

Cross Cultural Studies Review

A journal for comparative studies
of culture, literature, and the arts

Cross Cultural Korea
Cross-Cultural Croatian Criticism
Margina kao ogledalo
Studia Mediterranea
Translations: Dorta Jagić

Vol. 4, No. 7/8 2022
DOI – 10.38003/ccsr

Editor in Chief

Boris Škvorc (University of Split)

Journal Editors

Srećko Jurišić (University of Split)

Antonela Marić (University of Split)

Editorial Board

Kim Sang Hun (Hankuk University of Foreign Studies)

Kangson Cho (Yonsei University)

Angela Fabris (University of Klagenfurt)

Andrea Gialloredo (University of Chieti-Pescara)

Monica Jansen (University of Utrecht)

Bernarda Katušić (University of Vienna)

Leszek Malczak (University of Katowice)

Leo Rafolt (University of Osijek)

Ljiljana Šarić (University of Oslo)

Lee Ji-Eun (Washington University)

Advisory Board

Dalibor Blažina (University of Zagreb)

Zrinka Božić Blanuša (University of Zagreb)

Neven Budak (University of Zagreb)

Daniel Dzino (Macquarie University, Sydney)

Stipe Grgas (University of Zagreb)

Tatjana Jukić (University of Zagreb)

Park, Jongseong (Korea National Open University)

Soung, Jung Keun (Hannam University)

Andrea Lešić Thomas (University of Sarajevo)

Aleksandar Mijatović (University of Rijeka)

Alan O'Leary (University of Leeds)

Ivana Prijatelj Pavičić (University of Split)

Bogusław Zielinski (University Adam Mickiewicz, Poznań)

Laurence Rickels (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe)

Editor of Cross-Cultural Korea

Kim Sang Hun (Hankuk University of Foreign Studies, Seoul)

Editors of Studia Mediterranea

Srećko Jurišić and Antonela Marić (University of Split)

Reviews Editor

Simon Ryle (University of Split)

Editor of New Media and Contemporary Arts

Slobodan Jokić (University of Split)

Editor of Literature in Translation

Paula Jurišić (University of Split)

Editorial Office

Ivana Dizdar (University of Split)

Administrative Office:

Jelena Rogošić (University of Split)

Cross Cultural Studies Review

— VOL. 4, NO. 7/8, 2022, TABLE OF CONTENTS

DOI – 10.38003/ccsr

Editor in Chief: Boris Škvorc

Journal Editors: Srećko Jurišić and Antonela Marić

Cross-Cultural Korea – 9

Edited by: King Sang Hun

Jaeyoon Song (McMaster University)

Constitutional Discourse in East Asia Today: China vs. Korea – 11

Marko Dragić (Faculty of Humanities and
Social Sciences, University of Split)

**Usporedba motiva u južnokorejskim i
hrvatskim usmenim pričama – 29**

Theme: Cross-Cultural Croatian Criticism – 85

Edited by: Boris Škvorc and Brian Willems

Stipe Grgas (University of Zagreb)

Raskoljnikov ne sanja COVID-19 – 87

Ivona Zebić Mitrović (University of Split)

**Moć, hegemonija i (pre)vlast forme nad autorskom
intencijom u Andrićevoj pripovijetci “Priča o vezirovom slonu”
i romanu Prokleta avlija – 101**

Nebojša Lujanović (University of Split)

Od Gutenberga do Zuckemberga

– usporedba dvaju modela promjene mišljenja i znanja – 125

Tema: Margina kao ogledalo: identitet i autokolonijalni diskurzi Balkana

Edited by: Nebojša Lujanović

Lovro Škopljanać (Sveučilište u Zagrebu)

**“Meni se to kod nas sve čini kao, ovaj, žabokrečina” – O pozicijama
suvremenih hrvatskih čitatelja – 144**

Nebojša Lujanović (Sveučilište u Splitu)

**Karaula, Ničija zemlja i Parada: Filmski spektakli, autokolonijalni
diskurz i njegov humoristični efekt – 169**

Šeharzada Đafić (Sveučilište u Bihaću)

**Repetitivne imagološke predodžbe bosanskohercegovačkog auto-
kolonijalizma – 187**

Studia Mediterranea – 165

Edited by: Srećko Jurišić

Maja Klarić (University of Split)

At Sixes and Sevens:

Six Characters (Still) in Search of an Author – 205

Sara Trabucco (University of Limoges / University of (Bologna Italy)

Writing about Migration in Italy Today.

New Challenges for Contemporary Italian Literature – 226

Marta Jordana (Sorbonne Université (CRLC) /

Universitat Autònoma de Barcelona (GEXEL))

“Stations of the Cross” by Souleymane Balde – 244

Translations:

Dorta Jagić – 267

Edited by: Paula Jurišić

Introduzione by Maja Klarić – 269

Dorta Jagić, “Noćni vrt” – 271

Italian translation by Maja Klarić,

English translation by Brian Willems

Interview with Dorta Jagić by

Paula Jurišić (translated by Ivana Dizdar) – 280

Book Reviews – 284

Edited by: Simon Ryle

Petra Božanić

**Navigare necesse est. by Katarina Lozić Knezović and
Anita Runjić-Stoilova (eds.) – 286**

Borislav Knežević

**Irska književnost i kultura, 1600. – 2000.:
Stvaralaštvo na jeziku kolonizatora by Aidan O'Malley – 293**

Marta Brkljačić

Stil za stil: živa rampa adapt-autorstva by Nataša Govedić – 298

Marijeta Bradić

The New Climate War by Michael Mann – 302

Emilia Wojtasik-Dziekan

**Translating and Interpreting in Korean Contexts:
Engaging with Asian and Western Others by Ji-Hae Kang
and Judy Wakabayashi (eds.) – 306**

Andrea Jović

**Fisher, Mark. Postcapitalist Desire: The Final Lectures by
Mark Fisher and Breaking Things at Work:
The Luddites Are Right about Why You Hate Your Job
by Gavin Mueller – 312**

Dora Sučić

L'amica geniale by Elena Ferrante – 315

Submission Guidelines – 324

Cross Cultural Studies Review

**A journal for comparative studies
of culture, literature, and the arts**

Edited by:
Kim Sang Hun

Cross - Cultural Korea

Constitutional Discourses in East Asia Today: China vs. Korea

Jaeyoon Song (songjae@mcmaster.ca)
McMaster University

Abstract

The East Asian states such as China, Korea, Japan, and Vietnam have taken radically different trajectories of state-making in modern history. Korea and Japan today are rated as full democracies whereas China and Vietnam are the single-party authoritarian political systems. Despite their fundamental differences, scholars have noted the authoritarian developmental state of 1960-70s Korea and the authoritarian single-party dictatorship of the People's Republic of China (PRC) since 1978. Will the economic development of China eventually follow the Korean model of democratization? Will the economic liberalization of China call for political liberalization? Such questions have been underlying in constitutional discourses (*xianzheng luntan* 憲政論壇) in China today. These constitutional discourses arose in the early 2010s among a diverse group of public intellectuals including legal scholars, philosophers, political theorists, historians, Confucian classicists, etc. In 2013, the Chinese Communist Party (CCP) decided rather abruptly to suppress those who promoted “constitutional democracy,” and supported the proponents of Confucian constitutionalism. In this article, I will argue that constitutional discourses in China today have revealed the irreconcilable tension between the Leninist state of the PRC and its market economy, and that China will be forced by domestic problems as well as global forces to take the Korean mode of political liberalization. Furthermore, I will argue that Confucian constitutionalism is possible and meaningful in China today only in so far as the spirit of Confucianism is used to constrain the powers of the CCP and protect and expand the rights of the individuals. Otherwise, Confucian constitutionalism will deteriorate soon into another pretext giving a new lease of life to the CCP's one-party dictatorship.

Keywords: Constitutional discourses, Communism, China, Confucianism, Korea

1. From Class Conflict to Nationalism: The Wavering Constitutional Identities of the PRC

In his recent speech given in the Tiananmen Square in commemoration of the 100th anniversary of the Chinese Communist Party (CCP) on July 1st, 2021, Chairman Xi Jinping (1953-) called on the 95-odd million members of the CCP to not forget the initial dream of its founders: “the great restoration of the Chinese nation.” With this statement, Xi Jinping has craftily shifted the ultimate purpose of the CCP from the construction of a community utopia to the making of the great Chinese nation. This is a remarkable statement: nationalism has officially come to substitute communism at the CCP’s anniversary. On what grounds does Xi Jinping define the initial dream of the CCP as the great restoration of the Chinese nation? In the same speech, Xi Jinping points to five major events in modern Chinese history that preceded the founding of the CCP:

To save the nation from peril, the Chinese people put up a courageous fight. *As noble-minded patriots sought to pull the nation together, the Taiping Heavenly Kingdom Movement [a.k.a., the Taiping Rebellion], the Reform Movement of 1898 [the Hundred Days Reform], the Yihetuan Movement [the Boxer Rebellion], and the Revolution of 1911 [the Republication revolution] rose one after the other*, and a variety of plans were devised to ensure national survival, but all of these ended in failure. China was in urgent need of new ideas to lead the movement to save the nation and a new organization to rally revolutionary forces. With the salvoes of Russia’s October Revolution in 1917, Marxism-Leninism was brought to China. Then in 1921, as the Chinese people and the Chinese nation were undergoing a great awakening and Marxism-Leninism was becoming closely integrated with the Chinese workers’ movement, the Communist Party of China was born. (Xi, Emphasis added)

By defining these four historical major events as a series of nationalist movements led by “noble-minded patriots,” Xi Jinping makes a grand claim: The Chinese Communist movement was also a nationalist movement. Was the great restoration of the Chinese nation really the initial dream of the CCP?

At the first national congress of the CCP which took place on July 23rd-29th, 1921, thirteen delegates adopted the initial declaration in Russian under the supervision of two Comintern advisors from Moscow. The first article of the declaration defines the purposes of the CCP in the following manner:

1. The Revolutionary Army shall overturn the party of the bourgeoisie class, support the proletariat, and be dissolved with the abolition of all social classes.
2. The CCP shall terminate class struggle and endorse the proletarian dictatorship until the disappearance of all social classes.
3. The CCP shall abolish the private ownership of the bourgeoisie class, and collectivize machines, lands, factories, and other not fully manufactured resources.
4. The CCP shall unite with the Third Communist International (Comintern).

The initial dream of the CCP founding members in 1921 had no explicit mention of the Chinese nation at all. It seems obvious that Xi Jinping has redefined the fundamental goal of the CCP is to make China great again. Having defined the history of the CCP as a nationalist movement, Xi Jinping creates two serious conceptual problems:

The first conceptual problem lies in the relation between communism and nationalism. By explaining how Western imperialist states sustained themselves by exploiting colonies overseas in *Imperialism, the Highest Stage of Capitalism*, Lenin did indeed inspire a large number of young “patriotic” Chinese intellectuals of the May Fourth Era (1910s-1920s); however, the founders of communism, including Marx, Engels, and Lenin, were all opposed to the nationalism of the Bourgeois states. They promoted the internationalism of all the laborers and socialist activists in the world. By defining the initial dream of the CCP as the great restoration of the Chinese nation, Xi Jinping has virtually remade the CCP into a nationalist party.

Second, the very concept of the Chinese nation is also highly problematic. According to the preamble to the Constitution of the PRC, “the People’s Republic of China is a unitary multi-national State created jointly by the people of all its nationalities.” The CCP government officially recognized fifty-six nationalities, including the Han, which constitutes more than 94% of the population. Despite the recognition of multiple nationalities, Xi employs the term the Chinese nation to refer to all the citizens of China regardless of their national backgrounds and ethnic identities. For example, the Uighurs of Xinjiang Province are also considered members of the Chinese nation. Although not explicitly mentioned, Xi Jinping’s use of the term can be traced back to Liang Qichao (梁啟超, 1872-1929) who coined the term, “the Chinese nation (*zhonghua minzu*, 中華民族)” out of necessity for building the one unified nation-state in a woefully divided and chaotic China during the 1910-20s. Liang Qichao’s logic was quite straightforward: if all nations

of diverse backgrounds in China continue to live together on polity for thousands of years to come, they would eventually become “the Chinese nation.” Liang’s argument is a political claim against the Wilsonian doctrine of national self-determination, according to which China at the time might well be divided into multiple nation-states.

In order to bypass the problems of the CCP promoting the nationalist agenda of restoring the Chinese nation, Xi Jinping seems to have been ideologically burdened since the early phase of his tenure as the general secretary of the CCP. For such reasons, Xi Jinping has continuously promoted Confucianism as a cultural antidote for the lures of Western-style liberal democracy.

Since his inauguration in 2012 as the General Secretary of the Chinese Communist Party (CCP), Xi Jinping has continuously emphasized the importance of restoring the Confucian values for China today. At a forum in 2014 marking 2,564 years since Confucius’ birth, Xi Jinping declared that ancient traditions “can offer beneficial insights for governance and wise rule” (Buckley). To the keen eyes of China observers outside of China, it is a bit puzzling how and why the CCP tries to reconcile the traditional Confucian values and the official state ideology of socialism.

Undoubtedly, the PRC today is a socialist state whose *raison d’état* is to create a communist utopia. The “Preamble” to the PRC constitution declares to uphold the guidance of Marxism, Leninism, and Mao Zedong Thought as the three ideological pillars of the state. The Article 1 of the “General Principles” in the PRC constitution states: “The People’s Republic of China is a socialist state under the people’s democratic dictatorship led by the working class and based on the alliance of workers and peasants.” Article 24 states that the state “conducts education among the people in patriotism and collectivism, in internationalism and communism and in dialectical and historical materialism, to combat capitalist, feudal and other decadent ideas” (*Constitution*). The values officially promoted here by the PRC government are “collectivism, communism, dialectical and historical materialism.” The values officially denounced by the PRC constitution are “capitalist, feudal, and other decadent ideas.”

2. Communism and Confucianism: An Uncomfortable Marriage of Convenience

Of all feudal ideas, the CCP has historically denounced Confucianism as its fundamental roots. Most dramatically, during the Great Proletarian Cultural Revolution (1966-1976), a group of Beijing Red Guards rampaged the Confucian Temple in Qufu, Shandong, and exhumed Confucius's tomb in search of his skeleton. In the early 1970s, after the death of Lin Biao (林彪, 1907-1971), "Criticize Lin and criticize Confucius (*pilin pikong* 批林批孔)" was the motto of the nation-wide campaign led by the Gang of Four. Then how could the CCP make such a theatrical 180 about-face to restore the values of Confucianism? Why does the CCP want to do so?

The inconvenient marriage of convenience between Communism and Confucianism has, therefore, begun in a rough and ready manner from the start. Because Confucius is the cultural icon of the Chinese civilization, the CCP has recalled him from the burial ground of the Cultural revolution. Has Xi Jinping's attempt to restore the Confucian values been successful? To answer this question, we should review what the Chinese intellectuals call the constitutional discourses of the 2010s.

Since the summer of 2013, I have developed a keen interest in contemporary constitutional discourses in China. At the time, I was teaching at the Hangzhou Normal University as a visiting scholar. One afternoon, in the streets near the university campus in of Xiasha, Hangzhou, I came upon a writing on the wall of two Chinese characters, *chuang-zheng* 創政, which can be translated into English quietly literally as "create politics," or more figuratively as "start a new government." I asked Mr. Ma, a Ph.D. in Chinese literature at the University, as to what those two characters should mean in the context of Chinese politics at the time. Mr. Ma guessed that it seemed to be closely related to then ongoing constitutional discourses in China. At the time, a number of scholars in and out of China were actively engaged in constitutional debates in public websites such as *Gongshiwang* (共识网, gongshiwang.com) and *Ai Sixiang* (爱思想, aisixiang.com).

Those who participated in these constitutional discourses were from diverse fields of scholarship: history, philosophy, jurisprudence, and the social sciences. Their debates were mainly concerned with the legitimate constitution of a future China. Just by participating in such constitutional discourses, one many assume that they had already expressed their disenchantment of, as well as discontent with, the constitution of the PRC. Otherwise, how can we explain the enthusiasm with which they expressed their plans for the constitutional reshaping

of a future China? In the PRC ruled by the CCP as the sole legitimate party, they discussed the wide range of constitutional agendas such as separation of powers in government, the expansion of individual rights and liberties, the establishment of democracy, rule of law, and the fundamental human rights such as freedom of expression, press, association, thought, etc.¹

In the constitutional discourses, three camps of scholars were most conspicuous: the New Left, the Liberal, and the New Confucians. The following table shows in a nutshell the different positions taken by the three camps of scholars:

Table 1: The 2013 Constitutional Discourses in China

	Problems of Chinese Society	Solutions for Problems
The New Left	Capitalism The reform and opening-up Globalization	Revitalization of the state-led economy Restoration of equality Centralized administration
The Liberals	The power holders of the CCP Government intervention The break-down of the market economy Lack of fairness and rule of law	Reform of the political system Normalization of the market economy Individual freedom Human rights Checks and balances in government
The New Confucians	The collapse of traditional culture The lack of the fundamental spirit of the Chinese civilization	Restoration of traditional Chinese political thought Rebuilding of the Chinese-style constitution

Amongst those who actively participated in the constitutional debates were a group of senior scholars. Born in the 1920-30s, they grew up in the turbulent period of the Warlord Era (1914-1926), the Northern Expedition (1926-28), the Sino-Japanese War (1937-1945), and the Civil War (1946-1949). Those who remained in mainland China had to suffer during the Anti-Rightist Campaign (1957-1959). Scholars of this generation were suspected, questioned, harassed, and purged by the CCP. Mao Zedong thought it was necessary to interrogate the minds of this generation and pull out the “snakes from the caves.” Mao Zedong suspected them because they had been exposed to diverse trends of thought, ideas, and political theories before the CCP takeover. Those who left

1 Not many studies have been done on this issue in the English-speaking world. For a few scholarly reviews of the recent constitutional discourses in China today, see Albert H.Y. Chen, “The Discourse of Political Constitutionalism in Contemporary China: Gao Quanxi’s Studies on China’s Political Constitutionalism” and Zhang Yongle, “Evaluation on the Development of Chinese Constitutional Law Scholarship (2012-2013).”

China and studied in North America or Europe could observe China by relying on the Western news media. Most importantly, they had reached adulthood when the CCP launched the massive campaigns “to rectify the thought of the people,” each of which is a laden concept in class-conflict theory.

3. Du Guang’s Critique of the PRC Constitution

Du Guang (杜光, 1928, originally, Lin Daowu 林道茂) hailed from Wenzhou, Zhejiang. He worked as a party theoretician, the director of the Scientific Research Institute, and the head librarian at the Central Party School. He served as the director at the Institute of Reforming the Chinese Political System as well as the editor of the bimonthly journal, *Reforming the Chinese Political System* (中国政治體制改革). Since the mid-1990s, Du Guang began to express his political visions. In the 2000s, he published a number of articles on Chinese politics, and actively participated in constitutional discourses. Through his writings, Du Guang has addressed sensitive issues such as civil society, freedom of the press, the legal system, liberalization, etc., most of which are now banned by the CCP.

In *Returning to Democracy*, published in 2012 with a Hong Kong publisher, Du Guang developed a systematic critique of the logical contradictions and theoretical flaws of the PRC constitution (Du Guang 2012a). By invoking the history of modern Western constitutionalism, Du Guang argues that the PRC constitution is fraught with logical inconsistencies and theoretical flaws. In his own words:

The PRC constitution today is full of contradictions. Its specific contents contain antinomies. The principles of democracy and dictatorship coexist in the same sentence; however, it is obvious that dictatorship overrides democracy. It is why the rights of the people prescribed in the constitution are not secured, and why political power is not constrained and routinely overused. It is the fundamental reason why the constitution cannot realize itself.

The democratic contents of the current PRC constitution mainly express the following points: (1) Chapter II “The General Principles” states that all powers belong to the people, which embodies the spirit of popular sovereignty; (2) Chapter III “The Structure of the State” states that “[Article 57] The National People’s Congress of the People’s Republic of China is the highest organ of state power. Its permanent body is the Standing Committee of the National People’s Congress.” It also states that “[Article 58] The National People’s Congress and its Standing Committee exercise the legislative power of the State.” It is also stated that the National

People's Congress has the power [Article 62] "to amend the Constitution, and to supervise the enforcement of the Constitution." Moreover, it has the power to supervise the activities of the State Council, the Central Military Commission, the Supreme People's Court and the Supreme People's Procuratorate....

Chapter II "The Fundamental Rights and Duties of Citizens" states that "[Article 34] All citizens of the People's Republic of China who have reached the age of 18 have the right to vote and stand for election," and [Article 35] Citizens of the People's Republic of China enjoy freedom of speech, of the press, of assembly, of association, of procession and of demonstration. [Article 36] Citizens of the People's Republic of China enjoy freedom of religious belief. [Article 37] Freedom of the person of citizens of the People's Republic of China is inviolable... By exercising these articles in the constitution, our country can follow the broad and wide path of constitutional democracy. However, the dictatorial contents in the constitution block the realization of such prescriptions. (Du Guang, 2012b)

Du Guang points out the two most serious theoretical flaws in the PRC constitution. The first is "its lengthy preamble." By describing how the CCP achieved the New Democracy Revolution and the Socialist reform, and how the CCP has overseen the construction of socialism, class conflict, the united front, the unity of nations, the basic problems of international relations, etc., the PRC constitution endorses the legitimacy of the CCP's one-party dictatorship (Du Guang 2012a). Then the Preamble states:

Under the leadership of the Communist Party of China and the guidance of **Marxism-Leninism, Mao Zedong Thought, Deng Xiaoping Theory** and the important thought of **Three Represents**,² the Chinese people of all nationalities will continue to adhere to the people's democratic dictatorship and the socialist road, persevere in reform and opening to the outside world, steadily improve socialist institutions, develop the socialist market economy, develop socialist democracy, improve the socialist legal system and work hard and self-reliantly to modernize the country's industry, agriculture, national defense and science and technology step by step and promote the coordinated development of the material, political and spiritual civilizations, to turn China into a

2 "The Three Represents," credited to Jiang Zemin, was ratified by the CCP at the Sixteenth Party Congress in 2002: the idea that the CCP "represents the development trend of China's advanced productive forces; represents the orientation of China's advanced culture; and represents the fundamental interests of the overwhelming majority of the Chinese people."

socialist country that is prosperous, powerful, democratic and culturally advanced. (Du Guang 2012b)

By forcing “the Four Principles” upon “the Chinese people of all nationalities,” argues Du Guang, the constitution has undermined the very foundation of democracy. Particularly, Du thinks that the inclusion of “the Three Represents” in the Preamble as the guiding idea of the Chinese people destroys the majesty and sacredness of the constitution. Moreover, it smothers the rights of the people to think, choose, pursue their own individual values. In his words:

To use such substandard, both theoretically and logically unsophisticated, ‘three phrases’ as the guiding thought of the Chinese people of all nationalities is not only an insult to the intelligence of the Chinese citizens but a travesty to people all over the world. To include them in the constitution is not only to decorate the single-party dictatorship in a self-serving manner and undermine the rights of the citizens, but also to destroy the majesty and sacred of the constitution itself. (Ibid.)

Du Guang takes a step further to question the People’s Democratic Dictatorship, the guiding principle of the PRC constitution, itself. Article 1 of “the General Principles” of the PRC constitution states: “The People’s Republic of China is a socialist state under the people’s democratic dictatorship led by the working class and based on the alliance of workers and peasants.” Article 2 states: “All power in the People’s Republic of China belongs to the people.” Du thinks that these two most important statements in “the General Principles” are mutually contradictory. If all power of the PRC belongs to the people, how can it justify the People’s Democratic Dictatorship led by the working class? Because the leadership of the working class should mean, in reality, the leadership of the CCP, it follows that all power should belong not to the people but to the CCP. As the contemporary history of the PRC shows, Mao Zedong invoked the People’s democratic dictatorship to suppress dissenting voices and justify violence against “the enemies of the people.” Du Guang writes: “constitution is the highest authority of rule of law; however, the People’s Democratic Dictatorship is the principle of violence that undermines rule of law and hinders the realization of rule of law” (Du Guang, 2012b). In short, Du Guang believes that the People’s Democratic Dictatorship is nothing other than the CCP’s dictatorship in the name of the people’s democracy. It is not a democratic principle, but the legal basis of the single-party dictatorship. Therefore, democracy has long since been dead in China today. In his own words:

“To solidly maintain the leadership of the party” is, in fact, to maintain the single-party dictatorship of the CCP. As a result of the single-party dictatorship, the power of the CCP has exceeded both the state and society. Without any constraint or surveillance, the CCP has become the source of all social evils and problems. In the recent past, as economic bipolarization aggravated social divisions, the contradictions and conflicts between the rich and powerful elite and a majority of the people have become more and more intense. As the CCP leaders have been more and more in service of the rich and powerful elite, in the conflict and contradiction between reform and anti-reform as well as democracy and dictatorship, political leaders often serve the interests of the anti-reformist and anti-democratic groups.” (Du Guang 2012a: 11-12)

First of all, could the PRC constitution be invoked to establish the basic institutions of the state? The answer is in the negative for our country. The socialist institutions of our country were created in the 1950s when Mao Zedong dogmatically ruled China, transformed it into a socialist system, and exploited the properties of peasants, manufacturers, and traders. By using the strategies of “open conspiracy,” he launched the anti-rightist campaign. In the battlefield of political thought during the socialist revolution, [the purge of the intellectuals] was justified. The PRC constitution could only endorse and certify those institutions; far from being able to establish social institutions. Second, can the PRC constitution now be used precisely and faultlessly to endorse the basic institutions of our country? The answer is again in the negative. Why? I wrote two years ago in “One Hundred Years of Constitutional Democracy in China”: “the PRC constitution today is fraught with self-contradictions and antinomies. Democracy and dictatorship coexist in the same sentence, which leads to the dominance of dictatorship over democracy. This is the political phenomenon that has been determined by the special historical contexts of the past one hundred years.” (Du Guang 2012a: 24-26)

4. Yu Ying-shih’s Critique of the Single-Party Dictatorship

Yu Ying-shih (余英時, 1930-2021), a renowned sinologist and Professor Emeritus at Princeton University, was one of the most enthusiastic participants in constitutional discourses in the 2010s. Since the 1990s, Yu Ying-shih had had an enormous presence in political debates in China, Taiwan, and Hong Kong.

The root of Yu Ying-shi’s scholarship can be traced to the remarkable

scholars of the May Fourth Era (1910s-20s), such as Hu Shi, Qian Mu, Chen Yinge, and Gu Jiegang. From the on-line columns, interviews, and political comments he wrote since the 1990s, we can see that Yu Ying-shi took it upon himself to rekindle the spirit of the May Fourth Movement in continental China. After retiring from Princeton University, he was based at the Academia Sinica in Taiwan where he purposefully produced a proliferation of political essays that directly influenced public discourses in continental China. In the 2010s, Yu Ying-shih actively participated in the then rising constitutional discourses by publishing on-line columns and political commentaries on current issues of Chinese politics.

Yu Ying-shih's writings inspired a broad audience of Chinese scholars since the early 2000s. In 2004, for example, Yu Ying-shi's column entitled "Between Democracy and Nationalism" was published on-line. In it, he points to the inherent tension between nationalism and democracy in Sun Yat-sen's (1866-1925) Three People's Principles. Yu Ying-shih argued that the making of the modern nation-states in Western European countries such as Great Britain, France, and the US has contributed greatly to the realization of democracy; however, nationalism in China undermines the foundation of democracy. The combination of nationalism with one-party dictatorship, according to Yu, follows the pattern of the totalitarian Third Reich in 1930-40s Germany (Yu 2004). Xi Jinping's recent emphasis on the Chinese nation speaks to Yu Ying-shih's prescience.

Yu Ying-shih continued to inspire a large audience of Chinese intellectuals in the 2010s. He contributed a series of columns under the title "Democratic China (*minzhu zhongguo* 民主中國)," in which he developed a systematic critique of the PRC constitution. In a nutshell, Yu Ying-shih argued that the CCP's history represented the most extreme, dehumanizing path of modern nation-building from a variety of intellectual trends experimented with during the May Four era. By using the broad knowledge of modern Chinese history, Yu Ying-shih deconstructed the myth of the CCP. Yu Ying-shih argued that during the fourteen years of anti-Japanese struggle from 1931 to 1945, it was the GMD (Nationalist Party), not the CCP, who fought the war with Japan (Yu 2015). In this view, the GMD, not the CCP, represented the orthodox line of modern nation-making. Moreover, modern Chinese intellectuals of the early 20th century strove to learn from and emulate the West with open-mindedness toward science and democracy. Sadly, nationalism in China today has deteriorated into a closed mindset of anti-Westernism.

Yu Ying-shih's books generated heated debates in China. Concerned with the negative influences of Yu Ying-shih's on Chinese intellectuals, in 2014, the CCP banned his books that were considered subversive.

5. **Qibujiang (七不講): The Seven Unmentionables**

In 2013, the CCP's ideologues criticized the proponents of constitutional democracy by invoking the old ideas of Marxism and Leninism. In a critique of leading intellectuals in constitutional debates, the theoreticians of the CCP responded with the harsh language of Sino-centric nationalism. They argued that Western-style constitutionalism is the dominant ideology of the bourgeoisie class. Falling back on the classic arguments developed by Mao Zedong in the 1940s, they argued that Western-style liberal democracy is at best a small democracy compared to the People's Democratic Dictatorship.

They further argued that any attempt at introducing Western-style democracy to Chinese politics at the time should be considered sabotage activities against the socialist line, and, therefore, be condemned and resisted as being anti-revolutionary. In the perspective of the Chinese nation, they further accused leading promoters of Western style constitutionalism as the boneless followers of the West. Citing the literary icon of the May Fourth Era, Lu Xun's 鲁迅 (1881-1936) term "*nalaiism*," literally meaning in English "bring-it-home-ism," is a tongue-in-cheek take on the spineless copiers of Western things. CCP theoreticians criticized such universal values as freedom, human rights, rule of law, and separation of powers as the ideological bombs of the West's conspiracy to destroy China. Rather than develop a systematic critique of constitutionalism, they simply relied on the chauvinistic zeal of the CCP. As a result, they could not but demonstrate the limits of socialism with Chinese characteristics.

In May 2013, right after party ideologues criticized constitutional discourses, the CCP government required journalists and university professors to avoid discussing "the seven unmentionable topics": namely, universal values, freedom of the press, civil society, citizens' rights, the party's historical aberrations, the "privileged capitalistic class," and the independence of the judiciary.

Since the PRC joined the UN on Oct. 25th, 1971, it has been one of the five permanent members of the UN security council; by imposing the seven taboos on public intellectuals, the CCP denies the UN constitution, especially the universal declaration of human rights. Moreover, it also contradicts the PRC constitution which publicly promotes the values of freedom, democracy, human rights, and rule of law. Since 2012, Xi Jinping has emphasized the Twelve Core Values of Socialism which includes freedom, democracy, and rule of law. The PRC constitution promotes the universal values of freedom, human rights, and rule of law; contrarily, the CCP government prohibits journalists and professors from discussing "universal values," thereby committing an

undeniable self-contradiction. Seemingly the CCP has demonstrated remarkable success in terms of silencing dissident voices in China. However, it would be incorrect to think that Chinese intellectuals remained unanimously silent.

Despite the CCP's efforts to make it confidential, in May 2013, Zhang Xuezhong (張雪忠, 1976-), professor of law at the East China University of Political Science and Law, publicized the CCP's specific directives on banning the Seven Unmentionables. It was right at the time when a number of Chinese intellectuals actively participated in constitutional discourses. Zhang Xuezhong was soon dismissed from the East China University of Political Science and Law. In 2019, he lost his lawyer license.

Surprisingly, Zhang Xuezhong carries on his legal and political struggle against the CCP. In May 2020, he sent a public letter entitled "the first draft of the Unified Republic of China" to the National People's Congress. In this draft, Zhang openly criticizes the CCP's single-party dictatorship, and proposes to base the new constitution of "the Unified Republic of China" upon the universal values of humanity such as freedom, equality, human rights, and rule of law.

Zhang Xuezhong is not alone. Among the public intellectuals of China, Zhang Qianfan (張千帆, 1964-), professor of law at the Beijing University, and Xu Zhangrun (許章潤, 1962-), professor of law at the Qinghua University, have actively generated heated debates on constitutional democracy with a view to applying its principles to China's constitutional reforms. In 2019, the CCP banned Zhang Qianfan's book *The Introduction to Constitutional Law*.

In 2018, Xu Zhangrun launched a poignant critique of Chairman Xi Jinping's long-term dictatorship. Xu Zhangrun has developed his own theory of constitutionalism by combining modern Western theories and the traditions of Chinese political thought. Since 2019, the CCP has put a travel ban on Xu Zhangrun. Unflinchingly, Xu published another article holding the CCP government responsible for the outbreak of the pandemic. Since July 6th, 2020, he has been under house arrest. He has also been dismissed from Qinghua University.

The CCP's suppression of those who promote constitutional democracy shows that the CCP's own confidence in socialism with Chinese characteristics has already been eroded to a great extent. To counteract the loss of confidence in its own system, the CCP has supported those traditionalists who try to rekindle the spirit of Confucianism to develop constitutionalism with Chinese characteristics: so-called Confucian constitutionalism.

6. Confucian Constitutionalism and Chinese Communism

Since the early 1990s, the Chinese government has continuously emphasized as its national goal the achievement of the Society of “Lesser Peace (*xiaokang* 小康),” meaning “a relatively comfortable life” or in the CCP’s expression, a “moderately prosperous society.” Instead of striving toward the long-term utopian goal of “Grand Unity,” which was the late 19th century slogan of reform-minded Confucian intellectuals, the Chinese government has set the moderate goal of achieving a “relatively comfortable life” in terms of income, food consumption, housing, and human resource development. Both “Grand Unity” and “Lesser Peace” are derived from the *Liji* 禮記, one of the Five Confucian Classics. Whereas the former symbolizes the utopian order of high antiquity, the latter refers to ‘the governance of modest stability’ achieved by the legendary law-giver, the Duke of Zhou (ca. 11th century BC).

In the 1950s-1960s, Mao Zedong’s (1893-1976) utopian dream of building a communist state brought about the catastrophic consequences of the Great Leap Forward and the Great Proletarian Cultural Revolution. To shuck off the ideological straitjacket of Maoism, Deng Xiaoping (1904-1997) used the Confucian term “*xiaokang*” to initiate the “Reform and Opening-up” designed to ameliorate the actual standards of living for the Chinese people. In China today, however, this ideology is used by the Chinese government to suppress calls for political freedoms, human rights, and democracy. The idea is rather simple: “not now, but later.” China today has not yet reached the stage in which people can pursue those values as it still strives to achieve a relatively comfortable life.

By setting the “moderate” goals of Lesser Peace, the Chinese government can require the people to lay down part of their rights. Remembering how the dystopian dreams of the recent past resulted in collective sufferings, the Chinese people are easily persuaded not to indulge in the luxuries of modern Western liberal democratic dreams. In fact, the idea of “Lesser Peace” is a convenient ideology for the Chinese government to limit the basic human rights and political freedoms of the Chinese people.

Maybe for this reason, the Chinese government continues to promote Confucianism as a justification for its gradualist and pragmatic approaches to basic human rights and political freedoms. At a forum marking 2,564 years since Confucius’ birth, China’s leader Xi Jinping declared that ancient traditions “can offer beneficial insights for governance and wise rule” (Buckley). Stressing the importance of restoring Confucianism, Xi Jinping noted specifically that “Lesser Peace” is a Confucian value. Xi calls on the Chinese people to create something

new, something fundamentally “Chinese” from the Chinese tradition rather than emulate the Western style of democracy. Highlighting the subversive nature of liberalism and democracy, Xi takes a step further to cite the Legalist philosopher Han Feizi (ca. 280-233 BC) as well: “to ward off the temptations of corruption and Western ideas of democracy” (ibid.). In short, the Chinese government invokes the long-standing traditions of Chinese history, mainly Confucianism, to rein in popular calls for political liberties and democracy.

In tandem with the Chinese government’s promotion of Confucianism, a group of Chinese political thinkers and legal theorists have actively engaged in the constitutional discourses on the Chinese political system. In their discourses, some theoreticians have argued that the political doctrine of Confucianism can be re-invented as a constitutional alternative for the future of China. Pointing to the shortcomings of “Western-style democracy,” they have spelled out their visions of Confucian “meritocracy.”³

7. Conclusion

For the past decade, the CCP government has suppressed the proponents of constitutional democracy in China. By hoisting the banner of socialism with Chinese characteristics, the CCP has continuously argued that constitutional democracy is not suitable for China. It prohibits the public intellectuals of China from mentioning the universal values enshrined in the charter of the UN and the Universal Declaration of Human Rights. The CCP’s argument is rather simple: because it is a Western idea, constitutionalism or constitutional democracy cannot work in China today.

For such reasons, the CCP has propped up the proponents of Confucian Constitutionalism. However, the very concept of Confucian constitutionalism would be oxymoronic unless the spirit of Confucianism they have revived is not specifically used to constrain the single-party dictatorship of the CCP. As Du Guang aptly points out, the central idea of constitutionalism is to constrain state power and to protect the fundamental rights of individuals. Therefore, it behooves us to assess the discourse of Confucian constitutionalism with a keen eye on its far-reaching implications.

Confucian constitutionalism is not impossible: as I have shown

3 The section, “Confucian Constitutionalism and Chinese Communism” is based on one of my earlier articles and has been revised to fit in this context. See Jaeyoon Song, “Debunking the Myth of Confucian Meritocracy.”

in other articles, traditional Chinese political thinkers developed the idea of the separation of powers in their commentaries on the Confucian Classics.⁴ If we can rekindle the forgotten tradition of critical Confucianism to constrain state power as well as protect the basic rights of the individuals, Confucian constitution may work in reality. It would be a form of constitutionalism articulated in the traditional language of Confucianism.

The CCP government's draconian suppression of constitutional discourses in China today shows that "socialism with Chinese characteristics" or "socialist market economy" is highly unstable and calls for change. The proponents of constitutional democracy in China today have envisioned the political evolution of the PRC into a more liberal, more democratic, more open, and more constitutional state: although implicit, it would be hard to deny that they had in mind the South Korean model of democratization which resulted from the two decades of economic liberalization.

Works Cited

- Buckley, Chris. "Leader Taps into Chinese Classics in Seeking to Cement Power," *The New York Times* (Oct 11, 2014). Internet: <https://www.nytimes.com/2014/10/12/world/leader-taps-into-chinese-classics-in-seeking-to-cement-power.html>.
- Chen, Albert H.Y. "The Discourse of Political Constitutionalism in Contemporary China: Gao Quanxi's Studies on China's Political Constitutionalism." *The China Review*, Vol. 14, No.2 (Fall 2014): 183-214.
- Constitution of the People's Republic of China. The National People's Congress of the People's Republic of China* (Mar 14, 2004). Internet: http://www.npc.gov.cn/zgrdw/englishnpc/Constitution/2007-11/15/content_1372963.htm.
- Du Guang [杜光]. *Return to Democracy: Discussion with Chairman Wu Bangguo on Thirteen Major Issues* [回歸民主: (和吳邦國委員長商榷十三個大問題)] (Hong Kong: New Century Publishing and Media Co., Ltd. [新世紀出版及傳媒有限公司], 2012a).
- Du Guang 杜光, "憲政民主在中国的百年轨迹: 复卢法舜先生 (其一)" (2012.7.16), aisixiang.com (2012b).
- Song, Jaeyoon. "Debunking the Myth of Confucian Meritocracy." *Bulletin of the Canadian Historical Association*, Vol. 40, No. 3 (2014): 24-26.
- Song, Jaeyoon. "A Quest for Legitimacy in Southern Song Discourse on

4 Jaeyoon Song: "Tension and Balance: Changes of Constitutional Schemes in Southern Song Commentaries on the Rituals of Zhou"; "The Zhou Li and Constitutionalism: A Southern Song Political Theory"; "A Quest for Legitimacy in Southern Song Discourse on Government."

- Government.” *The Journal of Chinese Studies*, Vol. 57 (July, 2008): 169-199.
- Song, Jaeyoon. “Tension and Balance: Changes of Constitutional Schemes in Southern Song Commentaries on the Rituals of Zhou.” *Statecraft and Classical Learning: The Rituals of Zhou in East Asian History*, eds. Benjamin A. Elman and Martin Kern. Leiden: Brill, 2010; 252-278.
- Song, Jaeyoon. “The Zhou Li and Constitutionalism: A Southern Song Political Theory.” *Journal of Chinese Philosophy*, Vol. 36, No. 3 (Sept. 2009): 424-438.
- Xi, Jinping. “The Full Text of Xi Jinping’s Speech on the CCP’s 100th Anniversary,” *Nikkei Asia* (Jul 1, 2021). Internet: <https://asia.nikkei.com/Politics/Full-text-of-Xi-Jinping-s-speech-on-the-CCP-s-100th-anniversary>.
- Yongle, Zhang. “Evaluation on the Development of Chinese Constitutional Law Scholarship (2012-2013).” *Peking University Law Journal*, Vol. 4, No. 1 (Apr 2016): 177-203.
- Yu Ying-shih 余英時, “民主與民族主義之間” (2004. 6. 23.), aisixiang.com.
- Yu Ying-shih 余英時, “民主中國” (2015. 9. 10.), aisixiang.com.

Usporedba motiva u južnokorejskim i hrvatskim usmenim pričama

Marko Dragić (mdragic@ffst.hr)
Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu

Nikola Sunara (niksun@ffst.hr)
Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu

Sažetak

Zbirka "Korejske narodne pripovijetke" obuhvaća 36 južnokorejskih narodnih priča koje su zapisivane od 1281. do 1997. godine. Priče su klasificirane na sljedeći način: I. Mitovi i predaje. II. Bajke i legendarne priče. III. Basne i priče o životinjama. IV. Anegdote i šaljive priče. Sukladno toj klasifikaciji u radu se interpretiraju 34 usmene južnokorejske priče. U tim pričama dragocjeni su elementi južnokorejske nematerijalne kulturne baštine. Po južnokorejskoj tradiciji Koreja je nazvana prema kraljevstvu koje je osnovao Kogjuro.

Tigar je kulturna južnokorejska životinja. Također su u južnokorejskim usmenim pričama česte životinje: jelen, lisica, zec, medvjed, štakor. U radu se navodi simbolika tih životinja. U nekim se pričama govori o zmiji, a u Koreji je pučko vjerovanje da se zmije poslije tisuću godina života pretvaraju u zmajevе – kuronje za koje se smatra da su čuvar kuće.

Također se navode isti ili slični motivi u hrvatskim usmenim pričama kao i usmenim pričama drevnoga Egipta, antičke Grčke, Kine, Japana, Sjeverne i Južne Amerike i dr. Južnokorejske kao i usmene priče drugih naroda imaju estetsku, didaktičku i socijalnu funkciju.

Ključne riječi: južnokorejske usmene priče, kraljevstvo Kogjuro, tigar, jelen, lisica, zec, medvjed

Uvod

Usmene (narodne) priče obuhvaćaju: bajke, basne, predaje, novele, anegdote, šale i legende. Raznovrsnost usmenih priča svjedoče i njihovi nazivi na raznim jezicima. U starogrčkom *mit* (μῦθος, mýthos) i *apologos* (απολογος) (govor, priča, basna); latinskom *fabula*; engleskom *story*, *legend*; njemačkom *Märchen*, *Sage*, *Legende*, *Novelle*, *Schwank*. Zanimljivo je da su se usmene priče u slovenskom, slovačkom, češkom, bugarskom jeziku nazivale *povesti*. U portugalskom jeziku zovu se: *fabula*, *historia*, *lenda*, *caso* itd. (Čubelić 209-210).

Usmene se priče, primjerice, u talijanskoj, engleskoj i američkoj filologiji nazivaju legendama. U hrvatskom jeziku poznati su nazivi: *priča*, *pripovijetka*, *pripovijest*, *bajka*, *basna*, *kazavica* (*kazalica*), *vjerovanje*. (Kazavicom ili kazalicom nazivane su i epske pjesme.) Narod usmene priče naziva: *priče*, *beside*, *legende* (Dragić 2008: 250). Usmene priče mogu se razvrstati i prema njihovom odnosu prema zbilji. Po toj klasifikaciji priče bi bile: zbiljske (realistične) i fiksijske (izmišljene, mistične, fantastične).

Korejske narodne pripovijetke zbirka je korejskoga¹ slavista i profesora Sveučilišta Hankuku u Seulu Sang-Hun Kima.² U njoj je Nada Milošević Đorđević iz doktorske disertacije Sang-Hun Kima odabrala 36 korejskih usmenih priča zapisanih u razdoblju od 1281. do kraja 1997. godine. *Korejske narodne pripovijetke* prevedene su na srpski jezik i objavljene 2002. godine u Beogradu.

Zbirka je podijeljena na poglavlja *Mitovi i predaje*, *Bajke i legendarne priče*, *Basne i priče o životinjama* te *Anegdote i šaljive priče*. Sukladno toj podjeli u radu se interpretiraju usmene priče.

1. Mitovi i predaje

Mit predstavlja govor, priču, povijest o nastanku svijeta, svemira, civilizacija, o herojima. Predaja je vrsta usmene priče koja se temelji na vjerovanju u istinitost njezina sadržaja. Predaje se mogu klasificirati na: povijesne, etiološke, mitske, demonološke, eshatološke i pričanja iz života.

U mitovima dominira fikcija, a u predajama, posebice povijesnim i etiološkim koje su nastale na povijesnoj razini, prevladava faksija.

1 U Seulu je 1988. godine otvorena Katedra za srpskohrvatski jezik.

2 Sang-Hun Kim s temom "Uporedna analiza srpskih i korejskih narodnih pripovijestaka" doktorirao je 2001. godine u Beogradu na Filološkom fakultetu.

1.1. *Dangun, prvi korejski kralj*

Medvjed simbolizira snagu, povjerenje, borbu protiv nedaća, čvrsto stanjanje na zemlji. Predaje o medvjedu susreću se u Aziji, Europi, Sjevernoj i Južnoj Americi. Neka plemena u Americi vjerovala su da se, kad umru, mogu ponovno roditi kao Veliki Medvjed. Germanski ratnici odijevali su medvjeda krzna vjerujući da tako ne mogu biti ranjeni. Stari Norvežani pili su krv medvjeda. Za sljedbenike domorodačke religije ainu u Japanu medvjed je bio vrhovno božanstvo. U tradicionalnoj kineskoj medicini vjerovalo se da meso od crnoga medvjeda ljudima daje snagu. U Bosni se i sada medvjede salo upotrebljava protiv reume (Cvitković 147).

Tigar je u južnokorejskoj kulturnoj baštini kulturna životinja. U 36 narodnih priča koje je Kim objavio, tigar se spominje 93 puta. Tigar se smatra nacionalnim simbolom Južne Koreje te se nalazi u grbu reprezentacije. Tigar stoljećima zauzima važnu ulogu u južnokorejskom folkloru, filozofiji, religiji (šamanizmu, taoizmu), mitologiji, slikarstvu i kiparstvu. Tigar simbolizira mudrost, snagu, moć, zaštitu, izdržljivost, hrabrost, velikodušnost.

Mit "Dangun – prvi korejski kralj" hibridan je u svojoj formi te ima značajke i etiološke te povijesne predaje o Dangunu, prvom kralju Koreje čiji je otac bio nebeski princ Hwangung koji je uz dopuštenje svoga oca Hwanina s neba sišao na planinu Tebeg na mjestu gdje je raslo sveto sandalovo drvo³ i tu osnovao Sveti grad. Otac mu je prije silaska dao tri nebeska pečata i tri tisuće pristalica, a pratila su ga i tri ministra koji su bili zaduženi za tri tisuće i šezdeset dužnosti. Na tom mjestu u priči primjetna je značajna prisutnost broja tri koji se javlja i na kraju u nazivu svetišta Tri svetca, a i u europskoj kulturi ima snažno simboličko značenje.⁴ Prema južnokorejskoj tradiciji Dangun je bio sin medvjedice.

Medvjed i tigar molili su se nebeskom princu jer su željeli postati ljudi. On im je dao vijenac češnjaka⁵ i neke posebne trave s uputom da se zatvore u pećinu na sto dana i ništa osim toga ne jedu pa će tako postati ljudi. To je uspjelo medvjedu koji je izdržao iskušenje te je postao lijepa djevojka dok se tigar nije mogao svladati pa je pobjegao iz pećine.

3 Sandalovo drvo ima miris koji traje desetljećima.

4 Pitagora ga je smatrao brojem završenosti jer predstavlja početak, sredinu i završetak. U kršćanstvu simbolizira tri božanske osobe Oca, Sina i Duha svetoga kao i tri dana koja je Isus proveo u grobu (Badurina 570).

5 Češnjak se smatra simbolom vječnoga života. Vjeruje se da su ga drevni Egipćani uzgajali prije 5000 godina. Dokaz tome je što je pronađen u faraonskim grobnicama. Na hrvatskom i uopće južnoslavenskim prostorima vjeruje se da je bijeli luk djelotvorna zaštita od demonskih bića. Također se upotrebljava kao lijek. Prema tradiciji upotrebljavao se i protiv kuge.

Budući da je djevojka bila sama i nije se imala za koga udati, nebeski je princ preuzeo ljudski oblik i oženio je. Par je ubrzo dobio sina Danguna koji je kao odrastao postao prvi ljudski kralj korejskog poluotoka, osnivač grada Pyongyanga i kraljevstva Joseon. U priči su spomenuti događaji datirani u 2333. godinu prije Krista (Kim 13-14).

Na području južnoslavenskih zemalja živjeli su Iliri. Padom zapadnoga rimskoga carstva na području koja nastanjuju Hrvati, Iliri su se asimilirali s Hrvatima. Prema mitu, Iliri potječu od Illiriosa koji je bio sin Polifema i Galateje, unuk Posejdona, predak Eneje (13. koljeno). "Ilirios" u prijevodu znači "slobodan". Prema mitu, čim je Ilirios rođen, oko njega se obavila zmija i dala mu magičnu moć. Na sjeveru Iliri su štovali Sunce, u Dalmaciji mjesec, a na jugu zmiju blavor. U nekim krajevima još uvijek se smatra grijehom ubiti blavora.

1.2. *Sunce i mjesec*

Pod naslovom *Sunce i Mjesec* nalazi se priča o majci koju je tigar pojeo kada se s posla vraćala svojoj gladnoj djeci s kutijom punom kolača od heljde koje joj je dao bogataš kod kojega je taj dan radila. Nezasitni tigar presreo ju je više puta dok je prelazila brda na putu kući i pojeo sve njezine kolače. Kada je nestalo kolača, pri svakom sljedećem susretu jeo je dijelove njezina tijela sve dok je cijelu nije pojeo.

Potom je uzeo njezinu odjeću i prerušio se u nju u nadi da će joj pojesti i djecu. Gladna djeca zatvorila su se u sobu kada je pao mrak i tu su čekala majku. Kada je na vrata došao tigar i pozvao ih da mu otvore pretvarajući se da je njihova majka, čuvši čudan glas, odmah su posumnjali na prijevaru. Pitali su majku zašto joj je glas tako čudan, a tigar u liku majke odgovorio im je da je cijeli dan tjerao vrapce. Mudra su djeca zatražila da im kroz rupu na vratima pokaže svoju ruku, a kada je kroz rupu prošla dlakava tigrova šapa, djeca su pitala zašto joj je ruka tako hrapava. Tigar je opet imao spreman odgovor i rekao im je da je takva jer je cijeli dan bila u hladnoj vodi.

Tigrovo jedenje majke, a zatim maskiranje u nju i njezino oponašanje s ciljem hvatanja i jedenja njezine djece sukladno je motivskom sklopu prisutnom u bajci o Crvenkapici gdje tigra zamjenjuje vuk.⁶

6 Vuk je sreo Crvenkapicu na putu i od nje je saznao da ide k baki koja je bila sama. Odlučio je ih pojesti obje. Prvo je požurio k baki, ušao je u kuću predstavivši se kao Crvenkapica i progutao je baku, a potom je obukao njezinu odjeću i uvukao se u njezin krevet. Kada je Crvenkapica došla, bila je cijela u čudu jer je kuća bila otvorena, a baka je čudno izgledala. Kao i djeca iz korejske priče, postavljala je šumskom grabežljivcu pitanja o njegovoj neobičnoj pojavi koja je odudarala od poznatog bakina lika. Pošto je odgovorio na njezina pitanja, vuk je pojeo Crvenkapicu. Baku i nju od propasti je spasio lovac koji se zatekao u blizini.

Sumnjičava djeca provirila su kroz rupu u vratima i ugledala tigra. To ih je nagnalo da potihom napuste sobu i popnu se na visoko stablo iza kuće. Tigrovo strpljenje nije bilo dugog vijeka i on je provalio u sobu gdje nije našao djecu. U bijesu koji ga je naglo obuzeo otrčao je oko kuće i došao do bunara koji se nalazio pod stablom na kojem su bila djeca. Isprva je mislio da su djeca upala u bunar, ali njih dvoje otkrili su mu svoj položaj. Pitao ih je kako će se popeti, a oni su mu rekli da namaže stablo sezamovim uljem i da će mu to pomoći pri usponu. Ulje je stablo učinilo skliskim i on je pao. U drugom pokušaju, djeca su mu naivno rekla način na koji će se popeti do njih i on je krenuo uza stablo.

U trenutku očaja brat i sestra obratili su se bogu da im, ako su bili dobri, s neba spusti željezni lanac po kojem će se popeti u sigurnost, a ako želi da umru, neka im spusti truli konopac od slame. S neba se spustio željezni lanac i oni su se popeli na nebo. Tigar je, svjestan svoje zloće, učinio suprotno i od Boga zatražio truli konopac ako želi da ga spasi, a željezni lanac ako to ne želi.

Bog je postupio milostivo i učinio je ono što je tigar, koji za milost nije znao, tražio i tako je truli konopac pod njegovom težinom pukao, a zvijer je poginula pri padu u polje kukuruza usput se nabivši na oštre stabljike kukuruza. Tigrova krv poprskala je kukuruzno lišće pa priča navodi da je ono od toga dana prekriveno crvenim mrljama koje potječu od tigrove krvi, što daje etiološki karakter toj predaji.

Djeca su na nebu živjela u miru, ali Nebeski kralj pozvao ih je i priopćio da im je našao posao jer nikome nije bilo dopušteno da vrijeme provodi besposlen. Odredio je da će dječak biti sunce, a djevojčica mjesec. Kako je nju bilo strah od mraka, dozvolio je da se zamijene, a ona je zbog stidljivosti jako sjala kako ljudi ne bi mogli gledati izravno u nju. Sunce i Mjesec česti su motivi i u hrvatskim mitskim predajama i pjesmama, a ovdje je objašnjen njihov postanak, što je u skladu s etiološkim predajama (Kim 15-18).

Navedena priča o Suncu i Mjesecu žanrovski je hibridna jer obuhvaća elemente bajke, mitološke predaje i etiološke predaje.

1.3. Go Zu-Mong, kralj dinastije Kogurjo

Koreja je imala tri kraljevstva: Kogurjō, Baekje (Bekdz) i Silla. U Silli se nalaze veliki spomenici budističke umjetnosti. Kraljevstvo Kogurjō bilo je najveće na korejskom poluotoku. Arheološka nalazišta pokazuju da se na tom području život odvijao u 3. stoljeću prije Krista. Kraljevstvo Kogurjō postojalo je do 668. godine, kada su ga porazili kraljevstvo Silla i kineska dinastija Tang. Koreja svoje ime baštini prema kraljevstvu Kogurjō.

Kim navodi mit o rođenju Zu-Monga i osnutku kraljevstva Kogurjo. Njegova majka bila je Ju-Hua koja je čudesno zatrudnjela nakon što ju je osvijetlila sunčeva zraka pa je na svijet donijela veliko jaje. Kralj je naredio da jaje prvo bace psima i svinjama, ali oni ga nisu pojeli. Zatim su ga bacili na ulicu, ali krave i konji su ga zaobilazili. Potom su ga ostavili na nekom polju, ali ptice su ga čuvale. Naposljetku kralj je naredio da jaje razbiju, no ni to im nije uspjelo pa je naložio da ga vrate majci koja je o njemu brinula. Iz jajeta je na majčinu veliku radost ubrzo izišao dječak koji je sa šest godina bio sposoban odapinjati strijele iz luka, a uskoro je bio i najbolji strijelac pa su mu dali ime Zu-Mong po najboljem strijelcu iz prošlosti.

Najstariji kraljev sin bio je ljubomoran na njega i nagovarao je oca da ga se riješi, ali otac je učinio upravo suprotno i Zu-Monga je zadužio za brigu o kraljevskim konjima. Najboljeg konja hranio je slabo pa je postao mršav i naoko slab, a lošijeg konja obilno je hranio i on je postao prividno jak. To je činio jer je predosjećao opasnost. U lovu koji je naredio kralj, jahao je slabijeg konja, a kralj ugojenijeg. Kralj u lovu nije bio uspješan, a mladić se s mršavim konjem i slabijim oružjem pokazao kao najbolji lovac. To je izazvalo lavinu kleveta koje su kralju govorili sinovi i ministri pa je majka mladiću savjetovala da pobjegne, što je i učinio s trojicom vjernih pratitelja.

Međutim, u bijegu su došli do rijeke koju nisu mogli prijeći pa se mladi Zu-Mong obratio gospodaru rijeke da njega koji je božji sin i unuk boga rijeka Habega spasi od progonitelja. Pred njim su se tada čudesno pojavile brojne ribe i kornjače koje su napravile most preko kojega su prešli rijeku. Pošto su prešli, most je nestao i bili su sigurni.

U dolini Modun sreli su tri mudraca koje je mladi vođa zamolio da mu pomognu osnovati novo kraljevstvo. Njihova postojbina postala je plodna dolina okružena planinama, a kraljevstvo je nazvao Kogurjo. Go Zu-Mong postao je prvi kralj svoje dinastije, a to se dogodilo 302. godine prije Krista (Kim 19-21).

1.4. *Tri zvijezde*

Priča naslovljena *Tri zvijezde* govori o ocu koji je kći jedinicu ostavio kući kada je otišao na službeni put u prijestolnicu. Pred kuću joj je došao budistički svećenik koji je tražio milostinju. Djevojka je naložila sluškinji da rižom napuni posudu koju je nosio, ali koliko god riže ona u nju usula, zdjelu nije mogla napuniti. Svećenik joj je rekao da će

se zdjela napuniti ako gazdarica bude u nju sipala rižu. No, ni to nije uspjelo pa joj je rekao da će se zdjela napuniti ako djevojka srebrnim štapićem⁷ svako zrno podigne deset puta. Niti to nije uspjelo.

Tada joj je savjetovao da to pokuša učiniti gola, ali bez uspjeha. Kako je u međuvremenu pala noć, zamolio je djevojku da ga primi u kuću kako bi prenoćio. Isprva mu je molbu odbila, ali ipak je popustila. Legao je na stol, ali kako mu je bilo hladno, prvo je pitao može li prijeći u kuhinju, a potom u predsoblje i na kraju u njezinu sobu s druge strane zavjese.

Ujutro je nestao prije nego se ona probudila. Otac se vratio nakon svoje službe i sve slugе su ga dočekale pred kućom osim kćeri koja je bila trudna. Oca je to saznanje razljutilo pa ju je odlučio pogubiti. Zavezali su je i izveli u dvorište, a sluzi je naredio da joj odrubi glavu. On je mačem zamahnuo iznad njezine glave, ali oštrica je u zraku pukla na dva dijela. Otac je dao iskopati u zemlji ćeliju u koju je zatvorio kćer da umre od gladi. To se ipak nije dogodilo jer se svake noći u ćeliji pojavljivao onaj budistički svećenik i djevojci je donosio hranu.

Ovaj motiv podsjeća na kršćanske hagiografske tekstove u kojima k zatočenim kršćanima u tamnicu dolaze anđeli ili svetcі koji ih hrabre i održavaju na životu.⁸

Zatočena djevojka rodila je trojke. Otac je nakon nekoliko godina naredio slugama da otvore ćeliju i vide što je od nje ostalo. Umjesto kostiju koje je očekivao, našli su njegovu kćer i troje djece koja su čitala knjige. Pitao ju je što se dogodilo i onda poslao po budističkog svećenika. Njega je pitao jesu li djeca njegova, što je on potvrdio i za to ponudio dokaz. Rekao je da će djeca, ako su njegova, proći kroz rukav njegove odjeće a

7 U Koreji je običaj da mlada prije vjenčanja dobije na poklon par srebrnih štapića i par vilica (Kim 2002).

8 Taj motiv nalazi se, primjerice i u versificiranoj legendi o sv. Katarini Aleksandrijskoj: *"Sveta Kato bolesnice! / bole l' te one rane / što su nožin isparane / i dušon ispirane?" / Prosili je svi su kralji / i ostali generali. / Kralj je uze zarukovat', / pa je vodi niz dvorove. / Nutka lipi dvora, / nakićenih, narešenih. / "Al' se voliš moja ljuba zvati, / ali voliš devet godina / u tamnici tamnovati?" / "A ja volim i devet godina / u tamnici stati, / neg' se tvoja ljuba zvati!" / "Brže slugе poletite, / pa tamnicu otvorite, / u nju Kaj u zatvorite!" / Tu izišlo brzo godinicu dana. / "Brže slugе poletite, / pa tamnicu otvorite, / Kaji kosti izbacite, / nek' se sunca nagrijaju / i miseca nasijaju." / Brže slugе poletile, / pa tamnicu otvorile. / Kad su slugе pred tamnicu, / sva tamnica ko' Danica. / Kaja kleči k'o Divica, / ona bile knjige štije, / anđel joj sviću svitli. / Brže slugе poletile, / pa su kralju kazivale. / Kralj sve nije virova, / nego otiša pa vidi ja. / Kad je kralj pred tamnicu, / sva tamnica ko' Danica. / Kaja kleči k'o Divica, / ona bile knjige štije, / anđel joj sviću svitli. / Kralj je uze zarukovat', / pa je vodi u dvorove. / "Nutkaj lipi dvora, / nakićenih, narešenih, / ali voliš na mač stati, / al' se voliš moja ljuba zvati?" / "I ja volim na mač stati, / neg' se tvoja ljuba zvati!" / "Brže slugа poletite, / pa vi mače naoštrite / na nji Kaj u navalite!" / Brže slugе poletile, / pa mače naoštrile / na nju, Kaj u navalile. / Kaja klekla na kolina, / moli Boga Gospodina: / "Pusti Bože, malo groma, / da ubije kralju kola!" / I pušta Bog malo groma / da ubije kralju kola. / Tu ne pade kapi krvi, / već tu pade kapi mlika. / Eto svitu svemu lika. / "Mene Isus zarukova, / ni prstenon ni jabukon, / zadani ja svoj on paron" Amen (Dragić 2011: 272-274).*

da ga ne dotaknu, a oni su to i učinili. Drugi je dokaz bila činjenica da djeca u drvenim sandalama nisu ostavljala tragove na pijesku.

Djevojčin otac, suočen s takvim dokazima, priznao je njezin brak s budističkim svećenikom čudotvorcem. Njihova su djeca nakon smrti postala tri zvijezde zvijezda Vega koje stoje u jednoj liniji (Kim 22-24).

1.5. Vatrene psi

Uzrok nastanka pomrčina u južnokorejskoj mitologiji objašnjava se vatrenim psima koje je kralj poslao da ukradu sunce i mjesec kako bi uz pomoć njih osvijetlio svoju zemlju.

Kralj je jednom poslao svog najljucjeg psa s tim zadatkom, ali kada je pas pokušao zubima uhvatiti sunce, ono ga je opeklo. Sljedećeg psa poslao je da ukrade mjesec jer je mislio da on nije vruć. Međutim, mjesec je bio toliko hladan da je zalijepio pseća usta. Ni taj neuspjeh nije obeshrabrio kralja pa priča kaže da on do današnjeg dana šalje svoje pse da ukradu sunce i mjesec.

Postanak pomrčina objašnjen je tim mitskim psećim pokušajima da zagrizu nebeska tijela (Kim 25).

1.6. Sedam zvijezda sjevernog neba

Sedam zvijezda sjevernog neba mitska je predaja o postanku i govori o sedmorici sinova koji su za svoju majku potajice preko rijeke postavili kamenje kako bi je mogla prijeći a da se ne smoči. Ne znajući da su to napravili njezini sinovi, ona je molila da za nagradu ti njezini dobročinitelji nakon smrti postanu zvijezde na nebu. Tako je nastalo zvijezde Veliki medvjed. (Kim 26-27).

U hrvatskoj pučkoj tradiciji sedam najsajnijih zvijezda čine zvijezde Veliki medvjed. Prema europskoj mitologiji Veliki medvjed nastao je kad je bog Zeus silovao nimfu Kalistu koja je rodila Arkasa. Zeusova supruga Hera iz ljubomore je Kalistu pretvorila u medvjeda. Arkas je u lovu htio ubiti Kalistu, ali ih je Zeus, kako bi ih zaštitio, uzdigao na nebo i tako su nastali Veliki i Mali medvjed. Hera ih je proklela tako da stalno kruže nebom.

1.7. Drvosječa i nebeska djevojka

Glavni lik priče o drvosječi i nebeskoj djevojci siromašni je mladić koji je bio drvosječa i zbog svog siromaštva još nije bio oženjen iako su svi

iz njegove generacije već bili u braku. Svakodnevno je marljivo radio na planini. Jednog dana spasio je jelena od lovca koji ga je progonio. U znak zahvalnosti životinja ga je uputila da se sutradan između podne i dva sata popne na planinu Kumgang na mjesto gdje je bilo jezero. Tamo su se trebale spustiti djevojke s neba i kupati. Uputio je mladića da jednoj od djevojaka uzme odjeću koju će ona odložiti na bor dok bude u jezeru. Navijestio mu je da će se s njom sretno vjenčati i imati potomstvo, ali da joj odjeću ne smije vratiti prije nego mu rodi četvrto dijete.

Kako je jelen obećao, tako se i dogodilo. Mladić se popeo na planinu do jezera, gdje je ugledao prekrasne djevojke koje su se kupale. Poslušao je jelena i uzeo je odjeću najmlađe djevojke. Kada je došao trenutak da se vrate na nebo, sve su pronašle odjeću, popele se na dugu i uputile kući osim najmlađe djevojke. Ona je ostala sama i zbunjena. Mladić joj se predstavio i ispričao zbog situacije u koju je doveo. Pošla je s njim kući jer je bio vrlo pažljiv prema njoj. Život na zemlji nije joj odmah bio lagan, ali s vremenom se privikla i rodila mu prvog sina. Svi su zbog toga bili vrlo sretni, a sreća je još narasla kada je rodila i drugo dijete. Tada je od supruga zatražila svoju nebesku odjeću uz argument da joj može vjerovati jer mu je dobra žena koja mu je rodila dvoje djece. Njezine molbe samo su se pojačale nakon što je rodila treće dijete i on je na kraju popustio. Čim je navukla odjeću, vratila joj se negdašnja snaga i sa sobom je na nebo ponijela svoju djecu.

U očaju, muž se vratio na mjesto na kojem je prvi put susreo jelena u nadi da će ga ponovno susresti. Jelen je i taj put došao i savjetovao mu da se opet popne do onog planinskog jezera i tamo sačeka da s neba bude konopcem spuštена tikva kojom su nebeske djevojke od dana kada je najmlađa nestala uzimale vodu za kupanje. Rekao mu je da iz tikve izlije vodu i u nju uđe jer to je jedini način na koji će se popeti na nebo k svojoj obitelji.

Nebeske djevojke povukle su tikvu na nebo, a njega su odvele pred Nebeskog kralja, oca njegove žene. Dopusšteno mu je da ostane na nebu gdje je imao sve što bi poželio, ali njegova sreća nije bila dugog vijeka. Sjetio se svoje usamljene i žalosne majke. Pitao je suprugu može li je posjetiti, ali ona ga je molila da ne ide. Budući da je bio uporan, ona je popustila. Nabavila mu je zmajevitoga konja koji će ga velikom brzinom odnijeti na zemlju i na kojem je morao ostati jer u slučaju da siđe s konja, više se ne bi mogao vratiti na nebo.

Spustio se s neba i pronašao majku. Na rastanku, majka ga je ponudila zobenom kašom i on je nije mogao odbiti. Uzeo je zdjelu koju mu je majka dala, ali njezina vrućina iznenadila ga je pa je zdjela pala konju na leđa, a on ga je zbacio i odletio u nebo. Drvosječa je ostao na zemlji i svaki dan u tuzi promatrao nebesa. Pošto je umro, pretvorio se u

pijetla i priča kaže kako se zbog toga pijetao⁹ penje na krov i kukuriječe prema nebu (Kim 8-31).

Jelen simbolizira pomlađivanje, svjetlo, mandalu i promjenu osobnosti. Mandale su simboli koji su nastali u budizmu, a povezuju ljudski i božanski svijet. Za pretke Kelta i Germana jelen je simbol rodности. Zbog obnavljanja rogova za mnoge narode jelen simbolizira neprekinuto stvaranje i obnavljanje (Cvitković 144).

U hrvatskoj tradicijskoj baštini pandan nebeskim djevojkama iz prethodne priče vile su iz mitskih predaja koje su opisivane kao djevojke iznimne ljepote. U slavenskoj i hrvatskoj mitologiji, vile su bajkovite ljepotice, gotovo uvijek u dugim bijelim, rjeđe plavim haljinama, duge zlatnožute počesljane kose, s modrim ili zelenim očima, s cvjetnim vijencem na glavi, milozvučnog glasa, hitre i vitke. Oličenje su ljepote (Dragić 2017: 222). S obzirom na staništa, ljudi su vile podijelili na Oblakinje, Planinkinje, Vodarkinje, Jezerkinje (ibid. 225). Vjeruje se da ima devet vrsta vila. Narod je kazivao kako obitavaju na različitim mjestima, a jedno je od njih i nebo na kojem su svoj dom imale *vile oblakinje* (Kukuljević 1846a: 160). Više autora zabilježilo je kako su vile imale svoje miljenike među ljudima s kojima su ponekad imale djecu, no te veze naglo bi završavale jer bi vile iznenada uzele djecu i nestale (Čiča 82; Kukuljević 1846b: 167-168; Dragić, 2013: 201; Šešo 39-40). Narod je vjerovao da su posjedovale veliku snagu pa su mogle nositi veliko kamenje (Rudan 300-305). Zabilježena je predaja u kojoj su pastiri uhvatili mladu vilu Ljupku i doveli je kući. Otada je s njima živjela, ali često bi uzdisala kada bi pogledala u oblake i sjetila se svog vilinskog doma. Jednom je uspjela nagovoriti pastire da joj donesu travu *širnešljiku* koju je namazala po sebi i odletjela poput vile (Kutleša 394).

1.8. *Nevina djevojka Arang*

Tekst pod naslovom *Nevina djevojka Arang* priča je o djevojci koju je ubio mladi činovnik Beg u službi njezina oca sudca koji je u nju bio zaljubljen. On je postavši prijatelj s njezinom dadiljom, uspio nagovoriti ženu da dovede djevojku do samotne kule na čijem ih je vrhu čekao zaljubljeni mladić.

Dadilja se u jednom trenutku udaljila od djevojke, a iznenadna pojava mladića i njegova objava ljubavi preplašili su djevojku koja se dala u

9 Pijetao je u kršćanstvu zbog kukurijekanja znak budnost i spremnosti. Predstavlja simbol Isusove muke kao i Petrova pokajanja nakon što je zatajio Isusa (Badurina 459).

bijeg. On ju je sustigao i uhvatio, ali ona se odupirala njegovu nasrtaju. Zaprijetio joj je nožem, a potom je i probo. Njezino tijelo bacio je u bambusov¹⁰ gaj pored kule i pobjegao.

Otac je sutradan pokrenuo potragu za kćeri, ali nisu je uspjeli pronaći pa je on zbog tuge napustio sudačko mjesto u Mirjangu, gdje se sve dogodilo, i otišao u Seul. Mladić i dadilja dobro su čuvali svoju mračnu tajnu, a na sudačkoj stolici izmjenjivali su se sudci koji su svi redom umirali u nerazjašnjenim okolnostima. Naposljetku, za mjesto sudca u Mirjangu prijavio se Li Sang-Sa kojemu je cilj bio rasvijetliti misteriozne smrti koje su zadesile njegove prethodnike.

Prvu večer sudac Li svijećama je osvijetlio svaki kutak novog doma, sjeo na sredinu prostorije i glasno čitao. Iznenada se podigao velik vihor, vrata su se otvorila i na pragu se pojavila utvara u liku djevojke zamršene kose bez jedne ruke. Sudac joj se hrabro obratio i pitao ju je li utvara ili živo biće, a ona mu je rekla da je ona duh nevino ubijene djevojke Arang koji ne može naći mira i otići na drugi svijet dok ne bude izvršena osveta nad onim koji ju je ubio. Rekla mu je da su svi njegovi prethodnici umrli od straha kada bi se pred njima pojavila i da njezin ubojica radi u sudačkom uredu. Najavila mu je da će za tri dana žuti leptir letjeti oko njezina ubojice i to će biti znak raspoznavanja. Sudac je dao uhititi mladića oko kojega je letio leptir, a on je sve priznao, nakon čega je pogubljen.

Djevojčino tijelo pronašli su u bambusovu gaju ispod kule i, pošto je pokopano, utvara se više nije pojavljivala (Kim 32-34).

Ova predaja ima karakteristike eshatološke predaje. Takvom je možemo smatrati jer se u njoj javlja utvara ubijene osobe koja traži pravdu i ne može naći mir dok pravda ne bude izvršena, a njezino tijelo napokon pokopano (Dragić 2008: 415; 426-427). U hrvatskoj usmenoj književnosti utvare se javljaju i u demonološkim predajama.

1.9. Čovjek koji je htio zakopati svoga sina

U priči o čovjeku koji je htio zakopati svoga sina pri kopanju rupe u koju će staviti sina pronalaze čudesnu zdjelu koja se sama punila čim god bi je ljudi počeli puniti. Kako je sina htio zakopati da bi imao hrane za baku, tako je zdjela ostala u njihovu posjedu do njezine smrti, kada su je ponovno zakopali i više nije pronađena (Kim 35-36).

Ta predaja s motivom čudesne zdjele ima jaku didaktičku tendenciju. Zdjela je došla kao nagrada i pomoć čovjeku koji je poštivao svoju majku. Sličan motiv javlja se u pričanjima iz života s tematikom ubijanja

¹⁰ Bambus simbolizira izdržljivost, dug život i vitalnost.

staraca koja su zapisana na našim prostorima.¹¹

1.10. *Slijepac i vražići*

Slijepac i vražići predaja je u kojoj slijepi vrah pomaže bogataševoj kćeri koju su vragovi ubili. Vidjevši da su ušli u njihovu kuću i čuvši da je djevojka iznenada umrla, ponudio se da će je spasiti. Svoj magični obred izveo je u manjoj sobi koju je potpuno zatvorio, a vrata i prozore prekrrio papirom kako se ne bi vidjelo što se unutra događa.

Radoznala sluškinja probila je rupu na vratima i vragovi su pobjegli. Djevojka je bila spašena, ali vrah je znao da će mu se protjerani vragovi osvetiti. Čuvši za njegova djela, kralj ga je pozvao k sebi i tražio od njega da mu demonstrira svoje sposobnosti i dokaže da je sposoban za ono što ljudi o njemu govore. Iza prepreke sakrili su štakora i tražili da slijepac pogodi što je sakriveno. On je rekao da su tri štakora na što ga je kralj proglasio prevarantom jer je bila riječ samo o jednom štakoru. Odmah je naredio da ga se izvede pred gradska vrata i pogubi.

- 11 Zakon je od vladara izišao da svaki sin svog oca ubije, ako je prešo pedeset godina. Jednom čovjeku to bude žao, pa iskopa za ćaću rupu pod ognjištem i tu skloni ćaću. A žena mu sve to pratila. Kad su se jednom on i žena posvadili, ona rekla čovjeku: "Tu ti je ćaća!" I on se ocu požalio kako ga je žena otkrila, a otac mu rekao: "Ti mene ubi pa ti car ne će ništa". I on ne htjedne, a žena se potuži caru. Car zovne čovjeka k sebi i zada mu dvi zadaće: da mu dozove najdraže i najgrđe, tj. najvećeg prijatelja i neprijatelja. I on se zamisli što će, a otac mu savjetuje da povede kučku i ženu. I kad je pred carem udario kučku, ona opet k njemu leti, a kad je udario ženu, ona caru sve kaže kako je oca sakrio. I car se onda uvjerio da ne treba ubijati starce, svjesne ljude.

Sinovi ponesu starog oca u šumu da ga ubiju. On ih zamoli da ga nose što dalje jer je on svog oca donio na ono mjesto gdje su njega donijeli. Sinovi ga vrata kući.

Za vrime turske vlasti došlo je naređenje od sultana da se ubiju svi ljudi stariji od pedeset godina. Jednom je sinu žao bilo ubit svog oca pa ga je sakrio u vinsku bačvu. Kada su svi stari ljudi bili ubijeni, sultan je naredio da tri čovika uđu u najdublju dragu i obećo da će onome koji prvi ugleda izlazak Sunca pokloniti svoje kraljevstvo.

I sad se misle kako i šta, ko će prije ugledat! Ovi što je oca sakrio u bačvu, pito ga je kako da prvi ugleda Sunce. A otac mu odgovori: "Sine, kad uđete u veliku dragu, ti se okreni i tamo i vamo i istok i zapad, ali pretežno gledaj na zapad da ostali ne primijete. I kad Sunce baci zrake na najvišu planinu na zapadu, ti ćeš ga prvi ugledat, jer će svi ostali gledat na istok."

Oni svi gledaju istok, a ovi se okreće i na istok i na zapad. Kad je Sunce bacilo zrake na najvišu planinu, on ga je prvi ugledo. Sultan ga pito otkud je znao za to, a ovaj mu reče da je svog oca sakrio u bačvu, jer mu ga je žao bilo ubit, te da mu je otac to reko. Od tada sultan nije ubijao stare ljude, jer godine donose mudrost (Dragić 2008: 445-446).

Dok su vrača odvodili prema stratištu, kraljevske sluge otkrili su da se u štakorovu želudcu nalaze dva manja štakora. Svoju spoznaju podijelili su s kraljem koji je naredio da se pogubljenje obustavi. To su trebali signalizirati zastavama, ali vragovi su se umiješali i zastavu okrenuli na stranu koja je značila da se s pogubljenjem treba nastaviti i tako je vrač stradao zbog intervencije demonskih bića (Kim 37-39).

Vrag je čest lik i u hrvatskim demonološkim predajama, gdje se javlja u različitim oblicima, ali najčešće kao crna životinja (pas, ovan, mačka, magarac). Te predaje često su usmjerene ka pronalasku sredstva kojim se čovjek može suprotstaviti demonskim pojavama (Dragić 2017: 81; Botica 2013: 390).

1.11. Tigar i đavolci

Važni likovi u korejskim narodnim pričama su tigrovi. U jednoj od njih patuljak osvećuje oca lovca ubivši tigra koji ga je ubio i spašava djevojku koju je tigar progutao, a smrtno ranjeni tigar u agoniji razdire ostale tigrove (Kim 40-43).

1.12. Tigar-djevojka

U drugoj priči mladić se zaljubio u djevojku koja je zapravo antropomorfizirana tigrice, no njihova ljubav bila je neostvariva. Njoj je bilo suđeno da umre ako se zaljubi u čovjeka. Prije smrti, tigrice je insceniirala napad na princezu i od njega učinila junaka koji je princezu spasio od opasne zvijeri, za što je nagrađen njezinom rukom i doživotnom srećom (Kim 44-45).

2. Bajke i legende

Bajka je najdulja usmeno-prozna vrsta. Ona je ageografična i ahistorična te se u njezinu izučavanju upotrebljava monogenetski pristup. *Genus specificum* bajke fantastično je ili čudesno. Čudesno u bajkama sudjeluje i rješava nerješivo. Dobro uvijek pobjeđuje zlo (Dragić 2008: 260).

2.1. Tri brata

Poglavlje o bajkama i legendama otvara se pričom o tri siromašna brata iz nekoć bogate obitelji. Na samrti im je otac u nasljedstvo ostavio naizgled skromne darove koji su se njihovom dovitljivošću i sposobnošću pretvorili u moćna sredstva koja su ih dovela do sreće i uspjeha. Svaki od njih pošao je svojim putem i na njemu susreo prepreke s kojima se uspješno suočio.

Najstariji je nadmudrio razbojнике i uzeo njihovo blago koje je iskoristio kako bi se nastanio u obližnjem selu i oženio. Srednji je prevario vruga i spasio od zlokobne sudbine dušu bogataševe kćeri koju je vrag oteo. Đavao je prisiljen povući se iz ovog svijeta kada je pijetao zakukurikao, što se podudara s našom tradicijom u kojoj demonske sile gube moć s prvim pijetlovima koji najavljuju dolazak zore. Spasivši umrlu djevojku, nagrađen je brakom s njom i lagodnim životom u bogataškoj kući.

Najmlađi brat, koji je od oca dobio bubanj, udarao je po njemu dok je išao preko planine. Putem je naišao na tigra koji je plesao kako je on svirao. U strahu da će ga zvijer pojesti, nastavio je udarati idući dalje putem. U prvom selu ljudi su bili oduševljeni prizorom tigra koji pleše i mladića su obasuli novcem. Vidjevši to, produžio je prema prijestolnici kraljevstva gdje je pozvan pred kralja. Princeza se odmah zaljubila u njega i tako je on postao kraljev zet.

Nakon deset godina, braća su se okupila kako bi podijelila svoje priče i posjetila očev grob (Kim 49-52).

I u ovoj bajci jaka je didaktička tendencija koja ukazuje na činjenicu da poštovanje prema roditeljima i starijima rezultira uspjehom u životu. Priče o trojici braće poznavale su najstarije civilizacije. U hrvatskoj usmenoj književnosti pripovijeda se o tri brata. Dva brata su dobra, a treći je loš. Ti su motivi u usmenoj komunikaciji prisutni preko četiri tisuće godina. Pokatkad je motiv dva brata od kojih je jedan bio dobar, a drugi loš. Taj motiv nalazi se i u glasovitom djelu *Sermones discipuli* Ivana Herolta kao i u djelima bosanskih franjevaca koji su djelovali u razdoblju katoličke obnove od kojih valja istaknuti Matiju Divkovića i njegovu besjedu o dvojici braće.

2.2. Planinska vještica i kralj zmaj

Dobronamjerni vitez glavni je junak bajke *Planinska vještica i kralj zmaj*. Spasio je kornjaču koja je zapravo bila morski Kralj zmaj od dječaka pa mu je on obećao pomoć kada mu zatreba. Uskoro je bio primoran zatražiti pomoć kada je, unatoč upozorenjima starice, otišao visoko u planinu i susreo vješticu koja ga je htjela samo za sebe. Zaprijetila mu je teškom kaznom ako bi pokušao otići. Vitez ju je uspio nagovoriti da mu dâ tjeđan dana slobode kako bi donio konačnu odluku i to je vrijeme iskoristio kako bi Kralja zmaja zamolio za pomoć. On mu je za pomagače poslao svoja tri brata, ali vještica je za njih bila premoćna pa ih je ubila. U drugom pokušaju, obratili su se Nebeskom kralju čiji su ratnici lako porazili i ubili vješticu koja je imala mogućnost poprimiti obličje lisice (Kim 53-55).

Priče o vješticama poznaju sve civilizacije. U hrvatskoj tradiciji po narodnom vjerovanju *vještice* su stupile u savez s *đavolom* pogodbom koja se potpisivala krvlju. Konkretna ženska osoba đavlu bi prodala dušu, a đavao bi njoj dao *natprirodne moći*. Zamišljane su kako jašu na metli s grbom na leđima i dugim nosom. Ulazile su kroz ključanice, spolno bludničile s đavolom, jele djecu, držale tajne sastanke, spremale masti za ljubavne napitke, izazivale razne bolesti i ludilo, gušile pri spavanju itd. Prva je vještica spaljena 1275. u Tuluzi, a posljednja 1793. u Posanu. Neki misle da je u tom razdoblju spaljeno do milijun vještica. U Hrvatskoj je spaljivanje vještica zabranila Marija Terezija 1758. godine. Vjerovalo se da ima i lijepih vještica jer i đavao voli što je lijepo. Razlikuju se vještice u bajkama i demonološkim predajama. Vještica u bajci bezimena je i zla, a u predaji je to stvarna osoba koja nanosi zlo. Vještice se još nazivaju: *more*, *štrige* (*štringe*), *coprnice*, *babe*. More su po narodnom vjerovanju djevojke koje su se povještatile (Dragić 2008: 436).

2.3. Djevojka-lisica i njen brat

Lisica simbolizira lukavstvo, podmuklost i lažno predstavljanje. U mnogim mitovima lisica posjeduje magijske moći. Lisica je česta u basnama. Nalazi se i u Starom zavjetu. Muslimani u Bosni vjeruju da će, ako lisica ili zmija pređu ispred trudnice, dijete biti sretno i dugo živjeti (Cvitković 146).

U priči *Djevojka-lisica i njen brat* djevojka, čije su rođenje roditelji upornim molitvama izmolili, može poprimiti lisičje obličje. Po njezinu rođenju nastupile su brojne nerazjašnjene životinjske smrti i pastiri su za njih okrivili gazdinu kćer, ali on im nije vjerovao i sve ih je redom dao pogubiti. Poslao je i vlastitog sina prvorodenca da provjeri

tko mu ubija stoku, ali ni njegovu riječ da je sestra ta koja ubija stoku nije prihvatio te ga je prognao.

Nedugo nakon toga cijeli je kraj opustio, a djevojka je na kraju ubila i svoje roditelje. Sina je u planini našao i posvojio budistički svećenik. Kada je zov doma postao prejak, mladić se uputio kući, a svećenik mu je dao tri boce: crvenu, bijelu i plavu, kao pomoć u slučaju nevolje. U roditeljskom domu dočekala ga je sestra i odmah se okomila na njega, ali on joj je na konju umakao. U potjeri koja je uslijedila, mladić je pred nju bacio boce koje mu je svećenik dao. Iz prve, crvene boce, suknuo je plamen koji je opekao i usporio. Iz druge, bijele boce, ispale su igle koje su je probole, ali je nisu zaustavile. Tek je posljednja, plava boca, čiji se sadržaj pretvorio u rijeku, utopila djevojku koja je u tom trenutku pokazala svoj pravi lisičji lik (Kim 56-58).

2.4. *Žaba-mladoženja*

Žaba u Japanu simbolizira sreću, a u drevnom Egiptu predstavljala je uskrснуće od mrtvih. Kelti su žabe smatrali gospodarima zemlje. U europskoj pučkoj kulturi žaba simbolizira erotizam i plodnost.

Bajka *Žaba-mladoženja* započinje pronalaskom krastače na dnu pre-sušenog jezera koju je ribar odbio ponijeti kući iako mu je žabac obećao da će mu donijeti sreću. Žabac je sâm uspio pronaći put do njegove kuće i prihvatila ga je ribarova žena. S vremenom je dosta narastao i zatražio je od roditelja da za njega isprose jednu od bogataševih kćeri. Majka je to pokušala, ali bogataši su joj se narugali i izudarali je.

Mudročću i prijevarom žabac je bogataša uvjerio kako je božanska volja da se njegova kći uda za njega te da će teška kazna pasti na njegovu obitelj ako ne dođe do toga braka. Na brak je pristala samo najmlađa kći. U prvoj bračnoj noći dogodilo se čudo jer je žabac, uz ženinu pomoć, sa sebe skinuo krastavu kožu i prikazao joj se kao lijep mladić.

Drugo čudo dogodilo se sutradan kada je žabac otišao u lov s drugim članovima kućanstva. Svi su bili naoružani osim njega, ali samo je on u lovu bio uspješan i uz pomoć nebeskog starca pred sobom je dotjerao stado od stotinu jelena. Vrativši se kući, pred svima je svukao kožu krastave žabe i otkrio im da je zapravo lijep mladić, a onda je oslobodio jelene i sa suprugom na leđima i roditeljima u rukama odletio na nebo (Kim 59-61).

Ova bajka pripada ciklusu bajki o mladoženji-životinji u kojima je mladoženja iz nepoznatog razloga poprimio obličje životinje, a u pravu ljudsko obličje vraća ga ljubav djevojke, najčešće najmlađe od triju kraljevih kćeri (Bettelheim 242-245).

2.5. *Div s devet glava*

Div s devet glava bajka je o junaštvu i mudrosti koji su porazili nadmoćnog protivnika koji je oteo ženu i njezinu sluškinju. U potragu za njima krenuo je muž, a na putu mu je pomogla starica koja je živjela u kućici na planini. Ona ga je uputila k drugoj starici koja mu je dala čarobnu rotkvicu, a taj plod učinio ga je snažnim. Naoružala ga je mačem kako bi se mogao suprotstaviti divu. Dala mu je i smjernice kako će pronaći kuću u kojoj je div živio.

Pred kućom na bunaru zatekao je ženinu sluškinju koja ga je s radošću dočekala i skrila u tajnu prostoriju u kući. K njemu je došla njegova žena i rekla mu sve o divu. Otkrila mu je da je otišao i da će se vratiti za tri mjeseca i deset dana. To je vrijeme muž pio poseban napitak kako bi ojačao. Nakon tri mjeseca pijenja čarobnih napitaka postao je dovoljno jak da rabi divovski mač, drvene cipele u kojima je mogao skakati u nebo, divovu željeznu kuglu, kacigu, oklop i još dva mača.

Zvuci poput grmljavine najavili su divov povratak, a on je odmah osjetio prisutnost čovjeka. No, mudra žena ponudila mu je opojno vino koje ga je uspavalo. Muž je to iskoristio i diva je ubo mačem u jedan od vratova. Njihova borba nastavila se na nebu iznad oblaka. S neba su padale divove glave, ali odmah bi se opet spojile s tijelom. Žene su pak doskočile i tom problemu te su rane gdje su glave bile odsječene posipale pepelom i one su nakon toga ostale ležati mrtve.

Na kraju, palo je mrtvo divovo tijelo i muškarac se spustio s nebesa. Sutra su u riznici našli veliko blago, a i nekoliko zatvorenih ljudi koje su spasili i nagradili blagom. Na odlasku zapalili su kuću, a u povratku muž je pokušao pronaći starice koje su mu pomogle, ali nigdje ih nije bilo (Kim 62-64).

Motiv o divu nalazi se i u europskoj mitologiji. Kod Grka je to Polyphem, a kod Hrvata Divljan.¹²

¹² Pop i đak hodali kroz jednu veliku planinu pa ih ondje uhvati noć. Videći oni da već ne mogu taj dan prispjeti kuda su bili naumili, stanu gledati kroz planinu gdje bi prenoćili i ugledaju oganj daleko u jednoj pećini. Primaknu se oni blizu i povikaše da vide ima li tko tamo. Kad tamo ni ljudi ni ikog drugog, do jednog divljeg čovjeka s jednim okom navrh glave. Pitaju ga hoće li ih pustiti u kuću i on ih pusti. Ali na vrata pećine bijaše privaljena velika ploča koju sto ljudi ne bi moglo pomaći. Divljan ustane, digne ploču, pusti ih unutra, pa opet ploču na vrata privali. Potakne im veliki oganj i oni se sjednu grijati. Pošto se malo zagriju, počne ih Divljan pipat iza vrata da vidi koji je pretiliji da ga zakolje i ispeče. I napipa popa pretilijega, spopane ga i ubije, navrti na ražanj i stavi kraj ognja da se peče. Kad to đak vidi dosjeti se svome jadu ali uteći iz pećine nikako nije mogao. Kad se pop ispekao, zovne Divljan đaka da s njim jede, a jadni đak ne htjede, već mu odgovori da nije gladan. A hoćeš, reče mu Divljan, i na sramotu ako nećeš na lijepo. Bez izbora đak sjedne s njim. Divljan prokleti jede, a đak stavlja u usta, pa opet baca u

2.6. Čarobni šešir

Čarobni šešir iz istoimene priče nositelje je činio nevidljivima. Njega su isprva nosili vražići koji su krali hranu od para koji ju je ostavljao svojim pokojnicima. Muž se jednom prilikom uspio dokopati jednog od vražjih šešira pa su ga on i žena iskoristili da bi krali po selu sve što bi im se svidjelo. Policija ih nije uspjela uloviti jer su pazili i s krađama su nastavili više od godinu dana. Međutim, njihova pohlepa došla je na naplatu kada su pokušali opljačkati zlatarnicu. Vlasnik je primijetio kako se po zraku neobjašnjivo kretao konac, a kada ga je zgrabio, lopov je pao na pod i on ga je ugledao. Konac je bio iz šava šešira koji se od upotrebe pohabao.

Zlatar je lopova oslobodio kada mu je vratio novac i prepustio mu šešir. Ubrzo je i on zapustio svoj posao i počeo pljačkati druge. Za vrijeme žetve pokušao je opljačkati kuću bogatog seljaka, ali dok je prolazio dvorištem punim radnika, netko ga je slučajno gurnuo i srušio mu šešir s glave. Nakon tog otkrića svi su lopovi uhićeni i osuđeni na dugogodišnje kazne, a u zatvoru su i umrli (Kim 65-67).

Zaključak priče s motivima karakterističnim za demonološke predaje

kraj. "Jedi", stane vikati Divljan, "jer ću i tebe sutra ovako." Pošto se Divljan najede, legne kraj ognja, a đak počne diljati jedan mali šiljak. Upita ga Divljan: "Šta diljaš taj šiljak?" Đak odgovori da se kod ovaca sjedeći besposleno naučio tako diljati, pa da ga je i sad ta volja dopala. Divljan zatvori oko i zaspi, a đak jadni, vidjevši da se sutra i njemu nožić pod grlo sprema, domisli se te oni šiljak zavrti Divljanu u oko i oslijepi ga. Divljan slijep skoči kao mahnit i đaku reče: "Neka, da je Bogu hvala! Izvadi ti meni ovo jedno oko, kad ne umijeh ja tebi obadva, al mi uteći nećeš."

Kad ujutru svane, napipa Divljan vrata od pećine i vidjevši da su zatvorena počne po pećini brbati tamo-amo da đaka uhvati, ali ga ne mogne nikako naći, jer je imao u pećini mnogo stoke te se đak domisli i oguli jednog ovna, pa se obuče u onu kožu i izmiješa među ovce. Divljan već vidi da mu od mnoge stoke ne može ništa, pa pođe na vrata od pećine pa otvori jedan kraj vrata i počne stoku vabiti da jedno po jedno izbaci. Đak u ovnoj koži stade se s ovcama približavati ne bi li i njega izbacio i tako malo po malo primičući se, dođe do njega. Divljan ga uhvati i izbaci vani među ostale ovce. Kad se đak dohvatio poljane i vidi svu stoku pred sobom, vikne Divljanu: "Ne traži me više, ja sam već napolju".

Divljan kad vidi da mu je utekao, domisli se što će, otvori vrata sasvim i pruži mu štap govoreći:

"Kad si mi već utekao na ti ovaj štap da tjeraš stoku, jer ti bez njega nijedna neće krenuti".

Đak nesretni prevari se i pođe da uzme štap, ali kako ga se prihvati, prijanu mu jedan prst pri njemu. Vidjevši da je poginuo, stane skakati oko Divljana, tamo-amo da ga ne dohvati. U to, padne mu na um britvica koju je pri sebi imao, izvadi je i odsječe oni prst što mu pri štapu prijanuo bio i uteče. Onda se počne Divljanu rugati i smijati tjerajući pred sobom stoku. Divljan, onako slijep, pristane za njim te tako dođu do jedne velike vode i đak vidi da će ga već moći u vodu utopiti, pa počne zviždati okolo njega rugajući mu se. Divljan, primičući se malo po malo da bi ga uhvatio, primakne se upravo nad vodu, a đak mu onda pritrča iza leđa i tisne ga u vodu te se Divljan utopi. Onda đak s mirom i Bogom otjera stoku i dođe zdravo kući, ali bez popa (Dragić 2005: 194-196).

služi kao pouka da nepoštenje i kriminal imaju svoju cijenu i da svi prije ili kasnije budu uhvaćeni.

2.7. *Malj obilja*

Vragovi su važan element i priče u kojoj su posjedovali drveni malj obilja¹³ koji im je omogućavao da dobiju što god požele. Svjedok tomu bio je dječak koji se jednu večer zatekao u planini nakon cjelodnevnog marljivog rada i sklonio na krovnim gredama hrama u koji je ušla skupina vražića. Vražići su drvenim maljem udarali u pod i uzvikivali čarobne riječi nakon kojih bi zatražili ono što su željeli jesti i to bi se pojavilo pred njima. Dječaku je prizor obilja kojem je svjedočio otvorio apetit pa je orah koji je otprije imao u džepu odlučio pojesti. Zubima ga je zdrobio, a taj zvuk iznenadio je vragove koji su mislili da će im hramski krov pasti na glavu te su se razbježali ostavivši za sobom hranu i čarobni malj. Dječak je iskoristio ponuđenu priliku.

Najeo se i isprobao malj kojim je sebi napravio odijelo i par cipela. Sreća mu se osmjehnula jer je prethodno popodne bio nesebičan pri branju oraha pa je prve ubrane orahe ostavio za svoju obitelj, a tek je onda ubrao za sebe. Sutradan malj je ponio kući i zabrinutim roditeljima ispričao što mu se dogodilo. Oni su taj neočekivan dar iskoristili kako bi obitelj izvukli iz siromaštva. Bogati, sebični i pohlepni dječak iz sela tražio je od susjeda da mu otkrije tajnu kako se iznenada obogatio, što je on i učinio. Pohlepnik je otišao u šumu i oponašao je korake koje je prvi dječak napravio, ali kada je brao orahe, bio je sebičan i prvo je zadovoljio svoje potrebe. Navečer je došao do istog hrama, međutim, vražići taj put nisu bili iznenađeni zvukom koji su čuli s visine. Dječaka su uhvatili i odlučili kazniti tako što će mu istegnuti jezik. Zamahnuli su maljem i jezik je postao dug sto metara, a potom su ga izudarali i istjerali iz hrama. Teret jezika kojega je nosio na leđima iscrpio ga je pa se pokajao zbog svoje pohlepe. Odlučio je da će otada služiti drugima te je svoj jezik prebacio preko rijeke kako bi ga ljudi mogli upotrijebiti kao most.

Jedan prolaznik bacio je zapaljenu cigaretu na njegov jezik i on je, poskočivši od bola, upao u rijeku. Tada mu je u pomoć priskočio prvi dječak. Izvukao ga je iz rijeke i čarobnim maljem jezik mu vratio u normalno stanje. Više nikada nije učinio ništa sebično (Kim 68-70).

Navedena priča ima izniman didaktički potencijal, što je u skladu i s

¹³ U grčkoj mitologiji Zeus je dao kozji rog nimfi Amalteji koja ga je othranila kozjim mlijekom uz obećanje da će u tom rogu uvijek pronaći ono što poželi. Taj se rog naziva kornukopija ili rog obilja (Graves 7; Leeming 13).

hrvatskom usmenom tradicijom kojoj je jedna od primarnih funkcija upravo odgojno-obrazovna.

2.8. Kongzui i Patzui

Pepeljuga se u korejskom zove *Kongzui i Patzui* i prema motivima ove dvije bajke imaju više sličnosti nego s bajkom *Cinderella* (Čirić 2002). Bettelheim (204) navodi kako je to vrlo stara i omiljena priča koja je prvi put zapisana u Kini u 9. stoljeću.

Kongzui je djevojka koja je živjela sa svojom zlom maćehom i njezinom kćeri Patzui. Njih su dvije uvijek nastojale napakostiti Kongzui kako god su mogle. Jednom je nesretna djevojka plakala zbog odnosa koji je prema njoj imala maćeha kada se pred nju s neba spustila velika crna krava. Ona joj je dala ukusne kolače da jede i umjesto nje je okopala zemlju. Drugi dan maćeha i Patzui otišle su na zabavu, a Kongzui su ostavili mnogo poslova koje je trebala napraviti i uz to skuhati rižu i proso.

Lonci koji su joj bili dostupni bili su šuplji i djevojka je zaplakala. No, tada su joj u pomoć priskočile životinje i dok su završavale njezine zadatke, opet je pred nju sletjela crna krava. Dala joj je prekrasnu haljinu i uputila je na zabavu kod maćehine obitelji do koje su je ponijele sluge u nosiljci. Na zabavi je zasjenila sve druge goste, ali s nje je otišla prije kraja. Došavši kući, primijetila je da je putem izgubila jednu cipelu. Pri povratku sa zabave jedan učen čovjek, Shonbi,¹⁴ ugledao je izgubljenu cipelu i shvatio da pripada zagonetnoj ljepotici sa zabave. Odlučio je potražiti njezinu vlasnicu i oženiti je. Tako se i dogodilo.

Kada je on otišao na službeni put, pred Kongzui je došla zločesta Patzui koju je poslala majka i utopila ju je u jezeru. Potom je obukla njezinu odjeću i uvjerila Shonbija da je ona njegova žena kojoj je čarolijom izmijenjen izgled. Nije joj vjerovao, ali nije ništa rekao. Sutradan je šetajući pored jezera u kojem je njegova žena utopljena u njemu ugledao lijep cvijet koji je ubrao i stavio iznad ulaznih vrata. Cvijet je bio vrlo neobičan. Kada bi naišao Shonbi, poigravao je, a kada bi prošla Patzui, čupao joj je kosu. Zato ga je ona prvom prilikom bacila u ložište.

Nakon nekog vremena stara susjeda pitala je bi li mogla dobiti žar iz njihova ložišta.¹⁵ U ložištu je našla crvenu kuglicu koju je ponijela sa

14 "Shonbi: učen čovjek, u Koreji je čovjek koji izučava stare kineske knjige, i koji poslije polaganja državnog ispita postaje državni činovnik i time postaje pripadnik viših društvenih slojeva" (Kim 72).

15 "Akungji: ložište u starim korejskim kućama, grijanje je bilo regulirano tako što se ispod poda prostorije nalazio veliki kamen koji se zagrijavao loženjem drveta u prostoriji koja se nalazila ispod kuće, tzv. ložištu" (Kim 72).

sobom i iz te je kuglice u susjedinoj kući izišla prelijepa djevojka koja je od nje zatražila da pozove Shonbija na večeru i da mu pri posluživanju dâ dva različita štapića za jelo, što se smatralo uvredom. Shonbija je ta gesta naljutila, ali vidio je jedan srebrni štapić pa je shvatio da je to poruka od Kongzui. Smjesta je otišao kući i ubio Patzui.¹⁶ Truplo je skuhao i meso odnio njezinoj majci. Pošto je pojela, rekao joj je čije je to meso i odmah je ubio (Kim 71-73).

2.9. Putovanje za srećom

Junak priče *Putovanje za srećom* najmlađi je brat iz siromašne obitelji koji je odlučio potražiti boga i pitati ga zašto moraju živjeti u tako teškim uvjetima. Putem je susreo djevojku čiji su svi muževi umrli odmah nakon vjenčanja. Ona ga je zamolila da pita Boga zašto njezini muževi umiru.

Na vrhu nepoznatog otoka na koji ga je izbacilo olujno more pronašao je imugija (zmiju koja se još nije u pretvorila u zmaja) koji je bio nesretan jer nije zmaj iako je navršio tisuću godina. I njemu je obećao da će pitati boga za njegovu situaciju, a imugi ga je podigao na nebo.

Sva je pitanja postavio bogu, a on mu je odgovorio da mu je život takav jer bi u sreći bio kratak, da djevojci umiru muževi jer nema nijedan jonzu (veliku kuglu koju zmaj drži u zubima, a koja se može pretvoriti u sve što hoće), a imagi ne može postati zmaj i poletjeti na nebo jer ima dva jonzua.

Mladić je to prenio imagiju i od njega dobije jonzu, a imagi se pretvorio u zmaja. Jonzu je ponio djevojci i zaprosio je te se s njom vratio kući gdje su dugo živjeli u miru (Kim 74-75).

2.10. Snaha koja razumije jezik životinja

U zbirci mjesto je našla i priča o snahi koja je mogla razgovarati sa životinjama, što je dovelo do nesporazuma s mužem koji je mislio da se njemu smije i napustio je. Vratio se nakon tri godine kada mu je priznala svoju tajnu, a on je testom utvrdio da govori istinu (Kim 76-77).

¹⁶ "U Koreji se za jelo koriste parovi istovjetnih štapića, i ti parovi mogu biti različit dužine i napravljeni od različitih materijala. Ako se gostu posluži pogrešno uparen par štapića, npr., jedan duži i jedan kraći, to se smatra ponižavajućom gestom" (Kim 72).

2.11. *Hvatanje velikog lopova iz podzemlja*

Hrabri vitez odrubio je glavu velikom čarobnjaku koji je oteo tri kraljeve kćerke i odveo ih u svoj podzemni dom u bajci *Hvatanje velikog lopova iz podzemlja*. Sjedi starac pomogao mu je rekavši mu za lokaciju čarobnjakova doma, a djevojke su pomogle tako što su od pijanog čarobnjaka saznale tajnu njegove neranjivosti. Kao mnogo ozbiljnija prijetnja za viteza, pokazali su se njegovi pratitelji koji su ga izdali i zatočili u podzemnoj kući u pokušaju preotimanja zasluga.

Tada se vitez u snu ukazao sjedi starac i rekao mu da uzjaši konja bijelca koji će biti kraj njega kad se probudi, a on će ga izbaviti i odvesti na kraljevski dvor. Pošto je kralju ispričao svoju priču, a djevojke su je potvrdile, varalice je sustigla zaslužena kazna i pogubljeni su. Vitez je za suprugu dobio najmlađu princezu (Kim 78-80).

2.12. *Djevojka bez ruku*

Bogatašev sin za ženu je uzeo djevojku kojoj je maćeha odsjekla ruke i potjerala je iz kuće. Pred porod morao je otići na put i nju je ostavio svojim roditeljima na brigu. Kada je rodila sina, svekar i svekrva sinu su poslali glasnika s pismom, ali on je prenoćio u maćehinoj kući i ona je zamijenila pismo koje je nosio pismom u kojem je stajalo da je dijete rođeno s manama i da muževljevi roditelji od njega traže da potjera svoju ženu. On je to odbio, ali je ona i njegovo pismo u povratku zamijenila pismom u kojem je naredila da se mladu majku i dijete potjera. Snahu su potjerali, ali čudo se dogodilo i ruke su joj ponovno narasle dok je pila vodu s nekog izvora. Naime, dijete je u trenutku kada se nagnula da se napije skoro upalo u vodu i ona je posegla da ga uhvati i tada su joj ruke čudesno narasle.

Majka i sin utočište su pronašli u konačištu u kojem su ih dobri ljudi primili, a nju i zaposlili. Muž je po povratku saznao što se dogodilo pa se dao u potragu za ženom i djetetom. Pošto ih je sretno pronašao, zaključili su kako je do svega došlo zbog zle maćehe koju je on zatim ubio. Mlada obitelj nastavila je živjeti u miru i sreći (Kim 81-82). U navedenoj legendi pravda je pobijedila, a zlo je kažnjeno.

2.13. *Mladić i svećenik*

Mladića kojem je budistički svećenik prorekao kako će mu žena umrijeti, a obitelj biti nesretna otac pošalje u budistički hram kako bi sa svećenikom proveo tri godine i izučio budistička znanja. On je treće

godine boravka počeo sanjati djevojku i potaknut tim snovima otišao je do njezina doma u šumi. Uz nju je zaspao, ali ujutro se probudio uz mrtvu djevojku u kaputu. Svećenik mu je objasnio da je to zapravo bila tigrica koja ga je htjela ubiti kao što je mužjak pokušao ubiti njegovu ženu, ali Buda ih je ubio i spasio mlade supružnike (Kim 83-84).

2.14. Dobra kćerka Sim-Đong

Sim-Đong bila je kći jedinica slijepca Sima koja je bila spremna žrtvovati i svoj život kako bi njezin otac progledao. Prodala se mornarima koji su je planirali žrtvovati moru kako bi joj otac zauzvrat dobio dovoljno riže za zavjetni dar Budi. Iz mora ju je spasio morski kralj i u lotosovu cvijetu vratio na površinu mora. Cvijet su pronašli mornari koji su ga odnijeli svom kralju kojega je oduševila njegova ljepota. Na kraljev dodir, cvijet se otvorio i u njemu je spavala lijepa djevojka Jong koja je onda postala kraljevom ženom. I dalje je bila zabrinuta za oca pa je kralj organizirao festival za sve slijepce kraljevstva kako bi i njezin otac došao u prijestolnicu. I on je tužan nerado i nakon susjedovih nagovora došao u prijestolnicu pri kraju festivala kada je Jong skoro odustala od čekanja. Isprva joj nije vjerovao da je to ona, a onda je saslušao njezinu priču i rukama joj je dodirnuo lice da se uvjeri da je to ona. Ostali su sretni zajedno živjeti (Kim 85-91).

2.15. Hung-Buu i Nol-Buu

Posljednji tekst drugog poglavlja o dvojici je braće, Hung-Buu i Nol-Buu, iz istoimene priče. Stariji Nol-bu bio je pohlepan i bezobrazan, a mlađi Hung-bu srdačan i obziran. Kad im je otac umro, Nol-bu mlađeg je brata istjerao iz kuće i uzeo mu sve, a Hung-bu to je mirno prihvatio i otišao u život ispunjen siromaštvom. Koliko god se trudio, nije uspijevaio prehraniti obitelj pa je otišao k svom bratu moliti ga da mu posudi pšenice.

Brat ga je grubo primio, a snaha ga je čak dvaput udarila zaimačom po licu dok je klečao pred bratom. Kući se vratio praznih ruku, ali ženi je rekao kako mu je brat dao mnogo novca bez kojega je ostao kada ga je na putu presreo lopov. Kako je bio očajan, ponudio se da će u zamjenu za novac primiti 30 udaraca umjesto bogataša koji je počinio kazneno djelo. Tu su zimu jedva preživjeli, a proljeće im je donijelo lastavice koje su se naselile pod njihovu strehu.

Hung-bu i obitelj bili su vrlo pažljivi prema obitelji lasta. Jednom je

prilikom Hung-bu lastavice spasio od zmiје *kuronjija*¹⁷ i u gnijezdo vratio ozlijeđenu lastu kojoj je povio slomljenu nogu. Zahvaljujući njegovoj brizi, lastavica se oporavila i na jesen su krenule prema jugu. Sljedeće godine opet su se vratile, a ona kojoj je pomogao pred njegovu je kuću iz kljuna ispuštala sjeme tikve koje je Hung-bu odmah posijao.

Tikva je brzo napredovala i već nakon nekoliko dana po krovu njegove kuće bilo je zrelih tikvi. Kada su tikve ubrali i jednu od njih otvorili, iz nje je ispala gomila bijele riže. Druga tikva bila je puna zlata i srebra, a iz treće je izišla skupina drvodjelja s gomilom drveta koji su im sagradili prekrasnu kuću.

U posljednjoj tikvi bila je vila koja im se predstavila kao njihova sluškinja. Sve su to dobili zbog ljubaznosti prema lastavicama. Zli brat odmah je pomislio da je brat sve što je dobio ukrao. Kada mu je ispričao kako je do svega došao, optužio ga je da je lažljivac.

I on je pokušao doći do svega što je brat imao, ali na pogrešan način. Sâm je uzeo lastavicu iz gnijezda i bacio je o tlo te je slomila obje noge. Tada ju je liječio i na kraju ljeta laste su otišle prema jugu. U proljeće su se vratile pa je i on dobio svoje sjeme koje je posadio. Međutim, iz njegovih tikava nije izišlo blagostanje, već rasap njegova imanja. Iz prve tikve navro je užasan smrad, u drugoj su bile strašne utvare s buzdovanima u rukama koje su ga počele udarati. Njegova pohlepa bila je bezgranična pa je otvorio i treću tikvu iz koje su izišli vragovi i srušili mu kuću. U trenutku kada ga je obuzeo očaj jer je sve izgubio, pristupio mu je brat i ponudio pomoć. Od tada je Nol-bu bio promijenjen i dobar čovjek, a obitelj je živjela u slozi (Kim 92-98).

U hrvatskoj tradicijskoj kulturi lastavice se smatraju svetim pticama. Lastavice su u renesansi simbolizirale Kristovo utjelovljenje i uskrsnuća jer su vjerovali da lastavica prezimi skrivena u blatu pa se njezin povratak shvaćao kao ponovno rođenje (Badurina 373).

Hiller (198) navodi kako se smatralo da pojavljivanje lastavica nakon zime donosi sreću, a da njihova gnijezda štite kuću od munje i svake nesreće.

17 Kuronji: u Koreji postoji vjerovanje da se zmiје poslije tisuću godina života pretvaraju u zmajeve. "Kuronji" ili "stare zmiје" jesu zmiје koje su skoro navršile tisuću godina, i po pravilu su zmiје "čuvarkuće" (Kim 71).

3. Basne i priče o životinjama

Basna je vrsta priče u kojoj životinje, biljke ili stvari govore o ljudskim osobinama. Dijalog joj je glavno sredstvo. Novele o životinjama mogu se svrstati kao podvrsta basni. Pod Ezopovim (VI. st. prije Krista) imenom do naših je dana došlo 400 basni. Đuro Ferić Gvozdenica (Dubrovnik, 1739. – Dubrovnik, 1820.) u svoja je djela uvrstio mnoge narodne basne, a za naslove svojih latinskih basni uzimao je hrvatske poslovice (Dragić 2008: 271-272).

3.1. Tigar i zec

U južnokorejskim usmenim pričama čest je zec, a simbolizira mudrost. Kod drugih naroda zec je simbol plodnosti i seksualnoga užitka. U drevnom Egiptu zec je predstavljao zoru. U grčkoj mitologiji zec je bio omiljena životinja božici Afroditi. Na Istoku zec simbolizira dugovječnost i sreću.

U poglavlju *Basne i priče o životinjama* svojom se mudrošću ističe zec koji je naivnog tigra prevario tri puta i spasio se, a tigra su ulovili seljani (Kim 101-103).

Tigar je i u drugoj basni prikazan kao nezahvalan i glup jer je čovjeka koji ga je spasio želio pojesti. Žaba, koju su odabrali za arbitra u njihovu sporu, čovjeku je, pošto je nasamarila tigra, poručila da takva nezahvalna stvora više ne spašava (Kim 104).

3.2. Štakor-mladoženja

Štakori su za svoju kćer tražili najmoćnijega muža na zemlji. Obratili su se Suncu koje ih je uputilo na Oblak. Oblak ih je poslao vjetru, a vjetar ka kamenom Budi. Kameni Buda rekao im je da je najmoćniji štakor koji ruje njegove temelje i oni su tada shvatili da je najbolje da se štakorica uda za mladog štakora pripadnika svoje vrste (Kim 105-106).

Drevni Grci slavili su plodnost štakora te su ih su smatrali simbolom požude. U hrvatskoj mitologiji štakori su demonska bića jer su prenosili opaku bolest kugu.

3.3. Zrno prosa

Mladić je hrabrošću i upornošću u priči o zrnu prosa došao od posjedovanja toga zrna do položaja ministarskog zeta (Kim 107-108).

3.4. *Tigar i kotkam*

Tigar i kotkam¹⁸ središnji su likovi istoimene priče. Budalasti tigar čuo je razgovor majke i djeteta pa je pomislio kako ga se dijete ne boji jer nije prestalo plakati kada mu je majka rekla da će ga tigar čuti.

Ono što je tigra iznenadilo bila je činjenica da je dijete prestalo plakati kada mu je majka dala kotkam. Odmah je pomislio da kotkam mora biti snažan kad ga se dijete više boji od njega. Odatle je pošao u staju pojesti vola, ali lopov je već bio tamo pa je greškom u mraku zajahao tigra umjesto vola. Iznenadeni tigar bio je siguran da mu je na leđima strašni kotkam pa je pojurio u planinu.

U zoru je lopov uvidio da jaše na tigru pa je sjahao s njega i pobjegao, a prestrašeni tigar nastavio je svojim putem (Kim 109).

3.5. *Priča o zecu*

Poglavlje završava *Pričom o zecu* u kojoj zec zamalo bude pogubljen jer su liječnici rekli morskom kralju da ga od njegove teške bolesti može izliječiti samo zečja jetra. U potragu za ljekovitom jetrom krenula je kornjača koja na početku potrage nije znala ni kako zec izgleda pa su joj ga morali naslikati. Pronašavši zeca, pokušala ga je nagovoriti da pođe u podmorje kombinacijom laskanja i obećanja, ali zec je bio sumnjičav. Ispričao je kornjači san koji ga je prethodne noći uznemirio, a ona mu se ponudila da će mu protumačiti san.

Zec je sanjao da ga je netko ubo nožem u trbuh i da mu je tijelo bilo prekriveno krvlju. Kornjača mu je objasnila da je nož u snu sigurno bio zlatan i simboliziran zlatan pojas, a krv simbolizira ogrtač od svile. Oboje predstavlja znamenja kraljevske obitelji u podmorskom kraljevstvu. Proročanstvo i ponuda uglednog položaja u kraljevstvu nagovorili su zeca da pristane. Kornjača ga je nosila na svojim leđima u morske dubina. Po dolasku na kraljevski dvor, kornjača je odmah bila obasuta velikim počastima, a zeca su zatvorili. Kada su ga doveli pred kralja, on mu je objasnio zašto mu treba njegova jetra i obećao je da će podići spomenik u njegovu čast ako mu dâ svoju jetru.

Zeca je iz te naizgled bezizlazne situacije spasila njegova lukavština. Uvjerio je kralja kako zečevi u proljeće vade jetru i skrivaju je na tajno mjesto pa je tek zimi vraćaju na njezino mjesto. Obećao je da će kralju donijeti jetru ako ga s vojvodom kornjačom pošalje na kopno po nju. Kako kralj nije imao izbora, a ni o kopnenim životinjama u moru ništa nisu znali, zeca su pustili i bogato ga darivali. Na kopnu se zec narugao

¹⁸ Kotkam – vrst voća koje raste u Koreji, Kini i Japanu (Kim 109).

kornjačinoj gluposti, ali nije joj se osvetio, već ju je pustio da se vrati kući. Kornjača se odlučila ubiti jer nije izvršila misiju, ali začula je glas. To je bio Nebeski bog koji joj je rekao da je njegova duboka vjernost kralju ganula njegovo srce i da će mu dati lijek za kraljevu bolest. Kralja je lijek izliječio i svi su nastavili sretno živjeti (Kim 110-116).

4. Anegdote i šaljive priče

Anegdota je kratka priča koja najčešće na šaljiv način kazuje o određenim osobama. U anegdotama je humorističan i satiričan ton. Strukturom i tematikom bliska je nekim pričanjima iz života i šalama (Dragić 2008: 465).

4.1. *General bundeva*

U posljednjem poglavlju *Anegdote i šaljive priče* tri su teksta. Prvi među njima je *General bundeva* o proždrljivom mladiću koji je jeo samo bundeve i kojega je zbog smrdljivih vjetrova koje je ispuštao protjeralo njegovo selo. Svi su ga tjerovali od sebe osim budista čiji je hram obranio od razbojnika tako što je svojim vjetrovima srušio zidove koji su pali na njih i njihova vođu. Pred smrt je pomogao trojici braće da ubiju bijelog tigra koji je usmrtio njihova oca. Oni su ga nakon bitke pronašli mrtva. Pokopali su ga i za njim tri godine tugovali kao i za ocem (Kim 119-121).

4.2. *Otrovni kotkam*

Otrovni kotkam priča je o mladiću koji je nadmudrio svog pohlepnog učitelja. Učitelj je u ormaru držao kotkame koje je sam htio pojesti pa je rekao da su otrovni, ali učenik je bio snalažljiv. Pojeo je voće, razbio njegovu tintarnicu i legao u njegov krevet. Učitelja je prizor začudio pa je zatražio objašnjenje. Učenik mu je rekao da je slučajno razbio držač za tintu pa se odlučio na samoubojstvo jer je znao koliko je učitelju drag te je pojeo sav otrov iz ormara i legao u krevet da dočeka smrt. Učitelj se samo osmijehnuo njegovoj lukavosti i nije o tom više govorio (Kim 122).

4.3. *Budalast narikač*

Posljednja priča u antologiji korejskih narodnih pripovijetki zove se *Budalast narikač*. Bogataš Gong pozvao je vrlo glupa čovjeka da nariče nad njegovim mrtvim rođakom. Glupanova zabrinuta žena dala mu je

detaljna uputstva kako se treba ponašati da ne ispadne budala. Ženi je potvrdio da je zapamtio upute i krenuo je, ali putem je pokušavao zapamtiti tri rečenice koje je trebao reći. Međutim, na putu je morao prijeći rijeku i dok ju je prelazio zaboravio je sve što mu je žena rekla. Uz to je na obali rijeke zaboravio svoje cipele i čarape pa je k Gongu došao bos.

Vlasnika kuće oslovio je s Mong umjesto Gong. Niti jedan element rituala nije točno napravio pa se gospodin Gong više nije mogao suzdržati i prasnuo je u smijeh. Budala je tada primijetio da je bos pa se izderao na domaćina i optužio ga da mu je ukrao cipele i čarape te da mu se još uz to i smije. Tražio je da mu ih vrati. Domaćin je opet prasnuo u smijeh i donio mu nove cipele i čarape (Kim 123-124).

U navedenoj priči vidi se da je u južnokorejskoj tradiciji bio običaj naricanja. Naricaljke (tužaljke, tužbalice) poznate su još od najstarijih civilizacija. Drevni Egipćani i Mezopotamci pjevali su himne-tužaljke razorenom hramu ili gradu. Naricaljke su pjesme koje se *nariču* nad pokojnikom. Snažno su bolne, ali i dostojanstvene. Neke su hrvatske tužaljke biblijske provenijencije (Botica 1995: 94). Komponirane su u osmercima ili desetercima. Iznimno tužan lirski efekt postiže se višestrukim asonancijama, prigodnim epitetima, anaforama, metaforama, alegorijama i drugim stilskim figurama. Namijenjene su oplakivanju pokojnice ili pokojnika u domu, na pogrebu i na grobu. Snažni osjećaji su izraženi u tužbalicama. Najtužnije je slušati majku kako neutješna plače za svojim djetetom. U hrvatskoj kulturi prestao je običaj naricanja, a u srpskoj se tradiciji očuvao.

Zaključak

Analizirana antologija prikazuje bogatstvo i širok tematsko-motivski raspon korejskih narodnih priča. Pripadaju različitim usmenoknjiževnim žanrovima i često ih je teško svesti na samo jednu usmenoknjiževnu vrstu jer su njihove značajke uglavnom pomiješane pa se većinu priča može smatrati žanrovski hibridnima.

Interpretirane južnokorejske usmene priče imaju iznimnu estetsku i didaktičnu vrijednost. U usmenim pričama nalaze se iznimno vrijedni etnološki i antropološki elementi. Tako, primjerice saznajemo južnokorejski običaj da mlada prije vjenčanja dobije na poklon par srebrnih štapića i par vilica. Korejska je tradicija da se za jelo upotrebljavaju parovi istovjetnih štapića, a ti parovi mogu biti različite dužine i napravljeni od različitih materijala. Ako se gostu posluži pogrešno uparen par štapića, primjerice jedan duži i jedan kraći, to se smatra ponižavajućom gestom. U priči "Budalast narikač" ogleda se običaj

naricanja u korejskoj tradicijskoj kulturi.

U južnokorejskim usmenim pričama mnogobrojne su životinje. Tigar je južnokorejska kulturna životinja, a često se spominju: jelen, lisica, zec, medvjed, štakor. Poanta je tih priča da dobro bude nagrađeno, a zlo kažnjeno.

Uspoređene s motivima s hrvatskog i susjednih prostora, svjedoče nam o rasprostranjenosti književnih motiva na velikim zemljopisnim udaljenostima i u vrlo različitim kulturama. I to je dokaz da kultura ne poznaje granice. Sve to upućuje na vitalnost usmene književnosti i uopće tradicijske kulturne baštine.

Nematerijalna je kulturna baština najvažnija za očuvanje identiteta, ali je i prema UNESCO-ovoj Povelji posebno ugrožena. Civilizacijski je čin sačuvati primjere nematerijalne kulturne baštine uz koje su mnogobrojne generacije odrasle.

Literatura

- Badurina, Anđelko. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1979.
- Bettelheim, Bruno. *Smisao i značenje bajki*. Cres: Poduzetništvo Jakić, 2000.
- Botica, Stipe. *Povijest hrvatske usmene književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 2013.
- Botica, Stipe. *Biblija i hrvatska kulturna tradicija*. Zagreb: VI. nakl., 1995.
- Cvitković, Ivan. "Drveće i životinje u religijama". *Socijalna ekologija*, god. 30, br. 1. Zagreb: Hrvatsko sociološko društvo, Zavod za sociologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2021, str. 131-155.
- Čiča, Zoran. *Vilenica i vilenjak*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2002.
- Čubelić, Tvrtko. *Povijest i historija usmene narodne književnosti*. Zagreb, 1990.
- Čirić, Sonja. *Korejske i srpske bajke. Glupi tigar, naivni vuk*. 30. 1. 2002. <https://www.vreme.com/mozaik/glupi-tigar-naivni-vuk/>. Preuzeto: 30. 12. 2021.
- Dragić, Marko. *Tradicijske priče iz Zagore*. Split: Književni krug, Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, 2017.
- Dragić, Marko. "Vile u tradicijskim pričama šibenskoga i splitskoga zaleđa". *Godišnjak Titius*, 10. Split: Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, 2017, str. 219-240.
- Dragić, Marko. "Sveta Katarina Aleksandrijska u hrvatskoj katoličkoj tradicijskoj baštini". *HUM: časopis Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Mostaru*, 7. Mostar: Filozofski fakultet Sveučilišta u Mostaru, 2011, 260-287.
- Dragić, Marko. "Mitski svijet Zagore u kontekstu europske mitologije". *Kultovi, mitovi i vjerovanja na prostoru Zagore. Kulturni sabor Zagore*. Split: Filozofski fakultet u Splitu – Odsjek za povijest i Veleučilište u Šibeniku, 2013, str. 195-227.

- Dragić, Marko. *Poetika i povijest hrvatske usmene književnosti* (fakultetski udžbenik). Split: Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, 2008.
- Dragić, Marko. *Hrvatska usmena književnost Bosne i Hercegovine, proza, drama i mikrostrukture*. Sarajevo: MH u Sarajevu i HKD Napredak Sarajevo, 2005.
- Graves, Robert. *Grčki mitovi*. Zagreb: CID-NOVA, 2003.
- Hiller, Helmuth. *Sve o praznovjerju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1989.
- Kim, Sang-Hum. *Korejske narodne pripovetke*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002.
- Kukuljević, Ivan. "Vile (Prinesak k ilirskomu bajoslovju)". *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska*, god. XII, br. 40, Zagreb, 3. listopada 1846a.
- Kukuljević, Ivan. "Vile (Prinesak k ilirskomu bajoslovju)". *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska*, god. XII, br. 42, Zagreb, 17. listopada 1846b.
- Kutleša, fra Silvestar. *Život i običaji u Imockoj krajini*. Imotski: Matica hrvatska – Ogranak Imotski, 1993.
- Leeming, David. *The Oxford Companion to World Mythology*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Rudan, Evelina. *Vile s Učke*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2016.
- Šešo, Luka. *Živjeti s nadnaravnim bićima*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2016.

PRILOG 1

Dangun, prvi kralj Koreje

U davna vremena živio je Hwanung, mudar i hrabar princ, sin nebeskog kralja Hwanina. Jednom je princ zamolio oca da mu dâ na upravljanje lijepi korejski poluotok. Hwanin pristade, i dade sinu tri nebeska pečata i s tri tisuće pristalica posla ga na zemlju.

Tako se nebeski princ spustio sa neba na ono mjesto na planini Tebeg gdje je raslo sveto sandalovo drvo. Tu je osnovao Sveti grad, koji je kasnije nazvan "grad nebeskog kralja Hwanunga". S njim su bila i tri ministra: Pungbeg, Usa i Unsa, koji su obavljali sve dužnosti koje bi im princ povjerio, a tih je dužnosti bilo ukupno tri tisuće i šezdeset, među kojima su bila i nadgledanje poljoprivrede, liječenje bolesti i suđenje o pitanjima dobra i zla.

Tada su jedan medvjed i jedan tigar, koji su živjeli na planini Tebeg, poželjeli da postanu ljudi. Svakog su se dana pred svetim sandalovim drvetom molili nebeskom princu da im usliši želju. Princ im, na kraju, dade vijenac češnjaka i neku posebnu travku i reče:

- Idite i zatvorite se u pećinu, sljedećih sto dana jedite samo ovo što sam vam dao. Poslije sto dana postat ćete ljudi.

Medvjed i tigar uzmu bijeli luk i onu travku, pa odu u pećinu moleći se usrdno. Medvjed je stoički trpio glad, pa je poslije dvadeset i jednog dana postao lijepa djevojka. Tigar nije mogao podnijeti glad i ubrzo je pobjegao iz pećine.

Ova lijepa djevojka nije se imala za koga udati, pa se molila nebeskom princu ispod sandalova drveta da zatrudni. Čuvši njene iskrene molbe, nebeski princ uze čovječji lik i oženi se njom. Ubrzo dobiše sina koga su nazvali Dangun.

Narod se radovao njegovom rođenju, a kada je porastao, Dangun je zavladao korejskim poluotokom kao prvi ljudski kralj. Kad je stupio na prijestolje, osnovao je novi glavni grad Pyongyang, a svojoj kraljevini dao ime Joseon, što znači tiha jutarnja zemlja. Ovo se dogodilo 2333. godine prije nove ere. Budući da je kraljevo ime bilo i Wanggeom, glavni grad poznat je i kao Wanggeomov grad.

Kasnije je on premjestio glavni grad na planinu Asadal, na mjesto gdje se danas nalazi svetište koje je po Hwaninu, Hwanungu i Dangu dobilo ime Sam Song, što znači tri sveca.

PRILOG 2

Sunce i Mjesec

Jednom davno živjela je jedna žena koja je imala dvoje djece, sina i kćer. Jednog jutra ona ode u susjedno selo da radi u kući jednog bogataša. Kada je završila posao i pošla kući, dobila je od bogataša jednu veliku drvenu kutiju punu kolača od heljde. Ona kutiju ponese na glavi i požuri kući gdje su je čekala djeca. Ali, prelazeći brdo, naiđe na velikog tigra.

Tigar joj prepriječi put, otvori usta i reče joj:

- O, ženo, ženo! Što to носиš na glavi? – Žena mu bez straha odgovori:

- Misliš na ovu kutiju punu kolača od heljde? To sam dobila od bogataša kod koga sam danas radila. – Tigar na to reče:

- O, ženo, daj mi jedan kolač. Ako mi ne daš, pojest ću te. – Ona dade tigru jedan kolač i tigar je pusti da prijeđe preko brda.

Kada je došla na drugo brdo, tigar se opet pojavi ispred nje i postavi joj isto pitanje.

- O, ženo, ženo! Što to носиš na glavi? – Ona, misleći da je to drugi tigar, odgovori mu isto:

- Ovo je kutija u kojoj su kolači od heljde. Dobila sam je od bogataša kod koga sam danas radila. – Tigar joj onda isto onako zatraži da mu da jedan kolač, a kada mu žena dade jedan kolač iz kutije, tigar ode nazad u šumu.

Tako ju je tigar nekoliko puta presretao i svaki put bi zahtijevao isto, a ona mu je davala kolač po kolač dok se kutija sasvim nije ispraznila. I ona, noseći praznu kutiju na glavi, nastavi putem kući, ali tigar je opet presrete i zatraži kolač. Ona mu onda objasni zašto nije ostao nijedan kolač u kutiji, govoreći:

- Tvoji prijatelji su pojeli sve moje kolače. Nije ostao nijedan u kutiji – i baci pred njega praznu kutiju. Onda je tigar upita pokazujući na njene ruke:

- Što je to što ti visi sa strane?

- Ovo je moja lijeva ruka, a ovo je moja desna ruka – odgovori mu žena.

- Ako mi ne daš jednu od njih, pojest ću te – zaurla tigar, i ona mu dade jednu od svojih ruku i nastavi put. Ali nije prošlo mnogo vremena, a evo ti opet tigra koji ponovi svoju prijetnju, i žena mu dade i svoju desnu ruku.

Tako je žena izgubila sve svoje kolače, svoju kutiju, čak i obje svoje ruke, ali je još hodala planinskim putem. Pohlepni joj se tigar još jednom ispriječi na putu i reče:

- Što je to što se mrda ispod tvog tijela?

Ona mu odgovori:

- To su moje noge.

Onda tigar reče dubokim glasom:

- O, u tom slučaju, daj mi jednu nogu, a ako mi je ne daš, pojest ću te. Žena se sada naljuti, pa mu reče:

- Ti, pohlepna zvijeri! Tvoji prijatelji pojeli su sve moje kolače i obje moje ruke, a sada ti hoćeš moje noge. Kako ću se vratiti kući?

Ali tigar je nije htio ni saslušati, nego je samo ponavljao svoj zahtjev:

- Možeš skakati na jednoj nozi, ako mi daš svoju lijevu nogu, zar ne?

I ona odsiječe svoju lijevu nogu i baci je pred tigra. Onda krene kući, skakućući na desnoj nozi. Tigar je pretrči i opet se ispriječi.

- O ženo, ženo! Zašto skakućeš? – upita je tigar, a ona mu ljutito povika:

- Idi k vragu! Pojeo si sve moje kolače, obje ruke i jednu moju nogu, a sad hoćeš i ovu drugu. Kako ću se vratiti svojoj kući bez nogu?

Tigar joj odgovori.

- Možeš se kotrljati.

I ona odsiječe svoju desnu nogu i dade je tigru, a onda nastavi svojoj kući, kotrljajući se putem. Tigar požuri za njom i proguta je u jednom zalogaju.

U kući ove žene, dva djeteta čekala su svoju majku do mraka, a onda udoše u sobu, zaključaše za sobom vrata i legoše onako gladni na pod, ne sluteći da im je majku na putu pojeo tigar.

Lukavi je tigar obukao odjeću njihove majke i pokrio je glavu bijelom maramom. Kada je stigao ženinoj kući, podiže se na zadnje noge i pokuca na vrata, pozivajući djecu.

- Dragi moji, sigurno ste gladni. Otvorite vrata, donijela sam vam kolače od heljde.

Djeca se sjetiše savjeta koji im je majka dala prije nego što je krenula na posao, a kako im je glas koji su čuli zvučao malo čudno ne htjedoše otvoriti vrata i rekoše:

- Majko, tvoj glas nam zvuči malo čudno. Što ti se dogodilo?

Tigar im, oponašajući glas njihove majke odgovori:

- To sam ja, vaša majka, na brinite se. Cio dan sam prostirala ječam na prostirač da se suši, a kako su vrapci ulijetali da ga pojedu morala sam cio dan vikati kako bih ih otjerala. Zato sam promukla.

Djeca ne povjerovaše tigru i opet ga upitaše.

- Onda, majko, ubaci svoju ruku kroz rupu na vratima da je vidimo.

Tigar proturi prednju nogu kroz rupu na vratima, a djeca je opipaše i rekoše:

- Majko, a zašto je tvoja ruka tako gruba i dlakava?

Tigar odgovori:

- Cijeli dan sam prala u hladnoj vodi, zbog toga je moja ruka gruba.

Djeca proviriše kroz rupu na vratima, i iznenadiše se kada u mraku

ugledaše tigra, pa se tiho izvukoše iz sobe kroz zadnja vrata, popeše na visoko drvo i sakriše se među granama.

Tigar je neko vrijeme čekao, a kada više iz sobe nije bilo nikakvog odgovora, on provali u sobu. Pošto nije našao djecu, ljutito izleti iz sobe, potrča oko kuće strašno urlajući, i dođe do starog bunara ispod drveta. Kada je pogledao u bunar, u vodi ugleda odraz dva djeteta, pa smiješeći se htjede ih ugrabiti, i reče blagim glasom.

- O, moja jadna djeco. Upali ste u bunar a ja nemam bambusovu košaru da vas izvučem otud. Kako ću vas spasiti?

Djeca su odozgo gledala tigrovu budalaštinu i nisu se mogla suzdržati da ne prasnu u smijeh. Kada je čuo njihov grohotan smijeh, tigar pogleda gore i spazi ih na stablu. Onda im ljubaznim glasom reče:

- Kako ste se popeli gore? Pazite, možete upasti u bunar. Kako ću vas spustiti dolje?

Djeca mu odgovoriše:

- Idi kod susjeda i uzmi malo sezamova ulja. Onda njim premaži stablo i popni se gore.

Tako je tigar otišao kod susjeda, uzeo od njih sezamova ulja, kojim je onda debelo premazao stablo. Kada se pokušao uspeti, naravno da nije mogao jer je drvo bilo klizavo. Pa opet upita djecu.

- Dragi moji, vi ste vrlo pametni, zar ne? Recite mi kako ste se onda popeli gore.

Ovaj put djeca mu naivno odgovoriše:

- Idi i posudi sjekiru od susjeda, i njome usjeci mjesto za noge na stablu.

Tigar ode i posudi sjekiru od susjeda, i usjekavši stepenice na drvetu, počeo se penjati.

Djeca ovog puta pomisliše da neće moći pobjeći od tigra. I u velikom se strahu pomoliše Bogu.

- O, Bože, molimo te spasi nas, spusti nam s neba željezni lanac. Ako želiš da umremo, pošalji nam dolje truli slamni konopac!

Čim to rekoše jaki željezni lanac siđe s neba, i oni se lako uz njega popeše.

Kada je stigao tigar na vrh drveta, djeca su već utekla. On je htio poći za njima, pa se i on počeo moliti Bogu, ali suprotno od djece, jer se uplašio da bi mogao biti kažnjen zbog svojih zlodjela.

- O, Bože, ako me hoćeš spasiti, pošalji dolje truli slamni konopac, a ako želiš da umrem, pošalji mi s neba željezni lanac.

On je očekivao da će mu Bog poslati željezni lanac, a ne truli slamni konopac. A Bog je uvijek voljan spasiti živo biće, i on spusti tigru truli slamni konopac, kako je i tražio. Tigar u mraku nije mogao vidjeti da to nije željezni lanac, pa se uhvati za truli slamni konopac i počeo se uz njega penjati. Ali kada se malo uspeo, konopac puče i tigar pade na

zemlju, na kukuruzište, i sav se polomi, a njegovo se tijelo nabije na oštre stabljike kukuruza. Od toga dana, kaže se da su kukuruzni listovi pokriveni crvenim mrljama koje potječu od tigrove krvi.

Dva su djeteta živjela sretno u Nebeskom kraljevstvu sve do dana kada ih je pozvao Nebeski kralj i rekao im:

- Mi ovdje nikome ne dozvoljavamo da sjedi besposlen i trati vrijeme, pa sam odlučio naći vam zaposlenje. Dječak će postati sunce i osvjetljavat će dan, a djevojčica će postati mjesec i osvjetljavat će noć.

Ali djevojčica reče:

- O kralju, ja nisam navikla na noć. Bolje da ja budem sunce.

I tako nebeski kralj djevojčicu učini suncem, a njena brata učini mjesecom.

Djevojčica je bila skromna i stidljiva, pa je sjala sve jače i jače da ljudi ne bi mogli gledati pravo u nju.

PRILOG 3

Drvosječa i nebeska djevojka

U davna vremena u podnožju planine Kumgang, u sjevernom dijelu provincije Ganguon, živio je jedan siromašan mladić. Da bi zaradio za život, svakog dana išao je u planinu sjeći drva za ogrjev i prodavao ih je susjedima. Mada su se svi njegovi vršnjaci već odavno poženili, nijedna djevojka nije htjela poći za njega zbog njegovog siromaštva. Ali on je bio pošten i vrijedan mladić i nikad se nije žalio na svoju tešku sudbinu. Seljani su za njega govorili:

- Sunce ne mora svakog jutra izaći, ali nema dana da se ne čuju udarci njegove sjekire.

Jednog dana, dok je sjekao drva, iznenada je čuo kako preko otpalog lišća netko trči prema njemu. On se tome začudi i prestade na trenutak s poslom. Tada ugleda preplašenog mladog jelena kako mu prilazi. Jelen stade pred njega, reče mu da je u velikoj opasnosti, i zamoli ga da mu pomogne. On sakri jelena ispod svežnja nasječenog pruća i kao da se ništa nije dogodilo nastavi s poslom.

Ubrzo potom, dotrča jedan krupan lovac naoružan lukom i strijelama, i zadihano mu reče:

- Hej, drvosječo! Jurim za jednim jelenom koji je ovuda projurio, jesi li ga možda vidio?

Iako je lovac dobro poznavao sve gorske staze, bilo je teško kretati se kroz šumu po planinskim strminama. Drvosječa ga pogleda i reče:

- Da, vidio sam ga. Protrčao je ovuda i otišao tamo nekuda prema

dolini.

Čuvši ovo, lovac odjuri u smjeru kuda mu je drvosječa pokazao.

Kada je lova zamakao, mladi jelen izađe ispod pruća, i s primjetnim olakšanjem zahvali se drvosječi na usluzi. Očiju punih suza radosnica, reče mu:

- Spasio si me velike opasnosti i ja ti duboko zahvaljujem. Da bih uzvratio za tvoju ljubaznost, reći ću ti nešto što će ti donijeti veliki uspjeh i sreću. Popni se sutra između podneva i dva sata na planinu Kumgang, i kad stigneš na planinsko jezero koje se nalazi pod samim vrhom planine, kada vidiš da se pojavljuje duga, sakrij se u grmlje kraj vode. Tad ćeš vidjeti niz dugu osam djevojaka kako silaze s neba da bi se okupale na jezeru. Dok se one budu kupale, svoje svileni rublje objesit će na jedan bor na obali. Krišom otiđi do bora i uzmi jednu haljinu, i poslije kupanja jedna od djevojaka neće moći vratiti se na nebo. Priđi joj i budi ljubazan s njom, i ona će poći s tobom. S njom ćeš se sretno vjenčati, rodit će ti djecu, ali ne smiješ joj vratiti njeno nebesko rublje dok ne dobijete četvrto dijete.

Ovo rekavši, jelen nestade, a drvosječu njegove riječi ispuniše zadovoljstvom.

Sutradan mladić je ustao vrlo rano i popeo se na vrh planine Kumgang, gdje se nalazi osam prelijepih jezera. Planina je bila divna. Na tom mjestu, daleko od užurbanosti svakidašnjeg života, bili su podignuti mnogi veličanstveni hramovi. Strmi planinski vrhovi kao da su dodirivali vedro nebo, a kroz guste šumske krošnje sunčevi zraci nisu se mogli probiti do zemlje. Kristalno bistra rječica tekla je među stijenama prema dolini. Svuda su se prostirala jezera, a žubor vodopada miješao se sa melodičnim pjesmama ptica i kricima životinja.

Mladić se sakrio u grmlje i čekao. Iznenada, na jednom dijelu neba počеше se skupljati oblaci i on ugleda osam djevojaka koje su veselo čavrljajući, plovile niz nebesku dugu, i spuštale se na jezero. Kada su se spustile, poskidaše svoju odjeću koju objesiše o jedan bor na obali, i uskočiše u vodu, drvosječa, očaran prizorom, nije se mogao nagledati nadzemaljske ljepote djevojaka. Poslije nekog vremena on se prisjeti savjeta koji mu je dao jelen, pa krišom otpuza do bora, gdje su djevojke ostavile svoju odjeću, i uze rublje najmlađe djevojke.

Negdje oko zalaska sunca nebeske djevojke počele su se spremati za povratak na nebo. Oblačile su svoje haljine, a samo najmlađa djevojka svoju haljinu nije mogla naći. Druge djevojke nisu je mogle čekati, pa se popeše na dugu i odoše na nebo. Uskoro je pao mrak, a ona djevojka je zbunjeno stajala ne mogavši se sjetiti što se dogodilo s njenom haljinom. Kad, u jednom trenutku, iznenada ugleda ispred sebe mladog drvosječu. On joj se uljudno ispriča za nepriliku u koju ju je doveo, i zamoli je da mu oprost. Bio je prema njoj veoma susretljiv i pažljiv, i

ona pristane da pođe s njim njegovoj kući.

U početku je nebeskoj djevojci bilo teško priviknuti se na zemaljski život, ali uskoro i ona nađe zadovoljstvo u svakodnevnom uobičajenom obavljanju domaćih poslova. Prođe nekoliko mjeseci sretnog života i ona rodi prvog sina. Mladi otac bio je presretan i volio je svoju ženu svim srcem, a i njegovoj majci bješe drago zbog sinovljeve sreće. Nebeska supruga je također izgledala zadovoljna svojom obitelji. Kada se rodilo drugo dijete, njihovoj sreći nije bilo kraja.

Jednog dana supruga zamoli muža da joj vrati njeno nebesko rublje.

- Ja sam ti rodila dvoje djece, zar mi sada ne možeš vjerovati? – Ali on odbi njenu molbu, plašeći se da ona ne bi pobjegla, ponijevši sa sobom po jedno njihovo dijete u svakoj ruci. Kada se rodilo njihovo treće dijete, ona ga je još više salijetala i preklinjala da joj vrati rublje. Spremala mu je najukusniju hranu, služila mu najbolja vina, sve ne bi li omekšala njegovu volju.

- Dragi moj mužu! Daj mi bar da vidim svoje rublje. Zar možeš pomisliti da bih te iznevjerila sada kada imamo troje djece?

Muž, na kraju, popusti ženininim molbama, i pokaza joj rublje koje je tako dugo krio. Ali na nesreću! Kada je opet obukla svoju nebesku haljinu, njoj se povrati nebeska snaga, te se odmah vinu u nebo, noseći jedno dijete između nogu, a drugo dvoje u rukama.

Njen muž bio je očajan i nije sebi mogao oprostiti što jelenov savjet nije do kraja poslušao. Kada je ponovno otišao na planinu sjeći drva, ode na ono isto mjesto gdje je sreo jelena, nadajući se da će se on opet pojaviti. Srećom, jelen opet naiđe tim putem i drvosječa mu ispriča svoju tužnu priču. Jelen mu na to reče:

- Od dana kada si sakrio rublje nebeske djevojke, one više ne silaze na zemlju na kupanje. Zato, ako hoćeš naći svoju ženu i djecu, moraš poći za njima. Na svu sreću, postoji način za to. Sutra idi na isto ono jezero i čekaj dok ne vidiš jednu posudu od tikve kako se konopcem spušta s neba. To je djevojke spuštaju da bi uzele vodu iz jezera za kupanje. Brzo uhvati tikvu, prospi vodu i uđi u nju. One će misliti da na nebo izvlače vodu, pa će te podići na nebo. To je jedini način da opet vidiš svoju obitelj. – Rekavši to, jelen nestade.

Drvosječa uradi sve kako mu je jelen savjetovao, i pope se na nebo. Kada je stigao, nebeske djevojke rekoše:

- Namirisale smo čovjeka. – I kada ga ugledaše u tikvi, zapitaše ga zašto je došao. On im sve ispriča, i one ga odvedoše pred Nebeskog kralja. Tamo se ponovno sreo sa svojom obitelji, jer je njegova žena bila upravo kćerka Nebeskog kralja.

Kralj mu je dopustio da ostane na nebu, i drvosječa je sretno živio u njegovu kraljevstvu. Svakog dana jeo je najukusniju hranu, nosio najljepšu odjeću i nijedan jedini razlog za brigu nije imao. Ipak, jednog

dana on se sjeti svoje žalosne majke, koju je ostavio samu na zemlji, pa zapita svoju suprugu smije li posjetiti majku. Ona ga zamoli da ne ide, jer ako jednom ode, više se nikada neće moći vratiti. Na kraju, ona mu popusti i reče mu:

- Nabavit ću ti jednog zmajevitog konja, kojeg ćeš uzjahati i koji će te za tren oka odvesti na zemlju. Ali ma što radio, nemoj sjahati s njega, jer ako tvoje noge jednom dodirnu zemlju više se nećeš moći vratiti ovamo.

Drvosječa uzjaha zmajevitog konja i siđe do majčine kuće. Njegova majka je bila presretna što poslije dugo vremena ponovno vidi svog sina, i oni su zadovoljno razgovarali o svemu što se dogodilo. Drvosječa za sve vrijeme nije silazio sa zmajevitog konja, i dok su se opraštali, njegova majka mu reče:

- Skuhala sam ti zobenu kašu, pojedi bar jednu zdjelu.

On nije mogao odbiti majku, pa uze zdjelu koju mu je ona dodala. Ali zdjela je bila tako vruća da ju je ispustio pravo na leđa zmajevitog konja, koji se na to počeo snažno propinjati, i zbacivši drvosječu na zemlju odleti u nebo glasno ržući.

Tako se drvosječa nije vratio na nebo, i od tada je svaki dan stajao i očima punim suza gledao ka nebeskim visinama. Naposljetku je umro od tuge i pretvorio se u pijetla. Kažu da se zbog toga pijetao penje na krov i kukuriječe prema nebu.

PRILOG 4

Nevina djevojka Arang

Na obali rijeke Nakdong u oblasti Mirjang u južnom dijelu Koreje, nekada je bila visoka kula koju su zvali Jongnamnu. Ispod ove kule duž riječne obale i danas raste gusta bambusova šuma, u kojoj je nekad bio podignut hram posvećen Arang, nevino nastradaloj djevojci.

Njeno pravo ime bilo je Jun, a u djetinjstvu su je još zvali i Zong-Og. Njen otac, plemić podrijetlom iz Seula, bio je postavljen za sudca u Mirjangu, gdje se ovaj ružan događaj i odigrao.

Kada je Arang napunila osamnaest godina, s ocem je došla u Mirjang. Budući da je bila veoma lijepa i pametna, mnogo prosaca dolazilo je udvarati joj se, ali, po očevu mišljenju, nijedan od njih nije bio dostojan njegove kćerke, i tako ona ostade neudana.

Među nižim činovnicima bio je jedan mladić zvan Beg-Ga, čija je dužnost bila da nosi sudski pečat. Privučen ljepotom sudčeve kćeri, smislio je plan kako da osvoji njeno srce. Ali zbog sudčeve strogosti,

ne samo da nije mogao pomisliti na vjenčanje, nego nije mogao ni razgovarati s njom. Zato se on sprijateljio s njenom dadiljom kojoj je povjerio svoju tajnu, i s njom skovao plan.

I tako, jednu večer dok je Arang čitala knjigu u svojoj sobu, njena dadilja dođe k njoj i s osmjehom joj reče:

- Mjesec je večeras mlad, hajdemo u šetnju do kule. Pogled s nje je večeras divan.

I Arang izađe u dvorište s njegovateljicom. Neko vrijeme su stajale uz jezerce pokriveno lotosima, uživajući u blijedoj mjesečini. Budući da nije pitala oca dozvolu za odlazak u šetnju, Arang reče dadilji:

- Dado, kasno je. Moram se vratiti.

Ali dadilja nije obraćala pažnju na njene riječi već je navaljivala da prošeću do kule Jungnam. Arang joj nerado popusti, pa se njih dvije uputiše do vrha kule, i sjedoše da uživaju u predjelu obasjanom mjesečinom. Onaj mladi činovnik Beg se već, po dogovoru s dadiljom, sakrio iza jednog debelog stupa i čekao njihov dolazak. U jednom trenutku dadilja izmisli neki razlog da se udalji i ode s kule, i čim se udaljila, mladi činovnik priđe Arang i došapnu joj:

- Ništa se ne plaši. Ti mene ne znaš, ali ja tebe volim.

Arang se uplaši neočekivane pojave mladića i njegovih riječi, pa vrisnu i pokuša pobjeći. Mladić pojuri za njom, sustiže je, a ona se počeo otimati. Tada joj on zaprijeti nožem, ali kako je ona još jače pružala otpor napadaču, on je probode nožem, i Arang se mrtva sruši. Mladić rada baci njeno tijelo u bambusov gaj ispod kule i pobježe.

Sutradan, kad je njen otac vidio da je nema, naredio je da sve pretraže i da je nađu, ali od njegove kćeri nije bilo ni traga ni glasa. Njena dadilja i onaj mladi činovnik dobro su čuvali svoju tajnu. Zbog ovog tužnog događaja, otac napusti sud u Mirjangu i vrati se u Seul.

Nakon nekog vremena u Mirjang dođe novi sudac, ali već sutradan po njegovom dolasku nađu ga mrtvog, bez ikakvih znakova nasilne smrti. Kako je koji sudac dolazio na dužnost u Mirjang, svakog bi snašla misteriozna smrt, i poslije nekoliko takvih slučajeva nitko više nije htio biti postavljen za sudca u Mirjangu.

Poslije nekog vremena, sudac Li Sang-Sa je predao molbu za tu službu, želeći doći u Mirjang da rasvijetli misteriozne smrti svojih prethodnika. Naposljetku njega postaviše na taj položaj, i on dođe u Mirjang. Mirjanški činovnici već su se spremili za njegov pogreb, misleći da će i on poći kao i njegovi prethodnici.

Kad je pala večer, sudac Li osvijetli svim svijjećama, koje je imao, svaki kut svoje rezidencije, a onda sjede na sred dvorane, glasno čitajući knjigu. Iznenada se podiže neki vjetar, vrata se sama otvoriše i na njenom pragu pojavi se djevojka zamršene kose i bez jedne ruke po svemu nalik na utvaru.

Iako je prikaza na vratima ulijevala strah, sudac se pribere i hrabro joj se obrati.

- Jesi li utvara ili živi stvor?

Utvara mu odgovori:

- Ja sam duh nevino ubijene djevojke Arang i ne mogu otići na onaj svijet, jer se osveta nad onim koji me ubio još nije izvršena. Vi ste do sada najhrabriji sudac koji je došao ovdje. Kako bi koji novi sudac došao, ja bih se pojavila pred njim, ali bi se on uplašio mog izgleda i umro od straha. Moj ubojica dolazi svaki dan u vaš ured. Za tri dana pojavit će se žuti leptir koji će lepršati oko ubojice, i prepoznat ćete ga po ovom znaku. Tada ga možete kazniti u moje ime.

Sutradan su činovnici koji su spremali pogreb novog sudca bili iznenađeni kada ga ugledaše živog i zdravog. Trećeg dana po njegovom dolasku, on ugleda žutog leptira kako leti iznad onog mladog činovnika, i on smjesta naredi njegovo uhićenje. Mladić je odmah priznao svoju krivicu. Sudac je pogubio ubojicu, a zatim je potražio i pronašao djevojčino tijelo u bambusovom gaju ispod kule. On je pokopa na mjestu njene smrti, poslije čega se utvara više nije pojavljivala.

PRILOG 5

Tri brata

Bila jednom tri brata koja su živjela na vrhu jedne planine sa svojim bolesnim ocem. Iako su nekad bili imućni, toliko su osiromašili da više nisu mogli platiti ni očeve lijekove, i zbog toga su bili očajni.

Na kraju, otac pade u krevet, i kada je osjetio da mu se smrt bliži pozva svoje sinove i blagoslivljajući ih očiju punih suza reče:

- Vi ste svih ovih godina požrtvovno radili za mene. Dok je vaša majka bila živa, bio sam bogat i imućan, a eto sad mi nije ostalo ništa, osim nekoliko predmeta da vam ih ostavim u nasljedstvo. Najstarijem sinu ostavljam ručni kameni mlin, srednjem sinu bambusov štap i posudu od tikve, a najmlađem sinu ostavljam bubanj. Ja umirem. Neka vas Bog čuva! – I s ovim riječima otac izdahne.

Kada su braća pokopala i oplakala oca, odlučise da krenu u svijet. Uzeše svako svoj dar, i pođoše. Kada su stigli na jedno raskrižje od kojeg se put račvao na tri strane, dogovoriše se da se razidu i da se na istom mjestu ponovno okupe za deset godina. Pozdraviše se i svaki pođe svojim putem. Najstariji sin ode desnim putem, srednji srednjim, a najmlađi sin ode lijevim putem.

Vukući na leđima težak kameni ručni mlin, najstariji sin je hodao

cijeli dan. Kad je pala noć, bio je umoran i gladan i, na kraju, spusti mlin i leže pod jedno drvo kraj puta da prenoći. Kako je noć bila mračna, a on se bojao divljih životinja i lopova, pope se na drvo ponijevši sa sobom onaj mlin. Usred noći probudiše ga glasovi dva čovjeka koja su se ispod drveta nešto prepirala. On načuli upi i ubrzo shvati da se dva lopova dogovaraju kako će podijeliti svoj plijen, i do njega dopre zveckanje izbrojanih novčića. Onda on dohvati svoj mlin i poče ga okretati praveći pri buku koja je podsjećala na grmljavinu. Lopovi se uplašiše buke, i pobjegoše psujući jedan drugog.

- Ovo te nebo kažnjava, podlače!

- Ne kažnjava mene nego tebe, grom te pogodio.

Kada se lopovi udaljiše, najstariji sin siđe s drveta i pod njime zateče veliki drveni kovčeg pun novca i dragog kamenja. Ujutro on nastavi put ponijevši kovčeg sa sobom, i uskoro stiže u jedno selo. Odluči da se tu nastani, te u njemu od onog novca sagradi veliku kuću, oženi se jednom djevojkom iz sela, i nastavi živjeti u miru i veselju.

Srednji sin išao je srednjim putem, misleći na žalosnu sudbinu svojih roditelja. Noć ga zateče na jednom starom groblju i on odluči na njemu prenoćiti. Usred noći, on začu korake koji su mu se približavali, ali u mrklom mraku ništa nije mogao razabrati. On se uplaši i sakri iza jednog humka. Najednom, sasvim blizu, začu glas:

- Izadi, kosture, da malo prošećemo. Probudi se, lijenčino.

Srednji je sin shvatio da je to vrag, pa mu odgovori:

- Gdje ćemo večeras? Bit će mi drago da ti pravim društvo.

Kada vrag začu ljudski glas, uzviknu:

- Po glasu mi se čini da ti nisi mrtav! Daj mi da dotaknem tvoju lubanju.

Srednji sin pruži u mraku onu posudu od tikve koju je dobio od oca, i hladnim glasom reče:

- Evo ti lubanje. Vidiš li sad da sam kostur?

Vrag opipa posudu od tikve i reče:

- U redu. Nemaš ni jednu vlas kose. Mora da si odavno umro. Daj mi sad ruku.

Srednji sin pruži mu bambusov štap i reče:

- Evo ti kad toliko sumnjaš.

Vrag opipa štap i reče:

- O, baš je tanka. Sigurno si umro od gladi, nesretniče. Dobro, hajdemo! Večeras ćemo ukrasti dušu kćeri jednog bogataša.

I oni pođoše u selo. Kada stigoše pred dvorišna vrata jedne velike kuće, vrag reče:

- Sačekaj me ovdje. Idem ukrasti dušu kćeri dok spava. – I ode u kuću. Poslije nekoliko minuta vrag se vrati, držeći nešto u rukama.

- Ovo je njena duša – reče mu – noćas nam je dobar ulov. Imaš li neku

vrećicu?

- Imam, odgovori mu srednji sin.

- Daj mi je da u nju zatvorim dušu da ne pobjegne.

On pažljivo uze kćerinu dušu i stavi je u vrećicu. Onda vrećicu dobro sveza konopom i oni pođu nazad na groblje. Uskoro začuše kako pijetao kukuriječe te vrage reče:

- Vrijeme je da te napustim. Ubrzo ćemo se opet sresti, a ti dotad pripazi na vrećicu.

Ovo rekavši vrage nestade, i srednji sin sâm dočeka zoru. Kada je svanulo, on spazi da se u vreći nešto miče, pa kada se sasvim razdanilo, krenu nazad u ono selo. Kad je stigao, sazna da je kći jedinica jednog bogataša iznenada noćas umrla, i da su njeni očajni roditelji uzalud dovodili liječnike koji nisu mogli ustanoviti razlog njene smrti. Srednji sin, sakrivši onu vrećicu, uđe kod roditelja i reče im:

- Mislim da mogu vratiti vašu kćer. Mogu li pokušati?

- Izvoli, stranče, odgovori žalosni otac. – Ako mi vratite kćer živu, bit ću vam do groba zahvalan.

- Onda me odvedite do nje. Ali imam jedan uvjet. Nitko ne smije ni proviriti u sobu dok ne završim. Ako se slažete, odmah ću početi.

Otac pristade i odvede ga u sobu gdje je kći ležala. Srednji sin zaključa vrata i zalijepi papirom pukotine na vratima. Zatim navuče zastore oko kreveta, izvuče onu vrećicu i stavi je pod nos umrle djevojke. Onda polako razveza vrećicu i duša iz nje izađe te uz pisak uleti u djevojčine nosnice. Djevojka odmah otvori oči i dođe sebi. On onda otključa vrata, i u sobu uđe djevojčini roditelji. Kada su ugledali svoju kćer živu, zaplakaše od radosti. U znak zahvalnosti djevojčin otac ponudi srednjem sinu ruku svoje kćeri. Njih dvoje su vjenčali, i on nastavi život kao sretan zet bogate kuće.

Najmlađi je sin išao lijevim putem. Dok je hodao kroz planinu, on je kratko vrijeme lupkajući rukama po bubnju. Planinom su odjekivali zvuci bubnja i njegove pjesme. U jednom trenutku ugleda velikog žutog tigra koji je izašao iz šume i plesao uz glazbu. Iako se strašno uplašio zvijeri, u trenu je shvatio da će ga, ako prestane svirati, tigar odmah napasti. Tako on nastavi udarati u bubanj da ne bi naljutio tigra, i pođe natraške držeći ga na oku, sve dok nije stigao do jednog sela. Svi seljani izađoše iz kuća da bi vidjeli čudo – tigar koji pleše. Tigar im je izgledao sasvim pitom i dobroćudan, pa su počeli bacati novac najmlađem sinu. Njega je to iznenadilo, ali je tim bio i zadovoljan. I tako je najmlađi sin nastavio put do prijestolnice onog kraljevstva, sve udarajući u bubanj i time tjerajući tigra da pleše.

Glas o ovom neobičnom događaju stiže i do samog kralja, pa on pozva najmlađeg sina da dođe u njegovu palaču. Kada ga je vidjela kraljeva kći, odmah se zaljubi u njega i kralj mu dade princezu za ženu. Tako

je najmlađi sin postao kraljev zet, a tigra omiljeni kraljev ljubimac.

Kad je prošlo deset godina, tri brata se po dogovoru okupiše na onom mjestu gdje su se rastali. Tamo su ispričali jedan drugom što im se sve u međuvremenu dogodilo, i odoše posjetiti grob svog oca.

PRILOG 6

Div s devet glava

U davna vremena u jednoj pećini u planini živio je jedan div koji je imao devet glava. S vremena na vrijeme on je silazio u obližnje selo i uzimao po jednog od seljana. Svi su seljani zbog toga bili u stanju velike uzbune i stalno su smišljali planove kako da se oslobode nemani.

Jednoga dana jedna lijepa žena sa svojom sluškinjom pošla je na bunar po vodu, kad ih div ugrabi. Kada je čuo vijest o nestanku žene, njen muž odmah pođe u planinu da je pronađe i spasi. Hodajući kroz planinu, on stiže do jedne kućice pokrivena slamom, i upita staricu koja je tu živjela gdje može pronaći diva s devet glava. Na to mu ona reče da krene preko brda u dolinu i da će tamo naići na jednu ženu kako pere rotkvice. On posluša staricu, prijeđe brdo i u sljedećoj dolini naiđe na staricu kako pere rotkvice. Priđe joj i zapita je gdje će pronaći diva s devet glava, a starica mu pruži jednu rotkvicu i reče:

- Taj div je veoma jak. Pojedi ovu rotkvicu i pokušaj podići onu tešku stijenu.

Rotkvica koju mu je da pružila starica nije bila obična rotkvica, već čarobni ginseng. Čovjek je pojede i pokuša podići stijenu, ali stijena je bila preteška i on je jedva malo pomaknu. Starica mu dade drugu ginseng rotkvicu i njemu pođe za rukom da podigne stijenu do koljena. Onda pojede još jednu, i tada podiže stijenu bez problema. Tada mu starica pruži veliki mač i reče.

- Idi preko sljedećeg brda sve dok ne naiđeš na jednu veliku ravnu stijenu. Kada podigneš stijenu, iza nje ćeš naći ulaz u veliku pećinu. U pećini ćeš naći put koji će te dovesti do divove kuće. Snagom koju si sad stekao moći ćeš savladati diva.

Tako on prijeđe još jedno brdo i naiđe na veliku ravnu stijenu baš kako mu je starica rekla. On podiže stijenu i uđe u pećinu, od koje je polazio put u podzemni svijet. U početku put je bio vrlo uzak, ali uskoro se širio, i na kraju puta on stiže pred veliku kuću obloženu kamenim pločama i opasanu zidom s devet kapija. On prođe kroz jednu od kapija i pope se na jednu vrbu pored bunara. Odlučio je u njenoj krošnji

pričekati da vidi što će se dogoditi.

Poslije nekog vremena jedna djevojka dođe na bunar. Dok je iz bunara izvlačila posudu od tikve, uzdahnu sa riječima:

- O, kada ćemo se vratiti kući? – On je u djevojci odmah prepoznao sluškinju svoje nestale žene. Kada je ona napunila svoj ćup bunarskom vodom, on u njega ubaci vrbovo lišće.

- Čini se da je danas vjetrovito. – Gundala je djevojka, i prosuvši vodu još jednom napunila ćup vodom. Čovjek ponovno ispusti listove u njega, a ona se još jednom požali i napuni ga ponovno. Kada se ista stvar dogodila i po treći put, ona pogleda gore i spazi svog gazdu sakrivenog u krošnji. Ona se obradova ovom neočekivanom susretu, pa kada je on sišao, povede ga u kuću gdje ga je sakrila u jednu tajnu sobu.

- Div sada nije tu – reče mu. – Bolje je da sačekate ovdje dok ja odem i pozovem gazdaricu. – Sluškinja ode i reče gazdarici tko je došao. Ona, čuvši to, potrča u onu tajnu sobu i ispriča mužu sve što je znala o strašnom divu.

- Ima čudne navike – reče mu. – Otiđe i nema ga tri mjeseca i deset dana, a onda se vrati kući i spava tri mjeseca i deset dana. Upravo je otišao iz kuće i vratit će se za tri mjeseca i deset dana. Dok se ne vrati, ti do tada pij zanggun-su, od čega ćeš dobiti snagu da ga savladaš.

Onda ga povede do jedne pećine pored kuće s kamenim vratima. Unutar pećine bio je jedan bunar s kristalno bistrom vodom, iz kojeg je on pio svaki dan. Poslije nekog vremena njegova žena mu pokaza jedan veliki mač i reče mu:

- Ovo je divov mač. Jesi li sada dovoljno jak da se koristiš njime?

Čovjek je pokušao podići mač, ali kako je bio previše težak, on ode i nastavi još dva-tri tjedna piti vodu iz onog bunara. Tek tada bio je dovoljno snažan da može bez problema zamahnuti mačem. Poslije prvih mjesec dana, mogao je nositi divove drvene cipele i u njima skakati u nebo. Poslije dva mjeseca, mogao je baciti divovu željeznu kuglu u nebo, a krajem trećeg mjeseca postao je toliko jak da je mogao nositi tešku divovu kacigu, oklop i još dva mača. Na kraju je čak mogao držati dugačku lulu među svojim zubima a da je ne pridržava rukama.

Naposljetku, došlo je vrijeme da se div vrati kući. Jednog dana, nebo se ispuni zvucima nalik na grmljavinu i sluškinja ode gazdi i reče mu da je div stigao na pola milje do kuće. Osluškujući, sluškinja mu poslije nekog vremena reče da je div došao na četvrt milje od kuće. Poslije nekoliko trenutaka začu se zaglušujući prasak groma, i div s devet glava zakorači u kuću kroz glavnu kapiju, mrko gledajući unaokolo i urlajući.

- Osjetio sam čovjeka!

Žena izađe pred njega i reče mu:

- Učinilo ti se. Sigurno si ožednio od putovanja. Spremila sam za tebe odlično vino, popij malo i opusti se. – Ona je za njega spremila posebno

jako vino, i div je popio deset bačava vina, po jednu za svaku glavu, a kada ih je popio, leže i odmah zaspa.

Tada čovjek u oklopu i noseći dva mača uđe u sobu. Divovo tijelo bilo je pokriveno željeznom ljuskom i izgledalo je da ga mač nikada neće moći raniti. Čovjek snažno udari nogom divovu glavu i kada se ljuska malo podigla on zari mač u jedan divov vrat. Div počne stenjati i ljutito se baci na njega. Čovjek poskoči visoko u nebo, a div odmah pođe za njim. U oblacima su se borili na život i smrt. Dvije žene sa zemlje nisu ih mogle vidjeti, samo su slušale udarce čelika, dršćući od straha i moleći se da div bude savladan.

Uskoro dvije ili tri glave padoše na zemlju. Kolutajući očima, glave odskočiše u nebo da bi se spojile s tijelom, bijesno proklinjući.

- Ti, mrska ženo, prevarila si me! – Nebeska bitka se nastavila.

Žene se tada dosjetiše, te u svojim suknjama donesu pepeo, pa kad je s neba na zemlju pala prva divova glava, one prospu pepeo na mjesto gdje je glava bila odsječena. Na glavi se zatvoriše oči, i ona ostade ležati mrtva. Kada su i ostalih osam glava popadale s neba, one ih sve na isti način usmrtiše pepelom a, na kraju, uz veliki tresak i divovo tijelo pade s nebesa i beživotno se pruži pred njima. Nedugo zatim s neba siđe i onaj čovjek, sav u znoju, i zahvali ženi i sluškinji za pomoć.

Sutradan ujutro svi zajedno odoše u divove riznice vidjeti čega tamo sve ima. jedno skladište bilo je puno zlata i srebra, drugo puno riže, a treće je bilo puno svile. I još vidješe kako o krovnoj gredi riznice vise obješene ljudske kosti, i pronađoše nekoliko napola mrtvih divovih žrtava. Oni ih povratiše u život i dadoše im blaga koliko su htjeli.

Prije nego su svi sretno krenuli kući, zapališe divovu kuću. Na povratku, čovjek je htio posjetiti one dvije starice koje su mu pomogle, ali nijednu od njih nije mogao pronaći.

PRILOG 7

Malj obilja

Bio jednom jedan veoma siromašan dječak, koji je svakog dana išao u planinu da siječe drva, koja su poslije njegovi roditelji prodavali da bi zaradili za hranu.

I tako, jednog dana on je, kao i obično, pošao u planinu. Cijeli je dan sjekao drva, a kad je bilo oko poslije podneva, on ogladni, pa potraži unaokolo ne bi li pronašao štogod za ručak. Srećom odmah nađe jedan orah koji je rastao u šumi, pa se pope na drvo.

Kada je ubrao prvi orah, on ga stavi u džep rekavši:

- Ovaj je za tatu. – Kada je ubrao drugi reče – ovaj je za mamu. – A kada je ubrao treći orah reče: Ovaj je za mog brata. Stavljajući četvrti orah u džep reče: Ovaj je za moju sestru.

- A sada, jedan za mene – reče berući peti orah, i odmah ga stavi u usta. Onda pojede još jedan, pa još jedan, sve dok se nije zasitio.

Kada je krenuo kući, sunce je bilo na zalasku, i kako se počelo mračiti, on odluči prenoćiti u jednom hramu pored puta. Sjedio je na podu hramske dvorane, ali kako je bio sâm i bilo je mračno, on se uplaši i pope se među krovne grade da tu sačeka zoru.

Usred noći iznenada začu galamu koja je dolazila izvana, i ubrzo ugleda gomilu vražićaka koji su trčeći ulazili u hram, žustro razgovarajući među sobom.

- Gdje si bio danas?

- Cijeli dan sam držao jednog vola za rep.

- Ja sam tražio jednog dječaka, ali ovih dana ne mogu ga nigdje pronaći.

- I ja sam potrošio cijeli dan tražeći nevaljalog dječaka.

- Ja sam skakutao u jarku i pravio sam balončiće u blatu.

- Ja sam spavao u pukotini kamenog zida.

- Ja sam se igrao ispod poda.

Svaki vražićak pričao je što je radio tog dana, a onda jedan od njih koji je izgledao kao da im je vođa reče:

- Dosta s tim! Popijmo i pojedimo nešto. Pretpostavljam da ste ogladnjeli?

Jedan vražić uze u ruke drveni malj koji mu je bio za pojasom i udarivši njime o pod, uzviknu:

- Tudurag-tag-tag, izađi, kuhana rižo.

U tom trenutku pojavi se niotkud velika zdjela riže.

- Tudurag-tag-tag, izađi bačvo vina.

U to se odmah na sredini dvorane pojavi bačva vina. Na isti su način vragovi dobili ribe, mesa, jaja, kolača, voća i svakog drugog jela koje bi poželjeli, i tako se dobro gostili.

Dječak, koji se sakrio među krovne grede, gledao je sve ono što se događalo, pa mu pođe voda na usta od onog izobilja, i on ogladni. Izvadi orah iz džepa i zdrobi ga zubima. Vragovi, iznenađeni neočekivanom bukom razbijanja oraha, počеше vikati.

- U pomoć! U pomoć! Krov će se srušiti! Van, van! – I istrčaše iz hrama zaboravljajući i na hranu i na njihov čarobni malj.

Dječak siđe i pojede svu preostalu hranu, a onda podiže čarobni malj i isproba ga. Udari njime o pod i uzviknu.

- Tudurag-tag-tag, izađi, odijelo! – Odmah ispred njega pojavi se odijelo. Onda opet udari maljem o pod i zatraži par cipela. I cipele se stvoriše. Dječaka strašno razveseli ovaj nenadani nalazak, jer nikad ranije nije

ni pomišljao da postoji čarobni malj, iako je naćuo da on postoji, ali da ga nitko nikad nije vidio.

Sutradan u zoru požurio je s maljem kući. Njegovi roditelji i susjedi zabrinuli su se jer se nije vratio kući, a kad je konaćno stigao, s velikim su olakšanjem slušali njegovu priću o orasima, hramu, vragovima, malju i ostalom. Roditeljima je malj dobro poslužio da se spase od neimaštine, i oni postadoše veoma bogati ućivajući u njegovoj ćarobnoj moći.

U istom selu ćivio je jedan pohlepan i sebićan dječak. Kada je ćuo da je njegov prijatelj iznenada postao bogat, došao je k njemu i pitao ga za tajnu njegove sreće. Dječak mu otvoreno isprića što mu se dogodilo.

Sebićni dječak, koji je bio iz imućne obitelji, pa nikad nije išao sjeći drva u planini, krenuo je tako traćiti ono orahovo drvo. Naposljetku, poslije dugog traganja po planini, naće drvo, i kako je bio jako ogladnio, odmah ubra orah i pojede ga. Onda je ubrao nekoliko oraha za oca i majku, pa dok je još bio dan, nestrpljivo i ćurno uputi se u onaj hram pored puta. Saćekao je u hramskoj dvorani mrak, a zatim se popeo i sakrio meću krovnim gredama.

Usred noći došli su vraćići i udarajući maljem o pod poćeli sa svojim svećanim objedom. Gledajući ih, sebićan dječak postade nestrpljiv, i ne saćekavši dok vraćići udarajući maljem ne stvore baćvu vina, zubima zdrobi orah. Ali kada su ga ćuli, vraćićke buka razbijanja oraha nije iznenadila, nego samo pogledaše u njegovom smjeru i rekoše:

- On je tamo gore. Nećemo se po drugi put prevariti. Skinimo ga odozgo prije nego što nam pokvari zabavu.

Kada su vraćići skinuli sebićnog dječaka s krovne grede, posjedaše oko njega i poćeše razmišljati i dogovarati se kako će ga kazniti.

- Što ćemo s ovim pohlepnim ćovjekom? – upita voća vraćićaka.

- Objesimo ga! Objesimo ga! – povikaše ostali.

- To je prestrogo za njega, ipak je on samo dječak. Predlaćem da istegnemo njegov jezik.

Svi se vraćići s tim sloćiše, i jedan od njih udari maljem dječakov jezik i povika:

- Tudurag-tag-tag, neka ovaj jezik postane dug sto metar. – Tada dječakov jezik poće rasti i rasti sve dok nije postao dug sto metar. Onda su ga vraćićci izudarali nogama i izbacili van.

Od tereta i od umora, dječak je hodao posrćući, tegleći svoj jezik na lećima. Kada je stigao do jedne rijeke, vidio je da na njoj nema mosta, pa isprući svoj jezik preko rijeke. On je pokajao za svoju pohlepu i odlućio je da od sada slući drugim ljudima, pa su putnici zahvaljući njemu mogli prijeći na drugu stranu rijeke. Ali jednom je jedan ćovjek bacio zapaljenu cigaretu na njegov jezik, na što on poskoći od bola i upade u vodu.

Kada je onaj poštteni dječak čuo što mu se dogodilo, odmah ga pođe spasiti. S velikim naporom to mu je pošlo za rukom pa, kada ga je izvukao, udari njegov ogroman jezik svojim čarobnim maljem.

- Tudugar-tag-tag, uvuci se – reče on, i jezik se odmah smanji na normalnu veličinu.

Od tada ovaj dječak nikada više nije učinio ni jedno sebično djelo.

PRILOG 8

Kongzui i Patzui

Bila jednom jedna djevojka koja se zvala Kongzui i koja je živjela zajedno sa svojom maćehom i njenom kćeri Patzui. Maćeha nije voljela Kongzui i činila je sve da joj nekako napakosti.

Jednom je tako poslala Patzui i Kongzui na njivu, davši svakoj da okopa komad zemlje. Svojoj kćeri maćeha je dala željeznu motiku s kojom je bilo lako raditi, a Kongzui staru drvenu motiku s kojom se jadna djevojka strašno mučila i nikako nije mogla okopati zemlju.

Kongzui je boljelo kako se maćeha odnosi prema njoj, i poče gorko plakati nad svojom teškom sudbinom. Dok je tako ridala, pred uplakanu Kongzui iznenada je s neba sletjela velika crna krava. Kongzui se silno začudi kada je ugleda, a krava joj dade da jede ukusne i fine kolače, i umjesto nje okopa zemlju.

Drugog dana maćeha reče Kongzui da ide sa svojom kćeri na zabavu koju priređuje njena obitelj, i naredi joj da dovrši mnoge kućne poslove i da skuha rižu i proso.

Kada je maćeha sa svojom kćeri otišla, Kongzui shvati da neće moći izvršiti sve što joj je maćeha naredila, i ona briznu u plač. Lonac u kojem je trebala skuhati rižu bio je šupalj, posude u koje je trebala zahvatiti vodu bile su također šuplje.

Dok je tako sjedila i plakala, iznenada začu neku buku u kuhinji. Kada se tamo pojavila, imala je što vidjeti. Vrapci su čistili rižu, svrake su čistile proso, jedan kuronji punio je vodom šuplje posude dok je krastava žaba kuhala rižu u probušenom loncu. Dok je ona zbunjeno gledala kako se njen posao za koji je mislila da ga neće moći obaviti sâm od sebe završava, s neba sleti i ona crna krava.

- Obuci ovo i idi na zabavu. – Reče krava pokazujući Kongzui na divnu haljinu, cipele i nosiljku sa slugama. Obukavši divnu odjeću, sirota se Kongzui preobrazi u prelijepu djevojku. Sluge je popeše u nosiljku i odnesoše pred kuću u kojoj je bila zabava maćehine obitelji.

Kongzui je večer provela plešući i pjevajući zasjenjujući svojom

ljepotom prisutne, koji su se pitali tko je ova ljepotica koju nikada prije nisu u društvu vidjeli. Zabava je bila u punom jeku kad se Kongzui išulja i vrati svojoj kući. Dok je oblačila svoju staru i pokidanu odjeću, spazi da joj nedostaje jedna cipela koja joj je u žurbi negdje na putu spala.

Vraćajući se sa zabave istim putem, jedan Shonbi ugleda kraj staze neobičnu i lijepu cipelu, i odmah shvati da pripada onoj neobično lijepoj djevojci koja je iznenada nestala sa zabave. On uze cipelu i odluči da nađe vlasnicu i oženi je. Tako je i bilo. Kongzui i ovaj Shonbi živjeli su sretno i u miru.

Jednog dana, odlazeći poslom vani, Shonbi zamoli Kongzui da ne ide na kupanje u jezerce pred kućom. Međutim, čim je on zamakao, ispred Kongzui se pojavi opaka Patzui koju je poslala majka, i silom odvuče Kongzui do jezera. Baci je u vodu i udavi je, a onda, obukavši Kongzuinu odjeću, vrati se sačekati Shonbija. Kada se on vratio kući, veoma se iznenadio kada je umjesto svoje žene ugledao Patzui.

- Ja sam tvoja Kongzui – reče Patzui. – Samo mi je nekom čarolijom izmijenjen izgled.

Shonbiju je bilo teško povjerovati u Patzuine riječi, ali ne reče ništa. Sutradan dok je prolazio pored jezera, ugleda u njemu jedan predivan cvijet. Ne mogavši odoljeti, on ga ponese sa sobom i stavi ga iznad ulaznih vrata. Ubrzo cvijet počeo pokazivati neke čudne osobine. Kada bi se na vratima pojavio Shonbi, cvijet bi poigravao, a kada bi naišla Patzui, cvijet bi je čupao za kosu. Zbog toga je Patzui jedva dočekala priliku kada Shonbi nije bio u kući, pa skinu cvijet i ljutito ga baci u ložište.

Prođe neko vrijeme, i jednog dana stara susjeda pokuca na vrata Shonbijeve kuće s molbom da uzme iz ložišta žar za vatru. Dok je uzimala žar, u ložištu ugleda jednu crvenu kuglicu, koju uze i ponese sa sobom. Kad je susjeda došla kući, iz kuglice izađe prelijepa djevojka koja joj reče.

- Pozovi Shonbija na večeru, i kad mu za stolom budeš postavljala jelo, daj mu dva različita štapića.

Iako se bila veoma začudila ovakvom zahtjevu jer poslužiti gosta neuparenim štapićima smatra se uvrjedljivom gestom, stara susjeda poslušala djevojku.

Vidjevši dva različita štapića, Shonbi se namršti. A onda vidjevši jedan srebrni štapić, pocrveni, shvatio je da se radi o Kongzui i da ona gesta znači da ga je Patzui prevarila. Hitro ustade od stola, vrati se kući i ubi Patzui na mjestu. Zatim uze truplo, skuha ga i Patzuino meso odnese njenoj majci.

- Evo donio sam ti nešto pečenja – reče Shonbi. – Probaj ga.

Kad je Kongzuina maćeha pojela meso, Shonbi joj reče da je to bila njena kći. Dok ga je Kongzuina maćeha ukočeno gledala, ne mogavši doći k sebi od zaprepaštenja, Shonbi izvuče mač i ubi i nju.

PRILOG 9

Hung-Bu i Nol-Bu

U davna vremena živjela su zajedno sa svojim ocem dva brata Jon. Stariji brat Nol-bu bio je pohlepan i bezobrazan, a mlađi brat Hung-bu bio je srdačan i obziran.

Jednog dana otac je umro i Nol-bu se okrenuo protiv svog brata i istjerao ga iz kuće zajedno s njegovom obitelji. Braća su od oca naslijedila dosta nova, ali pohlepni Nol-bu uzeo je sve za sebe, i ništa nije dao Hung-buu. Usprkos ovoj nepravdi Hung-bu nije uputio ni jednu ružnu riječ svom starijem bratu, i mirno je otišao iz kuće sa svojom ženom i djecom.

Poslije ovog protjerivanja iz roditeljske kuće, Hung-bu je bio prisiljen raditi bilo što da bi mogao uzdržavati svoju obitelj. Ali, ma koliko da je vrijedno radio, nije imao sreće i nije mogao prehraniti svoju obitelj. Ubrzo je postao veoma siromašan.

- Mama, mi smo gladni – žalila su se djeca svaki dan – daj nam nešto jesti.

Jednog dana, Hung-bu više nije mogao podnositi njihov plač pa pođe kod starijeg brata prositi hranu.

- Ipak mi je on rođeni brat – mislio je Hung-bu. – Ako mu ispričam u kakvoj se nevolji nalazim, ne može okrenuti glavu od mene i pozajmit će mi bar jednu mjeru pšenice.

I s ovom posljednjom nadom Hung-bu je prvi put otišao kod starijeg brata od kada su istjerani iz očeve kuće. U kući Hung-bu zateče Nol-bua u hodniku kako puši lulu.

- Zdravo, brate. – Oslovi ga Hung-bu.

Prošlo je mnogo vremena od kada su se posljednjih put vidjeli i Nol-bu ne otpozdravi mlađem bratu.

- Zašto si došao? – reče grubo.

Hung-bu kleknu pred njim na koljena i reče:

- Brate, smiluj se mojoj ogladnjeloj djeci i molim te posudi mi jednu mjeru pšenice.

Umjesto sažaljenja, Nol-bu postavi pitanje:

- Pšenica? – reče. – Jesi li mi ti ikad dao toliko pšenice?

Nol-buova žena bila je u kuhinji i stavljala je kuhanu rižu u zdjele, pa pošto je čula glasove iz hodnika, izađe vidjeti muža i djevera.

- Snaho, molim te da mi pozajmiš jednu mjeru pšenice. – Hung-bu je molio.

- Što to govoriš? – Odgovori mu ona prezrivo, a onda ga udari po licu zaimačom za rižu.

Kada je Hung-bu opipao mjesto gdje ga je udarila, nađe nekoliko zrna kuhane riže koji su pali sa zaimače, pa ih brzo skupi s lica i pojede ih.

- Snaho, udari me, molim te, po drugoj strani lica tom zaimačem – zamolio je.

- Supruga Nol-bua ga ponovno udari, ali ovaj put nakon što je očistila rižu sa zaimače.

Kada je Hung-bu došao svojoj kući, njegova žena ga upita:

- Nije ti tvoj brat pozajmio ni jednu mjeru pšenice?

Unatoč zlom postupku svog brata, Hung-bu nije mogao ništa loše reći o svom starijem bratu.

- Da, posudio mi je. – lagao je Hung-bu. – Dao mi je dosta novca, ali me je na putu kući presreo lopov...

Hung-buova supruga samo je uzdahnula i počela tiho plakati, jer svi su poznavali Nol-buovu pohlepnu narav.

U to vrijeme, ako bi se neki bogataš ogriješio o zakon, mogao je platiti nekoga da umjesto njega primi kaznu. Hung-bu je tako čuo da je jedan bogataš koji se zvao Kim izvršio kazneno djelo, i da traži nekog tko bi dobio batine umjesto njega. Hung-bu se dugo mislio, i na kraju pođe u državnu upravu.

- Došao sam, jer nisam više mogao gledati svoju djecu kako umiru od gladi. Čuo sam da će bogati Kim platiti trideset njanga onome tko bi dobio batine umjesto njega. Je li to istina?

- Jest. – Odgovori mu državni službenik. – Za svaki udarac dat će ti jedan njang.

Hung-bu pristade da dobije batine da bi zaradio nešto za svoju obitelj.

Zima je uvijek dužna onima koji su siromašni, i Hung-bu i njegova obitelj sljedeću su zimu jedva preživjeli. Ali došlo je proljeće i laste koje su doletjele s juga saviše gnijezdo ispod strehe Hung-buove kuće. Hung-bu je uvijek bio ljubazan prema lastama, jer se prezivao Jon, što znači lasta. Poslije nekog vremena, laste dobiše prinovu u gnijezdu. Hung-buova djeca bila su tako sretna kada bi se igrala s lastama, da bi zaboravila na glad koja ih je morila.

- Vidi je. – Vikali su pokazujući na majku-lastu koja je donosila crve svom mladunčetu.

Jednog dana dok je radio u dvorištu, Hung-bu spazi kuronjija koji se ušuljao u lastavičje gnijezdo. On prekinu posao i otrča do gnijezda tjerajući štapom kuronjija.

Kada se svratio do gnijezda, Hung-bu je našao mladunče lastavice koje je ispalo iz gnijezda. Kad je podigao malu lastu, vidio je da su joj noge slomljene. Umotao je lastine nožice suknom i učvrstio ih nekom žicom, i onda je vrati u gnijezdo.

Zahvaljujući Hung-buovoj brizi, mala se lasta svakog dana oporavljala. Poslije nekoliko tjedana, ona je mogla poletjeti. Hung-bu je bio

veoma sretan kada je vidio da mala lastavica ponovno leti.

Vrijeme je brzo prolazilo i došla je jesen. Lastavice su se spremale za let na jug, gdje će provesti zimu. Hung-buove laste nerado krenuše k jugu.

Prije no što su otišle, one su kružile iznad njegova dvorišta, kao da su mu htjele reći da će se sigurno vratiti sljedećeg proljeća.

Nakon duge zime došlo je ponovno proljeće. Lastavice su održale obećanje i vratile su se kod Hung-bua. Obradovala im se cijela obitelj, ali se iznenadiše što se vratila i ona lastavica sa slomljenim nogama.

Jednog dana, dvije laste doletješe u dvorište. Jedna je cvrkutala glasno kao da je htjela pozdraviti Hung-bua, a druga je držala nešto u ustima. Obje su kružile iznad dvorišta.

- Gledaj noge one laste – reče Hung-bu. – To je ona za koju smo brinuli prošle godine!

Hung-bu radosno je pozdravio pridošlice, i tada jedna lasta ispusti nešto iz kljuna. Kada se sagnuo, Hung-bu je vidio da je to bilo sjeme tikve. Hung-bu je uzeo sjeme i posijao ga je blizu ograde.

Sutradan je Hung-bu vidio da je već jedan list onog sjemena izrastao iz zemlje. Mislio je da je to neobično pa je pozvao svoju ženu.

- Dođi vidjeti – reče.

Kada je vidjela da je sjeme tako brzo niklo, i njegova žena nemalo se iznenadi.

- Čudno, već je izrastao list – reče.

- Za svega nekoliko dana, biljka je porasla do krova Hung-buove kuće, i na krovu je već bilo mnogo zrelih tikvi. Hung-buova djeca su bila presretna, kad su vidjela tikve. Ona nisu vidjela toliko hrane od kad su istjerani iz njihove stare kuće.

- Hajdemo otvoriti tikve – reče njegova žena. – Napraviti ću neko jelo za našu djecu, a od tikve možemo napraviti posudu.

Hung-bu se popeo na krov i pobrao tikve.

- Brzo ih otvori, tata! – djeca su bila nestrpljiva.

Hung-bu i njegova žena stavili su jednu veliku tikvu između njih, i počeli su je rezati velikom pilom. Hung-bu je bio toliko zadovoljan da je od sreće zapjevao, a njegova djeca prihvatiše pjesmu.

- Hajde, otvori se! Hajde, otvori se! Hajde, otvori se lagano! Kada se otvoriš, naši želudci će biti puni. I još ćemo imati posudu.

Kada konačno otvoriše tikvu, dogodilo se nešto neobično. Iz tikve počeo ispadati bijela riža. Svi su bili zapanjeni.

Čini mi se da nam je lasta uzvratila ljubaznost. – Reče Hung-bu, kad je vidio gomilu riže.

- Da, sigurno – reče njegova žena. – Zaista lijepo od nje!

Djeca su nestrpljivo vikala:

- Mama, gladni smo! Napravi nam neko jelo od te riže!

Razmišljajući koje će im jelo napraviti, Hung-bu i žena izabraše drugu tikvu. I kada su zasjekli drugu tikvu, opet se dogodi nešto neobično. Nešto iz nje počeo sjajiti pa je bilo teško u nju gledati.

- Kakvo je ovo svjetlo! – upita se Hung-bu. – Što može ispuštati ovakav sjaj?

Kada su potpuno otvorili drugu tikvu, izađe iz nje gomila zlata i srebra.

- Sanjam li ja ovo? Je li ovo moguće? – Nije bilo kraja Hung-buovu čuđenju.

Sreća je bila toliko neočekivana da Hung-bu nije mogao vjerovati svojim očima, pa se uštipnu za noge da bi provjerio događali se sve to stvarno. Osjetivši bol od štipanja, shvati da ne spava i da je sve stvarno.

- Otvorimo i treću – reče.

Kada je otvorio treću tikvu, iz nje izađe grupa drvodjelja koja je za sobom vukla gomilu drva.

- Gospodine, mi ćemo sagraditi za vas prelijepu kuću – rekoše.

Za kratko vrijeme, Hung-buove pohabane stare kuće više nije bilo, a umjesto nje stajala je ogromna kuća nalik na palaču.

- Hvala vam što ste nam sagradili novu kuću. Prekrasna je. – Zahvališe Hung-bu i njegova žena.

- Nema na čemu. – Rekoše drvodjelje. – Samo je uzvraćena vaša ljubaznost. Sretno provedite ostatak života!

S ovim riječima drvodjelje nestadoše.

Njima je ostala još samo jedna tikva. Kada su Hung-bu i njegova supruga otvorili tikvu, iz nje izađe jedna vila.

- Ja sam vaša sluškinja, gospodine i gospođo – reče im vila.

Sada je Hung-bu bio najbogatiji čovjek u selu. Njegova obitelj je jela najraznovrsniju i najukusniju hranu i imala sve vrste blaga. Ta se vijest brzo pronijela po selu.

Kad je Nol-bu čuo za iznenađujuću sreću svog mlađeg brata, nije mu bilo drago.

- Kako li je uspio postati bogat? Moram ići kod njega da ga pitam – reče Nol-bu.

Hung-bu ga srdačno primi, ali kada je Nol-bu vidio Hung-buovu kuću nalik na palaču, postade još ljubomorniji.

- Ti si sigurno pravi lopov! Gdje si ukrao toliko blago? – upita ga Nol-bu.

- Ti misliš da ma ja to ukrao? Nisam. – Odgovori mu Hung-bu, i ispriča mu priču o lastavicama.

- Zar je to moguće? – samo je ponavljao Nol-bu. – Ne mogu te slušati kako lažeš.

- Ne lažem – Govorio mu je Hung-bu.

Nol-bu je mislio da će i on postati bogati ako slomi lastine noge. On je tražio nešto dragocjeno u Hung-buovoj kući da odnese i pronađe

jednu lijepu kutiju.

- Što je ovo? – upitao je. – Daj mi!

- Naravno – reče mu Hung-bu. – Uzmi slobodno.

Nol-bu ponese tešku kutiju na leđima i vrati se kući. Kad je stigao kući, odmah ode do lastavičjeg gnijezda i stavi ruke u njega. Onda uze jednu lastu i baci je na zemlju. Mala lasta udarila je o tlo i više se nije micala.

- Jesi li mrtva, mala lasto? – upita je Nol-bu. – Dođi ovamo, ne moraš baš umrijeti.

Nol-bu pažljivo pogleda lastu. Srećom, nije bila mrtva, samo su joj noge bile slomljene.

- To je to! – povika Nol-bu. – Sada te moram liječiti.

Nol-bu je umotao lastine noge suknom i vezao ih čvrsto nekom žicom kao što mu je pričao Hung-bu.

Ljeto je prošlo, došla je jesen i laste odletješe na jug. I one laste s Nol-buove kuće su otputovale.

- Moja mala lasto, molim te, donesi mi to čarobno tikvino sjeme. – Reče Nol-bu pozdravljajući se s lastama.

Naposljetku stiglo je proljeće i laste se vratiše.

- Dobro došla lasto, moja prijateljice. Jesi li mi donijela sjeme? – pitao je Nol-bu lastu.

I lasta stvarno ispusti sjeme iz kljuna na zemlju. Nol-bu ga podiže i pažljivo posadi.

Kao što je i očekivao, poslije nekoliko dana sjeme je izbilo iz zemlje i odmah počelo širiti svoje listove. Na kraju porastoše i tikve, koje Nol-bu pokupi. On i njegova žena pjevali su dok su pilili prvu tikvu.

- Otvori se, otvori se, otvori se polako! Kad se otvoriš, što će izlaziti iz tebe? Neka izađe gomila zlata! – pjevali su.

- Mora biti zlato! – govorio je Nol-bu.

Ali kada se tikva otvorila, iz nje prokulja užasan smrad. Nol-buova obitelj ništa nije mogla učiniti protiv ovog smrada koji se uvukao u svaki dio kuće.

Unatoč tome, Nol-bu nije shvaćao što se događa.

- Nešto nije u redu. – reče – Vidimo drugu tikvu.

Nol-buova žena slutila je što se kod njih događa.

- Nemoj otvarati drugu – reče mu. – Nemam baš dobar osjećaj kada su ove tikve u pitanju.

Ali Nol-bu je navaljivao.

- Siguran sam da će ovaj put izaći grumen zlata. Hajde, požurimo je otvoriti.

Čim su počeli otvarati drugu tikvu, začu se neki krckanje, i iz tikve izletješe neke strašne utvare noseći buzdovane u rukama.

- Upomoć! – Povikaše Nol-bu i njegova žena, i pokušашe pobjeći, ali

im utvare prepriječise put.

- Ti si zao čovjek, Nol-bu! Ti si maltretirao svog siromašnog brata i namjerno si polomio lasti noge. Zato ćeš biti kažnjen! – Ovo rekavši, utvare ga počеше onim buzdovanima nemilosrdno udarati.

Iako su iz tikava izašli užasan smrad i strašne utvare, Nol-bu nije odustajao od svoje želje za bogatstvom.

- Sad će moja sreća nastupiti – reče. – Otvorimo još jednu. Ovaj put iz tikve iziđe gomila vragova koja sruši Nol-buovu kuću.

- Ja sam propao! Potpuno sam propao! – Povika Nol-bu, pade ničice na zemlju i počе jecati. Izgubio je sve što je imao, a ništa nije mogao učiniti.

- Što da učinim? – zavapi. – Bio sam previše pohlepan za materijalnim stvarima. – I Nol-bu duboko uzdahnu, žaleći zbog svega što je učinio.

Kada je Hung-bu čuo što se dogodilo kod njegova brata, odmah dotrča.

- O, Bože moj, što ti se to dogodilo? Hajdemo kod mene.

Tako je Hung-bu doveo Nol-bua i njegovu obitelj svojoj kući i srdačno ih ugostio.

- Hung-bu, oprosti mi, molim te. – Iskreno se ispričavao Nol-bu.

- Brate moj, pa mi smo obitelj. – Odgovarao mu je Hung-bu i zagrlivši starijeg brata reče mu:

- Pomoći ćemo jedan drugome.

Iz ove nesreće, Nol-bu je izašao kao potpuno promijenjen čovjek. Od tada, njih dvojica međusobno su se pomagala i živjela su sretno.

Usporedba motiva u južnokorejskim i hrvatskim usmenim pričama

Abstract

The *Korean Folktales* collection includes 36 South Korean folktales that were written down from 1281 to 1997. The stories are classified as follows: I. Myths and traditions, II. Fairy tales and legendary stories, III. Fables and stories about animals, and IV. Anecdotes and funny stories. According to this classification, 34 South Korean oral stories are interpreted in the paper. These stories contain precious elements of South Korea's intangible cultural heritage. According to South Korean tradition, Korea is named after the kingdom founded by Kogyuro.

The tiger is an iconic South Korean animal. Animals are also common in South Korean oral stories: deer, fox, rabbit, bear, rat. The paper mentions the symbolism of these animals. Some stories talk about a snake, and in Korea it is a popular belief that after a thousand years of life, snakes turn into dragons - *kuronjes*, which are considered to be guardians of houses.

The same or similar motifs are also mentioned in Croatian oral stories as well as the oral stories of ancient Egypt, ancient Greece, China, Japan, North and South America, etc.

South Korean, as well as the oral stories of other nations have aesthetic, didactic, and social functions.

Keywords: South Korean oral stories, Kogyuro kingdom, tiger, deer, fox, rabbit, bear

Cross Cultural Studies Review

**A journal for comparative studies
of culture, literature, and the arts**

Theme of this Issue:

Cross-Cultural Croatian Criticism

Edited by:

Boris Škvorc and
Brian Willems

Raskolnikov ne sanja COVID-19

Stipe Grgas (sgrgas@ffzg.hr)
University of Zagreb, Profesor Emeritus

Sažetak

Autor započinje rad tvrdnjom da pandemiji COVID-19 pristupa kao singularnom događaju. U nastavku se osvrće na niz filozofskih opisa epidemije koji, po njegovu shvaćanju, ne uvažavaju jedinstvenost zdravstvene krize. Navodi niz autora i usredotočuje se na zajedničku im praksu uklapanja krize u već zgotovljene teorijske modele. U nastavku otvara pitanje književnosti i epidemije i pokazuje kako je niz književnih djela korišten u pristupima epidemiji iako izravnih referencija na COVID-19 u njima nema. U završnoj dionici rada promišljaju se takve prakse i artikulira potreba da ih se nadvlada.

Ključne riječi: COVID-19, filozofska tumačenja, književnost, interpretacija, moć

1.

Sada, već u drugoj godini pandemije koronavirusa, nema baš puno onih koji bi se usudili odrediti datum kada će ova pošast biti iza nas. Danomice nam se serviraju različite dijagnoze, čitamo o mutacijama bolesti, prognozira se njezin daljnji razvoj, uspoređuju brojke zaraženih. Nema usuglašenih ocjena o simptomima kao što ne postoji suglasnost oko etiologije. Prijepora je napretek. No, ako zanemarimo glasove onih koji niječu samo postojanje COVID-19, izvjesno je da svjedočimo stanju i procesima koji su zahvatili čitav svijet, od najintimnijih praksi do kolektivnih postupaka i radnji. Ja se u ovom zapisu neću toliko baviti realnošću epidemije, nego će u središtu moje pozornosti biti napori da je se na razne, po mojem mišljenju neadekvatne, načine domisli.

Na samom početku iznosim tvrdnju da je riječ o događaju ako događaj rudimentarno definiramo kao nešto što zasijeca vremenski slijed i mijenja ga, proizvodeći transformacije koje prije njega nismo mogli zamisliti. Stoga nije na odmet spomenuti da je časopis *Theory and Event*, naslov kojega upravo indicira teorijski interes za koncept događaja, u listopadu prošle godine objavio “dodatak” posvećen događaju pandemije. U uvodnoj bilješci Keally McBride, urednica dodatka, piše: “ono

što je proljetos izgledalo kao epidemološka kriza najesen se pretvorilo u simultani krah naših sustava zarađivanja, proizvodnja, saznavanja, zbrinjavanja i disanja". Ona bez uvijanja ocrtava poziciju iz koje piše: "Kao netko tko je čitavog života čekao da inherentna nestabilnost naših života postane manifestna, ovaj trenutak nije posve nedobrodošao, ali zasigurno nije ugodan". U nastavku pribjegava metaforama: "Ne znamo kako će priča završiti jer svaki završetak sadrži jedan početak i predstoji nam vidjeti kakav će rast niknuti iz pepela i komposta latica ovoga svijeta" (McBride 3). Usred još jednog pandemijskog proljeća čini mi se da je događajnost COVID-19 postala još razvidnija, a kriza još obuhvatnija nego što se inicijalno procjenjivalo. Ako se u vezi s time slažem s uvodničarkom, nikako ne mogu iskazati dobrodošlicu epidemijском događaju. Da događaj pandemije nije "ugodan", meni se čini iskazom koji rabi čisti eufemizam. Također, upitna mi je i vjera u novi početak. Nije li to puka tlapnja proizišla iz teleološke interpretacije povijesti koju ni izvjesnost da sutra više neće biti svijeta a kamoli nekakva pandemija ne bi poljuljala? Ako u kakofoniji koja prati pandemiju postoji nešto iritantnije od takvih budućnosnih projekcija, onda su to promišljanja COVID-19 koja mu pristupaju sa zgotovljenim modelima tumačenja. Ni jedan ni drugi pristup ne uvažava, po mojem mišljenju, u dovoljnoj mjeri singularnost događaja epidemije. U pogledu projekcija, sred pandemije ne nazirem mogućnost društvenog napretka, dok, što se tumačenja tiče, dinamika njezina razvoja uvijek već kao da ih opovrgava. Ako COVID-19 shvatimo kao jedinstven događaj, a to je polazna točka onoga što slijedi, neće nam prošla iskustva, registrirana u inim diskursima, biti od pomoći. U tom smislu, moj naslov, indicirajući tematiku unutar koje se pojavljuje ovaj zapis, na jezgrovit način iskazuje dvojbe oko aplikabilnosti prošlih spoznaja na novi fenomen.

2.

Oko tog fenomena već je izrastao arhiv raznovrsnih tekstova. Tako je časopis *Critical Inquiry* nedavno obavio zapise, "provizorne odgovore na pandemiju", koje je skupljao između ožujka i lipnja 2020. na svojem blogu. U zapisu Alexandera Garcíje Duttmanna, "A Letter to Oliver Vogel", nalazim opasku koja se u mnogočemu poklapa s mojom recepcijom pandemijskih komentara: "Ništa me se nije više dojmilo posljednjih nekoliko tjedana nego beskrajne procesije i parade znanstvenika, eksperata, istraživača, liječnika, akademika, umjetnika i političara, sociologa, filozofa, političkih znanstvenika, povjesničara, kulturnih radnika koji – jedan za drugim, jedan prije sljedećeg – neprestano šalju javnosti svoja zapažanja o novoj pandemiji u tiskovinama, na

televiziji i na internetu. Svatko zna nešto o značenju pandemije i njezinih posljedica, obznanjuje li pandemija kraj kapitalizma, omogućuje nastanak nove društvene solidarnosti ili potvrđuje opće stanje iznimke koje svodi život na goli život. Kao da je ovaj marš umova – ili pak vlak duhova? – bio već u pokretu prije negoli je bilo riječi o epidemiji a kamoli o pandemiji” (Duttmann 2021). Duttmann registrira kakofoniju koja iz raznih ishodišta i putem različitih medija prati pandemiju. Mogli bismo nadopuniti njegov popis jer ta kakofonija ne jenjava, nego, godinu poslije negoli ju je zapisao, jača. Na samom početku pandemije Duttmann je iskazao nezadovoljstvo i kritiku koji se umnogome poklapaju s mojim ne samo dojmovima, nego iritacijom koju osjećam pred, po mojem mišljenju, instantnim, unaprijed već pripremljenim zaključivanjem.

Kako bih to pojasnio i uputio na implikacije takvog stava, navest ću nekoliko rečenica iz intervjua s Tuo Liom koji je prvobitno tiskan na kineskom u *Beijing Cultural Review* (rujan 2020), a preveden na engleski i objavljen u časopisu *boundary 2* na početku 2021. godine. Ondje Li opetuje Duttmannovo zapažanje, ali to čini na analitički razrađeniji način. Govoreći o “prognostičkim iskazima” iz obiju pozicija političkog spektra koji se tiču pandemije, Li kaže: “Dojmilo me se kako skoro svi oni preuzimaju poznate pojmove, znanje ili teorije kao svoju polazišnu točku... mnogi od njih naizgled nesvjesni da su ti oblici analize i refleksije ograničeni svojim jezikom i diskurzom. Njihov intelektualni horizont više je ili manje predeterminiran i fiksiran bez obzira do kojih konkretnih zaključaka oni dolaze u svojim prognozama i predviđanjima”. Ono što Li ispravno uviđa jest da se promišljanje pandemija odvija unutar zadanih koordinata i da se nevoljko napuštaju uvriježena polazišta. “Predeterminacija” tih polazišta priječi im da se dužnom pažnjom suoče s izazovom pandemije. Li zamjećuje: “unutar i iza zatravljujućeg mnoštva kaleidoskopskih stavova imamo različite dijaloške odnose između političkih pozicija i između disciplinarnih znanja koja su katkada razvidni, katkada prikriveni” (Li). Tom tvrdnjom Li upućuje na ključnu manjkavost teorijskih konceptualizacija pojave COVID-19.

Nedostatak kritičke samosvijesti discipline koja se upravo njome diči, to jest filozofije, Li ilustrira historijskim primjerom. On to čini opisom načina kako su filozofi prosvjetiteljstva reagirali na potres u Lisabonu 1755. godine. Na nizu primjera Li pokazuje kako su ondašnji filozofi ‘kapitalizirali’ događaj potresa u nastojanju stjecanja simboličke ‘primitivne akumulacije’. Isto nastojanje Li vidi i kod filozofa koji su reagirali na pandemiju COVID-19 (uključujući Agambena, Nancyja, Žižeka i druge), samo što danas, po njegovoj prosudbi, umjesto tragedije imamo farsu. Nastavlja s aluzijama na Marxa: “Zbog brze deflacije

intelektualnog i kritičkog komentara u 24/7 tokovima tekstova, slika i podataka, teško je razaznati koje su to specifične filozofijske pretpostavke poljuljane pandemijom i koliko su uspješni filozofi u nastojanju 'kapitaliziranja' (ili možda trošenja) svojih pojmova ili vršenja utjecaja na tekuću politiku". Pored opaske o upitnoj "poljuljanosti" pojmova, meni je posebno značajna distinkcija koju Li nudi između objektivnog aspekta pandemije i subjektivnih stavova samih filozofa:

Brzo razmnožavanje iskaza filozofa u vezi s pandemijom, s tvrdnjama da se interna logika njihovih prije postojećih koncepata iznenada počela spajati s eksternom logikom nove situacije, razotkriva 'prije ustanovljenu harmoniju' narcističkog mehanizma slučajnosti. Pored zbiljskog virusa koji ubija ljude, koji je tragično ubrzan bešćutnom pohlepom i politikom štednje kasnog kapitalizma, postoji komična mentalna temperatura nanovo izranjajućeg narcisizma ili 'svemoći misli' koju je opisao i ismijao Freud. (Li)

U nastavku ću se samo ovlašno dotaći iskaza o samoj naravi pandemije, u kojoj mjeri se iskazi slažu s ekstermim svijetom jer me ovdje više zanima interna logika ovih iskaza i preuzetna svemoć misli koja ih je iznjedrila.

3.

Ono što je Li imenovao "predeterminiranim intelektualnim horizontom" prepoznali su i drugi koji su se bavili tekstovima posvećenim COVID-19. Dostajat će nam primjeri iz Hrvatske. Hrvoje Jurić prošlog je proljeća objavio informativni zapis o lektiri koju čita suočen s rastućim brojevima korone. Tekst je i danas relevantan, a ja navodim zapažanje blisko gornjim polazištima. Citiram: "Oni su svoje misli o aktualnoj situaciji uglavnom izražavali na podlozi vlastitih teza iznošenih u ranijim djelima po kojima su postali uvaženi i poznati" (Jurić 2020). Ostanemo li na domaćoj sceni, svakako valja spomenuti knjigu *Virus in fabula* Lea Rafolta koja je izašla prošle jeseni. U njoj Rafolt sumira teoretske uvide, poglavito Agambena i Nancyja, koji su danas postali polazišne točke diskusijama o COVID-19. Ja ih neću ponavljati. Rafolt dokumentira kakofoniju koja je pratila pojavu koronavirusa do trenutka pisanja teksta. On to čini ne libeći se dati oduška vlastitim osjećajima i mislima pa mjestimice imamo posla s iskorakom u književni prosede. Rafolt priznaje da se u knjizi pokušao "dotaknuti nekih problematičnih mjesta pri tumačenju posljedica koje je COVID-19 prouzročio". Za moj rad važna je sljedeća opaska: "Prije mene, na sličan su način reagirali

mnogi filozofi, manje-više sustavno nastojeći uklopiti krizu izazvanu koronavirusom u vlastiti teorijski horizont” (Rafolt 141-2). Na jednom mjestu Rafolt piše: “za Agambena je priča o pandemiji naprosto priča, invencija, pri čemu ga ponajviše zanimaju moguće posljedice radikalizacije odnosa nastalih u pandemijskom periodu nego široki zamah kriznosti korone” (55). Dodat ću opasku koju je Rafolt iznio u intervjuu koji je s njim vodio Srećko Pulig povodom izlaska knjige: “Mislim da im ne treba uzeti za zlo to što su na krizu reagirali neposredno, gotovo *ad hoc*. Uostalom to i sam činim. Mnogo mi je problematičnije što nastoje ‘kriznost’ izazvanu koronom nasilno uklopiti u svoju teorijsku nišu” (Pulig 2020).

Među prvima koji se oglasio nakon izbijanja epidemije bio je Slavoj Žižek u knjizi *Pandemic! COVID-19 Shakes the World* (2020). Knjigu ovdje spominjem jer je bila povod prikaza Nikole Vučića u kojemu je iznio ocjenu Žižekova rada na tragu dosadašnjih zapažanja. Vučić stavlja Žižekov pionirski rad u širi kontekst: “U tom novom i nepoznatom svijetu su filozofi i filozofkinje, s ulogom intelektualaca koji artikuli-
raju jezik s onu stranu općeproširenih i općeprihvaćenih mantri, dali doprinos u okvirima svojih metodoloških i teorijskih postavki, mnogi od njih usmjerivši se na kritiku zbog zloupotrebe moći i autoriteta što je pratilo i ograničavanje građanskih sloboda” (kurziv moj) (Vučić 171). Ostavit ću po strani moć i autoritet i još jednom istaknuti formulaciju “u okvirima svojih metodoloških i teorijskih postavki”. Vučićeva opaska korespondira s kritikama koje su drugi uputili teoretičarima koji su, kao što je to možda Rafalt najbolje formulirao, nastojali kriznost uklopiti u teorijsku nišu.

Kada smo već dotakli ovdašnje izvore, spomenut ću i činjenicu da je časopis *Europski glasnik* u posljednjem broju (25) donio niz prijevoda tekstova pod rubrikom “Preživjeti koronu” (77-112). Jedan je dio posvećen filozofima s kojima smo se već susreli. No, u glasniku nalazimo i autore koji se manje spominju u debati o COVID-19: Pascal Bruckner, Jean-Pierre Le Goff, Alain Finkielkraut i David Chandler. U tekstovima koje čitamo u *Europskom glasniku* oni iznose svoja viđenja pandemije, a ja ću uputiti samo na ona mjesta koja su relevantna mojoj argumentaciji. Pascal Bruckner tako ustvrđuje: “I sada je svijet ‘sunazočan’ samome sebi više no ikada, prvi put smo ‘suvremenici’ svojim ‘suvremenici’, i to u realnom vremenu, kako u Iranu i Argentini, tako i u Koreji. Globalizacija pandemije zamijenila je globalizaciju razmjene” (Bruckner 80). Iako Bruckner ne razrađuje ovu intuiciju o “prvom putu”, ona je dobrodošao korektiv stavu o uklopljivosti događaja epidemije u ranije pripremljene sheme. Poigravanje s riječju “globalizacija” signalizira epohalnost događaja epidemije. S obzirom na moj pristup, zanimljiv mi je naputak Alaina Finkielkrauta koji tvrdi da trebamo

“smoći hrabrost da se suočimo s kontingencijom ovog događaja” i da se prestanemo “praviti pametnima i prestanimo nastojati sabiti stvarnost u okvire vlastitih sistema” (Finkielkraut 92). Finkielkraut riječima “sabiti” i “sistem” ponavlja kritiku koju smo susreli kod drugih. Kao provizorni zaključak pregleda filozofijske debate o COVID-19 kazat ću da mi je najuvjerljiviji Jean-Luc Nancy koji, osvrćući se poglavito na Agambena, upozorava da treba prepoznati zastrašujuće učinke pandemije i ne ciljati na pogrešnu metu: “izvan je svake sumnje da je na kocki čitava civilizacija. Postoji jedna virusna iznimka – biološka, računalno-znanstvena, kulturna – koja je pandemijska. Vlade su samo natmureni izvršitelji, pa se čini da je uzimanje njih na zub ustvari diverzijski manevar, a ne političko promišljanje” (Nancy 103). Nancy uviđa da je epidemija jedinstveni događaj koji iziskuje mišljenje koje transcendirira političke afilijacije i disciplinarne protokole. Pitanje koje se neminovno postavlja jest može li književnost ovdje biti od kakve koristi?

Znakovito je u tom smislu da Pascal Bruckner u svojem izlaganju spominje malo poznatog švicarskog pisca Henri-Frédérica Amiela koji je napisao čudovišan dnevnik o “apsolutnoj praznini”. Bruckner u tom dnevniku, u tematizaciji tišine, vidi način predodžbenja pandemije. Relevantni su mu i filmovi katastrofe kao što su *Dan poslije*, *Zaraza* i *Cesta*. Finkielkraut u intervjuu koji donosi glasnik spominje Camusa čija je knjiga *Kuga* doživjela renesansu tijekom pandemije, ali i Milana Kunderu. Navest ću i opasku Sergia Benvenuto koji također upotrebljava književnu referenciju u svome osvrtu na debatu filozofa: “Često sam iznenađen da je mnoge filozofe uvijek potrebno podsjećati na ono što je Hamlet rekao: ima na nebu i na zemlji više stvari nego što se i sanja u vašoj filozofiji” (Benvenuto 108). Ova intertekstualna umreženja počivaju na epistemološkim mogućnostima književnosti kojima se pribjegava pred izazovima s kojima se ne može izaći na kraj pomoću utvrđene spoznajne aparature.

Stoga ne čudi da se slična uporaba književnosti uvodi i u medicinsko znanje. U članku “Planetary Health Humanities – Responding to COVID times” Lewis Bradley smatra da svjedočimo obratu koji polazi od toga da “spoznajna podloga medicine, zdravstvene skrbi i zdravlja sadrži više toga od biologije.” U članku Bradley izlaže kako se i humanistika i umjetnost, uključujući naravno i književnost, rabe u medicini o čemu ponajbolje svjedoči niz časopisa iz tako nastalih interdisciplinarnih područja. Taj odnos medicine i književnosti obrazuje širi okvir veze epidemija i književnosti, okvir na koji ovdje samo upućujem. U nastavku ću postaviti jednostavno pitanje: govori li književnost uopće o COVID-19? To pitanje prethodi mojemu naslovu, ali prvo ću se osvrnuti na pisca koji je već dugo u središtu mojeg interesa.

Thomas LeClair, vrstan poznavatelj suvremenog američkog romana, u srpnju je prošle godine u novini *The Daily Beast* objavio članak "Thomas Pynchon predvidio je pandemiju u romanu *Duga gravitacije*". Iako sam u raznim prigodama zagovarao proročanski naboj Pynchonova opusa, nisam, nakon čitanja Le Clairova članka, uvjeren da je LeClair ponudio dokaze o opravdanosti takvog naslova. Naime, u osvrtu se LeClair osvrće na ekološku tematiku u Pynchonovu remek-djelu i tvrdi da je, kao i kod Melvillea, u romanu opisan ljudski prijestup protiv prirode. Evo što LeClair kaže za funkciju rakete u romanu: "Kada se u romanu ispaljuje ooooo, raketa je i čin ubojstva i čin samoubojstva jer u raketi je mladić koji putuje 'bez povratka'. Ljudi milenijama ubijaju. Ono što je novo je samoubojstvo koje omogućuju naše industrije na planetarnoj razini" (LeClair 2020a). Razvidno je što LeClair čini: on povezuje tehno-ekološku tematiku kod Pynchona s dosta rasprostranjenom ekološkom etiologijom COVID-19. Ne ulazeći ovdje u utemeljenost te etiologije niti prijeopore koji je prate, mislim da roman možemo povezati s tematikom epidemija na neposredniji način. Čitajući, dok ovo pišem, srpski prijevod *Gravity's Rainbow* čini mi se da jedan urnebesni prizor na početku romana izravnije referira na pitanje epidemija. Riječ je o groteskno-karnevaleskom prizoru kada je pred Pirata, jedne "šerlock-holmovske londonske večeri ... izronilo organoliko obličje". To se obličje identificira kao "*ogromni ždrelni Krajnik*". U nastavku čitamo: "ovo limfno čudovište je nekada zakrčivalo cenjeno ždrelo lorda Bladerarda Ozma, koje je u to vreme u Forin ofisu bio zadužen za Novi Pazar". Neću ovdje opširnije o Pynchovu urnebesnom balkanskom ekskursu osim što navodim najizravniju referenciju na bolest: "dok u narednoj četvrtini lorda Bladerarda *asimiluje* njegov sopstveni rastući Krajnik, nekakva užasna transformacija ćelijske plazme koju edvardijanska medicina ne ume da objasni" (Pinčon 22-23). Po mojem sudu, najbliže što Pynchona možemo primaknuti COVID-19 ova je nemoć medicine pred bolešću. Sve ostalo, pa i LeClairove općenitosti, unatrag je učitavanje naših vlastitih strahova i strepnji u svjetove u kojima oni nisu postojali, u kojima oni nisu bili strepnja.

Usred pandemije nisu utihnuli glasovi koji zagovaraju književnost kao kulturni artefakt od osobite važnosti i težine. Tako se Paul Keaveny pita što možemo u vezi s pandemijom naučiti iz književnosti jer je ona "ponudila mnogo u vidu katarze, u načinima procesuiranja jakih emocija i političkih komentara o tome kako ljudska bića reagiraju na krize javnog zdravlja". Ne čudi njegov zaključak: "Književnost ima vitalnu ulogu u uobličanju naših reakcija na COVID-19" (Keaveny). Nandini Sen izravno spominje COVID-19 u članku o pandemijama i književnosti i navodi Raskolnikov san kao jednu od potvrda da veza postoji. Time dolazimo do naslova ovoga teksta i do moje dvojbe, možda do

ishodišta ovih zabilješki, o tome govori li književnost uopće o COVID-19. Jednostavno kazano, nije li u tim posezanjima za pretečama COVID-19 na djelu utilitarno krivotvorenje književnosti?

4.

U epilogu *Zločina i kazne* Dostojevski opisuje san koji je Raskolnikov imao dok je ležao u bolnici cijeli kraj posta i Veliki tjedan. Navodim citat:

Prisnilo mu se u bolesti da je cijeli svijet osuđen da bude žrtva neke strašne, nečuvane i neviđene kuge što nadire iz krila Azije u Europu. Svi su joj morali podleći osim nekolicine izabranih. Pojavile su se neke nove trihine, mikroskopski sitna bića što prodiru u ljudska tijela. Ali su ta bića bili duhovi obdareni umom i voljom. Ljudi u koje bi se uselili pretvarali su se odmah u luđake. Ali nikad, nikad nisu ljudi mislili da su toliko pametni niti su bili toliko uvjereni da znaju istinu koliko baš oni koji su bili zaraženi tom bolešću. Nikad nisu manje sumnjali u svoje osude, u svoje znanstvene zaključke, u svoja moralna uvjerenja i načela. Cijela naselja, cijeli gradovi i narodi bili su zaraženi i ludovali. (503)

Siguran sam da prije signalizacije i aktualizacije ovoga odlomka većina čitatelja *Zločina i kazne* nije pridavala odveć pozornosti Raskolnikovu snu. Sada mu retroaktivno dodjeljujemo proročansku težinu. Postupajući tako, mi prisiljavamo tekst da bude relevantan trenutnim okolnostima. Projiciramo sadašnjost u prošlost, a orijentalizacija porijekla strašne pošasti u Dostojevskijevoj opasci sukladna je dosta rasprostranjenim dijagnozama nastanka COVID-19. Primjerice, Donald Trump ustraje u zagovaranju tog orijentalizma iako sam uvjeren da nije čitao Dostojevskog. No, to nije predmet rasprave. Američki kontekst navodim iz drugog razloga.

Naime, prošle jeseni, kada se najavljivao izlazak najnovijeg romana Dona DeLilla, *The Silence (Tišina)*, izričito ga se situiralo u vrijeme korone. Kao i toliko puta do sada smatralo se da je DeLillo još jednom anticipirao stvarnost i da je još jednom, riječima Matije Jovandića kojima je popratio srpski prijevod romana, pokazao svoje proročke sposobnosti (Jovandić). Slažem se samo djelomično s ovom prosudbom. I ja čitam DeLilla kao pisca koji ima istančani osjećaj za dubinske procese u današnjem svijetu koji mu je omogućavao promišljeno sagledavanje današnjice i predviđanje kamo ona ide. Međutim, bilo bi odveć nategnuto tvrditi da je u ovom romanu DeLillo prorok. U nekoliko prigoda sâm je pisac demantirao vezu romana i pandemije kazavši da ga je

počeo pisati 2018. godine, mnogo prije pandemije, ponukan na pisanje imaginarnom slikom pustih ulica Manhattana i idejom tišine. U romanu nekoliko prizora pustih ulica kao i gašenje svih o elektronicima ovisnih aparata na dan finala američkog nogometa 2022. godine stvaraju apokaliptičnu atmosferu. U toj "krivoj vrsti normale" ("wrong kind of normal") spomenuti su biološka agresija, biološko oružja, klice, virusi i kuge, ali ne može se tvrditi da je medikalizacija stvarnosti u prvom planu. DeLillo u knjizi ne spominje COVID-19, što ne znači da ga ne možemo na razne načine uprisutniti. I to se uprisutnjenje uistinu dogodilo na jedan vrlo drastičan način. U intervjuu koja je Emily Temple vodila s DeLillom ona ga pita za nešto što se ne nalazi u konačnoj verziji romana, a bilo je prisutno u prvoj verziji koju je čitala: to je scena u kojoj jedan lik izlaže razorne događaje i pritom spominje COVID-19. Pisac odgovara: "Ja nisam umetnuo COVID-19. Netko je drugi to učinio. Netko je možebit smatrao da je roman tako više suvremen. Ali ja sam rekao, 'Nema razloga za to'" (Temple). Temple izražava zgražanje što je netko bio toliko drzak da je umetnuo u DeLillov roman nešto čega u njemu nema. Međutim, je li riječ samo o drskosti?

5.

Ovdje je na djelu nešto više od izoliranog slučaja drskosti. Umetanje referencije na COVID-19 u DeLillov roman samo radikalizira postupak nametanja interpretativnog kalupa tekstovima koje ne bismo na prvi pogled čitali kao pandemijske tekstove. To podčinjavanje književnog predloška ne odnosi se naravno samo na iznalaženje pandemijskih referenci, nego je u različitoj mjeri endemično svim našim čitanjima. Vratimo li se DeLillu, ja bih ustvrdio da roman *The Silence* registrira kraj povijesti kakva nam je znana i pripada žanru postapokaliptičnih tekstova kojih ima napretek. Međutim, to ne znači da su svi ti tekstovi podložni pandemijskom čitanju. Spomenut ću dva nedavno objavljena romana s tom tematikom u Hrvatskoj, djela koja kao i DeLillo registriraju duh vremena, ali ne i singularnost pandemije. Josip Mlakić u romanu *O zlatu, ljudima i psima* (2020) nudi viziju postapokaliptičke budućnosti i, iako kugu spominje tri puta (112, 160 i 174), siguran sam da te referencije u nekom drugom vremenu ne bismo ni zamijetili jer Mlakić u prvom redu evocira svijet koji je određen političko-vojni čimbenicima i razornim snagama endemičnim ovdašnjim prostorima. U romanu *Repriza* (2020) Ludwig Bauer pripovijeda o postapokaliptičkom svijetu koji nije ništa naučio od nultne točke katastrofe. No, ni u novom svijetu niti u samoj katastrofi nema COVID-19. Nema virusa ni u knjizi u kojoj bismo ga s pravom očekivali. Naime, u prepjevu

Medicinske enciklopedije koji je Ozren Žunec objavio kao zbirku naslovljenu *Cotardov sindrom* (2018) nema natuknica o virusu, epidemiji ili istoznačicama. Imao sam privilegij upitati autora zašto je izostavljen taj sadržaj. Iako u predlošku, to jest, u *Medicinskoj enciklopediji* te natuknice postoje, Žunec mi je kazao da nisu bile inspirativne, da u njima nije bilo onog značenjskog viška koji ga je motivirao u preispisivanje natuknica koje su se našle u njegovu pjesničkom uratku. U intervjuu koji je dao za *Slobodnu Dalmaciju* povodom izlaska knjige Žunec je otkrio da je izabrao one natuknice u kojima je nalazio potencijalne kalambure, jezične igre ili, kako on kaže, druge nečuvenosti (Kekez). No, kao što smo vidjeli, odsutnost izravnog spominjanja virusa ne priječi preuzetnim interpretatorima da ga otkriju i ondje gdje ga nema. Ja ne kanim to učiniti, ne samo iz poštovanja književnih tekstova, nego i zbog strahopoštovanja prema događaju COVID-19.

6.

Anna Gotlib u *Journal of Medical Humanities* nedavno je napisala da, kada pandemija povrijedi naše granice pa i osjećaj sigurnosti, mi smo izgubljeni i ne možemo pribjeći uobičajenim “solipsističkim, kratkovidnim poricanjima”. Napadnuti onim što smo prethodno uspješno ignorirali, smrznemo se u nevjerici, pitajući se zašto je to spopalo baš nas. Odgovor na to pitanje jest da nismo sigurni i da nikada to nismo ni bili.

Ali iluzija da će nas naša geografska distanca i socioekonomska privilegija štititi zauvijek čini se da je došla kraju. I tako naše pandemijom stvorene traume ... možda imaju svoj temelj u nečemu što nije sami virus: u šoku i nevjerici da su smrt, užas i izolacija dospjeli ovdje, na ‘pogrešnu’ stranu svijeta i smjestile se u naše domove. I sada, ne više udaljeni od patnje, dio smo upravo one vrste stranih narativa u kojima nikada nismo htjeli biti. (Gotlib)

Posve je ljudski izbjegavanje suočenja s tim stanjem. Za njegov opis prikladna mi se čini uporaba pojma “das Unheimliche” u radu Kevina Ahoa “The Uncanny in the Time of Pandemics: Heideggerian Reflections on the Coronavirus”. Ondje Aho piše da ono strašno izranja “kada se prešutni osjećaj onog poznatog raspadne i stvari se počinju prikazivati kao zastrašujuće i nestabilne” (2). Prema Ahou to “znači da je siguran osjećaj familijarnosti koji smo utjelovili prije pandemije čitavo vrijeme bio iluzija da nismo i da nikada nismo bili doma u svijetu”. Oslanjajući se na Heideggera, Aho nudi sljedeću dijagnozu: “Usred

pandemije proživljavamo nekovrsnu propast svijeta i ta činjenica mijenja strukture koje konstituiraju našu egzistenciju” (5). Izdvajam Ahovo heideggerijansko čitanje pandemije jer mi se čini da najreljefnije prikazuje izazov pandemije koji, upućen našim modelima razumijevanja, podlokava njihov objasnidbeni potencijal. Držimo na umu taj pristup pandemiji i vratimo se Thomasu LeClairu i njegovu čitanju Pynchona, ali ne putem prvotnog komentara, nego naknadnom samokritikom. Naime, u “pandemijskoj ispriči” LeClair piše kako još smatra da je njegovo slavljenje Pynchonova “predznanja COVID-19” bilo na mjestu, ali sada smatra da njegov esej “nije bio ponizan, nego pogled na zemlju s visina, ondje gdje Pynchonove rakete prolaze nebom. One se ruše i izgaraju”. U tekstu saznajemo da je LeClair stekao poniznost jer je i sam obolio od COVID-19. Iako i dalje vjeruje u ono što je o Pynchonovu romanu ranije napisao, sada mu je žao zbog tonaliteta ranijeg zapisa, tonaliteta nekoga tko gleda na svijet iz visina. Kao rekonvalescent u Grčkoj on smatra da je morao znati što se dogodilo onima s virusom hibrisa u drevnim tragedijama. Završava naputkom: “Budite ponizni, nosite maske” (LeClair 2020b).

Naravno, nije nužno oboljeti od koronavirusa da se naučimo potrebi nošenja maski i poniznosti. Na neki način moje je čitanje postojećeg arhiva rasprave o COVID-19 upravo izazvano preuzetnošću teoretičara koji su događaj epidemije bez zadržke ukalupili u svoje teorijske sisteme ne propitujući njihovu valjanost niti potrebu da ih se koristi. Iritacija koju je takvo hibrističko postupanje izazvalo popratila je moje bilješke uz književna djela. I u jednom i u drugom slučaju riječ je o podčinjavanju predmeta interpretativnoj volji za moć. I interpretacija i volja i moć i Nietzsche naravno, kao i način kako indiciraju način kako se čovjek postavlja prema svijetu, iziskivali bi obradu koja bi prekoračila okvire ovog izlaganja. Završavajući ga, ja ću zaobilaznim putem na kraju postaviti pitanje o svrsihodnosti i koristi i teorijskog mišljenja i književnosti.

Iako Hartmut Rosa u knjizi *The Uncontrollability of the World* nigdje ne spominje epidemije, ovaj mi se tekst čini upravo kao stvoren za promišljanje današnjeg trenutka. Autor polazi od pretpostavke da živimo na granici između onoga što možemo i onoga što ne možemo kontrolirati. Upravo zbog toga što čovjek teži kontrolirati svijet, on nam se predočuje kao niz predmeta koje moramo nadvladati ili iskoristiti. Rosina hipoteza glasi: “budući da kao bića kasnog moderniteta ciljamo tome da svijet učinimo kontrolabilnim na svim nivoima – individualnom, kulturnom, institucionalnom i strukturnom – mi se neminovno suočujemo sa svijetom kao ‘točkom agresije’ ili kao ‘serijom točaka agresije, drugim riječima, kao sa serijom predmeta koje moramo spoznati, dosegnuti, svladati, ovladati i eksploatirati”

(Rosa 4). Rosa smatra da nam upravo zbog tih sklonosti – spoznavanju, ovladavanju, eksploataciji – izmiče punina života i da kao posljedicu osjećamo frustraciju, ljutnju i očaj. Rosa je svjestan da takvo odnošenje prema svijetu ima “povijesnu, kulturnu, ekonomsku i institucionalnu” dimenziju, ali dodaje da je u 21. stoljeću taj “postav”, Heideggerov termin ovdje savršeno pristaje, ali ga Rosa izbjegava, “radikaliziran kao posljedica tehnoloških mogućnosti oslobođenih digitalizacijom i financijskim kapitalizmom i neobuzdanom konkurencijom” (6). Izbijanje epidemije pokazuje da nam po život sudbonosne pojave izmiču kontroli i da smo pred njima bespomoćni. Nekontrolabilnost pojave virusa uputila je izazov hibrisu modernog čovjeka. Uvažavajući taj izazov, mi moramo postaviti pitanje o sredstvima koja su nam na raspolaganju u odnošenju, ako ne u agresiji, prema svijetu, svrsi tih sredstava i njihovu smislu. Književnost i sav posao oko nje ne bi smjeli biti pošteđeni tog propitkivanja.

Literatura

- Aho, Kevin. “The Uncanny in the Time of Pandemics: Heideggerian Reflections on the Coronavirus”. *Gatherings: The Heidegger Circle Annual*, 10, 2020, str. 1-19. Academia.edu/43289276/The_Uncanny_in_the-Time_of_Pandemics.
- Bauer, Ludwig. *Repriza*. Zagreb: Faktura, 2020.
- Benvenuto, Sergio. “Dobrodošli u izolaciju”. *Europski glasnik*, 25, 2020, str. 106-109.
- Bradley, Lewis. “Planetary Health Humanities – Responding to COVID Times”. *Journal of Medical Humanities*, 42, 2021, str. 3-16. link.springer.com/article/10.1007/s10912-020-09670-2.
- Bruckner, Pascal. “Zatvoreni i osamljeni otkrivamo umijeće življenja”. *Europski glasnik*, 25, 2020, str. 76-81.
- Duttman, Alexander García. “A Letter to Oliver Vogel”. *Critical Inquiry. Posts from the Pandemic*, 2021, journals.uchicago.edu/doi/10.1086/711435.
- Dostojevski, Fjodor M. *Zločin i kazna*. Preveo Zlatko Crnković, Zagreb: Globus Media, 2004.
- Finkelkraut, Alain. “Nihilizam još nije pobijedio, i dalje smo civilizacija (razgovor)”. *Europski glasnik*, 25, 2020, str. 89-94.
- Gotlib, Anna. “Letting Go of Familiar Narratives as Tragic Optimism in the Era of COVID-19”. *Journal of Medical Humanities*, 42, 2021, str. 81-101. link.springer.com/article/10.1009/s10912-021-09680-8.
- Jovandić, Matija. “Novi proročki roman Dona DeLila: Život”. 17. 12. 2020. nova.rs/kultura/don-delilo-tisina-roman/.
- Jurić, Hrvoje. “Pandemija kao simptom: lektira u doba pandemije”, 2020,

- web2020.ffzg.unizg.hr/covid19/17738-2.
- Keaveny, Paul. "Pandemics from Homer to Stephen King: What We Can Learn From Literary History", 16. 3. 2020. theconversation.com/pandemics-from-homer-to-stephen-king-what-we-can-learn-from-literary-history-133572.
- Kekez, Siniša. "Cotardov sindrom". *Slobodna Dalmacija*, 9. 3. 2019.
- LeClair, Thomas. "Thomas Pynchon Predicted the Pandemic in Gravity's Rainbow". *The Daily Beast*, 5. 7. 2020a.
- LeClair, Thomas. "A Pandemic Apology". 2020b. tomleclair-73623.medium.com/a-pandemic-apology-a702224f598a.
- Li, Tuo. "The Pandemic and Contemporary Capitalism: An Intervju with Tuo Li", 13. 1. 2021. boundary2.org/2021/01/the-pandemic-and-contemporary-capitalism-an-intervju-with-tuo-li.
- McBride, Keally. "Introduction". *Theory & Event*. Supplement, 2020, str. 1-3.
- Mlakić, Josip. *O zlatu, ljudima i psima*. Zagreb: Fraktura, 2020.
- Nancy, Jean-Luc. "Virusne iznimks". *Europski glasnik*, 25, 2020, str. 103.
- Pinčon, Tomas. *Duga gravitacije*. Prev. Nina Mudžeka, Beograd: Dereta, 2019.
- Pulig, Srećko. "Leo Rafolt: Plaši me izostanak pozitivnog scenarija oko korona krize". *Novosti*, 28. 7. 2020.
- Rafolt, Leo. *Virus in fabula*. Zagreb: Meandermedia, 2020.
- Rosa, Hartmut. *The Uncontrollability of the World*. Prev. James C. Wagner, Cambridge: Polity, 2020.
- Sen, Nandini. "Pandemics, COVID-19 and literary studies: past and present", 11. 6. 2020. blogs.ed.ac.uk/covid19perspectives/11/pandemics-covid-19-and-literary-studies-past-and-present.
- Temple, Emily. "An editor snuck Covid-19 into Don DeLillo's new novel". *Literary Hub*, 13. 10. 2020. <https://lithub.com/an-editor-snuck-covid-19-into-don-delillos-latest-novel-but-delillo-took-it-out-at-the-last-moment/>.
- Vučić, Nikola. "Zdravlje i/ili sloboda – pandemija filozofskog (kritičkog) mišljenja". *Književna republika*, god. XVIII, br. 7-12, srpanj-prosinac 2020.
- Žunec, Ozren. *Cotardov sindrom: Didaktično-moralistički kanconijer*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2018.

Raskolnikov Does Not Dream of COVID-19

Abstract

The author begins his article with the statement that he thinks COVID-19 is a singular event. Next, he engages a number of philosophical descriptions of the epidemic which, according to his opinion, do not appreciate the singularity of the health crisis. The article addresses a number of these authors and focuses on their common practice of inserting the crisis into ready-made theoretical models. The article proceeds to look at the question of literature and pandemics and illustrates how a series of literary works have been used in approaching the epidemic although they lack any direct references to COVID-19. In the conclusion, such procedures are considered and the necessity to transcend them is articulated.

Keywords: COVID-19, philosophical descriptions, literature, interpretation, power

Moć, hegemonija i (pre) vlast forme nad autorskom intencijom u Andrićevoj pripovijetci “Priča o vezirovom slonu” i romanu *Prokleta avlija*

Ivona Zebić Mitrović (izmitrovic@ffst.hr)
Filozofski fakultet u Splitu

Sažetak

Ovaj članak bavi se iščitavanjem fenomena moći, hegemonije i vlasti upisanih na tematskim i strukturalnim nivoima Andrićeve pripovijetke “Priča o vezirovom slonu” i romana *Prokleta avlija*. Pritom se posebna pažnja posvećuje odnosima konstrukcije (ne)moći koji se odvijaju na razini odnosa autorske intencije i pripovjedne forme. Istražuje se položaj autorske intencije kako u sklopu hegemonijskih odnosa u zadanom nizu povijesno uslojenih konteksta, tako i u odnosu prema mogućnostima koje otvara (ali i zatvara) prozna forma. Ti se odnosi promatraju kroz analizu i aplikaciju pojmova moći, znanja i vlasti kako ih definira Foucault te na temelju njegovih premisa novi historicisti i vodeći postkolonijalni teoretičari. Naglašava se moguće ukazivanje tekstova na izvan-književne funkcije pripovjednih procedura čime se razotkriva tekstualno apostrofiranje autorske i opće identitetske i stvarnosne paralelne opterećenosti (hegemonijskim) okvirima pri/povijesti. Na razini analize teksta promatra se subverzivni potencijal mehanizama autoreferencijalnosti i ironije kojima se ukazuje na ulogu (vlastitog) teksta u kompleksnoj mreži društveno-diskurzivnih odnosa. Ukazivanje na mjesta nerazriješenosti posljedično omogućuje i iščitavanje autorske intencije kao formalno i kontekstualno uvjetovane hegemonijskim obrascima koji se složenim ironijskim taktikama istovremeno potkopavaju.

Ključne riječi: Ivo Andrić, hegemonija, pri/povijest, postkolonijalno čitanje, ironija

Uvod

Govorimo li o Ivi Andriću u kontekstu problematike iščitavanja autorske intencije u tekstu, primjećujemo da je riječ i o umnažanju potencijala različitih hegemonijskih, povijesno zadanih i uokvirenih obrazaca. Oni podrazumijevaju i zahtijevaju iščitavanje pozicija moći na nekoliko (kon)tekstualnih razina. Bivajući istovremeno vremenski i prostorno udaljene od znanjem ovlaštenog autora i od čitatelja koji svoju moć nad tekstom “vježba” upisivanjem vlastite pozicije kao one koja uvijek riskira bivanje (ideološki) uvjetovanom aproprijacijom ili preinterpretacijom¹ teksta (Eco 1990), Andrićeve fingirane povijesne kronike pozicioniraju se u središte borba za prevlast koje su istovremeno jezgra njihovih tematskih interesa.

Ovo je čitanje dvaju Andrićevih tekstova potaknuto sviješću o potrebi razvoja daljnjih uvida u tekst *Proklete avlije* kao pokušaj ostvarenja nužnog analitičkog i interpretacijsko-hermeneutičkog uvida u tekstualne mehanizme upisivanja i opisivanja kategorija moći, vlasti i hegemonije, a posljedično i kao pokušaj iščitavanja Andrićeva pristupa problematici (tekstualnosti) svijeta i identiteta. Pritom se iščitavanje suptilnih ironijskih mehanizama u iskazima autora pokazuje kao ono od presudne važnosti. Ovaj rad Andrićevu ironiju drži taktičkim, intencijskim manevrom, a njome posljedično ostvarenu nemogućnost dopiranja do autohtone stvarnosti/istine odrazom antiesencijalističkog, “liberalno ironičnog” (usp. Rorty 1989) naglaska na pisanju/pripovijedanju kojim se posljedično istovremeno prikriva i akcentuira diskurzivna uvjetovanost svijeta.² Istraživanje položaja autorske instance kao ironijske impostacije glasa osviještenosti o pri/povijesnosti svijeta, o kojemu govori Foucault i njegovim premisama usmjereni novohistoricisti, pragmatisti i postkolonijalni teoretičari, a koji se u tekst upisuje ukazujući na (vlastitu) razliku,³ omogućava i čitanje ovih tekstova kao, u najmanju ruku, najava poetike/politike (postmodernističkog)⁴ razbijanja epistemoloških i metafizičkih total-

1 Ovaj prijevod Ecova termina *overinterpretation* donosi Boris Škvorc (2021). Taj je termin u nekim od drugih prevedenih izvora (npr. u srpskom prijevodu poljskog priručnika *Književne teorije XX. veka*) označen kao nadinterpretacija. Preinterpretacija bi bila bolje rješenje u smislu ekvivalencije značenja, uzme li se u obzir kontekst termina kako ga iznosi Eco (v. Škvorc 2021: 276).

2 Ovaj zaključak temelji se kako na Foucaultovoj teoriji diskursa i novohistorističkoj teoriji koja ga slijedi, tako i na Derridinu zaključku o tekstualnosti svijeta. Prema Derridi “izvantekstualno ne postoji”, odnosno “ne postoji izvan-tekst” (usp. Derrida 1997).

3 Referiram se na drugo/razliku u kontekstu Bakhtinove polifonije (usp. 1981) i de Manova tumačenja ironije (usp. 1996), ali i na upisivanje/ispisivanje drugog/razlike u postkolonijalnom kontekstu (usp. Spivak 1988 i 1999; Bhabha 1994).

4 *Prokletu avliju* kao postmodernistički eksperiment naglašava i Škvorc (2011).

nosti, poglavito ako u obzir uzmemo činjenicu da se subverzija (meta) narativa ostvaruje direktnim sučeljavanjem umjetničkog diskursa s onim povijesnim (usp. Hutcheon 2004: 20).

Prije svega, riječ-dvije o interesima ovoga rada u kontekstu odnosa moći koji se na različitim nivoima odražavaju u romanu *Prokleta avlija* i pripovijetci "Priča o vezirovom slonu" koju dosadašnja *derridaovski* i *foucaultovski* usmjerena čitanja (Škvorc 2021; Brajović 2011) drže tematsko-strukturalnim ishodištem romana. Na tematskim nivoima obaju tekstova, pitanja odnosa moći odražavaju se u sukobu različito upisanih vrijednosti, odnosima kolonijalnog centra i periferije te nadzora i nadziranih. Strukturalno, tekstovi slijede fabulom opisanu borbu za prevlast i/ili opstanak što je vidljivo i govorimo li o polifoniji (čestim izmjenama pripovjedača, fokalizacije, odnosno *bahtinovske* dijalogičnosti; usp. Bahtin 2019: 654), ali i na makrorazini na kojoj se odvija "borba" glasa koji nastoji kontrolirati priču i same pripovijesti kao ograničavajuće forme kojom upravljaju (izvan)tekstualni hegemonijski obrasci. Međutim, riječ je o dvama tekstovima čiji su mehanizmi otpora (kon)tekstualnoj hegemoniji donekle različiti.

"Priča o vezirovom slonu" dulja je pripovijetka objavljena 1947. godine, dvije godine nakon *Travničke hronike* koja tematski i kronološki nastavlja problematizirati tzv. konzulska vremena (usp. Brajović 23). Kao i u romanu koji joj prethodi, tematski sloj ove pripovijetke obuhvaća odnos moći između bosanskoga lokalnog stanovništva (lokalnog subalternog) i izvanjske turske (kolonijalne) velesile, a pri čemu tekst implicitno komentira i odnose moći unutar multikulturalne sredine opterećene ostvarenjem vlastitog (kolektivnog, plemenskog) identiteta temeljenom na djelovanju usuprot dominantnoj naraciji kolonijalnoga centra.⁵ S druge strane, *Prokleta avlija* (1954) roman je koji zaključuje Andrićev fratarski pripovjedni ciklus (usp. Brajović 79), a čime se zaključuje i njegov dvadesetogodišnji pokušaj razrade pojedinih likova (80) među kojima je i glavni homodijegetski pripovjedač i fokalizator romana, fra Petar, koji je ujedno pripovjedač i pripovjedno žarište sveukupno

5 Riječ je o pokušaju ostvarenja autohtonoga glasa koji se temelji na iscrpljivanju kolektivne, mitološke svijesti. Ta se potraga za autohtonim u literaturi povezuje s parohijalizmom, getoizacijom i naracijom nacije. O tome govore svi važniji postkolonijalni teoretičari (Said, Bhabha, Spivak, pa i Rushdie, a u Hrvatskoj Škvorc). Riječ je o funkciji i uporabi jezika u onom smislu kako Richard Rorty opisuje "konačne vernakulare" (eng. *final vernacular*), odnosno o pokušaju stvaranja (kolektivne) priče na temelju jezika kojim se umije proizvesti značenje "bez viška" (usp. Rorty 1989). Ta je priča temeljena na aproprijaciji prikladnog sadržaja, uz istovremenu kolektivnu proizvodnju zaborava onoga što se "ne uklapa". O naraciji nacije i postkolonijalnim ishodištima za moguća čitanja (post)kolonijalnog pristupa u odnosu na hrvatsku prozu v. Škvorc 2011.

pet Andrićevih djela.⁶ U kontekstu moći, vlasti i hegemonije, *Prokleta avlija* je tekst u literaturi često karakteriziran kao potencijalna alegorija hegemonije ne samo vremena o kojemu (a možda i vremena u kojemu) Andrić piše, već kao alegorijski prikaz hegemonijski zadanih odnosa uopće.

Ovaj se rad osvrće na ovako predložen tematski i strukturalni aspekt pri čemu se nemogućnost napuštanja kako Proklete avlije kao amblema, tako i romana *Prokleta avlija*, promatra i u kontekstu pozicije autorske instance kao prividno nadmoćne, ali podjarmljene (kon)tekstualnim hegemonijskim zadanostima, odnosno kao ambivalentne ishodišne pozicije podrivačkog potencijala teksta. *Prokleta avlija* pritom je tekst koji se u ovome radu promatra kroz hipotezu o postojanju, odnosno osvješćivanju mehanizama (pripovijedanja i promatranja mogućeg svijeta) uvedenog u "Priči o vezirovom slonu". Riječ je o naglašenoj pripovjednoj samosvijesti i preokupaciji fenomenom zadavajuće, uokvirujuće i opterećujuće (sve)moći, a što je posebno zanimljivo kod Andrića koji, preuzimajući tematske predloške iz prošlosti, svijet *nietzscheanski* obilježava kao "vječno ponavljanje".

Postkolonijalni kontekst i odnosi moći: Ivo Andrić u tekstu i svijetu

Na ovom mjestu, aspekt "neprekidnog ponavljanja" (postmodernistički: "reciklaže") povijesti (i pripovijesti) treba pozicionirati u okviru gore predstavljenog promišljanja o (ne)moći koje je važno za potencijalno (izvan)književno lociranje autorskoga glasa i prema formi i prema kulturnim kontekstima koji ga uvjetuju. Čini se da to bitno utječe i na moguća čitanja odnosa (ne)moći na razini tematskih i strukturalnih slojeva ovih tekstova. Upravo s obzirom na tematski sloj tekstova koji uključuje pitanja odnosa moći u (post)kolonijalnom kontekstu, nužno je na samom početku rasprave o pozicioniranju autorske intencije u ovim tekstovima osvrnuti se na pojmove *representation* (predstavljati – govoriti u ime nekoga) i *re-presentation* (re-prezentacija u smislu prikazbe, ali i *ponavljanja*) kako ih u kontekstu moći, vlasti i predstavljanja/prikazbe komentira G. C. Spivak (usp. Spivak 1988: 70).

Dvojbenaost spomenutih pojmova očituje se, prema Spivak, u njihovoj neminovnoj povezanosti s potencijalno opasnim sferama simboličkog

6 Fra Petar lik je koji se pojavljuje u još četirima Andrićevim pripovijetkama: "Trup" (1937), "Čaša" (1940), "U vodenici" (1941) i "Šala u Samsarinom hanu" (1946).

i političkog.⁷ Riječ je o problematičnosti gotovo svakog zapadnjačkog umjetničkog i teorijskog, odnosno filozofskog iskaza kojim se neizbježno ostvaruje nametanje vizije/verzije stvarnosti kako je poima zapadni humanist-autoritet/prosvjetitelj, a koji u obliku re-kreacije/re-prezentacije omogućava ponavljanje povijesno zadanog podr(a)žavanja zapadnjačke nadmoći u (izvan)književnom svijetu (usp. Spivak 1988: 75). Prema Spivak, zadržavanjem *episteme* u okvirima eurocentričnoga iskustva, subalterno nastavlja bivati obilježeno diskursom zapadnjačkog intelektualca-prosvjetitelja koji podčinjenost iznova ispisuje kao totalnost odnosno kao jednoznačno drugo. Za analizu Andrićevih istovremeno alegorijskih i metonimijski impostiranih povijesnih kronika, ovo se, na samom početku, čini kao posebno važno mjesto, a poglavito ako se u obzir uzmu nametnuta im žanrovska ograničenja, odnosno dijakronijska i hegemonijska opterećenost stilskim formacijama koje proizlaze iz doživljaja svijeta kao ekspresije autora-genija. U ovome se kontekstu kao problematičan nameće i zapadnjački esencijalizam 20. stoljeća, pogotovo ako se osvrnemo na činjenicu da Andrić i u ovim tekstovima (a posebno u *Proklesoj avliji*) izravno upisuje koncept *neiskazivog*,⁸ što bismo mogli protumačiti i kao u tekst upisano uvjerenje o postojanju kolektivne, nadređene stvarnosti i razuma izvan (jezičnog) kaosa i kakofonije Proklete avlije (i *Proklete avlije*).

Za čitanja ovih tekstova u kontekstu moći, vlasti i hegemonije, važno je stoga na početku naglasiti da je ovdje riječ o autorskom glasu koji upravlja kompleksnim svijetom društveno-kulturnih razlika o kojem piše iz stanovite distance, koristeći se mogućnostima re-prezentacije, re-imaginacije, fingirajući povijesnost. Taj glas djeluje, odnosno vrši svoje manipulativne prakse iz vremenski (ali u vremenu u kojem piše i društveno) povlaštene, zapadom zadane, pozicije *znanja*. Škvorc navodi:

Andrić je kao pisac koji Orijent promatra očima zapadnjaka [...]. Ono što vjerojatno nije dovoljno primjećivano u većini čitanja [...] jest činjenica da su ti drugi [...] ispisivani iz austrougarske perspektive uglađenog pisca, diplomate i, u krajnjoj liniji, umjetnika koji je svoj svijet "tamnog vilajeta" počeo graditi na temelju generički uvjetovanih oblika žanrova zadanih u zapadnom iskaznom kompleksu, ali i na temelju ekspresionističke poetike koju je ugrađivao ne samo u poeziji (i pjesme u prozi), već i u prvim (novo)historicističkim prozama. (Škvorc 2011: 208)

7 Opasnog u smislu zavodljivog (dvojbene) "deceiving", s obzirom na "zov" političkog i simboličkog koje, različito, ali podjednako uvjerljivo mogu "zavesti" (usp. Spivak 1999 i Škvorc 2021: 116-117).

8 O konceptu neiskazivog kod Ive Andrića v. Škvorc 2021. O *neiskazivom* u romanu *Prokleta avlija* v. Škvorc 2021 i Brajović 2011.

Međutim, ovdje treba naglasiti i kompleksnost Andrićevog identiteta, i to ne samo u smislu izvlaštenosti koju uvjetuju njegovo porijeklo i kasniji život unutar višestrukih europskih i ne-europskih društveno-kulturnih zajednica (usp. Škvorc i Lujanović 2010: 39-40), već i u smislu nužnog osvještavanja činjenice da je, na nivou njegovih tekstova, zapadnom hegemonijom (koja je čitljiva i iz primjene zapadnog, austro-ugarskog žanrovskog oblika; usp. Škvorc 2011: 208) proizvedena autorska instanca neizbježno upletena u kompleksna previranja unutar krugova moći koje proizvodi (post)kolonijalno stanje u tekstu, ali i svijetu. To Andrića, prema Škvorcu, istovremeno čini glasom "iščitavanja Orijeta, onog kojeg Said definira kao 'zapadni artificijelni konstrukt Istoka', ali i onoga čiji subalterni ja progovara u odnosu na dominantni glas povlaštenog koji se nasuprot nama uvijek pojavljuje kao konstruirani i makar kulturološki subalterni drugi." (2011: 208). Ovdje dakle treba osvijetliti kompleksnost položaja autorske intencije koja istovremeno djeluje kao sveznajuća pretenzija na prikazivanje stvarnog i istinitog u (izvan)književnome svijetu, ali i kao one instance koja je uvijek već hegemonijama zadana, odnosno koja, *derrijanski* rečeno, uvijek već (eng. *always already*) biva ispisivana (usp. Derrida 1997).

(Post)kolonijalni aspekt Andrićevih tekstova nužan je za razumijevanje odnosa moći na nivou fabula izgrađenih na problematici čovjekova preživljavanja u sklopu autoritarnih, panoptičkih modela vlasti (usp. Brajović 2011) kojima se ukazuje na mehanizme (nasilno, ali i ne-nasilno) proizvedenih razlika. No kritike G. C. Spivak usmjerene na eurocentrične paradigme kojima se nanovo ostvaruju epistemološke totalnosti neophodno je uzeti u obzir i za osvješćivanje potencijalno upisanog glasa znanja/moći u odnosu prema podčinjenom koji ipak ne može (pro)govoriti u svoje ime. Ostvarenje subalternoga glasa kao mogućeg djelovanja, postaje metodom otpora koju treba osloboditi od naslaga logocentrički utemeljene predstave o stvarnosti. Prema Spivak, jedino dekonstrukcijom subjekta moguće je ostvariti etičku korektnost. Riječ je, dakle, o varijantama strukturalne subverzije proizvedene mehanizmima istovremenog upisivanja/ispisivanja glasa podčinjenog iz teksta (usp. Spivak 1999; v. i Škvorc 2021: 295) te mehanizmima ironijski upisane mimikrije (usp. Bhabha 122-131).

Usprkos teorijskim razilaženjima subalternih studija i europske filozofije koje Spivak započinje direktno se suprotstavljajući Foucaultovoj i Deleuzeovoj artikulaciji kompleksnih problema i mogućih rješenja za odnose Istoka i Zapada/dominantnog i podčinjenog pri čemu zadržava *derrijanski* model značenjske nestabilnosti (usp. 1988), valja nam svakako, za potrebe ove teme, naglasiti i temeljne Foucaultove postavke. Na koncu, i odnosi među spomenutim teorijskim paradigmatima upravo

predstavljaju potvrdu uspostave (ne)moći i (ne)posjedovanja povlaštene pozicije u kojoj se istovremeno odvija proizvodnja znanja, moći i istine, ali i njihova subverzija. Moć, tvrdi Foucault, nije privilegija dominirajuće klase, već rezultat raspodjele snaga. Ona ne isključuje podčinjeni subjekt, već upravo ovisi o otporu onoga kime dominira (usp. Foucault 26-27). Moć “se proizvodi svakog trenutka, u svakoj točki, ili pak u svakom međuodnosu pojedinih točaka. Moć je posvuda. Nije riječ o tome da ona sve obuhvaća, već o tome da dolazi odasvud.” (Foucault; prema: Kalanj 82). Prema Foucaultu, znanje odnosno moć ne posjeduje nitko, a istovremeno je posjeduju svi sudionici razgovorâ/diskursâ čime se ostvaruje neprekidna i neizbježna proizvodnja svemoći. To je iznimno važno za čitanje polifonije, odnosno različitih glasova upisane drugosti u kontekst složenog romanesknog izričaja u Andrićevim tekstovima. No to je možda još važnije u kontekstu lociranja autorske instance u odnosu prema kompleksnom svijetu upisanih razlika koje pričom stvara, a što uključuje, prije svega, stilsku i društveno-kulturnu zadanost položaja te pozicije unutar fonocentrički i logocentrički uvjetovane strukture pri/povijesti o kojoj ovisi moguće iskazivanje *svijeta*.

Nešto o (ne)moći autorske instance u romanu *Prokleta avlija*: moć i hegemonija u tekstu i svijetu romana

Nakon rečenog u uvodu, ovdje je važno istaknuti činjenicu da se u dosadašnjim interpretacijama *Proklete avlije* ispričani svijet istambulskog zatvora *Deposito* uglavnom tumači kao prostor u kojemu autorski impostirani, ekstradijegetski pripovjedač pretendira na “epistemološku nelimitiranost i sveobuhvatnost, a to će reći i fiktionalno zasnovanu svemoć, odnosno na potencijalni položaj krajnje, artistički konstituisanog ‘saznajnog subjekta’[...]” (Brajković 155). U tom smislu motivacija autorskog upisivanja čvrste kontrole nad pričom nameće se kao jedno od dominantnih pitanja u kontekstu naše teme, a poglavito s obzirom na to da se na tematskom sloju romana akcentira pitanje kontrole i nadzora u *foucaultovskom* društveno-političkom smislu.⁹ Ovo je važno mjesto rasprave i s obzirom na postkolonijalne upise romana i pripovijetke kojima se bavimo. To je zato što se, u kontekstu modernizma, govori o poziciji autorskog autoriteta/moći koja se u

9 U knjizi *Fikcija i moć* (2011), Tihomir Brajković promatra nekoliko Andrićevih djela, među kojima su “Priča o vezirovom slonu” i *Prokleta avlija*, iz *foucaultovske* perspektive.

tekst, odnosno ispisivani mogući svijet, upisuje kao pozicija koja je smještena *iznad* toga svijeta/teksta (usp. Hutcheon 1986/1987: 187) te koja raznolikost svojih pripovjedačkih instanci ipak, čini se, usmjerava prema priželjkivanom *logosu*, razumu i (univerzalno) istinitom.

Ovdje se valja vratiti konceptu čuvenog Andrićevog imagemata *neiskazivog* koje u tekstu naglašava, s obzirom na to da je na određenim mjestima u romanu razlika između onoga što se jezikom (romana) može i ne može kazati vrlo jasno označena. Ekstradijegetski, autorskom instancom osviješten, pripovjedač kroz fokus pripovjedača (kazivača) fra Rastislava navodi: *I sve bi hteo, i po treći i po četvrti put, da kaže kako je [fra Petar] lepo umeo da priča. Ali to se ne može kazati.* (Andrić, 1981b: 11). Isto tako, ljepota je neiskaziva kategorija pa fra Petar kaže: *A kakvo je svitanje u Stambolu! Kazati se ne može.* (Andrić 1981b: 114).¹⁰ Čini se tako da ovi primjeri svjedoče o postojanju izvan-jezičnog savršenog svijeta, nedostižnog pripovjedačima (i autorskojinstanci) koji se, prema tome, uklapaju u spomenuti kontekst metafizički motivirane europske tradicije koja jezik još uvijek drži isključivo preprekom pri pokušaju dopiranja do savršenstva, reda i sklada (usp. Rorty 1989).

Dosada je u ovome članku ukazivano na kompleksnost položaja autorske instance u romanu *Prokleta avlija* pri čemu se ona označila kao istovremeno nadmoćna, hegemonijom/formom romana ograničena, ali i intencijom ostvarena kao podrivačka. Brajović, koji donosi detaljan uvid u mehanizme izgradnje odnosa moći na tematskim i strukturalnim nivoima, međutim, Andrićev roman prepoznaje kao “ultimativno modernističko ostvarenje, književno delo koje ispunjava i dovršava ‘epistemološku paradigmu’ modernizma na svoj način, i takoreći bez ostatka” (155), a što se ostvaruje kompozicijom romana koja “racionalno suverenim naporom autorskoga, ekstradijegetičkog naratora predočava ne ‘nešto’, nego, reklo bi se, u izvesnom smislu ‘sve od ljudske istine’” (154). U svjetlu (post)kolonijalnog aspekta Andrićevih tekstova, valja biti oprezan, jer bi, na ovaj način čitana, autorska pozicija u romanu *Prokleta avlija* možda (naoko) pretendirala i na “univerzalne sudove” (usp. Brajović 98) koji upravo podr(a)žavaju od svijeta izdvojenju, eurocentričnu paradigmu u kojoj se (književni) tekst nastavlja (ne) svjesno koristiti kao hegemonijska metoda ostvarenja koncentracije moći zapadnjačkog Subjekta. Time bi se razotkrilo i tekstualno doživljanje/priželjkivanje povijesnoga kontinuiteta (usp. Hutcheon 2004: 11).

10 Ova dva primjera komentira i Škvorc. Vidi Škvorc (2021) poglavlje “Kako izreći neizrecivo: izvedbe odnosa moći unutar mogućih svjetova (značenjskih/smislenih jezgri) proizvedenih u romanu *Prokleta avlija*” (str. 274-313). U kontekstu metafizički uvjetovanog poimanja/spoznaje istine kao takve, Brajović komentira i Andrićevo poticanje čitatelja na potragu za onim što naziva “nešto od ljudske istine” (usp. Brajović 98).

Međutim, ovaj sud ukazuje i na bitan aspekt aporije koja podražava središnje teze ovoga rada i to upućivanjem na pragmatično ostvarivanje nadmoći pozicije autorske instance u odnosu na povijesni slijed, upravo kako je ta ideja nagoviještena u uvodnom dijelu rada. Brajović pak ovome problemu pristupa naratološki.¹¹ Riječ je o zaključku donesenom na temelju čitanja bespriječnosti koncentrične narativne organizacije romana, koja, kako pokazuje i Škvorc (2021: 290), uvidom u izmjene fonocentričkih iskaza homodijegetskih pripovjedača i, autorskom instancom uvjetovanog, glasa ekstradijegetskog pripovjedača, pokazuje nepobitnu sklonost prema pisanju/pripovijedanju naspram pričanja (usp. Brajović 100). Struktura romana pročitana na taj način, uparena s uvidom u *foucaultovsku* interpretaciju teksta kako je donosi Brajović, stoga upućuje na nužnost problematizacije tekstualnog izjednačavanja pozicije autorske instance s apsolutnom političkom svemoći o kojoj je, u krajnjoj liniji, upravo riječ u tekstu.

Potencijalne razloge zašto je tako, odnosno moguće razloge zašto je Andrić svjesno proveo toliko vremena redigirajući svoj prvotno puno duži tekst usmjeren na priču o sukobu turske braće Džema i brata mu sultana Bajazita koja će u *Proklesoj avliji* postati priča koju fra Petru, poput čovjeka-automata, kazuje Ćamil iz Smirne potražiti ćemo u "Priči o vezirovom slonu". U uvodnom je dijelu naglašena prisutnost važnih naznaka antiesencijalističkog poimanja kulture i identiteta u pripovijetci, usprkos dosadašnjem obilježavanju obaju tekstova kao ovisnih o politikama i poetikama modernističkog esencijalizma, ekspresionizma i egzistencijalizma. Pomnijim iščitavanjem instanci pripovijetke ukazuje nam se veći broj primjera preokupacije teksta problematikom proizvodnje društvenih i kolonijalnih subjekata putem naracije, a koji se, uz to, ne nameću samo kao moguća mjesta čitanja konstrukcije (post)kolonijalnog subjekta, već kao mjesta mogućeg čitanja naglašenosti *mehanizama* proizvodnje funkcionalne "subjektivnosti" uopće (usp. Bourdieu 1991). Riječ je dakle o pitanjima odnosa između pojedinaca i sustava moći u kontekstu podjarmljenosti i vlasti kao međusobno isprepletenih konstitutivnih elemenata (usp. Foucault 1995), a pri čemu je neizbježno i upisivanje problema hegemonijskih okvira priče, odnosno pripovijesti.

11 Ovo je pojednostavljen opis Brajovićeva čitanja *Proklete avlije* koje tekstu pristupa interdisciplinarno pa se roman čita uvidom u naratološke, stilsko-retoričke i fenomenološke aspekte s jasnim otvaranjem prema pitanju ideologije iskaza.

“Priča o vezirovom slonu”: ironija i autoreferencijalnost pripovijesti o pri/povijesti

U tom smislu, valja ponoviti tezu da je “Priča o vezirovom slonu” priča o *priči* te da je riječ o pripovijetci u kojoj se *stvarnost* i *fikcija* izjednačavaju. Ona dakako nije jedini Andrićev tekst iz kojega se da iščitati autorova obuzetost pitanjima teksta, naracije, fikcije i stvarnosti te njihove međusobne povezanosti. No, kako navodi i Brajović (25), ova pripovijetka po načinu na koji progovara o vezi između *stvarnog* i *fikcije*, zauzima ipak posebno mjesto u Andrićevom opusu. Riječ je o tekstu koji se pokazuje kao iznimno zanimljiv u kontekstu (post)kolonijalne teorije i etičnosti što je ona nalaže jer će se u ovoj pripovijetci maksimalno otvoriti pitanje ironijske i/ili ideološke funkcije heteroglosije u Bakhtinovom smislu prepletanja različitih/tuđih/drugih diskursa u romanu (usp. Bakhtin 1981).¹² Ovdje stoga govorimo o pripovijetci prožetoj ironijom,¹³ ali i u onome smislu kako je definiraju Linda Hutcheon, Richard Rorty i Paul de Man. Hutcheon tako navodi da “ironija može isključivo zakomplicirati ono što se njome izriče, a nipošto razotkrivati” (2005: 13).¹⁴ Rortyjeva (1989) vizija ironičara pak suprotstavlja se onoj metafizičara koji još uvijek mašta o pronalasku smisla/istine/stvarnog. Prema Rortyju (78), ironičar možda naoko izbjegava pronalazak konkretnoga rješenja za kaotičnost svijeta, no njegov je zadatak mijenjati svijet upravo specifičnom vrstom prikazbe koju postiže odbacivanjem povjerenja u tzv. “konačne vernakulare” (eng. *final vernacular*). Ono što Rorty indirektno govori u svojim izlaganjima o osviještenosti ironičara o jezičnoj kontingenciji (usp. Rorty 1989), na nivou strukture ovoga teksta lako uviđamo detektirajući premještanja tuđih/drugih govora/diskursa unutar određenoga iskaza. To se obavlja u onom smislu kako polifoniju definira Bakhtin, ali i de Man. De Manova (1996) definicija ironije kao “negativne jezične sile” počiva na upotrebi parabaze koja funkcionira po principu umetanja jezika koji određenom iskazu diskurzivno ne pripada. Takav tip premještanja odnosno upisivanja-ispisivanja glasova, rezultira iskazom koji neminovno biva potkopavan

12 Referiram se na poglavlje “Discourse in the Novel” u knjizi *The Dialogic Imagination: Four Essays* (1981).

13 O ironiji kod Andrića pisalo se u literaturi, a što sažima Nebojša Lujanović (2015) u svojem čitanju ironijske pozicije autorske instance u *Prokletoj avliji* kao mogućeg otvaranja prema čitanju romana iz pojedinačnog nacionalnog okvira. Lujanović naglašava da je usprkos brojnim čitanjima ironije kod Andrića tek ono Zdenka Lešića otvorilo pitanje ideologije. Iz postkolonijalnog kuta, ironiju kod Andrića čita Škvorc.

14 Citat u originalu: “...irony can only ‘complexify’; it can never ‘disambiguate’” (Hutcheon 2005: 13).

drugim, umetnutim, iskazom, a iščitavanje kao potencijalno čvrsta interpretacija biva onemogućeno (v. i de Man 1979).¹⁵

U “Priči o vezirovom slonu” na takvo prepletanje glasova nailazimo na samom početku pripovijetke gdje ekstradijegetski “sveznajući” pripovjedač navodi: *Bosanske kasabe i varoši pune su priča. U tim ponajčešće izmišljenim pričama krije se, pod vidom neverovatnih događaja i maskom često izmišljenih imena, stvarna i nepriznavana istorija toga kraja, živih ljudi i davno pomrlih naraštaja. To su one orijentalne laži za koje turska poslovice veli da su »istinitije od svake istine«.* (Andrić 1981a: 43). U tekstu naglašeni izrazi “izmišljeno” i “stvarno” kojima se otvara pripovijetka, poslužit će kao uporište ironijskom premještanju glasova. Ti koncepti međusobno će se pobijati tijekom čitave pripovijetke u kojoj pripovjedač upravo putem izmjene fokusa (vlastito viđenje i umetanje kazivačkih perspektiva) čitatelju ne dozvoljava uvid u stvarno/istinu. Rečenica *To su one orijentalne laži...* pojačava taj efekt namećući se kao parabaza, u smislu u kojem je kao mehanizam ironije definira de Man, a koja upućuje na ironijsko pozicioniranje autorske instance.

Posljedice koje na taj način realizirana ironija ima za “svijet” koji pripovijetkom stvara uključuju apsolutno potkopavanje stabilnih značenja/gledišta. U ovome tekstu riječ je i o dominantnim i o subaltnim perspektivama prilikom čijih portretiranja autorska instance ima mogućnost odbiti odobriti bilo koji od iskaza kao legitiman. Njezina funkcija ili intencija, pritom, nije ona izbjegavanja odgovornosti, već upravo obratno, bilo da se u obzir uzme etička pozicija kako je definira Spivak (1988; 1999), ili ironična pozicija kako je opisuje Rorty – kao pozicija koja umjesto pretencioznog pronalaska rješenja, svijet prikazuje njegovim različitim i ograničenim govorima. Brojni su tako primjeri potkopavanja stabilnosti tekstualne stvarnosti/istine u kojima se mitološkim narativom uvjetovana svijest travničke čaršije izaziva autorski posredovanim umnažanjem glasova žarišta i ironijskim upisivanjem autorske instance u glas (fingirano) sveznajućeg ekstradijegetskog pripovjedača: *Majke i svekrve zabranjuju bremenitim snahama da idu na prozor, da im od toga dete koje nose ne bi, posle, ličilo na čudovište* (Andrić 1981a: 60), ili: *Stvar sa slonom bila im je razumljivija i bliža* (Andrić 1981a: 58). Izravnije postavljeni primjer ironijske destabilizacije značenja ostvarene pak prepletanjem glasova u formi dijaloga, ogleda se u jednom od susreta travničkih muškaraca uz vatru prilikom kojeg mladić Šećeragić iznosi poprilično pronicljiv, autorski obilježen govor o kompleksnoj poziciji vezira Dželaludin-paše kod kojega detektira podčinjenost istom sustavu kojemu i on, kao lokalni subalterni drugi, biva podvrgnut: *Pa onda nešto mislim: a i vezir je došao na silu,*

15 O ironiji kod Andrića i de Manovom pristupu ironiji vidi Škvorc 2021.

i njega su poslali drugi, ne pitajući ga hoće li, neće li. [...] niko nije tamo gdje bi htio biti, nego tamo gdje ne voli i gdje ga ne vole, po nekoj nuždi i po tuđoj volji. (Andrić 1981a: 67).

Navedeni iskaz iznimno je važan za uspostavu (post)kolonijalnog konteksta o kojem govorimo. Riječ je o iskazu koji iznosi subalterni glas lokalnog drugog, kojemu autorska instanca namjenjuje s jedne strane funkciju prosvjetitelja, a s druge strane glas nivelacije, odnosno "rulje". Ovaj je iskaz u tekstu smješten kratko nakon što će ekstadijegetski pripovjedač detaljno iznijeti iskaz o brutalnoj čaršijskoj mržnji prema drugome, a popraćen je odgovorom Šećeragićeva sugovornika Gluhbegovića koji kaže: — *Ode ti daleko moj garibe! Ne valja ti to što misliš. Dok ti ispitaš ko je koga poslao, ovaj ti se pope na glavu. Zato: ne ispituj ništa, nego ne daj na se i udri onog koji ti je najbliži i koga možeš.* (Andrić 1981a: 67). U kontekstu ironijskoga podrivanja značenjskih potencijala teksta, iako drugi iskaz na prvi pogled izgleda kao upisan isključivo sa svrhom da se njega ironično predstavi, to ipak nije tako. S obzirom na dekonstrukcijske mehanizme kojima će tekst neprestano upućivati na vlastiti pokušaj izbjegavanja pristranosti, ni jedan od ova dva iskaza posljedično ne možemo shvatiti kao autorskom intencijom nametnutu istinu. U tom smislu Šećeragićev govor u ovoj situaciji biva istovremeno ironiziran kao onaj koji se iskazno izdvaja iz kolektivnog, plemenskog diskursa, ali i kao onaj koji nije ostvariv u svijetu ne-dodira i otpora u kojem se iskazuje. Tome je tako zahvaljujući njegovoj gnomskoj postavljenosti kroz koju se iskazuje ideja svemoći kao neizbježne sile u kojoj su i vlast i vlasništvo podjarmljeni, a kroz koji se očituje autorska intencija.

Spomenuti dijalog upućuje i na drugi važan aspekt pripovijetke, a riječ je o problematici pri/povijesnosti i diskurzivne uokvirenosti identiteta, odnosno o funkciji (pre)zasićenog vernakulara pojedinca i/ili kolektiva poimanog kao jedinog (istinitog) jezika kojim je moguće zamišljanje, razumijevanje i pripovijedanje svijeta. U ovome tekstu veći broj primjera upravo vernakular i njegovu tradicijsko-mitološku utemeljenost prikazuje mehanizmom centralizacije identiteta, *normalizacije* (usp. Sloterdijk 197), odnosno formacije habitusa (usp. Bourdieu 1991). Dakle, priča o filu jest alegorijska kompenzacija kojom se prikriva trauma: *U nizu tolikih vezira bilo ih je svakojakih [...] i tako teških i opasnih da o njima i sama priča prećutkuje najgore i najglavnije* (Andrić 1981a: 45). No ta je priča istovremeno konzistentno upisivana i opisivana i kao odraz "magijsko-manipulativne" prirode usmenoga svijeta u kojem su "svi ljudi čarobnjaci, koji se uzajamno dovode pod više ili manje jaku vlast normalizacije [...]" (Sloterdijk 197). Govori Travničana iskazivani prilikom njihovih večernjih okupljanja uz vatru nameću se kao ključni primjeri ciklične pri/povijesnosti i diskurzivne uvjetovanosti

čaršijskih identitetskih obrazaca. Pa iako je svojevremeno i polifonijsko-dijaloška kompleksnost iskaznih obrazaca *Proklete avlije* tumačena isključivo kao autorsko nastojanje za što vjernijim portretiranjem likova (usp. Lujanović 121)¹⁶, s obzirom na ironijsku akcentuaciju opće nepouzdanosti iskaza kazivača i tekstualno naglašavanje tradicije pričanja/izmišljanja, apostrofiranje društveno-kulturne funkcije jezične kontingencije, u pripovijetci je, čini se, usmjereno prema artikuliranju ciklične ovisnosti čaršije o priči kojom sebe i drugog kroz priču kreira, interpretira i, na koncu, "getoizira".¹⁷

Da je "Priču o vezirovom slonu" zaista moguće čitati kao priču o naraciji svijeta i identiteta, potvrđuje i tekstualno naglašavanje mehanizama izgradnje čovjeka, vlasti i povijesti. Drugim riječima, pripovijetka pokazuje interes za oslikavanje *metoda* kojima se ostvaruje prelijevanje fikcije u domenu stvarnog, a što potvrđuje i Brajovićeva detaljna analiza hijazma kao temeljne retoričke figure na kojoj počiva izgradnja teksta. Brajović navodi: "*hijazam* nas [...] suočava upravo sa važnošću i značajem samog *oblika* iskazanog i sa sposobnošću jezika da dočara i u neku ruku "opredmeti" verbalno "otelovi" postojanje onoga što još ne postoji ili se pak ne doživljava kao postojeće." (32-33). Na taj način protumačena stilsko-semantička razina teksta upravo podržava ovdje predstavljenu mogućnost interpretacije pripovijetke kao one kojom se naglašava *oblik*, odnosno "sposobnost" jezika da nešto, kako kaže Brajović, *opredmeti*.

Štoviše, iz procesa "opredmećenja" nije izdvojen ni simbol kolonijalne vlasti, vezir Dželaludin-paša, kao ni potencijalni narodni heroj Aljo Kazaz čiju je poziciju moguće tumačiti kao simbolični ustanak protiv kolonijalne vlasti ili pak kao odraz populističkoga glasa potencijalne demokracije koja djeluje usuprot tiraniji monologizma i totalitarizma (usp. Brajović 75). No unatoč svojim oprečnim društveno-kulturnim pozicijama, spomenuti identitetski obrasci dijele istu tekstualnu sudbinu nemogućnosti izbjegavanja okvira pripovijesti. Usprkos naglašavanju vezirove moći/vlasti kao pozicije koja je realizirana panoptičkim nadzorom nad lokalnim drugim (usp. Brajović 2011), pripovijetka istovremeno tematizira hegemonijski uvjetovanu i (sve)moćnu *naraciju* kao dominantni princip ostvarenja pozicije moći/vlasti. Pritom tekst ukazuje na simultanu nadmoć i podčinjenost kako

16 Lujanović prenosi zaključak Velimira Viskovića (2000) kako je on donesen u knjizi *Umijeće pripovijedanja (Ogledi o hrvatskoj prozi)*. Zagreb: Znanje.

17 Upotreba ovoga termina temelji se na širem spektru radova (post)kolonijalne teorije, a koji govore o parohijalizmu ili getoizaciji. U različitim kontekstima o tome govore Spivak u *Nacionalizam i imaginacija* (2011) te Rushdie u zbirci eseja *Zamišljene domovine* (2010). Riječ je o principima (auto)marginalizacije koja se temelji na formaciji kolektiva kao apsolutne istosti u opreci prema (dominirajućem) drugom.

dominantnog, tako i kolonijalnoj vlasti podjarmljenog subjekta.

U tom smislu, upisujući se u iskaze ekstradijeetskog pripovjedača, autorska instanca pripovijedanje/fikciju (priče/laži) poprilično konzistentno i direktno obilježava onim što prethodi vezirovu dolasku u Travnik, a samim time i onim što, uz realizaciju njegove društvene nadmoći, prethodi i cjelokupnoj vezirovoj tekstualnoj realizaciji.¹⁸ Nameće se, stoga, zaključak da tekst negira mogućnost dopiranja do povijesne "istine" o Dželaludin-paši, kao i mogućnost (raz)otkrivanja "istine" o njegovim metodama upravljanja Travnikom. One se potkopavaju većim brojem primjera ironičnih pripovjedačkih (i/ili kazivačkih) osvrta na nepouzdanost čaršijske perspektive: *naš čovek je takav da bolje neguje i više voli svoju priču o stvarnosti nego stvarnost o kojoj priča* (Andrić 1981a: 54), ili: *I čaršiji se može desiti da se prevari* (Ibid.: 85). Međutim, među brojnim primjerima naglašeno (is)pričanog, papirnatog vezira ističe se sljedeći pripovjedačev iskaz:

Pored zabave sa kalemima, hartijama i pisanjem, vezir je svakog dana obilazio slona, zagledao ga sa svih strana, bacao mu travu ili voće, tiho ga nazivao šaljivim imenima, ali ga nikad nije doticao rukom.

To je bilo sve što su čaršijski ljudi mogli da saznaju o nevidljivom veziru. Za čaršiju i suviše malo. Strast za pisaljke ili hartiju nije im bila ni mnogo verovatna ni potpuno razumljiva. Stvar sa slonom bila im je razumljivija i bliža. (Andrić 1981a: 58)

Dželaludin-paša, čija je tiranijska ličnost u tekstu dekonstruirana uvidom u priču o njegovoj melankolično-samotnjačkoj verziji života u Konaku u ovom primjeru postaje naglašeno preobražen u fikciju podobnu čaršijskom horizontu očekivanja. Pašina zastrašujuća *šutnja* ovdje se naglo preobražava u tekstualnu *ušutkanost*, pokazujući nam, na taj način, da svijetu koji apsolutno ovisi o priči i pričanju (ili izmišljanju) ne može umaći ni bosanskom narodu nevidljivi i nadmoćni vezir. On ovdje, čini se, postaje upravo predmetom ispisivanja koje vrše lokalni subalterni agensi.

U kontekstu postkolonijalne teorije, ovo se čini kao vrlo važno mjesto pripovijetke, kako u smislu prikaza ostvarenja subverzije kolonijalnog autoriteta, tako i u smislu prikaza međusobne uvjetovanosti kolonijalne vlasti i podčinjenih joj subjekata. No aspekt pričanja ili ispisivanja nevidljivog vezira pokazuje se kao zanimljiv i u kontekstu podrivanja

¹⁸ Ova se interpretacija temelji na (novo)historicističkom pristupu povijesti i pripovijesti Haydena Whitea (usp. White 1984). Ovdje je važno istaknuti i Barthesovo tumačenje identiteta/društvenoga subjekta kao strukture svijesti uvjetovane pripoviješću. Prema Barthesu, socijalizacija i stvaranje "integriteta" temelje se na prethodno uspostavljenim pripovjednim procedurama (usp. White 14).

šireg spektra (kon)tekstualnih hegemonijskih i hijerarhijskih poređaka. Jer, čini se da se Derridina poznata izreka “izvantekstualno ne postoji” ili “ne postoji izvan-tekst” (*Il n’y a pas de hors-texte*; Derrida 1997: 158), u pripovijetci ostvaruje upravo kroz poruku da “ne postoji ono što umije izbjeći okvire teksta”. U tom smislu će i veziru oprečan, na trenutak iz čaršije dislociran i autorskim glasom osnažen, Aljo Kazaz koji direktno podriva dominantnu “priču o filu” onom vlastitom (usp. Škvorc 2021; usp. Brajović 2011), silaskom s brijega i povratkom u čaršiju ponovno zauzeti ulogu seoskoga šaljivdžije ne uspijevajući trajno napustiti okvire fikcije koju mu ona namjenjuje. Autorska intencija namjenjuje “priču o Alji i filu” vrlo važnu poruku; ona služi upravo kao nastavak razvoja novo-stare travničke mitologije nad kojom moć istovremeno imaju svi, ali i nitko. Ona je travnička kreacija i ona koja Travnik stvara, a nadasve ona nad kojom se, i u kojoj se, gubi kontrola (pa i ona autorska). Pripovjedač, u tom smislu, navodi zadnju rečenicu: *po Bosni ide, i uz put raste, priča o Alji i filu* (Andrić 1981a: 90). Ovdje nam opet pomaže Derrida koji kaže: “Zato što je uvijek već započela, prikazba nikada ne završava” (2005: 316).¹⁹ Jednim dijelom ovaj citat, a čini se i “Priča o vezirovom slonu”, ukazuju na vremensku i prostornu petlju u kojoj je diskurzivno neopterećena i od fikcije slobodna realizacija istine (i ostvarenje kontakta među razlikama) nemoguća, a pokušaj njezina pronalaska ovisan o uvijek ponovnom i uvijek već prisutnom ispisivanju svijeta. Tu sudbinu cikličnoga pričanja/izmišljanja, prenošenja/prevođenja koju dodjeljuje svojim likovima/kazivačima i pripovjedaču dijeli i ironijski impostiran autorski glas osviješten o vlastitom sudjelovanju u interpretaciji, naraciji i falsifikaciji svijeta.

Prokleta avlija: automatizirani govori i pukotine unutar s(a)vršenih iskaza

Ovako predložen zaključak otvara prostor čitanju romana *Prokleta avlija* pa će se i u ovome poglavlju razmatrati potencijalne funkcije ironije i autoreferencijalnosti, kao i problematika tekstualnog iskazivanja poruke o diskurzivnoj uvjetovanosti (mogućeg) svijeta. No, treba naglasiti da je u ovome poglavlju riječ o tekstu koji se tematski i strukturalno bitno razlikuje od pripovijetke “Priča o vezirovom slonu”. Na tematskom nivou, *Prokleta avlija* nije tekst koji na isti način prikazuje mogući (post)kolonijalni prostor i odnose kolonijalnoga

¹⁹ Citat u originalu: “Because it has always already begun, representation therefore has no end.” (Derrida 2005: 316).

centra i periferije. Ona svoje likove/zatvorenike dislocira iz bosanske čaršije i smješta u zloglasni istanbulski zatvor. Uz to, s obzirom na tekstualni prikaz raspodjele pozicija (ne)moći, i tematsku naglašenost koncepta bolesti/ludila, ovaj tekst i problematiku *foucaultovskog* pan-optičkog oblika vlasti prikazuje na izravniiji i drugačiji način nego li je to bio slučaj u pripovijetci.²⁰ Na strukturalnom nivou, razliku među tekstovima uvjetuje kompleksnija pozicija autorske instance prema samom tekstu, ali i svijetu o kojem pripovijeda, a koja se prvenstveno očituje u njezinom opsesivnom nadzoru nad ispričanim. Taj će položaj neupitne pripovjedačke/spisateljske kontrole nad fonološkim iskazima u romanu utjecati na njegov ton pa dok fonocentričnost pripovijetke rezultira neuhvatljivom pričom (koja na samom kraju "po Bosni ide i uz put raste"), u *Proklesoj avliji* svjedočimo drugačijoj dinamici teksta najavljenom na prvoj stranici romana: *Zima je, sneg zameo sve do kućnih vrata i svemu oduzeo stvarni oblik, a dao jednu boju i jedan vid.* (Andrić 1981b: 9). Ustaljenim obrascima karakterističnim za (romaneskno) pismo/pripovijedanje, tekst se tako svjesno (ali fingirano) kontrolira i zatvara.

Na taj način ostvarenoj kontroli nad tekstom prividno se suprotstavljaju fonološki uvjetovani iskazi kazivača, no oni ipak neće uspjeti postići prevlast nad ispričanim već će bivati sustavno prekidani poetiziranim (autorskim) iskazima, parentezama i direktnim pripovjedačevim uputama na svjesno izvršenu stilizaciju iskazanog. Naglašena stilizacija iskaza, u kontekstu naše teme, svakako upućuje na potencijalno podrivačke i ironijske mehanizme teksta o kojima je bilo riječi i u prethodnome poglavlju. Ipak, uz svijest o važnim dosadašnjim zaključcima o tekstualno naglašenoj (nad)moći pripovjednoga glasa, ovdje treba napomenuti da se okrećemo kompleksnijem tekstu u kojem nije moguće ostvariti (ili iščitati) tekstualnu subverziju na način na koji je to bilo moguće u pripovijetci. Tamo smo ironijske mehanizme iščitavali analizom polifonijskih i dijaloških potkopavanja stabilnosti iskazâ koji su se svi istovremeno nametali i kao (ne)mogući i (ne)istiniti u odnosu prema "stvarnosti" koju artikuliraju. U *Proklesoj avliji*, iskazi se (s obzirom na složenost pripovjedačkih/kazivačkih nepouzdatih perspektiva) označavaju kao apsolutno nemogući, a nemoguće je, čini se, i direktno ostvarenje pozicije otpora s obzirom na izostanak konkretnog simbola moći/vlasti prema kojemu bi on bio usmjeren. Dok "Priča o vezirovom slonu" konkretan simbol moći upisuje kroz lik Dželaludin-paše, ali i u obliku hegemonije kolektivnog, lokalnog monologizma koji pretendira na autohtonost, u *Proklesoj avliji* suočavamo se s bitno kompleksnijom kategorijom *svemoći* (usp. Brajović 142) koja

20 Vidi Brajović (79-156).

se ostvaruje suptilno, dominirajući cjelokupnom strukturom književnoga teksta. Točnije, čitana u ovome kontekstu, sama struktura teksta (kako je opisuju i dosadašnja naratološki usmjerena čitanja) naoko poprima obilježja ultimativne cirkulirajuće *svemoći* koja, poput Avlije, ne ukazuje na mogućnost izlaza, već na “prostor zadanosti formom iz koje, izgleda, ipak nema tajnog izlaza, već samo zatočenja u njegovim obzidanim prostorima višeglasja” (Škvorc 2021: 292).

Ono što “Priča o vezirovom slonu” i *Prokleta avlija*, pak, i na prvi pogled dijele njihovi su nepouzđani pripovjedači koji su, kao takvi, vrlo jasno u tekstove upisani i u njima opisani. No, i taj će pripovjedački aspekt roman podići na višu razinu, pa dok je u pripovijetci riječ o izmišljanju priče kao čaršijskoj navici proizašloj iz podjarmljenosti lokalnog, subalternog kolonijalnoj hegemoniji, a koja pritom može biti i subverzivna i naoko bezopasna navika, u *Proklesoj avliji* ta je nepouzđana priča direktno označena kao opasna (Ćamil je zatvoren zbog priče o Džemu) i kao ludilo, odnosno “bolest”.²¹ Bolesnički aspekt kazivača tek je jedan od mehanizama kojima će se ostvariti čitateljsko nepovjerenje prema iskazivanom, a zamjetna su i poigravanja vremenskim slijedom događaja pa, iako će se činiti da Karađozevi brutalni postupci odgovaraju vremenskom okviru fra Petrova boravka u kaznionici, pripovjedač navodi: *Samo s vremena na vreme javio bi se u njemu stari Karađoz, i on bi pred zadivljenjem i sujeverno uplašenom Avlijom izvodio neki od svojih velikih podviga, kao pre destetak-petnaest godina.* (Andrić 1981b: 37). Primjer je to strukturalnih poigravanja kojima se ostvaruje i uputa na sam proces skraćivanja i proširivanja teksta, odnosno na evidentno nepoštivanje i preinaku tuđih iskaza koju, pak, može obavljati samo ekstradijegetski, autorski odobren pripovjedač s jasnim uvidom u pričano i s isto tako jasnim ciljem pripovijedanja.

Ovime se vraćamo na prethodno predstavljenu problematiku autorskog upisivanja sveopćeg nadzora i kontrole nad tekstom, koja se nametnula kao problematično mjesto analize i interpretacije ovoga romana zbog potencijalno njome upisane pretenzije na sveobuhvatnost, a samim time i dominantne pozicije nad glasovima homodijegetskih pripovjedača. Na taj način iščitavana pozicija autorske instance ukazala se kao problematična i s obzirom na autorski impostirane tekstualne naznake modernističko-metafizičkih zamišljanja *neiskazivog* čime se ona prividno pozicionira u, zapadnjačkim znanjem zasićenu, poziciju *iznad* i *izvan* teksta i mogućeg svijeta. Međutim, uvidom u pripovjedne procedure primijenjene u “Priči o vezirovom slonu”, među kojima se ističe kako ironija kao temeljni mehanizam podrivanja stabilnosti

21 O ludilu i bolesti u *Proklesoj avliji* iz *foucaultovske* perspektive detaljno govori Brajović (2011).

čvrsto upisanih značenja iskaza, tako i osviještenost teksta o prvenstvu pripovijesti nad kategorijama identiteta, društvenog kolektiva, povijesti i stvarnosti, mogućnost dodatnog ispitivanja potencijalne intencije koja uvjetuje upisivanje pripovjedačke nadmoći u *Prokletoj avliji*, sada se čini neupitnom.

O alegoriji, koja je važna za ovo čitanje autorske intencije *Proklete avlije*, nije bilo riječi u prethodnom poglavlju jer se tamo nismo konkretno bavili samom "pričom o vezirovom slonu". No alegorija se i u pripovijetci pozicionira u samo središte teksta bivajući na taj način i ultimativni potencijal diseminacije njegova značenjskog potencijala (usp. de Man 1979). Prema de Manu, alegorija kao retorička figura poništava mogućnost "uspješnoga" iščitavanja, odnosno interpretacije kao pretenzije na pronalazak čvrstog/definitivnog značenja teksta. Alegorija i ironija su, u de Manovoj problematizaciji tropa, nerazdvojne kategorije. Ironija djeluje kao njezina "permanentna parabaza" (Ibid.: 301), a pritom "[i]ronija više nije trop već poništavanje [...] razumijevanja." (Ibid.).²² U kontekstu ove interpretacije *Proklete avlije*, de Manovo tumačenje alegorijsko-ironijskog diseminacijskog potencijala pokazuje se posebno korisnim. To je zato što iščitavanje ovoga teksta u smislu njegovog subverzivnog pozicioniranja prema formalnim i kontekstualnim hegemonijski nametnutim obrascima, neće biti ostvarivo na način na koji je to bilo moguće pri interpretaciji pripovijetke. Drugim riječima, s obzirom na kompleksno i problematično (nad)moćno pozicioniranje autorske instance u ovome tekstu, ukazivanje na njezino ironijsko opovrgavanje moći/vlasti (forme) neće biti moguće postići isključivo iščitavanjem dijaloških replika. S obzirom na kompleksnost teksta, i sama ironija mora biti korištena suptilno, ali na strateški odabranome mjestu.

U *Prokletoj avliji*, priča alegorijsko-ironijskoga potencijala spomenuta je Ćamilova priča. Roman je nastajao upravo složenim uokvirivanjima ove priče koja će, na koncu, poprimiti funkciju tekstualne jezgre kao nositelja njegove razorne i afirmativne moći. Ćamilova je priča simbolično mjesto u kojem dolazi i do kulminacije svih čuvenih aspekata koje tekst problematizira, poput fenomena *neiskazivog* i kategorije bolesti, odnosno ludila. Ipak, iako Ćamil jest obilježen kao ultimativno *ludilo*, govor kojim se iznosi priča o Džemu nije prikazan kao isprekidan ili nepotpun, već kao mehanizirana, odnosno automatizirana recitacija koja iskazno graniči s povijesnim diskursom. Ukratko, Ćamilova priča povijesna je priča o turskoj braći Džemu i Bajazitu čija nesloga, prouzrokovana Bajazitovim zauzimanjem sultanskoga položaja,

²² Citat u originalu: "Irony is no longer a trope but the undoing [...] of understanding" (de Man 1979: 301).

rezultira Džemovim progonstvom. Sam sadržaj priče o Džemu, uparen s Ćamilovom naglašenom opsesijom njome, ovdje se pokazuje kao zanimljiv, a poglavito u (post)kolonijalnom kontekstu. Međutim, ono što se, u ovom trenutku, nameće kao važnije nije priča kao takva, već upravo pripovjedačev iskaz koji će, po njezinom završetku, uslijediti. Pripovjedač navodi: *Ovo je samo okosnica Ćamilove priče, šturo i kratko kazana. Mnogo duže i življe i drugačije, i sa drugim smislom govoreno, bilo je ono što je fra Petar čuo od svog novog prijatelja.* (Andrić 1981b: 89).

Analizom tog čuvenog pripovjedačevog priznanja, primjećujemo da se ističe da priča kojoj smo svjedočili kao Ćamilovoj, ipak nije bila njegova vlastita, već pripovjedačev iskaz ostvaren naknadnom intervencijom. Međutim, ona nije stilizirana samo u smislu forme; ta je priča ovdje direktno upisana i opisana kao preuzeta s *drugim smislom*. Priča o Džemu nije samo pripovjedačevom intervencijom ostvarena stilizacija tuđega teksta, već i njegova aproprijacija. No važnost tog *drugog smisla* kao izravno navedenog očituje se i u sljedećem: riječ je o direktnoj autorskoj artikulaciji nepotpunosti one varijante priče koju tekst predstavlja. Naglašavanjem *drugog smisla* upućuje se na postojanje onoga što nije iskazano (a možda i onoga što je *neiskazivo*), čime se implicitnog čitatelja potiče na vječnu potragu za onim smislom kojim bi se ostvarila komunikacija, odnosno preklapanje intencije, teksta i interpretacije. Ono što tekst, prema tome, artikulira jest nužnost skretanja s dominantne trase na druge putanje razumijevanja (usp. Lujanović 115), a upravo se ironija, kao značenjska praznina, javlja (usp. Stojanović 1984, u: Lujanović 2015) uslijed ostvarenja njihove nepodudarnosti (usp. Lujanović 115).²³

U smislu alegorije i ironije kako ih tumači de Man (1979; 1996), riječ je o preklapanjima/podudarnostima koja su neostvariva. Ovaj tekst, na taj način, svjesno i autorskom intencijom otvara mjesto vječne aporije, odnosno prostor sprečavanja realizacije konkretne i ubojite denotacije (usp. Derrida 1981). Na taj se način on, *derridijanski* rečeno, otvara prema mogućnostima uvijek tek nadolazećih nepotpunih značenja (*dif-feránce*) (usp. Derrida 1982). No ono što je, u kontekstu naše teme, ovdje ipak najvažnije istaknuti jest da se otvaranje mjesta vječne značenjske nerazriješenosti ostvaruje direktnom intervencijom autorske instance, odnosno njezinim izravnim upisivanjem te intervencije (i intencije). U svjetlu (post)kolonijalnog konteksta, ovdje valja napomenuti i spomenutu etičku poziciju kako je tumači Spivak (1999). Ranije je naglašeno da ta pozicija biva ostvarivana istovremenim upisivanjem

23 Kretanje trasom teksta rezultira otkrivanjem (doslovnog) značenja ovisnog isključivo o jezičnom kodu. Kretanje putanjom teksta podrazumijeva otkrivanje značenja ovisnog o vremenski, prostorno i kulturološki uvjetovanoj poziciji interpretatora (v. Stojanović 1984 i Lujanović 2015).

i ispisivanjem glasa podčinjenosti iz teksta, odnosno tekstualnim (ne) bivanjem i simultanom pozicijom (ne)moći. Čini se da, na ovaj način analizirana, pozicija autorske instance ispunjava upravo taj zahtjev. Pozicija bivanja u tekstu ostvaruje se njezinim direktnim upisom u tuđi iskaz, dok se alegorijsko-ironijskom intervencijom ona iz njega neminovno ispisuje.²⁴

U kontekstu "Priče o vezirovom slonu", po analizi ironijske destabilizacije iskaza kazivača, postavili smo pitanje o njezinim potencijalnim posljedicama koje se odražavaju na (is)pripovijedani svijet. Tada se naglasilo narušavanje stabilnosti iskazâ čime su se u potpunosti destabilizirali koncepti (društvene i političke) stvarnosti/istine. Ovdje se osvrćemo na isti problem. Međutim, valja opet napomenuti da su ambicije *Proklete avlije* veće i kompleksnije. Prethodno analizirani primjer pokazuje da se potkopavanje stabilnosti ovdje naglašeno (pro)izvodi u obliku koji se može (i mora) direktno odnositi prema hegemonijski zadanoj tradiciji (romaneskne) forme kojoj se autorska instanca fingirano priklanja (usp. Škvorc 2021: 301). To je jednim dijelom i zato što ovaj tekst svjesno odabire nadići društveno-kulturnu problematiku koju ispituje pripovijetka pa se tako, pored tematske zamjene čaršije zatvorom, nadilaženje "lokalnog" odvija i na dubljoj razini prilikom čega nas svaki od tekstualnih interesa neminovno usmjerava prema pitanjima govora/pisma, pričanja/pripovijedanja i (vlastitog) teksta/pripovijesti.

Ovdje nam se sad već dosta jasno ukazuje i mogući odgovor na početna pitanja o potencijalnoj autorskoj intenciji upisanoj iza prividno ostvarenog nadzora/dominacije nad iskazivanim. Budući da analiza Ćamilove priče upućuje na mehanizme suptilnog, autorskom intencijom odobrenog, podrivanja diskursa zadavanog sustavnim provođenjem čvrsto uspostavljenih hegemonijskih (društveno-kulturnih i pripovjednih) praksi, nameće nam se zaključak da pozicija autorske instance nije upisana/ostvorena kao ona *iznad* ili *izvan* teksta/svijeta o kojem govori, već da je riječ o autorskoj instanci fingirano priklonjenoj hegemonijski zadanome (kon)tekstu. Ona se prema njemu, usvajajući nametnutu formu, odnosno provodeći *imitaciju*, postavlja upravo podrivački. Rječnikom (post)kolonijalne teorije, govorimo o mimikrijski impostiranim obratima uspostavljene hijerarhije (usp. Bhabha 1994), pri čemu se obavlja i ispitivanje mogućnosti vlastite tekstualne pozicije. Poziciju autorske instance u romanu *Prokleta avlija* na taj način promatra i Škvorc (2021), iščitavajući je, u primjerima njezina istovremenog

24 Ovdje valja dodati i da, govoreći o alegoriji, de Man tumači kategorije istine i laži te dobra i zla kao poništavanje, što rezultira njezinom etičnošću. Etičnost se pak zasniva na njenom bivanju kategorijom (temelji se na jeziku), umjesto vrijednošću (koja bi bila subjektivna) (usp. de Man 1979: 206).

upisivanja-ispisivanja iz teksta, upravo kao subalterni glas (usp. Škvorc 2021: 297).²⁵ Na primjeru parentetičkih navoda i gnomskih iskaza (*I sve se svodilo na jedno...*) Škvorc uočava dvojakost, odnosno (ne)moć autor-skoga glasa koji se u tekst upisuje (i iz njega ispisuje) ironijskom i/ili mimikrijskom referencom na (uvijek već) uspostavljeni svijet pričanja/pripovijedanja. Taj je svijet pričanja/pisanja ujedno i jedina metoda kojom iz njega može pokušati izaći (Škvorc 2011: 297).

Ovako čitana struktura teksta zrcali dakako i tematske preokupacije romana koje nesumnjivo uključuju problematiku povezanosti fikcije i identiteta. Na taj nam se problem, zbog njegove nesumnjive kompleksnosti u romanu, ovdje valja tek kratko osvrnuti, a kako bi se ukazalo na prostor aporije koji se otvara i na ovome sloju *Proklete avlije*. Drugim riječima, govorimo o preklapanju strukturalne (kako je ranije u radu pojašnjena) i fenomenološke razine teksta, a koju ponajbolje detektiramo u ključnoj Ćamilovoj priči o *Džemu*. Točnije, spomenuto preklapanje uviđamo u Haimovoj priči o *Ćamilu* (za Andrića priče uvijek tuđe, uvijek tek prijevodi, interpretacije, a pokatkad i laži). Dakle, ovaj, krugovima pripovjedne i društvene (ne)moći realiziran, roman zaista biva usmjeren prema Ćamilu/Džem-sultanu kao točki u kojoj svaki smisao nestaje, ali i nastaje; u liku “ropski’ podjarmljenog i ništavnog Drugoga [...]” (Brajković 2011: 133) i “mentalno iščezavajućeg Ja” (ibid.) koji naočigled fra Petra, Haima, ali i čitatelja istovremeno prestaje i nastavlja *bivati*. Prema Derridi *značiti* jest ne-biti (eng. *to mean is not to be*), a Ćamil, s jedne strane, zaista biva označen, odnosno podvrgnut okvirima pri/povijesti, notorno se identificirajući (prema Haimu) s pričom o turskoj braći izjavom *Ja sam to!* No kao što i priča o Džemu svojim alegorijskim upisom funkcionira kao negacija (raz)otkrivanja mogućeg tekstualnog značenja, odnosno kao negacija potpunosti i prevlasti *logosa*, i ova čuvena Ćamilova izjava, čini se, proizvodi isti efekt. Jer, “ja sam to” upisan kao Ćamilov očajnički vapaj za razumijevanjem pri zatvorskom ispitivanju koje se nad njim provodi, ponovno poziva na interpretaciju, baš kao i onaj “drugi smisao” koji upisuje pripovjedač po iznošenju povijesne priče. “Ja sam to!” – *ali što to?* Ova upečatljiva, ključna, i na taj način u tekstu pozicionirana izjava, upućuje uvijek iznova na ono drugo, neizrečeno, *neiskazivo*. Riječ je stoga i ovdje o, usprkos Ćamilovom (*derridijanskom*) “ne-bivanju”, ostvarenoj subverziji direktnog i potpunog srastanja s (o)znakom.

S obzirom na rečeno u ovome članku, možemo s popriličnom sigurnošću kazati da ovaj tekst ne ukazuje na tradicionalno, modernističko

²⁵ Riječ je o mogućnostima ostvarenja subalternoga glasa i problematici etičke pozicije kako je definira Spivak (v. Spivak 1988 i 1999), a o čemu je bilo riječi u uvodnom dijelu ovoga rada.

i esencijalističko posjedovanje znanja, kao ni na pokušaj zahvaćanja o tekstu neovisne istine/stvarnoga. Riječ je ovdje o prizivanom/priželjkivanom *neiskazivom* kao naznaci pokušaja prelaska granica/horizonta (usp. Derrida *Aporias*) koji, suprotno zahvaćanju onoga što prividno priželjkuje, spretnim tekstualnim tehnikama u znaku ironije i alegorije uvjetuje trajnu dislokaciju svakog eventualnog označavanja. Posljedično, možemo kazati, riječ je i o izbjegavanju bilo kojeg oblika jednostrane i jednoznačne dominacije.

Izvori

Andrić, Ivo. *Nemirna godina*. U: Sabrana djela Ive Andrića. Knjiga peta. Sarajevo, Beograd i dr.: Svjetlost, Prosveta i dr., 1981a.

Andrić, Ivo. *Prokleta avlija*. U: Sabrana djela Ive Andrića. Knjiga prva. Sarajevo, Beograd i dr.: Svjetlost, Prosveta i dr., 1981b.

Literatura

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.

Bahtin, Mihael. *Teorija romana*. Zagreb: Edicija Božičević, 2019.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Ur. John B. Thompson.

Prev. Gino Raymond i Matthew Adamson, Cambridge: Polity Press, 1991.

Brajović, Tihomir. *Fikcija i moć: O subverzivnoj imaginaciji Ive Andrića*. Beograd: Nolit, 2011.

De Man, Paul. *Aesthetic Ideology*, ur. Andrzej Warminski. Minneapolis i London: University of Minnesota Press, 1996.

De Man, Paul. *Allegories of Reading*. New Haven i London: Yale University Press, 1979.

Derrida, Jacques. "Différance". *Margins of Philosophy*. Prev. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1982, str. 3-27.

Derrida, Jacques. *Dissemination*. Prev. Barbara Johnson, London: The Athlone Press, 1981.

Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Prev. Alan Bass, London i New York: Routledge/Taylor & Francis e-Library, 2005.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Prev. Gayatri C. Spivak, Baltimore i London: The Johns Hopkins University Press, 1997.

- Eco, Umberto. *Interpretation and overinterpretation*. London: Cambridge University Press, 1990.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Prev. Alan Sheridan, New York: Vintage Books, 1995.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York i London: Routledge/Taylor & Francis e-Library, 2004.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London i New York: Routledge/Taylor & Francis e-Library, 2005.
- Hutcheon, Linda. "The Politics of Postmodernism: Parody and History". *Cultural Critique*, br. 5, Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism (Winter 1986-1987), str. 179-207.
- Kalanj, Rade. "Michel Foucault i problem moći". *Revija za sociologiju*, god. 24, br. 1-2, 1993, str. 77-85.
- Lujanović, Nebojša. "Ironijsko poigravanje pripovjedačkom 'istinom' i implicitni autor u Andrićevoj *Proklesoj avliji*". *Umjetnost riječi*, god. LIX, br. 1-2, siječanj-lipanj, Zagreb, 2015, str. 111-131.
- Rorty, Richard. *Contingency, Irony, Solidarity*. Cambridge i New York: Cambridge University Press, 1989.
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism*. London: Vintage Publishing, 2010.
- Sloterdijk, Peter. *Sfere I: Mjehuri*. Prev. Kiril Miladinov, Zagreb: Mizantrop, 2020.
- Spivak, Gayatri C. "Can the Subaltern Speak?". *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*. Ur. Patrick Williams i Laura Chrisman. New York: Columbia University Press, 1988.
- Spivak, Gayatri C. *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1999.
- Spivak, Gayatri C. *Nacionalizam i imaginacija*. Prev. Snježan Hasnaš i Damir Biličić, Zagreb: Fraktura, 2011.
- Stojanović, Dragan. *Ironija i značenje*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1984.
- Škvorc, Boris. "Utjecaj postkolonijalnih ishodišta i postkolonijalnih okvira na čitanje (pričanje) *nacije* kod Andrića, Krleže i Nazora". U: *Croatian Studies Review / Časopis za hrvatske studije*, god. 7, 2011, str. 169-227.
- Škvorc, Boris. *Andrić i Krleža: Poetike i politike – O naraciji nacije/nacija i (književnim) prelaženjima granica*. Zagreb: Matica hrvatska, 2021.
- Škvorc, Boris i Lujanović, Nebojša. "Andrić kao model izmještenog pisca (ili kako je otvoren prostor za 'pozicioniranje između' nacionalnoga korpusa i kulturalnih paradigmi)". *Fluminensia*, god. 22, br. 2, 2010, str. 37-52.
- Visković, Velimir. *Umijeće pripovijedanja (Ogledi o hrvatskoj prozi)*. Zagreb: Znanje, 2000.

White, Hayden. "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory". U: *History and Theory*, god. 23, br. 1, 1984, str. 1-33.

Power, Hegemony and (Pre)Dominance of Form Over Authorial Intent in Andrić's "The Vizier's Elephant" and *The Damned Yard*

Abstract

This paper analyses textually inscribed phenomena of power, hegemony and formal (pre)dominance on thematic and structural levels of Andrić's novella "The Vizier's Elephant" and novel *The Damned Yard*. In doing so, special attention is paid to the textually inscribed power relations between the authorial intent and narrative form. The position of authorial intent is observed with regard to hegemonic relations in a given series of historically layered contexts, but also with regard to its own text production, in terms of its position towards the possibilities opened (but also closed) by the prose form. These relations are observed through the analysis and application of the notions of power, knowledge, and (pre)dominance as defined by Foucault and, based on his premises, new historicists and leading postcolonial theorists. The article further emphasizes the potential textual emphasis on (non) literary functions of narrative procedures which simultaneously reveal the textual apostrophe of the parallel framing of reality, identity and authorial intent as enforced through mechanisms of hegemonic (historical) narratives. On the level of text analysis, this paper observes auto-referentiality and irony as mechanisms of (con)textual subversion aimed at emphasizing the impact of (one's own) text in the complex network of socio-discursive relations. The emphasized textual spaces of unresolvedness consequently enable the interpretation of these texts as ambivalent, destabilizing statements indicating the position of the authorial intent as formally and contextually conditioned by hegemonic patterns which are simultaneously questioned and undermined by complex stratagems of irony.

Keywords: Ivo Andrić, hegemony, historical narrative, postcolonial reading, irony

Od Gutenberga do Zuckenbergga – usporedba dvaju modela promjene mišljenja i znanja

Nebojša Lujanović (nlujanovic@hotmail.com)
Sveučilište u Osijeku

Sažetak

Ovaj rad dovodi u situaciju usporedbe ili usporednog promišljanja i proučavanja dvije vrste promjena koje su popratile dva uvođenja novog dominantnog medija za komunikaciju. Prvo je uvođenje pismenog medija (tisak) umjesto usmenog, a drugo je uvođenje digitalnog medija (mreža) umjesto pisanog. Paralelizam promjena, kako će se ispostaviti, dovodi gotovo do uspostave modela prema kojem se domino efektom nižu posljedice. One obuhvaćaju ne samo materijalne promjene, niti samo promjene u načinu života, nego i, ono što je posebno u središtu pažnje ovog istraživanja, promjene u načinu mišljenja i formiranja onog što ćemo nakon procesa mišljenja službeno zvati – znanjem. Stoga bi ovaj rad imao i jednu dodatnu funkciju, onu koji imaju apeli: dok s jedne strane čitamo i prihvaćamo davna istraživanja o posljedicama koje je izazvala pojava tiska, o onima, puno opsežnijima i opasnijima, koje obuhvaća prelazak na digitalnu tehnologiju, prihvaćamo sa zadržskom ili čak odbijamo. Tome je dokaz svakodnevno nekritičko uključivanje tehnologije u sve sfere ljudskog djelovanja, uzdajući se u najbolji mogući ishod.

Ključne riječi: tisak, digitalna tehnologija, mišljenje, znanje, obrazovanje, kognitivni procesi, informacija, čitanje

Uvod

U svojoj poznatoj studiji o promjenama koje su nastupile u čovjekovu životu prelaskom na tiskani medij, pod naslovom *Gutenbergova galaksija*, Marshall McLuhan opisuje zanimljivu situaciju koja pokazuje koliko upotreba medija oblikuje način na koji će naš mozak funkcionirati i doživljavati svijet oko sebe. U poglavlju “Zašto društva koja ne znaju za pismenost ne mogu da gledaju filmove ili fotografije bez dugotrajnog prethodnog obučavanja”, autor opisuje pokušaj da se posebno izraženi, inače vrlo spori i prilagođeni film, prikaže pripadnicima

afričkog plemena koji su u potpunosti usmeno društvo. Afrikanci su pažljivo pogledali sličicu po sličicu, film do kraja, i onda je istraživač pokušao preko prevoditelja doći do određenih informacija – kako su doživjeli film, što su uopće vidjeli i kako bi ga prepričali.

Ispostavilo se da uopće nisu mogli shvatiti film kao cjelinu niti njegovu poruku; medij slike i teksta integriran u cjelinu njima je nepoznanica. Njima je to odsječak stvarnog života nejasnih ciljeva. Umjesto cjeline, gledatelji su uglavnom pratili i pamtili prepoznatljive detalje koji su vezani uz njihovu svakodnevnicu (npr. kokoš). A koncentraciju im je remetio izlazak i ulazak likova u kadar; pitali su se gdje je nestao i gdje lik stoji za vrijeme kadra jer je njima poznato da čovjek nestane samo ako zamakne za udaljenju prepreku (McLuhan 52-54). Njihove kognitivne sposobnosti i način organizacije opažanja u smislenu cjelinu podređen je usmenom mediju i neposrednom doživljaju stvarnosti. Posredovanje drugog medija nisu poznavali; zato ih je trebalo obučiti, kako kaže podnaslov, ili njihov mozak (biološka osnova cijelog procesa bit će posebno istaknuta kasnije u radu) nije bio istreniran za način mišljenja koji uvjetuje novi medij.

Logičan je zaključak kako priprema svakog medija uvjetuje cijeli niz procesa i pojava: od same biološke strukture našeg mozga koji se mijenja i prilagođava, preko načina percepcije i organizacije prikupljenog znanja u cjelinu, do same organizacije društvene zajednice na kraju. Pritom znanstvenicu pozivaju na oprez; David Šporer na iscrpnom teorijskom uvodu u znanost zvanu povijest knjige upozorava na rezerviranost kada je u pitanju dovođenje u vezu svih tih procesa s uspostavom dominacije jednog tipa medija. Govoreći o tom problemu na primjeru pojave same knjige i tiska, Šporer (113-119) navodi kako se pritom znanstvenici vode pojmom 'strukture osjećaja' pokušavajući rekonstruirati različite fragmente iz ljudskog okruženja (kultura, ekonomija, politika, umjetnost, filozofija), ali bez jednosmjerne uzročno-posljedične veze. Ne znači da je sve njih motivirala pojava knjige, ali je činjenica da se pojavljuju istovremeno.

Ovaj rad ide u smjeru dovođenja u odnos usporedbe ili usporednog promišljanja upravo tog spleta promjena koji je nastupio uspostavom dominacije tiskane knjige kao medija, te promjena koje su nastupile dominacijom interneta u najnovije doba. Iz takvog načina promišljanja iskristalizirao se model strukturnih promjena u ljudskom ponašanju i djelovanju, i to s osam komponenata koje će biti izložene u nastavku, gdje usporedno možemo pratiti podudarnost promjena u različitim sferama. A od njih će posebno biti naglasak na promjenama u istraživanju, prikupljanju informacija, učenju i sintezi u ono što će na kraju biti nazvano 'znanjem'.

Biološka komponenta

Raspravu o promjenama na čovjeku, njegovom ponašanju i djelovanju, koje uzrokuje dominantni medij, možemo početi najkontroverznijim pitanjem u javnoj raspravi – a to je ono koje se tiče mozga kao organa. O biološkoj komponenti već je dosta toga napisano kada je u pitanju značaj prelaska čovjeka s usmenog na pismeni medij; tisak, u smislu novina i knjige. Općeprihvaćene su i činjenice o samoj naravi mozga kao organa: o njegovoj plastičnosti i sposobnosti prilagođavanja. Anita Peti-Stantić, autorica koja je objavila tri knjige o značaju očuvanja čitateljskih sposobnosti, napominje vrlo važnu činjenicu: “U mozgu nemamo unaprijed predodređenu strukturu koja nam omogućuje čitanje i nitko od nas ne može naučiti čitati gledajući druge kako čitaju” (Peti-Stantić 47). To znači da mi moramo sami modelirati mozak u alat koji će biti upotrebljiv za čitanje, a to možemo činiti samo ustrajnom vježbom i dugotrajnom prilagodbom. Jedino što nas veže s primatima, nastavlja autorica, ponešto je razvijeni određeni dio mozga zadužen za vizualne podražaje (tzv. Brodmanovo područje) i to je to što se tiče genetske predodređenosti ili onome što nasljeđujemo kao *homo sapiens*. Sposobnost čitanja nije ponuđena na tanjuru, nju treba zaslužiti.

Pritom Peti-Stantić se prilično oslanja, i teorijski na oslanja, na američku znanstvenicu čiji je doprinos proučavanju neuroznanstvene osnove čitanja opće mjesto, kao i praćenju procesa učenja čitanja, a to je Maryanne Wolf. Ističući važnost gustoće neurona, što je biološka osnova koja se uočava kao razlika između ‘pametnih’ i ostalih (a ne veličina mozga), Wolf napominje kako čovjek tijekom čitanja gradi nove neuronske mreže. Slikovito rečeno, on tka gusto tkanje kojem se brže i lakše prenose impulsi. Pritom se preoblikuju neuroni u cijele sfere ili dijelove mozga podatne za novu funkciju – čitanje. Ništa od toga nije unaprijed postavljeno (Wolf 28). Iz te činjenice možemo izvesti dodatni zaključak: razvoj neuronske mreže može biti zaustavljen zane-marivanjem čitanja, ili navedene veze mogu oslabiti (dugoročno čak i odumrijeti) u slučajno dugotrajnijeg izostajanja čitateljske prakse. Ili, možda još jedan smjeliji: trajno napuštanje tiska kao medija te prijelaz na digitalne medije može oslabiti cijelu sferu, te razvijanjem nekih drugih neurona trajno promijeniti strukturu mozga.

Upravo na tu kontroverznu biološku osnovnu promjene je upozorio njemački neuroznanstvenik Manfred Spitzer. Nije sasvim jasno zašto je javnosti teško prihvatiti da društvene mreže i mobiteli mijenjaju strukturu mozga jer usvajanje svake vještine to čini, pa nam je svejedno to teško prihvatiti. To se događa i kad čitamo, i kad sviramo; mozak se mijenja dodatnim aktivnostima, ali isto tako jednako i neaktivnošću (Spitzer 2018: 30-37). Sada sva ta saznanja treba staviti u kontekst prvih

generacija koje su odgojene potpuno digitalnom tehnologijom, koje provode neusporedivo više sati pred ekranom nego pred knjigom, te kojoj je dominantna praksa 'scrollanje', a ne dubinsko čitanje.

O tome, nastavlja Spitzer, nema dovoljno istraživanja jer smo zatrpani bukom kompanija koje propagiraju upravo nekritičko i neumjerenno korištenje digitalne tehnologije jer od toga ostvaruje izravan profit. Svejedno je teško zaniijekati očigledne biološke promjene: drugi način djelovanja razvija druge centre u mozgu. Prilikom primjene digitalnih medija, tradicionalna vještina dubinskog čitanja je zanemarena, pa prema tome i pripadajući centri u mozgu. Zato imperativ brzine i istovremenosti u uporabi tih medija razvija vještinu multitaskinga te pripadajućih centara u mozgu zaduženih za kratkotrajno pamćenje i vizualnu stimulaciju. Dobro je što se pritom razvijaju i centri za kontrolu misaonih procesa dok je količina ulaznih informacija optimalna; preko te granice, a nju se vrlo često prelazi, cijeli proces je kontraproduktivan i rezultira površnom obradom istih (Ibid.: 212-224). No, time smo prešli s biološke razine problema u sferu obrade informacija, učenja i drugih procesa koji pripadaju drugim komponentama modela.

Osjetila komponenta

Struktura ulaznih informacija (u kojoj su forme postavljene pred nas) uvjetuje našu reakciju u smislu odluke kojim ćemo ih osjetilima obraditi, percipirati, i pretvoriti u impulse koji će se onda biokemijskim putem distribuirati neuronskim mrežama i kasnije sintetizirati u znanje ili iskustvo. Pritom, naravno, nije nikako zanemarivo je li pred nama informacija u formi usmenog glasa, lista papira ili beskrajnog niza rasprave ispod određenog statusa na društvenom profilu. O tome će ovisiti koja ćemo osjetila upotrijebiti da to procesuiramo te, ako jedna forma dominira nad drugom, neizbježna je činjenica da će određena osjetila oslabjeti, a druga napredovati. Uostalom, to se i dogodilo prijelazom s usmene priče na tisak. To je i središnja ideja McLuhanove *Gutenbergove galaksije* (1973). Dali smo prednost drugim čulima i promijenili način doživljaja svijeta kada smo prešli na tisak. U razdoblju dominacije usmenog načina razmjene informacija, prevladavalo je osjetilo sluha, a ono je s taktilnim i vizualnim osjetilima činilo cjelinu doživljaja svijeta. Taj usmeno konstruiran svijet imao je neodređenu apstraktnu dubinu punu sugestija. Dolazak abecede sve je sveo na vizualno. A kako bismo u tom papirnatom svijetu ipak doživjeli nekakvu dubinu ili treću dimenziju, morali smo čak vizualna osjetila potpuno 'odsjeći' od slušnih i taktilnih (u smislu da, iako ne čujemo i ne možemo opipati punoću predstavljenog svijeta na novom mediju,

mi smo odlučili ipak je podrazumijevati samo na temelju onoga što vidimo).

Spitzer (2018: 11) pita se što će se dogoditi s osjetilima i emocijom ljudi u sljedećoj situaciji: "U SAD-u mladi trenutno troše više vremena na digitalne medije – dobrih sedam i pol sati dnevno – nego na spavanje". Budući da se radi o potpunoj prevlasti digitalnih medija nad tiskanim te da je suvremeni čovjek većinom okružen digitalnim univerzumom, sasvim je legitimno pitanje kakve će promjene zahvatiti sama naša osjetila. Njih je teže uočiti jer se radi o novom procesu koji se upravo odvija i koji možda nije u potpunosti realizirao svoje učinke, ali možda možemo naslutiti u kojem smjeru sve ide. Spitzer nastavlja govoriti o površinskom podražaju na koji se ljudi navikavaju: svaka nova informacija izaziva određenu razinu dopamina ili hormona sreće, i na toj činjenici počiva logika društvenih mreža i njihovih notifikacija. Ispostavlja se da mi reduciramo vizualni osjet na plitke i kratkoročne podražaje. S vremenom postajemo ovisni o njima, pa nam čak i kratkoročna nedostupnost istih izaziva depresiju, gubljenje samokontrole, depresiju i nesanicu. Neometana izloženost svejedno ima negativne posljedice: socijalnu disfunkciju, anksioznost, smanjen vokabular.

U drugoj studiji, u kojoj se Spitzer (2021) posebno bavi utjecajima pametnih telefona na ljudsko ponašanje, dio koji se odnosi na percepciju i emocije daje razloge za zabrinutost. Što se tiče osjetila vida, ekran dovodi do reduciranja mobilnosti vidnog živca, do kratkovidnosti, znatnog slabljenja ostalih osjetila zbog manjka kontakta s materijalnim (ne-digitalnim) svijetom. Tu su još poremećaji u razmišljanju jer sama prisutnost mobilnog uređaja privlači pozornost svih osjetila i dekoncentrira nas u drugim aktivnostima. Također, obradom površinskih podražaja i usmjeravanjem na digitalne filtrirane prikaze čovjek kreira jednu sliku svijeta koja nije realna, pa je u usporedbi istoga s realnim svijetom najčešći rezultat depresija. S obzirom na i dalje rastući udio uporabe digitalnih medija, potpun učinak nemoguće je analizirati. Ali, možemo iz izloženog naslutiti. Naša su osjetila usmjerena na ekran i na doživljaj imaginarnog svijeta koji je kreiran u sferi mreže. I ona će se postepeno tom svijetu prilagoditi.

Doživljaj vremena i prostora

Skupina teorijskih tekstova koji se dotiču promjena nakon promjene dominantnog medija (prvo tisk, zatim digitalni medij) opisuje niz promjena (u slučaju tiska više, u slučaju digitalnog medija manje) iznoseći niz onih koje bi se mogle odvojiti zasebno u jednu skupinu (u ovom slučaju, komponentu modela) i podvesti pod zajednički nazivnik

– doživljaj vremena i prostora. Medij kojim ljudi većim dijelom komuniciraju neizbježno uvjetuje način na koji će zamišljati prostor, ali i na koji će doživljavati vrijeme. Nekada stabilne kategorije u suvremenoj teoriji prikazuju se kao imaginarni entiteti podložni konstrukciji koja je uvjetovana pripadajućim kontekstom, a medij je dio tog konteksta.

Konkretno, McLuhan (24-40) opisuje kako je prelazak iz usmenog u pismeno društvo promijenilo samu kartografiju; nekada većinom nepoznata sfera ispunjena izmaštanim prostorima, magičnim predjelima i zamišljenim (mitskim) prostranstvima postala je grafički i metrički precizno seciran prostor s pripadajućim koordinatama. Taj svijet više nije, nastavlja autor, niti najmanje magičan; on je sada sasvim konkretna činjenica predstavljena naglašeno vizualno (skicama, oznakama, simbolima). Što se tiče vremena, tu također imamo vrlo znakovitu promjenu iz heterogenosti i cikličnosti u jednoobrazno vrijeme (koje prati jednoobrazni kontinuirani prostor). Usmena su društva uranjala i izranjala u različita 'vremena' (naglasak je na množini), uvjereni u njegovo cikličko kretanje koje putem mitskih obreda mogu čak i nadzirati ili povremeno intervenirati uključujući se u različite etape tog ciklusa. Pismeno društvo donijelo nam je pravocrtno jednolično vrijeme koje protječe istim tempom i kod kojeg postoji samo sada, bez mogućih skokova i uplitanja. Za usmenog čovjeka, nastavlja McLuhan (185), sve je obuhvatno u jednoj sintezi; sve moguće verzije vremena sa svim ciklusima postoje istovremeno. Vizualni čovjek sve svodi samo na jedno vrijeme, ono čije znakove protjecanja vidi, a onda ga zatim još detaljno kvantificira i podređuje mjernim jedinicama.

Što se dogodilo s vremenom u dobu koje se podudara s dominacijom digitalnih medija? Isti autor naslućuje (iako je knjiga objavljena sedamdesetih godina prošlog stoljeća, dakle puno ranije nego što je internet postao dominantno sredstvo komunikacije i uspostavljanja društvenih odnosa) kako je prethodno opisana linearna koncepcija vremena ugrožena već početkom dvadesetog stoljeća (podudarno s pojavom radio i televizijskog medija, ako smijemo dodati, u ovom kontekstu). Tada je naime u fizici kreirana ideja ili teza zakrivljenog prostora, te relativnosti vremena i prostora (iako su se pola stoljeća borile s tradicionalnom newtonovskom fizikom i klasičnim zakonima termodinamike).¹ Ta

1 O promjena paradigmi u doživljaju vremena i prostora može se dosta toga saznati iz prikaza u knjizi *Tkivo svemira: prostor, vrijeme i zašto su stvari takve kakve jesu* (Greene 2006). U njoj možemo vidjeti kako smo od početne ideje zakrivljenosti prostora došli do iznenađujućih otkrića kvantne fizike o najsitnijim dijelovima svijeta oko nas, kvarkovima, koji se ponašaju i kao val i kao čestica, i koji na toj razini mogu biti uočeni na dvama mjestima u isto vrijeme, čime je poljuljano sve što smo do sada znali o materiji kao 'čvrstoj tvari'. Mnogostrukost, istovremenost i 'valovita' narav svijeta podudara se s nestabilnošću imaginarnog svijeta u koji nas uvlače digitalni mediji.

nagriženost koju McLuhan (285-286) detektira desetljećima ranije kulminirala je upravo u našem suvremenom trenutku kojim dominiraju digitalni mediji. Nestabilnost je pojam koji povezuje svjetove s ove i one strane ekrana: nestabilni materijalni svijet koji je na kvantnoj razini neukrotivi i nepredvidivi val zrcali nestabilni imaginarni svijet u koji uranjamo kada želimo nešto shvatiti, naučiti ili komunicirati. Jer, kako Manuel Castells (392-402), sveobuhvatni analitičar umreženog društva, konstatira: sada je naša kultura ustvari virtualna kultura, a naš je prostor stopljen u jedinstven multimedijalni okoliš. U njima je sve što čini ukupnost zvanu 'vrijeme i prostor' rezultat promjenjivosti, protočnosti, mnogostrukih interpretacija.

Društveni i politički odnosi

Unutar problematike doživljaja vremena i prostora već je otvoreno pitanje društvenih odnosa koji su također smješteni u koordinate tih dviju kategorija: unutar vremena i prostora odvijaju se naši odnosi. Dinamika i forma tih odnosa uvelike će ovisiti je li njihov kontekst linearno i stabilno vrijeme, ili digitalno vrijeme sa svojom nestabilnošću, relativnošću i krajnjim ubrzavanjem. Karl Popper (2003) društvene je promjene inicirane pismom sažeo pod sintagmu 'otvoreno društvo'. Usmena su društva zatvorena jer se odvijaju u malim plemenskim nišama, tim skučenim univerzumima u kojima su odnosi definirani srodstvom i statični. Nasuprot njima, otvorena društva nastala primenom pisma ujedinjuju se po principu imaginacije ili zamišljenog zajedništva te na znanju ili uvjerenju da na temelju određenih kriterija (jezik, kultura i sl.) pripadaju istoj skupini. U tom je smislu to 'društvo' otvoreno jer svoje granice mijenja i može obuhvaćati sve one koji prihvaćaju prevladavajući sustav vrijednosti i kulturne norme.

Kada smo kod elementa imaginacije ili zamišljaja spomenute zajednice, pa i pratećeg osjećaja pripadnosti jednom društvenom nad-entitetu, onda je cijela stvar, konstatira McLuhan (228), nezamisliva bez medija koji bi različitim subjektima omogućio suživljavanje s tim konceptom, a to je upravo tisak. Na istu se tezu nadovezuje i Benedict Anderson (1990) sa svojom studijom čiju tezu sažima i ilustrira sâm naslov koji glasi *Nacija: zamišljena zajednica*. U njoj detaljnije obrazlaže proces imaginacije zajednice, što, osim uvjetovanosti i proizvoljnosti samog procesa konstrukcije nacije, usput sugerira i radikalnu tezu da nacija objektivno ne postoji; ona je izmišljanje tradicije i umjetno sklapanje koncepta pod kojim će se određeni društveni subjekti ujediniti.

Digitalni medij otvorio nam je mogućnost izgradnje novog svijeta s novim tipom odnosa. Danas čovjek vodi ustvari život na dvjema

razinama: jedan stvarni, a drugi virtualni. Što više odmičemo s novim tehnološkim promjenama, to se više povećava postotak virtualnog. Što se tiče odnosa tih dvaju života, moguće su sve varijacije – da se međusobno nadopunjuju, osporavaju ili da su jednostavno različiti. Ono što ćemo graditi u virtualnom svijetu kao digitalni produžetak svojega identiteta može biti izmaštana frizirana verzija nas samih, samo njegova nadopuna ili nešto posve drugo, nešto što u realnom svijetu nikada ne bi moglo biti (Schmidt i Cohen 2014). Ali, virtualni je svijet upravo to: niz beskrajnih mogućnosti za oblikovanje sebstva i uspostavljanja odnosa s drugim sebstvima.

Kreiranjem te naše virtualne točke, a nakon toga i virtualne mreže odnosa s drugim točkama, mi pletemo 'društveno' tkivo onoga što se danas popularno zove globalno selo. U njemu smo svi povezani jedni s drugima, samo što se naši odnosi zadržavaju u sferi digitalnog te podliježu anomalijama tog medija (neiskrenost, nestabilnost, radikalnost itd.). Pritom je najvažnije da smo u tim novim društvenim odnosima, kako napominje Katarina Peović Vuković (22-38), agensi koji sudjeluju u stvaranju profita vlasnika medija i društvenih mreža, te oglašivačke industrije čiji oglasi prate naše virtualne lokacije susreta. U pitanju je, nastavlja autorica, korporativni postideološki svijet u kojem nema nikakvog oblika centra upravo zato što nema ideologije koja bi ga uspostavila. Umjesto toga imamo decentraliziranu skupinu potrošača, umjesto društvene zajednice koju okupljaju vrijednosti, a nad kojima se provode različiti decentralizirani parcijalni oblici nadzora. Međutim, sve je to samo vrh sante leda s obzirom na sve ono što nam na društvenoj razini donosi dominacija digitalnog medija.

Jezik i komunikacija

Ako raspravljamo o mediju, to jest promjeni medija, onda je očito da će pitanje jezika i komunikacije biti od središnje važnosti, jer medij prenosi upravo komunikacijske poruke; na mediju je upisano komunikacijsko sredstvo – jezik. Mada, kako se bližimo suvremenom dobu, pojam jezika postaje upitan, ili smo barem prisiljeni primjenjivati njegovo šire značenje jer se on 'puni' slikovnim znacima koji istiskuju riječi (emotikoni, gifovi, recimo). To je komponenta modela koja ne predstavlja samo tehničku promjenu sredstva i načina prijenosa poruke, nego povlači za sobom opsežnije promjene. Jezik su i emocije, jezik je i identitet, jezik je i sredstvo spoznaje svijeta oko nas. Peti Stantić (16-36) piše o važnosti jezika za kognitivni razvoj pojedinca; naročito o važnosti jezične igre. Ne radi se o nostalgiji za 'starim' oblicima komunikacije, nego o činjenici da je jezik kakav smo poznavali

prije digitalne tehnologije oblikovao čovjeka kakvog danas poznajemo. Autorica napominje, današnji je čovjek kroz taj jezik učio voljeti, razmišljati, osmišljavati sebe kao cjelinu i kroz takav se jezik razvijao. Postavlja se pitanje: što jednog dana kada takvog jezika nestane?

Koristeći se ponovno metodom usporednog proučavanja posljedica, vraćamo se promjenama koje je taj jezik, pismeni, kakav danas znamo, unio prilikom svog uspostavljanja dominacije na mjestu usmene komunikacije. McLuhan (24-40), kao i kod prethodnih komponenata, tu je detektirao temeljne promjene. Audio-taktilni svijet temeljio se na usmenim riječima koje su imale mnoštvo mogućih značenja bez nadzora, bile su svijet za sebe, imale su određenu magiju, čudesnu moć. Usmene plemenske zajednice vjerovale su da njima mogu izravno liječiti, pokretati fizičke procese i slično. Prijelaz na pismo je prijelaz na vizualni osjet, a to je svijet u kojem djeca uče prikaze slova. Ona su sada tehničko sredstvo u kontroliranim uvjetima. Pored toga, nastavlja McLuhan (188), jezik više nije sredstvo istraživanja i percepcije; zahvaljujući tisku, on postaje fizička prijenosna roba kojom se čak može trgovati. Ali, ipak, unutar takvog vizualnog jezika, mi smo kreirali svoj svijet i pronašli način kako da sebe osmislimo unutar svijeta.

Logično je očekivati da će se krupne promjene dogoditi kada uslijed digitalne tehnologije jezik poprima sasvim drugačiju formu. U knjizi *Uspón umreženog društva*, Castells (357) vrlo sažeto i precizno konstatira: današnje su sredstvo komuniciranja supertekst i metajezik u kojima su, prvi put u povijesti, ujedinjeni svi pisano-govorni oblici ljudske komunikacije. Doista, digitalna tehnologija omogućuje slanje dijelova govora (video ili glasovne snimke), fotografije, animiranih prikaza ili čak dijelova filma, skica, emotikona te još uvijek, mada sve manje, klasičnog teksta. Tako smo došli do jednog univerzalnog digitalnog jezika koji služi za stvaranje, pohranjivanje, obradu i slanje informacija (64). Taj metajezik, jezik nad jezikom, smješten je u mreži (ne više na papiru), a u njoj se odvija, kako to ističe Katarina Peović Vuković (2012) horizontalna komunikacija. Naime, u njoj nema više pasivnog čitatelja koji se nalazi 's druge strane papira', nego imamo aktivnog čitatelja koji čita i sudjeluje u kreiranju čitanog, a to može činiti s apsolutno bilo koje točke, kao i mnoštvo drugih subjekata, jer su svi oni ravnopravni. Što točno uzrokuje takav jezik? Ista autorica napominje gubljenje privatne sfere jer je u takvoj komunikaciji sve postalo javno, spominje i veliku opasnost od totalitarizma, nadzora pojedinca... Ali, osim tih fragmentiranih mjestimičnih 'upozorenja', ne može se dobiti dojam da teoretičari danas imaju jasan pregled što ovaj novi način komunikacije znači za čovjeka i kako ga točno mijenja.

Čitanje i pamćenje

Iako je čitanje, pa time i pamćenje, sastavni dio jezika i komunikacije, dakle, prethodne komponente, ipak u ovom slučaju izdvajamo taj kompleks problema posebno jer se tu odvijaju vrlo značajne promjene prilikom primjene digitalne tehnologije. Možemo govoriti o čitanju kao samom društvenom činu, o čitanju kao umnom procesu, pa o pamćenju kao pokušaju usvajanja određenih vještina i sposobnosti koje iz njega slijede (razumijevanju, recimo). Povijest čitanja Alberta Manguela (2001) daje nam dobar uvid kako je to izgledalo u slučaju pojave tiska. Na samom početku svoje studije, autor napominje da čin čitanja povlači za sobom i druge činiove koje uvjetuje, a to su ne samo vid i percepcija, nego i zaključivanje, prosudba, pamćenje, prepoznavanje, iskustvo itd. Čitanje je rezultat dugotrajnog procesa truda i vježbe, našeg nastojanja da od nedefiniranog potencijala u lijevoj polutki mozga razvijemo centar za čitanje i dekodiranje jezika. To je dugotrajan proces jer spomenuti centar uključuje, za vrijeme čitanja, mnoštvo usporednih procesa: uključivanje prethodnog iskustva i znanja, naših emocija, usvajanje znanja, angažiranje i izgradnja osobnog ukusa, uvažavanje društvenih običaja itd. (Manguel 46-49).

Prve pojave rijetkih (rukom) pisanih tekstova u i dalje prevladavajućoj usmenoj kulturi bile su praćene, kako vidimo iz povijesnog pregleda, čitanjem na glas. Čitanje je bilo javni čin jer je i dalje naglasak bio na zvuku. Slovo je božansko, tekstovi su uglavnom sakralnog karaktera, a u njima se nalazi neka vrsta objave koja je od više sile upućena cijeloj zajednici. Zajednica je onaj kojem je tekst adresiran, iako velik dio zajednice nema sposobnost čitanja, što je dodatni razlog za usmeni iskaz (55-58). Čitanje pak tiskanog materijala samostalni je individualni čin. Tisak je donio tu usamljenost i intimnost čitanja, a time i mogućnost kreiranja vlastitih interpretacija nasuprot onoj službenoj ili propisanoj od crkvenih i ostalih poglavara u usmenom dobu. Na slikarskim umjetničkim djelima iz renesanse prvi put se pojavljuju prikazi plemkinja u usamljenom činu čitanja u krevetu pred spavanje (161-173). Tako su ljudi samostalno počeli stjecati pismenost, što je prva stepenica prema razvoju složenijih vještina. Peti Stantić (72-103) razlikuje čitače od čitatelja. Prvo dolaze čitači koji su jednostavno pismeni. Nakon toga, pojedinci razvijaju ostale složenije vještine kao što je razumijevanje, apstrakcija, kritičko razmišljanje, i time postaju – čitatelji.

I to je otprilike situacija kakvu smo imali do prije dva desetljeća. Postupno savladavanje spomenutih razina, to jest vještina na kojima se temeljio (donedavno) prevladavajući koncept znanja. No, Maryanne Wolf u svom klasiku kada je u pitanju tema utjecaja suvremene tehnologije na proces čitanja i pamćenja, pa time i koncept znanja, pod

naslovom *Čitatelju, vrati se kući*, započinje raspravu sasvim logičnom konstatacijom: "(...) svaki medij u kojem čitamo daje prednost nekim spoznajnim procesima u odnosu na druge" (Wolf 18). Nakon toga, razvija dalje niz pitanja koji će je voditi do vrlo uznemiravajućih teza: "Hoće li, na primjer, kombinacija čitanja u digitalnim formatima i svakodnevna uronjenost u brojna digitalna iskustva – od društvenih mreža do digitalnih igara – spriječiti formiranje sporijih spoznajnih procesa koji su svi redom dio dubinskog čitanja, kao što su kritičko mišljenje, osobna refleksija, zamišljanje i empatija?" (18-19).

Ako je pojava tiska uzrokovala, kao što smo vidjeli u uvodnom dijelu ovog poglavlja, velike promjene u načinu čitanja, zašto je kontroverzno ili nemoguće zamisliti da će se isto tako krupne promjene dogoditi s primjenom digitalne tehnologije? Ako su sposobnosti i vještine koji su nas dovele do ovog stupnja civilizacije ustvari stjecane mukotrpnim vježbama (usput rečeno, tijekom stoljeća), zašto je teško zamisliti da bi isto tako mogla nestati? Wolf pokušava upozoriti da se sa samim činom čitanja događaju velike promjene te da čitanje u kontekstu suvremene tehnologije ima sasvim drugačije karakteristike. Pritom se oslanja na brojna istraživanja koja potvrđuju da je čitanje na digitalnoj tehnologiji površno, popraćeno skraćenom pozornošću, usmjereno samo na zapažanje novih podataka (kao novih podražaja o kojima postajemo ovisni). Odsutnog dubinskog čitanja vodi nas nužno prema kratkoročnom pamćenju nakon kojeg nemamo sposobnost kritičkog odmaka, analitike ili sintetiziranja (82-95).

Dakle, promjene će zahvatiti i samo pamćenje, upozorava Spitzer (2018: 60-67). Dugoročno pamćenje ovisi o dubini obrade informacije ili sadržaja. A digitalni mediji smanjuju dubinu upravo brzom izmjenom informacija, također njihovim mnoštvom, inzistiranjem na atraktivnosti sadržaja te nas time ograničavaju na kratkoročno pamćenje. No, futuristi su tu da nadomjestе taj nedostatak sa svojim predviđanjima koja su po tezama isti, samo se razlikuje ton iskaza – je li ironičan ili nekritično optimističan. James Bridle, koji spada u prvu skupinu, iznosi argumente o učenju i tehnologiji zbog kojih doba koje nam dolazi zove 'mračnim dobom'. Piše Bridle (116-131), učenje ionako prepuštamo strojevima. Njihove su mogućnosti sada takve da nezamislivo nadmašuju ljudske sposobnosti. Mogućnosti umjetne inteligencije i strojnog učenja razvijaju se tom brzinom da ih ljudski um više ne može niti obuhvatiti u smislu obima ili potencijala. I tako se bespomoćno prepušta u ruke algoritmima. Strojevi sami uče, stvaraju svoju logiku i veze između usvojenog te kreiraju svoja rješenja, koja mi prihvaćamo, iako su nam neshvatljiva. Je li to onda razlog za odustajanje od rasprave kako će čovjek pamtit i učiti u doba suvremene tehnologije, ili na njezinu inzistiranje?

Istraživanje i proučavanje

Ako zamislimo tijek misaonih procesa potaknutih konzumiranjem medija, onda će nam se pojaviti još jedan sloj problema. Medij prezentira jezik, jezik je komunikacija ili prijenos poruke, mi medij čitamo, pamtimo pročitano i učimo. Međutim, sve to stečeno nekada koristimo kako bismo išli dalje u samostalno istraživanje i proučavanje nepoznanica koje medij još nije pokrio. Kročimo u nepoznato i stječemo nova saznanja. Renesansa nam je ostavila, a prosvjetiteljstvo čvrsto postavilo, empirijskog čovjeka kao subjekta koji prikuplja provjerljive informacije, sistematizira, sintetizira, sklapa u model, pa onda proučava funkcionira li kreirani model i u drugim situacijama. Opažanje, provjera, mjerljivost, eksperiment, sve su to postupci koji su se aktivirali u doba pismenog obrazovanog čovjeka koji je svoj napredak temeljio na znanju čiji su sadržaj 'ispunili' upravo ti procesi. Prije toga, usmeni se čovjek oslanjao na predaju, objavu, neprovjerene informacije, nekritički prihvaćene aksiome. Promjena se, dakle, već jednom dogodila. Što se događa sada s istraživanjem i proučavanjem u kontekstu suvremene tehnologije?

S obzirom da govorimo, kako tvrdi Castells (94), o globalnom informacijskom dobu, za početak treba imati na umu da je glavna sirovina suvremenog doba – informacija. Naglasak je na pojmu 'sirovina'; informacija više nije (samo) sredstvo spoznaje ili znanja, ona je sada i predmet trgovine, profita, prestiža, dominacije. Informacijama se trguje; onaj koji ima najviše informacije ili najbrže do njih dolazi, zauzima dominantnu poziciju. Međutim, to i nije najveći problem s informacijama. "Samo Facebook svakog dana proizvede najmanje 2,7 milijardi jedinica sadržaja i oko 600 terabajta podataka. Čovječanstvo je u prošle dvije godine proizvelo više podataka nego u čitavoj svojoj dosadašnjoj povijesti, a stopa rasta se i dalje povećava za 60 posto godišnje" (Bhaskar 11). Postavlja se pitanje: što je od svega toga bitno? Na čemu ćemo graditi svoje znanje? To su pitanja bez odgovora jer, nastavlja autor, ponestaje kriterija i onih koji bi mogli izvršiti bilo kakav odabir ili selekciju.

Sve to svedeno neće zaustaviti daljnju proizvodnju informacija. Ona je rezultat inzistiranja razvijenog dijela svijeta na kulturi izobilja i visokom standardu, svojevrsnoj hiperprodukciji temeljenoj na materijalizmu i potrošačkim vrijednostima; to je društvo lagodnosti i komoda kojem je upravo taj komoditet važniji od funkcionalnosti. Prezasićenost se odvija na svim razinama, u svim vrstama robe, pa tako i kada su u pitanju informacije, zaključuje Bhaskar. Da se vratimo Spizteru kada pokušavamo uključiti u ovu problematiku pitanje vrijednosti i normi; nitko više nije zainteresiran istraživati, prikupljati

podatke i na njima graditi sintezu, ili, kolokvijalno rečeno, 'istinu'. Istina više nije važna, mi smo zašli u postčinjenični svijet u kojem imamo na izbor mnoštvo jednakih istina, poput više verzija zubne paste, i biramo s police onu koja nam najviše odgovara. I tako gradimo svoj svijet sa svojim istinama s kojima smo sretni i zadovoljni. Tu našu sklonost prepoznali su digitalni mediji: oni oblikuju filter-mjehuriće oko nas i prilagođavaju informacije za koje tragamo svojoj verziji istine. To jest, prilikom prikupljanja informacija, serviraju nam one za koje je najveća mogućnost da će nam se svidjeti (Spitzer 2021: 170-190).

To će značiti da su naš identitet, naš profil, naše sklonosti, naša 'istina' – racionalizirani i prevedeni u digitalne kodove. Dvadeseto stoljeće doba je racionalizacije, ali one koja je imala izvor o čovjeku; sada se naracija prenosi na strojno učenje i ideal 'čovjekolikog stroja'. To je krajnji oblik racionalizacije koja sve ljudske funkcije, pa i njegove emocije, pretvara u algoritme (Peović Vuković 55-58). To povlači za sobom i novi način mišljenja zvanog komputacijsko mišljenje; ono počiva na uvjerenju da je sve moguće prevesti u model, da se sve može predvidjeti i definirati algoritmima. I taj će posao najbolje obaviti računala jer su ljudske sposobnosti u tom slučaju nadmašene i time smo, prema pristašama takvog načina mišljenja, neizbježno na jasnoj trasi napretka (Bridle 24-46). Sveukupno, čovjeku ostaje da se poigrava informacijama u sferi zabave, a sve ostalo prepusti strojevima.

Znanje i obrazovanje

Koncept znanja i učenja, baštinjen od prosvjetiteljstva do danas, ustvari je sustav koji je oblikovao sve nas formirane prije dominacije digitalnih medija ulaskom u novo tisućljeće. Kada bi trebalo opisati taj koncept prisutan od dominacije tiskanog medija, najlakše bi bilo reći da je to jednostavno ono što smo donedavno živjeli. I, očito, koncept kojem se naziru ogromne pukotine i koji počinje ustupati mjesto nekoj drugoj vrsti 'znanja' koju donosi suvremena tehnologija. Iako je prijašnji koncept znanja (bio) dio svakodnevnog iskustva, ipak bi ga trebalo nekako definirati. U tom slučaju mogli bismo krenuti u raspravu od pojma znanosti kako ga Dubravka Oraić Tolić definira u knjizi/priručniku *Akademsko pismo* (95), gdje piše: "(...) skup metodoloških međusobno povezanih sustavnih spoznaja nekog područja, ljudskog znanja o prirodi, čovjeku i društvu utemeljenih na opažanju, pokusima i dokazima". Čini se kako je sve bitno tu: metodologija kao skup racionalni definiranih, provjerenih i konsenzusom usuglašanih postupaka, povezanih u sustav, temeljenih na pokusima i dokazima. Dalje od toga, za potrebe ovog rada, nije potrebno ići. Već samo uvidjeti

kako je digitalna tehnologija dovela u pitanje svaki od tih elemenata definicije, što znači da ono što nazivamo 'znanjem' danas zahtijeva novu definiciju.

Posljednja komponenta modela koji upućuje na usporednost promjena uvjetovanih promjenom medija, u slučaju tiska i u slučaju digitalnih medija, jest ona koja se odnosi na znanje kao naš pokušaj da obuhvatimo sve prethodno navedene procese te iz toga formiramo jednu cjelinu kojom sebi predstavljamo svijet i samog sebe. Tisak je tu usustavio određenu praksu koja nas je dovela do današnjih znanstvenih spoznaja. Digitalna era podudara se s posebnim tipom odnosa prema toj cjelini, znanju, slici svijeta, na način da od nje – odustaje. Za Castellsa (39), ovo doba je doba kraja razuma jer počiva na odricanju sposobnosti razumijevanja i pronalaženja smisla, to jest obuhvaćanja bilo kakve cjeline. Na takve postavke nadovezuje se Bridle u svojoj spomenutoj studiji "Novo mračno doba" gdje prikazuje prilično pesimističnu viziju budućnosti u pogledu znanja, što i sam naslov sugerira. On tvrdi: "I tako smo danas povezani s golemim skladištima znanja, a još nismo naučili misliti. Istina je zapravo suprotno: ono što je trebalo prosvjetliti svijet u praksi ga zamračuje. Obilje informacija i mnoštvenost svjetonazora koji su nam danas dostupni preko interneta ne otvaraju koherentnu konsenzualnu stvarnost nego stvarnost raskidanu fundamentalističkim inzistiranjem na pojednostavljenim narativima, teorijama urote i postčinjeničnom politikom. Ideja o novom mračnom dobu potječe od tog proturječja" (Bridle 19).

U cijeloj skali emocija i odnosa prema promjeni koncepta znanja, imamo pesimiste poput Bridlea, ali i umjerene reformatore kao što su Wark McKenzie i Howard Rheingold s kojima je, kao istaknutim teoretičarima znanja, razgovarao Petar Jandrić, a razgovore objavio u knjizi *Znanje u digitalnom dobu* (2019). McKenzie uočava da je svo sadašnje znanje manjkavo, tvrdeći da ono što mi trenutačno nazivamo znanjem dolazi s drugoga planeta, svijeta koji više ne postoji. Sadašnji svijet nešto je sasvim drugo i toliko se brzo mijenja da hitno moramo reagirati kako bismo ublažili izazove koje pred nas stavlja. On izlaz vidi u spajanju znanja i intuicije, novom konceptu znanja koji bi se bližio umjetnosti. A znanost koja bi iz njega proizlazila se pak bližila znanstvenoj fantastici. Rheingold pak smatra da je fragmentacija znanja prednost; to znači da je znanje demokratizirano, pristupačno svima, bez mogućnosti kontrole ili cenzure, iz čega će se izroditi više korisnih ideja.

Uz spomenute, imamo i krajnje optimiste kao što su Eric Schmidt i Jared Cohen, vodeći ljudi Googlea koji su svoju viziju budućnosti prezentirali u knjizi *Novo digitalno doba* (2014). Sam se pojam učenja, prema njima, nužno mijenja jer nam učenje temeljeno na memoriranju ne treba kada su sve moguće informacije dostupne na dlanu preko digitalne

tehnologije. Učenje će se odvijati na praktičnoj razini i to putem videolinkova; budućnost je virtualna škola. Učitelj može biti algoritam, a čovjek se ne može, niti treba, natjecati s njim u smislu obuhvatnosti, već se usredotočiti na konkretne ideje i vještine. Čovjek mora usvojiti digitalne alate, a oni će umjesto njega dalje obavljati posao prikupljanja i sintetiziranja. Iz njihova se optimizma može zaključiti da čovjek jednostavno više ne mora 'znati', to je suvišno, nepotrebno. Algoritam zna, više i bolje od nas; čovjek će ga samo nadopunjavati alatima i uživati u plodovima rada – velikim brojem i velikom brzinom obrade podataka. Uglavnom, bili pesimisti, umjereni ili optimisti, jedno je jasno. Digitalni mediji donose sasvim novi kompleks koji bi bilo pogrešno zvati tradicionalnim pojmom 'znanje'; potrebno je ili skrojiti novi ili mijenjati definiciju postojećeg.

Zaključak

U radu je prikazan model koji se mogao koncipirati nakon istraživanja dostupnih saznanja i refleksija o promjenama nastalima prelaskom na tiskane medije te novijim prelaskom na digitalne medije. Komponente modela sugeriraju obuhvatnost promjena, ali i svojevrsni obrazac procesa koji se odvijaju na području ljudske percepcije, komunikacije, učenja i razmišljanja. Doprinos rada ne odnosi se toliko na samo koncipiranje tog modela nastalog usporednim proučavanjem promjena. To je jednostavno zahvat sintetske naravi. Veći doprinos rada trebao bi se odnositi na jedan drugi efekt koji bi takav model trebao izazvati. Osobni je dojam autora da je javnost spremna prihvatiti, kao što desetljećima prihvaća, teorije koje detektiraju promjene nastale primjenom tiskanog medija. To su već opća mjesta u humanističkim znanostima, a sami naslovi, poput McLuhanovih, početna referentna točka u raspravama o čitanju, tisku, učenju.

Međutim, teorije koje govore o promjenama nastalima najnovijim postupnim prelaskom na digitalne medije doživljavaju se kao histerija, distopija ili odraz staromodnosti (tobožnje nesklonosti novom načinu života i slično). Spitzer spominje i kako znatan dio krivice preuzimaju korporacije koje imaju direktnu zaradu od digitalnih medija, pa financiraju nekritična 'istraživanja' koja pretjerano jednostrano hvale svaki oblik tehnoloških novotarija. Usporedni model izložen u ovom radu trebao bi sugerirati – promjene su se jednom dogodile, i opet će. One se ustvari događaju. Ne možemo ih i ne trebamo zaustaviti. Ali trebamo promisliti što se događa s percepcijom, učenjem i znanjem; gdje bi nas sve to moglo odvesti; što trebamo učiniti kako bismo proces usmjerili prema zajedničkom interesu.

Literatura

- Anderson, Benedict. *Nacija: zamišljena zajednica*. Zagreb: Školska knjiga, 1990.
- Bhaskar, Michael. *Umijeće izbora u svijetu preobilja*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2018.
- Bridle, James. *Novo mračno doba (tehnologija i kraj budućnosti)*. Zagreb – Rijeka: Jesenski i Turk – Drugo more, 2019.
- Castells, Manuel. *Uspon umreženog društva*. Zagreb: Golden marketing, 2000.
- Greene, Brian. *Tkivo svemira: prostor, vrijeme i zašto su stvari takve kakve jesu*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2006.
- Jandrić, Petar. *Znanje u digitalnom dobu*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2019.
- Lujanović, Nebojša. *U rovovima interpretacija (strategija i tragedija nelegitimnog čitanja)*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2020.
- Mangul, Alberto. *Povijest čitanja*. Zagreb: Prometej, 2001.
- McLuhan, Marshall. *Gutenbergova galaksija (nastajanje tipografskog čovjeka)*. Beograd: Nolit, 1973.
- Oraić Tolić, Dubravka. *Akademsko pismo*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2011.
- Peović Vuković, Katarina. *Mediji i kultura (ideologija medija nakon decentralizacije)*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2012.
- Peti Stantić, Anita. *Čitanjem do (spo)razumijevanja; od čitalačke pismenosti do čitateljske sposobnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2019.
- Popper, R. Karl. *Otvoreno društvo i njegovi neprijatelji*. Zagreb: Kruzak, 2003.
- Schmidt, E. i Cohen, J. *Novo digitalno doba*. Zagreb: Profil, 2014.
- Spitzer, Manfred. *Digitalna demencija (kako mi i naša djeca silazimo s uma)*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2018.
- Spitzer, Manfred. *Epidemija pametnih telefona (prijetnja zdravlju, obrazovanju i društvu)*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2021.
- Šporer, David. *Uvod u povijest knjige*. Zagreb: Leykam international, 2015.
- Wolf, Maryanne. *Čitatelju, vrati se kući*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2019.

Od Gutenberga do Zuckenbergga - usporedba dvaju modela promjene mišljenja i znanja

Abstract

This paper brings into a situation of comparison or comparative reflection and study of two types of changes that accompanied the two introductions of a new dominant medium for communication. The first is the introduction of the written media instead of oral media, and the second is the introduction of digital media (network) instead of written media. The parallelism of changes, as it will turn out, almost leads to the establishment of a model according to which the consequences cascade down with a domino effect. They include not only material changes, nor only changes in the way of life, but also, which is particularly at the center of attention of this research, changes in the way of thinking and the formation of what we will officially call, after the thinking process, knowledge. Therefore, this paper would have one additional function, one that can be appealed: while on the one hand we read and accept ancient research on the consequences caused by the appearance of print, on those, much more extensive and dangerous, which include the transition to digital technology, we accept with reservation or even refuse. This is evidenced by the daily uncritical inclusion of technology in all spheres of human activity, trusting in the best possible outcome.

Keywords: press, digital technology, thinking, knowledge, education, cognitive processes, information, reading

Cross Cultural Studies Review

**A journal for comparative studies
of culture, literature, and the arts**

Edited by:

Nebojša Lujanović

Margina kao ogledalo

“Meni se to kod nas sve čini kao, ovaj, žabokrečina” – O pozicijama suvremenih hrvatskih čitatelja¹

Lovro Škopljanac (Sveučilište u Zagrebu)
lskoplja@m.ffzg.hr

I. Problem

Kao i u jezičnom komunikacijskom sustavu kojim se služi, elementi književnosti mogu se definirati razlikama prema drugim elementima istoga sustava, što rutinski čine govornici i čitatelji jezika i književnosti. Znači, kao što u govornom i pisanom jeziku razlikujemo riječi s obzirom na izgovor i pisanje početnoga glasa odnosno slova, tako i u književnosti razlikujemo primjerice vrste stiha, retoričke figure, dramska lica, vrste i rodove, književna razdoblja i tako dalje u međusobnim odnosima koji se kroz povijest neprestano mijenjaju, opet baš kao i jezik. No, što se događa ako “zamrznemo” jedan dio toga književnoga sustava u sinkronijskom usjeku suvremenosti te pokušamo dokučiti kako njegovi najbrojniji korisnici – neprofesionalni čitatelji – definiraju svoju (o)poziciju u njemu i prema drugima? Konkretnije, što možemo zaključiti na uzorku jezično (i nacionalno) određenih *hrvatskih* čitatelja o tome kako oni doživljavaju književne podsustave i realnosti na koje se oni odnose, a također se određuju jezično (i nacionalno)? To je istraživački problem kojim započinje ovaj članak, donekle u skladu s uputom Karla Poppera da se do znanja dolazi prvenstveno preko problema, a tek zatim uz prikupljanje uvida, podataka ili činjenica (Popper 1972: 104, prema Hakemulder 2000: 29). No, prije prezentacije prikupljenih podataka, argumentacije prema kojoj se oni mogu smatrati činjenicama te izlaganja uvida koji iz toga mogu proisteći, predmet našega promatranja je u skladu s tematom unutar kojega se članak objavljuje nužno još dodatno problematizirati uvođenjem termina autokolonijalizma. Tu je problematizaciju lako

1 Rad je nastao uz potporu Hrvatske zaklade za znanost, kao dio Uspostavnog istraživačkog projekta UIP-2020-02-2430

postići jer je sam termin poprilično problematičan budući da se može definirati na različite načine. Ipak, nužno je uključiti takav ili sličan termin kako bi se preciznije odredile granice razmatranja o tome kako hrvatski čitatelji percipiraju “sebe” i “svoju” književnost u odnosu na “njih” i “njihovu” književnost te kulturni, nacionalni i fizički prostor, kakav ujedno podrazumijevaju realnosti kolonija i kolonizacije.

Proučavanje kolonijalizma dulje je vrijeme dio interesa, pa čak i instrumentarija književne teorije i kritike te ga je stoga donekle lakše definirati, i to upravo u odnosu na vlastiti i zaposjednuti prostor: “Prema klasičnim definicijama, kolonizacija se odnosi na procese dominacije u kojima naseljenici migriraju iz kolonizirajuće grupe na koloniziranu zemlju.” (Etkind 2015: 159) Znači, za kolonizaciju je potrebno da postoji barem jedna grupa koja fizički prelazi granice svojega prostora kako bi na drugome uspostavila svoju nadmoć, pri čemu je važna varijacija u tome da li drugi prostor sadrži ili ne sadrži pripadnike neke druge grupe koja će se kolonizirati. Brojne su daljnje varijacije te “klasične” situacije, recimo tako da dominantna grupa više (ili uopće) ne mora fizički prelaziti granicu i boraviti na koloniziranom prostoru, već nadmoć uspostavlja na daljinu pomoću ideologije, kulture, ekonomije i slično, u kojem slučaju možemo govoriti o neokolonizaciji (ili neokolonijalizmu). Granice se ne moraju prelaziti i zato što u inicijalnom trenutku kolonizacije uopće ne postoje, ili se kolonizacija odvija unutar njih. Etkind primjećuje da se u tom slučaju može govoriti o unutarnjoj kolonizaciji i samo-kolonizaciji, što povezuje uz njemačku i rusku povijesnu i historiografsku praksu, kojima je zajedničko da “konotiraju kulturno određenu dominaciju unutar nacionalnih granica, stvarnih ili zamišljenih.” U njemačkoj praksi unutarnja kolonizacija ima dijelom negativan prizvuk jer se odnosi na potencijalnu obranu od vanjskoga neprijatelja, točnije na “državno financiran program upravljanja granicom između Prusije i ‘slavenske divljine’ na istoku” (Etkind 2015: 160), dakle donekle slično (hrvatskoj) Vojnoj krajini za vrijeme Habsburške Monarhije. U ruskoj se praksi samo-kolonizacija odnosi na uglavnom pozitivno percipiran, višekratno ponavljani i dugotrajan proces napućivanja vlastite zemlje te stvaranju novog identiteta u slabo napućenim, multietničkim dijelovima istočne Rusije. Taj je proces uglavnom pozdravljan kao pozitivan napredak sve dok u Sovjetskome Savezu kolonizacija nije proglašena reakcionarnom te je napuštena njezina terminološka uporaba, i to ironično u trenutku “kada je sovjetska vlada implementirala najmasovnije i najbrutalnije metode kolonizacije u obliku prisilnoga rada zatvorenika gulaga.” (Etkind 2015: 170)

Ovdje je relevantno da Etkind i književnost koristi kao jedan vid stvaranja dominacije, o čemu najobuhvatniju ocjenu daje upravo prizivajući vizuru gulaga, na završetku jednoga poglavlja svoje eponimne knjige o unutarnjoj kolonizaciji (koja u takvoj podjeli obuhvaća i samo-kolonizaciju): “Kada su se ruski populist, cionisti i muslimanski aktivisti susreli u carističkom zatvoru, ili kasnije u sovjetskom gulagu, raspravljali su o velikim ruskim piscima sve do Tolstoja. Dugoročno, ruska se književnost pokazala iznimno uspješnim instrumentom kulturne hegemonije. Svojim je klasicima, hereticima i kriticima [kritičarima] pokorila više Rusa, ne-Rusa i ruskih neprijatelja od bilo kojega drugog imperijalnog poduhvata. Usustavljajući jezik, stvarajući zajedničko vrelo značenja i integrirajući multietničko čitateljstvo u golemom rasponu, ta je književnost predstavljala veliki probitak.” (Etkind 2011: 169) Iz perspektive stvaranja i održavanja nacija-država kakva dominira modernom europskom poviješću, književnost se stoga može shvatiti i kao aspekt vanjske i kao aspekt unutarnje kolonizacije, ovisno o tome na kojem jeziku i u ime koje grupe se ta književnost piše i/ili prevodi. Da povučemo još jednu paralelu s hrvatskom književnom poviješću, književna stremljenja ilirskih i hrvatskih preporoditelja tijekom 19. stoljeća mogu se shvatiti kao pokušaji da se objavljivanjem tekstova starije hrvatske književnosti i izvornim pisanjem književnih tekstova na hrvatskome jeziku izvrši unutarnja (re-)kolonizacija domaćega književnog prostora. Zajedno s performativnim i institucionalnim kontekstom koji ih je pratio (usp. Protrka Štimec 2019: 28-41), ti su napori trebali potisnuti vanjsku kolonizaciju kakva je pomoću književnih tekstova na njemačkom, talijanskom ili mađarskom jeziku djelovala preko hrvatskih nacionalnih granica, “stvarnih ili zamišljenih.” (Etkind 2015: 160)

Kao što pokazuju ovi primjeri, kolonijalizam prate moralne i etičke prosudbe o njegovoj opravdanosti i ispravnosti, pa se tako “klasična” prekogranična kolonizacija može smatrati opravdanom i ispravnom sa stajališta kolonizatora, dok će kolonizirani i objektivni promatrači vjerojatno zauzeti drukčiji stav. Isto vrijedi i za unutarnju kolonizaciju, a na tome tragu konačno dolazimo i do posljednje varijacije kolonijalizma koju možemo pripisati autokolonijalizmu. To je variranje unutarnje kolonizacije koja ovisi o vanjskom, prekograničnom utjecaju, ali koju ne provodi aktivno neka vanjska kolonizirajuća grupa. Kolonizaciju vrši sama kolonizirana grupa, i to s pozitivnim ili neutralnim predznakom prema kolonizirajućem utjecaju, a s negativnim predznakom prema postojećem realnom ili metaforičkom prostoru (ili domeni) koji se nastoji izmijeniti. Kao što je i Etkind primijetio govoreći o unutarnjoj kolonizaciji, termin “autokolonijalizam” se na engleskom

(kao suvremenom dominantnom jeziku znanosti) može donekle izjednačiti s terminom “samo-kolonizacije” (“self-colonization”), a već i osnovno pretraživanje recentnih radova o potonjem terminu otkriva veliku raznolikost tema na koje se primjenjuje. Da se zadržimo samo na Euroaziji, one obuhvaćaju raspon od nekritičkoga preuzimanja zapadnjačkih epistemoloških paradigmi u kineskom visokom obrazovanju (Hwang 2016), preko utjecaja elita na procese urbanizacije u Tajlandu i Iranu (Sintusingha i Mirgholami 2013), pa do relativizacije predodžbe Europe u susjednoj mađarskoj kinematografiji (Gelencsér 2018).

Osim potpuno različitih domena na koje se odnosi u navedenim primjerima (sveučilište, uređenje prostora, film), još je jedna važna varijacija u tome da li u autokolonijalizmu sudjeluje samo elita ili većina iz kolonizirane grupe. U najobuhvatnijem smislu koji se podjednako može odnositi na svaku domenu, to jest na cjelokupno društvo uključujući sve njegove grupacije, autokolonijalizam se može definirati kao “stanje prevladavajućeg kolektivnog osjećaja i mišljenja o vlastitoj zemlji i društvu kao manje vrijednima i važnima u usporedbi s navodno prosperitetnijim, naprednijim i bogatijim državama i društvima. Autokolonijalni refleks nastaje kombinacijom interiorizirane percepcije – ekonomsko-politički, socijalno i kulturalno devastirane ‘periferije’ – o vlastitoj nemoći i beznačajnosti te nekritičkog preuzimanja svega što dolazi iz ‘središta’, zemalja tzv. Zapada, a što unisono kotira kao bolje i progresivnije.” (Hromadžić 2022: 34) Kao što upućuje već sam naslov njegove knjige *Leksikon tranzicije*, Hromadžićeva definicija djelomice proizlazi iz (post)tranzicijskoga stanja stvari u Hrvatskoj, a potencijalno i iz odnosa slavenske “periferije” prema zapadnoeuropskom “središtu” kakav zatječemo i u ruskoj konceptualizaciji. Potkrepu specifično slavenskoga interesa za tu temu možemo naći i kod Alexandera Kiosseva, čija se bugarska perspektiva preklapa s Hromadžićevom i Etkindovom. Kiossev inzistira da se autokolonizaciju (“self-colonising”) ne može svesti na ekonomsku podređenost, već se mora uzeti u obzir “ekonomija simbola i modela identiteta koja regulira odnose nacija i grupa prema sebi, kao i svoj odnos prema Drugima. A u autokolonizirajućim kulturama oni, ti simboli i modeli koje sam već spomenuo, jesu simboli odsutnosti. (...) Čini se da autokolonizirajuće kulture same uvoze tuđinske vrijednosti i civilizacijske modele te da s ljubavlju koloniziraju svoju vlastitu autentičnost pomoću tih stranih modela.” (Kiossev 1998)

Da sumiramo navedene definicije, autokolonijalni stav može se identificirati u mišljenju koje pretpostavlja odsutstvo vrijednosti, važnosti, moći, značajnosti te sličnih pozitivnih karakteristika u ekonomskoj

i kulturnoj proizvodnji svoje vlastite (nacionalne) sredine, a na čije mjesto pripadnici te sredine koji su takvoga mišljenja postavljaju ekvivalente iz drugih kultura. Budući da književnost može biti sredstvo samokolonizacije (u pozitivnom ili neutralnom smislu), logično je da može biti i sredstvo autokolonizacije (u negativnom smislu) jer se radi o dvije varijacije istoga fenomena. K tome se ujedno sama po sebi može shvatiti kao “ekonomija simbola i modela identiteta” (Kiossev) koja je sposobna izraziti “prevladavajuće kolektivne osjećaje i mišljenja” (Hromadžić), pa je stoga tijekom čitave svoje povijesti bila korištena sa svrhom oblikovanja samopercepcije jezičnih i nacionalnih grupa, a pogotovo na području istočne Europe (usp. Fischer 2003: 298-301). Također, jezični sustav na kojem se književnost temelji isto tako može biti područje iskazivanja “autokolonijalnog refleksa”, u smislu nekritičkog preuzimanja dijelova stranih jezika u vlastiti – pa time i u vlastitu književnost – s argumentacijom da su oni na neki način “bolji”.

Na takav je vid autokolonizacije (također uz pozivanje na Kiosseva) u kontekstu hrvatske fantastične književnosti upozorio Krunoslav Mikulan: “Zamjetan je znatan anglo-američki onomastički utjecaj jer hrvatski autori često koriste ‘bezvremenska’ imena koja nisu u skladu s hrvatskom tradicijom i ortografijom te koja bi se mogla naći ili upotrijebiti u bilo kojem anglo-američkom fantastičnom romanu. Međutim, hrvatski autori griješe u ortografiji te miješaju hrvatska i engleska pravila pisanja, ponekad u jednoj te istoj riječi.” (Mikulan 2021: 85) On taj i slične simptome svodi pod termin “epistrefičke književne autokolonizacije”, što podrazumijeva teme i motive koji su već bili specifični za hrvatsku kulturu, ali se povratno uvode u hrvatsku književnost posredstvom dominantne “mode” visoke/epske fantastike nastale na engleskom jeziku. Taj je rad među rijetkima dostupnima koji izrijeком prepoznaje autokolonijalni fenomen u književnosti, ali na primjeru tekstova, i to u jednoj usko definiranoj podvrsti. Kao što Mikulan konstatira u svojem uvodu, književna je kolonizacija mnogo širi problem, čemu treba dodati da je on karakterističan za književnost na globalnoj razini jer ona uvijek ovisi o međuodnosima veza i utjecaja, emisije i recepcije koji je definiraju (usp. Domínguez 2011). Stoga se u nastavku vraćamo uvodno istaknutom apstraktnijem problemu književne (o)pozicije prema drugima, ali ovoga puta koristeći podatke dobivene od hrvatskih čitatelja o cjelokupnom korpusu koji oni prepoznaju kao književni, bez obzira na granice vrste, nacije ili jezika.

II. Podaci

Svi podaci koji se koriste u nastavku ovoga istraživanja preuzeti su iz istraživačkoga projekta *Pamćenje (o) književnosti u svakodnevicu*, koji nastoji doći do najmanje 3000 svjedočenja o pročitanim književnim tekstovima iz razgovora s barem 1000 hrvatskih čitateljica i čitatelja (više o projektu na PoKUS 2021). Jedan je od glavnih ciljeva projekta u polustrukturiranim, anonimnim intervjuima prikupiti neposredne podatke o tome što su punoljetni neprofesionalni čitatelji zapamtili čitajući književne tekstove, nadograđujući i proširujući metodologiju ranijega istraživanja (vidi Škopljanac 2014). Nakon provedenih razgovora s 550 čitatelja – otprilike na polovici planiranoga uzorka – u projektu je prikupljeno oko 300 sati intervjuja, odnosno preko 1,5 milijuna riječi u transkriptima. To je zasigurno dovoljno velika količina podataka iz koje se može iznijeti nekoliko empirijski utemeljenih opservacija o početnom problemu, koji možemo malo preformulirati: kako hrvatski čitatelji na temelju književnosti percipiraju svoje i tuđe zajednice? Metodološki je ključno da u intervjuima nisu postavljana pitanja iz kojih bi se takvi odgovori mogli izravno dobiti – poput “Što mislite o hrvatskoj književnosti?” ili “Kako shvaćate vlastitu zajednicu u odnosu na onu prikazanu u tekstu?” – što znači da se do opservacija mora doći na drugi način. S obzirom na odnos dostupnoga prostora i količine podataka, ovdje će se koristiti dva načina da se to postigne: prvo će se iznijeti i analizirati brojčani podaci o zastupljenosti hrvatskih i inozemnih tekstova i autora u istraživanju, a zatim će se analizirati parafraza dijelova iskaza koji su odabrani prema ključnim riječima i izrazima kakvi upućuju na percepciju vlastite (književne) zajednice te eventualno i na (auto)kolonijalni diskurs.

U razgovorima je sudjelovalo 391 čitateljica i 159 čitatelj u prosječnoj dobi od 41 godine (za oba spola), među kojima je bilo 373 osoba s visokom stručnom spremom te 154 sa srednjom stručnom spremom (uz 17 s doktoratom i 6 s niskom stručnom spremom). S obzirom na demografske podatke o uzorku te činjenicu da su razgovori bili vođeni na petnaestak lokacija diljem Hrvatske (uključujući i na daljinu), može se konstatirati da je zahvaćen presjek i prosjek hrvatskoga čitatelja, koji je ustvari čitateljica visoke razine obrazovanja (usp. Kvaka 2022). Ovakav statistički prikaz dakako ne može iskazati heterogenost uzorka, a pogotovo ne količinu tekstova i autora koje su čitatelji/ce dobro upamtili – što je bio osnovni kriterij po kojem su ih birali – ali je kontekstualno nužan za ovakav članak. Dakle, u uzorku su identificirana ukupno 1362 teksta koje je napisalo 950 autora, uz zasebnu kategoriju nepoznatog ili anonimnog autora. Na temelju podataka o nacionalnosti autora može

se dobiti neprecizna, ali ipak barem indikativna predodžba o tome koji jezično određeni kulturni prostori ostavljaju jak dojam u književnoj recepciji hrvatskih čitatelja. Na prvi pogled, čini se da ona dobro odražava suvremenu činjenicu “trijumfa globaliziranoga engleskog jezika te dominacije angloameričke nakladničke industrije” (McCleery 2019: 26), budući da se u izboru najčešće upamćenih autora prema njihovoj nacionalnosti na prva tri mjesta nalaze upravo engleski i američki autori. S obzirom da hrvatska književnost nije imala osobito važne kontakte s književnosti na engleskom jeziku sve do 20. stoljeća, ovaj podatak svakako dijelom proizlazi iz utjecaja nakladničke industrije, ali i iz činjenice da od svih upamćenih naslova samo 150 njih nije napisano nakon 1901. godine. Dakle, uzorkom dominiraju suvremeni angloamerički tekstovi, i to vrlo suvremeni s obzirom da je broj knjiga iz 21. stoljeća (587) blizak onome iz 20. stoljeća (624). Tome treba dodati da se svi naslovi s toga popisa ne mogu uvrstiti u književnost u užem smislu (njih je oko 200), ali to ne mijenja ukupnu sliku jer je dominacija angloameričke nakladničke industrije izražena i na području publicistike.

Uz američke i engleske autore, hrvatski su se ispitanici očekivano najviše prisjetili domaćih autora, iako tek na drugome mjestu po brojnosti. Konkretnije, ispitanici su najviše govorili o svojim sjećanjima na 355 tekstova koje je napisalo 245 američkih autora, 310 tekstova koje je napisalo 164 hrvatskih autora, te 249 tekstova koje je napisalo 113 britanskih autora. Broj autora dosljedno je manji od broja tekstova jer su određeni autori napisali više od jednog upamćenoga teksta, a udjeli autora u ukupnom broju tekstova dodatan su pokazatelj snage nakladništva SAD-a. To proizlazi iz relativno visokoga omjera njihovih autora prema tekstovima koji iznosi oko 70% (245 / 355), što upućuje da su hrvatski čitatelji raznolikije birali američke naslova u odnosu na recimo britanske (omjer oko 45%) ili hrvatske autore i tekstove (omjer oko 53%), možda s obzirom na raznovrsniju ponudu s američkoga tržišta knjiga. Taj visoki omjer s druge strane znači da je relativno manji udio američkih autora čiji se opus duboko usjekao u hrvatsko književno (i kulturno) pamćenje. Dodatnu ilustraciju ove tvrdnje pruža poredak sljedećih nekoliko najčešće upamćenih tekstova i autora, opet rangiranih prema nacionalnosti potonjih: 171 tekst 29 ruskih autora (omjer 17%), 129 tekstova 60 francuskih autora (47%), 74 teksta 35 njemačkih autora (47%), te 68 tekstova 33 talijanska autora (48%).

Dakle, hrvatski su čitatelji osim vlastite književnosti ponajbolje upamtili tekstove napisane na “velikim” europskim jezicima, a to su redom engleski, ruski, francuski, njemački i talijanski. S obzirom na (primarnu) nacionalnost autora, ukupno je zastupljeno 58 zemalja odnosno

nacionalnih književnosti, računajući i antičku. Među njima po broju uvjerljivo prednjače autori iz europskih zemalja (34), a slijede oni iz Azije (10), Južne i Srednje Amerike (7) te Afrike (4). Sjeverna Amerika (SAD i Kanada) i Australija zastupljene su u potpunosti, što s jedne strane ukazuje da je hrvatskim čitateljima bliska europska književnost, a s druge da je ovakva statistika zavaravajuća jer Europa sadrži visoku koncentraciju držav(ica), pogotovo u hrvatskom širem okruženju. Zbog toga je za konceptualizaciju čitateljskih stavova pouzdaniji podatak o omjeru autora i tekstova, koji je – s iznimkom američke i ruske – postojan na oko 50%, što upućuje da je iz tih književnosti dosljedno upamćen otprilike upola manji broj (vrlo poznatih) autora u odnosu na ukupan broj upamćenih tekstova. Vrlo nizak omjer ruskih autora prema tekstovima odraz je činjenice da su dva najpamtljivija teksta iz uzorka upravo ruska, *Zločin i kazna* F. M. Dostojevskoga na prvom mjestu (65 čitatelja ga je dobro upamtilo ili barem spomenulo) i *Ana Karenjina* L. N. Tolstoja na drugom (51 takav navod). Još je veći ekstrem prisutan u omjeru sljedećega najbolje upamćenoga teksta, *Sto godina samoće* (32 navoda), čiji je kolumbijski autor Gabriel García Márquez odgovoran za svaki spomen svoje zemlje u uzorku, uz jednu iznimku (katolički misionar Marino Restrepo). Sljedeća dva najpopularnija teksta također su romani, kao i više od 85% svih upamćenih tekstova, ali oni pripadaju dvama “razvedenijim” književnostima s obzirom na omjer autora i tekstova: *Gospodar prstenova* J. R. R. Tolkiena iz britanske književnosti i *Genijalna prijateljica* Elene Ferrante iz talijanske književnosti (oba s po 29 navoda).

Osim preferencije prema književnosti izvorno napisanoj na “velikim” europskim jezicima (u što se ubraja i Márquez koji piše na španjolskom) te hrvatskom, iz navedenih je podataka jasno i da hrvatski čitatelji strane književnosti uglavnom ne tretiraju kao autorske već tekstualne cjeline, o čemu svjedoči prevladavajući omjer autora prema tekstovima, otprilike 1:2. Uz američku, rusku i kolumbijsku, jedina iznimka relevantnije upamćene književnosti (definirana kao ona koja ima više od 20 navoda) je japanska, gdje su knjige Harukija Murakamija navedene 18 puta, a preostalih petero japanskih autora po jedanput (ukupno 23). No, za usporedbu odmah možemo navesti još dvije slabije upamćene književnosti koje su tradicionalno mnogo bliskije hrvatskoj, a to su austrijska s 30 tekstova i 16 autora te bosanska s 30 tekstova i 14 autora (iako bi se ovaj podatak značajno izmijenio da se ovdje uvrsti Ivo Andrić, koji je u istraživanju smješten u jugoslavensku književnost). I u te dvije “manje” književnosti omjer autora i tekstova je opet otprilike 1:2, što potvrđuje da je percepcija hrvatskih čitatelja u odnosu na vlastitu i druge književnosti poglavito tekstualna, a ne autorska.

Iz ovih osnovnih podataka o pamtljivosti hrvatske i drugih književnosti možemo također zaključiti da je hrvatsko čitateljstvo u potpunosti globalizirano, to jest uključeno u globalne tokove i odnose moći suvremene književnosti, te eurocentrično u neutralnom smislu (ako je takav moguće uspostaviti), kao čitateljska zajednica prvenstveno usmjerena na svoje tradicionalno, jezično te geografski bliske susjede. Osim metafore susjedstva, još se jedna metafora pokazala prikladnom za pojašnjenje takve očigledne preferencije, što je uočeno u ranijim inačicama ovakvoga istraživanja, na uzorcima od po stotinu čitatelj/ic/a u RH i SAD-u (vidi Škopljanac 2021). To je metafora obitelji, u smislu da iz kvantitativnih i kvalitativnih podataka o pamćenju neprofesionalnih čitatelja možemo prepoznati njihovu orijentaciju prema tekstovima i autorima vlastite književnosti ("nuklearna obitelj"). No, također je prepoznatljiva i orijentacija prema nekim jezično, nacionalno ili drukčije regionalno shvaćenim književnostima koje su izvan vlastite, ali logikom jezika i frekvencije uspostavljaju poveznice s njom ("proširena obitelj"). U tim ranijim istraživanjima za hrvatske je je čitatelje ustanovljena "proširena obitelj" slavenskih jezika (poglavito ruske književnosti), dok je za američke čitatelje to bila književnost na drugim varijantama engleskog jezika (poglavito britanske književnosti), donekle slično onome što je Dionýz Đurišin konstatirao za "međuknjiževne zajednice" (još jednom, Domínguez 2011: 103). Brojke upamćenih tekstova i autora iz *PoKUS-a* upućuju da je ta distinkcija donekle održiva kod hrvatskih čitatelja, ali i da je uz slavensku prisutnost u metafori proširene obitelji nužno računati i na angloameričku (*kao da se uz rusku babušku doselio i ujak Sam*). Dakle, osim unutarnje kolonizacije o kakvoj govori Etkind, književnosti imperijalnih naroda koji nastoje uspostaviti neku vrstu dominacije i na globalnoj razini donekle su uspješno kolonizirale i vanjske prostore manjih naroda, na što navode već gole brojke o pamtljivosti književnih tekstova kod hrvatske publike.

No, za ispitivanje pozicija hrvatskoga čitateljstva prema književnosti i zbilji još nam je važniji zaključak o tome kako se ona percipira dominantno tekstualno, jer on omogućuje svaku daljnju analizu uzorka s obzirom na ono što čitatelji govore o tekstovima, a ne autorima (o kojima su također izravno ispitivani, ali u mnogo manjoj mjeri). Možemo se prema tome usredotočiti na informacije iz različitih segmenata istraživanja, odnosno odgovora na pitanja koja su usmjerena na same tekstove, a ne paratekstualne segmente. U parafrazi odgovora ispitanika koja slijedi fokus će stoga biti na sljedeća tri pitanja: 1. o tome što je ispitanicima bilo "dojmljivo" u tekstovima koje su sami istaknuli

kao najbolje upamćene; 2. o tome kako čitatelji pamte lektirne naslove; 3. o tome uočavaju li čitatelji nešto zajedničko tekstovima kojih su se prisjetili (na kraju intervjua). U sljedećem i najvažnijem dijelu članka transkripti iz tih segmenata analizirat će se s obzirom na određene ključne izraze koji su se češće pojavljivali u diskursu ispitanika, a za koje je također uočeno da mogu svjedočiti o (auto)kolonijalnom stavu, poput “kod nas”, “zemlja”, “civilizacija” i “prostor”. Treba još napomenuti da je u istraživanju svakome bilo postavljeno pitanje o tome identificira li se osobno s nekim ljudskim segmentom upamćenoga teksta kao što je lik, pripovjedač, ili lirsko “ja”. Tu vrstu poistovjećivanja možemo nazvati osobnom identifikacijom (“1-na-1”), ali u odgovorima na to pitanje nepredviđeno su zabilježena i svjedočenja o poistovjećivanju sa skupinom (“1-na-X”), pa će se i odgovori na to pitanje uvrstiti u korpus parafraza kako bismo se što više približili odgovoru na najbitnije pitanje koje nas ovdje zanima, a to je kako su ispitanici određivali svoj kolektivni čitateljski identitet.

III. Parafraze

Budući da ispitanicima nisu postavljana eksplicitna pitanja o čitateljskom identitetu i percepciji nacionalnoga i tuđih (književnih) prostora, sva su njihova svjedočenja o tome – koja će se navesti u obliku parafraza njihovih iskaza – dobivena neizravno. Iako se na taj način ne možemo jasnije usredotočiti na teme koje nisu bile u fokusu inicijalnih dvadesetak pitanja (kao što je autokolonijalizam), takav se izvor podataka može smatrati prednošću jer jamči spontanost, a time i svjedoči o dubokoj uvriježenosti takvih stavova kod hrvatskih čitatelja. Kao ogledni primjer možemo navesti intervju iz kojega je preuzet naslovni citat, koji će se jedini malo opsežnije kontekstualizirati i citirati (što zbog manjka prostora i gubitka preglednosti nije moguće učiniti s ostalim parafrazama). Jedno od pitanja koje je postavljeno svim ispitanicima odnosilo se na književnu vrstu kojoj tekst pripada (po shvaćanju ispitanika), na što je u slučaju *Sto godina samoće* počela odgovarati R536 (Ž 50 VSS; kratice se odnose na spol, dob i razinu stručne spreme). To ju je dovelo do teze da se radi o “postmodernoj književnosti”, a zatim i do digresije o tome kako “preferira knjige koje su napisane u 20. stoljeću pa nadalje”. U sljedeće dvije i pol minute govorila je o tome kako tekstovi iz tog perioda koincidiraju s komodifikacijom i komercijalizacijom književnosti na Zapadu “nakon 1950.”, te ustanovila da se ta situacija “ne bi mogla preslikati” na domaću književnost: “Meni se to kod nas sve čini kao, ovaj, žabokrečina. Sve nekako dolazi puno poslije nego šta to se događa u svijetu pa tako i u književnosti, iako

mislim da književnici ne kaskaju [nego] da smo općenito konzervativni, jako. Pa da [zato] neke knjige ne dođu do nakladnika [...] Pisac ih niti ne napiše zato šta ne misli da [je] vrijeme, da će ih se pročitati, zapravo. [...] U Hrvatskoj sigurno ne [pišu da bi se obogatili], ali mislim, ono, u svijetu ima puno primjera.”

Kako smo utvrdili pregledom stručne literature, u svijetu ima i puno primjera autokolonijalnoga stava, a čini se da se ovakva izjava može uzeti kao njezino specifično ostvarenje u kontekstu hrvatske književnosti. Treba napomenuti da ništa od onoga što je R536 u svojoj digresiji izrekla nije objektivno netočno ili pogrešno, jer kao što kolonijalizam počiva na pretpostavci gospodarski, administrativno te vojno nejednakoga i neujednačenoga razvoja, tako se o dotičnoj vrsti razvoja može govoriti i pozivanjem na ekonomske aspekte književnosti i nakladništva (usp. Deckard et al. 2015). Međutim, u citiranom dijelu svoje izjave ispitanica naizgled izjednačava gospodarski i estetski ili kulturni razvoj, koji jednostavno ne funkcioniraju na isti način. To je dokazivo na mnogo razina, a najjednostavniji je dokaz da bi inače tekstovi nastali u razvijenijim gospodarstvima bili uvijek više cijenjeni od onih iz slabije razvijenih gospodarstava, što nikako nije točno; dapače, obično je obrnuto jer se u književnoj povijesti posebna vrijednost pridaje starijim, “klasičnim” tekstovima ovjerenima dugotrajnijom recepcijom. Dakle, radi se o stavu ispitanice R536 – a ne činjeničnom stanju koje je na taj način neutvrdivo – koji pretpostavlja odsutstvo pozitivnih karakteristika, a pogotovo vitalnosti (“žabokrečina”, “da smo općenito konzervativni”) “kod nas”, pa se taj deficit čitave zajednice, u kojem elita u ovom slučaju ne sudjeluje (“književnici ne kaskaju”), nadomještava ekvivalentom iz drugih kultura (“u svijetu ima puno primjera”).

Navedeni je iskaz i stav jedan od rijetkih zabilježenih u istraživanju koji se direktno može podvesti pod autokolonijalni stav, pa će u nastavku biti potrebno proširiti fokus i uzeti u obzir sve doživljaje vlastite i tuđih književnosti i realnosti iz perspektive hrvatskih čitatelja. No, prije toga vrijedi dodati digresiju iz koje će postati jasno da se barem dio navedenoga stava ispitanice R536 može pronaći i među profesionalnim čitateljstvom, konkretno u obliku metafore da razvoj hrvatske književnosti “kasni” ili “kaska” za europskom/svjetskom književnošću. Takav je stav prisutan kod niza uglednih povjesničara hrvatske književnosti do te mjere da ga Perina Meić u svojem pregledu autoritativne *Povijesti hrvatske književnosti* Ive Frangeša s kraja 1980-ih godina može navesti kao notornu činjenicu: “U pogledu odabira granica pojedinih razdoblja Frangeš, makar i posredno, konzultira činjenice vezane za širi komparatistički kontekst. A po pitanju ‘kašnjenja’ hrvatske književnosti za

europskim književnim strujama, više nego njegovi prethodnici, radije ističe hrvatska uspješna 'sustizanja.'" (Meić 2012: 85) Razmatrajući zatim monografiju Miroslava Šicela koja je objavljena desetak godina kasnije, a bavi se razdobljem kojeg se dotiče R536 (*Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*), Meić navodi da u toj knjizi "sintagma o atipičnom razvoju nema omalovažavajući prizvuk. Atipičnost kod Šicela ne znači 'kašnjenje', a to je bitna razlika u odnosu na književne povjesničare starije generacije." (Meić 2012: 95) Možemo dakle zajedno s Meić zaključiti da je barem do početka tekućega stoljeća stav o kašnjenju – koji je mnogo logičnije, ali i produktivnije razmatrati koristeći termine tipičnosti kao što čini Šicel (ali podjednako i u povijesti i u teoriji književnosti) – bio prevladavajući stav stručne povijesti književnosti, s potencijalnim posljedicama za formiranje autokolonijalnoga stava na tragu takve argumentacije.

Ona nije prisutna samo u književnoj povijesti, već se može naći i u kritici, o čemu će ovdje posvjedočiti još dva primjera. Prvi se također tiče književnosti 20. stoljeća: u članku iz *Krležijane* Vladimir Biti je u natuknici o jednom od najznačajnijih hrvatskih književnih povjesničara, Viktoru Žmegaču, primijetio sljedeće o njegovim "opsežnim povijesno-poetičkim rekonstrukcijama": "Glavnim se rezultatom takvih unakrsnih poredbenih pretraga može držati uvid da je zapravo tek K[rleža] nadoknadio kašnjenje hrvatske književnosti za velikim europskim književnostima jer se njegov duhovni obzor oblikovao u dosluhu poglavito s europskom modernom kulturom (a manje s domaćim prilikama)." (Biti 1999) Važno je istaknuti da je Biti jedan od najznačajnijih hrvatskih teoretičara književnosti, koji se ovdje posredno bavi jednim od najznačajnijih hrvatskih pisaca, a sva bi ta značajnost ovdje trebala poslužiti tome da još jednom uputiti na protežnost i važnost stava o "kašnjenju" hrvatske književnosti i u kritici i teoriji književnosti. Drugi primjer je također neizravan, ali je recentniji te se izravno tiče neprofesionalnoga čitateljskoga stava, unatoč tome što su ga je objavili dvoje akademika HAZU, Krešimir Nemec i Dubravka Oraić Tolić. Oni su naime u časopis *Hrvatska revija* prenijeli svoj dio Akademijine recenzije "Cjelovite kurikularne reforme" koji se odnosi na predmet *Hrvatski jezik i književnost*. U tom se dokumentu stav o kašnjenju pojavljuje modificirano s obzirom na književnopovijesno razdoblje realizma te uvjetno shvaćeno (pod navodnicima), ali i u kontekstu niza drugih primjedbi koje iznose autori, što upućuje da ga također smatraju nepobitnom činjenicom: "Konceptcija je potpuno nejasna: ne zna se kada se stječu književnoteorijske i metodološke kompetencije, kada se usvajaju znanja o načinima historiografskog usvajanja građe (stilske formacije, pravci, škole), znanja o specifičnostima u razvoju

književnosti (preporod/romantizam; »kašnjenje« realizma i sl.); nije jasno je li pristup književnoj građi kronološki ili nije.” (Nemec i Oraić Tolić 2018: 19)

Iako nije ekstenzivna, ova digresija može uputiti na to koliko je i profesionalnim čitateljima blizak stav kakav možemo proglasiti barem bliskim autokolonijalnome, ako ne i u potpunosti autokolonizirajućim. On se može iščitavati i u književnim tekstovima, pogotovo u navedenom razdoblju “zakašnjelog” realizma gdje ga formuliraju sami pisci, recimo na uvodnim stranicama Šenoinoga *Diogenesa* gdje se uspoređuju navade i držanja Hrvata s drugim europskim narodima, ali to je tema za potpuno drukčiju studiju. Ovdje se moramo vratiti neprofesionalnim čitateljima i njihovoj percepciji vlastite književnosti uz osvrt na termin (auto)kolonijalizma, no prije toga navedimo još samo da dotični termin u svojem članku uzgred spominju i navedeni akademici. Oni pišu da autori recenzirane reforme ne slijede “europske i svjetske preporuke za predmetno područje” jer takvo što ne postoji, te zatim konstatiraju sljedeće: “Kad bi one postojale, trebalo bi se upitati tko ih je izradio, s kakvih ideoloških pozicija, u ime kojih interesa i moći? Takva pitanja trebaju osobito postavljati bivši kolonijalni narodi kako im se povijest ne bi vratila pod okriljem nove globalizacije i digitalne unifikacije.” (Nemec i Oraić Tolić 2018: 19) Prema navedenome, hrvatska književnost i društvo također bi trebali dobiti predznak kolonijalnoga, ali se ta teza svakako može i treba modificirati, kao što primjerice čini Mikulan: “Iako zemlje istočne i jugoistočne Europe nisu bile kolonije u pravom smislu te riječi, ipak su postojala neka ‘imperijalna središta’ koja su diktirala cjelokupnost političko-društveno-kulturnoga ustroja. Za Hrvatsku je takvo ‘imperijalno središte’ više stoljeća bilo Beč, kasnije Beograd; za većinu ostalih zemalja navedenoga područja to je nakon Drugog svjetskog rata bila Moskva, s time da I. Anikó u obzir uzima znatan otpor koji se u navedenim zemljama javljao te predlaže termin ‘eurocentrizam’ kao pojam koji označava dobrovoljnu podložnost zemalja srednje i istočne Europe velikim europskim središtima (ali ne i Moskvi).” (Mikulan 2021: 84)

Kako bismo utvrdili može li se koji od navedenih termina koje profesionalni književni čitatelji primjenjuju na hrvatsku književnost i društvo prepoznati i kod neprofesionalnih čitatelja, konačno se okrećemo njihovim iskazima koje ćemo nastojati sažeti i parafrazirati u zaključnom dijelu ovoga priloga. Još jednom, primjeri iskaza odabrani su prema izrazima koji su analizom diskursa izdvojeni kao ključni za identificiranje čitateljske pozicije (poput “kod nas”, “hrvatski”, “zemlja”, “na ovim prostorima” itsl.), te njihovim odgovorima na pitanje o

identifikaciji koji su uputili na postojanje nadosobnoga stajališta. Takvi su primjeri u istraživanju *PoKUS-a* prepoznati kod trideset i četvero čitatelja, a s obzirom na sadržaj mogu se raščlaniti na više načina. Započnimo s tri primjera koji, kao i naslovni, eksplicitno koriste sintagmu “kod nas”:

- 1) “Upamtila sam situaciju kada su svinje krenule donositi pravila, to se događa i kod nas!": R70 (Ž 18 NSS) o *Životinjskoj farmi* Georgea Orwella;
- 2) “Nakon čitanja 2-3 stranice zaključila sam da moram imati tu knjigu jer me podsjetila na ljude i društvo kod nas i oko nas.”: R135 (Ž 39 VSS) o *Fahrenheitu 451* Raya Bradburya;
- 3) “Impresioniralo me poštenje čovjeka koji je mogao skrenuti s puta, ali nije, u društvu koje nije tako pošteno, slično je kao kod nas.”: R517 (Ž 78 dr. sc.) o *Čudnim mislima u mojoj glavi* Orhana Pamuka.

Sve tri ispitanice na sličan način koriste društvenu stvarnost prikazanu u fikcionalnim narativnim tekstovima kako bi izrekle određen sud o “našem” društvu, za koje se ovdje pretpostavlja da se odnosi na širi, južnoslavenski prostor, budući da bi u suprotnom vjerojatno bilo preciznije određeno kao “hrvatsko” (što je pridjev koji se inače u istraživanju rijetko koristio, kao i u naslovnom primjeru). Takvu su stvarnost ispitanice usporedile s alegoriziranim distopijama u prva dva teksta, te s literariziranim turskim (istanbulskim) društvom u trećem. Njihov je sud negativan (opet kao i u naslovnom primjeru), budući da se ističu društvene pojave koje bi s obzirom na dominantnu suvremenu ideologiju trebale biti nepoželjne, poput korupcije, autoritarizma i nepoštenja. Naglasimo da su to pojave koje se ne odnose na književnost, ali ih književnost ispitanicama očigledno pomaže sagledati, pružajući im vanjsku perspektivu kakva se može pretpostaviti i u inicijalnom primjeru, gdje se radnja odvija u zabačenom srednjoameričkom mjestu. Na temelju te perspektive iznose određene prosudbe, često etičke, a rjeđe estetičke, što upućuje na konceptualizaciju književnosti kao “moralnoga laboratorija”, o čemu su među ostalima pisali Zola i Musil i na što ćemo se još vratiti (usp. Hakemulder 2000 :11). Za sada je važno primijetiti da takve usporedbe mogu biti vrlo konkretne, a mogu se odnositi i na vlastitu književnost, kao što svjedoče daljnja dva primjera:

- 4) “Dok je glavni lik u Kongu, u naselje dolazi lokalni povratnik iz Francuske: cijelo mjesto je uzbuđeno, priprema se doček, obitelj se hvali... To mi je jako blizak prizor, kao kada se na ovim prostorima vraća gastarbajter iz Njemačke.”: R125 (Ž 33 VSS) o *Blue White Red* Alaina Mabanckoua;
- 5) “Radi se o sjajnoj srpskoj pjesnikinji, a općenito mi je srpska poezija zanimljivija jer je manje opterećena od hrvatske.”: R111 (također Ž 33 VSS) o *Pesmama* Milene Marković.

Samo posljednji primjer iznosi vrijednosnu prosudbu koja se odnosi na književnost, ali koja se može protumačiti i kao da se odnosi na ("opterećeno") hrvatsko društvo. Ono što im je svima zajedničko jest da uspostavljaju jasnu poveznicu vlastitoga društva (te implicitno ili eksplicitno i književnosti) sa sredinama (distopijska, turska, kongoanska, srpska) koje se u kombinaciji književne dijegeze i vlastitoga znanja o svijetu konstituiraju kao slabije politički, društveno i/ili ekonomski razvijene. Iako četvrti primjer implicira kolonijalizam, treći i peti dašak orijentalizma, a sva tri zajedno eurocentrizam, ovo je ipak premalo materijala na temelju kojega bismo mogli pouzdano opisati pozicije hrvatskih čitatelja, pogotovo stoga što su se one u razgovorima formirale s mnogo nijansi.

Taj preliminarni zaključak – da je istraživanje (zasad) ponudilo premalo materijala za pouzdane zaključke – preostaje nam razraditi u drugoj njegovoj implikaciji: da je takvih nijansi to jest različitih pozicija – mnogo. Jedna je od njih kritička prema vlastitom društvu i/ili književnoj tradiciji, a u određenim primjerima možemo reći da prelazi u autokolonijalnu poziciju po kojoj je sve što dolazi izvana automatski bolje zato što je modernije, aktualnije, neopterećenije i slično. No, treba dodati da su se mišljenja ispitanika u tom segmentu itekako oblikovala u odnosu na percepciju domaće književnosti te na tekstove kojih su se prisjećali, a ne kao neki amorfnu stav o tome kakvo je stanje "kod nas". Takva je argumentacija jasno prisutna u kontekstu čitavih razgovora, čiji se transkripti ovdje dakako ne mogu prenositi u cijelosti. Ali u svakom slučaju autokolonijalna pozicija ili "refleks" kakve možemo prepoznati i kod dijela hrvatskih profesionalnih čitatelja nisu dominantni i u uzorku iz istraživanja. Dapače, možemo reći da se pojavljuju u tragovima, a mnogo je češći čitateljski stav zaslužene kritike domaćega društva i percepcije književne nemoći da iskaže istu takvu kritiku. Kao ogledan primjer takvoga stava navest ćemo primjer 6, u kojem R396 (Ž 74 VSS) navodi kako "voli skandinavske krimice jer pokazuju švedsko društvo kakvo je: da i tamo ima lopova, mafije... No, naši suvremeni pisci ne usude se tako direktno pisati o društvu, nego samo prikriveno." Primijetimo da ovaj komentar, također žanrovski uvjetovan, ne poriče tradiciju hrvatske književnosti da bude društveno kritična, a koja se u odnosu na ono što nije suvremeno proteže od Držića do Krleža (iako bi se o toj ne-suvremenosti svakako moglo diskutirati), ali bi svakako morala obuhvatiti i najbolje upamćenoga suvremenog hrvatskog autora u istraživanju, a to je Kristian Novak. Samo za usporedbu, njegovih su se djela čitatelji detaljno prisjetili 17 puta, a 6 puta su samo spomenuta kao relevantna (dakle 17:6). Držić i Krleža imaju drukčiji omjer

(1:6 i 27:37), što se može tumačiti kao da se oni među domaćim čitateljstvom smatraju prepoznatim, ali ne i osobito aktualnim odnosno suvremenim dijelom hrvatske književnosti.

Dakle, za razliku od profesionalnoga čitateljstva među kojim bi s obzirom na različite stavove o suvremenosti i društvenoj kritičnosti bilo teško održati takav sud, za neprofesionalne čitatelje takva je pozicija sasvim prihvatljiva. Slično vrijedi i za pozitivne emocije koje se pojavljuju prilikom čitanja i koje su za profesionalce načelno proskribirane kao "afektivna zablude" (Wimsatt i Beardsley 1949), a koje suvremeni čitatelji slobodno izražavaju i ugrađuju u vlastite pozicije, kao u ova tri primjera:

– 7) "To je bilo dobro iskustvo, no volio sam čitati i prije jer to je stvar opće kulture. Trebaš cijeniti nacionalnu književnost ako voliš svoju zemlju.": R179 (M 26 SSS) o *Na Zapadu ništa novo* Ericha Marie Remarquea;

– 8) "Smatrala sam da bih je trebala čitati jer živim u Zagrebu, gdje imamo i njezin spomenik. Također treba kupovati te knjige za financij-sku pomoć naših autora.": R198 (Ž 49 VSS) o *Tajni Krvavog mosta* Marije Jurić Zagorke;

– 9) "To je priča na Visu o nestanku majke za vrijeme ljetnog odmora. Bilo mi je zanimljivo vidjeti kako strana autorica piše o našim otocima i Dalmaciji.": R110 (Ž 37 VSS) o *Bjeginima* Olge Tokarczuk.

U ovim se primjerima slobodno izražava (lokal)patriotizam te je očigledna želja da se (pa i novčanim doprinosom) sudjeluje u zajednici domaćih pisaca i čitatelja koja je, za razliku od većine prijašnjih primjera, u ovima shvaćena kao nešto inherentno pozitivno i vrijedno. Iako i posljednji primjer možemo tumačiti kao iskaz određenoga autokoloni-jalnog refleksa, uslijed kojeg je nužno da nobelovka potvrdi vrijednost Hrvatske jer to nismo u stanju učiniti mi, ipak je u zaključku ovoga priloga za sagledavanje pozicija hrvatskih čitatelja važnije okrenuti se ne tome kako mi i drugi vide nas, nego kako mi vidimo druge. To je obuhvatnija tema jer posredstvom (američki) globalizirane književnosti – čiji smo primat već utvrdili kod suvremene domaće publike – mi vidimo mnoge strane književnosti i narode, dok za rijetke vrijedi obrnuto s obzirom na to da mi u oba smisla (književnosti i naroda) nismo primarno emitivna, već receptivna zajednica.

Napomenimo samo još da osim podataka iz *PoKUS-a*, znanstvena zajednica u Hrvatskoj zapravo ne raspolaže informacijama iz prve ruke o tome kakva je percepcija različitih fenomena kod hrvatskih čitatelja. Postoje imagološka čitanja književnih tekstova, ali ona nastoje biti stručna i eventualno potkrijepljena podacima iz drugih tekstova (povijesnih, socioloških, političkih i politoloških, itsl.), što

znači da se usredotočuju na percepciju autora ili proučavatelja, dakle profesionalnih čitatelja. U pregledu zbornika koji je podnaslovljen *Uvod u imagologiju* jedan od priređivača, Davor Dukić, komentira da se rad (aachenskih) imagologa “posve približava proučavanju formalnih obilježja književnog teksta”, dok “običan čitatelj” u pravilu zanemaruje tu unutarnju koherenciju književnog artefakta te njegovu izoliranu predodžbu stavlja u izravan odnos sa svijetom vlastitih neposrednih ili posredovanih iskustava,” što svjedoči o jasnoj dihotomiji (Dukić 2009: 16). Kao što se navodi u istome zborniku, imagologija proizlazi iz tekstualne tradicije, pogotovo usredotočene na proučavanje putopisa i fikcije koja prikazuje strance (Moura 2009: 151), što dovodi do popisa općih mjesta koja nas u imagološkoj metodi “ne upućuje prvo na empirijsku stvarnost nego na intertekst, na rezonator drugih, s njom povezanih, tekstnih pojava” (Leerssen 2009: 178).

S druge strane, svi već navedeni primjeri iz *PoKUS-a* te njegova metodologija upućuju upravo na empirijsku stvarnost, čak i kada je riječ o književnosti koju ispitanici definiraju nacionalno, društveno, ekonomski i na druge načine. Navest ćemo samo jedan u nizu primjera te diskrepancije – profesionalno čitanje koje za razliku od neprofesionalnoga upućuje na intertekst – iz istraživanja, koji je usto blisko vezan uz temu kolonijalizma. Među najpomnije iščitavanim književnim tekstovima u tom ključu nalazi se *Robinson Crusoe* Daniela Defoea, koji se također koristi i u konceptualizacijama orijentalizma te eurocentrizma, dok se u njegovom obično zanemarenom nastavku pojavljuje i ruska varijanta autokolonizacije (vidi Etkind 2011: 29-32). Kako ga opisuje jedan profesionalni čitatelj u svojem kritičkom tekstu, radi se o nečem što “suvremeni čitatelji smatraju (...) prototipskim kolonijalnim romanom čitavoga osamnaestog stoljeća, ako ne i čitave engleske književnosti”, koji usto “vapi za proučavanjem u kolonijalnim kontekstima” (McInelly 2003: 1). Međutim, u percepciji R531 (M 22 SSS, primjer 10) to je primarno “debela pustolovna knjiga” koje se “prepao kao dijete” jer ga se fizički dojmila kao impozantna te je predstavljala izazov za njegove čitateljske sposobnosti u tom trenutku (oko 11. godine). Pamti je ponajviše po tome što mu se svidjela njezina “ideja da čovjek na otoku ni iz čega gradi svoj svijet”, što se dakako može podvrgnuti ideološkoj kritici prema svim netom navedenim terminima. Međutim, niti jedno od takvih tipskih čitanja ne bi uključilo činjenice koje su za R531 važnije, da je to ujedno bio “prvi jači poticaj na daljnje čitanje i na avanturizam, prva lektira koja mi je otvorila nešto novo. U početku sam se se bojao da neću moći sve pročitati, ali išao sam po 20 stranica dnevno, našao svoj ritam i pročitao bez problema.”

Ovaj bi se navod dakle mogao koristiti da potkrijepi potrebu za postkolonijalnim čitanjem *Robinsona Crusoea*, ali to ne bi bilo u skladu s inicijalnim problemom i podacima koji su prikupljeni od čitatelja. Mnogo je preciznije i ujedno obuhvatnije da se primjer 10, kao i svi ostali koji su navedeni, iskoriste da oprimjere ono što Rita Felski naziva “postkritičkim čitanjem” koje “raslojava [slices across] tu dihotomiju skeptične udaljenosti [detachment] nasuprot naivnoj privrženosti [attachment].” (Felski 2020b: 135) Taj tip čitanja počiva na pretpostavci koju Felski razrađuje u knjizi o umjetničkoj “zakačenosti”, u čijem uvodu izlaže svoje “uvjerenje kako društveno značenje umjetničkih djela nije zakopano u njihovim dubinama – vidljivo samo onima koji su obučeni u profesionalnim tehnikama interpretacije [već se] svako takvo značenje može aktivirati ili aktualizirati samo pomoću različitih recipijenata, što dovodi do promišljanja temelja estetskog iskustva.” (Felski 2020a: xiv) Ovdje se nećemo baviti tako dalekosežnim posljedicama, nego samo konstatirati da svi navedeni primjeri u tom pogledu daju za pravo Felski u smislu da je takve susrete s tekstom vrijedno proučavati zbog njihove kompleksnosti i mnoštvenosti, a ujedno i zbog toga što doprinose još jednoj varijanti njezinoga ključnog termina “privrženosti”.

Naime, inicijalni istraživački problem možemo izraziti kao jednu vrstu privrženosti koju čitatelji istodobno uspostavljaju izravno prema književnom tekstu, a njegovim posredstvom neizravno prema vlastitoj i tuđoj književnosti i zajednici. Primjeri 7-9 bili bi stoga iskaz uobičajene pozitivne privrženosti, dok bi primjeri 1-6 bili iskaz nečega što možemo nazvati “negativnom privrženosti”, što se doima upravo onoliko nelogično koliko i “autokolonizacija”: naizgled proturječno, ali sasvim moguće jer se radi samo o inačici procesa recepcije koji se može naći među doista “različitim recipijentima” na kakvima inzistira Felski. Pokazuje se tako da književni tekstovi mogu poslužiti kao iskaz privrženosti prema zamišljenoj vlastitoj zajednici, koju potencijalno čak mogu zamijeniti novom, fikcionalnom. Jedan takav zanimljiv primjer (11) privrženosti nalazimo kod R420 (Ž 58 VSS), koja je vlastitim riječima – “kao da sam bila tamo” – iskazala ono što bi se stručno moglo nazvati “prenošenjem” ili “transportacijom” u književni tekst, pri čemu se doista čitateljsko “deiktičko središte” premješta u fikcionalni tekst (vidi Kuiken i Sharma 2013). Njezina je izravna privrženost tekstu (*Gospodar prstenova*) pritom bila pozitivna, dok je neizravna privrženost fikcionalnoj zajednici likova bila ujedno pozitivna i negativna, do te mjere da ju je dovela do toga da “čak osjeća patriotizam, pa i religijske emocije.”

Sama je čitateljica naglasila ("čak") koliko je takva konceptualizacija same sebe u odnosu na druge neobična, pa ćemo uz takav ekstremni primjer ovdje navesti završni izbor iz tipičnijih parafraza:

- 12) "Opisuje se težina njihovog života u tim zemljama.": R540 (Ž 45 VSS) o *Goniču zmajeva* Khaleda Hosseinija;

- 13) "Ja sam također iz Međimurja, a nema puno međimurskih pisaca koji tematiziraju taj prostor. Knjiga gradi fantastične elemente na starim međimurskim pričama koje sam slušala kao dijete. Dočarava se atmosfera tjeskobe: u mojoj ulici bilo je puno suicida.": R384 (Ž 34 VSS) o *Črnoj mati zemli* Kristiana Novaka;

- 14) "Tematizira se pripadanje društvu koje nije obitelj, što mi se spojilo s raspadom države [Jugoslavije] u kojoj sam odrastala, s pojavom novih zajednica i neprijateljstava, dok je ovo bio utopijski prostor s drugim modelima zajednice i osnažujućim vrijednostima.": R513 (Ž 42 VSS) o *Watership Down* Richarda Adamsa;

- 15) "Moja obitelj također ima dugo obiteljsko stablo pa sam osjetila vezu između tog svijeta i rodnog Turopolja. Identificirala sam se s fikcionalnim krajem i glavnim likom.": R40 (Ž 58 VSS) o *Sto godina samoće*;

- 16) "Hrpa je detalja o životu u provinciji s kojima sam se mogla identificirati, iako se francuska i hrvatska provincija razlikuju. Ja sam iz seljačke obitelji pa sam se mogla prepoznati u opisanom životu u radničkoj obitelji.": R105 (Ž 32 VSS) o *Raskrstimo s Eddyjem* Édouarda Louisa;

- 17) "Bio mi je dojmljiv prikaz japanskog društva, kodeksa časti i samuraja, te fascinantno kako se divlji Europljanin snašao u civiliziranom azijskom društvu.": R27 (M 40 VSS) o *Shogunu* Jamesa Clavella;

- 18) "Opisuje se posljednja kineska carica i njeni rafinirani, ekscentrični rituali, a potom slijedi brutalan opis kako je engleska vojska uništila minuciozno napravljene kineske hramove. Izvlači se kolonijalna povijest, o čemu nam treba više knjiga, a kod mene je izazvala ogorčenost i ljutnju.": R85 (Ž 40 VSS) o *Saturnovim prstenima* W.G. Sebald;

- 19) "Bila sam šokirana suvremenim kapitalizmom i kolonijalizmom u Južnoj Americi; Hitler je bio beba.": R36 (Ž 68 VSS) o *Latinskom Americom uzvodno* Jasena Boke.

Koristeći i ove primjere kao materijal za analizu, možemo se okrenuti k zaključcima koji proizlaze iz *PoKUS-a*. Već iz izbora dvadesetak primjera, a pogotovo u kontekstu cjelokupnoga istraživanja, jasno je da suvremeni hrvatski čitatelji gaje određen interes za društvenu stvarnost ljudi u zajednicama – pogotovo zemljama i teritorijima – koje doživljavaju kao drukčije od one koja ih primarno okružuje. U većini narativnih fikcionalnih tekstova koji dominiraju istraživanjem radnja je smještena izvan granica hrvatske nacije i jezika, što znači da suvremeni hrvatski čitatelji imaju relativno "raznoliku 'prehranu

mašte' (usp. Booth 1988). Oni time zadobivaju šire nazore o samopoimanju, ali i o onome što motivira druge, kako oni pokušavaju ostvariti svoje ciljeve, i što se od toga može ostvariti." (Hakemulder 2000: 93) Ovaj se Hakemulderov komentar, proizašao iz istraživanja dugoročnih učinaka književnosti, odnosi na čitatelje općenito, ali nema razloga da se ne primijeni i na hrvatske čitatelje, pogotovo zato što nekoliko primjera (14, 18, 19) pokazuje izravan utjecaj na čitateljska uvjerenja. O tome također uvjerljivo piše Hakemulder, izbjegavajući moralističko inzistiranje na prenošenju vrijednosti pomoću priča, a umjesto toga pokazujući kako čitatelji koriste književnost kao svojevrсни "moralni laboratorij", fikcionalni topos u kojem mogu izgraditi, modificirati ili opovrgnuti svoje moralne pretpostavke i nazore (usp. Hakemulder 2000: 155-158 i drugdje). Tome doprinosi i moralistička crta koja se provlači kroz praktički sve primjere u kojima se čitatelji referiraju na svoju i tuđe književne zajednice (u oba smisla: one koja okuplja književnike i one koja je književnošću prikazana). U većini primjera – baš kao i u popularnom romanu *Sto godina samoće* – ta je moralistička dimenzija prisutna suptilno te ujedno svjedoči o čitateljskom interesu za daleke, egzotične zajednice koje su žanrovski fikcionalizirane u manjoj ili većoj mjeri (recimo, od putopisa do fantastičnog romana), a u nekolicini primjera svjedoče i o utjecaju kolonijalizma.

Usto, kao što se iz uzorka ne kristalizira dominantan interes za neko društvo ili društvenu skupinu, pa tako ni za ono koje nastaje uslijed pritiska kolonizacije, čini se da ne postoji ni dominantna jezgra oko koje bi se kristalizirala vlastita čitateljska zajednica. Suprotno istraživačkim pretpostavkama, u odgovorima ispitanika ne nameće se neka "hrvatska" zajednica po kriteriju nacionalnosti, jezika ili književnosti. Uz naslovni, jedino bi primjeri 5 i 7 neporecivo svjedočili o takvoj razini, dok su ostali primjeri ili nad- ili sub-nacionalni. Recimo, primjeri 1-4) i 14 upućivali bi na nadnacionalnu regionalnu razinu (Jugoslavije), dok bi primjeri 8, 9, 13 i 15 upućivali na (sub)nacionalnu regionalnu razinu, odnosno lokalitete. Među njih pripada i Međimurje, što nam potencijalno otkriva jedan od razloga zbog kojih je Kristian Novak najbolje upamćen među živućim domaćim autorima: čitatelji se mogu identificirati ne samo s njegovim likovima, nego eventualno i s krajem iz kojega oni sami potječu te u kojima se odvija radnja. Dapače, čitatelji se prepoznaju i u intimnijim zajednicama kao što su njihove obitelji te ulica odnosno susjedstvo u kojima su odrasli. Čini se da je Novakova proza stoga uvelike zadovoljila kriterij poistovjetivosti, koji se nadaže kao važan u konceptualizacijama modernoga čitateljskog interesa (uz njega se mogu istaknuti još uvučenost u tekst, njegova pristupačnost kao teme razgovara te informativnost; vidi Farr 2016: 85 i dalje).

Kao temelj poistovjećivanja može poslužiti i društvena klasa (primjer 16) ili prepoznavanje drugih koji se prikazuju u književnosti kao obepravljeni (primjeri 12 i 19), što također implicira određenu klasnu solidarnost. No isto tako, premda postoji određen interes hrvatskih čitatelja za kolonijalizam i njegove različite manifestacije (poglavito primjeri 17, 18 i 19, donekle 4, 10 i 12), oni su u cjelokupnom uzorku 550 čitateljica i čitatelja vrlo rijetki, kao i direktni primjeri autokolonijalnog refleksa. To je opažanje u skladu s odgovorom (koji se konačno može ponuditi) na početno pitanje o tome kako suvremeni hrvatski čitatelji definiraju svoju poziciju u svojem jezično i kulturno određenom sustavu – jednom riječju, “heterogeno”. Točnije, ne postoji dominantna, zajednička čitateljska pozicija, odnosno praktički je nemoguće decidirano govoriti o njoj na temelju toga uzorka. Ipak, razvidno je da takvih pozicija, koje proizlaze iz vrlo nijansiranih životnih iskustava, očigledno postoji više od profesionalnih pozicija koje se određuju na temelju privrženosti metodi, kao što primjećuje Felski (2020a: 133). Izražene jednostavnom vizualnom metaforom, profesionalne pozicije mogu se zamisliti kao “duboke” ali “uske”, dok su neprofesionalne pozicije relativno “plitke”, ali zato (uslijed njihove kvalitete) mnogo više “široke”.

To ujedno znači da se ne može razviti niti dosljedna opozicija, bilo prema kolonijalizmu, autokolonijalizmu, ili u odnosu na neku treću poziciju. Iako je prisutan aspekt moralnoga prosuđivanja, on se ne realizira na nadosobnoj, već gotovo isključivo na osobnoj razini. Sudeći po materijalima koji su ovdje izneseni to znači da, iako književni tekst uvjete svojeg nastanka i distribucije duguje društvenim silnicama (u kojima po definiciji sudjeluje veći broj ljudi), u svakodnevnoj predodžbi književnosti ta se šira zajednica konceptualizira relativno rijetko. Što je još važnije, kada se i pojavljuje u čitateljskim iskazima, ona proizlazi iz odnosa dotičnoga teksta i čitatelja, dakle iz one inicijalne privrženosti koja ga je učinila pamtljivim. Prema tome, uzevši u obzir sve natruhe takvoga stava te izolirane slučajeve, hrvatski čitatelji – koji su ovdje predstavljeni uglavnom čitateljicama – u načelu se rijetko jezično i nacionalno određuju i postavljaju prema književnim tekstovima, što može značiti da ih čitanje književnosti ustvari izvlači iz pozicije subjekta konstituiranoga jezikom i nacijom. U svakom slučaju, autokolonizacija se rijetko pojavljuje kao fenomen među čitatelji(ca)ma, iako ju je sasvim moguće prepoznati, a potencijalno s usmjerenim pitanjima u daljnjim intervjuima i bolje proučiti. To nas dovodi i do konačnoga zaključka da suvremeni hrvatski čitatelji rijetko zauzimaju nadosobna čitateljska stajališta, odnosno da se u “moralnom laboratoriju” teksta, koje uglavnom stvaraju pojedinačni autori, također uglavnom zatječu pojedinačni, osamljeni čitatelji.

Sažetak:

Uvodno se predstavlja problem identifikacije čitateljskih pozicija, odnosno nadosobnih stajališta o književnosti i zbilji koja bi bila zajednička većem broju suvremenih neprofesionalnih hrvatskih čitatelja. Iznosi se pretpostavka da će takve pozicije biti moguće identificirati iz uzorka 550 suvremenih hrvatskih čitatelj/ic/a, te da će u njima biti donekle prepoznatljiv i fenomen autokolonijalizma koji se definira u nastavku, pogotovo u odnosu na svoje književne manifestacije. U tu se svrhu iznose prikupljeni podaci o nacionalnoj pripadnosti autora te posljedičnoj zastupljenosti različitih nacionalnih književnosti u uzorku. Ustanovljuje se njihov poredak, najčešće spominjani tekstovi, omjer tekstova i autora, te se na temelju toga zaključuje da je dominantna čitateljska percepcija književnosti tekstualna, a ne autorska. Razmatraju se ideje o književnim zajednicama ("obiteljima") te o prisutnosti autokolonijalnog refleksa u tezi o "kašnjenju" hrvatske književnosti, ali se ne dolazi do definitivnih zaključaka uslijed premalo podataka. Završno se iznose preostale parafraze čitateljskih iskaza u kojima se prepoznaje važnost koncepata moralnog laboratorija i privrženosti. Među ostalim, zaključuje se da su neprofesionalne čitateljske pozicije podosta heterogene, te da se stoga ne kristalizira dominantan interes za neko društvo ili društvenu skupinu, kao niti dominantna jezgra čitatelja prema nekoj nacionalnoj ili jezičnoj kategoriji.

Abstract:

The introduction outlines the problem of identifying readers' positions, that is, suprapersonal viewpoints about literature and reality that are shared a large number of contemporary Croatian readers. It is assumed that such positions should be identifiable from a sample of 550 contemporary non-professional Croatian readers, and that the phenomenon of self-colonization, which is defined subsequently, will be somewhat recognizable in them, especially when it comes to its literary manifestations. For that purpose, data are presented about the authors' nationalities and the consequent representation of different national literatures in the sample. Their order is established, as well as the most frequently mentioned texts, and the ratio of texts to authors; based on this, it is concluded that the dominant reader perception of literature is textual, not authorial. Ideas about literary communities ("families") and the presence of a self-colonization reflex in the thesis on the "delay" of Croatian literature are taken into consideration, but no definitive conclusions are reached due to lack of data. Finally, the remaining paraphrases of readers' statements are presented, which point to the importance of the concepts of moral laboratory and attachment. Among other things, it is concluded that non-professional readers' positions are quite heterogeneous, which means that there is no crystallization of a dominant interest in a society or social group, nor a dominant core of readers according to any category of nation or language.

Ključne riječi: književne zajednice, pamćenje književnosti, autokolonizacija, moralni laboratorij, privrženost

Keywords: literary communities, memory of literature, self-colonization, moral laboratory, attachment

Bibliografija

- Biti, Vladimir. "ŽMEGAČ, Viktor". *Krležijana*, sv. 2, Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", 1999., <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2314>.
- Booth, Wayne C. *The company we keep: an ethics of fiction*. University of California Press, 1988.
- Deckard, Sharae, i ostali, ur. *Combined and uneven development: towards a new theory of world-literature*. Liverpool University Press, 2015.
- Domínguez, César. "Dionýz Đurišin and a systemic theory of world literature". *The Routledge Companion to World Literature*. London: Routledge, 2011. 99–107.
- Dukić, Davor. "Predgovor: O imagologiji". *Kako vidimo strane zemlje: Uvod u imagologiju*, ur. Davor Dukić i ostali. Zagreb: Srednja Europa, 2009. 5–22.
- Etkind, Aleksandr. *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*. Polity Press, 2011.
- Etkind, Alexander. "How Russia 'Colonized Itself': Internal Colonization in Classical Russian Historiography". *International Journal for History, Culture and Modernity*. Sv. 3 (2) (ožujak 2015.): 159–72.
- Farr, Cecilia Konchar. *The Ulysses Delusion: Rethinking Standards of Literary Merit*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Felski, Rita. *Hooked: art and attachment*. The University of Chicago Press, 2020a.
- Felski, Rita. "Postcritical". *Further Reading*, ur. Matthew Rubery i Leah Price, Oxford University Press, 2020b. 134–44.
- Fischer, Steven R. *A history of reading*. Reaktion, 2003.
- Gelencsér, Gábor. "Back and Forth. De-Europeanization as Self-Colonization in Hungarian Film after 1989". *Studies in Eastern European Cinema*. Sv. 9 (1) (siječanj 2018.): 63–75.
- Hakemulder, Jèmeljan. *The Moral Laboratory: Experiments Examining the Effects of Reading Literature on Social Perception and Moral Self-Concept*. J. Benjamins, 2000.
- Hromadžić, Hajrudin. *Leksikon tranzicije*. Disput, 2022.
- Hwang, Kwang-Kuo. "Academic Self-Colonization and the Crisis of Higher Education in Taiwan and Mainland China". *Chinese Education Models in a Global Age*, ur. Chuing Prudence Chou i Jonathan Spangler. Sv. 31 (2016): 77–86.
- Kiossev, Alexander. "Notes on the Self-colonising Cultures". «*Bulgaria Avantgarde*» in der Künstlerwerkstatt Lothringerstrasse, Salon Verlag, 1998, <https://vector.ica-sofia.org/en/publications/articles/item/20-notes-on-the-self-colonising-cultures>.
- Kuiken, Don, i Ruby Sharma. "Effects of Loss and Trauma on Sublime Disquietude during Literary Reading". *Scientific Study of Literature*. Sv. 3 (2) (2013.): 240–65.

- Kvaka. *Noć knjige* 2022. https://prijava.nocknjige.hr/datoteke/202204220916060.Noc_knjige_Kvaka_istrazivanje_2022.pdf.
- Leerssen, Joep. "Imagologija: povijest i metoda". *Kako vidimo strane zemlje: Uvod u imagologiju*, ur. Davor Dukić i ostali. Zagreb: Srednja Europa, 2009. 169–185.
- McCleery, Alistair. "Publishing History". *The Oxford Handbook of Publishing*, ur. Angus Phillips i Michael Bhaskar. Oxford: Oxford University Press, 2019. 19–37.
- McInelly, Brett C. "Expanding Empires, Expanding Selves : Colonialism, the novel and ,Robinson Crusoe"". *Studies in the Novel*, sv. 35 (1) (2003): 1–21.
- Meić, Perina. *Smjerokazi: teorijske i književnopovijesne studije*. Synopsis, 2012.
- Mikulan, Krunoslav. "Autokolonizacija hrvatske epske fantastike". *Hrvatski sjever*, sv. XVI (55) (2021): 81–91.
- Moura, Jean-Marc. "Kulturna imagologija: pokušaj povijesne i kritičke sinteze". *Kako vidimo strane zemlje: Uvod u imagologiju*, ur. Davor Dukić i ostali. Zagreb: Srednja Europa, 2009. 151–168.
- Nemec, Krešimir, i Dubravka Oraić Tolić. "Popravljanje nepopravljivoga". *Hrvatska revija*, sv. 18 (1) (2018.)
- "PoKUS". *Pamćenje (o) književnosti u svakodnevicu*, 2021., <https://pokus.ffzg.unizg.hr/>.
- Popper, Karl Raimund. *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*. Ur. Theodor Wiesengrund Adorno, Luchterhand, 1972.
- Protrka Štimec, Marina. *Politike autorstva: kanon, zajednica i pamćenje u novijoj hrvatskoj književnosti*. Hrvatska sveučilišna naklada, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga Fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2019.
- Sintusingha, Sidh, i Morteza Mirgholami. "Parallel Modernization and Self-Colonization: Urban Evolution and Practices in Bangkok and Tehran". *Cities*, sv. 30 (veljača 2013.): 122–32.
- Škopljanač, Lovro. *Književnost kao prisjećanje: što pamte čitatelji*. Ljevak, 2014.
- Škopljanač, Lovro. "Alle literarischen Familien gleichen einander: Eine Fallstudie slawischer und angloamerikanischer Lesepräferenzen". *Begegnungen zentraleuropäischer Literaturwissenschaft: Norbert Bachleitner zum 65. Geburtstag gewidmet*, ur. Achim Hölter i ostali. Berlin: Weidler Buchverlag Berlin, 2021., 149–63.
- Wimsatt, W. K., i M. C. Beardsley. "The Affective Fallacy". *The Sewanee Review*, sv. 57 (1) (1949): 31–55.

Karaula, Ničija zemlja i Parada: Filmski spektakli, autokolonijalni diskurz i njegov humoristični efekt

Nebojša Lujanović (Sveučilište u Splitu)
nlujanovic@hotmail.com

Sažetak

Ovaj rad analizira odnos između centra i margine u zapadnom civilizacijskom kontekstu, s posebnim naglaskom na Balkan kao primjer margine, koristeći postkolonijalnu teoriju za analizu filmske prezentacije identitetskih konstrukcija. Analiza je usredotočena na koncept autokolonijalizma kao procesa u kojem margina prihvaća i potvrđuje nametnuti identitet, uzimajući kao primjer tri regionalno uspješna filma: *Karaula*, *Ničija zemlja* i *Parada*. Identitet se promatra kao kulturna konstrukcija izražena kroz stereotipe i građena sustavom razlika, a u filmovima se ti stereotipi koriste i pojačavaju kroz humoristički diskurs. Autokolonijalizam se u tom kontekstu odnosi na izraženo samopotvrđivanje marginalne pozicije kroz afirmaciju komičnih efekata proizvedenih poigravanjem stereotipnim identitetima. Kroz takve se prikaze potvrđuju nametnute prezentacije Balkana kao margine sa svim negativnim karakteristikama, pri čemu se autokolonijalni diskurz pokazuje kao jedini mogući način oslobađanja identiteta balkanskih zajednica.

Ključne riječi: autokolonijalizam, film, humor, identitet, margina

1. Uvod

Kada je u pitanju odnos margine i centra onog što se smatra zapadnim civilizacijskim krugom, a naročito balkanskog prostora kao konkretne margine, postkolonijalna teorija je uglavnom jasno definirala mehanizme identitetskih konstrukcija kao manifestacije odnosa moći upisane u navedenu dihotomiju. Pa iako će i u ovom radu, barem u uvodnom dijelu, također biti riječi o istim odnosima kroz prizmu postkolonijalne teorije (uglavnom oko središnjih pojmova Michela Foucaulta, a to je identitet kao diskurzivna tvorba i moć), pokušat ćemo otići korak dalje. Ako centar moći proizvodi i nameće određeni identitetski diskurz (balkanskoj) margini, trebalo bi postaviti pitanje: što ona čini kako bi preuzela barem djelomično kontrolu nad tim procesom? Postoji li mogućnost prilagodbe nametnutog identitetskog obrasca, ako ga već ne može radikalno mijenjati?

Fokusiranjem na taj segment problema, čini se kako je moguće dodatno uočiti procese autokolonijalizma u redefiniranju identitetskog obrasca koje to nije, nego, kako pojam sugerira, njegovo prihvaćanje i potvrđivanje. To je teza koju će rad pokušati obraniti, i to na primjeru tri filma koja su u povijesti filmografija ovih prostora definirani kao blockbusteri – jedni od rijetkih hitova koji su masovno prihvaćenih od publike preko i mimo nacionalnih granica: u Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Srbiji i Crnoj Gori. To su filmovi *Karaula* (redatelj Rajko Grlić), *Ničija zemlja* (Denis Tanović) i *Parada* (Srđan Dragojević). Osim što se radi o regionalnim hitovima čiji status lako potvrđuje čak i površan pregled bilo kojeg pretraživača, pa je stoga to i suvišno argumentirati, radi se i o filmovima koji su prepoznati i izvan regije. Tako je film *Ničija zemlja* dobio Oscara za najbolji strani film 2002. godine, *Parada* nagradu na međunarodnom filmskom festivalu u Berlinu, a *Karaula* nagradu publike u Trstu, te priznanje na filmskom festivalu u Portugalu. A to su samo neke od nagrada i priznanja.

Samim time možemo ustvrditi da je riječ o vrlo reprezentativnom materijalu, pogodnom za iščitavanje dominantni identitetskih kompleksa. Vodeći se konstatacijom Edwarda Saida kako se epistemološke promjene, potaknute diskurzima kolonijalizma i nacionalizma, mogu manifestirati u kulturi i umjetnosti na način da se unutar njih mogu reprezentirati slike kreirane da održavaju nametnute odnose (Walia, 2002: 11), čini se legitimnim na isti način pristupiti navedenim djelima filmske umjetnosti. U tom kontekstu, kolonijalni diskurz je način na koji određena skupina organizira predodžbe o sebi samima i tako kroz proces identifikacije potvrđuje moć koju kolon ima nad njom replirajući zadane obrasce (ibid: 35). A pojam koji nas u tom kompleksu problema posebno zanima, autokolonijalizam, Hajrudin Hromadžić u

studiji *Leksikon tranzicije* (2002: 34) definira kao 'stanje prevladavajućeg kolektivnog osjećaja i mišljenja o vlastitoj zemlji i društvu kao manje vrijednima i važnima u usporedbi s navodno prosperitetnijim, naprednijim i bogatijim državama i društvima'. Odabrani filmovi, kao što ćemo vidjeti dalje u radu, pokazuju upravo manifestaciju autokolonijalnog diskruza koji naposljetku proizvodi humoristički efekt. Time, kolokvijalno rečeno, ne samo da kolonijalizirani samostalno potvrđuje nametnute projekcije kao svoje, nego se njima služi u svojevrsnom humorističkom zavodu kolona.

2. Identitet, moć, reprezentacija

Prije ulaska u vrlog identitetskih igara prekrajanja, nametanja, projiciranja, podrivanja i potvrđivanja, moramo krenuti od određenja identiteta kao konstrukcije koja je smještena u kulturni kontekst; on je kulturna projekcija, kako tvrdi Oraić Tolić (2005: 265), utjelovljena u jeziku kao mogućem iskustvu. On se prvo, dakle, uspostavlja u imaginariju koji je dalje posredovan jezikom i distribuiran različitim (u ovom slučaju, filmskim) medijima, da bi na posljepku imao i sasvim konkretne, fizičke, posljedice. Taj identitet se, tvrdi također autorica, izražava u kulturnim terminima kao ključnim pojmovima kulture, a ti se pojmovi fiksiraju u općim mjestima: stereotipima, predrasudama i mitovima. Upravo će ti stereotipi biti najvažniji za daljnji tijek rasprave: regionalni (Balkan), etnički (Srbin, Hrvat, Bošnjak) i rodni (alfa mužjak u sudaru s homoseksualnošću).

Ako je prema postavkama kulturalnih studija i postkolonijalne teorije pitanje reprezentacije ustvari pitanje moći (Baker, 2008: 7-10), onda je u našem kontekstu pitanje reprezentacije margine kao pitanje ne-moći ili pitanje ne-mogućnosti da se afirmira prezentacija skrojena prema vlastitim kriterijima. U uvjetima projicirane inferiornosti, druga (marginalna) strana ima sužene mogućnosti konstrukcije i prezentacije identiteta, a upravo u takvim uvjetima autokolonijalizam je jedan od mogućih, iako ne baš produktivnih, rješenja. Svojevrсна travestija odnosa gospodar-rob dovodi do prihvaćanja i afirmacije nametnutog identitetskog obrasca u nadi da će se gospodar ipak udobrovoljiti. Posljedice tako postavljenih odnosa distribuiraju se preko društvenih praksi i obrazaca, te dovode do upisivanja tako konstruiranih značenja u sva područja kulture. Ako se i dalje držimo kulturalnih studija i njihove postavke o kulturi kao tekstu (ibid: 26-27), navedeni kompleksi su upisani u ukupno tekstualno tkivo kulture, a odabrani filmski primjeri su samo jedna od mogućih manifestacija.

Kolonijalni diskurz kao sredstvo reprezentacije najčešće će rezultirati upravo stereotipima, pretežno egzotičnog prizvuka, kako bi se onaj Drugi učinio ne samo udaljenim i drugačijim, nego i zanimljivim, ali upravo po onome što ga razlikuje, čime se njegova razlika dodatno uvećava. Prema Wisker (2010: 51-60), kolon svojim povijesnim i fiktivnim, često stereotipnim, prikazima uspijeva provoditi svoju moć tako da upravlja načinom na koji djeluje Drugi. To, pomalo opće, mjesto kolonijalnih studija dovodi nas ujedno i do njihove glavne kritike: ima li taj kolonijalizirani Drugi ikakav drugi oblik identiteta, osim onog potlačenog i žrtve (ibid: 325)? Upravo ovaj rad, s tezom o autokolonijalizmu koji je podređen humorističnim efektima, ide u smjeru ispravljanja te kritike. Naime, postavlja se temeljno pitanje: što ako potlačeni sam preuzima i afirmira nametnutu stereotipnu projekciju kao svoju autentičnu sliku, i to sa ciljem nasmiijavanja i udovoljavanja kolonu?

3. Kad margina slavi Pirovu pobjedu...

Tri filmske uspješnice (*Karaula*, *Ničija zemlja* i *Parada*), regionalna hita koja ne samo da su bila uspješna u tri ili četiri bivše jugoslavenske države, nego su i uglavnom nastajale u koprodukciji istih, mogu se čitati kao medijski otisak diskurzivnih identitetskih formacija. Osim toga, ispostaviti će se nakon analize, da se navedena tri filma usredotočuju na tri različita segmenta tih formacija. Međutim, povezuje ih činjenica da su sva tri skupa obilježena otiskom autokolonijalnog kompleksa. Ta identitetska zamka, sugerirana sintagmom iz samog naslova poglavlja, čini njihov regionalni i svjetski uspjeh lažnom pobjedom jer njome slave potvrđivanje nametnutog stereotipa.

3.1. *Karaula* – ili o komunističkoj zabiti

Karaula je film iniciran od najpoznatijeg hrvatskog redatelja Rajka Grlića i njegovom suradnjom s jednim od najprodavanijih hrvatskih suvremenih pisaca, Antom Tomićem. Scenarij su napisali prema Tomićevoj prethodnoj književnoj uspješnici. Film su producirale bivše jugoslavenske države, uz pomoć Mađarske i Velike Britanije; premijer je bila 2006. godine, a film je prepoznat od strane gledatelja u regiji, ali i domaćih i stranih festivalskih žirija. Kako stoji na službenoj stranici filma,¹ radnja filma počinje u trenu kada svakodnevni vo-

1 <http://www.karaulafilm.com/synopsis.php> (pristup 22.1.2024.).

jnički život narušava jedan izvanredni događaj. Safet Pašić, poručnik uvijek u frustraciji i pijanstvu, doživljava neobičnu bol u preponama. Tražeći pomoć, obraća se jedinom vojnom ljekaru, Siniši Siriševiću, koji u potpunoj tajnosti dijagnosticira spolnu bolest. Kako bi sačuvao tajnu od supruge i pronašao razlog da ne napusti vojnu službu, Pašić proglašava izvanredno stanje, tvrdeći da se albanska vojska priprema za napad na Jugoslaviju. Ono što je počelo kao komedija brzo prerasta u ratnu psihozu: vojnici kopaju rovove, Pašić gubi kontrolu iz dana u dan, Siniša ulazi u opasnu ljubavnu avanturu, a Paunović, njegov najbolji prijatelj, dodatno zagrijava situaciju sklonošću da poručnika provocira.

Paul Garde, francuski publicist, koji je često posjećivao Jugoslaviju, a posebno od 1991.g. i napisao svoj pokušaj politološko-sociološke analize složene situacije, u studiji naslovljenoj *Život i smrt Jugoslavije*, spominje zanimljivu konstrukciju u samom predgovoru. U nastojanju da svojom analizom dekonstruira određene kulturološke mitove, sa snažnim političkim i drugim implikacijama, on pokušava naglasiti: 'Jugoslavija nije na kraju svijeta' (Garde, 1996: 9). Time nam sugerira postojanje samog mita o dalekoj Jugoslaviji koja je neka vrsta europske zabiti na granici prema istoku, rubno područje iskrivljenih kulturnih vrijednosti, političkih devijacija, ali i devijantnih mentalnih stanja. Radnja filma i jest smještena na margini margine, tj. na jugoslavensko-albanskoj granici. Odsječenost sugerira sam uvodni kadar: negdje u daljini je jezero, ali staza nas vodi kroz nepristupačan šumski predio, na brdo, prema nigdje, bez tragova civilizacije.

Mala vojna jedinica je identitetski amalgam koji je bio karakterističan za bivšu jugoslavensku zajednicu. Poručnik Safet je Bosanac, mlađi doktor Siniša je Hrvat (Dalmatinac), a provokator Paunović je Srbin iz Beograda (uz sporedne likove koji su također iz različitih dijelova bivše Jugoslavije). Bez obzira na identitetske razlike, njih povezuje ne samo jugoslavenski nad-identitet, nego i opisana stereotipna karakteristika te Jugoslavije, a to je margina. U toj zabiti nitko ne želi biti: sami vojnici izmišljaju razloge za otpuste, maštaju da odu iz karaule, a niti sam poručnik ne želi tu biti (on cijelo vrijeme pokušava zadiviti nadređene i dobiti/zaslužiti premještaj). Sasvim je očito da od početka filma, mala vojna karaula funkcionira kao metafora bivše Jugoslavije. A prezentirana marginalna pozicija odraz autokolonijalizma. Jer, iz postkolonijalne perspektive, u diskurzivnom režimu koji proizvodi Zapad, određenom području je nametnuto kako se mora predstaviti. Balkanizacija je granični fenomen; upravo zbog činjenice da se pruža uz granicu nečega što se prezentira kao 'europski san' (Moranjak-Bamburać, 2004). Jugoslavija je prema njihovim kriterijima margina; a u filmu se likovi Jugoslaveni sami doživljavaju kao stanovnici neželjene margine. Oni su zarobljeni pozicijom (udaljen geografski položaj)

i situacijom (zatočeni od strane pomahnitalog poručnika).

Granični fenomen ne znači samo granični položaj, nego, ako slobodnije interpretiramo tu postkolonijalnu sintagmu, može označavati i granična stanja; politička i psihološka. Na margini vojnike drži poručnik koji je zbog usluga prostitutke iz obližnjeg mjesta dobio sifilis. On proglašava izvanredno stanje kako mu ne bi bolest otkrila supruga, te izmišlja opasnost koje nema (takozvani mogući albanski napad koji će trajati tri tjedna, točno koliko traje karantena od sifilisa). Pored toga, poručnik Safet nastoji strogoćom kojom vodi karaulu zaslužiti priznanje i premještaj. Ali, od alkohola, lijekova i nervoze zapada sve više u psihotično stanje. Dakle, u politički karikiranoj situaciji, marginalci su zarobljeni na margini zbog bolesti i psihičke rastrojenosti svog vodstva. Kako odmiče radnja, poručnik je sve rastrojeniji, sve više pije i ima neracionalne ispade (naređuje postrojavanja noću i puca im iznad glave). Ostali vojnici su i dalje poslušni, podređeni, osim pojedinih provokacija vojnika Paunovića koji ga dodatno dovodi do ludila (inicira ideju da se pješke pokloni Titovom grobu u Beogradu, pa odustaje od ideje, dodatno kompromitirajući poručnika Safeta).

Podređenost suludom režimu na granici, kakva je prikazana u filmu, neobično je u skladu s jednim detaljem koji, ponovno, Paul Garde iznosi u drugoj studiji, *Balkanske rasprave* (o riječima i ljudima). Nakon općih teorijskih konstatacija kako se nacija konstruira imaginarno, oko imena koje povlači za sobom imaginarne granice oko imaginarnih karakteristika, navodi zanimljivo porijeklo imena Slaveni. Spominje kako je ime 'Slaveni' u jezicima Zapadne Europe izvedeno iz pojma 'rob'. Na talijanskome je to 'schiavo', na francuskom 'esclave', na engleskom 'slave'. Kao objašnjenje navodi povijesnu situaciju u kojoj su Slaveni masovno za vrijeme Karla Velikog poraženi i odvedeni u roblje, od kada potječu ti nazivi (Garde, 2009: 174). Robovi zarobljeni od strane fizički i psihički bolesnog pojedinca neizbježno vode tragediji. Zbog osobne psihoze poručnika, pa onda i kolektivne paranoje koju im je prenio (od fantomskih Albanaca), vojnici ne spašavaju pretučenog poručnika na samrti jer su zauzeti pucanjem na džip kojim se vozi poručnikova žena. Ona želi spriječiti mogući mužev ljubomorni ispad prema mladom doktoru, ali vojnici u toj noćnoj posjeti vide invaziju Albanaca; zbog toga, u toj tragediji zabune, ona umire. To je jedini mogući završetak postupnog pojačavanja paranoje koja na kraju filma dostiže svoj vrhunac. Smrt je jedini izlaz; to jest, izlaz ne postoji.

3.2. Ničija zemlja – ili o etničkoj zabiti

Denis Tanović je za film *Ničija zemlja*, o besmislu sukoba među etnicitetima Bosne i Hercegovine, u kojem je okupio sve regionalne filmske zvijezde, dobio Oscara. To priznanje može poslužiti kao svojevrsni indikator prihvatljivosti ili dopadljivosti načina prezentacije spomenutih etniciteta i njihovih odnosa, pa nam ovdje preostaje vidjeti o kakvoj je prezentaciji riječ. Film nas uvodi u 1993. godinu, fazu bosanskohercegovačkog rata kada sve je beznažno jer ne postoji mogućnost pomicanja ratne linije i napredovanja s bilo koje strane. Između rovova Bosanskih Srba i Bošnjaka je prostor ničije zemlje u kojoj ostanu zarobljena tri lika. Jedan ranjenik koji se upravo osvijestio i shvatio da leži na nagaznoj mini, njegov suborac Bošnjak Čiki te pripadnik druge vojske, bosanski Srbin Nino. Spletom okolnosti, slučaj postaje i medijski zanimljiv, pa se u sve, pored međunarodnih snaga UNPROFOR-a, upliću i mediji. Dva pripadnika nekad jedne, a sada suprotnih, zajednica zarobljeni su u situaciji koju je nemoguće riješiti, dok njihov odnos varira od međusobnog ranjavanja, preko zbližavanja, do ponovne svađe – i sve nalikuje na metaforu odnosa balkanskih zajednica općenito.

Balkan je područje gdje se, prema zapadnjačkoj prezentaciji, spaja nespojivo: prekrasna priroda s prokopanim rovovima, dobrodušni ljudi s krvolocima, civilizacija s barbarizmom, uređena država s općim rasulom.² Katarina Luketić, opisujući Balkan kao jednu vrstu geografske fantazije, u formiranju ovog stereotipa ističe važnost osi moći koja mu je pretpostavljena, a to je ona između 'prave Europe' i Balkana, svojevrsnog perifernog područja. Ono je na rubu u svakom smislu značenja te riječi, a prema samoj rubnoj poziciji zauzima dvostruko mjesto; istovremeno jest i nije dio europskog prostora. Formalno jest, ali je označen ili reprezentiran kao područje 'polu' ili 'anti' Europe (Luketić, 2013: 12). Binarnim načinom označavanja Balkan je tako konstruiran kao proizvod, tj. konstruirana je slika o Balkancima kao ljudima koji su 'dobri divljaci'; oni su divlji, surovi, nekultivirani, opasni. Ali, s druge strane, također su privlačni, neiskvareni, egzotični, zanimljivi (ibid: 32-101. Upravo su takvima prikazani i Nino i Čiki, zatvoreni u svoj mali imaginarni prostor koji je nigdje; ne može više biti samo na Balkanu jer su sada na Balkanu i svi predstavnici zapadnih zemalja kao članovi mirovne misije. Taj prostor ničije zemlje je mikroprostor kojeg okružuju medijske oči Zapada i uočavaju karakteristike koje su upravo potvrda

2 Ili, kako bi to već u naslovu sažeo jedan od zapadnjačkih pokušaja filmske imaginacije ovih prostora, a radi se o filmu Angeline Jolie iz 2011. godine nazvanim upravo u skladu s prikazanim stereotipom: *U zemlji krvi i meda*.

navedenih stereotipa.³

Nino i Čiki drže jedna drugog na nišanu u rovu u ničijoj zemlji, ne dopuštaju jedan drugom da ode (svakome je onaj drugi jamstvo da ga suprotna strana neće napasti) i čekaju da ih netko drugi (Europa?) spasi. U međuvremenu, njihov odnos varira od neprijateljstva do prijateljstva, i natrag. Ubrzo nakon što pucaju jedan na drugog, u prvom okršaju, pa se posvađaju oko toga tko je počeo rat, zbližavaju se privremeno kada shvate da je Nino poznavao curu iz Banjaluke u koju je bio zaljubljen Čiki, da bi ponovno izbio sukob čim se pojavila mogućnost da jedan od njih ode s UNPROFOR-cima. Situacija jasno signalizira nerazrješivu situaciju osobnih odnosa dvojice likova kao paradigmu balkanskog stanja. Iako zarobljeni istim okolnostima, obojica su pripadnici identiteta koji su građeni kao getoizirane oaze jedan pored drugoga. O tome, i svojevrsnoj autogetoizaciji, pisao je Enver Kazaz (2012: 11-21). U stilu etničkog neoromantizma, na razvalinama jugoslavenkog identiteta, konstruirani su etnoidentiteti i potom zatvoreni u samodovoljne prostore u kojima prevladava entofobična interpretacija povijesti i sadašnjosti, tvrdi Kazaz. Ta ničija zemlja je ustvari devastirana etnokulturna pustinja u kojoj se utapaju navedena etnička geta.

Tako su i prikazani junaci u rovu. Njihov dijalog se većinom svodi na pitanje 'tko je zapalio moje selo?' i 'tko je počeo rat?' – u jednom trenu pitanje postavlja Čiki i drži pušku, a drugi mora prihvatiti krivnju; zatim se pojavljuje i scena s obrnutim pozicijama. Prvenstveno se služeći silom, svatko od njih gradi svoj prostor u kojem je on u pravu; ukupno, obojica su u pravu i niti jedan jer nema vanjskoj arbitra koji bi presudio, pa su tako zarobljeni u apsurdnu situaciju bez rješenja. Oni će rješenje kratkoročno vidjeti u UNPROFOR-u, Zapadu, onome civiliziranome koji će im pomoći. Iako se povremeno pojavljuje kritika nezainteresiranosti istog tog Zapada, naglašenija je dimenzija njegove nemogućnosti da bilo što učini. Kada prvo bošnjačka, pa zatim srpska, strana ugledaju dvojicu vojnika kako mašu bijelim zastavama, izgovaraju isto: treba zvati UNPROFOR. Djelomično pod medijskim pritiskom, UNPROFOR će i pokušati riješiti situaciju, u čemu je umalo i uspio. Ali, u raspletu situacije s ranjenikom na bombi i uklanjanjem njih dvojice kao smetnje,

3 Kada Paul Garde (1996) piše svoju društveno-političku analizu bivših jugoslavenskih prostora, onda pojedinim poglavljima pridodaje zanimljive podnaslove. Tako Slovence naziva 'radišnim gorštacima', BiH zove 'islamska Avergue' (planinski predio Francuske s autohtonim kulturama i teško pristupnim područjima), u poglavlju u kojem opisuje Srbiju dodaje nastavak naslova 'Epovi i manastiri', a Crnu goru zove 'Asterixovo selo'. U toj analizi će kritički navesti kako francuski medijski prikazi otkrivaju prikriveni rasizam prema Slavenima kao divljacima (tvrdi da sličan stav imaju i engleski i španjolski mediji u to ratno vrijeme) (Garde, 1996: 378-386), iako i sam svoje analize pojednostavljuje sugeriranjem stereotipa u naslovu ili podnaslovu.

Čiki koristi priliku i izvlači pištolj najbližeg mirotvorca kako bi pucao na Nina. U kratkoj pucnjavi obojica pogibaju, a UNPROFOR diže ruke od nerazrješive situacije. Medijski fingira spašavanje, a ustvari ostavi ranjenika na bombi, spakira sve i napusti ničiju zemlju.

Zanimljivo je da su likovi semantički ustvari izjednačeni. Većim dijelom filma su bez uniforme i oznaka; obojicu je u nezgodnu situaciju doveo netko drugi (Čikija nesmotreni stari vodič, Ninu stariji vojnik koji je postavio granatu pod ranjenika); obojica su ranjeni; obojica su imala priliku ubiti onoga drugog; čak i njihovi suborci gledajući ih kroz dalekozor u jednoj situaciji kada istupaju mahati bijelim zastavama – ne mogu prepoznati koji je čiji. Takvi, lišeni bilo kakvih specifičnih identitetskih obilježja, objedinjeni su sličnim općim karakteristikama i – stereotipom. Oni su upravo oni Balkanci s početka poglavlja: topli, emocionalni, zanimljivi, iskonski neiskvareni, ali nerazumni, divlji, nagonski.

3.3. *Parada – ili o patrijarhalnoj zabiti*

Parada je regionalni hit film, prikazivan u svim bivšim jugoslavenskim republikama (naslov filma u većini opisa prati fascinantno podatak da ga je u samo tri tjedna pogledalo 150 000 ljudi), kao djelo kulturnog redatelja koji je imao veliki utjecaj na istu tu bivšu jugoslavensku kinematografiju, Srđan Dragojević. Iako se neobičnom radnjom, koja otvara identitetske probleme na nekoliko razina, može povezati i s pitanjem etniciteta, ipak je dominantna problematika rodni identitet i prava rodni manjina, u ovom slučaju konkretno homoseksualaca. Spomenuta radnja upravo se oslanja na sukob alternativnih rodni identiteta i onih tradicionalnih koji prevladavaju u postjugoslavenskim, strogo patrijarhalnim, društvima. Ako ćemo se i dalje oslanjati na stereotipe nastale uslijed kolonijalnog diskurza, patrijarhalni 'dodatak' je sasvim očekivan jer jedino on kao takav pristaje uz prethodno opisanog divljeg, iskonskog, nasilnog Balkanca.

Budući da su stereotipi zbroj projekcija ili slika kojima se gradi nečiji individualni ili kolektivni identitet (Oraić Tolić, 2005: 266), a on se ovdje gradi iz centra moći, Zapada, pa projicira na marginu, iz toga slijedi da je patrijarhalni identitet Balkanca jedna vrsta projekcije koja korespondira s gore opisanim stereotipima kako bi kreirala cijeli jedan balkanski imaginarij. Kada prihvatimo imaginarno ishodište nekog identiteta, tj. činjenicu da je kreiran, postavlja se pitanje 'tko ga je kreirao', čime dolazimo do ključnog elementa – vlasništva nad imaginarijem (ibid: 282). Konkretno, koje je porijeklo slike balkanskog alfa mužjaka? Za pretpostaviti je da veliku ulogu u tome imaju oni koji

su kreirali i ostatak balkanskog imaginarija, jer je tako rodno orijentiran pojedinac sastavni dio puzzle koja se zove 'tipični Balkanac'. To je isti onaj mužjak koji ratuje, koji je sklon nasilju, iz kojeg izbija neka egzotikom praćena nekontrolirana sila. Uostalom, sve ono što Zapad izlučuje iz sebe kao negativne i nepoželjne karakteristike.

Međutim, konstrukcija identiteta je višeslojan proces s mnogostruko faktora, a proces rijetko kada jednosmjernan, što je posebno očito kada je u pitanju patrijarhalna komponenta balkanskog identiteta kao određene nad-konstrukcije (percipirane samo izvana; iznutra se ta identifikacija rijetko kada pojavljuje). Naime, muškarac (onako kako je kreiran u patrijarhalnom obrascu) nositelj je etničke zajednice. Taj zamišljeni poredak, nacija, na Balkanu je zamišljen kao nastavak etničke zajednice s religijskom komponentom kao najvažnijom; štoviše, njen smjer razvijanja je izravno očitovanje Božje volje (Wehler, 2005: 35-36). Obzirom da je ista (kršćanka) religija svojevrсни ideološki jamac patrijarhalnog sustava, u ovom slučaju on nije samo kreiran izvana nametnutim 'balkanskim alfa mužjakom', nego je on potpomognut i unutarnjim sustavom vrijednosti.

Tako dvostruko ovjereni patrijarhalni sustav u sudaru s homoseksualnim (opet stereotipno projiciranim) rodnim identitetom proizvodi komične efekte i to bi se moglo okarakterizirati kao glavni forte filma. Konkretno, okosnica radnje su dvoje potpuno različitih ljudi: mafijaš, ratni heroj i vlasnik privatne kompanije Limun, te gay veterinar Radmilo. Spaja ih sudbina na dva načina: Radmilo spašava život Limunovom psu, a Radmilov partner Mirko ima agenciju za organizaciju vjenčanja koju je unajmila Limunova žena Biserka. Limun je ucijenjen od strane buduće supruge za koju bi učinio sve da organizira zaštitu Radmilu, Mirku i njihovim prijateljima aktivistima pri organizaciji prvog beogradskog Pridea. Budući da u Beogradu nitko ne želi, Limun je prisiljen za taj posao pratnje povorke okupiti bivše ratne (ne) prijatelje diljem bivših jugoslavenskih republika. Svi odreda macho muškarci zaziru prvotno od homoseksualnih zajednica i pojedinaca, ali postepeno popuštaju i trenuci zbližavanja su sve češći do kraja filma.

Na početku filma prikazan je tekstualni uvod u kojem se nižu etnički pojmovi, njihova definicija i tko ih koristi (u pitanju su pogrđni nazivi za etničke skupine – balija, šiptar, ustaša, četnik). Naravno da svaki od tih pogrđnih pojmova koristi pripadnik druge etničke skupine u doticaju; jedni zadnji pogrđni pojam, peder (za pojedinca homoseksualne orijentacije), koriste svi. I time je već naznačeno da će jedan od glavnih načina zbližavanja i prevladavanja etničkih razlika tijekom filma biti početna odbojnost prema homoseksualnosti (brojne scene: gađenje zbog ružičaste boje auta, gađenje na homoseksualne porno filmove i sl.), a onda i povremeno zbližavanje s istima pred kraj filma.

Kroz glavnog junaka, Limuna (bivši borac u ratu, sada voditelj karate kluba, kriminalac i nasilnik), vidimo i koliko je važan patrijarhalni obrazac u izgradnji etničkog identiteta. On je četnik, duboko religiozan, svećenik mu krsti dvoranu, na zidu ima ratne i religiozne simbole, a ujedno gleda film s protagonistom koji je paradigma ratnika-muškarca, a to je Ben Hur.

U patrijarhalnoj zabiti, gdje se zbližavanje s pripadnicima homoseksualnih zajednica incident i izbor komičnog efekta, dominira homofobija na svim razinama. I to je detaljno prikazano kroz film. Gej aktivistima se suprotstavljaju likovi/tipizirani predstavnici svih razina društvenog života: obitelj jednog od aktivista, sustanar za vrijeme slučajnog susreta u zgradi, predstavnici medija, načelnik policije kojem se obraćaju za zaštitu. Društveni okvir je time jasno ocrtan. Uloge u društvu su još jasnije pozicionirane po stereotipnim obrascima: straight muškarci su vlasnici sportskih klubova i voze limuzine; gay muškarci vode salone za vjenčanja i voze ružičaste aute. Likovi udovoljavaju nametnutim očekivanjima od tipičnog patrijarhalnog okruženja.

4. Autokolonijalizam na djelu - dijakronija i kontekst

Kao što smo vidjeli iz prikazanog, tri vrlo uspjela filmska hita, također priznata od strane europskih svjetskih žirija, u svojoj naraciji sadrže upravo uprizorenje stereotipnih konstrukcija koje su nametnute od Zapada - onoga koji projicira negativne karakteristike na balkansko područje kao granično ili marginu. Međutim, u ovoj analizi je upravo ključan taj pojam nametanja. Naime, kako pokazuje Branche (2005) na primjeru *westernizacije* afričkih područja i njihovog kolektivnog identiteta, to nije u potpunosti jednosmjernan proces. Subjekti s kolonijaliziranog prostora se u jednoj mjeri opisu nametnutim identitetskim obrascima, ali i velikoj se mjeri također prilagođavaju zapadnim vrijednostima. Time, napominje se u analizi istog primjera, iz perspektive poststrukturalnih i postkolonijalnih pristupa, sugerira se vrlo složen odnos između lokalne zajednice i struktura moći/znanja – onaj koji je ispunjen dvosmjernim procesima reprodukcije i legitimacije.⁴

4 Određene usporedbe o prisutnosti autokolonijalnih mehanizama možemo uspostaviti i kod primjera analize istočnoeuropskih mjuzikala koju je izradila Mazierska (2023). Iako su spomenuta djela nastala u postkomunizmu, repliciraju stavove koje prema prostoru iza nekadašnje Željezne zavjese ima Zapad. U ovom slučaju se autokolonijalizacija pojavljuje uz efekt *zabranjenog voća*. Naime, učestali elementi zapadne popularne kulture u tim mjuziklima nisu samo nametnute u

Legitimiziraju li, na sličan način, navedeni filmovi stereotipe o Balkanu? O balkanskom području kao sferi retrogradnih političkih i društvenih procesa kao naslijeđa komunističkog sustava, kao sferi krvoločnog sukoba etnički i plemenski razdijeljenih zajednica za čije odnose nema rješenja, kao sferi radikalnih patrijarhalnih obrazaca na štetu ženskog i alternativnih rodnih identiteta? Prihvaćaju li, u foucaultovskom smislu, tu proizvedenu konstrukciju o sebi samima kao svoju *istinsku* sliku? Ne samo da je odgovor na sva pitanja, ako se prisjetimo stereotipa izdvojenih iz analiziranih filmova, potvrđan, nego se stabilnost tog autokolonijalnog procesa može uočiti i u dijakronijskoj perspektivi. Točnije, u mitskom sloju tradicije ovih prostora u kojem se pojavljuje lik hajduka, kako prikazuje Žanić (1998). U kontekstu odnosa prema Osmanlijama kao represivnom silnom iz jednog dijela povijesti balkanskih naroda, pored toga i učestaloj retoričkoj figuri novijih nacionalnih ideologija i povlačenja granica prema etničkim identitetima, lik hajduka je povijesno iniciran mitološki konstrukt koji sadrži zanimljive karakteristike. Nasuprot 'mlake Europe' koja se odbija odlučnije suprotstaviti Osmanlijama, hajduci su pobunjenici koji stoje sami na granici kršćanstva. Oni su iskreni i srčani, ali i divlji i opasni; oni su prototip *plemenitog divljaka* koji nastanjuje Balkan (Žanić, 1998: 304-320). Logički izvodimo zaključak iz usporedbe: kao što je i dalje prisutan mit hajduka⁵ u tradicionalnoj i popularnoj kulturi balkanskog prostora, tako je prisutna i spomenuta narav plemenitog divljaka. To nije nametnuta identitetska projekcija – to je samoprezentacija kojom se identiteti balkanskih područja potvrđuju.

Od hajduka i kletvi, do stereotipa o divljacima i alfa mužjacima s margine, postavlja nam se ovdje isto pitanje koje je postavila i Todorova (2015) u analizi imaginarne konstrukcije Balkana – što Balkanci misle

tim zajednicama, nego su i odraz želje kolonijaliziranog za nečime što je teško dostupno ili čak zabranjeno jer se nalazi s druge strane *zavjese*. Istovremena privlačnost i odbojnost zapadnih glazbenih elemenata u tim mjuziklima interpretirano je u toj analizi kao odraz istovremenog procesa kolonijalizacije i autokolonijalizacije.

- 5 Još jedan mit koji Žanić spominje u drugoj studiji, nazvanoj *Simboli, rituali i krupne riječi* (2020: 9), a to je onaj u kletvi kralja Zvonimira, može potvrditi iznesenu argumentaciju o autokolonijalnom diskurzu, te posebno njegovom kontinuitetu. Taj prvi od pape krunjeni hrvatski kralj, koji je svrgnut prevareom 1089.g. (da ne ulazimo bespotrebno u detaljniji povijesno-mitološki narativ), i to od svojih ljudi, povijesno je polazište za mitsku nadogradnju o tobožnjoj kletvi koju je na umoru kralj izgovorio *svojim* Hrvatima: da idućih 900 godina neće imati svoju državu. Upravo se ta mitološka konstrukcija pojavljivala u vrijeme, kako napominje Žanić, i u vrijeme Austro-ugarske, a onda i Kraljevine Jugoslavije, socijalističke Jugoslavije, a povremeno i za vrijeme suvremene Hrvatske u kontekstu Europske zajednice. Gledajući kroz našu autokolonijalnu optiku, može se interpretirati kako su Hrvati tumačili svaku kolonijalnu vlast ne kao nešto nametnuto, nego kao nešto što su zaslužili.

o sebi? Premda su, tvrdi autorica, imali dominantno pasivan stav u artikulaciji svog identiteta, bili su aktivni u prihvatanju vanjske prezentacije i njenim nadomještanjem vlastitih identitetskih rupa. Njihov dominantni osjećaj, koji dijele preko etničkih granica, jest onaj o svom položaju kao položaju posrednika, pripadnika graničnog područja između dva svijeta, stanovnika prostora koji nije ni ovdje ni ondje (Todorova, 2015: 73-110). Očito je da ta pozicija povlači za sobom i set drugih karakteristika koje se onda postepeno nameću, a zatim i prihvataju, kao vlastite. Izdvojeni filmski narativi idu u prilog toj tezi koja se više ne manifestira samo i mitološkoj sloju, nego i u suvremenoj ili popularnoj kulturi.

5. Humor kao proizvod autokolonijalnog diskurza

Prethodno opisani mehanizmi autokolonijalnog diskurza u filmskim narativima analizirana je prva faza odabranog problemskog kompleksa. Za drugu razinu je dovoljno za početak istaknuti uočljivu, pa i gotovo nametljivu, činjenicu koja se uočava u sva tri filmska narativa, a to je – prevladavanje komičnog efekta. Filmovi imaju i elemente tragedije, i oštre društvene kritike, ali isto tako i komične elemente koji su doprinijeli statusu tih filmova u popularnoj kulturi. Međutim, teza ovog rada, upravo se izvodi iz prethodno opisanog diskurza i situacije koju imamo s komedijom: komični efekti su izvedeni upravo iz autokolonijalnog diskurza (građeni su od elemenata stereotipa o Balkanu kao komunističkoj, etničkoj i patrijarhalnoj zabiti), sa ciljem da povratnom reakcijom dodatno pojačaju autokolonijalni efekt. Kratko i sažeto, nije dovoljno samo prihvatiti nametnuti stereotip, nego i učiniti se pritom smiješnim, komičnim i privlačnim. No, kako točno autokolonijalni diskurz proizvodi komični efekt?

Taj mehanizam bi mogao imati jednostavno veze s načinom na koji koncipiramo svijet oko sebe. Kao što piše Kirk R. Maudlin (2002) u članku u kojem pokušava analizirati ulogu humora u konstrukciji stereotipa: humor je izveden iz načina na koji shvaćamo svijet oko sebe, tj. stereotipa kojima se služimo kako bi shvatili svijet oko sebe. Budući da su ti stereotipi rezultat interakcije između određenih subjekata, koji su u nekom odnosu hijerarhije, na to nam se neizbježno nadovezuje pitanje moći. Ili, slobodni zaključak koji izvlačimo iz toga – je li onda humor smijeh na račun slabijeg? Tu bi svakako išle u prilog kategorije humora koje Maudlin navodi. To je humor o negativno pripisanim karakteristikama, stereotipni humor o nametnutim obrascima, humor proizašao iz pozicije moći, kao i humor koji je odraz mržnje i ponižavanja. Autor ne spominje, ali nije problem nadograditi kategorije onom

koja se nameće u našoj analizi, a produkt je autokolonijalnog diskurza: humor koji doista proizlazi iz pozicije moći i mogućeg ponižavanja, ali ga sada subjekti proizvode kao svoj vlastiti.

Argument za takvo povezivanje mogućih implikacija jest i konstatacija koju navodi Alenka Zupančič (2011: 11) kako smijeh nikada nije izvan ideologije. On je ustvari komična afirmacija ideologije; forma u kojoj se ideološke konstrukcije dovode u određeni odnos koji može, u nekim slučajevima, proizvesti čak i komični efekt. I upravo tim tragom dolazimo do središnjeg dijela naše teze. Zupančič spominje kao jednu od tehnika humora susret dviju razina, a upravo bi taj opis najbolje odgovarao onome što uočavamo u odabranim filmskim narativima. Te dvije razine se, nastavlja autorica, mogu formirati oko opozicija umjetno-prirodno, visoko-nisko, ljudsko-životinjsko, ili, kao u našem slučaju, naše-vaše. Ona potisnuta razina probija se na površinu, potiskuje do tada prevladavajuću razinu, čime je postignuta situacija da se dvije razine, inače međusobno isključive, postave na istu ravan i prožmu (Zupančič, 2011: 158).

U filmu *Ničija zemlja*, ratni apsurd je doveden do krajnosti, karikaturalnih obilježja same situacije, kao i aktera koji sudjeluju u njoj, tako da se sam narativ bliži onome koji dominira u vicu. Na ničiji teritorij zalutaju tako što ih vodi slabovidni dezorijentirani vodič kroz maglu; jedan od bosanskih ratnika utjelovljuje uobičajeni lik Bosanca koji priča viceve (u sred ratnog kaosa, čitajući novine, izjavljuje 'Ja nereda u Ruandi'); dva suprotstavljena lika zarobljena u istom rovu svađaju se tko je počeo rat dva puta i svaki put je u pravu onaj koji drži pušku. Kao što se likovi u filmu *Ništa nas ne smije iznenaditi* šale na svoj račun u kojoj su zabiti i gdje je taj imaginarni neprijatelj protiv kojeg se komunističke vlasti bore. I kao što se u filmu *Parada* macho muškarci voze stisnuti u malom ružičastom autu. Osim što se u brojnim sličnim situacijama reafirmira nametnuti stereotip, dvije razine koje se spajaju, kako to teorijski postavlja Zupančič, su: naša slika i njihova slika. One se ovdje izjednačavaju: mi smo upravo onakvi kakvima nas oni vide. Bratoubilački nastrojeni, paranoični i homofobni. One se prožimaju u tolikoj mjeri da više nismo sigurni što je u toj slici 'naše', a što 'njihovo, a nametnuto'. Komični efekt se oslobađa uslijed poništavanja binarnih odnosa moći. Nismo uvrijeđeni, ta slika je naša, naš ponos, to je ono što mi jesmo.

Izvorom komičnih situacija postaju konstatirane i prihvaćene činjenice da je ovo prostor ljudi zapletenih u klupko mržnje koje se nikada neće rasplesti (*Ničija zemlja*), ili granični prostor Europe gdje prevladavaju iracionalni strahovi o vječnoj ugroženosti (*Ništa nas ne smije iznenaditi*), ili prostor u kojem se patrijarhalni mužjaci užasavaju feminiziranih obrazaca, gesti ili čak boja i predmeta. Međutim, zamjetno

je kako se jednako u sva tri primjera provlači još jedan strukturni element naracije koji je također generator komičnih efekata, a to je onaj koji polazi od etničkog identiteta. Teorijski gledano, upravo kod etničkih identiteta, kako prikazuje John Lowe (1986) u svojoj studiji, humor ima vrlo značajnu ulogu jer sudjeluje u koheziji grupe, formiranju identiteta kroz sustav razlika i distanciranju od Drugoga. Ali, u isto vrijeme on i relaksira iste te razlike kanalizirajući agresiju u smijeh, ili, kako vidimo najviše u filmu *Ničija zemlja*, etničku esenciju u apsurd. Taj dvostruki rad udaljavanja i zbližavanja generator je komičnih situacija i u filmu *Parada* gdje se pripadnici nekada zaraćenih etničkih straha zbližavaju po zgražanju nad homoseksualcima, ali kasnije i zaštititi istih tijekom parade.⁶

Marković (2019: 181) u svojoj analizi verbalnog humora vic dovodi u odnos s pozicijama moći. Vic se, kako on tvrdi, temelji na iskrivljenoj slici iz koje se izvodi komični efekt. Ta iskrivljena slika je ona slika koju grade mehanizmi pokrenuti iz centara moći, a primjenjuje se nad onima kojima ta moć nije dostupna ili su njoj podređeni. Ako te konstatacije postavimo u kontekst ove analize, onda vicevi 'na svoj račun' koji afirmiraju nametnute stereotipe dolaze kao rezultat izokretanja opisanog procesa. Onaj podređeni, u stanju ne-moći, prihvća iskrivljenu sliku i vraća je natrag kao svoju. I u tome se događa istovremena afirmacija i subverzija centra moći.⁷ Sasvim je logično zapitati se nakon toga: čemu to izvrtanje, što se time postiže? Odgovor je moguće pronaći u *Anatomiji smijeha* Fadila Hadžića. Na jednom mjestu, Hadžić (1998: 8) tvrdi kako nas smijeh rješava negativnih emocija (dodali bi, u našem slučaju, onih negativnih emocija koje proizlaze iz položaja podređenosti i nemoći) i štiti od 'društvenih nevolja' (u našem slučaju, mogućeg sukoba ili napetosti). Na drugom, još znakovitije za ovu analizu, Hadžić (ibid: 42) povezuje smijeh i strah tvrdeći da 'žive pod istim krovom': samo, kad jedan izlazi van (smijeh), drugi se skriva (strah). Ova konstatacija nad ponovno vodi u argumentacijski niz koji nalikuje na proganjanje vlastitog repa: bojimo se centra moći, pa preuzimamo aktivnu ulogu nastojeći se riješiti straha tako da preuzimamo obrasce

6 Vladimir Propp u svojoj studiji *Problemi komike i smijeha* (1984: 54-56) govori o posebnoj vrsti komedije koja odgovara navedenim primjerima, a to je komedija razlika. Njegov mehanizam objašnjava na sljedeći način: čovjek u svom razmišljanju i djelovanju uspostavlja uzorke ili kategorije, pa sve slučajeve koji odstupaju doživljava kao odstupanje od norme. U tom kontekstu ih definira kao subjekte 's nedostatkom', a taj nedostatak je generator komičnog efekta. Norma je ono naše, zato su stranci smiješni; kao što vrijedi i obrnuto.

7 Sličnu teoriju o humoru postavlja i Simon Critchley (2007: 13) pišući o teoriji superiornosti. Od tri opisane teorije humora, ova je najdugotrajnija jer seže još od Platona i Aristotela. Prema toj teoriji, smijeh dolazi kao rezultat iznenadne spoznaje naše superiornosti nad nekime zbog usporedbe neke karakteristike po kojoj smo bolji ili uočavanja neke slabosti kod onoga tko je predmet humora.

kojima potvrđujemo poziciju centra moći.

6. Zaključak

Kao jedno od općih mjesta postkolonijalne teorije, stoji naslov eseja G.C. Spivak (2011: 65) koji je i u ovom slučaju neizbježan i važan, a glasi: 'Može li podčinjeni (subaltern) govoriti?'. Spivak u tom eseju navodi mnoštvo otežavajućih mehanizama koji sprečavaju podređenog/subalternog da progovori vlastitim glasom. Obzirom da se radi, kako autorica navodi, o 'objektnom biću' (pozivajući se na Michela Foucaulta), ne daje jasan odgovor već pokušava naznačiti koje sve čimbenike moramo uvažiti da bi ispitali tu mogućnost. Bez ulaska u detalje, analiza odabranih filmskih narativa može se sagledati kao jedan od doprinosa 's terena'; tj. kako autokolonijalni diskurz može biti jedan od takvih pokušaja oslobađanja. U njemu vidimo naznačeni dvostruki rad subverzije i potvrđivanja (izborili smo se za vidljivost i vlastiti glas koristeći nametnute reprezentacije), o kojem su pisali Julien i Mercer (1996). polazeći također od filmskih narativa kao primjera (južnoafrički i indijski filmovi u odnosu prema zapadnjačkim identitetskim matricama), uviđaju kao se uzima etnicitet kao glavno sredstvo marginaliziranih zajednica u pokušaju da destabiliziraju centar, ali onakav etnicitet kakvim ga Zapad zamišlja. Kao i u našem slučaju, ovdje se susrećemo s dvostrukim radom oslobađanja koje je istovremeno i podređivanje. To nas navodi da zatvorimo krug istraživanja polaznim postavkama o autokolonijalizaciji koju možemo shvatiti kao, kako navodi Kiossev (1998), uvoz stranih vrijednosti i civilizacijskih modela na vlastiti zahtjev i koloniziranje vlastite autentičnosti kroz te modele. Autokolonijalni diskurz ostaje kao jedno/jedino moguće rješenje identitetske dvojbe: mi nismo Drugi, onakvi kakvim nas zamišljate, ali, kada pokušavamo sebe osmisliti, to će ponovno biti ista ta slika Drugoga, ali smo je barem sami odabrali. Ostaje zaključiti kako je to prilično neobičan pokušaj oslobađanja, ali je očito jedini moguć.

Popis literature

- barker, Chris (2008). *Cultural studies; theory and practice*. London, Sage Publications Ltd.
- Branche, Stéphane La (2005). 'Abuse and Westernization: Reflections on Strategies of Power'. *Journal of Peace Research*, Vol. 42, No. 2, London, Sage Publications, Ltd., str. 219-235.
- Critchley, Simon (2007). *O humoru*. Zagreb, Algoritam.

- Garde, Paul (1996). *Život i smrt Jugoslavije*. Zagreb, Ceres.
- Garde, Paul (2009). *Balkanske rasprave (o riječima i ljudima)*. Zagreb, Naklada Ceres.
- Hadžić, Fadil (1998). *Anatomija smijeha*. Zagreb, VBZ.
- Hromadžić, Hajrudin (2022). *Leksikon tranzicije*. Zagreb, Disput.
- Julien, I. i Mercer, K. (1996). 'De margin and de centre', u Morley, D. i Kuan-Hsing, C. (ur.), *Stuart Hall, critical dialogues in cultural studies*. London i New York, Routledge.
- Kazaz, Enver (2012). *Subverzivne poetike*. Zagreb – Sarajevo, Synopsis.
- Kiossev, Alexander. 'Notes on the Self-colonising Cultures'. «*Bulgaria Avantgarde*» in der Künstlerwerkstatt Lothringerstrasse, Salon Verlag, 1998, <https://vector.ica-sofia.org/en/publications/articles/item/20-notes-on-the-self-colonising-cultures>
- Lowe, John (1986). 'Theories of Ethnic Humor: How to Enter, Laughing'. *American Quarterly*, Vol. 38, No. 3, str. 439-460.
- Luketić, Katarina (2013). *Balkan: od geografije do fantazije*. Zagreb, Algoritam.
- Marković, Ivan (2019). *Uvod u verbalni humor*. Zagreb, Disput.
- Mauldin, Kirk R. (2002). 'The Role of Humor in the Social Construction of Gendered and Ethnic Stereotypes'. *Race, Gender & Class*, Vol. 9, No. 3, str. 76-95.
- Mazierska, Ewa (2023). 'From self-colonisation to conquest in Eastern European postcommunist musicals'. *Studies in European cinema*, vol. 20, str. 306-323.
- Moranjak-Bamburać, Nirman (2004). 'Političke i epistemologijske implikacije postkolonijalne teorije'. *Sarajevske Sveske* br. 06/07, str. 87-102.
- Oraić Tolić, Dubravka (2005). *Muška moderna i ženska postmoderna*. Zagreb, Naklada Ljevak.
- Propp, Vladimir (1984). *Problemi komike i smeha*. Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada.
- Spivak, Gayatri C. (2011). *Nacionalizam i imaginacija (i drugi eseji)*. Zagreb, Fraktura.
- Todorova, Marija (2015). *Imaginarni Balkan*. Zagreb, Naklada Ljevak.
- Walia, Shelley (2002). *Edward Said: pisanje historije*. Zagreb, Naklada Jesenski i Turk.
- Wehler, Hans-Urlich (2005). *Nacionalizam: povijest, oblici, posljedice*. Zagreb, Naklada Jesenski i Turk.
- Wisker, Gina (2010). *Ključni pojmovi postkolonijalne književnosti*. Zagreb, AGM.
- Zupančić, Alenka (2011). *Ubaci uljeza – O komediji*. Zagreb, Meandar.
- Žanić, Ivo (1998). *Prevarena povijest (guslarska estrada, kult hajduka i rat u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1990-1995. godine)*. Zagreb, Durieux.
- Žanić, Ivo (2020). *Simboli, rituali i krupne riječi (rasprave i eseji iz devedesetih)*. Zagreb, Srednja Europa.

Filmografija

Karaula, 2006 (režija Rajko Grlić, scenarij Ante Tomić i Rajko Grlić)

Ničija zemlja, 2001 (režija i scenarij Denis Tanović)

Parada, 2011 (režija i scenarij Srđan Dragojević)

Summary

This paper analyzes the relationship between the center and the periphery within the context of Western civilization, with a particular focus on the Balkans as an example of the periphery. It employs postcolonial theory to examine the cinematic representation of identity constructions. The analysis centers on the concept of auto-colonialism as a process in which the periphery accepts and affirms an imposed identity, using as examples three regionally successful films: *Border Post* (*Karaula*), *No Man's Land* (*Ničija zemlja*), and *The Parade* (*Parada*). Identity is viewed as a cultural construct expressed through stereotypes and built upon a system of differences, while in the films these stereotypes are used and reinforced through a humorous discourse. In this context, auto-colonialism refers to the explicit self-affirmation of a marginal position through the affirmation of comic effects produced by playing with stereotypical identities. Such representations confirm imposed portrayals of the Balkans as a periphery marked by negative characteristics, whereby the auto-colonial discourse emerges as the only possible means of liberating the identities of Balkan communities.

Keywords: auto-colonialism, film, humor, identity, periphery

Repetitivne imagološke predodžbe bosanskohercegovačkog autokolonijalizma

Šeherzada Đafić (Sveučilište u Bihaću)
seherzada.dzafic@unbi.ba

Sažetak:

Stereotipne predodžbe o bosanskohercegovačkom identitetu, uključujući etničku, nacionalnu, religijsku i uopće kulturološku pripadnost, predstavljaju ključni izazov za današnje bosanskohercegovačko društvo u cjelini. Ovo pitanje proizlazi iz percepcija bosanskohercegovačkih identitarnih zajednica o sebi i drugima, često rezultirajući široko rasprostranjenim predrasudama i autokolonijalnim tendencijama. Pored toga što stigmatiziraju sliku koherentnog bosanskohercegovačkog identiteta, takve predodžbe rezultiraju sistemima nižih vrijednosti koji opet oblikuju svakodnevne stagnirajuće prakse. Ovaj rad pod hipotezom da bosanskohercegovački narativi prezentiraju, ali i dekonstruiraju takve nacionalne i uopće kulturološke obrasce, koristi metodološki instrumentarij imagologije, kako bi ukazao na intrakulturne stereotipe, a preko njih i autokolonijalne tendencije.

Ključne riječi: bosanskohercegovački identitet, autokolonijalizam, stereotipi, imagološke predodžbe

UVOD: Kultura ovisnosti o drugima

Suvremeni bosanskohercegovački kulturni identitet, bez obzira na veliki vremenski odmak od perioda kada je bio zaposjedan od strane velikih kolonijalnih sila, i danas je stereotipno¹ (aktivno ili reaktivno) podložen ovisnosti od drugih, a načine na koji se ta ovisnost realizira može se svesti pod determinantu autokolonijalizma. Naime, zbog svojega graničnog položaja između Istoka i Zapada, te između Mediterana i Evrope, a u vrijeme okupacija između Osmanskog carstva i Austro-ugarske, Bosna i Hercegovina je (bila) ovisna od kolonijalnog nasljeđa u obliku kulturnih utjecaja, ekonomske neravnoteže i političkih konflikata što se nastavilo i u vrijeme kada je postala sastavnim dijelom Kraljevine SHS, a potom i Federativne Jugoslavije. Raspad FJugoslavije najveći razor ostavio je u Bosni i Hercegovini, a koja se, nakon što se oslobodila agresije, našla u borbi sa složenim političkim sistemom, i sistemima, koji donosi etnička podjela vlasti. No, bez obzira na razne okupacije, i pokušaje negiranja identiteta određenih identitarnih supstrata, očuvala je svoj cjelovit integritet i teritorijalnost, dok su dugotrajna djelovanja nekoliko različitih civilizacijsko-religijskih segmenata napravili “od Bosne i Hercegovine magično zanimljiv kulturni pejzaž i neobičnu društvenu strukturu – kompozitnu i cjelovitu u istima” (Lovrenović 2017: 10). Ključni moment bosanskog integralizma, Lovrenović vidi u težnji ka slobodi, prvi put zvanično zagovarane od strane Ivana Kneževića, ali i ostalih bosanskohercegovačkih intelektualaca, koji su se odupirali “raznim okupacijama”, kako od strane kolonizatora i okupatora, tako i susjednih zemalja, težeći “jedininstvenom bosanskom narodu u tri vjere, o državno-pravnoj samostalnosti Bosne i Hercegovine na temelju historijske tradicije i vjersko-nacionalne tolerancije i jednakosti, konfrontirajući se oštro težnjama iz Hrvatske i

- 1 U ovome istraživanju pojam stereotip koristi se po analogiji na značenje rutine / ustaljenog postupka – postojanog ponašanja prema etničkim, vjerskim, i socijalnim netrpeljivostima unutar bosanskohercegovačkog društva. Prema ključnim definicijama, u osnovi stereotipa nalazi se pogrešno i konvencionalno mišljenje, koncepcija ili vjerovanje (vidi: Opća enciklopedija, sv. 18., str. 308). S druge strane, stereotip u imagologiji, kao grani komparativne književnosti koja “proučava predodžbe o drugima i sebi”, iziskuje pitanje “uključuje li on obilježja postojanosti, univerzalnosti i jednoobraznosti unutar jedne nacionalne grupe, što navodi na pomisao da su podudarnost i sličnost isti pojmovi kao i to da se određene konfiguracije jednoobrazno ponavljaju” (Dukić 2009: 45) što i odgovara istraživanjima što slijede jer bosanskohercegovački identitet se shvaća kao jedinstven, nadnacionalan pri čemu se može govoriti i o autostereotipima, jer se misli na ustaljene predodžbe o bosanskohercegovačkim identitarnim aspektima na intrakulturnoj razini, pri čemu je stereotip ustvari autostereotip. Bitno je naglasiti da će stereotipi u određenim momentima (na razini kolektiva) odgovarati imagološkom pojmu imago-tip Manfreda Fishera, posebno kada se donese percepcija i reprezentacija mjesta ili kultura u kolektivnoj svijesti ljudi.

Srbije koje su, svaka sa svoje strane, pretendirale na Bosnu“ (Lovrenović 2017: 201). No, već tada nalazimo “ovisnost“ od stranaca jer, i Knežević je isprva bio pristalica austrougarske okupacije uvidjevši u tome mogućnosti evropskoga civiliziranja Bosne i Hercegovine, ali “ubrzo po okupaciji uviđa zabludu, i rezigniran, povlači se iz javnoga života“ (2017: 202). Takve prakse nalazimo i danas kada bosanskohercegovačko društvo, pored konstantnih prijetnji izvana, kolaborira u autokolonijalnoj ovisnosti od neokolonijalnih centara moći. Istovremeno, a kako praksa pokazuje, političke elite uspostavile su oligarhijski sistem u kojem zadržavaju moć i kontrolu resursa, što predstavlja i izaziva konstantni autokolonijalni konstrukt. Autokolonijalna praksa upražnjavala se posebno nakon drugoga svjetskog rata kada se dešavaju reforme – od kolonizacije imovine svim religijskim institucijama u Bosni i Hercegovini (Bećirović 2011: 152)², do samog procesa u kojima religije preuzimaju etničku identitarnu ulogu.

Sve te religijske konfrontacije učinit će da s vremenom religija preuzme ključnu diferentnu oznaku unutar bosanskohercegovačkog društva, kada po Ugu Vlasisavljeviću svaka “religijska doktrina pruža osnov etničkom Sopstvu (katolicizam za Hrvate, islam za Bošnjake, pravoslavlje za Srbe)” tako da konstitutivno samorazumijevanje etnije “jeste samorazumijevanje koje polazi od odgovarajućeg religijskog pogleda na svijet“ (2006: 240). Na taj način i suvremena etnička interpretacija je “sadržana u razumijevanju običnih ljudi, koje vrvi od općih mjesta, klišeja i stereotipa, i daleko je od ozbiljne teološke egzegeze“ (2006: 240). Pri svim tim previranjima, najopasnije su aspiracije ujedinjena nacija, koje potječu još od bivše zajedničke države pa se pri kreiranju novih tzv. Velikih ili ujedinjenih nacija ignoriše činjenica “da nacija u stvarnosti rijetko živi na etnički kompaktnom teritoriju, nego je, gotovo uvijek, izmiješana s drugim etničkim i konfesionalnim grupama“ (Charles 1990: 266). Tako ideje susjednih država nameću autokolonijalne prakse koje primjenjuju politički klanovi unutar Bosne i Hercegovine. Situaciju složenijom čini činjenica da se na ovim prostorima nacionalna svijest razvila na njemačkim romantičarskim teorijama o kulturnoj homogenoj nacionalnoj državi, a romantični nacionalizam njemačkog tipa je tako postao “bijeg od individualizma u okrilje sigurnosti koju pruža zamišljeni kolektiv, bijeg od individualnih prava i odgovornosti prema viziji društava u kojoj će individua doživjeti unutarnju slobodu kroz

2 Npr. Denis Bećirović kroz svoje studije ukazuje na ovaj problem. Vidi više: Bećirović Denis: a) “Represija prema svećenicima katoličke crkve u Bosni i Hercegovini od 1945. do 1955. godine“ (Prilozi, 2010, 87-102); b) “Oduzimanje imovine Islamske zajednice u Bosni i Hercegovini od završetka Drugog svjetskog rata do 1961. godine“, Prilozi, 2011, 171-193; c) Oduzimanje imovine Srpske pravoslavne crkve u Bosni i Hercegovini (1945 – 1061), Historijska traganja, 2011, 149-167;

intenzivno iskustvo pripadnosti vlastitom narodu“ (Ignaieff 1993: 86). I, dok obični građani trpe ekonomske i političke posljedice, dio samog vrha države radi protiv iste te države, što se odražava i na ukupnu kulturu življenja, ali i sve aspekte društva, a koje su najvećoj mjeri “projicirane kroz bosanskohercegovačku interliterarnu zajednicu“ (Džafić 2015). U prilog tome, bosanskohercegovačko-crnogorski pisac Andrej Nikolaidis u “Hronici propasti“ posebno podvlači kako je vrhunac takvih destruktivnih praksi da na čelu tročlanog predsjedništva BiH bude predsjednik čija je “životna misija da uništi zemlju čiji je predsjednik“ (Nikolaidis 2021: 17). S druge strane, globalizacija i utjecaji stranih kultura, posebno putem manipulativnih medija, dovode do promjena u kulturi i identitetu Bosne i Hercegovine, također uz autokolonijalne i neokolonijalne prakse. Te prakse u Bosni i Hercegovini ne podrazumijevaju samo prihvaćanje nametnutih instrumentarija, već očekivanje da se unutrašnji problemi riješe vanjskim faktorima – nametanje matrica po kojima država može opstati isključivo na (eksternim i internim) nacionalnim, etničkim i religijskim identitetima što je, uz razne vrste destruktivizma, ključna matrica bosanskohercegovačkog autokolonijalizma.

Matice i/ili matrice autokolonijalizma

Koliko još naroda s ljubavlju uči historiju svojih nekadašnjih okupatora, te je smatra svojom. Koliko naroda naziva nekadašnje okupatore svojom braćom?“ (Fatić 2021: 40).

Neopravdane autokolonijalne prakse i identitarne predodžbe bosanskohercegovačkog društva u najvećoj mjeri nastale su uslijed nesigurnosti i nemogućnosti da bez pritisaka i već izvjesnih prijetnji, bude ono što ono doista jeste – autohtono i duboko ukorijenjeno slavensko/evropsko društvo s (prividnim i suptilnim) diferentnim etničkim i religijskim svjetonazorima. Pored toga, postdejtonsko bosanskohercegovačko društvo nije prošlo put demokratske tranzicije, ostajući zatočeno u vrtlogu etničkih politika. U takvome društvu samo gledanje u prošlost je autokolonijalno jer svaka od etničkih skupina traži motive, razloge pa čak i dokaze da pokaže i dokaže kako je baš ona matica identitetskih bosanskohercegovačkih obilježja, pri čemu određene skupine te razloge nalaze u takozvanim maticama van granica Bosne i Hercegovine, ili taj supstrat vide u međunarodnim faktorima, ili, pak u zemljama sličnih konfiguracija, bez svijesti da su te identitarne odrednice unutarnje prirode. S tim u vezi jeste manipulativno ili pogrešno razumijevanje

značenja etnije, nacije³ i religijske zajednice koje su se u prošlosti izjednačavale, a posljedice se upravo ogledaju u stereotipnim predrasudama jednih o drugima.

Prema teoretičaru postkolonijalnih studija Alfredu Arteageu, "auto-kolonijalizam zahtijeva od drugog prihvaćanje hegemonog diskursa" (1997: 77). To u slučaju bosanskohercegovačkih identiteta podrazumijeva i dobrovoljno uplitanje, kao i pristajanje na prodor drugog u vlastiti identitet, ali Arteageu podvlači "u onoj mjeri u kojoj je kolonizirani sposoban da ga anticipira i da mu se prilagodi", gdje počinju problemi jer drugi asimilira odnose koje diskurs sistematizira i tlači čime "autokolonizirani sebe derogira iznutra" (Arteaga 1997: 77). U bosanskohercegovačkom kontekstu to podrazumijeva otvorene političke i ekonomske pritiske te uplitanje u unutarnje segmente bosanskohercegovačkog identiteta pri čemu bosanskohercegovački identitarni supstrati gube vlastite identitarne segmente lutajući od matice do matice, upražnjavajući i utirući autokolonijalne matrice ponašanja, a što je, prema mišljenju Edina Pobrića "sataniziranje drugog i drugačijeg", osmišljeno tako "da radi u korist onih koji posjeduju najveću ekonomsku i političku moć u društvu" (Pobrić 2016: 25). U svemu tome, vladajuće elite pa čak i razne međunarodne zajednice, uspostavile su pluralizam kao obećanje demokratskog, a u biti treba postaviti pitanje koliko je bosanskohercegovačko društvo uopće pluralno? (Vlaisavljević 2006, Pobrić 2016). To pitanje prema Ugu Vlaisavljeviću baca svjetlo na nedostatak jedne jedinstvene stvarnosti, kojom bi se trebali više pozabaviti intelektualci i svi "oni koji smatraju da je pluralizam više privid nego stvarnost, da su razlike zapravo ideološki privid koji skriva zajedničku i nepodijeljenu stvarnost" (2006: 253) pri čemu je, od svih mogućih pluralizama, u stvarnosti jedino konkretan i izvjestan "nacionalni pluralizam" (2006: 254). Taj nacionalni pluralizam baš zbog same upitnosti, u određenim momentima prikazuje nacionalizam kao autokolonijalizam, a posebice je to predočeno u javnom diskursu⁴ preko portala Tačno.net, Slobodna.Bosna, Analiziraj.ba, Prometej.ba,

3 Nacionalizam i nacija u bosanskohercegovačkom kontekstu djeluju uzajamno pri čemu same nacionalne prakse ugrožavaju samu naciju – te matrice ponašanja slične su onima koje uvode Hans Kohn i Carlton Hayes, pri čemu je bitna razlika između "zapadne i istočne varijante nacije" (Kohn 1955) te "sadržaji nacionalnih ideologija i njihovog učinka" (Hayes, 1968), čije razumijevanje u Bosni i Hercegovini kao složenoj zajednici treba da je prioritet. Nažalost, praksa je drugačija, a dio tih praksi najočitije se dekonstruira u bosanskohercegovačkim narativima.

4 Javni diskurs ponajbolje podastire autokolonijalizam, kroz koji se uočava da su granice nacija u BiH "trajno suočene sa dvostrukom temporalnošću: procesom identiteta stvorenog reinterpetacijom historijskog (pedagoško) i potvrde tog istog identiteta u procesu označavanja kulturne identifikacije (performativno)" (Pobrić 2016: 26).

Oslobođenje.ba i mnogih drugih⁵ u kojima su djelovali ili djeluju već spomenuti publicisti i pisci Andrej Nikolaidis, Aleksandar Hemon, Dragan Bursać, Damir Ovčina, Amir Brka... Pored toga što su angažirani na planu dnevno-političkih komentatora⁶, neki od njih objavili su knjige prerađenih eseja ili književna djela u kojima na nešto dublji način donose predodžbe o bosanskohercegovačkom identitetu. U tom su kontekstu posljednjih decenija detektirane hetero-slike spram drugoga, ali i auto-slike unutar samih zajednica pa čak i meta-slike, koje su se zadržale i do danas. Te slike pokazuju strah i nevjericu, pa čak i zaziranje jednih od drugih, a takve repetitivne matrice ponašanja najuspjelije su markirane u okviru opusa bosanskohercegovačkih pisaca, koji su već u ratnom, a posebno poratnom periodu svoje narative motivski i tematski uokvirivali u takve matrice. Ovo istraživanje pod hipotezom da narativi prezentiraju, ali i dekonstruiraju takve kulturne i uopće kulturološke obrasce, koristi metodološki instrumentarij imagologije kako bi se ukazalo na stereotipne predodžbe jednih prema drugima što, istovremeno, iziskuje i autokolonijalne tendencije. Takve matrice predstavljane su u narativima, kako starije, tako i nove generacije pisaca, koje su markirale koliko su takvi stereotipi pogubni, stagnirajući, na koncu i (samo)degradirajući. Jedan od zadataka imagologije jeste upravo da prikaže takve predodžbe te kako one repetitivno nastaju i nestaju.

Repetitivne imagološke predodžbe

Iščitavanje novije bosanskohercegovačke proze pokazuje kako su se pisci tematski odmakli od ratne tematike, ali da poratna situacija služi kao polazište za gradnju posebnih pripovjednih slika svijeta koje donose predodžbe o bosanskohercegovačkom identitetu i to prezentirane kroz auto-, hetero- i meta- predodžbe. Bosanskohercegovački narativi pokazuju kako ti imago-tipi, generirani i perpetuirani kroz stoljeća i danas funkcioniraju kao stereotipi, ne gubeći aspekt heterokoncep(a)ta, štaviše oni ga određuju. U nizu autora koji donose takve

5 Zagovornici imagoloških iščitavanja književnog imaginarija smatraju da bi imagologiju trebalo smjestiti u središte problematike koja je istovremeno i društvena i kulturna. Iz svega proizlazi da se ne treba više zadovoljavati isključivo književnim tekstovima, već treba pogledati u drugim područjima kao što su: štampa, razni vidovi korespondencije, poluteorijski tekstovi – predgovori, manifesti, eseji pa čak i školski udžbenici koji se isto nameću kao materijali od velike važnosti za reprodukciju predodžbi (Dukić et al., 2009).

6 "Kako bi se te predodžbe uspješno istražile, potrebno je iz književnosti ući i u društvenopovijesni kontekst za šta je potreban nadnacionalni pristup" (Dyserinck 1965, navedeno u Dukić et al. 2009).

slike posebno se izdvajaju oni koji su direktno uronjeni u tu stvarnost, npr. Izet Perviz, Darko Cvijetić, Almin Kaplan i Arman Fatić, kao i oni koji su zauzeli pozicije "iz trećeg prostora", npr. Andrej Nikolaidis, Aleksandar Hemon, Miljenko Jergović, a posebno su paradigmatični oni autori koji sublimiraju te dvije pozicije kao što su Jasna Šamić, Alen Mešković ili Semezdin Mehmedinović. Ovi pisci, od samih tema, preko prostora radnje, likova i narativnih postupaka do jezika, oblikuju slike autokoloniziranih stvarnosti, kojih likovi, najčešće, nisu niti svjesni (kao što pokazuje opus Darka Cvijetića). Stoga su provlačeći motivi unutar ovih narativa odnosi unutar etničkih i religijskih zajednica, ili su oni okosnica, pri čemu se dešava i narativno (re)definiranje bosanskohercegovačkog identiteta s dekonstrukcijom autokolonijalnih stereotipa.

Metapredodžbe kroz heteropredodžbe o drugome

U pluralnim društvima, kao što je bosanskohercegovačko, često dolazi do preplitanja heteropredodžbi i autopredodžbi, stoga je za propitivanje predodžbi u narativima bosanskohercegovačkih pisaca u tom kontekstu najprimjereneje koristiti pojam metapredodžbi koje pokazuju kako se od *svoga* stvara neprijatelj⁷. Upravo se na razini meta-slike odvija najintenzivniji antagonizam jer "vjerujemo da su drugi krivi za zlonamjernost, odbijanje da budu razumni, duboki animus, ne shvaćajući da smo mi ti koji ispoljavamo takvu lošu volju – volja i animus imputirajući ga Drugome. Sumnjamo na drugoga da je sumnjičav, a da nismo svjesni da je to s naše strane čin sumnje" (Leerssen 2016: 24). Za bosanskohercegovački slučaj bitno je i da "metaslike postoje u potpunosti putem pripisivanja Drugima načina na koji mislimo da nas gledaju" (Leerssen 2016: 24). Upravo takve slike ključna su determinanta bosanskohercegovačkih narativa – kako onih prije devedesetih, a tako i nakon devedesetih prezentiranih u antiratnome pismu (Kazaz 2008, Pobrić 2016, Lovrenović 2017), ali i poratnim narativima koji mapiraju, ali i dekonstruiraju sve stagnirajuće stereotipe bosanskohercegovačkog društva.

7 Prema Joepu Leerssensu pored toga što imagologija razlikuje auto-slike i hetero-slike bitno je ukazati i na meta-slike, koje se izostavljaju pri imagološkim istraživanjima (Leerssen 2016), a veoma se važne u bosanskohercegovačkim predodžbama, posebno o svome identitetu.

Monologi dijaloški procesi

Da je autokolonijalizam monologan proces u kojemu se dešavaju dero-giranja iznutra odlično elaborira Almin Kaplan u svojim prozama, a posebno kroz *Dubravske priče* u kojima se susrećemo s metapredodžbama, koje proizlaze iz autopredodžbi, budući da su oba ova fenomena rezultat specifičnih društvenih uvjeta prisutnih na periferiji. No, cijela ova knjiga je spoj svakodnevnog, a ta svakodnevnica obojena je mnogim drugim supstratima pa čak i onim mitološkim, čemu svjedoči priča *Mraz* posvećena Ivanu Lovrenoviću, donoseći jedno viđenje života uronjeno u tradicionalne obrasce. I druge priče za podlogu imaju tradicionalni način života u koji prodire suvremeni supstrat, ali preko autokolonijalnih praksi, kao što su ovisnosti od političkih stranki, političara ili stigmatiziranjima komšijskih / susjednih etnija kao neprijatelja. Paradigmatičan je motiv hitne službe kroz koju je prikazan monologan dijaloški proces, a što prejudicira metapredodžbe kroz međusobne netrpeljivosti bosanskohercegovačkih zajednica:

“Eto hitna prođe magistralom“, reče Arman dok u drvaru ispušta naramak cjepanica.

Na njegove riječi Esma se trznu i iz ruku ispusti šipak koji je tek počela trijebiti.

Kuda ode?

Prema Stocu...

Pa jesi li vidio je li hrvatska ili naša?, zamišljeno upita sina...

Ko bona?

Hitna

E kako ću vidit odavle na magistralu je li naša ili njihova? (Kaplan 2021: 37)

Priča teče tako da svi oni koji saznaju da je prošla hitna postavljaju pitanje “je li se zna čija je, naša ili njihova?“, a sam proces otkrivanja čija je hitna dobiva svoj vrhunac u kafiću kada i ljudi od autoriteta saznaju o čemu je riječ pa postave pitanje zna li se *čija je* hitna. Rasplet priča dobiva kroz zaključak da je došlo vrijeme kada nije važno koja hitna vozi, niti koga, kao niti u koju bolnicu:

Salkica se okrenu prema lovcima koji su započeli razgovor o hitnoj. Jedan od njih je govorio kako više ni to *čija je* ništa ne znači i da je on svojim očima gledao gdje po njegovog komšiju, Hasana, dolaze vlaška ambulantna kola, i to da ga voze, ni manje ni više, već u bolnicu na Bijelom brijegu. Kod Hrvata! (Kaplan 2021: 42).

Načinom na koji Kaplan reda slike, shvaćamo koliko je novim (mlađim)

generacijama apsurdno pitanje čija je hitna – slika Amara, koji na to mučno pitanje čija je hitna, odgovara nezainteresiranim pogledima, kao i pokretima u kojima se veća važnost daje *smartpfonu* i slušalicama, ili pitanju šta ima za jesti, šalje poruku o važnosti prezenta i prevazilaženja metapredodžbi, posebice tamo gdje im nije mjesto.

Autokolonijalne tendencije primjetne su i Kaplanovoj priči “Motorka” u kojoj nalazimo tradicionalni hercegovački kolorit oličen kroz likove koji su opterećeni i okovani predodžbama kako samo vladajuće stranke rješavaju sve probleme. Tako na vijest kako se Zulfo povrijedio motorom, u prvi plan ne dolazi povreda, već pitanje otkud Zulfi motorka? Svako pojavljivanje novoga lika znači novo isto pitanje, kao i odgovor: “Od stranke zar, od koga će drugog” (Kaplan 2021: 11) ili opet preko nekog organa vlasti: “Ma nije od stranke vego preko opštine što daju za poljoprivrednike povratnike” (11). Metapredodžba o nesposobnosti tog stanovništva ka ikakvom progresu bez stranke, govori o autokolonizirajućoj stranačkoj politici. Potvrđuje se to i u nastavku priče kada likovi u međusobnim razgovorima potvrđuju jedno drugom kako je pila *sređena preko stranke*: “Znam da mu je Rusmir sredio. A od koga je dobio, to ti ne bih znao” / - “Pa eto od stranke, čim je Rusmir sređivo.” (11). U nastavku priče razotkriva se cijela mreža “sređivanja” s mišlju da su se svi samo unesrećili preko tog korumpiranog i autodestruktivnog rješavanja životnih poteškoća: “Je li prošle godine Vahidu sredio frezu pa š njom u bunar, jedva glavu izvuko... pa krava u Remze krepa, nije ni po godine prošlo da je dobio...” (12). U nastavku se priče autopredodžba i metapredodžba prebacuje na odsutnog, ali ipak sveprisutnog Rusmira koji je očito ključna politička figura u njihovim kasablijskim životima, a kako dijalog odmiče ka nekom vrhuncu, sve više otkrivamo u koliki jaz je zbog stranačke potlačenosti otišlo društvo:

“Bogami je svima valjo i svima nam je nešto sredio“, prekide ih Ibro.

E nama nije!“, reče Mejra i okrenu glavu prema televiziji.

Kako nije, uglas je upitaše.

Kako jest! Trznu se Mejra.

Je li ti zaposlio i sina i nevjestu! Tri freze ste dobili kako smo se vratili.“

(Kaplan 2021: 12)

U tom previranju i prelistavanju koliko je stranka pomogla društvu, saznajemo kako je političko stanje odnosno ovisnost običnih ljudi ustvari autokolonizirano što potvrđuje i priča *Plakat* koja također ima elemente autokolonijalizma oličenog kroz plakat pred izbore čiji se “slučajni pad sa bandere” odmah pripasuje onome *drugome*, predočujući sliku o samome vrhu države:

Meni je ovo čudno, reče i odmahnu glavom. Pa nije neki vjetar da pre-kine žicu.

Pa misliš da je neko, upita ga Rumo. Ako je iko, Ivo je, Ševko će ko s nokta. Prije će biti da je Rasim, reče Medin i zašuti“ (Kaplan 2021: 62).

Sami ti dijalozi prepuni su stereotipa o tome kako su neprijatelji svi oni koji nisu iste vjere, etnije, ali u najvećoj mjeri su neprijatelji oni koji ne pripadaju istoj političkoj stranci.

Mapiranje autokolonijalizma

U bosanskohercegovačkim narativima moguće je mapirati predodžbe bosanskohercegovačkog društva od turske i austrougarske okupacije pa da svakodnevnih autokolonijalnih praksi. Jedan od opusa koji od samih početaka mapira topose autokolonijalizma jeste polivalentni opus Izeta Perviza, koji u svojim djelima posebnu pažnju posvećuje stereotipnim odnosima prema identitetu, a autokolonijalizam mapira preko autopredodžbi:

Živimo u gradu u kojem je već mjesecima zatvorena najznačajnija institucija kulture, a da su svi glasovi protiv toga bili tako slabi da ni vrapca ne bi digli sa grane. I to nije ni tragično koliko je to činjenica da smo se već toliko navikli na ono crveno platno na Zemaljskom muzeju s natpisom Zatvoreno za posjetioce da prolazimo pored njega kao pored kakvog zamandaljenog kontejnera. Pa ni to nije tragično, ako se uzme u obzir da niko još nije ispričao vic o nama i našem zatvorenom Muzeju. E, to je dozlaboga tragično – da ti pamet stane (Perviz 2013: 47).

Kod Perviza autopredodžbe imaju za cilj detektirati probleme i na kraju naći obrasce koji ujedno i demonstriraju, dekonstruiraju i poentiraju, a kroz njih autor donosi viziju kakvo bi društvo trebalo biti. Naizgled te predodžbe predstavljaju sliku o drugome, ali ustvari su slike o sopstvu / vlastitom društvu. Tako se kroz priče nastoji provući motiv stranačkih i religijskih utjecaja te njihovo destruktivističko djelovanje:

“...pa kojeg si ti onda đavla došao ako ne zbog desetaka?” upita me i nadoveza kako je Stranka danas cijeli dan, putem svojih mjesnih ogranka, od uha do uha, u polušapatu, obavještavala sve svoje članove i simpatizere o tom desetaku, a onda uprije kažiprstom u onog tipa na plakatu koji kao da sabira sve poglede ove mase što se tiska prema ulazu i za sve nas vizionarski gleda negdje u budućnost“ (Perviz 2013: 77)

Perviz ne samo da donosi slike stagnirajućeg društva, on mu pronalazi i uzroke, posebno u apatiji kod mladih prema svemu što ih okružuje. U tom kontekstu, posebni su momenti u kojima Pervizovi likovi govore o stagnirajućim društvenim zamkama, koje se pored oligarhijskog načina vladanja vladajućih stranaka ili elita u kojima se ogledaju centri moći, nalaze i u glavama pojedinaca koji su radi vlastitih interesa spremni na sve, i kojima su svi razdori i podjele u društvu privid i da su sve društvene zablude tu radi nekih identitetskih pitanja:

“Jesi li ikad sebi postavio ovakvo pitanje: Ko bi normalan, nakon što se vrisak likovanja našeg piramidadžlije odbije od visočka brda, poželio da je građanin neke druge zemlje, da nije Bosanac i da nije dio naroda koji vuče korijene od onih iz kojih je izniknula Evropa? Kladim se da bi bosanskohercegovački pasoš na crnom tržištu preko noći dostigao cijenu osamnaest puta veću od američkog i da bi svi oni Bosanci – dobro, uredu, i Hercegovci – koji imaju i hrvatsku putovnicu ili srbijanski pasoš, zauvijek okrenuli leđa i Zagrebu i Beogradu, zauvijek bi na historijsko smeće otišli svi današnji političari, a glavna faca postao bi austrougarski namjesnik Benjamin Kalaj, koji je prije stotinu godina po Bosni, redom, bez obzira na vjeroispovijest, novačio Bošnjake – što ti je samo arhaizam za Bosance, kao što je Bošnjakin arhaizam za Bošnjak – a vjeroispovijesti bi strpali u taljige i uputili ih u Moskvu, u Rim, u Meku“ (Perviz 2013: 72).

Dekonstrukcija identitetskih stereotipa proizašlih iz religijskih i etničkih podloga tema je i ostalih Pervizovih proza, a samim time dobre su paradigme za rješavanje mnogih autokolonijalnih praksi.

Pismo iz 1920 u Pismu iz 2020

Najslikovitija i u kontekstu dijahronije, najsimboličnija u nizu proza jeste proza Armina Fatića “Pismo iz 2020“ u kojoj se koriste aluzije i intertekstualne reference na Andrićevo “Pismo iz 1920“, a iz kojeg repetitivno i znakovito čitamo sve one elemente autokolonijalizma koji su utjecali na kompleksno društvo Bosne i Hercegovine.

Fatić podvlači kako ta matrica ponašanja donosi upravo autokolonijalizam pri čemu je bosanskohercegovačko društvo spremno govoriti o stvarnosti, ali ne učestvovati u promjenama: “Spremni smo biti iskreni, govoriti o našoj surovoj stvarnosti, a ipak nismo spremni da je mijenjamo. Osjećamo se uspješnim time što ističemo naše mane i mane naše okoline, smatramo da smo učinili nešto pozitivno, da smo

obavili svoju ljudsku, a time i građansku dužnost, jer smo istaknuli problem koji svi vide“ (2021: 40).

Ta vrsta razmišljanja na koncu se pretvori i u matricu ponašanja koju vode čak i oni koji treba da je rješavaju, jer ako samo ističimo, a ne djelujemo, neće doći ni do progresa: “Zašto imamo i biramo da nas vode ljudi koji su za to nesposobni? Prosto, jer su oni (baš kao i mi) uspješni u isticanju mana, prvenstveno svojih oponenata, a onda ako zatreba – osvrnu se i na svoje manjkavosti te nam obećaju da će se stvari promijeniti“ (Fatić 2021: 40).

Autokolonijalne prakse vidne su i kroz intertekstualne referencije kao i aluzije na Andrićevo “Pismo”:

Tek ovdje u kotlini gdje gotovo svi vjeruju u jednog Boga na četiri različita načina, pod pritiskom konstantnoga govora o smrti i zlu koje ljudi čine, ona, rođena i zakleta ateistkinja, zapitala se da li nešto postoji van okvira naših smrtnih tijela. Dok je crkve i sinagoge diljem Europe doživljavala kao centre kulture i neke daleke i nepoznate joj historije, ovdje u Sarajevu, nakon što je po prvi put u životu kročila u džamiju, uvidjela je na koji način nešto tako apstraktno, nesigurno i nepoznato, kao što je religija, može formirati identitete kolektiva. Vidite, dragi prijatelji, ona je u svega dva dana ovdje krenula raspoznavati te razlikovati ljude, prepoznavati konflikte te suditi ko misli dobro a ko loše. Zamislite što bi s njom tek bilo da je kojim slučajem pokupila dio naše duše Bosanske, ili još gore, da je spoznala našu autodestrukciju. Šta je tek s nama koji smo ovdje proveli sedam hiljada dana života... ili s onima koji dožive dvadeset hiljada dana u Bosni (Fatić 2021: 43).

Uvodeći u priču motive zbog kojih bi mladi napustili Bosnu i Hercegovinu, Fatić donosi prvo autopredodžbe koje su ujedno i obrazac ponašanja, a koje su postale prevelik pritisak za mlade ljude, posebno one koji bi da nešto ostvare, ali stege takvoga društva ne dozvoljavaju:

Vidite, po tome i jeste specifičan ovaj naš narod. To što smo beskompromisno otvoreni, što iskreno nazivamo stvari kakve jesu i objeručke se radujemo ljudima sa svih strana svijeta, spremni za njih dati koliko i za naše rođene. To je ono što čini našu dušu jedinstvenom. Vjerojatno se svi redom možemo složiti da smo na to ponosni i da je to ono što nas veže za sve ovo ovdje, ta duša, taj “ah” za iskrenim i radosnim življenjem. Tu svi redom pravimo grdnu grešku. Upravo je taj mentalitet naše društvo doveo tu gdje jeste (Fatić 2021: 40).

U prikazu autokolonijalnih autopredodžbi Fatić prelazi i na područje heteropredodžbi:

Odjednom, u meni, zakletom pacifisti, krenule su se odmotavati niti domovinske prošlosti koju sam šutio. Krenuo sam joj govoriti o destrukciji kojom je moj rodni grad odisao. U 48 sati njenog boravka u Sarajevu, naše razgovore o životu, putovanjima i umjetnosti zamijenila je gomila diskusija o palim imperijama, njihovim uništenjima te autodestrukciji društva...(Fatić 2021: 42).

Nastojeći donijeti što potpuniju sliku Bosne, Fatić koristi i heteropredodžbe drugih o Bosni, iako su i ta razmišljanja usko vezana za konstantni kompleks manjih vrijednosti koje nosi bosanskohercegovačko društvo.

Mjesto zaključka – dekonstrukcija autokolonijalizma

Umjesto zaključka najprimjerenije bi bilo uputiti na zaključne opaske o predodžbama da “slike i predodžbe koje stvaraju književnici neće imati nikakvo značenje ako ne dopru do čitatelja koji će pod inim utjecajima prigriliti ili odbaciti ideje” (Dyserinck 1966, navedeno u Dukuć 2009: 119). Tako u bosanskohercegovačkom slučaju nije pitanje kako se riješiti autokolonijalnih praksi, već koliko smo spremni da ih se riješimo. Vidno je da autokolonijalne prakse omogućuju komfor iz kojeg pojedinci ne žele izaći, dok drugima takve prakse omogućuju ostvarivanje *ad hoc* karijera, političkih, akademskih, svejedno je. Takve pouke i poruke u najefektnijem obimu nalazimo u opusu Darka Cvijetića, koji progovara o konceptu Velike šutnje (Džafić 2020: 95), iznoseći na vidjelo sve one autokolonijalne postupke koji su doveli do destrukcije i urušavanja bosanskohercegovačkog društva, posebno u toku i nakon krvavog rata kada “Nisu znali niti tko im je neprijatelj, niti zašto, nisu više mogli reći ni tko ih napada, ni na koga oni pucaju, niti zašto (Cvijetić 2020: 14). Poruke poput ovih, Cvijetića stavljaju u vrh onih koji su se upravo preko literarnog teksta usprotivili autokolonijalnim matricama i njihovim mogućim repeticijama.

Kao što pokazuju prikazani segmenti autokolonijalnih predodžbi u narativima pisci se odlučuju za dekonstruiranje stereotipnih predodžbi i to na način da dekonstruiraju metaslike svojih protagonista (kao što je to slučaj kod Kaplana) ili da ukažu na identitarne predodžbe nastale na osnovu svakodnevnih procesa u suvremenom društvu koje utječu

na odlazak mladih (Fatić) ili na osnovu iskrivljavanja historijskih činjenica u svrhu manipuliranja identitetima (Perviz). Iako kratke, priče Almina Kaplana i Armana Fatića istražuju obimne aspekte autokolonijalizma, transcendirajući autoredodžbe i heteropredodžbe o bh. identitetu. S druge strane, Perviz primjenjuje dekonstrukciju stereotipnih praksi kako bi dekonstruirao meta-slike svojih protagonista. Ovaj proces ih dovodi do trenutka suočavanja pri čemu se niz slika postepeno razrješava, posebno kroz dekonstrukciju stereotipa koji su proizašli iz autokolonijalne društvene stvarnosti. Time vidimo koliko su narativi produktivan put da se reprezentiraju stereotipne predodžbe i prakse, a potom uspjele prenesu pouku o štetnosti takvih predrasuda i njihovoj suvišnosti. Ovi narativi jasno naglašavaju potrebu za dekonstrukcijom ne samo osobnih i tuđih slika, već i, možda još važnije, dekonstrukcijom stereotipnih autopredodžbi, metapredodžbi i heteropredodžbi, a proizašlih iz nacionalnih diskursa svih dijelova Bosne i Hercegovine. Restriktivnim promišljanjem dijaloško polazište se u potpunosti nivelira u svrhu uvođenja samo jednog ispravnog stajališta, i ono se pokušava nametnuti kao jedini okvir razumijevanja kojim se uspostavlja jedinstvena politička volja, a koja sve pretvara u monološki diktat u tri smjera. U prvom, dominira fiksacija stvaranja i oblikovanja nacionalnog identiteta, pri čemu literarni sadržaji ostaju zatvoreni u jednoznačnim nacionalno identitetskim okvirima. Sve to vodi identitetskim obilježjima koji potiču idolatrijski odnos prema nacionalnim, etničkim i religijskim zajednicama, čime se matrica autokolonijalizma sprječava razvoj aktualne, žive i kritičke misli pri čemu u potpunosti nestaje dijalog. Nasuprot tome, književnost se nameće kao mogućnost vrijednosnog motrenja stvarnosti pri čemu je moguće napraviti analitičku distinkciju između činjeničnih izvještavanja i stereotipiziranja.

Na koncu, poentu dekonstrukcije bosanskohercegovačkog autokolonijalizma možemo naći u riječima Charlesa Taylora po kojem "nijedna politička zajednica ne može opstati bez zajedničkog identiteta ili barem izvjesne mjere međusobne solidarnosti njenih članova. Jedan od prvih uvjeta reintegracije bosanskohercegovačkog društva jeste obnova povjerenja koja bi se ogledala u "etničko-političkoj inovaciji" (Taylor 2023: 567), a koja bi svoju svrhu našla u onome što bosanskohercegovačko društvo u svojoj suštini i jeste, samo ga se treba pravilno upražnjavati i na koncu, i živjeti.

Izvori:

- Cvijetić, Darko: *Što na podu spavaš*, Buybook, Sarajevo / Zagreb, 2020.
 Fatić, Arman: *Sarajevski san*, Književna zadruha, Sarajevo, 2021.
 Kaplan, Almin: *Dubravske priče*, Buybook, Sarajevo / Zagreb, 2020.
 Nikolaidis, Andrej: *Hronika propasti*, Shura publikacije, Opatija, 2021.
 Perviz, Izet: *Tamo gdje pada crven snijeg*, Dea Design, Sarajevo, 2013.

Teorijska literatura:

- Arteageu, Alfred: *Chicano Poetics – Heterotexts and Hybridities*. Edinburgh, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1997.
 Bećirović Denis: Represija prema svećenicima katoličke crkve u Bosni i Hercegovini od 1945. do 1955. godine“, *Prilozi*, 2010, 87-102, Sarajevo.
 Bećirović, Denis: Oduzimanje imovine Islamske zajednice u Bosni i Hercegovini od završetka Drugog svjetskog rata do 1961. godine, *Prilozi*, 2011, 171-193, Sarajevo.
 Bećirović, Denis: Oduzimanje imovine Srpske pravoslavne crkve u Bosni i Hercegovini (1945 – 1061), *Historijska traganja*, 149-167, 2011, Sarajevo.
 Carlton J. H. Hayes: *The historical evolution of modern nationalism*, New York, Russell & Russell, 1968 (orig. 1931) and id.: *Nationalism: A Religion*, New York, Macmillan 1960
 Charles, Jelavich, *South Slav Nationalisms-Textbooks and Yugoslav Unino before 1994*, Ohio State University Press, Columbus, 1990.
 Charles, Taylor: *Sources of the Self, The Making of the Modern Identity*, Cambridge University Press, 1989.
 Charles, Taylor: *Ethical Growth in History, Good News and Bad*, *The Review Politics* 85, 567-570. Cambridge University Press, 2023.
 Dukić, Davor, and all: *Kako vidimo strane zemlje. Uvod u imagologiju*, Zagreb, Srednja Europa, 2009.
 Džafić, Šeherzada, *Interkulturni (kon)tekst bosanskohercegovačke inter-literarne zajednice*, Dobra knjiga, Sarajevo, 2015.
 Džafić, Šeherzada (2020), *Postmoderna etika Darka Cvijetića*, DHS, Tuzla 3/12, str.85-96.
 Gellner, Ernest (1983); *Nations and Nationalism: New Perspectives on the Past*, Basil Blackwell, Oxford.
 Ignatieff, Michael, *Blood and Belonging*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1983.
 Kazaz, Enver: *Neprijatelj ili susjed u kući*, Rabic, Sarajevo, 2008.
 Kohn, Hans: *Nationalism its meaning and history*, Princeton, Van Nostrand, 1955, or id.: *The idea of nationalism a study in its origins and background*, London, Macmillan, 1961.

- Leerssen, Joep, "Imagology: *On Invoking Ethnicity to Make Sense of the World.*" *Iberic@l: Revue d'Études ibériques et ibéro-américaines*, no. 10, 2016, pp. 13-26.
- Leerssen, Joep, "Stranger/Europe." *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, vol. 9, no. 2, 2017, pp. 7-25.
- Lovrenović, Ivan. *Unutarnja zemlja*, kratki pregled kulturne povijesti Bosne i Hercegovine, Zagreb, Sarajevo, 2017.
- Pobrić, Edin (2016). *Priča i ideologija*, Centra Samouprava, Sarajevo.
- Said, Edward. *Orijentalizam*. Zagreb: Konzor, 1999.
- Susan L. Woodward, *Balkan Tragedy, Chaos and Dissolution After the Cold War*, The Brookings Institution, Washington D.C. 1995, 223-5.
- Vlaisavljević, Ugo: *Etnopolitika i građanstvo*, Dijalog, Mostar, 2006.

Cross Cultural Studies Review

A journal for comparative studies
of culture, literature, and the arts

Edited by:
Srećko Jurišić

Studia Mediterranea

At Sixes and Sevens: *Six Characters (Still) in Search of an Author*

Maja Klarić (mklarci@ffst.hr)

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split

Abstract

The article reads through Pirandello's most famous metatheatrical work, *Six Characters in Search of an Author* (1921) and compares it to *Magnificent Presence* (2013) by an Italian Turkish director Ferzan Özpetek. It's a ghost centered dramedy with Pietro Pontechiello, a gay man who rents a large house in the historic center of Rome which is infested with strange and mysterious presences: the ghosts of members of a theater company dating back to the times of fascism who do not know that are dead. The ghosts believe, in a very Pirandellian way, they are on leave to participate in a new show, and Pietro does not know how to drive the intruders from the building.

Keywords: Luigi Pirandello, Ferzan Özpetek, LGBTQ+, film analysis, Italian Modernism.

Magnificent Presence,⁸ a 2012 movie directed by Ferzan Özpetek, pays tribute to one of the most famous and studied works by Luigi Pirandello, *Six Characters in Search of an Author* from 1921 (a part of the theater in theater trilogy, together with *Each in His Own Way* and *Tonight We Improvise*), as claimed by the very director in an interview:

MP è anche un film pirandelliano. In cui la realtà appare finzione, mentre la finzione diventa realtà ... gli attori ... vivono mentre recitano, mentre gli altri recitano nella vita ... finzione e realtà si mischiano e si confondono ... E così il teatro in cui abbiamo girato parti del film è il Valle, lo stesso teatro dove ci fu il debutto dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, (Özpetek)

or, likewise, in another interview given together with the screenwriter:

Özpetek: Il riferimento a Pirandello e *Sei personaggi* è molto presente, anche l'idea del tram mi è venuta un sabato sera come Piero Tosi che

8 Throughout the paper the abbreviation *MP* will be used instead.

diceva che Pirandello avrebbe preso i fantasmi e portati a teatro.

Pontremoli: Per scegliere lo spettacolo da far fare alla compagnia ... nel film non è specificato di che spettacolo si tratti ma il film è intriso di Pirandello e i *Sei personaggi*, con gioco di specchi tra presente e passato che arriva alla realtà e non si distingue più chi è vero e chi finto ... (Özpetek and Pontremoli)

Despite the inevitable differences, Pirandello's work is quoted directly in the movie (the line "Finzione, finzione," repeated several times throughout the movie, is taken from Pirandello's play); moreover, both works share key concepts developed by the Sicilian author, such as *metatheater*, the conflict between reality and fiction, as well as the fundamental dualism of Life (*vita*) and Form (*forma*), Mask (*maschera*) and Face (*volto*). In this mixed atmosphere, at first sight muddled and chaotic, comedy, tragedy, imagination and paradox become interwoven into indefinable nuances, succumbing to fictional kaleidoscopes (di Giorgi 3); however, the movie has its own internal logic, stemming from the Pirandellian philosophy, described as "... tumultuosa e non procede mai ordinata: non c'è sviluppo logico ... concatenazione negli avvenimenti ..." (15) by the very author in his *Preface to Six Characters*. However,

... rappresentare un caos non significa affatto rappresentare caoticamente ... che la mia rappresentazione sia tutt'altro che confusa, ma anzi assai chiara, semplice e ordinata, lo dimostra l'evidenza con cui, agli occhi di tutti i pubblici del mondo, risultano l'intreccio, i caratteri, i piani fantastici e realistici, drammatici e comici del lavoro, e come, per chi ha occhi più penetranti, vengono fuori i valori insoliti in esso racchiusi, (16)

the values that have, throughout decades, been inspiring more and more authors to do remakes of his works or pay tribute to the author with their works inspired by his thought. Pirandello's genius, greatness and importance in modern literature, indisputable as they are, have been recognized nationally, internationally and transmedially. That being said, different analogies can be made between Pirandello's play and Özpetek's movie, falling within what Brunetta defines as "l'onda lunga di Pirandello sul cinema modern" (23). Pirandello's characters, as well as Özpetek's actors, can be seen as representative of Life, authentic urges in all their genuineness, while Pirandello's actors and Özpetek's Pietro represent Form, self-deceptions and social obligations. In both cases Life, eventually, conquers Form, while the only way out of the

tension are either suicide or insanity.

The technique of metadrama or metatheater is crucial for understanding Pirandello, in whose work Özpetek finds inspiration for his movie, in which the concept of metatheater becomes the phenomenon of cinema in cinema (di Giorgi 2) or even theater in cinema. While in *Six Characters* the characters ask an acting company to bring their personal drama to life, in *MP* an acting company implores an aspiring actor to solve the mystery of their inexplicable disappearance during World War II. One of the key principles of the concept is the alteration of real and imaginary: one play contains another, reality and fiction become intertwined, almost impossible to tell apart. This literary strategy is typical of Pirandello's works, in which the audience, as well as the actors, remain unsure which events are real and which not, like the death of the Son. In *MP*, the entire storyline revolves around the acting company, of whose existence no one is certain- whether they are real or simply the protagonist's fruit of imagination. Both in Pirandello's play and in Özpetek's movie, real actors, the acting company together with Pietro, become the audience: the roles become reversed as fictional characters take their place. The staging extends to the auditorium, leaving the characters perform their play.

That the acting company is merely the fruit of imagination of Pietro, the protagonist, the inability of all the other characters to see them bears witness to the fact. Maria, the doctor and the transvestite encountered in front of his house never manage to see them; rather, they have concerns about his mental health. In fact, the transvestite tells him: "Tu sei un po' distratto. Ognuno combatte la solitudine come può" (*MP* 42:33-44:28), calling his strange behaviour "a game," a direct reference to the play *The Rules of the Game* (*Il giuoco delle parti*), mentioned in *Six Characters*, for which the acting company is doing a rehearsal. Pietro feels "one" and "real" only after accepting the multiplicity of the characters as his own, as one personality composed of various fragments, analogous to the Pirandellian philosophy and his concept of shattering of the self. As a homosexual, Pietro incarnates the duplicity of Hermes, believed the archetype of the unconscious by Jung, in that way representing the connection between male and female, reality and fiction, dream and imagination (di Giorgi 1). The figure of Hermes, deity that represents the dark side, the hidden corner of the human psyche, could be seen as an analogy to the Pirandellian idea of duplicity, as well as his dualism of Life and Form.

Özpetek's cinema has broken boundaries in its depiction of the theme of "otherness" in contemporary Italy, through the questions related to the LGBTQ+ community (Bauman 389). In that way, the fascination

with the idea of duplicity of the human psyche, as well as with the masculine body, become of central importance in his other cinematographic works, such as *Il bagno turco - Hamam* (1997) in which the protagonist discovers his repressed homosexuality during his trip to Turkey, while his wife, after his death, becomes attracted to his lover. Similarly, in *Fate ignoranti* (2001) the protagonist, after her husband's death discovers her late husband's homosexuality, becoming a part of his *queer* family, as well as having feelings for his lover. In these movies, the death of an individual enables the diegesis of the "other," as well as their transformation (Bauman 394-398), analogous to Pietro who, metaphorically, "kills" the predominantly heterosexual social expectations, the Form, accepting Life, indulging in his urges, hidden and forbidden, as hinted by the title of the script he reads, *Forbidden dream (Sogno proibito)*. According to Judith Roof, the homosexual culture came as a response to the Enlightenment ideology focused on one ordered, carefully arranged and controlled reasoning, in that way representing a significant deviance as regards the binary tradition, from singular to plural, from unity to multiplicity (Rigoletto 207-208). Consequently, the deviance from the traditional *modus cogitandi* and the insistence on the non-fixity of ambivalent identities lead to the emergence of a new system characterized by the multiplicity of the self and the truths (Rigoletto 212), analogous to the *modus operandi* of Pirandellian works.

Moreover, the central procedure in Özpetek's films is the fusion of the Turkish, Oriental culture with Italian, Occidental, thence enabling once more the duality of the self and of belonging, through protagonists that belong to the dualizing spectrum of existence, identified in the theory of Edward Said, according to whom Western nations have a mental construction of the East as "other" (Anderlini-D'Onofrio 165). By freeing the characters from restrictions of one singular and dogmatic truth, Özpetek, like Pirandello, prefers ambiguity as a narrative trope that enables to put different, self-complementary realities into perspective (Rigoletto 214), through the idea of duality that stems from the Oriental beliefs in reincarnation and metempsychosis (Anderlini-D'Onofrio 167).

Game, one of the key motives of *Six Characters*, becomes an indispensable element of Özpetek's work; ludic systems lie at the heart of his movies, where the characters undergo a transformation by rediscovering a hidden side of their personality or get to know themselves through socio-erotic interactions where each participant gets ahold of something other's (Anderlini-D'Onofrio 168). During his character arc over the course of the story, Pietro retrieves the repressed parts of his personality, becoming "something more." Similarly, an analogy can be

made to the game theory of the mathematician John Nash, according to whom strategic collaborative alliances in the social dimension generate “win-win” situations, mutual benefits (Anderlini-D’Onofrio 165), like Özpetek’s protagonists who fully develop their potential through homosexual and bisexual strategies. Likewise, Johan Huizinga, Dutch historian and sociologist, in his work *Homo ludens* claims how the civilization expresses itself through game, its essence (Anderlini-D’Onofrio 167-168).

Özpetek’s interest for the masculine body derives from the Neoclassical ideal which celebrates male beauty, while his creations dealing with nuances of identity cause the ambiguity of his “divi” who unite ideals of male virility and sensuality as a part of Italian national identity (Bauman 401). This dualism in male representation, according to Landy, can be seen in the literary figure of the 20th century “ineto,” marked by passivity, sensitivity and refinement (Bauman 392), but even earlier, in the antique theatrical representations and *commedia dell’arte* which have given birth to tropes used to describe the ideal of Italian masculinity, traditionally related to the inclination towards the theatrical genre and the *melodramma* which represent a victory over repression, interested in transparency and truth hidden to the outside viewer, an allegory that stand for “something else” (Champagne 2-22). By confronting distinctive features of the *melodramma* with the relationship between the Pirandellian Life and Form, it can be said that Life, represented by Pirandello’s six characters, together with Özpetek’s eight characters, is not completely transparent to the external audience, but instead remains a secret concealed even to the protagonist who has yet to accept that personal trait, undergoing a real transformation, re-emerging in front of the society which is searching for ways to suppress any sign of diversity and authenticity. In such a manner, the way of breaking the chains that society places on individuals for the Son and the Little Girl represent suicide, while Özpetek’s Pietro accepts the stigma of mental instability as an involuntary side effect necessary for the reward of freedom. Pietro therefore becomes that unifying *magnificent presence*, unifying masculinity and femininity, conscious and unconscious, reality and fiction, but also life and death, serving as a mediator between the world of the living and the dead of which he feels no fear but, on the contrary, makes their presence his own, simultaneously being the *magnificent presence* which unites the movie and Pirandello’s play, in the *Preface* suitably defined magnificent (“magnifica”) (2). In this way, death is very close to Pietro; he feels it deep down in his soul. Similar encounters similar, death encounters death (di Giorgi 1), and what else is the Form that society is trying to

impose to him but the death of self? For this reason, Pietro welcomes the actors with open arms, this Life that “... vuole a ogni costo trovare il modo d’essere rappresentata ...” (6), escaping the death represented by the Form. By contrast, the Son and the Little Girl from *Six Characters* choose suicide as a way of escaping death, represented by their lives in the form of actors. Given their falsity and artificiality, their attempts to represent the six characters remain futile; in fact, they seem so grotesque and ridiculous to provoke laughter from the Father and the Step-Daughter. In the end, the Father states: “Io ammiro, signore, ammiro i suoi attori ... Ma, certamente... ecco, non sono noi...” (66).

The acting company in the movie uses the word “fiction” (“finzione”) as a secret password, alluding to their imaginary existence. Even Pietro in one moment concludes: “Di notte mi vengono delle idee, di mattina sono sempre una delusion” (MP 39:29-39:35), while the name of the play the actors are rehearsing for is entitled *Forbidden Dream* (*Sogno proibito*). Also, one member of the acting company at one point exclaims: “Macché finzione, realtà!” (MP 47:01-47:03), the same words pronounced by the Father from *Six Characters*, “Ma che finzione! Realtà, realtà signori! Realtà!” (86). For Pietro, the actors are not a fruit of his imagination, but real people with real-life characteristics, personalities, hopes and dreams; for Pietro, they are so real that he is unable to distinguish them from other, “real” people he encounters in everyday life. Likewise, The Manager in *Six Characters* at one point exclaims: “Ma che verità ... Qua siamo a teatro! La verità, fino a un certo punto!” (67). Pirandello, the very author, in the *Preface* to the *Six Characters* introduces the concept of “Fantasy” (“Fantasia”), one of the synonyms of the word “fiction”, written with a capital F, attributing it characteristics of a real person: “Un po’ dispettosa e beffarda, se ha il gusto di vestir di nero ... spesso alla bizzarra ... Si ficca una mano in tasca; ne cava un berretto a sonagli; se lo caccia in capo, rosso come una cresta, e scappa via” (2). For Pirandello, like for Pietro, Fantasy is something alive, with its own will and, consequently, real. It is precisely Pirandello’s Fantasy that decides “... di condurmi in casa tutta una famiglia, non saprei dire dove né come ripescata” (2), similarly to Pietro’s Fantasy that, literally, brings an entire acting company to his home, while some of its members are even related. Also, Pietro’s house is not by case represented very similarly to the fictional house of Leone Gala, one of the protagonists of the fictional comedy *The Rules of the Game* for which the actors in *Six Characters* are doing rehearsals: “... una strana sala da pranzo e da studio ... Tavola apparecchiata e scrivania con libri e carte. Scaffali di libri e vetrine con ricche suppellettili da tavola. Uscio in fondo per cui si va nella camera da letto ... Uscio laterale a sinistra per cui si va nella cucina” (22). Leone Gala in one of the scenes is to be

represented “... con berretto da cuoco e grembiule ... intento a sbattere con un mestolino di legno un uovo in una ciotola” (23), similarly to Pietro, pastrymaker by profession, in his workplace. Leone Gala, like Pietro is, in fact, a classical Pirandellian character, “... pensatore, filosofo ... tuffato nella buona cucina, al punto che ne ha fatto una ragione di vita ... nell'esempio dell'uovo egli formula il concetto della vita e del cristallizzarsi delle norme ... l'interno dell'uovo è il contenuto, la vita ... e il guscio, è il concetto astratto delle cose, la loro forma esteriore che viene gettata via” (di Iorio 184-185). Just like the acting company that appears to Pietro, even Pirandello's characters, “... or l'uno or l'altro, ma anche spesso l'uno sopraffacendo l'altro, prendevano a narrarmi i loro tristi casi, a gridarmi ciascuno le proprie ragioni, ad avventarmi in faccia le loro scomposte passioni ...” (3). Furthermore, Pirandello retells how “... senza sapere d'averli punto cercati [the characters], mi trovai davanti, vivi da poterli toccare, vivi da poterne udire perfino il respiro ...” (3); in the same way, the actors suddenly appear in front of Pietro, at first glance without any warning or logic.

However, according to Pirandello, “... non si dà vita invano a un personaggio” (4), an internal reason must be the cause of their apparition. These would be the subconscious reasons, manifesting themselves and taking their form in the actors, each of them representing one personal trait of their creator, from sensibility, anxiety, gluttony, self-reliance, to introversion. Likewise, the Father from *Six Characters* concludes: “Ciascuno di noi- veda- si crede 'uno' ma non è vero; è 'tanti' signore, 'tanti', secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi ...” (43). For this reason, the spirits seem so real to Pietro, given that they are an inextricable part of his Fantasy. The doctor who examines him comes to a similar conclusion: “Lei come era da bambino? Era cicciottello?” (MP 01:10:11-01:10:16), to make him understand how little Ivan is the projection of himself. The use of Dutch angle throughout the scene additionally emphasizes Pietro's disorientation, as well as the use of shallow focus, creating a blurred background throughout the scene in the hospital, as well as the scene of his fainting in the streetcar. Furthermore, the interplay between shallow and deep focus is particularly interesting when it comes to Ivan's character; he is always portrayed in deep focus, with great clarity, in this way indicating his realistic nature. In fact, deep or sharp focus, characterized by large depth of field and small aperture, is primarily used to portray realism and verisimilitude, whereas soft focus, characterized by shallow depth of field and large aperture, smooths out the identifying details and distances the image (Monaco 198). This exchange between the two types of focuses can be best seen in the scene in which Pietro notices Ivan outside of the café

he is in with his cousin and doctor. Suddenly, little Ivan is the only element that remains in deep focus, while the background, as well as Maria and the doctor, become blurry and gradually fade away. In this way, the director is implying that the only reality and truth for Pietro is the multiplicity of his personality, something the rest of the society simply cannot come to terms with. In another medium wide two-shot scene, Pietro and Ivan can be seen in Pietro's living room, little Ivan standing and Pietro seated down, in this way being of the same size, implying their equal standing, given that Ivan is none other than a nuance of his personality or, better say, of eight different nuances of his personality. Even little Ivan's words pronounced in the scene are of great significance; he wants to know whether Pietro would like to make an exchange of album stickers, implying that Pietro's interiority is splintered into separate personalities. This idea is supported by a particular use of aesthetics in Pietro's house, which is not by coincidence equipped with multiple mirrors and glass doors. For instance, the mirror in Pietro's hallway consists of nine smaller, separate mirrors he is seen cleaning at the beginning of the movie. Yet, one mirror is seen missing, which can be interpreted as eight different nuances of his personality embodied by the eight actors, while he himself is struggling to reconcile them in one and only, *magnificent* personality, missing at the beginning of the movie. The same element of multiple mirrors is present in his glass door which consists of eight separate glasses, at the beginning of the movie shot in shallow focus as to emphasize his inner turmoil, only as the movie progresses to be presented in deep focus, to imply how the protagonist has come to terms with his own complexity. This game of multiple mirrors can be extended to the game of multiple screens which is most prominent during the two job interviews Pietro goes to.

During the first interview Pietro is presented in a medium close up shot, as well as in two additional camera screens; in this way the director creates not only the effect of the so-called cinema in cinema, but also implies how Pietro has not yet come to terms with the complexity of his interiority, unlike during the second interview in which he is again presented in a medium close up shot, but this time accompanied by only one camera screen. For this second interview Pietro receives advice from the eight actors and is, eventually, much more successful- in order to show how different nuances of his personality are, slowly but surely, finding their place and successfully co-existing. It can be said that multiple mirrors, glasses and screens are carrying connotative meaning throughout the film, by becoming powerful indexes which measure a quality not because it is identical to it, but because it has an

inherent relationship to it. Like in a language, a movie's true power lies not in its denotative ability, but in its connotative aspect (Monaco 162-169). A mirror or a screen is not simply a mirror or a screen, a signifier does not equal the signified, it exceeds its denotative, static meaning and, as a connotative index, it becomes something more, something dynamic- a specific metonymy. In *MP*, mirrors, glasses and screens, as connotative indexes, become a metonymy to indicate Pietro's complex, multifaceted personality. A similar technique can, for instance, be seen in Claude Chabrol's *Leda* (1959), in which the protagonist's image in the cracked mirror represents a metonymy of his schizophrenia (Monaco 169). Yet, metonymy can as well be applied to the particular use of the color scheme throughout the movie. The eight actors Pietro encounters are, as already stated, presented in deep focus. However, what also counts is the effective use of color when it comes to their clothes; all the actors are wearing exclusively contrasting, black and white clothes, in order to create a strong contrast between known and unknown, order and chaos, expansion and contraction, light and dark, truth and deception, masculinity and femininity, creating a perfect Pirandellian dualism of Life and Form, Mask and Face, order and chaos, authenticity and artifice.

Like two parts of the ancient yin and yang symbol, which can be seen as an implicit reference on the Oriental culture often present in Özpetek's work, the eight actors teach Pietro how the only way inner harmony can be achieved is through embracing dualities or, better say, multiplicities of the self; and like dots of the opposing colors inside the symbol, the actors show Pietro that there is no absolute, unique and dogmatic truth, but rather a multitude of relative and miscellaneous ones which are in constant movement and fluctuation, just like the Pirandellian notion of Life, a continual, unceasing flux. This use of a metonymic of color is, however, a concept employed in many other movies, from Michelangelo Antonioni's *Red Desert* (1964) in which Giuliana, the protagonist, feels oppressed by the the grays of the urban industrial environment (Monaco 170), or in the entire Pedro Almodóvar's filmography in which red color becomes a distinct trait of his cinema, symbolizing passion or danger. Özpetek's cinema shares many common a trait with the latter; in fact, similarly to the Spanish director, Özpetek's movies as well employ complex narratives, bold patterns and décor, contrasting colors, but also pay extreme attention to detail. Because of that, the filmography of both directors is swarming with carefully selected extreme close ups which focus on specific features, such as the extreme close up of make-up applied on the eyes and lips of actors at the beginning of *MP*, presented in fast motion and, at times,

double exposure, in order to create disorientation and confusion for the spectators at the very beginning of the movie. Almost identical scenes can be noticed in Almodóvar's *Todo sobre mi madre* (*All About My Mother*) (1999), probably the director's most metatheatrical work in which, like in *MP*, an incessant Pirandellian interplay between the binary opposition of reality and fiction, Life and Form, authenticity and artifice takes place. The question of identity therefore becomes a shared interest in Pirandello, Almodóvar and Özpetek, and the work of the latter is rich with references to both authors. One of the side characters in *MP*, a transvestite Pietro encounters in front of his house, can, in that light, become a powerful connotative index present in Özpetek, as well as in Almodóvar, and based on the Pirandellian idea of Life and Form, authenticity and artifice. Both in *MP* and *All About My Mother*, the transvestite represents the authenticity of Life and the ability of choice and self-construction, as Agrado from *All About My Mother* puts it during her *impromptu* soliloquy in the theater: "A woman is authentic only in so far as she resembles her dream of herself"¹ (*Todo sobre mi madre* 01:18:42-01:18:47).

Furthermore, it is not surprising the transvestite in *MP* pronounces exactly the same line as the actress Huma Rojo in *All About My Mother*, taken from Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire* (1947), a pop-culture reference present in both movies: "I have always depended on the kindness of strangers" (165), a final line pronounced by Blanche DuBois to her doctor, which can be seen as indicating her inability to separate the outside reality from her fantasy, finally deciding to break free from the cruelty of the harsh reality in order to cope with the suppressed trauma, choosing her own, personal truth, similarly to Pietro and the transvestite in *MP*, as well as the entire acting company in *All About My Mother*, whose actors' roles and private lives, art and life, become intertwined (such as Manuela's portrayal of a grieving widow for her hospital's sketch that becomes real when she grieves her son's tragic death, or Agrado's soliloquy in the middle of the theater about her real life experiences), only for Life to eventually overpower the Form in the shape of Lola and Rosa's son Esteban. The direct influence of Pirandello, as well as theater in general on both directors is not so much surprising, since both have been directly involved with theater during their lives; while Almodóvar in his youth was a part of an acting company *Los goliardos*, Öztepek was a part of the *Living theater* of Julian Beck, a contemporary, experimental acting company. Similarly to Özpetek, Almodóvar's works have a canny blend of artifice

1 Translation mine; the original reads: "[...] una es más autentica cuando más se parece a lo que ha soñado de si misma"].

and gritty realism, examining the lives of contemporary people trying to free themselves from various prisons through the way of an unconventional *modus vivendi*, formed outside the dictates of the so-called normal society. For that reason, his works seem immersed in a visually hyperbolic universe (Dieckmann 75), which seems simultaneously exaggerated and fascinating, abundant with passionate intensity, striking camerawork, meticulous attention to detail and eye-catching aesthetics, paired with Pirandello's theoretical background interested in the questions of identity and belonging.

Like Pirandello's characters, Pietro's actors are none other than "creature del mio spirito" (4), or "... la molteplice personalità d'ognuno secondo tutte le possibilità d'essere che si trovano in ciascuno di noi ..." (6), given that "... abbiamo tutti dentro un mondo di cose ..." (35). Like in Pirandello's case, what Pietro experiences slowly becomes "... una vera e propria ossessione" (5), and it is hard to tell whether he becomes obsessed with them or possessed by them. According to di Iorio, the protagonist feeling this multiplicity of the self almost possesses magical abilities: "Il doppio contiene in sé una condizione esorcistica e magica di tramandare il mistero della vita, al pari di un medium mostra la presenza di un altro, una figura perturbante ... la capacità di apparire e sparire, l'onnipotenza di moltiplicarsi, conferiscono al doppio le proprietà di una sostanza magica ... in grado di riportare alla memoria i fantasmi come veri ..." (31). That person is then able to create "... a piacere i personaggi, i loro doppi, i loro fantasmi, come tanti corpi estranei che si sovrappongono ad altri personaggi, per essere rappresentati ..." (di Iorio 32), just like the eight actors that suddenly appear in Pietro's home. The actors are none other than what di Iorio calls "...una forma mentalis irreversibile ... ogni fantasma è inseparabile dalla sua ragione. Il concepimento della realtà è dato alle figure allotrie ... forme estranee che rappresentano fantasmi capaci di esprimere tutto il suo disagio interiore" (32). Yet, these apparitions, like those in Pietro's house, can take very different shapes and forms: "Il doppio per essere riconosciuto non deve necessariamente intrattenere con il corpo che lo ospita un legame di somiglianza ... può essere diverso, e può assumere una forma diversa ... il doppio ... come nel caso del mito di Ermafrodito ... invece di separare, unisce due corpi, due entità, in un'unica coscienza ..." (di Iorio 149-153). Even the first time Pietro sees the acting company, he immediately asks them: "Siete attori? Pure io sono attore!" (MP 36:35-36:44). It is of great interest to notice how the first thing he does upon seeing eight intruders in his house is to ask them whether their profession is the same as his, alluding to the fact that he already, even if subconsciously, knows that they are none other than a creation of his mind.

The first to notice it is the manager who remains astonished: “Ma non ci conosci, scusi?” (MP 37:02-37:04); Pietro knows them since they are nuances of his personality, “la molteplice personalità d’ognuno secondo tutte le possibilità d’essere che si trovano in ciascuno di noi; e infine il tragico conflitto immanente tra la vita che di continuo si muove e cambia e la forma che la fissa, immutabile” (6).

The fundamental dualism of Life and Form is underlying Pirandello’s philosophy, concepts elaborated in his essay *On Humor* (1908); Life is defined as an incessant flow in constant transformation, chaotic and irrational, referring to authentic urges and wishes, while Form refers to social obligations, illusions and self-deceptions (Pirandello 168-183). In everyday life, Form is trying to put a constraint on Life and its unstoppable flux, seeking to substitute the authentic with the artificial. The Form corresponds to the concept of the Mask: Forms are imposed Masks. Precisely from this contrast between Life and Form, true human drama emerges. The essence of humans is often hidden underneath socially imposed rules and it is rare for individuals to be able to break free from the Mask which becomes a necessity, a *conditio sine qua non* crucial for being admitted as a member of a society, so cruel a society that it does not permit authentic emotions, while individuals are dehumanized, reduced to a shell of their former selves. In case one tries to break free from the chains society has placed on them, they become condemned and isolated, like Pietro who is believed to be mentally unstable. However, Pietro decides to break free from the artificiality of social constraints, choosing to take the mask off and live his life to the fullest, accepting each and every nuance of his personality, even if sometimes contradictory and undesirable by the rest, letting the eight characters follow him everywhere, rather than in the inner circle of his friends and relatives. Whereas for Pietro the way of breaking free from the Form is insanity, in *Six Characters* the Son that chooses a self-inflicted gun death and the Little Girl that drowns in a fountain make a similar decision, preferring death to the imposed social obligations represented by the artificiality of the actors. As a consequence, both analyzed works have a dual role to play: that of a comedy and that of a tragedy, two faces of the same coin present in any human drama.

Still, Özpetek’s movie, as any other work, either literary or cinematographic, cannot be analyzed from a singular point of view. In fact, MP pays tribute not just to *Six Characters*, but rather a plurality of genres of Pirandello’s works, moving freely from drama to comedy, by way of grotesque. It is a movie that bravely combines various film genres, juxtaposing comedy, tragedy, imagination and reality, where

the mundane and the supernatural are intertwined; a movie done with *Pirandellian* courage, retaining the author's philosophy at its core.

Rather than referring to particular segments of Pirandello's work, Özpetek's movie proposes what can be defined as *Pirandellian modality*, by filtering numerous elements proposed by the author. In fact, the entire movie is based upon the idea of duality, one of the principal themes in Pirandello, present not just in *Six Characters*, but also in his most famous novels *The Late Mattia Pascal* and *One, No One and One Hundred Thousand*. Multiple facets of reality can perhaps be best seen in the scene where the protagonist is looking at himself in a double mirror dressing table in which he sees his own reflection, as well as reflections of two actors. In this scene, the actors do Pietro's makeup; in Özpetek's movies, makeup serves a dual purpose, to make fiction real or to make reality fiction (di Giorgi 3). As in the second case, Pietro transforms his exteriority (Form) in his personal reality (Life) which represents fiction for external reality. Still, for Pietro the subjective reality becomes the only true reality, Life in all its forms.

Furthermore, in one metatheatrical scene the actors are reciting the same monologue Pietro will be reciting during his job interview: "La menzogna può essere molto convincente, per fortuna la verità lo è ancora di più" (MP 50:29-50:35). Even the title of the song the acting company is dancing to, "Perfidia," can be considered significant, since synonyms of the word "perfidia" ("perfidy") can be "dishonesty" and "deception" (di Giorgi 3-4), alluding to the artificial nature of the Form, constantly trying to repress real urges of Life. Filippo, the manager, best gives evidence of the fact that the characters are nuances of Pietro's personality: "Lei non ha capito niente. Noi non possiamo uscire da qui" (MP 46:25-46:28). Generally speaking, movie directors create elaborate schemes to correlate the visual images with the film score so that music accompanies the images (Monaco 56). Although sound often tends to be ignored in movie analyses, it often becomes a movie's signature, creating not only a ground base of continuity to support the images (Monaco 213), but it also often carries additional meaning. The soundtrack for the movie was composed by the Neapolitan composer Pasquale Catalano, with whom Özpetek had even previously collaborated; the soundtrack has a distinct Turkish sound, as well as lyrics, in that way becoming a recognizable signature of the Turkish director who, in his work, often fuses Oriental and Occidental culture, in this way indirectly introducing the aspect of duality and multifactorial personality that is directly portrayed by his characters who are often in search of their identity. Other than the soundtrack, it is of great importance to notice the background noise often present in the

movie; these sounds highlight what is happening on screen, especially during the scenes in which the action is only partially visible, such as multiple scenes in which Pietro is lying in his bed, while hearing hushed voices and barely audible footsteps of the actors, as to imply that they are omnipresent presences, nuances of his personality that can never completely vanish. The background noise therefore represents the truth throughout the movie, just like the sound the shells from Livia Morosini's dress make, representing the harsh truth about the actress who betrayed the rest of her acting company by revealing they were spies to the Nazis, which caused their tragic death; it is a fact Pietro soon understands, as well as the audience that is presented the whole incident in a brief flashback on screen, with the sound of the shells from her dress rattling behind the actress, although she is never even fully portrayed on screen. The entire Livia's flashback is triggered by the actual shells Pietro finds in his house, and the sound stretches into the flashback without interruption; in this way, the shells turn into a Proustian element that stimulates a past memory. Finally, asynchronous sounds are also worth mentioning; these sounds are contrapuntal sounds which, according to Karel Reisz, come from outside the frame, from people having a dialogue outside of the scene. These sounds are commentative (Monaco 214), such as in the scene in which Maria and the doctor discuss Pietro's mental state both in the hospital and later in the café. For the vast majority of the time, none of the characters can actually be seen on screen; instead, only their voices can be heard, while the spectators are presented the close up of Pietro and little Ivan. In this case the asynchronous sounds are opposed to the images (Monaco 215), which is, in the first case, highlighted by the use of Dutch angle as to imply that Pietro is confused by their version of "truth," and in the other case, by the use of shallow focus that blurs the background, except for little Ivan that appears in deep focus as the only "real" element present on screen.

Eventually, Pietro decides to accept the repressed part of himself, not letting the society suppress it, living freely despite the stigma of mental instability, taking little Ivan by the hand in the middle of the street. In that way, theater expands beyond its initial boundaries, to the streets, in the streetcar and, eventually, in the theater. Although Pietro remains seated in the auditorium to let the characters play their parts, he never remains a passive spectator, unlike the Manager from *Six Characters*; instead, Pietro is an active spectator who revives all the emotions the eight characters feel: happiness, sadness, confusion and anger. Unlike the emotions he had to feign during his job interview, "sorrìda sù, si stupisca, rida, abbia paura, sia triste" (MP

11:55-12:51), analogous to The Manager's instructions to The Son, "... venga, venga un po': mi faccia vedere! Si nasconda un po' qua ..." (79), this time the emotions Pietro feels are real and pure, a product of his own free choice to accept hidden urges of his personality, letting go of the Mask and choosing Life, identifying nuances of his personality in the characters: virility (Fiorello), femininity (Buy), ambiguity (young man), social humility (housemaid), corporality (corpulent man), gluttony (boy), open-mindedness towards the other (Turk); by observing them, Pietro perceives the *collage* of himself and performs an operation of composite synthesis.² This is a quintessentially Almodóvarian moment in which Pietro is presented in a close up shot, seated in the auditorium and watching the actors perform, similarly to Manuela from *All About My Mother* who observes the performance of *The Streetcar Named Desire*. However, Pietro, like Manuela, never remains a passive, static spectator; he feels everything the actors are going through on stage, like his female counterfeit who identifies with the character of Stella. According to Monaco, while a stage actor acts with their voice, a movie actor acts with their face; therefore, the face must be extraordinarily expressive, especially when magnified as much as a thousand times in close ups (48), just like the close-up of Pietro reviving the actors' emotions, which enables the spectators to scrutinize his face for detail and hidden connotations. Since the audience of *MP* does not see the actors performing the play, they can focus on Pietro's reactions, and this privation of action serves as some sort of a pause during which the audience can reflect on the scene, as well as the movie, the message it carries through connotative meanings. In this way the movie becomes what Fellie calls a medium for philosophical and intellectual reflection, while the goal of the director is for the spectators to have a cathartic experience (an emotional reaction is, in fact, the main reason spectators go to the movies), simultaneously as the protagonist, in order to realize that the role of the audience should never remain passive, but that instead an active mode of spectatorship is required (225-229), in a certain aspect similar to the mode of functioning of the Brechtian Epic Theater which, as Bertolt Brecht himself put it, "turns the spectator into an observer, but arouses his capacity for action, forces him to make decisions ... the human being is the object of the inquiry, he is alterable and able to alter ..." (37), emphasizing the audience's reaction and intellectual participation by being critical of issues presented. Monaco similarly claims that a movie director is not interested in scientific, but in psychological reality (85), leaving

2 www.mymovies.it/film/2012/magnificapresenza. Accessed 19 June, 2021.

for the audience to actively search for it in order to decipher it. That is why *Six Characters*, as well as *MP*, breaks beyond the limits of the stage; instead, the theater extends not only to the auditorium, like in *Six Characters*, but to the streets, as in the case of *MP*, becoming visible to the rest of the people, turned into spectators, who have a choice whether to recognize the message or, like Maria and the doctor, simply disregard it. Since they are parts of him, a product of his Fantasy, Pietro's actors, like Pirandello's characters, "nati vivi, volevano vivere" (3), while the most suitable place for their life becomes theater: "... lasciamoli andare dove son soliti d'andare i personaggi drammatici per aver vita: su un palcoscenico. E stiamo a vedere che cosa ne avverrà" (5). And what happens is "... ciò che doveva avvenire: un misto di tragico e di comico, di fantastico e di realistico, in una situazione umoristica affatto nuova e quanto mai complessa ..." (5-6). And the script? "È in noi ..." (29), now taking place in the streets of Rome as well. The theater curtains as a theatrical index completely cease to exist and there are no more physical barriers between the theater and the city, allowing the actors to move around freely. The curtains, simultaneously an element of metonymy and synecdochy, seen either as a detail or as a part of the grand structure the theater is, completely fade away and Pietro, the spectator, becomes a true protagonist of the story of his life. This is perhaps the core message of the movie for its spectators as well, which is, according to Monaco, one of the main functions of a movie- a psychological determinant which is introspective, focusing not only on the connection between the work and the artist, but on the work and the audience, the consumers as well, which should be active participants in the process. This is not so surprising since the profound psychological effect of a work of art has been recognized ever since Aristotle's theory of catharsis, as well as Horace's idea that a work should be both "utile et dulce," useful and enjoyable (32-34). The movie as such, perhaps even more than literature, can significantly reduce the degree of distortion in its representation (Monaco 27). As Monaco has put it, the great thing about literature is that you can imagine it, and the great thing about film is that you cannot. Film does not suggest – it states (158-159). And in the case of *MP*, the statement is clear- an open invitation to intellectual reflection, search for hidden connotations and active spectatorship. This new artistic equation implies that the observer is the equal of the artist and the movie can be seen as "semifinished" material to be used by the observer to complete the artistic process rather than simply consume it; only in this way, participatory artistic democracy can be achieved (Monaco 37). The line directed from one of the actors to Pietro could perhaps as well be

the message directed from the director of the movie to the audience: “Devi alzarti, è tardi” (*MP* 41:55-42:01), a direct invitation not to remain stifled by inertia, but instead to actively search for answers during the film screening.

The entire Özpetek’s movie can be summarized with this line from Pirandello’s *Preface* as a fusion of fantastic and realistic, tragic and comic elements that remain fleeting glimpses of a captivating, labyrinthine complex. During the spectacle in the Valley Theater (Teatro Valle), the place of the debut performance of *Six Characters*, unlike during his first job interview, Pietro shows his raw true self, the Life, instead of suppressing and negating himself, like he did during the job interview with exactly the same lines. Likewise, in *Six Characters* the characters represent Life in its dynamics, while the actors represent Form, the artificial life for which they never manage to represent well the characters, since “... quella che per loro [gli attori] è un’illusione da creare, per noi [i personaggi] è invece l’ unica nostra realtà” (73). In order to break free from the Form and its almost grotesque falsity, the Son deliberately chooses suicide as a way out, also letting the Little Girl drown in the fountain: “... sarà anche per causa tua, se quella piccina affoga ...” (82), rather than letting themselves be restrained by the falsity of the Form, the actors that transform the stage in “... un luogo dove si giuoca a far sul serio” (81), in a vain attempt to represent Life that cannot be represented if not in its authenticity and spontaneity.

“Quando si sta chiusi là dentro, la realtà e l’immaginazione si confondono” (*MP* 58:32-58:35); all of Özpetek’s movie can be summed up with this line, a movie in which reality and imagination are juxtaposed with the aid of meta acting scenes which create confusion for the spectators, uncertain whether the eight characters are spirits or something more. An individual can feel truly whole only if they accept that “other,” so many times suppressed for conformity or convenience, letting themselves be defined and irreversibly ossified in the Form, even if that is contradictory with their true nature. When one of the characters wants to know if in 2012 Italians are finally united, Pietro responds: “Liberi liberi... proprio non ce la passiamo benissimo” (*MP* 01:24:23-01:24:27). And when can one really feel free? Only when they set loose from restraint and decide to uncover hidden parts of their personality, their suppressed desires,³ as Pietro does in *MP*, as well as the transvestites who fabricate clothing and wigs for theater and the Son and the Little Girl in *Six Characters* who reject the artificiality of the Form. For Özpetek, life is a great commingling, an inextricable

3 www.informareonline.com/sei-personaggi-in-cerca-d-autore-e-mille-maschere. Accessed 19 Jun. 2021.

osmosis of reality and imagination, Life and Form that each individual is free to choose from (di Giorgi 4-5). For this reason, only when Pietro chooses the eight characters, Life over Form, he manages to complete his sticker album with stickers from the Italian *Risorgimento*, and feel “free” and “whole.” Unlike Pirandello’s play which “... non riesce a rappresentarsi appunto perché manca l’autore che essi cercano; e si rappresenta invece la commedia di questo loro vano tentativo, con tutto quello che essa ha di tragico per il fatto che questi sei personaggi sono stati rifiutati” (8), Özpetek’s movie succeeds in this representation since the actors manage to find their *magnificent* author that accepts them as a part of his life.

It can be said that our whole existence is one big stage in which thoughts, ideas and hidden desires intermingle, and absolute answers do not exist. Yet, on the great stage of our life everyone is, sooner or later, offered a choice: keeping the fiction or pursuing the truth no matter what, even at the expense of our own reputation and life,⁴ something that Pietro, the Son and the Little Girl find courage to do. As concluded by the Father in *Six Characters*, the character created by the author to only be abandoned and negated as a nuance of their personality “... ha ragione di mettersi a fare quel che stiamo facendo noi ... davanti a lui per persuaderlo, per spingerlo, comperandogli ora io, ora lei ...” (76), precisely what the acting company does while appearing in Pietro’s house. According to Pirandello, what life should never become is “... un giuoco di parti assegnate, per cui lei che rappresenta la sua parte è volutamente il fantocchio di se stesso” (23), remaining devoid of distinctive features, eternally ossified in the Form. In the scene where Pietro is looking at his reflection in a double mirror dressing table, he finds courage to make a decision, not wanting “... che si viva davanti a uno specchio ... non contento d’agghiacciarci con l’immagine della nostra stessa espressione, ce la ridà come una smorfia irriconoscibile di noi stessi” (83). Pietro in this very moment decides to live his life the way he finds true, even if that decision will mean he will become stigmatized as a mentally unstable person. It is a decision similar to that of the protagonist of Pirandello’s novella *La mano del malato povero* who, despite the imposed stigma, feels free of any convention and truly alive; his words could easily be pronounced by Pietro as well: “E io passo per pazzo perché voglio vivere là, in quello che per voi è stato un momento, uno sbarbaglio, un fresco breve stupore di sogno vivo, luminoso; là, fuori da ogni traccia solita d’ogni consuetudine, libero di tutte le vecchie apparenze, col respiro sempre nuovo e largo

4 www.mymovies.it/film/2012/magnificapresenza. Accessed 19 Jun. 2021.

tra cose sempre nuove e vive ... sarò pazzo, ma io vivo" (Pirandello 462). Eventually, what matters most is not accepting one common truth, but a personal truth, equally real for its creator, simultaneously precise and imprecise, dogmatic and antidogmatic, absolute and relative.

Works Cited

- Anderlini-D'Onofrio, Serena. "Bisexual Games and Emotional Sustainability in Ferzan Özpetek's Queer Films." *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, Vol. 2, No. 3 (2004): 163-172.
- Bauman, Rebecca. "Divi ambigui: Ferzan Özpetek's Starstruck Gaze." *Italian Studies*, Vol. 70, No. 3 (August 2015): 389-401.
- Brecht, Bertolt. *Brecht On Theater: The Development of an Aesthetic*. New York: Hill & Wang, 1966.
- Brunetta, Gian Paolo. "L'onda lunga di Pirandello sul cinema moderno," in R. West, *Pagina, pellicola, pratica. Studi sul cinema italiano*. Longo: Ravenna, 2000, 23-30.
- Caserta, Iolanda. *Sei personaggi in cerca d'autore e mille maschere*. Informareonline, 26 Nov. 2020, www.informareonline.com/sei-personaggi-in-cerca-d-autore-e-mille-maschere. Accessed 19 June, 2021.
- Champagne, John. *Italian Masculinity as Queer Melodrama: Caravaggio, Puccini, Contemporary Cinema*. Palgrave Macmillan: New York, 2015.
- Di Giorgi, Franco. "Della finzione o della realtà- Osservazioni su Magnifica presenza di Ferzan Özpetek (2012)," 2014, pp. 1-5.
- Di Iorio, Eny. *Il doppio nella narrativa di Pirandello*. Caltanissetta: Salvatore Sciascia, 2011.
- Dieckmann, Katherine. "Obscure Objects of Desire: The Films of Pedro Almodóvar." *Aperture*, No. 121 (Fall 1990): 74-76.
- Fellie, Maria Christina. "Silence, Metaperformance, and Communication in Pedro Almodóvar's *Hable con ella*." *Hispania*, Vol. 99, No. 2 (June 2016): 224-229.
- Magnifica presenza*. Directed by Ferzan Özpetek, performances by Elio Germano, Margherita Buy, Vittoria Puccini. Fandango, RAI Cinema, 2012. *Magnifica presenza*. Mymovies.it- Il cinema dalla parte del pubblico, 2012, www.mymovies.it/film/2012/magnificapresenza. Accessed 19 Jun. 2021.
- Mangini, Angelo Maria. "Happy Families? Pirandellian Echoes in Recent Italian Film (Sorrentino, Salvatores, Ozpetek)." *Pirandello Studies*, Vol. 34 (2014): 44-54.
- Monaco, James. *How to Read a Film- Movies, Media, Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Özpetek, Ferzan. "Magnifica libertà." Interview by Stefano Vaccara, in <https://www.lavocedinewyork.com/arts/spettacolo/2012/06/10/intervista-a-ferzan-ozpetek-magnifica-liberta/>. Accessed 23 June, 2021.
- Özpetek, Ferzan, and Pontremoli, Federica. "Magnifica presenza, il nuovo film di Ferzan Ozpetek." Interview by Letizia Rogolino, in <https://www.lopinionista.it/notizia.php?id=823>. Accessed 25 June, 2021.

- Pirandello, Luigi. *L'umorismo- saggio*. Lanciano: Carabba, 1908.
- Pirandello, Luigi. *Novelle per un anno- volume I*. Milan: Mondadori, 1956.
- Pirandello, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore*. Turin: Einaudi, 1993.
- Rigoletto, Sergio. "Sexual Dissidence and the Mainstream: The Queer Triangle in Ferzan Öztepek's *Le fate ignoranti*." *The Italianist*, No. 30 (2010): 202-218.
- Todo sobre mi madre*. Directed by Pedro Almodóvar, performances by Cecilia Roth, Marisa Paredes, Candela Peña. Sony Pictures Classics, 1999. Williams, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. New York: New Directions Publishing, 2004.

Writing About Migration in Italy Today: New Challenges for Contemporary Italian Literature

Sara Trabucco (saratrabucco@gmail.com)
PhD Student at University of Limoges (France)
and University of Bologna (Italy)

Abstract

Nowadays, a new generation of Italian writers feels compelled to create a new literary space which takes into account all the social and cultural changes taking place in our society, in contrast to the fake belief in a conformed and standardized world and the rhetoric of the invasions. Authors such as Giuseppe Catozzella, Fabio Geda, Francesco Casolo, et al have decided to narrate through the topos of the journey the reasons why thousands of people coming from Africa and the Middle East leave their countries to move to Europe. The production of literary texts on the migration waves appears to give an answer to the many deaths and dramatic events happening daily in the Mediterranean. Such tragedies have been of great impact on public opinion, so as to push writers to testify on behalf of the migrants. Starting with some Italian novels, I will firstly analyze the historical, cultural, and social meaning of the word “journey”. Then, I will reflect upon literature, by favoring a geocritical interpretation of such texts.

Keywords: migration, journey, geocriticism, border

Introduction

The recent world migrations have been changing the economic, social, and cultural attitudes of Europe and the rest of the globe. The migration phenomenon has appeared as a consequence of economic globalized imperialism, in which different aspects converge, thus helping people understand the cultural and social backgrounds of this era. The term “Globalization” takes on a positive meaning within the financial elites and for the economy, while it represents a source of fear and violence among all those categories who live at the margin of society, like the

poor, the unemployed, and the migrants. The reason is that globalization deals with inclusion, work, and health, but it worsens marginalization, isolation, and racism. The Indian anthropologist Arjun Appadurai has been criticized for painting a too optimistic picture of globalization in *Modernity at Large* (1990). In a subsequent work, titled *Fear of Small Numbers* (2006), Appadurai goes back to the topic, by showing the negative effects of globalization and pointing out how violence on a large scale is a specific feature of today's culture. The crucial question the author wishes to answer in this essay is "why are we seeing a virtually worldwide genocidal impulse toward minorities, whether they are numerical, cultural, or political minorities?" (Appadurai 2006, 40). In recent years, this and other questions promoted the study of ethnic, religious, and cultural minorities, of the processes of racialization and gendering, the revision of the concepts of identity and culture, and the analysis of cultural transformations generated in particular by the inheritance of colonialism, mass migrations, and global migrations.

One of the key topics that has been consistently debated in post-colonial and migration literature is exile, migration, or immigration, according to each case and period. Such transnational practices, along with the innovations in transport and communication, bring a new perspective to the peoples and the communities' imagination where the slogan "Forget the nation" turns into a collective identification feeling. It must not come as a surprise if a large number of intellectuals and scholars of human and social sciences have become enthusiastic about studying the phenomena of the borders and their social, cultural and Identity consequences. These originated from the ideas of both deterritorialization and reterritorialization, which have become undeniable features of our society. For example, with the concept of *ethnoscape* Appadurai suggests a dynamic perspective of the identities and cultures in constant and current evolution in a post-national era:

[...] the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guest workers, and other moving groups and individuals constitute an essential feature of the world and appear to affect the politics of (and between) nations to a hitherto unprecedented degree.⁵

The latest developments in such critical and academic debate on transformation in Italy have taken shape based not only on what has been occurring in the Mediterranean with the recent migratory waves, but

5 "Ethnoscape" is a term coined by Arjun Appadurai in his essay "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy" (1990).

also on Italy's position and identity within a new European and global scenery. This argument leads to a reflection upon contemporary literary production which includes contemporary Italian, postcolonial and immigrant writers who, thanks to their works, have contributed to switch the way Italians interpret their own culture and society. The postcolonial Italian critics, represented by popular scholars, like Cristina Lombardi-Diop and Caterina Romeo, who edited the book *L'Italia Postcoloniale* (2012; 2014), identifies a plethora of topics, social practices, and cultural productions in contemporary Italy which started in colonial times and have been perpetrated to this day which are specifically postcolonial. Therefore, it is possible to claim that literature has become a powerful investigative tool in understanding changes that have been happening in post-modern societies. Literary texts possess an extraordinary communicative strength and, what is most important, literature tout court develops and renews itself inside the too often traumatic and inhuman "system" known as migration, exile, postcolonial conflict, and diaspora. This contribution aims at defining the Italian literary production generated by the recent transition of African and Middle Eastern migrants towards Europe with the idea of showing through the literary representation of the migration Journey [*Viaggio*],¹ how complex and varied it is today. If we also add the recent cultural phenomena described in the *Border Crossing*, *Mestizia* and *Frontera*² categories to labels such as "migration literature", "migrating literature," and "postcolonial literature" it will be easy to understand the validity of our argumentation. As Philippe Moreau Defarges wrote in *Introduction à la Géopolitique*: "the knowledge of space [...] is indissociable from the economic, cultural, and political evolution" (Moreau Defarges 14). Even if the phenomenon of migrations is "ancient like humankind itself, with its expeditions, adventures, conquests, exodus, and colonization" (ibid. 21), the escape of millions of people towards Europe in the 21st Century provides a new shape to this centennial culture. Up until the last Century the term Migration mostly described the populations' relocations and the changes of territories. However, this translation now takes on a variety of meanings and representations which will bring a scholar to ponder some questions which cannot be answered easily. When a debate around migration ensues, this is generally about fluxes and waves, and invasions. In the opinion of American sociologist Ulrich Beck, the word Flux does not only denote "human fluxes," but it also

1 The term Journey (with capital J) can be found in the novel *Non dirmi che hai paura* (2014) by Giuseppe Catozzella.

2 Check the expression *Border Crossing* by Zaccaria Paola on <http://www.studiculturali.it/dizionario/dizionario.html>. Accessed 19 June 2019.

includes “[the fluxes of] information, goods, specific marks, cultural symbols” (Beck). The aspects of “interdependence” and “convergence” contributed to shift the sense of belonging to the nation and to disseminate linguistic traits and cultural features of a people beyond national borders. New literary alleys which reject essentialism and the tendency to provide a cultural identity with a stable content are then created. As Doris Sommer in *Language, Culture and Society* wrote, “globalisation has broken the romantic enchantment of one home, one language, one nation. Reading, writing, and speaking – verbal creativity in general – often cross nation boundaries and thereby transgress the lines of proper (or proprietary) language” (Jay 16).

Globalization brought about a sort of *transnational turn* in literature, by turning space into a fluid, heterogeneous, many-sided, and perspectival whole. In his introduction to *Global Matters*, Paul Jay wrote:

Since the rise of critical theory in the 1970s, nothing has shaped literary and cultural studies more than its embrace of transnationalism. It has productively complicated the nationalist paradigm long dominant in these fields, transformed the nature of the locations we study, and focuses our attention on forms of cultural production that take place in the liminal places between real and imagined borders. (Ibid. 1)

Identifying literary works and authors solely based on geographical, linguistic, and/or cultural criteria would then be a mistake. These debates recall Bertrand Westphal's geocriticism, a literary method which studies the aesthetic representation of human spaces while trying to show how mobility has modified our representations.³ In *La Géocritique. Réel, Fiction* (2007), comparative literature Professor at the University of Limoges, Westphal, noted that contemporary migratory fluxes delineate space in a mobility that has probably become a chronic characteristic of our time. The forced or postindustrial economic migrations allow people to move, either freely or illegally, through those fluid and solid spaces in different countries and continents. However, it would be naive and anachronistic if one considered the border-crossing phenomenon as a peculiarity of a global era, namely as a phenomenon only limited to a postmodern and a postindustrial condition. In an article titled *Le scrittura degli altri. Appunti sulla letteratura in migrazione*, Michele Cometa showed how literary productions have always been characterized by the crossing of borders since the Romantic period, so much so that nomadism is a key element in

3 For an in-depth analysis on geocriticism the following is recommended: Westphal (2007; 2011; 2016; 2019).

understanding what is meant by the term literature, at least in the West (Cometa 197-213). In the definition of the theoretical fundamentals of geocriticism, the French scholar wonders whether a permanent state of transgression has been established. Such transgression would make each space a substantially fluid and nomadic whole (Deleuze and Guattari). Indeed, in the French comparatist's opinion the study of the relations between the world and the text, the referent and its representation, reality and fiction – all subjects geocriticism deals with- allows one to “delve in the human spaces that mimic arts use through texts and images and within texts and images and at the same time explore cultural interactions related to them.”⁴ In that sense, Michel De Certeau might have probably claimed with enthusiasm what is literature if not writing about Others anywhere? What would happen if the locals began writing about the Others instead of the foreigners? In this “quick, plural, and contextual” scenario, the Italian contemporary literature on migrations takes on an important role. The genre delineates a variety of narrators on the global scene capable of giving voice and body to migrants, whether they might be men, women, or children who live or lived the Mediterranean border, its crossing, and its (not) overcoming.

The Italian Literary Production on “Migrations of Current Times”

The birth of a cultural production sensitive to the migrating experience in Italy, dating back to the beginning of the 2010s, is asserted in a historical and political context where border patrolling, racism, and xenophobia are amplified in the imagery of people on rafts attempting a new *Middle Passage* in the Mediterranean. In light of the recent political uproars and conflicts in many African and Eastern countries, an increasing number of Italian writers felt the need to look somewhere else, thus considering counter-narratives on what many now call “migration emergency,” “European refugee crisis,” or “migration invasion.” The writers’ goals are to denounce the migration policies on the one hand and to correct the mediatic narrative on landings and migrants on the other. Such reflections lead researchers to ponder on the reasons why writers testify on behalf of the migrants. As the IDOS report revealed in 2015, the migration shifts are so evident that not only

4 Westphal (2007), p.13.

do they “force us to reflect upon inequalities around the planet,”⁵ but they also warn us to examine more closely their historical, political, and economic causes, as well as the ethical and cultural impact they have had and will have in society in the future. The Italian journalist Alessandro Leogrande, who passed away prematurely in 2017, but who is still considered one of most significant and influential voices in contemporary Italy, believed that writing on migration did not only mean the deconstruction of the anti-immigration rhetoric built by the Western world. It also meant consulting colonial ghosts, the historical and political responsibilities of the ex-colonized countries because, as the author wrote, “our ex colonies are some of the main open bellies for the contemporary Western Africa. The starting point of many journeys of hope have been at the same time sung and glorified as if they had been Italian soil, on which a new empire would have set its ground” (Leogrande). Bringing a testimony means making these personal, painful, and inhuman stories universal, so that they could be accepted, shared, and absorbed by the communities in all their complexities and uniqueness.

Specifically, the year 2015 marks a deep transcultural change in political, cultural, and social history in Italy and Europe. If it is true that the number of shipwrecks and deaths in the Mediterranean has exponentially increased in 2015 and 2016, on the other hand a rich and varied cultural production on “migration of the current times” (Adamo) has taken place. Both Italian and foreign authors started experimenting with narrative, stylistic, and thematic “alternative” models which finally detach themselves from an ordinary model of portraying reality exclusively founded on stereotypical and conventional images and landscapes.⁶ Two of the most dramatic events in this period, two “human catastrophes,” are worthy of mention. The first one was the Lampedusa shipwreck on October 3rd, 2013, which caused 368 deaths, of whom 360 were from Eritrea and 8 from Ethiopia, while the second was the “tragedy in the Sicily canal,” in the night of April 18th, 2015 where more than a thousand-people perished at sea. If, aside from the tragic and unique nature of the events, one takes into account that the number of deaths and the nameless victims cannot be estimated, it will be possible to understand the complexity of the phenomenon, as well as to comprehend the necessity of building a different narrative on migration compared to the predominant stories on siege and invasion.

5 See Guglielmo Loy, “Migranti: Idos, Less than 24 Million in the World: This is What Emerged in the Statistical Immigration Report in 2015,” in *Uil Unione Italiana del Lavoro*.

6 One can think of the imagery of the black Venus. For an in-depth analysis on this aspect one can refer to Romeo (50-69).

In the *Sinking in the Mediterranean* conference which took place in Split on September 19th, 2019, from which this contribution has been extracted, Sergia Adamo claimed: "These are people who did not have a voice until the 2010s. People are talking about it today simply because our coasts are infested by corpses announcing that the situation has gotten worse." 2015 seems to be an important date for the migration issue from a qualitative and quantitative standpoint. On the one hand the number of landings, deaths, and losses have been on the increase, on the other hand the new migrating routes, the safety operations at sea to save lives and the fight against illegal immigration, and the NGO commitment in the Mediterranean seem in some way to have awoken the European consciences on the issue of the borders and migration. The French anthropologist Michel Agier who has been dealing with the migration issues at the borders for years, noted that Europe has responded to the emergency in two ways. One is that in Europe, governments such as the French and the Italian ones has carried out a sort of "policy of indifference towards the world's problems" (Agier), while the other is that citizens, NGOs, and humanitarian associations have been rallying for migrants by lending a helping hand without being truly heard by politicians and by the media. A concerned and informed reader or listener immediately perceives that the untrue rhetoric of the invasions and "clash of cultures" is hidden behind the public debates on migration. Therefore, they recognize an "institutionalizing" space in literature, where it is possible to understand what is really happening in the Mediterranean and in Europe. In 2014, the book *Non dirmi che hai paura* by Giuseppe Catozzella was published by Feltrinelli, and in the same year won the Strega literary award for youth. In it, Catozzella described the true story of Samia Youssuf Omar who escaped from Somalia under Al-Shabaab, and took on a long and dreadful journey towards Europe. Firstly, he crossed the desert of Sudan, then the desert of Libya, and finally crossed the insidious waters of the Mediterranean Sea in an unstable boat similar to all of the boats that shipwreck on a daily basis. In 2016, Feltrinelli also released the novel *Stanotte guardiamo le stelle* by Francesco Casolo, written in collaboration with the Afghan boy Alì Eshani who left with his brother for Europe in the 1990s. A few years earlier, in 2010, Fabio Geda published *Nel mare ci sono i coccodrilli*, a novel based on interviews to Enaiatollah Akbari, about whom he recounted his life experiences, from his birth in Afghanistan to his arrival in Italy. Unlike the first "participative autobiographies" (Romeo) of the 1990s, the author of these books was joined by a migrant co-author who had taken that journey and who could write, directly or not, about his incredible life experience. For example, in the book *Stanotte guardiamo le stelle*, the protagonist said

that he had crossed Afghanistan, Pakistan, Iran, Turkey, and Greece, and had ended up crossing the Mediterranean and reaching Italy after five years of peregrinations and roaming. In the 21st Century, the picture of the immigrant seeking to adapt to the welcoming country, featured in migration literature in works such as *Immigrato* by Mario Fortunato and Salah Methnani, and *Io venditore di elefanti* by Oreste Pivetta and Pap Khouma, is substituted by the nomad, the adventurer, the migrant who illegally crosses the national borders and goes through the desert and/or the Mediterranean, smashing walls and obstacles in search for a place where he or she can fulfill his or her dreams of a happy and healthy life. This image has been legitimized in the Italian contemporary literature in novels such as *Nel mare ci sono i coccodrilli*, the true story of Anaiatollah Akbari by Fabio Geda, *Non dirmi che hai paura* by Giuseppe Catozzella, *Stanotte guardiamo le stelle* by Francesco Casolo and Alì Eshani and shared as visual arts in films like *Terraferma* by Emanuele Crialese, *Io sto con la sposa* by Gabriele del Grande and *Fuocoammare* by Gianfranco Rosi. In these fictional works relating the travel narrative, the testimony, and the autobiography, the authors told tales of the tribulations of contemporary migration by highlighting the traumatic aspects of the journeys and the stubbornness of the migrants in transgressing the spatial, temporal, and symbolic divisions of the world. If the migration and postcolonial literature written in Italian by migrant writers is deeply rooted in the experience of migration and marginalization within the welcoming communities, the attention of the contemporary Italian writers shifts in the specifics towards the migrating trajectories to show how *the routes* and the *roots* (Clifford) participate in building the shape of the (post)modern migrants, the “dark spot crossing the borders on the geographic maps while dissolving their shapes” (Chambers 7). As these (inter)national examples show, the history of migration journeys allows one to learn and understand better the globalized world in which we live. Indeed, these are works which depict and describe events, places, people, and stories “that really took place” (Fussell) and that have the capacity to inform reality on Anywhere else of the Others. If it is true that traveling moulds the personality of the traveller to perfection by broadening his or her mind to knowledge and discovery (Leed), then these texts constitute the ideal ground on which it is possible to elaborate a new definition of “travel literature” which might take mobility into account and the cultural and social transformations that the planetary shifts bring to contemporary society. Starting from some Italian novels we will make a reflection on the spatial and cultural meaning included in the word “journey” to draw our conclusion at a later moment.

Journey: A Fluid and Polysemous Concept

The word “journey” is commonly intended as the act (of moving) “to move or go from one place to another. The semantic plurality given to the idea of the Journey, conceived rather as a practice than a literary genre, permits one to overcome the boundaries established by the genre itself and to develop a new debate on the matter. First, one must consider that literary critics gave several meanings and representations to such an idea. If this seemed to possess a mostly moral dignity aiming at the spiritual achievement of the individual in the Middle Ages, in contemporary times it refers to travellers’ experiences, denoted by the many traditions of migration, diaspora, exile, eradication. The “pilgrim warrior” is replaced by a new homo *viator* who is compelled to leave his or her birthplace to move to the territories of “surmodernité” (Augé). This shift produces a significant number of reflections on the person, on their identity, on their culture, on the Other, on the World, that is, and includes as many thoughts as the meetings that can be generated. In this sense travel literature, along with the migration issue, presents itself as a territory of “germination” (Zaccaria) which is both multiple as a privileged place of expression and (self)affirming of a new world. Domenico Quirico wrote in *Esodo*: “it is the great Migration. It may change the world, but it will be part of us when we realize that. A new People will live within us” (Quirico 8).

In trying to define these travel writings, one realizes that the application of the metaphors of the journey to migrants raises a series of problems that lead to the following questions in a researcher’s mind: What is meant nowadays by the word “journey”? What are the cultural consequences of the human shifts? How is the geographic component included in a literary debate focused on the journey and migration? It is firstly important to underline that by the term journey one means a series of practices of crossings which translate non-equivalent shapes and experiences, such as tourism, trade, migration, exile, diaspora, and lands of borders. As James Clifford points out in *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, the term “journey” describes samples of spatial practices which normally are absent from itineraries dictated by *glocal* logics (see Robertson), other than being rested on a connotation of class, gender, and race with all the privileges related to these, like means of transport, documents, borders. Consequently, the word “journey,” as Clifford intends it, results in being inadequate in describing the contemporary migration practice. In our opinion, this demands a “translating term” which might be more fluid and transitory that may be able to translate at the same time the social and cultural changes taking place in our society. The words “adventure,”

“diaspora,” “exodus,” and “nomadism” seem to respond in a more appropriate way to the contemporary migrating practices as intended by our contemporary writers. However, such descriptive terms are interchangeable in the effort of describing either the *routes*, namely the itineraries, the trajectories, the real and imaginary routes taken by a migrant, and the *roots*, as the communities and one’s homeland evoked by the migration itself. Even if the term Adventure emphasizes the physical challenges as well as the picaresque and spatial dimensions of migrations, it cannot hold the conveyed cultural weight as opposed to the argument around diasporas. Clifford said: “A journey reveals a range of physical and spatial practices. They produce knowledge, stories, traditions, behaviours, music, books, journals, and other cultural expressions” (see Clifford 44). What is clear is that when we prefer one term rather than another, there is always something people tend to miss, but at the same time there are concepts that one acquires. This has been clearly explained in the Italian language with the pun translator-traitor. However, considering how complex the phenomenon is, we are not going to consider any term as exclusive.

In the first issue of *Diaspora* (1991), Khaching Tölölian wrote that “We use ‘diaspora’ provisionally to indicate our belief that the term that once described Jewish, Greek, and Armenian dispersion now shares meanings with a larger semantic domain that includes words like immigrant, expatriate, refugee, guest worker, exile community, ethnic community. This is the vocabulary of transnationalism, and any of its terms can usefully be considered under more than one of its rubrics” (Tölölian 3-7). In fact, words like diaspora, exile, and exodus are used today to indicate any forced or voluntary migrations of individuals and groups who were forced to leave their countries for external reasons, such as poverty, political or religious persecutions, discrimination, wars etc. Diaspora was once considered and defined as a way to rebel against the rules of national States and the claim by the locals. In globalized times diaspora has turned into a fluid metaphor typically associated to mobility, shift, and crossing tropes (Clavaron 56). Is it possible to apply such meanings to contemporary literature? Even if the journey is often neglected in favor of the departure and arrival representations by migrant and/or postcolonial authors, some sources, albeit in a meager number, can be found. These can be helpful to pinpoint the specific features of human fluxes, as the example of the Martinica-born poet Édouard Glissant or by the British sociologist Paul Gilroy in *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993) highlight. With the idea of Black Atlantic, for example, Gilroy hinted at a hybrid postmodern diaspora as opposed to the imagery of the single root (Glissant) and the rhizome, borrowed by the French philosophers Deleuze and Guattari:

Le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature [...]. Penser en réseau, c'est penser la multiplicité des échanges, de flux déterritorialisant et prolifères. Ce n'est pas penser le territoire comme centralisé, mais comme réticulaire, la communication comme fluide et liquide. (Deleuze and Guattari)

Transferring this model to the contemporary Mediterranean model and consequently to literature, means considering that geocultural area as a diasporic space, open to dissemination and *métissage*, to otherness and variety. Today, the nautical breakout by millions of people from Africa and the Middle East evokes the forced migration by the Africans in the condition of illegal black slavery, that is "that long forgotten human fuel that had been supported by European capitalism" (Gilroy). Sometime later, the African and Eastern populations – Libyans and other Africans, along with the Afghans, Iraqis, Syrians, etc. – are still considered, mostly due to the media, by a large part of Westerners as some sort of animals, trash-people who live a narrowed *middle passage* as it is possible to read in the following excerpt by *Non dirmi che hai paura*:

Fifteen hours are endless if you know you are close to the goal, if you have been on a journey like I have for the past one and a half years, including Addis Abeba. In stillness for fifteen hours, with the adrenaline rush in me, it is a time one cannot even picture. It is as if at the end of a race when one is this close to reach the finish line one slammed into an invisible wall. Someone got crazy, someone else started mentioning Allah. The traffickers came down to the jetty, there were six of them. They restored the peace with their sticks. *Hawaiian*, shut up. "If you scream, we will never get to Italy, they say." (Catozzella 222)

A similar representation should not come as a surprise if one considers that the Western opinion has often seen the world as contradictory, opposing men to animals, the colonizer and the colonized, the civilized and the savage. One must not forget that the animal was used as a derogatory metaphor to designate the otherness and *sauvagerie* of the colonized, so as to form a category that includes all the victims of European colonialism. Such a condition is presented again today with the representation of the contemporary migrant, who is seen as imprisoned, camping out, and crammed into spaces of exception indoors, or sometimes outdoors, by the actions of the nation States and by the international community. Recently, we have witnessed the recent

rescue operations at sea and the closing of the harbors and borders of some European States. As Geda wrote in *Nel mare ci sono i coccodrilli*:

It was a sort of stable, large and with an extremely high rooftop, a stable that hosted clandestine instead of cows. We Afghans were put next to the Pakistanis for sleeping and this was not a good idea. So, that night a brawl occurred for the lack of enough room [...] We were locked in there for four days. (Geda 97)

If these texts show the persistence of a certain colonial condition, it is also true that they give visibility to those who still do not have a power of representation, that is those who are excluded or at the margins, and migrants. So, common stories of cultures and lost, complex, invisible traditions in the traumatic experiences of crossing the Mediterranean towards Europe are intertwined. Such literary texts also have a strong documentary and sociological value, in addition to a literary one, as they inform reality on the specific and peculiar characteristics of the contemporary migrating fluxes. The description of the journey reveals the “contact zones” (Pratt), namely the social spaces in which one’s identity and sense of cultural belonging are constantly negotiated when in contact with different places and cultures. As Mary Louise Pratt said: “I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today.”

Considering the term “journey” again, an alternative is presented by comparatist Graziella Parati who wrote in *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*:

A destination presupposes a journey that metaphorically, and in practice, translates, that is moves across borders and betrays them. It involves a process of remapping geographical and cultural terrains that overflow the bounds of national lines. In fact, a destination culture is also imbricated in wider processes of globalization. (Parati)

The scholar uses the English term *journey* – which cannot be easily translated in other languages – to underline the process of geographical and cultural *remapping* implied in every kind of shift. As Eric Leed wrote in *The Mind of the Traveler* (1991): “journeying is a qualitatively different event from departures and arrivals, because it is an experience of movement through the borders and in *space* [...]” (Leed). The application of such reflection to that contemporary literature interested in migrating processes leads one to consider the migration

journey as a constructive and dynamic process through which one can experiment the “threshold space” in a geocritical sense. By such expression one intends borders, liminal spaces, interstitial passages, contact zones, etc. Even if the novels in our corpus present themes and narrative/argumentative processes representing postcolonial and migration literature, the attention of the contemporary authors is geared mostly towards the narrative of the circumnavigation of the migrants. Indeed, in Leed’s opinion, the journey is “a central rather than a peripheral force in historical transformation” and “the creation of local, the mapping of territory, the territorializing of humanity are achievements of mobility [...]” (ibid.). However, if for the American sociologist “the structure of the journey” is articulated in three moments, departure, journey, arrival, for the contemporary authors what matters is the representation of the journey, why, how, where, and when (and if) the migrants arrive in Europe. Such an aspect gives the migration journey writing an unusual prestige, because it “provides important insights into the many encounters and exchanges currently taking place between cultures, and into the lives being led, and the subjectivities being formed, in a globalizing world” (Thompson 2).

If the *Odyssey* represented the ultimate *nostos*, that is the journey back to the homeland, as well as the temporal narration of a linear shift, the post contemporary nomads instead do not go back to their beloved “Ithaca.” Their shift is neither linear, nor circular, but it is formed by a multitude of trajectories which are often unpredictable, by escape lines oriented towards a non-coming or a different future. “Where are you going?” Fabio Catozzella asked Enaiatollah several times during his interview in *Nel mare ci sono i coccodrilli*. Such question announces that the movement operated by the young Afghan boy is projected ahead in space and time, towards an indefinite horizon that the narrator wants to recount, describe, and understand, but is unknown to the traveler. What hides behind this simple naked line? Probably, a promise, or simply a call warning people of the presence of a repertoire of paradoxical narratives, as well as of the necessity to listen. “This is it. The hope for a better life is stronger than any other feeling. For example, my mother decided that knowing I was in danger away from her, but on a journey to a different future, that I was better off this way, instead of being stuck in the same old fear” (Geda 73).

A Geocritical Reflection upon Journey, Migration, and Literature

It is evident that the world has been entirely mapped, but when one claims that a map corresponds to a territory it means giving up the variety of wonders and experiences of the world on a geocritical standpoint “to go in search of the real truth in real life, albeit illusory, which might be universal, atemporal, and absolute,” as Westphal wrote (2019, 9). In an era in which “shared spaces” are becoming a more widely discussed topic and the idea of space disregards a specific area, while painting some cultural pictures – as Appadurai claims – the very concept of space needs to be tuned to a literary point of view. “Challenging” the idea of space in a worldly context means that scholars will face an enigma, having to open the doors to other possible and plausible worlds where the novel would be catalyst. Then, one should find alternative journeys and off-beaten tracks, as well as finding uncharted routes to understand the importance that deterritorializing and reterritorializing hold today in (de) construction of the world’s space and in the evolution of genres and literary works.

Returning to literary texts, such process is developed around two main themes, crossing and the building of a new “*imago mundi*” [world picture]. The former is seen as a practice of crossing geographical, cultural, social, and linguistic borders. In *Borderlands/La Frontera* (1987), Gloria Anzaldúa wrote: “Borderlands are *physically* present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle, and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy” (Anzaldúa). In fact, a border is not to be exclusively intended in its traditional sense, as the Latins identified as *limes*, that is the geographical demarcation line between what is safe and what is not, between us and them, between locals and foreigners. On the contrary, this takes on an ontological value of great importance, as its crossing allows the individual to experiment the tangible world, and its “roughness.” Indeed, Leed wrote that “boundaries are made by those who cross them.” As French sociologist Michel Maffesoli illustrated in his study on nomadism “on est d’un lieu, on crée, à partir de ce lieu, des liens mais pour que celui-là et ceux-là prennent toute leur signification, il faut qu’ils soient, réellement ou fantasmatiquement, niés, dépassés, transgressés. Il s’agit là d’une marque du sentiment tragique de l’existence: rien ne se résout dans un dépassement synthétique, mais tout

se vit dans la tension, dans l'incomplétude" (Maffesoli 73).⁷ The journey, when it is seen as a crossing, allows those who make it to reflect upon themselves and upon their surrounding world. By moving from place to place, a nomad becomes aware that more than one culture, location, and homeland exist. To Patrick Chamoiseau, wandering leads people towards the "relational world":

Nulle étrangeté, nul étranger, dans la Relation. Les éloignements s'y amoindrissent et vont disparaître. L'exil n'existe plus vraiment. Les diasporas bourgeonnent et prennent rhizomes en des métasphoras où s'accumulent plein de citoyennetés. Les cultures, les religions, les langues, celles dont on est originaires mais aussi toutes les autres, ne sont plus de corsets invisibles que l'on charroie à vie. (...) La mise en Relation nous emporte un à un, et nous transforme en permanence. L'altérité ancienne – agressive, terrifiante – n'a plus de place. (Chamoiseau 97)

Consequently, crossing represents a rite of passage towards building a new relational and rhizomatic identity. It is the result of multiple crossovers, of numerous cultural contaminations and creolization occurring in the contact zones where the journey itself becomes a facilitator. Michel Agier wrote in this regard: "depuis ce lieu-là, les mondes de la mobilité et du déplacement, j'observe les sociétés qui regardent les migrants" (Agier). In his opinion, the identity of the wanderer is not only defined by his or her relationship with the other, the diverse, but it is also defined by the ideas and words we own and we use to describe and talk about it. Such expressions are some narratives, models of representation of reality that have been repeated and forced until they have become the only accepted and feasible ones. On the other hand, nowadays these representative models need to be revised, because they are no longer suitable and valid to explain the historical and cultural complexity of the contemporary migration phenomenon.

In a geocritical perspective, crossing might be considered as the perceiving means, other than the key factor to determine the physical condition of the traveler through which migrants perceive themselves, their surrounding environments, and other people. This way, they highlight the variety of experiences and representative spaces depicted in several texts. As Henri Lefebvre wrote in *La Production de l'espace*: "Il n'y a donc pas d'un côté l'espace global (conçu) et de l'autre l'espace fragmenté (vécu) comme il peut y avoir ici un verre ou un miroir brisé.

7 "One is in a place and relations start to form in that place. To make them acquire all their meanings, they must be denied, overcome, transgressed, whether in real life or in fantasy. It is a sign of a tragic feeling of existence, nothing is resolved in the fake overcoming, but all is lived in tension and lack of achievement."

L'espace 'est' à la fois total et cassé, global et facturé. De même qu'il est à la fois conçu, perçu, vécu" (Lefebvre). For example, prisons are claustrophobic, unhealthy, and dark spaces where the contact with the other is often violent and painful resounding with the voices of sorrow. In such situation, the other has no alternative but to become an enemy or a friend, with no possible negotiation. As a matter of fact, those writers who describe contemporary migrations, confirm the strength of circumnavigating as a process of knowledge and privileged tool to understand otherness, whether it be ours or belonging to the other. Catozzella wrote in *Non dirmi che hai paura* "That was the Journey. They looked at us as if we were worthless, as if we were things moving from one place to another" (Catozzella 178). Then, the space would be expressed through the characters' and the authors' points of view, based on their reactions to the space of the other and its inhabitants. In this way, the crossing of the Mediterranean and/or the desert is to be intended as a system of recommendations and representations upon which the individuals project their histories, imageries, and aspirations. Related to this topic, Arjun Appadurai wrote in *Modernity at Large*:

Instead, what is implied is that even the meanest and most hopeless of lives, the most brutal and dehumanizing of circumstances, the harshest of lived inequalities are now open to the play of the imagination. Prisoners of conscience, child laborers [...] no longer see their lives as mere outcomes of the givenness of things, but often as the ironic compromise between what they could imagine and what social life will permit. Thus, the biographies of ordinary people are constructions (or fabrications) in which the imagination plays an important role. (Appadurai 1996, 54)

In the texts the space of representation becomes then an indicator of a specific physical and existential condition on the one hand, while on the other it becomes the creative force of new imageries in the other. The protagonists oppressed by war, by poverty, or dictatorship in their countries find themselves in a tensive and suspensive status oscillating between the experiences of living here and remembering/wishing another place and between a dystopic present and a utopic future. They will find themselves in an interstitial position, meaning that they will live a «third space penetrated by all the forces that are born and that express themselves at the border between the two worlds» (Westphal). More precisely, it is a meeting place with varied experiences drawing an *ici* (here) and an *ailleurs* (there), the same to the diverse, a local event to a global one. In Agier's opinion it is necessary to learn how to observe the border again, with its interstitial space where the other and the different are. As the will to trace lines,

to divide, and create layers in the surrounding space persists, “the imagination field will narrow, and so will its melody”:

Que des frontières, en effet. Que des méridiens, que des parallèles. Que des barreaux qui donnent à l'espace une mesure trompeuse. N'as-tu donc des hémisphères sur les yeux? Il en est tant. Au nord, l'hémisphère boréal, au sud, l'austral, au milieu un équateur qui rime avec sécateur. L'un serait riche beaucoup, passionnément, à la folie, l'autre le serait un peu, pas du tout. Il est un autre regard sur la cage qui répartirait les méridiens entre hémisphères ouest et hémisphère est, de part et d'autre du méridien de Greenwich. (Westphal 2016, 13)

When applied to literature, such evidence leads us, firstly, to consider why the necessity of preserving uniqueness and diversity in national literatures is crucial. Then, what is equally important for the emerging of new global literary forms needs to be taken into account. In a shifting and fluid context of globalization, such literary texts focusing on both the journey and migrating issues lead art and literature to redefine the investigative range, to escape the clichés and stereotypes spawned by the traditional maps of our cultural and geographical maps. This is also an invitation for the scholar to wander in a space where real and imaginary worlds coexist. Such space is called literature.

Works Cited

- Agier, Michel. *Les Migrants et Nous. Comprendre Babel*. Paris: CNRS Editions, 2016.
- Appadurai, Arjun. *Fear of Small Numbers: An Essay on the Geography of Anger*. London: Duke University Press, 2006.
- . *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Anzaldúa, Gloria, and Cherrie Moraga. *Borderlands/La Frontera: The New Mestizia*. San Francisco: Aunt Books, 1987.
- Beck, Ulrich. *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Berlin: Suhrkamp, 1986.
- Catozzella, Giuseppe. *Non dirmi che hai paura*. Milano: Feltrinelli, 2014.
- Chambers, Iain. *Le molte voci del Mediterraneo*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2007.
- Chamoiseau, Patrick. *Frères migrants*. Paris: Édition Seuil, 2017.
- Clavaron, Yves. *Francophonie, Postcolonialisme et Mondialisation*. Paris: Classiques Garnier, 2018.

- Clifford, James. *Roots: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Cometa, Michele. "Le scritture degli altri. Appunti sulla letteratura in migrazione." In *Multiculturalismo e comunicazione*, edited by Fabio Massimo Loverde and Franco Angeli Cappelli Gianna. Milan: Tipom Monza, 2008, 197-213.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *Mille Plateaux*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Jay, Paul. *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*. New York: Cornell University Press, 2010.
- Geda, Fabio. *Nel mare ci sono i coccodrilli*. Milano: Baldini & Castoldi, 2010.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Leed, Eric. J. *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*. New York: Basic Books, 1991.
- Lefebvre, Henri. *La Production de l'Espace*. Paris: Anthropos, 2000.
- Leogrande, Alessandro. *La Frontiera*. Milano: Feltrinelli, 2016.
- Lombardi-Diop, Cristina, and Christina Romeo. *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*. London: Palgrave Macmillan, 2012.
- Maffesoli, Michel, *Du nomadisme: Vagabondages initiatiques*. Paris: Le livre de poche, 1997.
- Moreau Defarges, Philippe. *Introduction à la géopolitique*. Paris: Seuil, Points/Essais, 1994.
- Parati, Graziella. *Migration Italy: The Art of talking back in a Destination Culture*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- Quirico, Domenico. *Esodo. Storia del nuovo millennio*. Milano: Neri Pozza, 2016.
- Robertson, Roland. *Globalization*. London: Sage, 1992.
- Romeo, Cristina. *Riscrivere la nazione, La letteratura italiana postcoloniale*. Firenze: Le Monnier-Mondadori Education, 2018.
- Tölölian, Khaching. "The Nation State and Its Other: In Lieu of a Preface." *Diaspora* 1, No. 1 (1991).
- Thompson, Carl. *Travel Writing*. New York: Routledge, 2011.
- Westphal, Bertrand. *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*. Paris: Les Éditions de Minuit, Paradoxe, 2007.
- . *Le Monde plausible*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.
- . *La Cage des Méridiens*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2016.
- . *Atlas des égarements*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2019.

“Stations of the Cross” by Souleymane Balde

Marta Jordana Darder (marta.jordana8@gmail.com)
PhD student - Sorbonne Université (CRLC) and
Universitat Autònoma de Barcelona (GEXEL)

Abstract

Souleymane Balde, an embroidery artist from Guinea, left his hometown in 2014 to travel across Africa in an illegal journey to France. At his arrival at his final destination, he managed to express himself and pay tribute to his travel companion in a series of fourteen paintings made of paint and embroidery. This creation was the best way of curing and relieving himself, and of finding reconciliation with his past and suffering. The series is called *My Stations of the Cross* or *Via Crucis*, since it is the artist's intention to simulate the catholic images of Christ's death, and thus reflect on the meaning of suffering, symbolism, resurrection, and art. In this article we will explain Souleymane's life and work, and then will analyze the main symbols and meanings in his paintings.

Keywords: immigration, journey, embroidery art, Souleymane Balde, France.

Introduction

Souleymane Balde, an embroiderer craftsman from Guinea, left his country in 2014 and began his illegal journey across Africa. He reached his final destination, France, two years later with his only possession: a needle. In France, he was sent to a migrant's camp in Lille, in which he met a French volunteer artist who helped him represent his perilous travel across Africa and Europe through a set of fourteen paintings. The title of this series, *Mon chemin de croix* (*My Stations of the Cross*; or *My Way of the Cross*, *Via Crucis*, an allusion to the catholic practice), defines the long journey as a painful learning process in the search for happiness, change and freedom.

Each painting, made with embroidery and paint, depicts the different steps in Souleymane's travel and most particularly the passing of each border. With a subtle technique, the violence of each stage and each situation is represented with embroidered discontinuous lines and taint colors. The last painting bears a conclusion of reconciliation and peace.

The meaning of these fourteen paintings is often explained by the artist himself: it was the best way of expressing himself, of paying tribute to the friends he made (and sometimes lost) during his journey, and, finally, of curing himself as in psychological therapy – through testimony and artistic expression.

The goal of this article is to explain and introduce the courageous and powerful work of this artist who was capable of transforming and sharing his pain in an artistic form.

Firstly, we will explain his journey, accompanying it with the paintings. Then we will analyze the technique and meaning of these paintings, and also the particular definition of art they convey.

Souleymane Balde's Journey

Souleymane Balde left his hometown Mamou (Guinea-Conakry) in 2014 in search for freedom. Unlike other African immigrants that he met during his journey, his search was not for food or peace. His ambitions did not match the poor possibilities offered by the lack of international mobility and the misery characteristic of Western Africa: the impossibility to travel, to meet new people, to find jobs, or to study. While he sees his country as full of natural wealth, the path is barren.



Painting 1: Guinea-Conakry

Besides, the declaration of Public Health Emergency of International Concern in Western Africa due to the Ebola virus epidemic (2013-2016), accelerated his departure. The first borders he crossed (Senegal and Mali), were closed, and he remembers particularly well the illegal crossing of the border with Senegal, where stands of Red Cross and police control where set. All the border crossings since then were done at night.



Painting 2: The Senegalese border

In Senegal, he stayed five months in M'Bour, hidden on the beaches along the ocean, earning some money from selling crochet works to the tourists. He then took a bus to Bamako (Mali), passing illegally (on foot and by night) because of the closed border.

He then took a bus from Bamako to Gao where he paid a “*passeur*” (smuggler) to cross the Malian desert towards Algeria. There he met with the first smugglers, cornerstones of the migrant mafia that allow and supervise the passing from one dangerous point to another – in this case, from central Mali to the dangerous desert region of Kidal. There he saw for the first time the ghettos and the perfect organization devoted to, as he describes it, “the amputation of the money from the migrants’ hands.”⁸

At Gao station, the “*passeurs*” lead them to a packed military truck meant for the transportations of camels. It is in this bus where the real clandestine and mortal journey begins, according to Souleymane, since from then on, they would be officially banned from each country they will touch. From the Malian desert (controlled by the Tuaregs) to Europe, every land will be hostile, in each of them they will be the “Other” (the black), facing mortal dangers and continuous fear of repatriation.

As they move along the Malian desert, they are stopped by rebel barricades that take their money away, with subsequent episodes of extreme violence. Until they get to Kidal where they are again attacked – Kidal is a region in Northern Mali, that was taken over by Tuareg rebels the 30 March 2012, by the National Movement for the Liberation of Azawad (MNLA).⁹

8 All the quotations come from the unpublished short story Souleymane wrote in 2018, “Mon premier jour à Paris” (“My First Day in Paris”). The results of my conversations with the artist or the testimony he gives in the film *Au fil du voyage* appear in this article without citation. Testimony of Souleymane Balde and his explanation of his series *Mon chemin de croix* can be found online at: <https://vimeo.com/234044204?fbclid=IwARiWIDEJR-ZgQfnWXuNWofDk24VrKZGe5H-PcVCozHJIOHpfAgWfaBKbEN7E>.

9 The 30 March 2012, the National Movement for the Liberation of Azawad (MNLA) took the city of Kidal and its military bases, killing 150 soldiers of the Malian Army. After two years of war (in which the French Army intervened), the MNLA forced government troops in Kidal to retreat, and have been controlling the region since 2020.



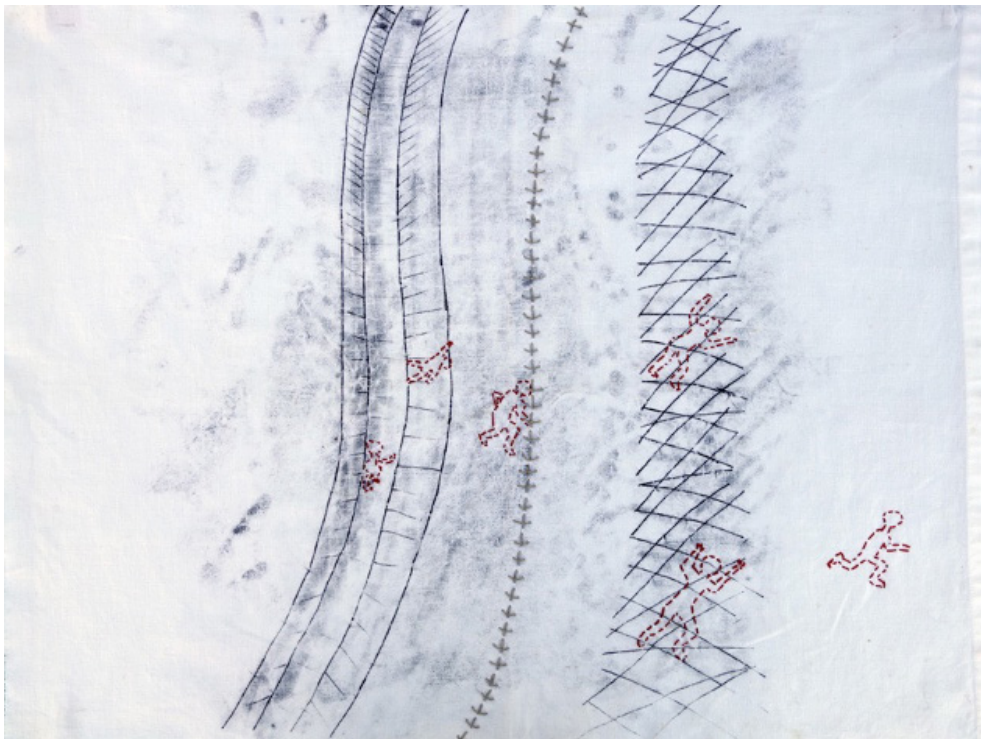
Painting 5: Kidal, the Malian desert

After three days in the desert, the convoy crossed the Algerian border in Borj Moktar, and Souleymane then went to Ghardaïa – at the border with Mali – to work in the construction sector in order to recover the money lost in the desert to the Tuareg barricades. He will represent in his paintings the rough work migrants do to gain this money back, as well as the system of abuse and exploitation. After Ghardaïa he travelled across Algeria, and went to Maghnia, on the Moroccan border, where he worked for a while on the land, living in a well-organized ghetto, and one of the worst in the Maghreb: a perfectly organized mafia, where there is a “president” of the ghetto, with his own ministers (including “security minister” responsible for the punishments and crimes). Thousands live there waiting to be able to cross the border with Morocco, and therefore are vulnerable and at the mercy of these smugglers.



Paintings 6 and 7 (detail), 6: Algeria: construction site in Ghardaïa 7: Camp in Maghnia

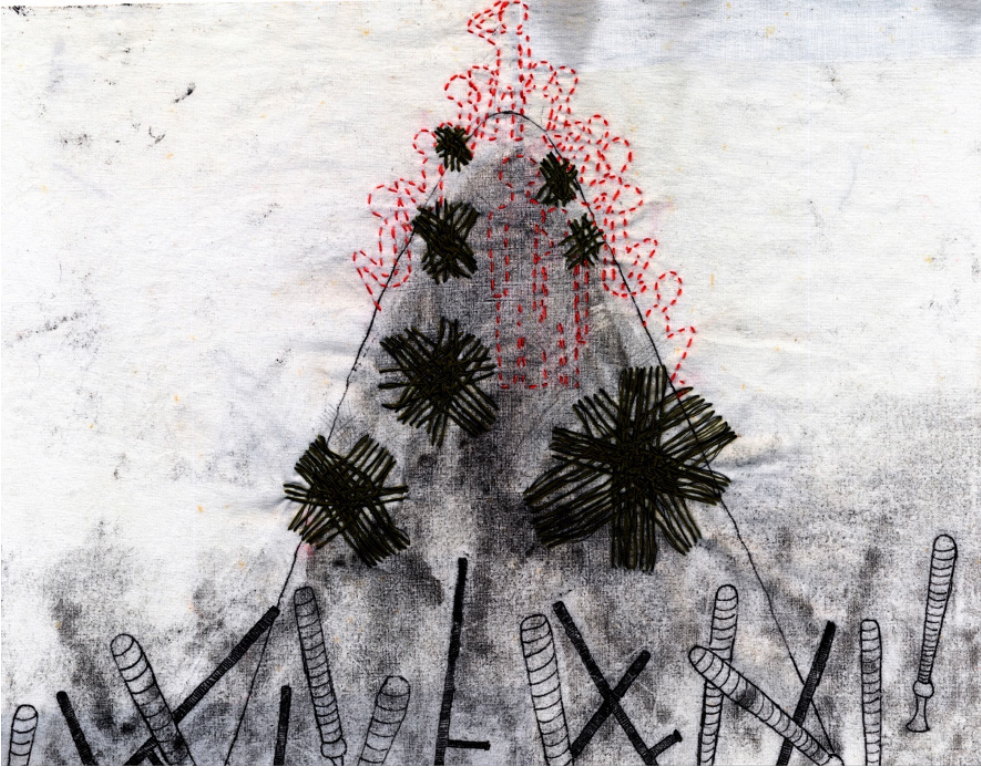
In Maghnia, smugglers advised him on how and when he could cross the Moroccan border, one of the hardest in Africa. Borders between both countries have been closed since 1994, because of the Algerian war. At the Algerian side there stands a trench 3-meters deep, and at the Moroccan side a wall 3-meters high, with barbwire. Besides, when migrants arrive in Morocco, they are often pursued by the military forces, so they are told to run towards the lights and the forests once they have crossed it. Souleymane managed to cross this border at night, running as all the others towards the mountains of Oujda to hide from the police.



Painting 8: the crossing to Morocco

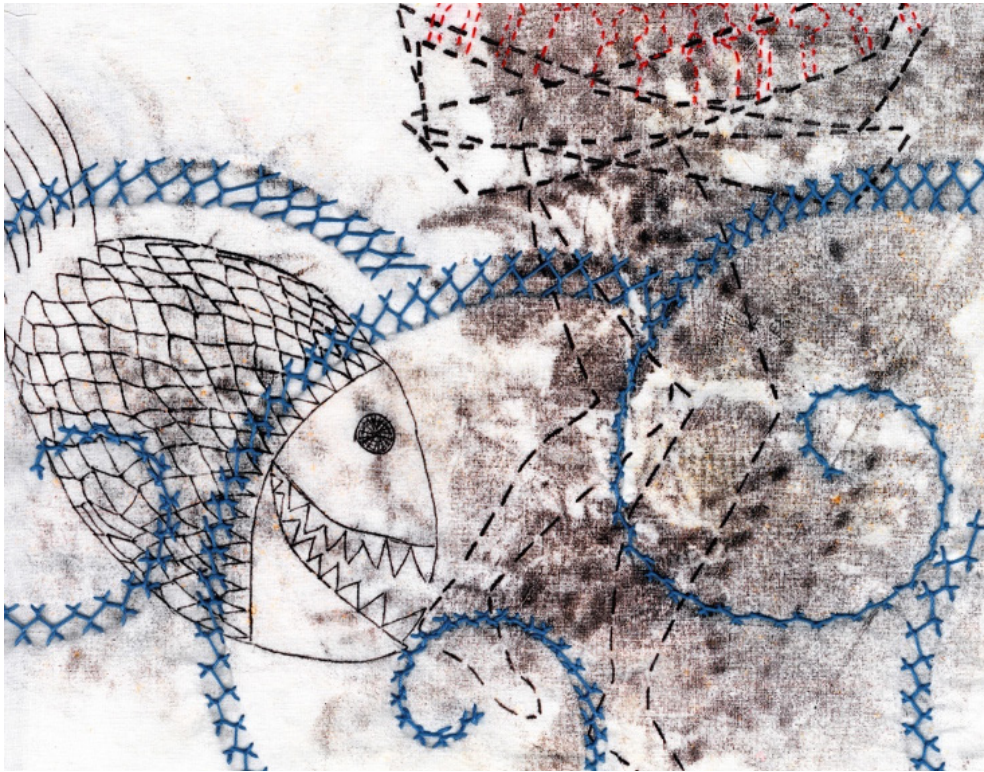
He hid for a month in the mountains and forests surrounding Nador (the last city before the Spanish post in Africa: Melilla). He stayed in the Gourougo forest for some months, threatened by the military forces: when these came, the migrants had to flee to the mountain top where they could not reach them; when they came back, they would find their tents and belongings destroyed. The extreme violence of the Moroccan authorities would be shown in his paintings: in this case, with nightsticks with which police have beaten to death many of the

illegal migrants.



Painting 9: Nador, Gourogo forest

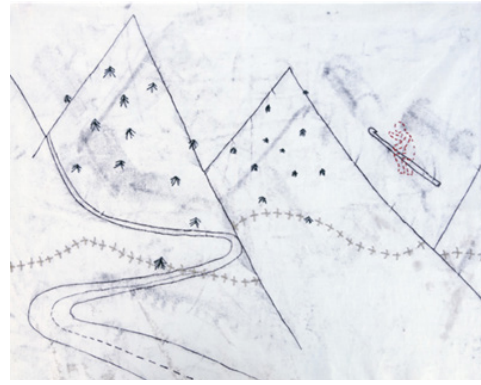
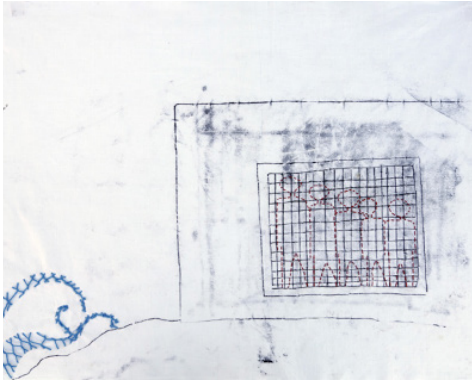
Once he is in Morocco, as all the others, Souleymane will try to cross the Mediterranean Sea two times (approximately 100 miles lie between Nador and the first European Spanish city of Almeria), although unsuccessfully. The first time, a broken compass had them sail aimlessly for hours until they were rescued at sea by the Red Cross. The wind led Souleymane and his companions back to Morocco where they were registered by the police; and punished with “*refoulement*” – a Moroccan punishment that consists in taking the migrants back into the desert with no money. After some months in the desert, he came back a second time to Nador. He tried again the sea. But the boat was broken. Nevertheless, he and the other sub-Saharan migrants were forced to enter a small zodiac full of holes, since the smugglers were armed and forced them to do it. At sea, they shipwrecked and sank. Souleymane fainted on top of a wreck and was brought back to Morocco. Thirty-five of his companions died in the wreckage. He will show the dangers and wreckages of the sea in one of his paintings.



Painting 10: The crossing of the Mediterranean Sea

Back in Morocco he managed to get into Tangiers, then to Ceuta, the Spanish city in Northern Africa closest to Europe (approximately 10 miles away). In Ceuta he waits for five months in a retention center (the Spanish “Centro de Estancia Temporal de Inmigrantes,” CETI – often criticized and denounced by international organizations of Human Rights) until he got a safe passage to enter legally continental Spain, called by them “La Grand Espagne” (Big Spain) – he was sent afterwards to Madrid. He remembers the Ceuta period as one of the worst, feeling absurd and lost in the walls of the prison (CETI), suffering from moral distress, fearing every moment that he would be repatriated. For, as he says, Ceuta itself is a prison, with its barbwire around the whole city to stop migrants from getting in.

In Madrid, he stayed in a small town called Ambite, where a local association (Dianova) helps migrants with paperwork and health issues. He is fascinated by the European landscape and infrastructures, since it is the first time since Mali, that he is able to contemplate nature with a cool mind (and from a safe place).



Spain. Painting 11: Retention center (Ceuta) Painting 12: The crossing of the Pyrenees (Aragon)

Finally, he took a bus to France, and after a short time in Paris, he arrived at his final destination, Lille. During his journey he had lost all of his belongings (including his travel notebook in which he was writing his story), except for one: his treasured needle. While he was waiting for regulation in Lille – living on the streets, in the Olieux Park with other migrants – he was desperate due to this excess of time and memories, so he tried to find a way to express all his pain and all his traumatic experiences on the road, as well as all his grieving for his dead companions: one way to alleviate the need to express himself was by talking and remembering. That is because he was and still is convinced that the more he talks and tells his story, the better he feels: he sees it like a kind of therapy.



Painting 11 (detail): Lille, Olieux park

That is when he met the plastic artist Capucine Desoomer, volunteering in the camps with an artistic workshop for the migrants. With her, Souleymane will conceive of the idea of telling his story through a set of fourteen paintings in which he will narrate his journey, with his own manner of expression, and craft (embroidery), and with his only possession (his needle).

The Paintings

As we have said in the former section, during the time he waits for regulation and housing in Lille, Souleymane Balde undertakes the creation of fourteen paintings describing his journey across Africa and Europe.

The fourteen paintings consist of nine paintings of Africa (5 in Central Africa: 1 of Guinea, 2 of Senegal, 2 of Mali; and 4 in Northern Africa: 2 of Algeria, 2 of Morocco), one of the sea, and 3 of Europe (Spain, France).

Through rough symbolism he would show a Central Africa full of wealth and natural beauty (the mountains and rivers of Guinea, the beautiful beaches of Senegal), but this will end at the entrance of the Malian desert. There, nature will be overtaken by violence and guns as the heat becomes unbearable. Paintings 6 to 9 (Morocco and Algeria) show a barren landscape full of camps, tents, and exploitation. As in Mali, natural landscapes are tainted by human work and human violence. Painting 10 shows the Mediterranean Sea, very concisely, but with a brutal fish symbolizing its perils. Paintings 11 and 12 are of Spain. Then France (Lille), and the collection finishes with painting 14: a mouth talking and throwing out a conclusion.

The style the artist uses is to be simple and plain, almost innocent or childlike. The technique: drawings and embroidery. No other materials than paint and thread. The landscapes, houses, and ghettos are portrayed in the simplest way, through pure symbolism as if they were asking to be reconstructed from the imagination of the spectator, or from the artist's explanatory tale – in his exhibitions Souleymane would often explain the paintings or would put descriptions under them, as if the paintings were unfinished or unbearable and needed an explanation.

The people represented in the paintings, which includes the artist himself, are simple outlined figures, colorless drawings, outlined with red thread: sometimes with a full outline, others with a dotted line. The characters are sewed in red, for the artist means *life* with this color. Despite continuity or discontinuity, what holds humanity together is the profusion of blood. On the other hand, dead people are absent in

most of the paintings.

In fact, episodes of explicit violence or death are absent from the fourteen paintings, despite the obvious presence of violence in the places depicted and in Souleyman's travels. The journey is reduced to the crossing of borders, the outlines of the migrants, waves, mountains, tents, natural phenomena, and lots of roads – as if the main theme was the path or way, and not violence.

We will now analyze the main symbols and meanings of the fourteen paintings, to understand the vision of the world and of this extreme journey that many undertake, which were made by this young artist, in an optimistic and subtle manner.

The Title

It is the firmest conviction of Souleymane Balde that there is but one humanity. That is why, one of his artistic guidelines is to “break the barriers” between the preconceived ideas that separate humankind. In physical terms: to break or overthrow the borders (or cross the borders, as he did).

Often, he tells this when he has to explain the title of his collection: *Chemin de croix*, in Latin *Via Crucis*, and translated into English *Stations of the Cross*, *Way of the Cross*, or *Way of Sorrows*. A catholic reference, while he is a Muslim. His intention is thereby to reconcile both creeds, and although it is certain that Capucine Desoomer helped him with this title and conception, the intention is to bring them together.¹

The choice of the title is very important. The *Via Crucis* refers to a series of fourteen images depicting Jesus Christ on the day of his crucifixion. These images of pain and sorrow, in which, as it is known, Christ the son of God is humiliated and killed, are exposed in many cities along long paths, as an example to pilgrims and penitents to contemplate them, reflect on them, and imitate them. They describe the different scenes of Christ's ritual death carrying the cross along a long path or way, that will become however the path of resurrection and of a better life.

Souleymane takes from Jesus's *Via Crucis* not only the number of stations (14), but also many other elements. To begin with, the *Way of the cross* (“*chemin*,” road, path, associated with words as “destination,” “destiny,” and “direction”), already foretells one of the main meanings of this series: the path, the walking, is the main subject. In fact, this

1 For further information on the *Via Crucis* in the Black and African American communities, see (Cressler).

path or road, full of crosses (borders, tortures), is the meaning of the journey; and not the violence or the brutality encountered. The recreation of the experience through artistic form is a way of reconciliation, and not of repeating the trauma. The artist tries to express the journey, tell the story, but he does not want to fall into any pathos that would interrupt his therapy: that is to move on; to walk through the new life or destination (a new destiny).

Second, another important topic is inspired by the *Via Crucis*: the presence of the cross – and we need to remember Souleymane's cross is an artistic symbol (non-religious) for the artist is Muslim. The cross is present in many of the paintings. For instance, all borders will be symbolized through lines made of small crosses. Besides, we draw attention on the proximity between the noun “cross” (*crux* in Latin) and the verb “to cross” (formed from the Latin “*crux*,” plus a suffix), since the main subject of the collection is the crossing of borders. This means in its catholic or original meaning of the *Via Crucis*, the necessary pain (*a* cross) we need to suffer in order to walk towards a new life or resurrection.

Third, the reference to the *Via Crucis* is important to understand the intention and function of these paintings: *catharsis*, remembrance. As well as the penitents that contemplate the fourteen stations of the Cross of Jesus Christ for understanding and reflecting on pain and salvation, Souleymane's paintings want to reach the spectator, make them closer to the drama of the migrations.

Finally, similarly to the *Via Crucis*, in Souleymane's series *Chemin de croix*, there is a strong symbolism. Everything has a meaning beyond what is shown. The paintings are images in a religious or metaphysical way, references, symbols, representations, and in no way about real drama (this has to be lived or experienced, or evoked, by the penitent/spectator).

Nature

According to the definition of image as symbol that we explained in the former chapter, natural phenomena appear in Souleymane's work in the most abstract and symbolic way. Embroidered waves, trees and mountains concentrate the different landscapes the artist encountered.

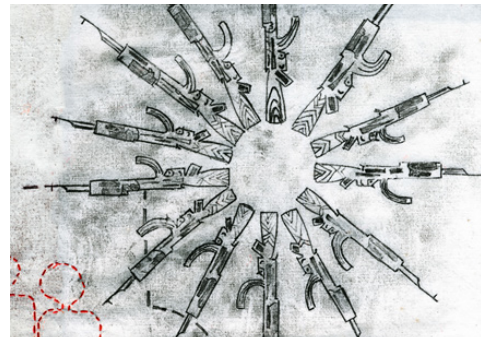
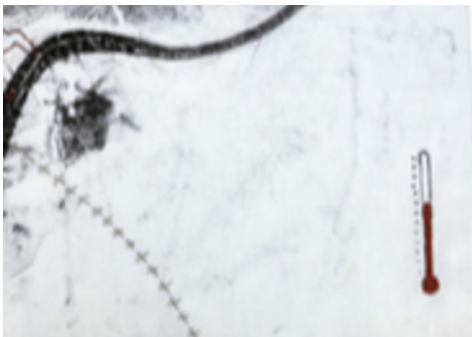
The landscape suffers constant alteration from human activity. In the first paintings, of Western Africa, we see (or imagine) an exuberant nature. The first painting describes a Guinean landscape, full of natural wealth. The mountains and the river represent a pregnant

woman, holding all the wealth inside of her. By a tree full of fruits, there stands the artist, alone, contemplating his country. The dotted water of the river means life, unlike the seawater depicted later on as something threatening. In this painting, we see the meaning expressed in simplicity and symbolism, which would be characteristic of the whole series. Likewise, in Painting 3, of Sali Beach in M'Bour (Senegal), where the artist is sewing by the beach, everything is calm and full (the sea is full of fish).



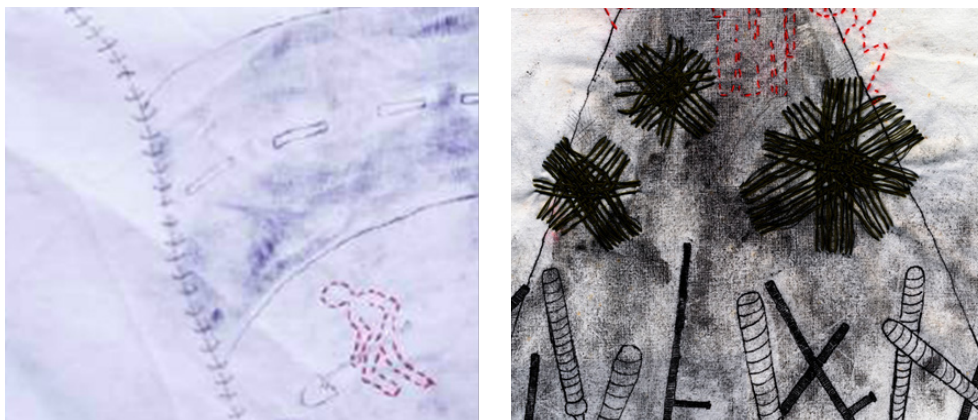
Paintings 1 and 3 (Guinea-Conakry and Sali beach in Senegal)

However, this landscape changes in Mali, where nature becomes tainted by the human hand because of war. In Painting 5, of the desert of Kidal, the desert would be described in rough wicker (the only material used apart from thread), and on the right of the painting there would be a brutal sun: the "*soleil des kalachs*" (Kalashnikov sun) – a painting of a sun whose rays are guns. It seems as the artist would be unable (or unwilling) to draw any of the violent people encountered, but would abstract it, detach it in symbolizing this violence as a natural phenomenon (the sun) that would mean heat, drought, thirst, and war. Some of these Kalashnikovs are pointing at the migrants, one at a child.



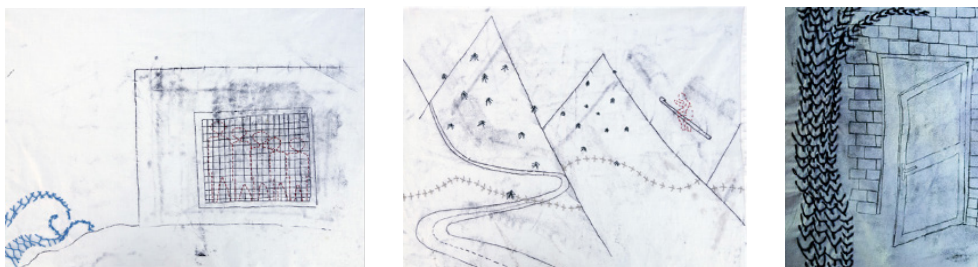
Mali: Details of paintings 4 and 5 (a thermometer and the kalash sun)

In Algeria and Morocco as well, nature will be full of human abuse, in a symbolic way: asphalt in the Algerian desert, built by migrants working as slaves, nightsticks planted in the Moroccan forests where migrants hide.



Details of paintings 9 (Bork Moktar in Algeria; Gourougo forest in Nador, Morocco)

In Europe, we find both violence and freedom recovered, imprisonment and hope. While the depiction of Ceuta (the Spanish city on the African coast) shows a sea neglected and forgotten, seen through the prison; in Madrid the artist is able to contemplate nature again and move about it as a safe person. In France, the roughness of the winter on the streets is shown through a leafless tree, however, hope is found in an imaginary door showing the next step.



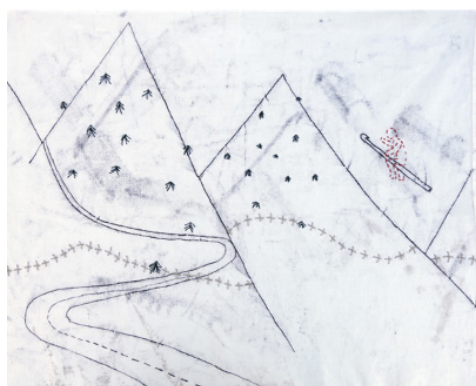
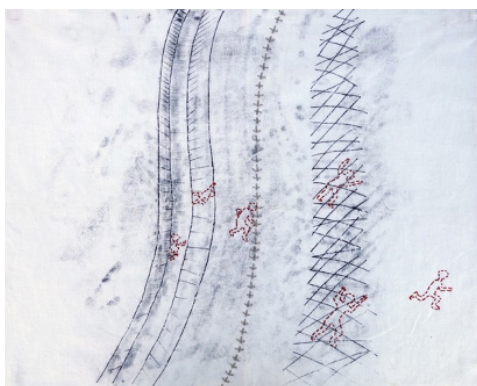
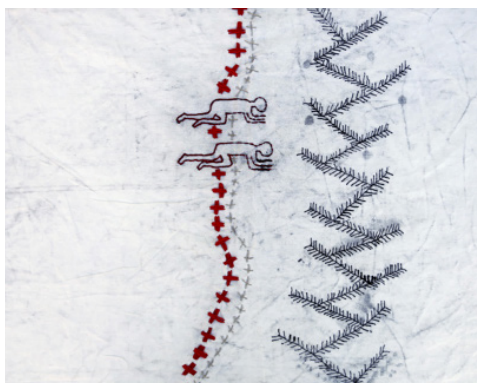
Details of paintings 11, 12 and 13 (prison in Ceuta with the Mediterranean Sea; Pyrenees mountains in Spain and France and the Oileux park in Lille, France).

Borders and Roads

Another important image or symbol in the collection are the borders between countries, present in six of the paintings. The different stations of the cross (or crossing of the barrier), as in Christ's story, means new torture, but also a new step towards a "new life."

All of the borders depicted by Souleymane Balde are marked with a simple line composed of small crosses. Although many journalists and the artist himself have seen in this representation barbwire or a grid (present on the real borders of Morocco, Algeria, and Spain), in our opinion this representation is one more allusion to the title, and a reference to Christ. A border is a limit as well as an extreme danger, but it is also a crossing and a breakthrough, a step towards the destiny (destination) chosen by the migrant/pilgrim.

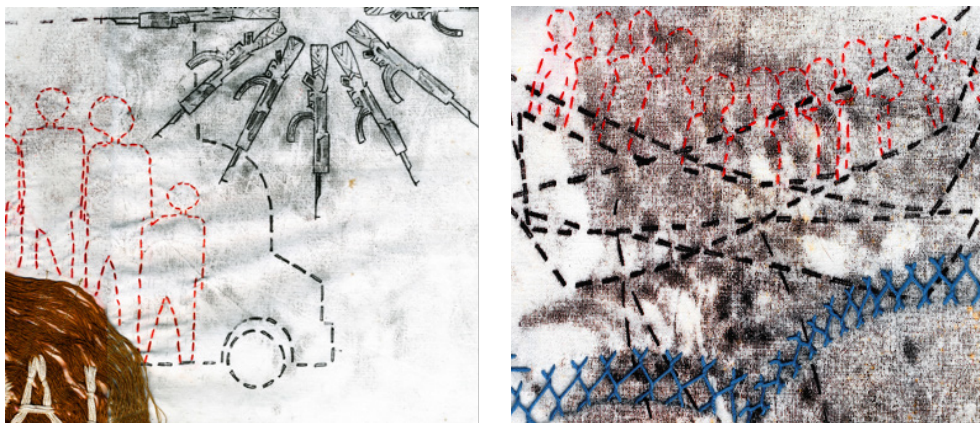
Some of the roughest borders are Algeria-Morocco (Painting 8) and Senegal-Guinea during the Ebola crisis (Painting 2). The border between Algeria and Mali (Painting 6) is also quite interesting, while Mali (most specifically the Kidal) is barren and empty, while in Algeria there begins the construction in which migrants are enslaved. (We added the border between Spain and France, since it has the same “border of Crosses,” while it is not in the least a barbwired or closed border).



Borders of the paintings 2, 6, 8 and 12
(Guinea-Senegal; Mali-Algeria; Algeria-Morocco; and Spain-France)

In each of these passages between countries, there begins a road, a new direction, or a new *station*. The absence of a road only occurs at

the two stations that Souleymane believes to be the roughest: the desert (Painting 5) and the sea (Painting 10). In both, travelers lose their path. In the hostility of the desert, the meaning of the journey is doubted because the desert is the point where there is no coming back (the absence of roads means the absence of the possibility to return, the impossibility of getting back through the same *path*), so it is the *anagnorisis* of the hardness of the decision of leaving. At sea, as well, constant shipwrecks and losses make everyone lose their direction. In these two paintings there is a contradiction: although migrants are moving (in a truck and in a boat), their destiny-destination exceeds them, is controlled by others.



Details of Paintings 5 and 10 (the desert in Kidal and the Mediterranean Sea)

Violence and Death

Despite the brutality depicted in each of these images and symbols, actual explicit violence is absent. In fact, we see no death, no killing, and no armed or violent people. All the brutality is concentrated in the symbols (the Kalashnikov sun; the nightsticks forests; the empty desert), all the violent people or murderers are erased – unlike in Christ's *Via Crucis*.

It seems, as we have earlier evoked, that the intention of this creation is not the recreation of the trauma, but its purgation. Therefore, the most violent scenes are foreseen but not told. The artist himself, when he explains his journey in exhibitions or in conversation, rarely tells any details. He is very private about the personal details and respectful towards his lost friends. However, this also entails an intention of generalizing, representing all the journeys. And, at some point, to transfigure them. We may also add, that this means that the spectator has to recreate it themselves.

For instance, in the painting of the desert of Kidal (Painting 5), the artist transforms the experience when he erases its specific horror. When he gets to Gao, Souleymane faces the entrance to the desert, the entrance to war with rebel barricades, brutality, heat, and corpses. However, Souleymane Balde chooses to paint this illegal humanity with the subtlety of the dotted technique: what was a convoy packed with dying immigrants, fearful of death and torture, becomes a truck with standing people, expressionless, helpless, and trapped. To describe the desert, he sews a golden circle with the name KIDAL on it. The extreme violence seen during this three-day trip in the desert is concentrated only in the symbols, as if the artist did not want to include the people at war in the field of humanity, or in his art.



Kidal (detail of Painting 5)

However, the absence of explicit horror, is also able to generate in the spectator a great psychological horror of the untold, the unknown.

The Depiction of Humanity

In the paintings, all people (including the artist) appear without precision, all are represented equally, as outline figures standing, sitting, running, climbing, hiding, crawling, or crossing borders. The brutal people of the tale are absent,² only the migrants outlined in red appear, they have no color, or nationality, seeming to say that all nationalities lay confused on this brutal and illegal journey.

2 Only their objects are present (guns, nightsticks), as we have said.

Some are fully outlined, others with a dotted line, this technique represents their invisibility when they are illegal.

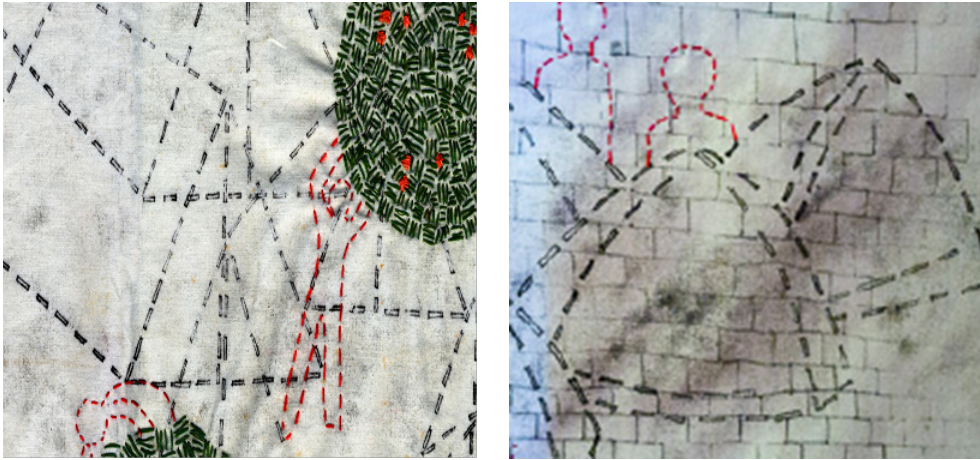
The first character to appear is the artist himself, in the first painting and in his own country, Guinea. His heart and his body are fully sewed with a continuous line, for the last time. It means he is free, legal, that he exists. He holds a heart, human dignity. In the next painting, the Senegalese border, this human condition will be lost through the passage: from then on, these people would be illegal, and as Souleymane understands it, invisible (in hiding).



Details of Paintings 1 and 2
(the Guinée-Conakry and Senegalese border, where people lose their contour)

During the trips, the group of migrants will always have a dotted line, until the end. Besides, this condition makes them always needing to run, hide, or crawl. In each painting we see some people fighting for the next step (none are standing).³ They have lost their condition and legal claims. Often too packed (as on a bus or boat), their houses and objects are discontinuous too. Especially the tents in which they hide in Algeria (Paintings 6 and 7), or in France (8) – a country where there is a global crisis of people living on the streets, sometimes even along the highways.

3 For example, on the border between Algeria and Morocco (Painting 8), we see these dotted-line figures climbing a trench, crossing a border, climbing and being trapped in the wire, one (possibly the artist) at last running towards the land, towards de “lights,” as Souleymane explains it (he says that on this border there is no time to wait for the others). All seem trapped and afraid, we see the same dotted lines and faceless figures.



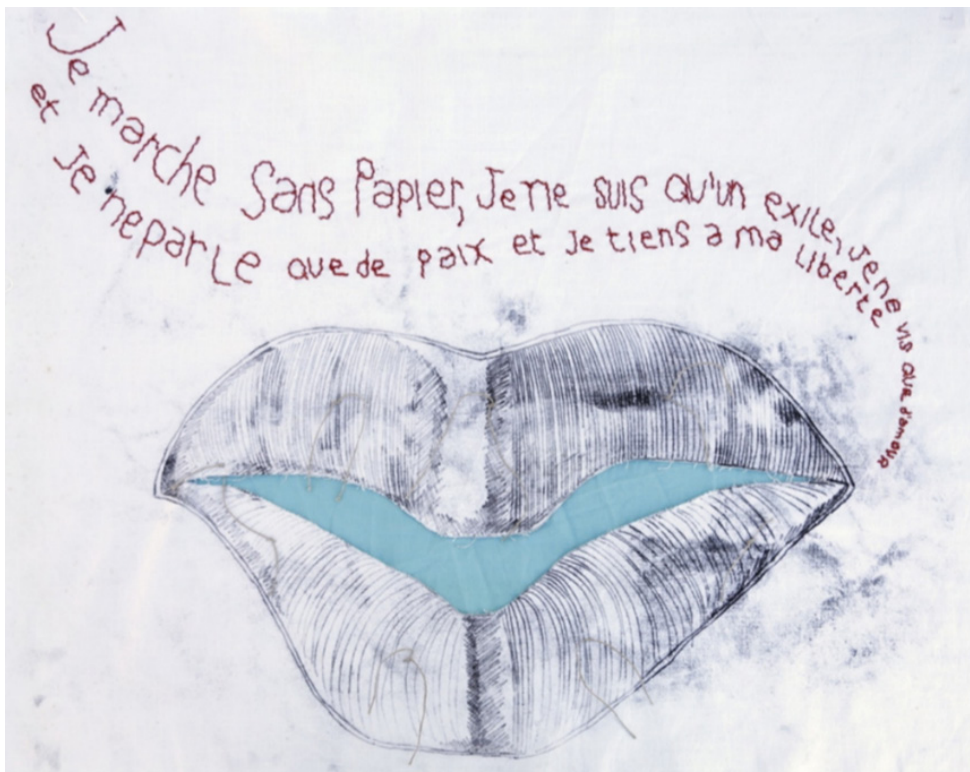
Details of Paintings 7 (Maghnia, Algeria) and 11 (Parc des Olieux, Lille)

These images and symbols seem to imply that dignity has been lost during the journey, during the 13 first stations of the cross, as it happened to Jesus. However, the last painting reconciles all this pain through a conclusion of peace.

Painting 14: Closure

All the lost humanity, the absence of an outline, the excess of human violence and exploitation, seem in fact to converge in the streets of Europe. In the case of Souleymane, in France, where he is again invisible, living in an invisible and illegal tent and suffering from a cold and bleak winter. Not far away from Lille, where Souleymane waited for regulation, there stood the Calais Jungle (*Jungle de Calais*), one of the biggest refugee and migrant camp in Europe, dismantled in October 2016 because of local pressure. When they demolished it and evicted their inhabitants, Iranian refugees sewed their mouths shut as a sign of protest and despair.

Souleymane pays tribute to these refugees in the last painting. There, a mouth has been sewn shut to imitate this sign of protest, and to denounce the loss of dignity and freedom during the journey, and particularly in Europe. However, in the painting, this mouth has at last been released and unsewn, and it speaks the words above it: “Je marche sans papier, je ne suis qu’un exilé, je ne vis que d’amour et je ne parle que de paix et je tiens à ma liberté” (“I walk undocumented, I am only an exile, I live only of love and I speak only of peace and I believe in my freedom”).



14: La bouche décousue (the detached mouth)

This last painting gives a message of peace, in which freedom, love, and peace (*liberté, amour, paix*) seem like the perfect combination to stop all war, brutality, hostility, and excess barriers, borders, jails, camps. Souleymane recognized that this message is simply a hope, an expectation for the future, almost a piece of advice.

But what seems important to us is that, in this open mouth, all lost dignity, silence and hiding is overthrown. Artistic experience and expression are the ultimate claim for human dignity and respect. The conclusion is that wherever there is a voice that can express the violence suffered and the need for reconciliation and moving on, humanity will be recovered.

Conclusion

To sum up, the fourteen paintings in Souleymane Balde's collection are a recreation of his perilous travel across Africa and Europe, conceived as a way to soothe the artist from the pain and impatience of arriving at a final destination. His personal intention was to cure himself through the expression and sharing of his pains and memories, to find repair. In this he joins the famous Italian writer and WWII Resistant

Cesare Pavese, who wrote that art and literature “[are] a defense against the attacks of life” (34).

However, the technique he chose exceeds mere recreation or protest, and offers us a personal interpretation of the meanings of the journey. Through a set of symbols (beginning with the main one expressed in the title: *The Stations of the Cross* or the *Via Crucis* of Jesus Christ), he depicts horrors and steps towards his new destiny-destination in Europe. He conveys thus a message of hope and movement that leaves behind any actual or explicit pain, any realistic form. He would rather use personal symbolism in which people are outlined figures moving and fighting for freedom, nature is wealthy or threatening according to the humans inhabiting it, and borders, crosses and roads are signs of the next step or the future. Thus, he manages to create a universe of symbolic and religious meaning where migrants will go on in invisibility until they reach the step in which their mouths and words will be released, breaking their former invisibility and political injustice. In his choice not to represent all the horrors, there is also a wish of reconciliation. He does not want to condemn or to create new barriers; his only hope, expressed in the last painting, is a hope of freedom, of overthrowing these barriers and these borders. In this, as we have said, he mingles his natural religion, Islam, with a Catholic faith focused on peace and forgiveness, and also with a religion encountered on the road: Rastafarianism.

Even the choice of the technique speaks of reconciliation and simple beauty. No baroque or excess of detail to show the journey: just simple colors and simple contours.

Besides, there is in the young artist a need or an obligation of testimony that defines his type of art: bearing witness to the dangers and reasons of his journey, speaking for his lost friends and other suffering people (as were the Iranian refugees). As an artist, he accepts this position as a spokesperson incapable of forgetting his and his partners’ pain.

This is at the origin of Souleymane Balde’s ongoing projects: a novel and a collection of crochet against racism (as part of the Black Lives Matter movement).

The novel deals again with the journey across Africa, but in a different and more detailed (realistic) way. In a chapter of this unfinished novel, he talks of art and writing as a necessity for a traumatized person that cannot and will not forget the suffering. The chapter finishes with this paragraph:

This moment, I want to forget, turn the page or pull it out. But I can still see the smiling, sad and anguished faces of the companions of my journey. I repeat that I do not want to talk, in a low voice, as to myself.

In my mind, I say that maybe one day I will write this story. This story that is mine but the same of millions of other people, that we meet sometimes but that are still invisible.

In this new artistic form, Balde changes the intention he had in his paintings. The complexity of literature and writing will be used to transform or explore the psychological side of the journey. However, we will need to wait a bit to read this novel, for the author lost his travel book on the journey and is still working on its reconstruction. It will be with no doubt a great work.

Works Cited

- Balde, Souleymane. "Mon premier jour à Paris," 2018 (unpublished short story).
- Banville, Luc and Franck Beyer. *Au fil du voyage* (film). Shown at the Festival de cinema de Douarnenez (France).
- Cressler, Matthew J. "The Living Stations of the Cross: Black Catholic Difference in the Black Metropolis." In *Authentically Black and Truly Catholic: The Rise of Black Catholicism in the Great Migration*. New York: New York University Press, 2017.
- Escrivá De Balaguer, José María. *Via Crucis*. Madrid: Ediciones Rialp, 2002.
- Pavese, Cesare. *Il mestiere di vivere: Diario 1935-1950*. Torino: Einaudi, 2014.

- Menke, Christoph. «Die ‚Aporien der Menschenrechte‘ und das ‚einzige Menschenrecht‘: zur Einheit von Hannah Arendts Argumentation.» In *Hannah Arendt und Giorgio Agamben: Parallelen, Perspektiven, Kontroversen*, edited by E. Geulen et al. Munich: Fink, 2008, 131- 147.
- Michelman, Frank. «Parsing “A Right to Have Rights”.» *Constellations*, Vol. 3, No. 2 (1996): 200-208.
- Näsström, Sofia. «The Right to Have Rights: Democratic, Not Political.» *Political Theory*, Vol.42, No. 5 (2014): 543-568.
- Robitzsch, Jan Maximilian. «The Aporias of Grounding the Right to Have Rights in Hannah Arendt.» *Arendt Studies*, Vo. 1 (2017): 151-170.
- Ryszard Cholewinski, «Evaluating Bilateral Labour Migration Agreements in the Light of Human and Labour Rights». In *The Palgrave Handbook of International Labour Migration*, edited by M. Panizzon et al. London: Palgrave Macmillan, 2015, 231-252.
- Thomas Greven, *The Rise of Right-wing Populism in Europe and the United States. A Comparative Perspective*, Berlin: Friedrich-Ebert-Stiftung, 2016.
- Campt, Tina. *Other Germans: Black Germans and the Politics of Race, Gender, and Memory in the Third Reich*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.
- Fisher, Barry A. «No Roads Lead to Rom: The Fate of the Romani People under the Nazis and in Post-War Restitution». *Wittier Law Report*, 1998-1999
- Sylvie Aprile. *Le Siècle des exilés. Bannis et proscrits de 1789 à la Commune*. Paris: CNRS Éditions, 2010. <https://www.berghahnbooks.com/title/FreitagExiles>

Introduzione

Dorta Jagić è una scrittrice croata nata a Sinj (in provincia di Spalato), nel 1974. Si è laureata in filosofia ed educazione religiosa presso la Facoltà di Filosofia della Compagnia di Gesù, a Zagabria.

Scrivе poesie, prose brevi, saggi, drammi, storie per bambini, diari di viaggio e recensioni teatrali e traduce dall'inglese e dal tedesco. Le sue poesie sono state tradotte in venti lingue (inglese, tedesco, francese, spagnolo, ungherese, sloveno, slovacco, macedone, polacco, romeno, bulgaro, greco, turco, ecc.).

Le sue opere ad oggi pubblicate sono i libri di racconti brevi *Kičma* (2009), *S tetovažom nisi sam* (2011) e *Noć na zemlji* (2020), i libri di poesia *Plahta preko glave* (1999), *Tamagochi mi je umro na rukama* (2001), *Đavo i usidjelica* (2003), *Kvadratura duge* (2007), *Kauč na trgu* (2011) e *Kafkin nož* (2015), il libro di viaggio *Prolazi i pukotine* (2015), il lessico *Mali rječnik biblijskih žena* (2013), il libro di saggi *Veće od kuće* (2018), il dramma *Kalodont* (2003) e i libri per bambini *Inženjer leta na kraju svijeta* (2020) e *Tri putnika u zemlju Nut* (2020).

Nel 1999 ha vinto il prestigioso premio letterario croato assegnato ai poeti, "Goranovo proljeće". Inoltre, nel 2001 ha vinto il secondo premio della rivista letteraria "Vijenac" per il racconto breve e il primo premio per il suo spettacolo teatrale "Jelka kod Ivanovih" nel 2002. Nel 2007 al Festival della poesia "Curtea de Arges Poetry Nights" in Romania le è stato assegnato il premio "The Balkan Grand Prize for Poetry". Nel 2008 ha vinto il terzo premio al 43° concorso del *Večernji list* per il suo racconto breve intitolato *Ženski zatvor*. Al 14° incontro internazionale per gli editori a Pisino nel 2010 ha vinto il soggiorno di un mese a Graz per il suo libro di racconti brevi *Kičma* e il suo successo nel lavoro di traduzione dal tedesco. Nel 2014 in Polonia ha ricevuto il premio "The European Poet of Freedom Literary Prize" per il suo libro di poesia *Kauč na trgu*. Nel 2017 ha vinto il prestigioso premio croato "Goranov vijenac" e nel 2019 il premio "Višnja Machiedo" per il suo libro di saggi *Veće od kuće*.

Dal 1999 Jagić si dedica alla regia e pedagogia teatrale a livello amatoriale e organizza i *workshop* di scrittura poetica. Vive e lavora come artista *freelance* a Zagabria.

I testi qui tradotti sono tratti da *Noćni vrt* di Dorta Jagić, un saggio poetico, una storia notturna dedicata proprio alla notte e alle sue sfumature olfattive che un flâneur potrebbe incontrare in un giardino lunare. Notte, una delle figlie di Caos, incanta e affascina chiunque cerchi di rivelare il suo segreto mondo notturno, trovando conforto

nel seno della notte che ci offre rifugio dalle tempeste diurne che ci imprigionano attraverso mille incombenze quotidiane. L'oscurità, di conseguenza, diventa uno stimolo mentale che enfatizza l'essenza dell'uomo, i suoi istinti e sentimenti primordiali il cui potere cominciamo a riscoprire tramite passaggi e frammenti di natura filosofico – poetica della scrittrice il cui racconto è così accattivante per il modo intimistico in cui viene raccontato, dove ogni parola è stata scelta con ponderazione e meticolosità.

Noćni vrt

»Tu vrtovima vijugavi potoci daju sjaj,
tu cvate tamjana drvo što širi kad;
i mnoge šume k'o planine su drevne,
osunčane mrlje zelenila grle.«
S.T. Coleridge, *Kublaj-kan*

Blago onima koji uživaju svoj noćni vrt, svake večeri koračaju oniričkim stazama, njihovo je kraljevstvo nebesko. Noćni vrt u kojem gotovo da nema ništa ljudskoga, nema »afektivno strukturiranih događaja«, jedino sedefasta katarza. Jer možda noć nigdje nije tako tihane misli, apstraktna i lijepa kao u toplim noćnim vrtovima. Zamislimo dubrovačke renesansne vrtove, grožnjanske, marokanske ili izgubljene vrtove Heligana, Petrarkine vrtove, medičejske vrtove. Onaj atenski, Epikurov vrt za filozofe. Glazba sunčevih sfera. Ali kad padne noć, ostanu samo siluete i sjene; pergole i odrine, puzavice, bršljan što se penje po oziđu, palme, vaze, amfore, ribnjaci, fontane i skulpture samo su djelomično obasjane mrlje.

No postoje noćne biljke koje otvaraju svoje cvjetove u sumrak, a zatvaraju u zoru, i da, imaju svoje vrtove. U noćnim vrtovima instrument užitka je nos. Za nos šetača najvažnije su biljke kojima tama pojačava miris – noćna ljubica, anđeoska truba, ponoćni bombon ili *Zaluzianskya capensis*: otvaraju se kad padne mrak. Ne zaboravimo užitak botaničkog nazivlja, vrt riječi – vodeni ljiljani u ribnjacima, mjesečeva jagorčevina, *Matthiola bicornis*, noćni svijećnjak, *Mirabilis*. Ružičasti »mjesečevi cvjetovi«, oni koji cvatu samo na mjesečini. Noćne, žute gladiole omamljuju jakim začinskim mirisom. Noćni jasmin, tuberoza i gardenija; neobični »slatki duhan« ili veličanstveni lotus brahma, koji svoj bijeli cvijet otvori samo jedne noći u godini. Tiho. Slušaj. Čuju se cvrčci, uokolo lepršaju noćni leptirići zelenkastih krila, muvaju se krijesnice, lete skarabeji što se prelijevaju bojama dragog kamenja. A mjesec, kazališni reflektor, zlatnu svjetlost sunca pretvara u srebro. Srebrna mećava svjetla.

Noću u vrtu jarče boje nisu uočljive, pa tako ni oči nisu prva violina. U nedostatku rasvjete ma koliko jarke boje su blijede, noćni su vrtovi srebrnkasti. Kraljuju biljke srebrnih, uzvišenih imena: srebrna kraljica, srebrni brokat. Srebrna bića, srebrni ljudi. I Georg Trakl koji razumije da »srebrno klone glava nerođenoga«. Srebro hladi srce, služi za samotne zamisli, posvećenička otkrivenja.

Ako baš trebamo trn ljubavi, neku sitnolistu romantiku – treba saliti Adama od lica svih naših neostvarenih ljubavi i pustiti ga da nas traži, njuška noćnim vrtom.

Zadatak mu je, recimo, šetati kroz devet klasičnih vrtova, kroz pagode i paviljone, sve do najmanjeg ali najljepšeg od devet vrtova, vrta gospodara mreža. A vas nema i nema. Čak ni u osmom, vrtnom skloništu parova, sa skrovitim zgradama u stilu dinastije Ming. Vaša je staklena cipelica uvijek u drugome vrtu. Vama bližem. Jer tih slavnih devet vrtova kvazarski je daleko, u velikom, tajanstvenom gradu Suzhou, u opijumskoj Kini. Vjerojatnija je svakako šetnja kroz bijeli vrt dvorca Sissinghurst u Kentu. Vrt posut bijelim ljiljanima, anemonama i bijelim žavornjacima, sivo-bijelim zvončićima i bijelim ružama. Stvoriteljica tog vrta pjesnikinja Vita Sackville-West (znana i kao *Orlando* Virginije W.) zapisala je jedne siječanjske noći za *Observer* rečenicu: »Kako bilo, moram se nadati da će velika sablasna sova nečujno prelijetati blijedi vrt, idućega ljeta u suton – blijedi vrt koji sadim pod prvim snježnim pahuljicama.« Estetika noćuralne nade.

Doduše, u ova vremena karantene teško je putovati izvan zemlje. Ali ako smo psihonauti, uvijek možemo putovati i izvan zemlje i izvan vremena; skinuti ovu modernu kožu i navući neku prošlu. Kušati, vidjeti bajkovite vrtove istočnjačkih vladara, osvježavane bisernim kapljama vode iz grla tananih mramornih fontana, sa stazama pod krošnjama plodnih voćnjaka. Možemo gledati kako se po narančama i krvavim šipcima mjesečina razlijeva kao šampanjac. Sve što jest, tada je samo vrt. Aleph čovjekove naravi i sudbine. A Mjesec tad nije nebesko tijelo, nego samo još jedan veliki srebrni plod na nebu. Sve je mirno, slasno i nestvarno, kao u velikom mogulskom vrtu Shalimar u Kašmiru. Rajski.

Bosanski pisac Dževad Karahasan u svojoj knjizi eseja *Knjiga vrtova* postavlja važno pitanje: »Jesu li ovozemaljski vrtovi sjene što ih rajski vrt baca na zemlju? To ne možemo znati, način postojanja raja i svega u njemu izmiče našem znanju, ali možemo znati, jer je to sasvim očigledno, da vrt tijesno korespondira s rajskom stranom' ljudskoga bića, dakle s onim u nama što nam omogućuje da zamišljamo raj i sanjamo o njemu, s onim dijelom nas koji nas oslobađa podudarnosti s ovom, zadanom nam, egzistencijom i usmjerava nas prema drugačijem (prema rajskom?) načinu postojanja.«

Odakle raj baš kao vrt?

Srčika značenja riječi *eden* u Bibliji odnosi se na rajski vrt, koji je zasadio vrtljar svih vrtlara, Bog, da ga prvi par ljudi kultivira i širi.

Na užas svih mazohističkih asketa, eden znači i užitak, obilje. Ipak, eden je toponim kojemu se ne može odrediti točan geopoložaj, ali je naravno negdje na istoku. Korijen engleske riječi *paradise* (na grčkom *paradeisos*) može se pronaći u transkripciji staroperzijske riječi *paridaiza*, što znači ograđeni vrt. Znači, ipak je taj, *giardino segreto*. Odvojen. Za bujni eden na hrvatskom kažemo raj, ali čini se da smo ga na ovim prostorima, čak i u GMO rajčici i paradajzu, zaboravili. Svjestan zaborav bitka, brisanje raja u korist kompulzija funkcionalnosti. I raj opisan u Kuranu plod je metafizičkog vrtlarstva – niz je to terasa s fascinantnim vrtovima, svaka zanosnija od prethodne – islamski je vrt, nalik na sanjivu i sublimnu palaču ispod neba, dar zrcaljenja raja na zemlji. Tu se srce najbolje vino iz pehara, jednu se kabulske lubenice, pjeva i uživa u recitiranju poezije. Poezije! Nema proze, jer ona je izraz ovozemaljske, dnevne svijesti.

Noćni vrt je odvojenje, sklonište od dnevnog životarenja »po dužnosti« i padanje kroz tisuće kategorija uma. Na kraju, najbolje sažima ono rajsko o vrtu noći književnica Cathie Newmann: «Ako su vrtovi naš pokušaj da oživimo davno izgubljeni rajski vrt, možda je taj pokušaj najuspješniji noću. Mjesec opršta mane koje se ogoljeno vide na suncu – uveli cvijet, nagrižen list, natrula grana – noćna sjena sve to proguta i ostavlja samo iluziju savršenstva, posrebreću zvijezdama, optočenu mjesečinom.»

Giardino lunare

“C'erano bei giardini, ruscelli sinuosi,
 Alberi da incenso in fioritura;
 C'erano boschi antichi come le colline
 E assolate macchie di verzura”.

Beati coloro che godono del loro giardino lunare camminando per i vialetti onirici, perché di loro è il regno dei cieli. Il giardino lunare nel quale quasi non si trova un'impronta umana, un “evento affettivamente strutturato”, soltanto una catarsi madreperlacea. Perché forse la notte, astratta e bella come nei caldi giardini lunari, non è così piena di pensieri cheti da nessun'altra parte. Immaginiamo i giardini rinascimentali ragusei, i giardini grisignanesi, i giardini marocchini oppure i Giardini perduti di Heligan, i giardini di Petrarca, i giardini medicei. Quello ateniese, il Giardino dei filosofi epicurei. La musica delle sfere solari. Però, al calare delle tenebre ne rimangono soltanto *silhouette* e ombre; pergole, pergolati, rampicanti, edera che ricopre i muri di recinzione, palme, vasi, anfore, stagni, fontane e sculture sono soltanto delle macchie parzialmente illuminate.

Tuttavia, ci sono alcune piante notturne che schiudono i loro fiori al tramonto e li richiudono all'alba; e sì, hanno i propri giardini. Nei giardini lunari lo strumento del piacere è il naso. Per il naso del passeggiatore le più importanti sono quelle piante il cui profumo è reso più intenso dall'oscurità – violetta notturna, trombone d'angelo, caramella di mezzanotte oppure *Zaluzianskya capensis*: si aprono dopo il calar delle tenebre. Non dimentichiamo il piacere della terminologia botanica, il giardino delle parole – giacinti d'acqua negli stagni, il brodo notturno, *Matthiola bicornis*, la bella di notte, *Mirabilis*. I “fiori notturni” rosa, quelli che sbocciano soltanto al chiaro di luna. L'intenso profumo aromatico dei fiori gialli dei gladioli notturni è inebriante. Il gelsomino notturno, la tuberosa e la gardenia; l'insolito “tabacco profumato” oppure il magnifico Brahma Kamal, il cui bellissimo fiore sboccia soltanto una volta all'anno, durante la notte. Silenzio. Ascolta. Si sentono i grilli, svolazzano intorno alle falene dalle ali verdastri, gironzolano le lucciole, volano gli scarabei che sfumano in tonalità di pietre preziose. E la luna, riflettore teatrale, trasforma la luce dorata del sole in argento. Una tempesta argentea di luce.

Di notte i colori vivaci non sono chiaramente visibili nel giardino e neanche gli occhi hanno un ruolo di primo piano. In assenza

dell'illuminazione, per quanto i colori vivaci diventino pallidi, i giardini lunari sono argentei, nobili: regina d'argento, Artemisia stelleriana. Esseri argentei, uomini argentei. E Georg Trakl che capisce che "argenteo cadde il corpo del non nato". L'argento raffredda il cuore, serve ai pensieri solitari e alle visioni dei santi.

Se proprio abbiamo bisogno di una spina amorosa, di una storia d'amore a foglia piccola – bisogna forgiare un Adamo dai volti di tutti i nostri amori non corrisposti e lasciarlo che ci cerchi, lasciarlo annusare per il giardino lunare.

La sua missione è, diciamo, attraversare i nove giardini classici, passare attraverso le pagode e i padiglioni, fino al più piccolo ma anche più bello di essi, il Giardino del Maestro delle Reti. E voi non ci siete... non ci siete. Neanche nell'ottavo giardino, nel rifugio delle coppie con gli edifici in stile Ming. La vostra scarpetta di cristallo rimane sempre in un altro giardino. A voi più vicino. Perché i celeberrimi nove giardini rimangono lontani milioni di anni luce, nella grande e misteriosa città di Suzhou, nella Cina delle guerre dell'oppio. È sicuramente più probabile la passeggiata per il bianco giardino del castello di Sissinghurst nel Kent. Il giardino venato di gigli bianchi, anemoni e speronelle, campanelle grigio-biancastre e rose bianche. La creatrice di questo giardino, poetessa Vita Sackville-West (nota come *Orlando* di Virginia W.), una notte di gennaio scrisse la seguente frase per l'*Observer*: "Comunque sia, devo sperare che il grande gufo spettrale attraversi silenziosamente il pallido giardino l'estate successiva, al tramonto – il pallido giardino che sto seminando sotto i primi fiocchi di neve". Estetica della speranza notturna.

In effetti, in questi tempi di quarantena è difficile viaggiare all'estero. Ma se siamo psiconauti, possiamo sempre viaggiare fuori dallo spazio e dal tempo; toglierci questa pelle moderna e infilarci una del passato. Assaggiare, vedere i giardini fiabeschi dei sovrani orientali, con i vialetti sotto le chiome dei ricchi frutteti, rinfrescati dalle perlate gocce d'acqua che escono dagli ugelli delle eleganti fontane marmoree. Possiamo osservare il chiaro di luna riversarsi come spumante sulle arance e sui melograni color sangue. Tutto quello che esiste, allora diventa un giardino. Aleph della natura e del destino umano. E la luna non è più un corpo celeste, ma soltanto uno dei numerosi frutti argentei in cielo. Tutto è cheto, delizioso e fantastico come nel grande giardino mongolo Shalimar nel Kashmir. Paradisiaco.

Lo scrittore bosniaco, Dževad Karahasan, nel suo libro di saggi *Il libro dei giardini* si pone una domanda importante: "I giardini terreni sono allora

delle ombre che il giardino dell'Eden getta sulla terra? Non possiamo saperlo, il modo in cui esiste il Paradiso e tutto quello che esso contiene sfugge alla nostra conoscenza; tuttavia possiamo sapere, poiché è assolutamente evidente, che il giardino si trova in stretta sintonia con il 'lato paradisiaco' dell'essere umano, dunque con quello in noi che ci permette di immaginare il Paradiso e di sognarlo, con quella parte di noi che ci libera dalla monotonia di questa esistenza predefinita, orientandoci verso un mondo diverso (paradisiaco?) dell'esistenza".

Come mai il Paradiso s'identifica con il giardino?

La sostanza del significato della parola "eden" nella Bibbia si riferisce al giardino paradisiaco seminato dal giardiniere di tutti i giardinieri, Dio, affinché la prima coppia umana lo coltivasse ed estendesse i suoi confini. Con grande orrore degli asceti masochisti "eden" significa anche piacere, abbondanza. Però, "eden" è un toponimo la cui geocalizzazione esatta non può essere precisata; comunque da cercare in Oriente. La radice della parola inglese "paradise" (in greco "paradeisos") può essere trovata nella trascrizione dell'antica parola persiana "parid-aiza" che significa "giardinetto recintato". Dunque, è davvero nascosto, un giardino segreto. Distaccato. La parola croata per un florido eden è "raj"; tuttavia sembra che da queste parti l'abbiamo dimenticato, persino sotto forma di pomodoro OGM e dei pomodoro. Oblio cosciente dell'essere, soppressione del paradiso a favore delle compulsioni della funzionalità. Anche il paradiso descritto nel Corano è il frutto del giardinaggio metafisico – una serie di terrazze con dei giardini affascinanti, ognuna più incantevole della precedente – il giardino islamico somiglia a un palazzo onirico e sublime sotto il cielo, il dono del rispecchiamento del paradiso sulla terra. Qui dalle coppe si sorseggia il vino migliore, si mangiano le angurie di Kabul, si canta e si diletta recitando la poesia. La poesia! Non la prosa perché quest'ultima è l'espressione della mente terrena, diurna.

Il giardino lunare rappresenta il distacco, il rifugio dalla durezza della vita quotidiana fondata sul dovere, il precipitare attraverso migliaia di categorie della mente. Alla fine, la scrittrice Catherine Newman ci offre il riassunto più appropriato del giardino della notte: "Se i giardini sono il nostro tentativo di resuscitare il paradiso perduto, forse questo tentativo riesce meglio di notte. La luna perdona i difetti esposti al sole – un fiore appassito, una foglia morsicata, un ramo marcescente – l'ombra notturna inghiotte tutto lasciando soltanto un'illusione della perfezione argentata dalle stelle, incastonata nel chiaro di luna".

N.d.T.: Il motto di S. T. Coleridge, *Kublai Khan*, è stato tratto dalla traduzione in italiano di Alessandro Ceni, *La Ballata del Vecchio Marinaio e Kubla Khan*, Milano, Feltrinelli, 2010.

Night Garden

“And there were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many an incense-bearing tree;
And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery.”
S.T. Coleridge, “Kubla Khan”

Blessed are those who enjoy their night garden, walking the oneiric paths every evening, theirs is a heavenly kingdom. A night garden in which there is almost nothing human, there are no “affectively structured events,” only a mother-of-pearl catharsis. Because the night is nowhere so quietly thoughtful, abstract, and beautiful as in the warm night gardens. Let’s imagine Dubrovnik’s Renaissance gardens, the Grožnjan, Moroccan, or lost gardens of Heligan, Petrarch’s gardens, Medici’s gardens. The Athenian one, Epicurus’ Garden for Philosophers. Music of the solar spheres. But when night falls, only silhouettes and shadows remain; pergolas and arbors, creepers, ivy climbing the walls, palm trees, vases, amphorae, ponds, fountains, and sculptures which are only partially illuminated stains.

Yet there are nocturnal plants that open their flowers at dusk, and close them at dawn, and yes, they have their own gardens. In night gardens, the instrument of pleasure is the nose. For the stroller’s nose, the most important plants are those with which the darkness intensifies the scent - night violet, angel trumpet, and midnight candy or *Zaluzianskya capensis*: they open when it gets dark. Let’s not forget the pleasure of botanical nomenclature, the garden of words - water lilies in ponds, lunar primrose, *Matthiola bicornis*, night candlestick, *Mirabilis*. Pink “moon flowers,” those that bloom only in the moonlight. Nocturnal, yellow gladioli stun with a strong spicy scent. Night jasmine, tuberose, and gardenia; the unusual “sweet tobacco” or the magnificent lotus brahma, which opens its white flower only one night a year. Quietly. Listen. Crickets can be heard, butterflies flutter around with greenish wings, fireflies mill about, scarabs fly, iridescent the colors of precious stones. And the moon, the theatrical spotlight, turns the golden light of the sun into silver. A silver blizzard of light.

At night in the garden bright colors are not noticeable, so the eyes are not the first violin. In the absence of lighting no matter how bright, the colors are pale, the night gardens are silvery. Silver plants reign, sublime names: silver queen, silver brocade. Silver creatures, silver people. And Georg Trakl, who understands how “Silverly the head of

the unborn sank.” Silver cools the heart, serves for lonely thoughts, consecrated revelations.

If we really need a thorn of love, some petty romance – we need to forge Adam out of the face of all our unfulfilled loves and let him seek us, sniffing through the night garden.

His task is, let’s say, to walk through nine classic gardens, through pagodas and pavilions, all the way to the smallest but most beautiful of the nine gardens, the garden of the lord of the nets. And you’re not there, not there. Not even in the eighth, the garden shelter for couples, with hidden buildings in the style of the Ming Dynasty. Your glass slipper is always in another garden. Closer to you. Because those glorious nine gardens are a quasar away, in the big, mysterious city of Suzhou, in opium China. A walk through the white garden of Sissinghurst Castle in Kent is definitely more likely. A garden sprinkled with white lilies, anemones, and white larks, gray-and-white bells and white roses. The creator of this garden, poet Vita Sackville-West (also known as *Orlando* by Virginia W.) wrote a sentence for the *Observer* one January night: “Anyhow, I have to hope that the big ghost owl will silently fly over the pale garden, next summer at dusk – the pale garden that I plant under the first snowflakes.” The aesthetics of nocturnal hope.

Admittedly, in these times of quarantine it’s difficult to travel outside the country. But if we are psychonauts, we can always travel both outside the country and outside of time; take off this modern skin and put on one from the past. Taste, see the fairytale gardens of the eastern rulers, refreshed by pearly drops of water from the throats of thin marble fountains, with paths under a canopy of fertile orchards. We can watch how the moonlight spills over the oranges and bloody rose hips like champagne. All it is, then, is just a garden. The aleph of human nature and destiny. And then the moon is not a celestial body, but just another great silver fruit in the sky. Everything is peaceful, delicious, and unreal, like in the great Shalimar Bagh Mughal Garden in Kashmir. Heavenly.

Bosnian writer Dževad Karahasan, in his book of essays *The Book of Gardens*, asks an important question: “Are earthly gardens the shadows that the Garden of Eden casts on the earth? We cannot know this, the manner of the existence of paradise and everything in it eludes our knowledge, but we can know, because it is quite clear, that the garden closely corresponds to the ‘heavenly side’ of the human being, that is, to that in us which allows us to imagine paradise and dream of it, with that part of us which frees us from complete correspondence with this, given to us, existence, and directs us towards a different (towards a heavenly?) way of existence.”

How did paradise become like a garden?

The heart of the meaning of the word *eden* in the Bible lies in the Garden of Eden, which was planted by the gardener of all gardeners, God, to be cultivated and spread by the first few people. To the horror of all masochistic ascetics, *eden* also means pleasure, abundance. Still, *eden* is a toponym for which the exact geolocation cannot be determined, but it is of course somewhere to the east. The root of the English word *paradise* (Greek *paradeisos*) can be found in the transcription of the ancient Persian word *paridaiza*, which means fenced garden. So it's still a secret, a *giardino segreto*. Separated. In Croatian we use the word *paradise* for a *lush eden*, but it seems that we have forgotten that around here, even in our GMO tomatoes and *pommes d'amour*. Aware of the oblivion of being, erasing paradise in favor of the compulsions of functionality. And the paradise described in the Qur'an is the fruit of metaphysical gardening - a series of terraces with fascinating gardens, each more enchanting than the last - an Islamic garden, resembling a dreamy and sublime palace under the sky, a gift of mirroring heaven on earth. There one can slurp the best wine from a goblet, eat Kabul watermelons, sing, and enjoy reciting poetry. Poetry! There is no prose, since it is an expression of earthly, daily consciousness.

The night garden is a separation, a refuge from daily subsistence in "the line of duty" and falling through the thousands of categories of the mind. In the end, the best encapsulation of what is heavenly about the night garden is by the writer Cathy Newmann: "If a garden is a reach to reclaim Eden, then perhaps our longing is best rewarded at night. The moon forgives the blight laid bare by sun. The cankered flower, the desiccated leaf, the rotted branch are swallowed by shadows, leaving only the illusion of perfection, silvered by starshine, gilded by moonlight."

Translated by Brian Willems

Dorta Jagić,

interviewed by Paula Jurišić

– 1

You have been active on the Croatian and international literary scene for a long time, writing in different genres. What are your thoughts on the concept of the literary genre and its porous boundaries? Do you have a favorite genre, and do you prefer to read poetry or prose? Is there a genre you would like to try out, but have not had the chance yet?

I have always been inclined to mix genres, play with various conventions and forms. I have tried writing everything except novels, so I would like to try my hand at that medium as well, more precisely in crime fiction, but in some experimental way. Although I like classic storytelling, I would like to write something that would amuse me while writing with its unusual passages, and all kinds of collage interpolations in the text. My favorite genre is metaphysical Science Fiction, but somehow I don't believe I would shine in that role. It is important to know your own limits, so as not to waste time

– 2

Literary awards are not foreign to you, you are the winner of domestic and international awards for literature. How much does the recognition received from critics mean to you? Do foreign literary awards in Croatia slip under the radar and do Croatian writers get enough media space when accomplishing similar achievements?

It seems to me that many international awards were unknown in our country; I must admit that I was not familiar with the European award that I received in Poland in 2014 for the book *Couch in the Square* [*Kauč na trgu*]. This region is quite claustrophobic in that respect, and when one of our writers receives an important award, it's not big news in the media. Maybe because literature is not big news anyway. The recognition from literary critics certainly means a lot because their criticism is also the word of the audience, the part of the audience that, in addition to scientific tools, has an ear for poetry, so their judgment still has a useful weight and resounds in my work.

– 3

You are often a literary festival guest. As a poet and writer, how important do you find direct contact with the audience and does this contact play a significant role in the perception of a literary work? Does it affect your writing? Do literary festivals play a major role in the author's visibility?

I love public readings; for an author, it feels great to be in front of a live audience, to get a direct reaction to the text. Literary festivals are somewhat useful for the visibility of authors, but mostly they serve to give writers an insight into the pulse of the recent poetry scene, into the literary spirit of the time, they are a platform for exchanging ideas and inspirations. After all, we are, among other things, a brotherhood of faces in the universe, and yet solitary writers in their own isolated spaces, and festivals save us from that terrible silence, in fact, from a hermit life.

– 4

***Night on Earth [Noć na zemlji]* is a collection of nocturnal stories, travel records, poetic notes, an exploration of the metamorphosis of an individual's physical and mental space under the auspices of the night. Sometimes we have to turn off the light to see better. The poetic "I" here seeks to be cognitively mapped in the calm of the darkness that imposes itself as the exact opposite of the productive imperative of the day. How was this multidimensional ode to the night born?**

This book is the result of the romantic, nocturnal, and transrational side of my being. I first wrote a lyrical text for a radio program about the night and its scents, and then the idea was born to play with the topic and expand it to something like a lyrical novel about the night. Night has always been a powerful topic for artists, and I would say it's almost as endless as the starry sky. When I finished the book, I had the feeling that the book couldn't be finished after all. There's always something unjustly missing; for example, I haven't touched on the topic of dreams enough.

– 5

What is the life of a freelance artist in Croatia like? Can you make a living from writing? On one occasion, you said that "only a few heroes are not afraid of the future; it is usually those who, either in the grace of enlightenment or in silent resignation, have come down from the seesaw of failure and success of this world, or those

radical optimists full of faith and vision.” Which category do you belong to, do you believe in a better future?

Only few lucky writers earn a living writing and I do not belong to that small but strong entourage. I would say that I make a living from jobs related to literature, I run creative writing workshops, do a bit of translation, and work for several radio programs. When I made that statement about visionaries and believers, I was younger and had far more ideas and energy. Today I would say that I have pretty much “written myself out”; I have the impression that I have mostly exhausted everything that I wanted to express from this world and my life in a literary way. Sometimes you have to stop, take a break from interpreting life and truly live, if necessary, a bit dangerously, to be able to write again. And this is a trap in the life of a freelance artist; we “must” write on and on, be constantly productive.

– 6

Your collection of introspective travel writings and lyrical essays titled *Bigger Than House* [Veće od kuće] was awarded the Višnja Machiedo Award presented by the Croatian P.E.N. Center for the best literary and essayistic work in the Croatian language and in Croatian production. What draws you to writing essays and what are the pitfalls of this often neglected prose type?

Essay is an ideal form for the kind of mind that helps me move around in the world, and it is in a way an impulse for the comprehensive experience, a phenomenological curiosity. To some extent, this is related to child consciousness. An approach that – with the greatest flexibility of perception – wants to approach the object of interest from different aspects – especially cultural, historical, and sociological ones – to “enter” it, and examine it through the prism of not only the collective but also one’s own experience until no stone is left unturned.

– 7

“Verse is everything and capable of everything,” says Italian writer Gabriele D’Annunzio. What is poetry to you and how would you briefly define your poetic expression?

True, we move in the realm where everything is possible because in poetry, everything can be connected with everything, the laws of logic demanded by prose disappear. I am inclined to Coleridge’s definition, which is perhaps too technical but entirely accurate, that poetry is the best words in the best order. It is precisely the ultimate conciseness and

precision of speech that the poetic truth – and poetry primarily deals with truths and insights – strives for. It is the filigree art of creating linguistic beauty. Carl Sandburg once wonderfully said that “Poetry is a diary kept by a sea creature who lives on land and wishes he could fly. The poet in search of verses strikes the boundaries of the unknown and the unknowable. Poetry is a phantom script telling how rainbows are made and why they go away.”

– 8

If you had to single out just one literary work that you are most proud of, which book would you choose and why? What are you currently working on?

All my books are dear to me, but I am especially excited about the poetry collection *Kafka's Knife* [*Kafkin nož*], containing twelve portraits of Victorian women adventurers and missionaries, which is my first attempt to write biographical poetry. Perhaps because behind these twelve poems, there is a secret but strong desire to be a fearless adventurer myself. Certainly, behind this collection, there are several beautiful years of reading and biographical research; thus, their adventure became my adventure as well. Such an extension of my life has given me great pleasure not only in the text. I am currently writing about the relationship between nature, more precisely, between landscape and human, about the experience of the sublime and transience.

Cross Cultural Studies Review

**A journal for comparative studies
of culture, literature, and the arts**

Reviews

Edited by:
Simon Ryle

***Navigare necesse est*, Eds. Katarina Lozić Knezović and Anita Runjić-Stoilova. Split: Faculty of Humanities and Social Sciences in Split Press, 2020.**

Petra Božanić (petboz@ffst.hr)

Faculty of Humanities and Social Sciences in Split

The continuous inheritance of maritime culture has made Croatia a maritime country, not only in terms of its geographical location, but also due to historical and social factors that have maintained the traditions of maritime, fishing and shipbuilding for centuries. Transcending maritime boundaries, when viewed through a broader ethnographic, cultural anthropological and socio-psychological context that created a specific way of life as a universal weft of the Mediterranean maritime world, Croatian maritime heritage is part of the Mediterranean cultural universe. As is often said, sailing in these areas is more important than a crust of bread.

It was precisely Professor Emeritus Joško Božanić who dedicated his research impulse to maritime culture with a focus on oral traditions and vernacular stylistics within philological research with interdisciplinary touches of ethnology and cultural anthropology. In his honour, in 2020, the monograph *Navigare Necesse est* was edited by Katarina Lozić Knezović and Anita Runjić-Stoilova, and published by the Faculty of Humanities and Social Sciences in Split. The monograph covers 373 pages and gathers fifteen contributions from the professor's associates, colleagues and friends that are thematically related to Božanić's scientific and professional interests, and relate to the maritime backbone and study of linguistic, literary and cultural phenomena.

In the editorial ("Riječ urednica," 9–15), the editors refer to the scientific, literary and cultural contribution of Joško Božanić with a brief overview of the monograph, presenting the papers and their authors and emphasizing that Božanić, as one of the key figures of Split and Croatian humanities, stands out with "excellence, inspiration and ingenuity, dedication and perseverance" (15). This is followed

by a rich bibliography of Božanić's scientific and professional papers ("Bibliografija znanstvenih i stručnih radova Joška Božanića," pp. 17–31), of which seven scientific monographs, five popular science books and a large number of notable scientific and professional papers can be singled out.

The monograph is symbolically opened by an article, written in the memoir manner, by Roko Markovina from the Faculty of Electrical Engineering, Mechanical Engineering and Naval Architecture, University of Split entitled "Joško Božanić – čovjek koji je širio neizlječivu 'zarazu' zvanu maritimna baština" ["Joško Božanić – a man who spread an incurable 'contagion' called maritime heritage"] (pp. 33–44) in which he writes about his friendship with Božanić and their common love for the sea and seafaring. Markovina notes that Božanić's poetry collection *Perušće* *besid* (1984) became a signpost to his love of the organic idiom and the Chakavian dialect, allowing him to get acquainted with the speech of Komiža, small fishing town on the island of Vis, Božanić's homeland. They were united by a love of the sea and an interest in maritime heritage, and this path led them to participate together in various projects of preserving maritime heritage, such as research of Komiža and Korčula shipbuilding terminology and revitalization and reconstruction of traditional ships. Markovina's paper brings interesting events and anecdotes from the lives of two men joined by the sea, literature and heritage.

Velimir Salamon from the Faculty of Graphic Arts, University of Zagreb has written an extensive, comprehensive halieutical study of the boat *gajeta falkuša*, the traditional fishing boat from Komiža, "Iskustvo gajete falkuše – struka ili znanost, pitanje je sad?" ["The gajeta falkuša experience – a professional or a scientific activity?"] (pp. 45–82). Initially, the goals of the project of the revitalization and reconstruction of *gajeta falkuša* are explained, and the general recognition of domestic and foreign experts for the construction of the boat and the approach to its reconstruction carried out by the non-governmental organization Ars Halieutica is highlighted. Solomon views the ship on several levels: as a subject, object and living female being, then he observes the symbolism of the ship and the ship as a "vessel of collective memory" and as an element of the man-ship-environment system. He also looks at the strong tendency of humanity to shorten everything that is within reach, whereby man loses measure and resorts to extremes. Therefore, he tries to more clearly state the difference between science and the profession with an approximate logarithmic computer and an "accurate" electronic computer, because often, the author is convinced, the profession is taught under the name of science. His article represents a valuable contribution to halieutic

cultural anthropological interpretation.

"Otok kao topos" ["The island as a literary topos"] (pp. 83–98) is the title of an article written by Inoslav Bešker, external associate from the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split, in which he considers the island as a general, permanent stylistic place, or a typified motive in literature. Initially, he problematizes the island in an imagological context in the form of an imagotype or stereotype, i.e., auto-images and hetero-images. Further, he views the island as a possible bridge between the real and the unreal, i.e., imaginary. Bešker interprets the position of the island as an isolated place that can mean protection for contemporary man, but it is also a trap. Therefore, he offers interpretations in the form of islands as places of anticipation, apparitions, identity that guarantees affiliation and uniqueness (noting that there are more identities on islands than inhabited islands), space of freedom, but also prison. He concludes that the island is certainly not unambiguous in its literal representations because it can be magical, frightening, desolate, mysterious, utopian, dystopian, etc. Bešker's paper is a significant contribution to the observation of the island as a constant *topos* in literature from the aspect of imagology.

Ivo Žanić from the Faculty of Political Science, University of Zagreb in his paper "Nema 'hrvaštine' do 'talijanštine': Hrvatski jezični Mediteran, 'kopnena standardizacija' i popularna glazba" ["How 'Italianisms' turn out to be the best 'Croatianisms': Croatian linguistic Mediterranean, 'dry-land' standardization and popular music"] (pp. 99–123) problematizes the modern standard language norm of the Croatian language, which has excluded the Mediterranean cultural circle from its corpus, i.e., the traditional lexicon of maritime provenance. He notes that popular music is the only medium in the public sphere that uses autochthonous vocabulary related to maritime environments and culture. Research shows how, thanks to popular music, Mediterranean vocabulary and phraseology, and with them maritime ambiances and landscapes, enter the national imaginary. The paper also reveals that in certain lexical cases romanisms, i.e., pan-Mediterraneanisms, were perceived as the foundation of Croatian identity. This interesting research leads us to a comprehensive understanding of linguistic, normative grammar issues, and the inseparable interlingual interaction of languages in contact.

In her paper "Kratka priča: neistražena tradicija ili tradicija neistraženog" ["Local short story: the unexplored tradition or the tradition of the unexplored"] (pp. 125–136) Antonela Marić from the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split discusses in parallel the *facenda*, which is etymologically derived from the local idiom of the island of Vis and collected in the short story collection *Viški facendijer*

by Joško Božanić, and the Trieste short story with humorous content from the short story collection *Le Mardobie*. Marić notices the existence of compatibility between comic forms and mental characteristics, as well as the presented society as a whole, where humour, as a fundamental paradoxical turn, is one of the basic elements of both local collections of short stories. Thus, within the framework of the Mediterranean climate, the universality of humour as a communication medium is confirmed where the Mediterranean is understood as the anthropological and spiritual link of a common cultural and historical heritage or a determinant of linguistic and cultural differences. With this article based on a comparative approach, Marić shows that a short story, as a humorous form that addresses the reader commenting on collective identity, discussing tradition and the transformation of society, keeps oral culture and memories of the “little man” from oblivion.

Anita Runjić-Stoilova from the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split also deals with the facendas of the island of Vis in her paper “Modalni izrazi u viškim facendama” [“Modal expressions in facendas of Vis island”] (pp. 137–164), but from the point of view of oral narrative as a rhetorical act. Namely, Runjić-Stoilova studies modal expressions in facendas of the island of Vis as short, stereotypical, redundant comments that the speaker makes during speech. In her paper, she extracts modal expressions from the *Viški facenduijer* and classifies them according to the division of modal expressions according to functions: qualifications, intensification, reduction, subjectivity, reflection, discernment, connectors, populist, phatic, stylistic marking. Research has shown that modal expressions are very common in facendas (1,366 modal expressions were recorded). The most numerous are modal expressions of connectors (particles, conjunctions, exclamations), and the smallest number is recorded among populist modal expressions. This quantitative research in the domain of rhetoric suggests that we can observe facendas within the framework of rhetorical and narrative discourse.

Katarina Lozić Knezović and Vanda Franičević from the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split bring an onomastic piece of research concerning family nicknames in Komiža on the island of Vis entitled “Komiške kažote” [“Kažotas of Komiža in the island of Vis”] (pp. 165–210). Based on written data and field research, 546 Komiža family nicknames were processed and they were systematized regarding motivation and foreign language influences. Thus, the authors distinguish *kažotas* between those created from or motivated by: anthroponyms, kinship and interpersonal relationships, titles and social status, characteristics of their bearers, behaviour of their bearers, appearance, human body, useful and clothing items, dish or

drink, names of plants and plant products, animal names and animal parts, natural phenomena, shipping and fishing terms, arable land, built object, toponyms, ethnics and ethnonyms, religious elements and beliefs, event or act, number. However, unknown and non-transparent motivations were also noticed. This research pointed to the fact that the subjects of anthroponymic studies, in this case family nicknames, are reflections and living witnesses of linguistic influence, but also a list of lexical treasure.

A piece of morphological research entitled "Glagolski oblici u govoru Komiže na otoku Visu" ["Verb forms of the local dialect of Komiža on the island of Vis"] (pp. 211–224) has been written by Filip Galović from the Catholic University of Croatia. Galović has recorded six simple verb forms (infinitive, present, imperative, active participle, passive participle and present participle) and eight complex verb forms (perfect, possible perfect, pluperfect, past imperative, future I, future II, conditional I and conditional II) of the local dialect of Komiža. He also singled out more important characteristics of verb forms such as formation and suffixes. The results of this research contributed to the completion of the morphological picture of Komiža speech.

The topic of Croatian folklore tradition in the central part of the Pelješac peninsula has been analyzed by Marijana Tomelić Ćurlin from the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split in her paper entitled "Magični svijet peliških virovanja (prilog tradicijskoj kulturi poluotoka Pelješca)" ["The magical world of folk beliefs from the Pelješac peninsula (contribution to traditional culture studies of the Pelješac peninsula)"] (pp. 225–236). The research starts from manuscript diaries as a literary and oral heritage in which various customs, stories and beliefs have been written. In addition, field research has been conducted. As a research sample, the author has chosen stories that concern beliefs. The results of this research have shown that one part of the stories showed how the belief in the existence of certain supernatural beings such as fairies, witches, werewolves, scarecrows, etc. has remained among the people to this day, and the other part testifies to the belief in supernatural phenomena and places. This paper represents a valuable contribution to the oral tradition of the central part of the Pelješac peninsula in the context of the Croatian traditional culture.

Josip Lisac from the University of Zadar contributes an article on the philological work of scholars of Šibenik origin entitled "Prinosi šibesnkoga područja hrvatskoj filologiji" ["Contributions of the Šibenik area to Croatian philology"] (pp. 237–244). Lisac explores the work of linguists and literary historians from the earliest founders (16th century) to today's young scholars who contributed to Croatian philology,

and are related to the Šibenik area. In his review, Lisac concludes that the most accurate results have been achieved in Šibenik's philology, emphasizing the merits of greats such as Faust Vrančić, Blaž Jurišić, Petar Guberina, Miroslav Kravar, Vladimir Vratović, Goran Filipi and Mate Zorić. Such papers are important because they reveal and confirm the power of Croatian philological thought at the level of the entire community and not just major centers.

An article dealing with glagolism has been written by Ana Šimić from the Old Church Slavonic Institute entitled "Glagoljaške pustinje usred mora: otočna kulturna baština poljičkih glagoljaša" ["Glagolitic deserts in the middle of the sea: The island cultural heritage of the glagolites from Poljica"] (pp. 245–273). In her paper, Šimić studies interactions between eremitism and glagolitism on the middle (central) Dalmatian islands (Brač, Čiovo and Šolta) on two levels: in texts about desert fathers in the medieval Croatian Glagolitic codices and exploring glagolites who were eremites. The most known earliest eremites were Croatian Pauline Fathers, and from the 16th to the beginning of the 20th century they were priests from the region of Poljica. This paper, in addition to highlighting the connection of the coastal area with the islands through Glagolitic and secluded eremitic locations such as Dračeva kula and Blaca on Brač or Prizidnica on Čiovo, points to the cultural heritage written in the Cyrillic script called *poljičica* which is still waiting on comprehensive philological and cultural analysis.

Tanja Brešan Ančić and Petra Božanić from the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split in their paper "Imenički sklonidbeni sustav u Vinjalićevoj gramatici 'Principi della grammatica'" ["Noun declension system in Vinjalić's grammar book *Principi della grammatica*"] (pp. 275–294) have researched the manuscript grammar book of Fr. Gašpar Vinjalić, which has not been the in the focus of philological studies so far. In morphological analysis, the authors referred to the declension system of nouns in Vinjalić's grammar book, studying case suffixes that they compared with the grammatical achievements of Vinjalić's predecessors and contemporaries, especially Franciscan grammar books. Based on the presented research results, authors conclude that Vinjalić, although he values the work of his predecessors and contemporaries, also develops his own thought on normative grammar. This research thus provides a complete picture of the Franciscan grammatical reflections and achievements of Croatian normative studies of the 18th century.

The article "Historicističko i/ili suvremeno čitanje (dekonstrukcija) 'Krležina malograđanskog hrvatstva'" ["Historicist and contemporary reading of 'Krleža's concept called Provincial Croatian nationalism'"] (pp. 295–337) has been written by Boris Škvorc from the Faculty

of Humanities and Social Sciences, University of Split. In his extensive study, the author, through the analysis of two of Krleža's essay collection (*Davni dani* and *Eseji*) and two novels (*Na rubu pameti* and *Banket u Blitvi*), problematizes the different hegemonic discursive practices in which these pieces have survived from their publication until today. The change of the discursive paradigm on several levels (political-pragmatic, ideological-hegemonic, colonial-dominant and post-colonial-renewing) is questioned in order to confirm Krleža's view on the idea of Croatian nationalism and the definition of provincial, colonial and national stereotypes. This paper reveals the place and role of Krleža's construction of national narratives in the context of Croatian, but also wider South Slavic literary history.

Eni Buljubašić from the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split in her paper entitled "Od 'Mitologija' do 'Carstva znakova' i natrag: Barthesovi (nad)jezični znakovi" ["From *Mythologies* to *The Empire of Signs* and back: Barthes' (meta)linguistic signs"] (pp. 339-355) problematizes the position of Barthes' essay *The Eiffel Tower* in the context of usual division of his opus into structuralist and poststructuralist phase. Buljubašić's analysis is based on the inclusion of semiological, linguistic and ideological determinants, focusing on the relationship between semiological analysis and ideological critique in Barthes papers, confirming the presence of so-called Barthes' paradoxes.

The last contribution in the monograph entitled "La misurazione del mare. Il Mediterraneo come eterotopia" ["The measurement of the sea: The Mediterranean as a heterotopia"] (pp. 357-373) has been written in Italian, and the author is Srećko Jurišić from the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split. Jurišić considers the Mediterranean in terms of its plurality, multiplicity and internal heterogeneity through its personal reflections and various literary works. He connects the various components of the Mediterranean poetically and reflectively. Jurišić's paper thus symbolically closes the monograph by questioning Mediterranean representations.

In conclusion, this book is a valuable tribute to the scientist and writer who left an indelible mark in the humanities, especially philology and Croatian studies. Apart from the fact that this monograph has been edited in honour of Professor Božanić, so that each of the articles is a link with his research interests, it is also a multidisciplinary mosaic of papers that highlight, question and problematize challenging phenomena in language, literature and culture. Taken as a whole, the monograph *Navigare necesse est* and all the papers in it reveal some new horizons and invite us to sail the unexplored vastness of the sea of our cultural heritage because *navigare necesse est, vivere non est necesse*.

Aidan O'Malley, *Irska književnost i kultura, 1600. – 2000.: Stvaralaštvo na jeziku kolonizatora.*

Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci, 2021.

Borislav Knežević (bknezevi@ffzg.hr)

Filozofski fakultet u Zagrebu

Knjiga Aidana O'Malleya, izuzetno vrijedna za hrvatsku znanost o književnosti, predstavlja pregled irske književnosti i kulture napisane na engleskom jeziku od 1600. godine naovamo, a već sam naslov knjige naglašava temu koja određuje veliki dio O'Malleyeve analitičke perspektive: pitanje jezika. U knjizi O'Malley opširno ukazuje na složenu političku i kulturnu povijest, a napose na činjenicu da je kroz razdoblje engleske (britanske) političke dominacije na irskom otoku engleski jezik postao dominantni jezik irske književnosti. O'Malleyeve analize usredotočene su na rekonstrukciju načina na koji su se irski pisci kroz razmatrano razdoblje odnosili prema specifičnostima irskih povijesnih iskustava, a posebice prema estetičkim i političkim pitanjima vezanima uz stvaranje irske književnosti na engleskom jeziku.

Knjiga je podijeljena u šest poglavlja koja kronološki obrađuju različita razdoblja irske književnosti. Iako se knjiga bavi uglavnom irskom književnošću na engleskom jeziku, u "Uvodu" knjige u općim crtama predstavljen je i "kratki pregled rane irske književnosti na irskom jeziku, jedne od najbogatijih književnosti europskog srednjovjekovlja" (10-11). U tom pregledu naglašava se važnost ranih irskih tekstova ne samo u kontekstu njihova vremena već i zbog njihovih kasnijih prijevoda i književnih uporaba, što se često javlja kao tema i u sljedećim dijelovima knjige. U prvom dijelu Prvog poglavlja opisano je razdoblje engleske političke dominacije u Irskoj od 12. do kraja 17. stoljeća, koje je dovelo do postupnog slabljenja gaelske irske kulture. Drugi dio Prvog poglavlja posvećen je razmatranju irskih pitanja u 18. stoljeću u tekstovima prominentnih Anglo-Iraca kao što su Jonathan Swift i Edmund Burke, te u romanu *Castle Rackrent* Marie Edgeworth (iz 1800. godine).

Prvo poglavlje se u trećem dijelu bavi stereotipnim prikazivanjem irskih likova na londonskim pozornicama u 18. i 19. stoljeću, odnosno likom “scenskog Irca” (*stage Irishman*). Drugo poglavlje usredotočeno je većim dijelom na raspravu o književnim konstrukcijama irstva u 19. stoljeću, dočim u prvom dijelu ukazuje na utjecaj “antikvarijanizma” u 18. stoljeću, odnosno na zanimanje Anglo-Iraca za drevnu irsku kulturu, koje se očitovalo i kroz prevoditeljsku djelatnost (primjerice u prijevodima Charlotte Brooke irske pjesničke baštine na engleski jezik). Poglavlje nadalje raspravlja o elementima kelticizma u irskoj književnosti prve polovice 19. stoljeća, napose u pjesništvu Thomasa Moorea. Naposljetku, u poglavlju se O'Malley bavi i prozom 19. stoljeća, a pogotovo čestim gotičkim elementima u djelima irskih pisaca. Treće poglavlje donosi pregled jednog od najproduktivnijih i međunarodno najznačajnijih razdoblja irske književnosti, razdoblje irskog književnog preporoda (1890-1930.), te se osobito dotiče pitanja zamišljanja nacije u djelima iz tog razdoblja. Četvrto poglavlje bavi se “postkolonijalnim antiklimaksom”, odnosno književnošću u Republici Irskoj u razdoblju 1930-1970., kada je irsko društvo prožeto društvenim konzervatizmom, pri čemu su velikog utjecaja imale konzervativne političke stranke i Katolička crkva. Peto poglavlje bavi se razdobljem od 1960. do otprilike 2000., a u tom poglavlju O'Malley osobitu pozornost posvećuje sjevernoirskoj književnosti kao i ženskoj književnosti u Republici Irskoj. U šestom poglavlju prezentiran je pregled književnih trendova na samom kraju 20. stoljeća te u 21. stoljeću, u razdoblju u kojemu je Republika Irska prošla veliku transformaciju udaljavajući se od prethodnih konzervativnih politika; O'Malley se u ovom poglavlju bavi obilježjima recentnog književnog stvaralaštva u kontekstu sve veće raznovrsnosti glasova u irskoj književnosti, osvrće se na ekonomski rast 1990-ih i ranih 2000-ih, ekonomsku krizu krajem 2000-ih, globalnu prisutnost suvremene irske popularne kulture, nove demografske i jezične trendove, ali i na jačanje stvaralaštva na irskom jeziku, a ukratko ocrtava i širok raspon interdisciplinarnih pristupa irskih studija u recentnom razdoblju.

Jedan od izazova u pisanju pregleda nacionalne književne povijesti jest pitanje razmatranja književne povijesti u odnosu spram opće povijesti. S jedne strane, O'Malleyev pristup književnim pojavama i tekstovima obilježen je snažnim naglašavanjem važnosti političke povijesti; doista, ne bi bilo pretjerano kazati da je većina tekstova na koje se osvrće čitana u ključu raznih (najšire shvaćenih) političkih pitanja—pri čemu je, u suglasju s naslovom knjige, značajan dio analize posvećen raspravljanju tema vezanih uz pisanje na engleskom jeziku u opusima irskih književnika. Autorova vještina u političkim čitanjima očituje se osobito u raznovrsnosti perspektiva kojima su povijesne okolnosti prizivane u analizu, pa tako knjiga uranja u povijesna pitanja

ponekad preko kratkih biografskih crtica o pojedinim autorima, koje pak ne zapadaju u puki biografizam već su u funkciji naglašavanja povijesnosti tema samih književnih tekstova, ili pak preko kratkih citata i analiza političkih dokumenata i drugih neknjiževnih izvora, što pak služi ocrtavanju složenih kulturnih i političkih okvira. Na taj način i čitatelji koji ne posjeduju osobito detaljno znanje o irskoj povijesti, kulturi i književnosti, mogu steći dovoljno informiran uvod i o širim povijesnim pitanjima, ali i o specifičnom značaju pojedinih književnika u određenom povijesnom kontekstu.

Premda je najopširnije poglavlje u knjizi posvećeno onom razdoblju koje je irskoj književnosti (na engleskom jeziku) dalo visoki stupanj prepoznatljivosti na globalnoj razini—razdoblju Irskog književnog preporoda (od 1890-1930.), kada nastaju djela W.B. Yeatsa, J.M. Syngea i Jamesa Joycea, O'Malley s podjednakom pažnjom i metodičnošću pristupa i drugim razdobljima irske književnosti, a osobito kasnijim razdobljima, ukazujući na formiranje novih književnih estetika u kontekstu transformacija irskog društva. Knjiga na taj način pruža mogućnost praćenja važnosti određenih tema (poput odnosa prema jeziku, politici, te kulturnom nasljeđu na engleskom i irskom jeziku) kroz perspektivu duljih povijesnih razdoblja, odnosno načina na koje su te teme obrađivane u književnim djelima s obzirom na njihovu uronjenost u raznolike povijesne dinamike. Osobito su efektne periodizacijske analize u kontekstu naznačivanja elemenata društvenih i kulturnih kontinuiteta i diskontinuiteta, pa je u tom smislu primjerice vrlo zorno opisana konfiguracija područja kulture nakon stvaranja Irske Slobodne Države 1922. godine.

U analizi književnih tekstova O'Malley se koristi efektno izabranim citatima iz tekstova, te ih interpretira na koncizan ali i perceptivan način, nalazeći ravnotežu između usredotočenosti pomnog čitanja i potrebe za pružanjem informativnog okvira za razumijevanje raznolikih aspekata irske književnosti. Valja posebno istaknuti O'Malleyevo nastojanje da se uz kratke analize književnih tekstova bavi i važnošću društvenih i kulturnih pojava i institucija. Primjerice, u raspravi o povijesnom trenutku u kojemu se događa irski književni preporod O'Malley se dotiče i uloge Gaelskog atletskog saveza (GAA), utemeljenoga 1884. godine, te promoviranja irskih sportova i nacionalne standardizacije njihovih pravila; aktivnosti GAA su opisane u kontekstu kulturnog nacionalizma koji snažno obilježava irsko društvo na prijelazu stoljeća. U tom kontekstu O'Malley opisuje i djelatnost Gaelske lige, koja je osnovana 1893. godine i koja se zalagala za afirmaciju irskog jezika. Premda je među Gaelskom ligom i anglofonim književnicima preporoditeljskog razdoblja postojalo značajno nesuglasje oko pisanja irske književnosti na engleskom jeziku, O'Malley ističe i dodirne točke,

pa tako naglašava interes za ruralnu Irsku (primjerice u dijelu Yeatsovog stvaralaštva ruralna Irsku figurira kao mjesto svojevrzne opreke prema engleskom modernitetu). U istom razdoblju jedna od najutjecajnijih institucija irske kulture je novoutemeljeno kazalište Abbey u Dublinu, u čijem je stvaranju sudjelovao i W.B. Yeats; kazalište je postavljalo djela niza irskih dramatičara, među njima i možda najznačajnijeg irskog dramatičara u razdoblju preporoda, J.M. Syngea. Sredinom 20. stoljeća važnu ulogu imao je časopis *The Bell*, kao platforma za generaciju pisaca koja se formirala u određenom suprotstavljanju estetikama prethodnog razdoblja preporoda i modernizma te u odnosu prema novoj stvarnosti postkolonijalne Irske. Detaljno je opisan i projekt *Field Day*, koji su pokrenuli glumac Stephen Rea i dramatičar Brian Friel kao kazališni projekt u Sjevernoj Irskoj, a u koji su se ubrzo uključila i druga istaknuta imena, poput Seamusa Heaneya te Seamusa Deanea. Uz projekt se vežu značajna dramska djela (primjerice postavljanje Frielove drame *Translations* 1980. godine), kazališna aktivnost koja je uključivala i postavljanje prevedenih dramskih tekstova, ali i vrlo utjecajna izdavačka djelatnost koju je pokrenuo Seamus Deane. U okviru izdavaštva *Field Day* projekta objavljen je "niz ključnih tekstova koji su diktirali smjer irskih studija nekoliko desetljeća" (298), a koji su nastojali uključiti aspekte postkolonijalne teorije u pristup irskim temama. U sklopu rasprave o djelatnosti *Field Day* projekta, O'Malley ukazuje i na propust urednika antologije *The Field Day Anthology of Irish Writing*, iz 1991. godine; u prva tri toma te antologije žene su bile slabo zastupljene, što su urednici nastojali ispraviti u naredna dva dijela antologije.

U O'Malleyom pristupu očituje se snažan utjecaj postkolonijalnih perspektiva, te interdisciplinarnog pristupa irskih studija. Knjiga se povremeno referira na gledišta utjecajnih irskih kritičara iz novijeg razdoblja poput Seamusa Deanea, Declana Kiberda i Joea Clearyja, i premda bi se pomnijom analizom mogao ustanoviti i svojevrсни afinitet između O'Malleyevih analiza i metodoloških perspektiva spomenutih kritičara, O'Malleyev analitički glas oblikovan je ponajprije interesom za široku perspektivu irskih studija kao discipline koja se na osobito intenzivan način razvija posljednjih desetljeća. U najopćenitijem smislu, valja istaknuti da O'Malley smatra da je dijalog s postkolonijalnom kritikom važno sredstvo analize složenosti i specifičnosti irskih kulturnih situacija i tekstova. No, posebna vrijednost ove knjige jest da su upravo književni tekstovi i kulturne prilike stavljeni u prvi plan analize. Drugim riječima, autoru je u ovom pregledu irske književnosti na umu ponajprije napor sagledavanja kulturne i književne povijesti, odnosno pojedinih tekstova u njihovoj specifičnosti i konkretnosti (pri čemu se kao jedna od središnjih tema provlači pitanje jezika, vezano

uz iskustvo življenja i kulturnog stvaralaštva na jeziku kolonizatora). Izabrani tekstovi nisu obrađivani u ovom pregledu jednostavno kao ilustracije nekih širih trendova ili kulturnih obilježja irskog društva kroz povijest, a elementi posebnosti svakog teksta ili autorskog opusa jasno su naznačeni—što uostalom ovakvi pregledi književnih povijesti preuzimaju kao svoju prvu zadaću. Konkretnost O'Malleyevog pristupa u tom se pogledu očituje u vještom sastavljanju kratkih pomnih analiza određenih tekstova u kombinaciji sa stalnim naglašavanjem općenitijih tema (u pogledu jezično-stilističkih aspekata, estetskih ideologija, identitetskih pitanja, ekonomskih i klasnih dinamika, političkih i ideoloških okvira, književno-institucionalnih okvira, itd.). Važno je naglasiti i da O'Malleyeve analize različitim tekstovima i pojavama pristupaju s istom razinom analitičke rigoroznosti, izbjegavajući reduktivnost ili formulaičnost u ocjenama.

Knjiga Aidana O'Malleya se ističe visokom razinom informiranosti (o čemu svjedoči i vrlo opširna bibliografija), kao i analitičkom vještinom, što znači da bi i zahtjevni stručni čitatelji mogli u knjizi pronaći poticajan resurs za daljnja čitanja ili istraživanja irske književnosti i kulture. Međutim, autorov stil, odmjeran i precizan, sklon izbjegavanju šabloniziranog književno-kritičkog žargona, te nadasve čitljiv, čini knjigu potencijalno zanimljivom i čitateljima bez specijalističkog odnosa prema književnosti. To je zadaća koju u pisanju književne povijesti nije nimalo lako ostvariti, no ova knjiga vrlo se uspješno obraća kako stručnoj tako i široj publici. Knjiga ne govori o književnosti iz daljine, već obiluje citatima iz književnih tekstova: citati su u pravilu prezentirani i u izvorniku i u hrvatskom prijevodu (bilo u postojećim prijevodima, ili u prijevodima Antonije Primorac, koja je i prevela autorov rukopis s engleskoga na hrvatski jezik). Pisanje povijesti književnosti neizbježno oblikuju i estetske i političke pretpostavke; stoga je odmjeranost u pristupu i tonu posebno važna osobina tog oblika proučavanja književnosti. Iako analitički i tematski blizak postkolonijalnim kritičkim perspektivama, O'Malley istodobno iskazuje i određenu razinu kritičnosti spram nedorečenosti takvih pristupa. Preglednim prikazima složenih i teških pitanja irske povijesti, kao i erudijskim ocrtavanjem ostvarenja irske književnosti od 1600. godine naovamo, knjiga se u prostoru hrvatske znanosti o književnosti pojavljuje kao izuzetan temeljni resurs za daljnja čitanja i proučavanja irske književnosti.

Nataša Govedić, *Stil za stil: živa rampa adapt-autorstva*. Zagreb: Hrvatski Centre ITI, 2021.

Marta Brkljačić (mbrkljac23@gmail.com)

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb

Style for Style: Life on the Proscenium Line of Adapt-authorship (Hrvatski centar ITI, 2021), written by Nataša Govedić (a theatrologist, theatre critic, activist, writer, independent scientist and lecturer at the Centre for Women's Studies, Centre for Peace Studies and the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb), is an elaborate study in the theory and practice of artistic adaptation and authorship. Interested in the adaptational process both in general and in finer details, Govedić's book strives to draw attention to the complexity of metaphorical thinking, something she identifies as a foundation that enables one style of artistic expression to be interchanged for another. According to the Croatian filmologist Hrvoje Turković, as much as it is original research in the fields of adaptation studies, theatre studies and filmology, *Style for Style* could also be considered something of a handbook for playwrights, screenwriters and scriptwriters, focusing on the complexity of dramatic creation across different visual media: theatre, film, TV series, and comic books.

The question that occupies Govedić's research in a broader sense, pertaining to both adaptation and theatre studies, is the principal focus of the creative practice she identifies as "adapt-authorship": how do we manage metaphors and metaphorical thinking in order to generate art? Nataša Govedić explicitly treats artistic expression as language, where the clarity of enunciation and affective articulation of subjectivity leads to expressive artistic originality. The adapt-authorial endeavour is an unmistakable exercise in originality, and it is an activity that Govedić (ever the theatre person) perceives as an act of perpetually residing at the proscenium line of creation, actively balancing between what was and what will be, while never fully crossing this imaginary line to either side. Artistic work born from adapt-authorship should be acknowledged as an assembly, a conference, or a great meeting point of various influences, keeping its translational

originality, which makes its adapt-authorial descendants intentionally different. Unlike in actual translation, but quite like when it comes to the concept of metaphor, the creative point of adapt-authorship is to create something possibly very different with the help of that which is recognized as similar. The adapt-authorial act of “translating” one author’s style into another is, therefore, an active exchange on the proscenium line of creation where we articulate and discuss our intimacy and personal viewpoints with the assistance of others. For Govedić, adapt-authorship is, essentially, the art of innovating and generating unexpected relationships between conceptual domains.

Written in a professionally and scientifically adept manner, the book also manages to keep a light and somewhat conversational tone, engaging the reader in a way which makes even the most discussed and well-known theoretical frameworks seem fresh and intriguing. The foundation for Govedić’s book is quite solid. She builds her own theoretical insight on cues from Paul Ricoeur, George Lakoff, Maria Calzeda-Pérez, Michael Taussig, Michel Foucault, Linda Hutcheon, Thomas Leitch, Roland Barthes and Gérard Genette, who function as an extraordinary supporting cast of this endeavour. What is particularly interesting in the composition of *Style for Style* is the organisation of its chapters. True to her perception of adapt-authorship through a linguistic lens, Nataša Govedić offers chapters in a sequence of grammatical cases, all of which are indispensable in the adapt-authorial process. Most of them are the standard seven grammatical cases well-known to the Croatian language. However, for the sake of better articulation of the adapt-authorship phenomenon, Govedić creates a couple more. She throws in a second accusative case, followed by a luditive case, while later on, she adds the category *time* in addition to *space* in the form of a temporative case, and then completes the grammar of adapt-authorship with an imaginative case. This extensive list of eleven cases might appear dull and dreary even to a hard-core grammar book aficionado, but it is, in fact, far from it. Quite the contrary, it is possibly one of the liveliest grammars you will ever read.

As for the main cast of this book, in order to articulate the process of adapt-authorship and explore its features, Nataša Govedić provides interesting examples of adapt-authorship from contemporary visual art, popular culture, and classical drama and literature. The effortless analysis of authorial signatures of the likes of David Lynch, Quentin Tarantino, Alfred Hitchcock, Gus van Sant, Agnès Varda, Lynne Ramsay and Hayao Miyazaki, contemplating the structure of the Marvel Cinematic Universe and TV series like *Breaking Bad*, reflecting on the creative authorship of artists such as Rade Šerbedžija or Frances McDormand, combined with a rich and fluent vocal exchange of insight

with authors such as Plato, Shakespeare, Euripides, Chekhov, Genet, Beckett, Derrida, Kravar, Geertz, and Pristaš, to name only a few, provide Govedić's arguments with a wide range of interesting and contemporary examples of both national and international significance, and point out a never-ending dialogue between high and popular culture, which proves to be a great strength of this book. In addition to her insightful and engaging analyses, Govedić offers a list of "work questions" to conclude each chapter, thus creating a possibility of further engaging its audience. The additional questions cleverly make *Style for Style* not only a theoretical, but also a practical addition to visual media, theatre and adaptation studies, and the phenomenon of adapt-authorship.

Nataša Govedić is a firm believer in artistic dialogue, therefore, her book on adapt-authorship consults a congregation of distinctive and clear authorial voices. The necessity of collaboration is what she identifies as the nominative of adapt-authorship, where the first person is always in the plural, and the content exchange is often communal and anonymous in nature, something Govedić accepts as an endless accumulation of knowledge and experience in creative tendencies. The genitive case of adapt-authorship is precisely this: a dialogue-generator between markedly heterogeneous communication domains. Govedić perceives adaptation as the primary creative methodology, seeing as it enables us to recognize and consider the context of our own work in progress, and this kind of dialogic interaction breeds innovation. The adapt-authorial genitive is especially important because it opens the creative process to communication, generating awareness and acceptance of a story's mythical configurations, historical dimensions of the voices we mediate between, negotiate with or often contradict, and the perpetual incompleteness of artistic work.

The chapter on the dative case explores the question of how to capitalise on the mutual pervasiveness of different media in adapt-authorship and how to use it for personal artistic representation. A big part of this is what Govedić dubs "the Shakespearean theorem" – the intentional hybridization of expressive domains, which she deems a basic modality of contemporary adapt-authorship, involving an entire spectrum of media. Govedić states that hybridization is a form of erudition, and the sooner one accepts its omnipresence, the better for their artistic endeavours (she offers an interesting comparison of Tarantino and Godard). The first accusative of adapt-authorship is all about style, a seminal part of what makes art recognizable. Govedić highlights the openness and clarity of a strong artistic style, which harbours the potential for stylistic (and therefore, formal) transformation. Adapt-authorship thrives on the inviting clarity of another's

artistic style because it demands its radical re-evaluation in a new style. For Govedić, this is like jazz: one knows a style so well they can intervene and make their own conceptual variations. Govedić's second accusative emphasizes the importance of a fictional character's entire disposition probing into relevant ethical and philosophical problems in order to get strong and far-reaching reception. The luditive rightfully takes the central spot in the book, as it is the case of playfulness and play, prerequisites of adapt-authorial creativity. The chapter on the locative considers adapt-authorial space, pondering how one work envelops another, and showing how even a most faithful remake provides a new relationship to the space of what we perceive as the classic or the original. Adapt-authorship, therefore, engages in the rhetoric of artistic space, as shown in the example of Van Sant's *Psycho*. In the case of the temporative, adapt-authorship intervenes in chronology and history, imaginatively manipulating the time dimension, as is the case with Marvel Studios. The vocative is an interesting case of live-action adapt-authorship, while the instrumental is all about the exchange of what is personal as a tool of adapt-authorship, which implies an intimate, stylistic exchange. Finally, the imaginative case exposes imagination as a cognitive experiment and the main reason for any adapt-authorial process.

For some, Govedić's conversational delivery might seem somewhat too subjective and casual from a scientific discourse perspective; however, these stylistic choices also neatly reflect the book's main point, pertaining to the adapt-authorial articulation of subjectivity through negotiation and dialogue with other (subjective) voices. If there is one thing Govedić's book achieves, it is the clarity of her (adapt-)authorial voice. This voice is, in fact, so clear it inspires the urge to articulate a reply and explore her arguments through practice. What more could an author hope for?

Michael E. Mann, *The New Climate War: The Fight to Take Back Our Planet*. New York: Public Affairs, 2021.

Marijeta Bradić (marijeta.bradic@gmail.com)
University of Zagreb

Lately, the media is rife with news about the supposed hazards of toxic chemical solar panels, the dangers of wind turbines for bird populations, concerns about highly flammable batteries in electric vehicles, etc. At the same time, those same media outlets claim that individual choices such as switching to a vegan diet, recycling, and reducing personal air-travel are essential in combating climate change. Then there is news which is pro-nuclear, claiming that transition to nuclear power is the only viable option if we're aiming to net zero emissions by 2050. Surprisingly, however, most of this news have very little to do with the concerns about the environment. What they all have in common is the fact that they are knowingly or unknowingly, serving the interests of fossil fuel industry, which is set to disinform, deceive and divide the public, and ultimately delay climate action.

In his book *The New Climate War*, renowned climatologist Michael E. Mann takes on the task of debunking some of the most popular misconceptions surrounding the debate about climate change. As one of the world's leading climate scientists, Mann is most famously known for the "hockey stick," the graph published in 1998 that shows the average global temperature over the past 1000 years with a sudden, sharp increase in a short period of time. As one of the key figures to demonstrate that human activity was the cause of global warming, he was himself the target of attacks by fossil fuel lobby. And, as someone who has been facing the enemy since the beginning, throughout the pages of *The New Climate War* he shares with his readers the "decades of experience on the front lines of the battle to communicate the science of climate change" (15).

According to Mann, the roots of climate denial campaigns can be traced back to the early sixties and seventies, when two interesting cases appeared. The first one he describes as the "cautionary tale of the clash between science and industrial or corporate interests" (20). It

was the attempt of tobacco industry to hide the health threats of their products from the public, even though these were well established by their own scientists. The second one is the case of Rachel Carlson who, after warning the public about the dangers of the pesticide DDT in what later became one of the most important environmental books *Silent Spring* (1962), became the victim of a “full-on character assassination campaign” by corporations such as Monsanto (21). The strategies that were used for discrediting these health and environmental concerns are still implemented today in climate denial campaigns. Even more so, many people involved in discrediting the data behind these cases are part of an organised climate denial movement. In other words, these two cases of denial campaigns are just the beginning of an intricate story about the ongoing climate war.

The New Climate War contains nine chapters organized around various forms of inactivism, all of which mnemonically begin with the letter D: denial, disinformation, deflection, delayism, and doomism. The chapters cover a wide spectrum of topics related to climate misinformation campaigns, beginning with the roots of climate deflection, which are traced back to the gun lobby, the Big Tobacco, and the beverage industry. Each of these actors have resorted to instilling doubt and shifting responsibility from governmental regulations to individual consumers in strikingly similar manners. In the case of the gun lobby, under the moto “Guns Don’t Kill People, People Kill People” from 1920s, the aim was to divert attention from criminal violence caused by weapon possession. The tobacco industry resorted to similar rhetoric, coining the company’s internal memo: “Doubt is our Product”. Another example of such campaigns was the iconic “Crying Indian” ad from 1971, which featured a supposedly Native American (but in reality an Italian American actor) under whose tearful portrait appears a familiar statement: “People start pollution. People can stop it.” Once again, both the blame and the responsibility are shifted to the individual.

All of these cases serve as introduction to the unfolding story of pervasive denial of anthropogenic climate change, starting from the narrative of individual responsibility. Here we encounter various claims about meat consumption being worse than burning oil because animal agriculture apparently exceeds fossil fuel industry in polluting the environment. The author reveals that even the concept of a personal carbon footprint was promoted by the oil company British Petroleum in 2000s. While it is indeed necessary to stress the importance of individual responsibility, these claims serve as a mere deflection tactic for shifting the burden to the individual, whose “personal actions mean little without systemic change” (96).

Mann then proceeds to the debates about carbon pricing, revealing

how various interest groups sabotaged such regulations, which, in his opinion, could be an effective solution to battling climate change (an opinion, we might add, that is quite unpopular amongst the progressive left). In addition to this, Mann argues that we need to turn to what he calls the fossil fuel industry's main competition: renewable energy (139). Combined with market-based solutions such as carbon tax and cap-and-trade system, renewables are the answer to our burning issue, even though both solutions were sabotaged by the fossil industry from the very beginning. The narrative that the fossil industry is trying to instil in the public domain consists of various examples of technofixes and geoengineering solutions, which are discussed in a separate chapter ("The Non-Solution Solution"). These range from already implemented, but nonetheless problematic technologies like carbon sequestration, to more science fiction-like scenarios such as Mars terraforming. However, Mann shows that these supposedly miracle technologies are only delaying climate action, instead of offering real long-term solutions.

Furthermore, there are those narratives that do not even pretend to care about climate action, playing into the feeling of fatalism and defeatism. Such climate doomism that nowadays abounds in the media is one of the main subjects of Mann's book. Take, for example the title of an article by the American novelist Jonathan Franzen: "What If We Stopped Pretending? The Climate Apocalypse Is Coming. To Prepare for It, We Need to Admit That We Can't Prevent It" (*The New Yorker*, September 2019), or a more recent journal tag line: "Soon it will be unrecognisable: total climate meltdown cannot be stopped, says expert" (*The Guardian*, July 2022). Assumptions like this, Mann argues, not only paralyze our actions, but also are often based on bad science, which makes them perfect allies to fossil fuel industry interests. Contrary to such dire predictions, the book offers a whole chapter about why there is still reason to stay hopeful ("Meeting the Challenge").

At the end of the book, Mann concludes this saga of attempts to sabotage climate action with a "four-point battle plan", stressing the importance of fighting the climate war on multiple fronts (16). The first step is to *disregard the doomsayers*, who can immobilize any meaningful effort to make change. Equally important is to *educate* those who are the victims of the so-called "doom porn" (276). In Mann's words, it is important to acknowledge both the sense of urgency and agency. This means that, while it is important to be aware that it is too late to prevent harmful impacts of climate change, we must not fall prey to defeatism, as there is still time to act. "Every ounce of carbon we don't burn", Mann notes, "makes things better" (279). Moreover,

we must model our actions after the youngest generation which are “the game-changer that climate advocates have been waiting for” (16). Finally, we must work towards *systemic change* through supporting policies that will incentivize the transition to clean energy (276–282).

In a time when we just recently witnessed Covid-19 related disinformation campaign and conspiracy theories about the Russia-Ukraine war, this is truly a timely book. Through its comprehensive analysis of the climate denial campaign cases, it can teach us about broader issues, namely about how to differentiate between media sensationalism and/or pure political propaganda, and unbiased facts. Its importance lies not only in arming its readers with critical-thinking tools to fight the climate war, but also the larger war against disinformation, which is the trademark of these odd and turbulent times we are living in.

***Translating and Interpreting in Korean Contexts: Engaging with Asian and Western Others*, Eds. Ji-Hae Kang and Judy Wakabayashi. Routledge: London and New York, 2021.**

Emilia Wojtasik-Dziekan (emilia.w@amu.edu.pl)

Adam Mickiewicz University

A valuable recent addition to Korean and translation studies is, without doubt, the title *Translating and Interpreting in Korean Contexts. Engaging with Asian and Western Others*. This monograph, edited by Ji-Hae Kang and Judy Wakabayashi, both with an impressive track record in the world of translation with Asian languages, consists of thirteen chapters written by various authors that coherently present Korean achievements in the field of translation.

The book is very well written and edited, providing a solid research basis for further work on various materials and from various perspectives, presenting the interdisciplinarity of Korean translation and its various dimensions, e.g. historical, contemporary, oral, written, environmental, audiovisual, and more. The monograph opens with an insight into the past, and closes with a vision of the future. The well-thought-out structure of the book emphasizes with every chapter that translation has been a bearer of modernization and progress, allowing for contact with other countries and civilizations. In the *Introduction*, the editors give a signal of what the readers can expect, and what they will receive on reading the entire book – and so the technical layout and thematic arrangement of individual chapters also allows for the gradual assimilation of the presented information. As one reads, one appreciates the clear structure of the two parts: the one made up of chapters with a more historical background and one made up of texts focusing on more contemporary translation issues.

The first chapter by Baek Okkyoung (2021) introduces the world of the historical conditions which translators worked in during Joseon times. The translators' duties and rights, and also human vices, often

resulting in behaviour unworthy of an official in Confucian Joseon, are shown. Speaking about the status of translators at that time, their social perception both by *yangban* (양반) and the lower social strata *chungin* (중인) is also presented.

Yu Jung-hwa (2021), on the other hand, introduces the reader to the world of changes at the end of the 19th century, which was marked by constant social, political and economic tensions, resulting in contesting stagnant conservative norms. Emphasizing the shift in education from “China-focused” to “Western-oriented” (31), she paints a noteworthy track record of the development of translation studies education in Korea, pointing to the factors shaping education and history, relationships and impact on society, as well as the flexibility and changes within institutions. The determinants of Japanese policy and, during the occupation, the shift of emphasis to practical subjects and Japanese language teaching, lead to a summary of historical, political and economic factors.

In the next chapter, Choi Jinsil (2021) describes the problems of translating religious texts with the example of the achievements and profile of the Canadian missionary, Gale, who undertook work on the hagiography of the Buddha. The very fact that it is the work of a missionary is surprising. The author’s social perception in Korea was weighed down by his religion, through the prism of which Gale’s output was assessed without a deeper analysis of his skills. The examples given in the text indicate that Gale translated *The Life of the Buddha* with a deep understanding and a positive attitude. The analysis of the translation of the story beautifully shows the internal transformation of the translator, maturing and consciously making decisions that also show his path of transformation (a kind of a religious paradox). The examples, in turn, show how much the translator has ‘christianized’ the translation of the Buddha’s hagiography through the use of biblical style and terminology.

Yu Han-Nae (2021) surprises the reader with the issue of social Darwinism in Japanese, Chinese and Korean specialist translations. Against this background, the author emphasizes the problem of borrowings expressing previously non-existent concepts in translation, and by quoting the explanations of the translators she highlights the phenomenon of neologisms of various types (old, with a meaning shift, and new). The author discusses social changes as a step towards the modernization of Korea, Japan and China.

The chapter by Theresa Hyun (2021) is devoted to literary translation. The author constructs her chapter around literature during a Japanese colonial period (1910-1930) and North Korean writing (1940-1950). She writes about the work of Han Yong-Un and the influence of Tagore’s

poetics also in the context of translation as a medium of new ways of expressing lyrical mood. Tagore's then Korean translators (Kim Ok and Yang Ju Dong) showed a different approach to the output, not only in the vision of the translation (free vs. faithful) but also in terms of subject matter, which led to a fierce polemic between them. This dispute led, paradoxically, to the flourishing of literature and literary translation. The occupation period led to social changes resulting in women's activity. Foreign feminists, writers and translators also marked their presence at that time, such as the writer Im Sun Duk (who moved later to North Korea), whose output is analysed through the prism of Western trends in translation. In her works, she shows an approach bearing the features of domestication, and thematically, her works show and promote the ideal of woman in North Korea that combines family roles (mothers, wives) and professional roles (activists and workers).

Newspapers as another medium for publishing translations of various kinds of texts as a means of disseminating knowledge are mentioned in the text by Kim Ye Jin (2021). During the Cold War period, newspapers were a propaganda tool, with particularly careful selection of content. The text focuses on the title *Wolgan Amerika*, thanks to which the US could create its own image in South Korea and also influence the policy-making process. The Koreans saw in this cooperation a way to improve the level of education. Particularly valuable are examples showing decisions that perfectly illustrate errors in the light of the art of translation, but which were made consciously in order to manipulate the recipient. They also show problems with the lack of equivalence. One of the most interesting measures was transliteration for foreign proper names.

An interesting chapter is Kang Ji-Hae's (2021) text about the translation of Samuel Smiles' work. The chapter focuses on the phenomenon of retranslation and paratextual elements referring to the background of the translation publication process and its reception. Retranslations discussed over the centuries are a significant contribution to the development of translation in Korea. The discussed eighteen examples of text translation show different approaches to the original (adaptations, versions under different titles, etc.). The author conducts her argument by grouping the retranslations historically, showing also changes in the translation approach and technical and editorial elements as a background in order to create a specific perception. Therefore, it can be said that translation shapes reality in a specific way. It is emphasized that in re-translations, paratextual elements are sometimes more obvious, sometimes more hidden, but thanks to such analyses not only is the phenomenon of translation discussed, but also the

often-overlooked phenomenon of indirect translation.

Institutional translation with the use of the media as a medium disseminating knowledge and shaping certain attitudes and perceptions, and the translator associated with it, but often without specialized knowledge, is looked at by Hong Jungmin (2021). Institutional translation based on industry press texts assumes the presence of three elements, so she examines whether and to what extent the model was implemented in the Korean-English translation process. The article discusses the individual stages until the desired result is achieved, together with examples of errors in the production of the translated text, and provides valuable comments indicating the importance of the translator's competence, the cooperation of the client in translation and cooperation with the proofreader.

Kim Kyung Hye (2021) looks at translation that is *de facto* voluntary work, but done by professionals who care about content with the lack of censorship. She pays particular attention to trans-editing procedures in its various areas. The article focuses on texts devoted to the subject of 'comfort women', and in particular how translations of articles reflect, or to what extent they change the meaning of the topic in this discourse. This shows another face of translation, in which juxtaposition gradually makes the reader aware of the importance of 'correct' translation and the enormous impact of words on the world. The article interestingly shows how different the approach to the original can be, depending on whether the translator is an independent person, or related to an ordering institution.

Lee Seryun (2021) introduces the reader to the world of translations made on online fan forums for serials, while emphasizing the contribution of translators as "productive agents of popular culture" (166). They deal not only with translation (e.g. subtitling), but also information-related activities as they supplement entries on the web, create graphics with text elements from the series or write popularizing texts for a given series. Thus, the author highlights the future fields of exploration for amateur translators, translator-fans or professional translators, often cooperating in the name of popularizing a given element of mass culture and using various types of translation in a variety of manners.

The chapter by Lee Jieun, Choi Moonson, Huh Jiun and Chang Aili (2021), dedicated to environmental translation, sheds light on the current South Korean context, highlighting the increasing demands on limited human and material resources. The authors refer to the most important translation services provided by MOGEF to multicultural families, in light of the demand for specific languages and types (interpretation/translation) over the years, and in specific circumstances.

An important element is to pay attention to the motivation to work and satisfaction with work. The chapter is based on a survey and qualitative research conducted among employees (senior and lower level) in the MOGEF T&I services help centres, which provides holistic comprehensive information to improve services and communication within the centres, and not only to enforce obligations from employees.

The penultimate text by Lee Hyang and Yun Seong Woo (2021) is a departure from the previous review of historical or empirical translation studies and focuses on philosophy in translation. Shedding light on the theoretical approach to contemporary Korean concepts of translation, the authors pay special attention to European philosophers, with particular emphasis on French ones. From the place of translation in philosophy, through the philosophical discourse in translation studies, the authors skilfully paint a picture of the internal development of this research discipline. Thus, areas, approaches, and types of research are discussed, in order to lead the reader ultimately to future, potentially new, interdisciplinary (or not) fields of science and philosophical practice.

Changes in the paradigms of translation, including interpreting, are discussed in the final text at the end of the book. It focuses on interpreting and gives an insight into the South Korean educational foundation for the discipline. However, it not only lists the main academic centres where young students can learn interpretation, but also lists the main journals devoted to the subject. Of particular value is the list of paradigms observable in this discipline (see Won Jong Hwa 2021: 222) in South Korea in the years 1997-2014. It forms the basis for the subsequent quantitative analysis of achievements in particular dimensions of interpreting, which in turn provides and constitutes the basis for the authors to draw conclusions and indicate some prognoses for the future.

Reading these thirteen chapters provides the reader with a comprehensive insight into the topic of translation in Korea, both historically and in contemporary terms. Therefore, this ranking is valuable, because it allows you to sail through the ocean of theoretical knowledge and practical examples, not only referring to individual eras and stages of development of this field, but also to various areas of its implementation. The meaning of the translator, and the knowledge and competences which are particularly desirable in selected types of translation becomes visible. The monograph shows problematic areas, but also gives hope, because in addition to the quality of the work performed, more and more attention is paid to the comfort of work performed by the contractor – thus an attempt to reconcile the interests of both parties, the translation contractor and the client, is visible. What is

particularly valuable in this book, among many other elements, is the examples of errors cited, which for various reasons happens relatively rarely. The book is a valuable asset for Korean scholars and philologists, as well as theoreticians and practitioners of translation.

Fisher, Mark. *Postcapitalist Desire: The Final Lectures*, edited by Matt Colquhoun, Repeater, 2020.

Mueller, Gavin. *Breaking Things at Work: The Luddites Are Right about Why You Hate Your Job*, Verso, 2021.

Andrea Jović (andrea.jovic11@gmail.com)
University of Zagreb

As Mark Fisher's titular, ambiguously named farewell playlist suggests, across the Left there is a strong consciousness of the obsolescence of labor. *Postcapitalist Desire: The Final Lectures*, a collection of Fisher's five final lectures named after his seminar at Goldsmiths, teems with this knowledge. As with most of Fisher's works, it radiates a deep desire to rekindle futuristic tendencies in pop culture and construct a positive leftist project for a radically transformed future. Each of the five chapters, or seminars, is dedicated to reckoning with particular political issues that have led to the present malaise of what Fisher terms "capitalist realism."

The first chapter, which simultaneously serves as an introduction to the course, analyzes three different outlooks on the future, Srnicek and Williams's accelerationist one, Gibson-Graham's appeal for economic diversity and new affects, and Paul Mason's open source politics. In the second lecture Fisher couples Herbert Marcuse and Ellen Willis to shed light on the failure of the 60s counterculture. In the third lecture he analyzes the concept of consciousness raising, proposing that the subordinated are the only social group that can develop a consciousness and in so doing change objective reality. In the fourth lecture he tackles the splitting that occurred between class and all other forms of consciousness, which brought about today's identity politics largely divorced from class concerns. In the fifth, he grapples

with a seemingly inimical text – Lyotard's *Libidinal Economy*, in which Lyotard infamously argues that workers experience *jouissance* in their own exploitation.

As Fisher mentions numerous times, the syllabus does not contain any texts by Deleuze and Guattari, yet the whole course is heavily indebted to their writings. One of the concepts in their works which the course recurrently explores is that of acceleration. Relying on Srnicek and Williams's book *Inventing the Future*, Fisher seems to be arguing in favor of an accelerationist viewpoint according to which automation can usher in a labor-free future with plenty of leisure time to be used at will, although he does not condemn seemingly “folk localist” projects as readily as Srnicek and Williams do. This is a point which Gavin Mueller strongly contends with in his recent publication *Breaking Things at Work: The Luddites Are Right about Why You Hate Your Job*.

In this work, Mueller notes that numerous contemporary leftist writings rest on the premise that automation will be liberating for workers. From the aforementioned *Inventing the Future*, through Peter Frase's *Four Futures*, which, as Mueller notices, holds automation as a constant in all of its four projected planetary futures, to probably the most radically techno-optimistic book of the bunch, Aaron Bastani's *Fully Automated Luxury Communism*, which maintains that a fully automated future with artificial food and asteroid mining is not only desirable, but readily available, most leftist authors hold that automation will break workers free from the necessity to work and allow them, aided by some form of guaranteed income, a better, leisurely future. However, Mueller's point of view is quite different. In his viewpoint, “to be a good Marxist is to also be a Luddite.”

Mueller's argument against automation escapes the trap of “folk localism,” as described by Srnicek and Williams. He rejects fantasies of a pre-technological world and reunion with a pure, natural human essence. Mueller's argument is that technology is never value-neutral and that it reproduces the power structures which develop it, always managing to divide and defeat workers who try to fight it. He contends with “full automators” views and reminds his readers that automation is never full, and that rather than eliminating jobs, it simply recomposes the labor market and polarizes work into highly paid occupations and the lowest paid jobs that cannot be automated away. The middle tier occupations are completely wiped out except for a stratum of work that remains ineradicable. He goes on to argue that automation reproduces productivist values inherent to capitalism and latently adheres to a teleological belief that technological advancement is necessary and necessarily good. His goal, in line with what he perceives as essential for any Marxist writing, is thus to outline various workers' struggles

related to automation in order to understand them and be able to theorize ways out of them. He goes on to outline the history of the original Luddite movement as well as many other instances of workers' sabotage of machines like Wobblies in the US, or the subversive 80s IT magazine *Processed World*, which, for him, serve not only to disrupt work, but also to forge a shared consciousness.

Mueller makes a lot of very compelling points, for example, he argues that introducing scientific methods into work organization was never done with the intention to find ideal ways to organize work, but to limit the workers' power to disrupt the work process. He also astutely describes how some processes, such as self-checkout at grocery stores, pose as automation, but actually proliferate unpaid labor, where customer labor replaces that of unemployed cashiers. As is ultimately revealed in the final pages of *Breaking Things at Work*, Mueller adheres to a degrowth perspective. He proposes to replace the accumulation of capital with an output similar to that from the 60s or 70s and focus on technological maintenance rather than innovation.

However, as Fisher points out relying on Lyotard, there is no outside or previous state to which we can retreat in the combat with capitalism. To take one example – even if we fully ceased emitting carbon dioxide, we would still be unable to stop, let alone reverse, climate change. What's even more, and what Mueller does not at any point take into account, is the *jouissance* of capitalism, the fact that humankind would not so readily give up on their comfort and consumerist abundance. Moreover, Mueller does not make it fully clear how technology necessarily entails power asymmetry. For example, when he disputes the belief of certain feminists, such as Shulamith Firestone, that technology could enhance women's political position and denaturalize gender, by saying this would only give more power to the male-dominated field of science, it remains unclear why in a socially transformed world science should stay fixed as a male-dominated domain.

Breaking Things at Work, thus, fails to fully articulate its critique and remains too entangled in the present to be able to imagine current injustices ever being reversed. Although Fisher grapples with far more complex and nihilistic theories, he manages to distill a positive project out of them. Sadly, his exploration ended before he could provide us with more than glimpses into what he believed was a pathway out of capitalist realism, but it leaves an exciting, and much more potent blueprint for future considerations than Mueller's retreat to the past.

L'importanza dell'amicizia femminile in L'amica geniale di Elena Ferrante

Dora Sučić (dsucic@ffst.hr)

L'amicizia è uno dei primi ed essenziali sentimenti che gli esseri umani incontrano e tale rimane anche nella vita adulta dopo l'adolescenza in cui gli amici sono spesso più importanti per l'individuo dei propri genitori. L'amicizia, nelle sue molteplici forme e declinazioni, è incardinata e cardinale in quasi tutte aree sociali nel corso della storia eppure è spesso una relazione sociale trascurata da parte della critica letteraria. Eppure, non è soltanto un "volersi bene", non si esaurisce in quel legame semplice incentrato sull'affetto, aiuto reciproco e voglia di divertirsi insieme, ma è, riprendendo il concetto da Aristotele, ciò che ci fa sentire che esistiamo.

L'intimità dell'amicizia, scrive Derrida, sta nella sensazione di riconoscersi negli occhi di un altro, nello sguardo. Continuiamo a conoscere il nostro amico, anche quando lui non pensa più a noi. Dal momento in cui facciamo amicizia con qualcuno, sostiene, ci stiamo già preparando per la possibilità di sopravvivere a lui, o lui a noi. Dei tanti desideri che leghiamo e che proiettiamo sull'amicizia, poi, "none is comparable to this unequalled hope, to this ecstasy towards a future which will go beyond death". (Derrida 3)

Derrida vede quindi l'amicizia come un concetto potenzialmente eternizzante, ma anche particolarmente illusorio, non facile da definire o descrivere. Nel volume *The Politics of Friendship* mette in evidenza i paradossi che i concetti di amico/nemico comportano. Questi paradossi si rivelano sin dalla nota citazione "O my friends, there is no friend." (Derrida 1) con cui apre il libro. Attraverso questa citazione, Derrida cerca di dissociare l'amicizia non solo dalla fratellanza e figure fraterne, ma anche da ogni rappresentazione del rapporto tra amici. Ogni relazione di amici, in altre parole, si può interrompere ed è quindi anche una non-relazione che comporta una "morte", una "perdita". Derrida critica anche le possibili analogie tra l'amicizia e la fratellanza chiedendosi:

Why would the friend be like a brother? Let us dream of a friendship which goes beyond this proximity of the congeneric double, beyond parenthood, the most as well as the least natural of parenthoods, when it leaves its signature, from the outset, on the name as on a double

mirror of such a couple. Let us ask ourselves what would then be the politics of such a 'beyond the principle of fraternity. (Derrida viii)

Tradizionalmente si ritiene che l'amicizia debba implicare reciprocità, vicinanza e devozione, ma Derrida si chiede piuttosto se la vera amicizia non debba riconoscere piuttosto l'importanza della separazione, della distanza, dei confini. Leggendo il romanzo di Elena Ferrante *L'amica geniale* (2011), che inaugura l'omonima tetralogia, si ha l'impressione che protagonisti vogliano confermare proprio questa tesi. Il tema dell'amicizia è, veniamo ammoniti sin dal titolo, il tema centrale nel romanzo, ma anche negli altri tre volumi del polittico: *Storia del nuovo cognome* (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013), *Storia della bambina perduta* (2014). La stessa "Elena Ferrante", è lo pseudonimo di una scrittrice italiana dall'identità biografica incerta, sembra voler istaurare un rapporto di assenza col il proprio pubblico dei lettori negandosi se non nei dati tutti da decifrare nei romanzi in un percorso amicale derridiano. I suoi romanzi, d'altro canto, vogliono essere una narrazione volta proprio a ovviare a un'assenza: recuperare il corpo e la voce femminile dalla loro posizione subordinata all'interno di una cultura dominata dalle voci maschili. La Ferrante sviluppa una poetica che contiene "something post-ideological about the savagery with which Ferrante attacks the themes of motherhood and womanhood. She seems to enjoy the psychic surplus, the outrageousness, the terrible, singular complexity of her protagonists' familial dramas"¹. Di conseguenza, negli ultimi anni, i romanzi di Ferrante hanno attirato un'impressionante attenzione popolare e critica in tutto il mondo. Questa crescente visibilità delle voci femminili ha rinvigorito la scena letteraria anche in Italia, incoraggiando una nuova ondata di scrittrici e sconvolgendo l'istituzione letteraria dominata dagli uomini, producendo il cosiddetto "Effetto Ferrante":

When viewed within the framework of world literature, the "Ferrante Effect" complicates Moretti's (2000) metaphor for the development of the modern novel as a tree or a wave. While growing out of a local context (tree), Ferrante's literary imaginary has spread (wave) throughout the world, but it has also returned to its original culture revitalizing and innovating it, importing its literary capital accumulated through translation (Milkova 9).

Il lungo arco temporale del romanzo *L'amica geniale* che racconta gli eventi dell'infanzia e dell'adolescenza di due ragazze, Elena Greco, detta Lenù e Raffaella Cerullo detta Lila, rivela anche l'influenza formativa dell'amicizia che per molti versi plasma ciascuna di loro in

1 James Wood, "Women on the verge. The fiction of Elena Ferrante", in *The New Yorker*, 21 gennaio 2013.

un evolutivo gioco di rimandi e rimpalli emotivi. Iniziata quando entrambi erano bambine, l'amicizia nel contesto del rione postbellico ha trasformato Lila ed Elena nelle persone che sarebbero state da adulte. Il romanzo presenta l'amicizia in termini inevitabilmente ambivalenti: è dolorosa e talvolta distruttiva e devastante, soprattutto per Elena ma fondamentale, esistenzialmente stimolante attraverso la sempre presente positiva rivalità tra le due ragazze. Il romanzo di Ferrante in questo senso non è convenzionale e richiama l'attenzione sugli aspetti oscuri dell'amicizia femminile. I romanzi della tetralogia non narrano solo gli avvenimenti che si susseguono nella vita delle due ragazze, ma la condizione delle donne in un determinato periodo storico, il dopoguerra del *boom* economico. La vicenda imbastita da Ferrante non sono solo le vite parallele di Lenù e Lila che s'incrociano nell'amicizia, ma una storia di contrasti forti, esterni e interni, che mettono a dura prova le scelte delle due ragazze. Leggendo i romanzi come corali, andando cioè oltre le due protagoniste, il lettore nota la costante presenza di tematiche sociali che conferiscono spessore alla vicenda e ai personaggi: la povertà, la miseria, la camorra, la lotta sociale. Pur nella loro importanza, sono temi che fanno comunque da sfondo al *fil rouge* del romanzo: l'amicizia come percorso di formazione nella vita delle due donne, molto diverse fra loro sia caratterialmente che fisicamente.

Esaminando l'intero *opus* della Ferrante fino ad oggi, Stiliana Milkova esamina le realtà linguistiche, psichiche e corporee-spaziali che costituiscono i soggetti femminili che Ferrante ha teorizzato. Nel suo *Elena Ferrante as World Literature*, Milkova stabilisce metodicamente come Ferrante articoli una soggettività femminile incarnata che inizia quasi sempre con la disintegrazione dell'identità della protagonista dopo anni di violenza patriarcale nelle sue molteplici forme:

Ferrante's writing constructs and sustains a new female embodied subjectivity emerging from the structures of patriarchal oppression and producing new expressive forms that bypass or eliminate altogether these structures. The modes of patriarchal oppression her novels dramatize—physical and symbolic violence; objectification and commodification of the female body; imprisonment within traditional constructs of femininity; linguistic and intellectual subordination; and topographic and spatial configurations of power—are both uniquely situated and easily relatable. They evoke a long-standing cultural tradition of marginalizing, vilifying, silencing, or subjugating women who challenge existing hierarchies. (Milkova 10)

In effetti, ciò che l'analisi della Milkova mostra nel volume è soprattutto la potenza della narrativa di Ferrante che si fonda sull'uso sapiente (recondito) delle teorie femministe, della psicanalisi che,

assieme alla componente storica amalgama, all'interno della propria narrazione: "Instead of rehashing the principles of psychoanalysis and feminist theory, she uses them as narrative building blocks, as points of departure and exploration of the female body and psyche" (Milkova 14). Elena Greco, che ha sessantasei anni e abita a Torino, si accinge a scrivere la storia della sua amicizia con Raffaella Cerullo. Il romanzo comincia con un prologo, in cui Rino, il figlio dell'amica, comunica a Elena, che sua madre è scomparsa. Dal 2005, Elena non ha più contatti con Lila. Quando sente che la sua amica ha abbandonato la propria casa senza lasciare nessuna traccia di sé, si mette a scrivere la storia della sua relazione con Lila impostandola quasi come l'ennesima sfida all'amica: "Vediamo chi la spunta questa volta, mi sono detta. Ho acceso il computer e ho cominciato a scrivere ogni dettaglio della nostra storia, tutto ciò che mi è rimasto in mente." (Ferrante 14). Questa competizione è tra il desiderio di Lila di "cancellare tutta la vita che si era lasciata alle spalle" (Ferrante 13) e il desiderio di Elena di ricostituirsi quella vita raccontandola. Quando lancia la sfida, Elena insinua la natura ripetitiva, quasi ciclica, del loro conflitto e il rapporto ambivalente e spesso teso tra le due donne evidente punti più importanti della tetralogia. Si tratta di una relazione complessa perché accompagnata da sentimenti contraddittori di amore e di rivalità. Nel primo romanzo si raccontano l'infanzia e l'adolescenza delle due amiche che abitano in un difficile rione operaio di Napoli dove la violenza e le faide sono comuni. Elena e Lila si conoscono quando hanno sei anni e sono compagne di classe. Elena ammira la ribellione di Lila² e l'ostinato coraggio. Lila è un'intelligenza precoce: all'età di soli sei anni è in grado di leggere e scrivere da autodidatta. Elena è gelosa dell'intelligenza di Lila e dell'attenzione che riceve dalla Maestra Oliviero, ma è anche incuriosita da lei. Le due ragazze giocano spesso insieme: hanno ognuna la propria bambola e queste bambole sono quasi dei totem della loro infanzia, la loro amicizia. Nei loro giochi, spesso creano trame violente o orribili con loro bambole da protagoniste riflettendovi la dura realtà che le circonda e che le priva dell'innocenza. Quando Lila, spirito audace e spericolato, lascia cadere le bambole in una cantina è un gesto che annuncia gli altri rischi che andrà a correre più in là, nel corso della vita adulta. Suggerisce anche il modo in cui si intrecciano le esperienze e le identità dei due: ciò che accade all'una influisce sul destino dell'altra. Il primo periodo della loro amicizia mette in evidenza l'influenza della rivalità e dell'ambivalenza sulla loro relazione. Lila

2 Secondo Anna Nozzoli, l'educazione repressiva rietra tra i *loci communes* della condizione della donna, assieme all'enfatizzazione del ruolo della madre e al rapporto subalterno con le figure maschili (Nozzoli 157).

sembra dominare Elena. Mentre Lila non è una bambina simpatica e risulta socialmente ostica, Elena è più docile e obbediente. Elena può sfruttare la sua capacità di controllare le sue emozioni e nascondere ciò che sente veramente. Lila, con il suo temperamento più volubile, ha meno probabilità di farlo. Lila è per Elena un importante modello comportamentale contrapposto al modello femminile stereotipico: è cattiva, creativa, aggressiva, coraggiosa, intraprendente, assertiva, indipendente:

Sembrava la più forte di noi bambine, più forte di Enzo, di Alfonso, di Stefano, più forte di suo fratello Rino, più forte dei nostri genitori, più forte di tutti i grandi compresa la maestra e i carabinieri che ti potevano mettere in prigione. Sebbene fragile nell'aspetto, ogni divieto davanti a lei perdeva consistenza. Sapeva come passare il limite senza mai subirne veramente le conseguenze. Alla fine la gente cedeva e addirittura, per quanto a malincuore, era costretta a lodarla. (Ferrante 57)

Questa citazione rivela la percezione infantile di Elena su Lila evidenziando la sua ammirazione e paura per l'amica. Gli scontri sempre più frequenti sottolineano la forza, mentale e fisica, di Lila: il testo appena riportato inizia paragonandola ad altri bambini e termina paragonandola a figure di autorità adulte. Si crea così una giustapposizione tra la fragilità fisica di Lila, che viene rimarcata per tutto il romanzo, e la forza della sua volontà, del suo intelletto e della sua capacità di persuasione. La descrizione di Lila da parte di Elena suggerisce che lei le invidia la capacità di evitare le conseguenze, ma crea anche la prefigurazione che un giorno l'incoscienza di Lila potrebbe raggiungerla.

I loro progetti futuri rivelano i diversi aspetti della loro personalità. Lila è pragmatica, scaltra e sempre con i piedi per terra: si concentra su piani immediati e fattibile, riflette sulle reali esigenze del mercato e vuole portare prosperità materiale per sé e per la sua famiglia. Elena, invece, vuole conoscere l'orgoglio di aver scritto qualcosa, di esser riuscita a lasciare una traccia permanente, di avere un riconoscimento diffuso, di essere considerata un'intellettuale. È più interessata alle ricompense psicologico-emotive o persino morali che pratiche, quando sogna di diventare un giorno una scrittrice, benché immagini anche la ricchezza. Lila ed Elena tendono a essere gelose l'una dell'altra. Elena spesso invidia Lila per il suo coraggio, la sua capacità di difendere sé stessa e per il modo intuitivo in cui impara, anche dopo la fine della sua educazione formale. Man mano che invecchiano, Elena diventa anche gelosa dell'effetto che la capacità seduttiva di Lila ha sugli uomini. La concorrenza è uno stimolo importante per la loro carriera scolastica. Elena studia con grande fatica per restare al passo con Lila. Questa

rivalità intellettuale a scuola permette loro di diventare le migliori della classe. L'atto di Elena di sfidare l'insegnante di religione è segno di una maturità intellettuale oramai acquisita e caratterizzata da libertà e fiducia. Non è un caso che compia questo gesto proprio sotto l'influenza di Lila: continuando uno schema che esiste da quando erano bambine: Lila dà a Elena forza e fiducia in sé stessa, rafforzandola semplicemente con la sua presenza.

Ferrante usa l'amicizia come sfondo per altri temi, come una sorta di specchio in cui la politica, la società e il femminismo si specchiano con sullo sfondo di una Napoli povera. È chiaro che Elena e Lila siano consapevoli della 'vita bugiarda degli adulti', della violenza e delle lotte di potere, da sempre parte integrante della loro vita. Alleanze, divisioni e inimicizie in continuo cambiamento modellano il modo in cui i vari scolari interagiscono tra loro. Nella Napoli del 1950, come sottolinea costantemente Elena, la violenza domestica era una cosa quotidiana e le donne erano solo uno strumento di riproduzione e un premio da esibire nel quartiere come segno di potere, della potenza del maschio. L'amicizia era per le donne un beneficio, un lusso sociale che pochi potevano permettersi:

Nessuno ci capiva, solo noi due – pensavo – ci capivamo. Noi, insieme, soltanto noi, sapevamo come la cappa che gravava sul rione da sempre, cioè fin da quando avevamo memoria, cedeva almeno un poco se Peluso, l'ex falegname, non aveva affondato il coltello nel collo di don Achille, se a farlo era stato l'abitante delle fogne, se la figlia dell'assassino sposava il figlio della vittima. C'era qualcosa d'insostenibile nelle cose, nelle persone, nelle palazzine, nelle strade, che solo reinventando tutto come in un gioco diventava accettabile. L'essenziale, però, era saper giocare e io e lei, io e lei soltanto, sapevamo farlo. (Ferrante 101)

Questa citazione rivela la violenza e il caos dell'infanzia delle due amiche; fattori poi determinanti nella loro amicizia e paradossale forza d'attrazione che le spinte l'una verso l'altra. Lila ed Elena crescono in un ambiente esistenzialmente opprimente, un ambiente che è un limite; è un ambiente che le induce a condividere capacità intellettuali e immaginative, assenti negli altri residenti del quartiere, trovano conforto nella reciproca compagnia. L'immaginazione condivisa attraverso cui creano proiezione delle proprie vite diventa fonte di speranza e incoraggiamento.

Lila inizia ad essere gelosa quando Lenù sceglie di lasciare il quartiere per andare in un'altra città a studiare mentre lei deve restare in quartiere e lavorare nel negozio di famiglia. Allo stesso tempo, vede anche nella sua amica il suo unico modo per sfuggire alla miseria. Entrambe sono intelligenti e ambiziosi, ma solo Elena ha la possibilità di studiare e diventare qualcuno definibile come intellettuale. Essere

donne ambiziose in una società patriarcale come quella del “Rione” è ciò che le due ragazze odiano di più, e trovano l’una nell’altra, nella incessante reciprocità – talvolta palesantesi persino nei duri confronti – la forza per superare il sentimento di ansia paralizzante che viene dalle persone che le circondano. Si trovano in una bolla gigante mentre qualcuno fuori sta facendo le regole guardandole combattere l’una contro l’altra. Le donne devono essere consapevoli che la loro amicizia può essere davvero la scintilla di una rivoluzione, una dichiarazione politica e un credo sociale.

Derrida voleva sottolineare invisibilità dell’amicizia femminile all’interno della politica, un concetto in parte dovuto al fatto che le discussioni sulla politica spesso implicano riferimenti alle relazioni ostili e belliche, delle battaglie. Inoltre, in questa cornice tradizionale della politica come spazio di conflitto c’è spazio solamente per il maschio. L’identificazione della politica con la guerra significa che, poiché le donne di solito non sono associate alla guerra per via della loro presunta ‘debolezza’, vengono automaticamente obliterate anche dalla politica. Di conseguenza, non solo la guerra e l’inimicizia sono incentrate sugli uomini, ma anche l’amicizia è descritta in termini maschili: “What does ‘a friend’ mean? ‘A friend’ in the feminine? ‘Some friends’ in the masculine or feminine? ‘No friends’, in either gender? And what is the relationship between this quantum of friendship and democracy, as the agreement or approbation of number?” (Derrida 101). L’associazione dell’amicizia al genere maschile ha significato che al maschio è stata data la priorità e che l’amicizia è stata “fraternizzata”. Paragonando l’amicizia con la fraternità, le donne vengono neutralizzate diventando così invisibili. Ferrante, in questo senso, introduce due neologismi oltremodo interessanti, “frantumaglia” e “smarginatura”, e li usa quasi come una nuova cornice politica nella rappresentazione e nell’interpretazione delle sue protagoniste femminili.

Lila usa espressione “frantumaglia” per descrivere uno stato di sofferenza femminile, alludendo alla completa cancellazione, all’annullamento delle donne come soggetti: al loro esilio al di fuori persino di quello stato di emarginazione e degli spazi emarginati che già occupano. Lila lo sperimenta principalmente all’interno di situazioni di genere e di potere, quando l’arroganza maschile e la forza brutale minacciano i confini del corpo e della soggettività femminile. Stiliana Milkova pertanto definisce “frantumaglia” come “a feminine expression of internalized violence, of fragmentation and mutilation.” (Milkova 18). “Frantumaglia” sembra già nell’etimo voler indicare quell’osmosi eccessiva che porta alla cancellazione dei limiti del sé, al proprio ridursi a carne macinata:

It seems to suggest a certain fear of the undifferentiated self, that is, of losing control over one's language and body, of the dissolution of corporeal contours. The fear of death as the ultimate form of non-differentiation and liquefaction of the flesh underlies *frantumaglia* as well. Then *frantumaglia* is the loss of boundaries, the porousness or reversibility of inside and outside, self and other, past and present, life and death. It is the female body out of control, incontinent and leaking (Milkova 36).

Sebbene la "smarginatura" e la "frantumaglia" siano associate soprattutto a Lila che ne articola gli effetti, è Elena la persona che prima ne sperimenta i sintomi nell'infanzia:

Fui presa da una sorta di disfunzione tattile, certe volte avevo l'impressione che, mentre ogni essere animato intorno accelerava i ritmi della sua vita, le superfici solide mi diventassero molli sotto le dita o si gonfiassero lasciando spazi vuoti tra la loro massa interna e la sfoglia di superficie. Mi sembrò che lo stesso mio corpo, a tastarlo, risultasse tumefatto e questo mi intristiva. (Ferrante 46)

Questa "smarginatura" espande e modifica lo spazio attorno ad Elena che si sente "schacciata" e "incatenata" dentro le anguste coordinate spaziali del suo quartiere. Lila sa che sposando Marcello Solara rinunciarebbe alla sua indipendenza e alla sua autonomia. È così protettiva nei confronti delle proprie scarpe perché simboleggiano qualcosa che ha concepito e realizzato da sé, senza l'aiuto di Marcello. La strategia di corteggiamento di quest'ultimo rivela il conflitto tra l'indipendenza femminile e l'autorità maschile. Né il padre né il fratello di Lila appoggiano il suo desiderio di indipendenza tentando piuttosto di minare le sue certezze e i suoi progetti con Marcello. Nel frattempo, Elena sta lottando per differenziare la propria identità da quella di Lila. Mentre Lila diventa più concentrata sulle proprie lotte, Elena teme di non avere un senso di individualità sufficientemente forte per dare uno scopo alla propria vita. Le due ragazze fino a quel punto sono esistite come l'immagine speculare l'una dell'altra con un attaccamento che dava loro sicurezza e stabilità, ma il senso di perdita che Elena sente mostra come l'intensità della loro amicizia ha in seno ha il potenziale per essere distrutta. I privilegi che Lila inizia a ricevere una volta fidanzata portano un distanziamento tra lei e la sua vecchia vita, le amicizie incluse: molti dei suoi amici d'infanzia sono gelosi e pieni di risentimento nei suoi confronti. Elena è meno preoccupata dell'invidia per Lila che della paura che porta con sé la perdita dell'amica. Proprio come quando Elena ha continuato i suoi studi e Lila no, questa separazione delle loro esperienze minaccia di mettere in pericolo la loro vicinanza quasi tattile:

Mi mancava soltanto Lila, Lila che però non rispondeva alle mie

lettere. Temevo che le accadessero cose, belle o brutte, senza che io fossi presente. Era un timore vecchio, un timore che non mi era mai passato: la paura che, perdendomi pezzi della sua vita, perdesse intensità e centralità la mia. E il fatto che non mi rispondesse accentuava quella preoccupazione. (Ferrante 207)

Questa citazione descrive i sentimenti di Elena durante l'estate che trascorre a Ischia. È felice e sollevata di condurre una vita indipendente fuori dal quartiere, ma d'altra parte è ossessionata dalla paura per Lila che non vede. Poiché è spesso invidiosa di Lila ed è abituata a supporre che la vita di Lila è più interessante della sua, crede che Lila possa dimenticarla. La citazione rivela come, anche in un momento in cui gli orizzonti di Elena si allargano, senta un forte legame con il suo passato e con il suo rapporto con Lila mentre alla fine del romanzo Lila rivelerà a Elena che la sua vocazione di essere l'amica geniale.

Bibliografia

- Derrida, Jacques. *The Politics of Friendship*. Verso, 2006.
- Ferrante, Elena. *L'amica geniale*. Edizioni e/o, 2011.
- Milkova, Stiliana. *Elena Ferrante as World Literature*. Bloomsbury Academic, 2021.
- Nozzoli, Anna. *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.
- Wood, James. "Women on the Verge. The Fiction of Elena Ferrante", in *The New Yorker*, 21 gennaio 2013.

Guidelines for Submissions

The papers should be sent as a Word file.

- For articles, the length is between 20,000 and 60,000 characters with spaces (including abstract, notes and Works Cited).
- For reviews and conference reports, a length of 1,000-2,000 characters with spaces is recommended.
- For translations, a length of 10,000-20,000 characters with spaces is recommended.
- Texts may use British or US spelling
- Please use as little formatting as possible
- Please use footnotes, not endnotes, but only when necessary.
- An abstract of 150-200 words should be included along with 3-5 keywords.
- Use in-text citations and please refer to the current MLA guidelines for all formatting questions. https://owl.purdue.edu/owl/research_and_citation/mla_style/mla_formatting_and_style_guide/mla_general_format.html

Common examples for Works Cited:

- Book: Last Name, First Name. Title of Book. City of Publication, Publisher, Publication Date.
- Article: Author. Title. Title of container (self contained if book), Other contributors (translators or editors), Version (edition), Number (vol. and/or no.), Publisher, Publisher Date, Location (pp.).
- Webpage: Author. Title. Title of container (self contained if book), Other contributors (translators or editors), Version (edition), Number (vol. and/or no.), Publisher, Publication Date, Location (pages, paragraphs and/or URL, DOI or permalink). 2nd container's title, Other contributors, Version, Number, Publisher, Publication date, Location, Date of Access (if applicable).

Please send your article as an attachment to the journal editors at: cross-culturalstudiesreview@gmail.com

Cross-Cultural Studies Review follows the best practices of peer review as set by the Committee on Publication Ethics (COPE). The Review follows COPE and the Directory of Open Access Journals (DOAJ) regarding open-access guidelines as well as copyright and licensing.