sakraliziranog naroda, odnosno s revolucionarnom žudnjom samog pjesnika-proroka koji svoju žudnju projicira na znak naroda ili je poistovjećuje s njim, dok aspekti optimalne projekcije upućuju na sliku izbavljenja – ne kao konačnog dosezanja eshatona, već kao vječite proliferacije žudnje njezinim odgađanjem za budućnost, kao ostvarenje dinamičke ideje vječnog napretka (usp. str. 70). Zanimljivima se čine i rezultati opširne poredbeno-kontrastivne analize poema *Septembar* i *Zapisi prekobrojnog iza rešetke* Augusta Cesarca, pri čemu se u Mileva otkriva određena korelacija ideologije i estetike, dok hrvatski pisac osjeća anakronost književnoga postupka u odnosu na kritiku društvenoga poretka koji nastoji delegitimizirati: „I dok Milev u ulogu velikog suca stavlja mučeničkim patosom sakralizirani znak naroda, Cesarec izbjegava ulogu gnjevnog boga pripisati ovom znaku (koji i u njegovoj poemi zauzima središnju ulogu), već se nepravedna optužba biblijskim automatizmom pretvara u osudu tužitelja.“ (str.204).

Slično se aktiviranje žrtvenih mehanizama u funkciji simboličkog ovladavanja aktualnom društvenom krizom, propitivanjem odnosa balade i tragedije kroz trangresiju zakona ili norme, analizira u zbirci pjesama *Žrtvene lomače* Arsena Razcvetnikova. Preuzimajući folklornu, književno-usmenu tradiciju posredno, preko intertekstualnog odnosa s preporodnim predloškom, „septembarska književnost“ preoznačava aktualni diskurs te time proširuje i preobražava jezični izraz kojim se reagira na ustanak i pogrom nakon njega. Izražavanje emocionalne naklonosti i intimnog odnosa prema žrtvama u zbirci *Žrtvene lomače*, osim figurom povratka, izvodi se žrtvenim stapanjem pojedinca s kolektivom, što upućuje na mitsku sliku kolektiva kao uskrsnuća pojedinca (pojedinaac umire kao individua da bi uskrsnuo zajedno s preporođenim, sakraliziranim kolektivom), ali i na imperativ borbe što se argumentira slikama ropstva i mučeništva. Nije stoga čudno što se motivski i simbolički znakovi oslanjaju na biblijske likove i scene da bi se pomiješali s likovima povijesnoga neprijatelja ili mitskih čudovišta kojima se također prinosi žrtva itd. I sama smrt, odnosno njezina estetizacija kao oblik prevladavanja žrtvene krize, bit će problematizirana, posebno u ciklusu *Utopljenici*, ambivalentno, „kao međustanje



koje nije potpuno finalizirano“, čemu naročito doprinosi baladična struktura. Prizor uskrsnuća, koji donosi epiloška pjesma *Besmrtni*, bit će protumačena kao „završna slika dvostruke transgresije“; otkidanjem zabranjenog ploda kraj se preobražava u početak, a revolucija poistovjećuje s Istočnim grijehom. U jednu riječ, pisani dotjeranim kasnosimboličkim stilom u kontrastu s disparatnim elementima naturalističke estetike ružnog, „idealizirani podvodni protusvjetovi“ Razcvetnikovljeve poezije smrt označavaju kao zagonetnu drugost (osobito „ambivalentnim figurama vila-rusalki“) koja estetizacijom, osim doslovnoga značenja, istovremeno signalizira i kolektivno uskrsnuće, kojim se zatvara ciklus žrtvene obnove.

S osloncem na vrsne bugarske stručnjake za književnost – Kjoseva, Penčeva i osobito Valerija Stefanova, zbirku pjesama *Proljetni vjetar* Nikole Furandžijeva, naročito završni ciklus *Svadba*, Marijana Bijelić će protumačiti u ključu bugarskoga folklor, odnosno narodne mitologije, budući da oni bitno doprinose određenoj žrtvenoj ekstatičnosti, odnosno dionizijskom modelu „septembarske književnosti“; ovdje autorica iznosi tezu da pri tome najvažniji bugarski „rujanski pisci“ ne napuštaju mučenički patos i etički okvir, „već vitalističke i dionizijske elemente podređuju etičkom patosu“ (str. 119). U predzadnjem poredbeno-analitičkom poglavlju *Od vitalizma do skeptičnog vitalizma u kontekstu književnosti hrvatskog i bugarskog modernizma*, u kojemu se „septembarski autori“ dovode u vezu s Vladimirom Nazorom i Miroslavom Krležom, pri čemu odabrane usporedbene jedinice, Nazorov ciklus *Šikara* i Krležina drama *Kraljevo*, bez obzira na obostrano obogaćenje razumijevanja tumačenih tekstova, kao da tek proširuju ulogu vitalističkih i biologističkih učenja, svodeći njihovu funkciju na političku dimenziju, odnosno na preoznačavanje i/ili degradaciju vitalističkoga pogleda na svijet.

S promjenjivim uspjehom i s nešto manje interpretacijske uvjerljivosti Marijana Bijelić pristupa analizama odabranih pripovijetki baladičnoga karaktera iz zbirke *Raž* Angela Karalijčeva. Pokušavajući oprimirati i objasniti transgresiju kao grijeh prirode a epifaniju kao etičku transformaciju, problem žrtvovanja sve će se više pomicati u okvire tradicionalne, prepordne retorike, pa i nemogućnosti žrtvene obnove. Na kraju rada, uspoređivan s *Kraljevom*, roman *Kolo* Antona Strašimirova predložkom je i jedne od najambicioznijih analiza u doktoratu. Iako neki povjesničari književnosti s pravom Strašimirova ne ubrajaju među pisce-rujance (bug. *septemvrijce*), njegov roman *Horo* često se analizira u kontekstu bugarske avangardne književnosti, ne samo po tematiziranju Septembarskog ustanka nego i zbog njegove modernističke strukture. Premda važnu ulogu u analizi zauzima ženski lik Miče Karabeljove, koja igra središnju ulogu povlaštenog objekta žudnje i nasilja, žrtvenom smrću „po modelu Isusovog žrtvovanja za čovječanstvo“ umire mesijanski glavni lik Saško Karabeljov. Izlaz se, međutim, traži u obnovi prepordno-nacionalnih vrijednosti, pa se neuspjeli ustanak ne dovodi samo u vezu s ukupnim kulturnim

poretkom ili s novom revolucijom, nego se osmišljava kao „totalni krah nacionalnog identiteta“; zato roman završava „negativnom elevacijom“ – zazivanjem majke zemlje da proguta groteskne vlastodršce, jer ne uspijevaju konsolidirati novo nacionalno jedinstvo, što dovodi do kraha ukupnog poretka (str. 176). Nije stoga čudno što će se i zaključna procjena kolegice Bijelić osloniti na kritiku „septembarskoga diskursa“, koji narodno jedinstvo zapravo ne vidi kao dinamičnu snagu usmjerenu na stvaranje novoga poretka, već kao svojevrsni preporod „identiteta zajednice“ procesualnim stvaranjem jedinstva – „progonom nečistog Drugog“ (str. 243).

Kao što je razvidno, žrtvovanje se u doktorskom radu Marijane Bijelić više razmatra kao „duhovni etimon“, svojevrsna poetika, a manje kao strukturni model. Najčešće veoma opširnim tumačenjima, pri čemu se autorica često i nepotrebno vraća na okvirne teorijske parametre svoje analize, pa studija ima karakter cikličkoga a ne linearnoga „napredovanja“, kao i teorijski nedovoljno osmišljenim međuknjiževnim čitanjima, odnosno poredbenim tumačenjima s hrvatskom književnosti (što izravno pokazuje zaključak u kojem se poredbeno-povijesni rezultati analiza niti ne spominju), pa i nekim nesnalaženjima u književno-povijesnim pitanjima, studija je izgubila na monografskom aspektu obrade, ali je dobila u analitičkom, kao i u dosljednom promišljanju teme. Unutar kojega se (analitičkoga aspekta) postupno oslobađa stručno i kvalificirano autorsko ja, koje istraživački korpus dosljedno tumači pripadajućim metajezikom te se primjereno koristi predmetnom literaturom.