

ALOJZIJA ZUPAN SOSIČ

NEŠTO U MAGLI NAD RIJEKOM
ILI KNJIŽEVNA INTERPRETACIJA TEKSTOVA
(ZA MATURU)

II. DIO

Naslov izvornika

Alojzija Zupan Sosič – Nekaj v megli nad reko
ali literarna interpretacija (maturitetnih) besedil

Založba Litera, 2022.

Copyright © Alojzija Zupan Sosič

Nakladnici

Naklada Leta, Poljanica Bistrička, Hrvatska

Založba Univerze v Ljubljani:

Znanstvena založba Filozofske fakultete

(za izdavača: Gregor Majdič,

rektor Univerze v Ljubljani;

Mojca Schlamberger Brezar,

dekanica Filozofske fakultete)

Ljubljana, Slovenija



Recenzenti

Blanka Bošnjak

Blaž Lukan

Dizajn korica: Ivan Mišak

Prijelom i priprema teksta: Aleš Cimprič

Tisak

Monogram

ISBN: 978-953-46249-1-3

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne
i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001261742.

Tisak završen u ožujku 2025.

Knjiga je objavljena zahvaljujući potpori
Javne agencije za istraživačku i inovacijsku
djelatnost Republike Slovenije.



ALOJZIJA ZUPAN SOSIČ

**NEŠTO U MAGLI NAD RIJEKOM
ILI KNJIŽEVNA INTERPRETACIJA TEKSTOVA
(ZA MATURU)**

II. DIO

Prijevod

Ksenija Premur
Štefaniya Kožić

Poljanica Bistrička, 2025.

SADRŽAJ

UVOD U PRIJEVOD.....	7
I. TEKSTOVI ZA Maturu	9
<i>Došljaci i Francuska oporuka.....</i>	<i>9</i>
<i>Dječje stvari i Djetinjstvo.....</i>	<i>33</i>
<i>Pimlico i Nepodnošljiva lakoća postojanja.....</i>	<i>58</i>
<i>Anđeo zaborava i Obiteljska oporuka.....</i>	<i>73</i>
<i>Kad smo krali konje i Smokva</i>	<i>88</i>
<i>Čudesni Feliks i Veliki Gatsby.....</i>	<i>133</i>
<i>Kralj Betajnove i Sluge</i>	<i>175</i>
II. LITERATURA	196
III. KAZALO IMENA.....	211
IV. SAŽETAK.....	213
V. SUMMARY	216
VI. ZAPISI O KNJIZI.....	219
VII. O AUTORICI	221

UVOD U PRIJEVOD

Znanstvena monografija *Nešto u magli nad rijekom ili književna interpretacija tekstova (za maturu)* na slovenskom je objavljena 2022. godine u nakladi Litera u Mariboru. Budući da je knjiga opsežna (383 stranica), Naklada Lara i Naklada Leta iz Hrvatske te Znanstvena naklada Filozofskog fakulteta iz Ljubljane odlučili su objaviti prijevod u dva dijela, tj. *Nešto u magli nad rijekom ili književna interpretacija tekstova I.* i *Nešto u magli nad rijekom ili književna interpretacija tekstova II (za maturu)*. Prva knjiga *Nešto u magli nad rijekom ili književna interpretacija tekstova I.* sadrži približno polovicu cjelovite knjige, odnosno sedam poglavlja te se posvećuje teorijskoj pozadini književne interpretacije i književnog čitanja, a ova knjiga, koja je pred Vama, uključila je sve što je ispustila prva knjiga.

Ovaj prijevod, dakle, sadržava opet sedam poglavlja koja su zapravo produbljene interpretacije, odnosno promišljene projekcije značajnih teorijskih čvorišta na odabrane tekstove, na primjer *Došljake* i *Francusku oporuku*, *Kralja Betajnove* i *Sluge*. Nadamo se i želimo da će obje knjige zajedno, upravo tako kao i svaka pojedinačno, ponuditi cjeloviti pogled u suvremenu teoriju interpretacije i čitanja.

I. TEKSTOVI ZA MATURU

Došljaci i Francuska oporuka

Roman Došljaci (slov. Prišleki) Lojze Kovačiča i Francuska oporuka (slov. Francoski testament) Andrejja Makinea suvremeni su romani koji zahtijevaju suvremene pristupe i tumačenja. Kako bi čitatelj dubinski i pravilno pročitao tekst, na čitanje romana može se pripremiti poznavanjem središnjih pojava, značajki ili karakteristika: realistički modernizam, esejizacija, pripovjedni opis, zagonetni opis, dječja perspektiva, nepouzdan pripovjedač, autobiografija i precizno sjećanje.

Pri čitanju suvremenog romana čitatelj se ponekad osjeća kao došljak u nepoznatom gradu. Iako je prije dolaska već imao neko znanje o gradu, ipak mu je potrebno vremena da se snađe. Mora prepoznati osnovne odrednice prostora i vremena, u svoj plan putovanja smjestiti pojedine ulice, prepoznatljive točke i znamenitosti, te utvrditi bitne karakteristike, tipičnosti i posebnosti novoga grada. Bezvoljan, uplašen ili neiskusni čitatelj već prije dolaska u novi grad žali se zbog nelagode i otpora prema nepoznatom; a znatiželjan, samosvjestan ili iskusan čitatelj raduje se novim iskustvima, obogaćenju iskustvima i kontaktima s drugačijim.

Analiza recepcije suvremenog slovenskog romana pokazuje da za neke čitatelje još uvijek vrijedi Pirjevčeva podjela čitatelja s obzirom na recepciju tradicionalnih i modernih romana, iako je stara više od četrdeset godina. Pirjevcu se (1967: 39) činilo da upravo ono što uznemiruje čitatelja modernog romana nudi uvid u raznolikost romanesknih svjetova. Smatrao je da se čitatelj pri čitanju tradicionalnog

romana osjeća sigurnim jer su sve dogodovštine, sudbine, postupci, emocije i misli vidljivi, nerazumljivosti s vremenom objašnjene, potkrijepljene ili pravilno motivirane: »pouzdana i nepouzdana komunikacija s tekstem i autorom u modernim tekstovima se gubi«. Čak i pri čitanju romana *Došljaci* (1984–1985) Lojze Kovačiča (1928–2004) ponekad se gubi »pouzdana i nepouzdana komunikacija s tekstem«, ali to ne bi trebala biti prepreka, nego čitalački izazov, jer nas od nelagodnog lutanja kroz roman štiti priprema na čitanje suvremenog teksta. To uključuje znanje o nekim »orijentacijskim točkama«, npr. modernizam, esejizacija, opis, dječja perspektiva, nepouzdan pripovjedač, autobiografija, precizno sjećanje itd., te suvremena interpretacija s uzimanjem u obzir otvorenosti, nedovršenosti, višeslojnosti i višeznačnosti suvremenog romana.

Upravo će nas priprema za čitanje zaštititi od krivih, pretjerano tradicionalnih interpretacija odabranog romana. Suvremena interpretacija, naime, ne uključuje precizne sažetke priča ili rekonstrukcije sadržaja po poglavljima, a ne bavi se ni sustavnim povijesnim i romanesknim podacima, o čemu sam u prvom dijelu knjige već pisala; čitanje modernističkog romana slično je čitanju lirizirane ili esejizirane pripovijesti u kojoj nas više nego linearna priča zanimaju različiti osjećaji, spoznaje, mentalne akrobacije, estetski prizori, stilska individualnost itd. Kruženje oko središnjih tematskih jezgri čitatelju nudi drugačiju slobodu nego u tradicionalnom romanu u kojem je njegov pogled bio usmjeren prema raspletu središnjih problema i kraju događanja: otvara mu mogućnost opažanja detalja, sudjelovanja u konstrukciji događaja, stanja ili lika, širi njegovu imaginativnu slobodu, zaustavlja njegov pogled na istančanim odlomcima kako bi mogao doživjeti njihovu estetsku vrijednost, autorefleksivnim napomenama upozorava na

određene elemente stvaralačkog procesa, usporava njegov čitateljski ritam i navodi ga na dodir s drugosti (romana, likova, kronotopa itd.).

Lojze Kovačič je bio svjestan da njegovi romani nisu tradicionalni, kao što nije tradicionalna ni njihova pripovjedna tehnika (vidi Priloge, ogled *Suvremeni roman i poetika fragmentata*), pa je čak dovodio u pitanje opravdanost naziva roman i predlagao općenitiji termin – pripovijest. S relativizacijom ustaljenog termina (roman) povezana je i stalna autorefleksija vlastitog stvaralačkog postupka i nastojanje povezivanja raspršenih dijelova teksta. Njegova težnja k tome da uhvati fragmente svijeta u čim cjelovitiju sliku svijeta i sebe već je izvorno kontradiktorna: kako sustavno i precizno zapisati nešto što je fragmentirano, raspršeno ili nedovršeno? Književni odgovor nam nudi već spomenuti ogled, a »književno-povijesni« je zapravo naziv za pravac – realistički modernizam¹ koji već u svojoj dvojnosti skriva osobitosti Kovačićeve proze.

Realistički modernizam možemo shvatiti kao spoj dviju različitih pojava, modernizma i realizma, odnosno kao posebnu stilsku karakteristiku modernističkog pravca s realističkim stilskim usmjerenjem. U *Došljacima* je spoznajni relativizam neposredno povezan s metafizičkim nihilizmom modernizma jer se pripovjedačeva osobnost oblikuje u struji svijesti kao procesu. Subjektivni odnos prema stvarnosti, potraga za novim i izvornim te potraga za istinom i stvarnošću u umjetnosti nedvojbeno su obilježja modernizma kao književnog pravca (Zupan Sosič 2009: 136–139), a realizam

¹ Realistički modernizam novi je termin, sličan prethodnom, koji se ponekad koristio za označavanje posebnosti njegove proze: tzv. veristički realizam. Označava dvojnost spisateljske poetike: spoj određenja književnog pravca modernizma i posebne stilske usmjerenosti, realistične pripovjedne tehnike.

se povezuje s metodom. Ova metoda je način pisanja koji daje dojam zapisivanja ili reflektiranja stvarnog činjeničnog života. Temelji se na detaljima preciznog opisa i načelima vjerojatnosti, te stajalištu koje niječe idealizaciju i eskapizam u korist prepoznavanja činjeničnih životnih problema. Suvremena definicija realizma, naime, ustraje na ishodištu da realizam nije neposredna ili jednostavna reprodukcija realnosti, već sustav konvencija koje stvaraju iluziju nekog realnog svijeta izvan teksta (Baldick 1996: 184). Stvaranje stvarnog u tom je smislu zapravo razvijanje savršene iluzije stvarnosti.

Termin realistički modernizam uključuje brojne proturječnosti na različitim razinama. Proturječja na razini priče su najočitiija: priča je rastrgana i isprekidana, ali unatoč tome uzima u obzir kauzalnu i temporalnu logiku kada gradi linearnu liniju događaja. Za razliku od modernističke tradicije, prostor i vrijeme su povijesno vidljivi i društveno prepoznatljivi. U drugom dijelu *Došljaka* riječ je o Bubijevom odrastanju tijekom Drugog svjetskog rata u Ljubljani – a u skladu s modernističkom tradicijom, njihova je realistička mimetičnost preoblikovana modernističkim principima i tako drugačija od realističkog pretakanja kronotopa u riječi (prevladavaju »modernistički opisi«, otuđenja, praznine itd.). Jedna od očitih prepoznatljivih odlika modernističkog romana je **esejizacija**, moderni postupak koji je već na početku 20. stoljeća unio velike promjene u tradicionalni roman i doveo do rođenja modernog romana. Esezijacija se može nazvati i esejizam ili diskurzivnost, a znači unošenje diskurzivnih elemenata u pripovjedni tijek te time labavljenje epske integracije i kontinuiteta događanja tako da priča postaje labava. Tradicionalni roman karakterizira očita prevlast pripovijesti, odnosno pripovijedanja koje karakterizira linearnost, izgrađena na načelu kronološke i kauzalne povezanosti, a suvremeni ili modernistički roman određuju esejizacija, lirizacija,

deskriptivnost i govorno posredovanje (dijalog, monolog). Priča tradicionalnog romana teče linearno, a za esejiziranu priču je karakteristično kruženje oko središnjeg objekta obrade, odnosno ključnih tema (Zupan Sosič 2006: 26–28), u *Došljacima* to su, npr. identitet adolescenta, različitost, odnosno raznolikost, obitelj, borba za opstanak itd.

Termin realistički modernizam opravdan je za *Došljake* zbog posebnog opisa koji bitno određuje Kovačičevu poetiku i u ostalim romanima. U modernističkom romanu opisivanje je u pravilu prevladavajuća tehnika koja središnju ulogu pripovijedanja mijenja u perifernu ili usporednu, što uzrokuje (već spomenuto) labavljenje ili raspadanje priče² i povlačenje živahne događajnosti pred statičnom prezentacijom. I sam je pisac veoma cijenio opis³ koji nije obliko-

² U modernističkom romanu događaji nestaju, a nadomješta ih opisivanje ili posredovanje govora. To kod manje iskusnih čitatelja može uzrokovati slabljenje čitateljskog interesa ili gubljenje čitateljske motivacije: zanimanje za čitanje na ovoj točki može pospješiti učitelj. Zajedničko pažljivo čitanje ulomaka iz romana čitateljima otkriva prednosti opisivanja zato što čitatelj sada ne prati samo priču i ne bavi se samo njezinom rekonstrukcijom već ima vremena razmišljati o zanimljivim ili neobičnim mjestima u tekstu, »dopunjavati« ih svojim zapažanjima, razvija maštu i dijaloški odnos prema tekstu, uočava stilske elemente ulomka itd.

³ Kovačičev doživljaj teksta bio je usmjeren na opis: »Tekst doživljavam na tri načina. Prvo, stvari koje opisujem vidim čisto vizualno, i to tako kao da pravim kuću, temelj, oplatu, krov, arhitekturu, kao da nešto zidam – odmah pri tom ishodišnom vidiku prerađivanja temelja je još i zvučni aspekt, sintaksa se mora podudarati s mojom unutarnjom glazbom. Ponekad jednu stranicu pišem gotovo kao da pišem partituru – napisano ti mora zvučati, ako čitaš naglas na usnama ili samo u glavi. Istovremeno je tu još i treći način – sva tri konja treba pustiti u isto vrijeme – i to majstorsko montažerski: nakon misaonog dodatka jedne definicije, aforizma, slijedi odmah opis nekog događaja, situacije koja je upravo suprotna onome što sam u aforizmu rekao. To je sustav rečenica protiv rečenice, zamisao protiv zamisli, što se slaže s mojom stilskom gradnjom i gradacijom.« (Novak Kajzer 1993: 15)

vao samo kao uljepšanu sliku nepopustljive iskrenosti već i kao potragu za unutarnjom istinom, ulazeći u autobiografsku pripovijest do mazohističke boli. Za precizan uvid u poseban opis razmatranog romana primjeren je i suvremeni naratološki termin **pripovjedni opis** ili opisna pripovijest, koji naglašava stapanje različitih načina izražavanja riječima, a ne samo njihovu hijerarhizaciju. Opisivanje u *Došljacima*, dakle, nije samo prevladavajući način izražavanja riječima već i »podloga« za posebnu pripovijest, čvrstu mješavinu sva tri⁴ načina izražavanja riječima, pripovijedanja, opisivanja i posredovanja govora, u kojoj često ne možemo odrediti koji je način osnovni – ulazi li opis u pripovijest i mijenja tradicionalnu sliku ili brzi ritam pripovjednih iskaza preoblikuje statični karakter opisa – ovu vrstu magmatske strukture najbolje je nazvati sintetičkim nazivom pripovjedni opis ili opisna pripovijest.

Već površno čitanje Kovačičevih opisa ukazuje na to da njihova izvornost i individualizacija nisu samo posljedica stapanja modernizma s realizmom i ne možemo je objasniti samo pomoću književnog pravca, tj. realističkog modernizma. Odgovor treba potražiti znatno dublje, u poetici fragmenta i dječjoj perspektivi te samoj strukturi posebnog opisa. **Poetika fragmenta** sastavni je dio modernističke poetike koja svojom razlomljenošću i nedovršenošću otkriva fragmentarnost svijeta uopće. Nizanje fragmenata i dojam slučajnog povezivanja različitih psihičkih sadržaja opet

⁴ Prema tekstualnoj logici (Dressler, Beaugrande) izražavanje riječima dijelimo na tri načina: pripovijedanje, opisivanje i argumentaciju. S obzirom na novije doprinose poznavanju izražavanja riječima, posljednji sam način preimenovala u posredovanje govora (Zupan Sosić 2017: 79–81) i tako odredila tri načina izražavanja riječima: pripovijedanje, opisivanje i posredovanje govora. Sva tri načina razumijemo kao procese čije su posljedice tri: pripovijest, opis i govor.

nije tipično modernistički: na tekstualnoj razini je »ublažen« kronološkom i kauzalnom logikom Kovačićeve autobiografske ambicije. Posebnosti romanesknog opisa ne doprinosi samo individualizirana poetika fragmenata već i dječja perspektiva. Središnje mjesto opisa već samo po sebi preusmjerava čitateljevu pozornost s priče na promatranje pripovijesti; a procesu sagledavanja pripovjednih postupaka uvelike doprinosi i **dječja perspektiva** sa svim učincima otuđenja. Ona čitatelja »primorava« da se aktivno uživi u neuku ili (ne)iskusnu perspektivu odrastajućeg dječaka i da se prepusti Bubijevom preciznom sjećanju, metežu asocijacija i estetskom filteru. Na taj je način dohvatljiv postupak očuđenja, o kojem je pisao Viktor Šklovski, postupak inhibirajuće forme koja udaljava i otežava percepciju.

Dječju perspektivu na pripovjednoj razini najbolje obuhvaća izbor nepouzdanog pripovjedača jer kao dijete nudi nesavršeno znanje, bit dječje naivnosti. **Nepouzdan pripovjedač** je, naime, pripovjedač u čije pripovijedanje priče ili njezin komentar sumnjamo zbog različitih izvora nepouzdanosti: ograničenog znanja pripovjedača, osobne upletenosti ili upitne sheme vrijednosti (Rimmon-Kenan 1999: 100). Odabir tinejdžera Bubija u pripovijest uvodi posebnu subjektivnost čija se recepcija razlikuje od nepouzdanosti klasičnih modernističkih pripovjedača. Ne samo da je izostavljen pokazatelj nepovjerenja prema takvom pripovjedaču, njegova želja za iskrenom pripovijesti čak prerasta u mazohistički napor za čim većom uvjerljivošću. Čitateljeva je recepcija, dakle, ambivalentna: s jedne strane, infantilnost dječje perspektive otuđuje njegovu percepciju, a s druge strane upravo mu realistički opisi s očitim upućivanjem na autobiografičnost udomaćuju percepciju (Zupan Sosič 2009: 142–143).

Ovakvoj dvojnosti odgovara poseban opis koji predmetnost ne imenuje, već njezinu pojavnost motivira vizualnošću. Vizualnost je, prema uvjerenjima Alexandra Gelleyja (1992: 377–394), bila jedan od osnovnih ciljeva umjetničke proze već u 19. stoljeću, koja je predmetima, prostorima i osobama davala tzv. okularnu vrijednost, a u *Došljacima* je se može opravdati i znatiželjnošću pripovjedača, preciznog popisivača. Budući da slovenski jezik još uči, svoj jezični manjak nadomješta promatranjem predmetnosti, kontrolirano pretvarajući vizualno u auditivno. Poseban opis koji najbolje objašnjava individualnost Kovačićeve poetike može se nazvati izrazom Janusza Sławinskog (1984: 99–116) **zagonetni opis** ili opis-zagonetka. Ovaj poljski teoretičar 1980-ih obogatio je teoriju pripovijesti novim spoznajama o opisu. Promatranje opisa kroz perspektivu nadiskaznog slaganja riječi u jezične veze omogućilo mu je da odredi vrste opisa prema semantičkim, sintaktičkim i receptivnim uvjetima. Potonji opis dijeli na pregledni i zagonetni opis. Pregledni opis najprije imenuje promatranu predmetnost, a zatim je opisuje; drugi je opisuje tako da je imenuje tek na kraju ili je uopće ne imenuje. Zagonetni opis ima strukturu zagonetke jer su ključne riječi odsutne ili skrivene te ih čitatelj mora sam potražiti, odnosno odgonetnuti što se opisuje. Ako je najčešći pregledni opis jednostavno čitljiv jer najprije imenuje predmet, pojavu ili osobu, a zatim ih opisuje, zagonetni opis djeluje kao retardacija ili usporavanje opisnog ritma ili njegovo preusmjeravanje. Njegova enigmat-ska struktura čitatelja »primorava« na misaonu aktivnost i usmjerava ga od estetskog angažmana u refleksivni. Zagonetni opis najučinkovitiji je ekvivalent dječje perspektive i nepouzdanog pripovjedača jer čitatelja primorava da se aktivno uživi u neku perspektivu i nagađa što mu se ocrta kroz dječje oči (Motivacijski list Pregledni i zagonetni opis).

Da je zagonetni opis prikladan za dječju perspektivu, dokazuje usporedba svih triju dijelova *Došljaka*. U prvom dijelu pojavljuje se najviše opisa-zagonetki zato što pripovjedač u prvom licu ima između deset i trinaest godina; u drugom dijelu smanjuje se broj odlomaka sa zagonetnim opisima jer se i pripovjedač mijenja iz djeteta u mladića, iz trinaestogodišnjaka u sedamnaestogodišnjaka. Potpuno je logično da je najmanje zagonetnih opisa u trećem dijelu romana jer se tu pripovjedač približava punoljetnosti i njegova se nezrela perspektiva stalno preklapa s odraslom. Zaoštravanje egzistencijalne problematike obitelji Kovačić tijekom Drugoga svjetskog rata ne smanjuje samo prisutnost zagonetnih nego i humorističnih i lirskih opisa – tako su tjeskobni opisi unutar-njeg raspoloženja cijele obitelji u svojoj mimetičnosti realističniji od prethodnih, kao da krajnja egzistencijalna nevolja ne dopušta više distancu prema pripovijesti i stoga se odriče dječje perspektive te humoristične i estetske refleksije.

Zagonetni opisi nisu prikladni samo dječjoj perspektivi već i samom određenju književnog pravca: u modernizmu pripovjedni opis često ima izgled ili strukturu zagonetke, čak i ako nije tipičan zagonetni opis jer zbog same otvorenosti, višeznačnosti i jezične inovativnosti nudi manje prostora za imenovanje i objašnjavanje, a više za asocijativno opisivanje i različita misaona sudaranja. Da se zagonetni i lirski opisi u *Došljacima* ne bi previše stopili u nesagledivoj gomili dojmova, pobuda i upućivanja, osigurava autobiografska usmjerenost pripovjedača u prvom licu, tipična za većinu Kovačićevih pripovijesti. Ona je objašnjena već u samoj književnosti i istodobnoj metaknjiževnosti (npr. intervjui, eseji, dnevnici itd.), a može se provjeriti i iz dostupnih zapisa o autorovu životu. Ako je uporaba autobiografske metode za interpretaciju nekih suvremenih romana nedostatna i previše pozitivistička, za analizu *Došljaka*

je dobrodošla (učenici sami trebaju prikupiti podatke o životu i djelu Lojze Kovačiča; trebaju ih zapisati u obliku biografije ili »snimke« stare magnetofonske snimke, o njemu mogu snimiti dokumentarac itd.).

Uspoređivanje biografskih podataka s autobiografskim karakteristikama romana treba biti oprezno: **autobiografski roman**,⁵ naime, nije dokumentaristički materijal iz kojeg bi se mogli izvući objektivni dokazi o životu Kovačičeve obitelji. Već nas osnovno književno-teorijsko znanje uči o razlici između autobiografije kao posebnog oblika biografije i književne autobiografije u kojoj se vlastiti život može predstaviti vrlo stvarno ili izrazito literarno; potonje je posebno značajno za autobiografiju od 18. stoljeća nadalje, kada se povećava naglasak autorova jastva, odnosno subjektivnosti. Autobiografija se razlikuje od memoara ili dnevnika: u memoarima se naglasak s autorova vlastita razvoja pomiče na ljude koje poznaje ili događaje kojima svjedoči, a u dnevniku je bilježenje događaja uređeno prema dnevnim zapisima, pisanim kao da neće doživjeti javnu objavu (Abrams 1999: 22–23). Da je razmatranje objektivnih, odnosno izvanknjiževnih, u stvarnosti provjerljivih događaja ili osjećaja drugačije u autobiografskom romanu nego u autobiografiji, uči nas već sama razlika književne vrste. Naime, roman je pripovjedna vrsta koja je već u svojoj strukturi fikcionalna i zato njezina osnovna karakteristika književne vrste nalaže i autobiografskom romanu značajan udio fikcionalnosti. »Autobiografski roman je, naime, fikcionalni prikaz autorovih biografskih iskustava ili doživljaja, u kojem su materijal određeni životni podaci koji nisu obrađeni prema načelu realnosti, već prema

⁵ Udio autobiografskih karakteristika odgovara nazivu autobiografski roman, kojem možemo pridružiti i žanrovske nazive: razvojni roman, roman o umjetniku, obiteljski roman, urbani roman i roman struje svijesti.

diktatu umjetničke strukture i svrhe, kao i simboličkog potencijala i stilizacije.« (Wilpert 1989: 68) U prilog fikcionalnosti možemo ubrojati i razliku između doživljavajućeg i pripovjedajućeg ja, koje nikada ne može autentično i samo objektivno prikazati izabranu stvarnost.

Čak je i sam Lojze Kovačič prema nazivu autobiografija bio oprezan. Tvrdio je da je to leksikon koji čovjek piše za određene prilike o tome kako se ponašao kao »neka vrsta živog materijala, kao vrsta ljudskog društva u određenim situacijama« (Pibernik 1983: 114). Andrej Leben (2009: 79) tvrdi da je Kovačič svakom svojom knjigom, posebice od *Dječaka i smrti* (slov. *Deček in smrt*) nadalje, stvorio drugačiji tekstualni hibrid u kojemu možemo otkriti elemente autobiografije, memoara, kronike, dnevnika, isповijesti, meditacije, refleksije, eseja, priča i romana. U tim se tekstovima isprepliću autobiografsko (materijal, građa) s autoreferencijalnim (promatranje vlastitih stvaralačkih procesa). Tako Kovačičeve autobiografske pripovijesti možemo shvatiti u nekonvencionalnom smislu književne vrste, kao oblik koji se na dijakronijskoj i sinkronijskoj razini neprestano mijenja i pojavljuje u bezbrojnim varijantama. Takvo uvjerenje odgovara i suvremenom kulturnom interesu koji autobiografije, memoare, svjedočanstva, dnevnike, pisma, bilješke, intervju i fiksijske tekstove razmatra kao jednakovrijedne izvore. U kontekst napisanog o autobiografskom zanimljivo je smjestiti i odlomak iz *Došljaka* u kojemu pripovjedač razmišlja o vlastitoj poetici: pokušajte ga objasniti uz pomoć već znanoga o autobiografiji (Motivacijski list Autobiografski elementi).

U književnom tekstu autobiograf nije vezan uz povijesnu istinu, što je posve prirodno, zato što se ostvaruje na tekstualnoj razini (Leben 2009: 85), pa njegova istina nije

objektivni zapis povijesne istine. I ako ne poznajete te autobiografske zahtjeve, već iz samoga romana *Došljaci* možete razabrati poseban odnos prema istini, sličan Vitomilu Zupanu i Henryju Milleru – pripovijedanje je izražavanje istine. Iako izražavanja istine djeluju vrlo mimetički, pri čitanju uvjerljivih i imaginarnih opisa uvijek smo svjesni da nam oslikavaju višak istine, bit, odnosno dublju istinu stvarnosti. Kao i u romanima Prousta, Joycea ili Woolf, Kovačičeva osjetilna percepcija realnosti snažno je povezana s duhovnim djelovanjem jer istina nije nešto objektivno – naime, krije se u pjesničkoj slici u najširem smislu te riječi. Njegov prozni stil također je izraz spoznajnog postupka koji traga za dubljom istinom ljudi, stvari, mjesta i događaja kroz prisposode i uspostavljanje veza između različitih pojava i aspekata stvarnosti. Euforičnu potragu za istinom u smislu bolne dnevničke ispovijesti mogli bismo imenovati Schellingovim izrazom identitet, tj. nazivom za ukidanje podjele između duhovnog i materijalnog svijeta, što je u umjetnosti moguće (Zupan Sosič 2009: 129–130). Kovačičeva spisateljska nit vodilja – izražavati istinu na estetski način – stvorila je posebnu inačicu modernizma, već spomenuti realistički modernizam koji pokazuje i posebnu inačicu opisa – zagonetni opis.

Ono što u mazohističkoj ustrajnosti otkrivanja istine najviše čudi jest dojam **preciznog pamćenja**, poluge cijele pripovijesti. Kad se čitatelji pitaju kako je moguće da između ispovijedajućeg i pripovijedajućeg ja nema vremenskog ili razvojnog bezdana, a da se autobiograf tako precizno sjeća davno minolog, čak potpuno marginalnog događaja, može se roditi sumnja u »istinitost autobiografske građe« koja nas upućuje na bitnu karakteristiku autobiografskog romana: fikcionalnost. To potvrđuje i Dare Kovačič (Troha 2009: 89–112), koji je znanstveno analizirao izvanredno pamćenje

svoga oca uz pomoć tradicionalne psihologije, psihoanalize, razvojne psihologije i kognitivne komunikacijske interpretacije. Zaključio je da pisac nije imao savršeno pamćenje u smislu fotografskog, brzog situacijskog pamćenja ili posebno dobro pamćenje lica, imena ili brojeva zato što su čak i neki njegovi osnovni faktografski navodi (npr. smještanje u vrijeme ili imena) djelomice ispravni ili pogrešni. Njegovo pamćenje, osjećanje ili razmišljanje bilo je iznimno na drugačiji način: dubinsko, otkrivajući temeljne skrivene varijable ljudskog svijeta te asocijativno i metaforički bogato (Kovačić 2009: 106). U glavnim kriterijima snage autobiografskog sjećanja – točnost, izvornost, istinitost, količina, opseg, brojnost, preciznost, detaljnost i doseg u prošlom vremenu – iznimno je visoko iznad običnog, prosječnog pamćenja, iako je najteže provjeriti su upravo prva tri kriterija (točnost, izvornost, istinitost), pa je najprikladnije naglasiti njegovu načelnu privrženost književnoj istini. Za njegovu književnost, naime, vrijedi ono što je zapisao u *Dječjim stvarima* (slov. *Otroške stvari*) (112): »Stalno sam izmišljao nove stvari, dodavao im nešto novo, a najčešće ih izostavljao. Postalo je nešto potpuno drugačije od onoga što se događalo u stvarnosti.«

Autobiografski elementi pridonijeli su posebnom dojmu romaneskne stvarnosti, a ujedno i objedinili (inače) fragmentarnu sliku glavne osobe, **pripovjedača u prvom licu**. U drugom dijelu *Došljaka* Bubi je mladić od trinaest do sedamnaest godina, veseo, radoznao i živahan dječak. Od svih značajnih karakteristika najviše ističe različitost, što dokazuje i usporedbom s ostalim članovima obitelji (Bubijeve karakteristike usporedite sa slikom Aljoše, pripovjedača u prvom licu i glavne književne osobe u *Francuskoj oporuci*). Pripovijest sjećanja fragmentarnih dijelova Bubi pokušava oblikovati u proces struje svijesti, u kojem se isprepliću različite iskustvene i vremenske razine: razina odrastajućeg

djeteta uključenog u događanje, koje na sve gleda emocionalno pogođeno, te razina prošlosti oživljavajućeg tekstopisca, koji na događanje može gledati iz veće emocionalne i vremenske distance (Koron 2000: 109). Tip pripovjedača u prvom licu možemo preciznije odrediti elementima sveznajućeg i personalnog pripovjedača, posljednjeg spomenutog prije svega posredovanjem pripovijesti iz svijesti glavne osobe, ali pritom računamo na posebnu hibridnost sva tri tipa pripovjedača i već spomenutog nepouzdanog pripovjedača.

O pripovjedaču, koji je u romanu središnja književna osoba, čitatelj *Došljaka* vjerojatno je prikupio mnogo informacija koje će mu biti potpora u snalaženju u tekstu i pisanju eseja. Zbog rascjepkanosti, fragmentiranosti i nelinearnosti priče pravilna interpretacija suvremenog romana preusmjerava svoju pozornost s događajnog slijeda na karakterizaciju, odnosno analizu književnih osoba. Poznavanje karakterizacije glavnih likova posebno je značajno za utvrđivanje čitačkog pamćenja suvremenog romana jer upravo književna osoba u najvećoj mjeri cjelovito međusobno povezuje pripovjedne elemente: sliku književne osobe čuvamo dugo nakon što smo već zaboravili priču knjige (Zupan Sosič 2006: 31). Da sažimanje znanja o Bubiju ne bi bilo previše faktično⁶ i

⁶ Pripreme za maturu često ne uzimaju u obzir da suvremenom romanu treba pristupiti drukčije nego tradicionalnom i opažati »suvremene« karakteristike, npr. opis, fragment, precizno sjećanje, pripovjedača itd. U potpunosti je, naime, neprikladno precizno sažimati priču po poglavljima (učenici bi radije trebali napisati kraći kostur priče u smislu smještanja drugog dijela *Došljaka* u kontekst prvoga i trećeg dijela itd.), ili čak navoditi učenike da je iščitaju iz različitih priručnika; a još je neprimjereno prisiliti mlado čitateljstvo na traženje različitih neknjiževnih podataka. Fakticitet je, naime, karakteristika neknjiževnih djela: u tom je smislu neprimjereno od čitatelja zahtijevati precizno povijesno znanje o Drugom svjetskom ratu, položaju okupirane Ljubljane, prepoznavanje svih značajnih intelektualaca pred kraj drugoga dijela, cjelovito poznavanje Kovačičeva života, odnosno sustavnih neknjiževnih

da bi se što prije utisnulo u čitateljsko pamćenje, predlažem neke kreativne pristupe: dijalog ili dramu pod naslovom Aljoša susreće Bubija, izradu popisa sličnosti i razlika glavnih likova u dva romana za maturu, scenarij za slovensku televizijsku emisiju *Knjiga mene briga* s naslovom Mladi u *Došljacima* i *Francuskoj oporuci* i ja, Bubi ili Aljoša (tumačenje fotografija – vidi Priloge) itd.

Cjelokupna slika pripovjedača potvrđuje naslov romana: Bubi je došljak u doslovnom i prenesenom smislu riječi. Isto se događa s romanom *Francuska oporuka*: pripovjedač je s njim bitno povezan. Iako naslov sveudilj ukazuje na to da je potrebno obratiti pozornost na obiteljske veze pripovjedača, tek uspješnim dramskim suspenzom na kraju romana shvaćamo da je Aljoša sa svojom bakom i njezinim francuskim identitetom povezan znatno drugačije nego što se činilo tijekom čitanja. Da zbog posebne obilježenosti pripovjedača i ostalih pripovjednih elemenata sličnu tjeskobu (kao oba pripovjedača) ne bi osjećao i čitatelj, ovo je poglavlje predstavilo orijentacijske točke pomoću kojih će se učenik_ca lakše snalaziti u romanu. Da se ne izgube u gusto satkanom tekstu, zaštitit će ih priprema za čitanje koja uključuje poznavanje sljedećih pojmova: realistički modernizam, esejizacija, pripovjedni opis, zagonetni opis, dječja perspektiva, nepouzdan pripovjedač, autobiografija i precizno sjećanje. Priprema za čitanje i vođeno čitanje može otkloniti nelagodu i otpor prema nepoznatom te pretvoriti čitanje suvremenog slovenskog romana *Došljaci* u ugodno čitalačko iskustvo.

činjenica. Upravo nas modernistički romani svojom strukturom već pozivaju u sam tekst i obećavaju nam stvarnost različitu od stvarnosti činjeničnog svijeta, stoga bi se usmjereno čitanje trebalo sastojati od vođenih razgovora o različitim odlomcima i zajedničkim značajkama oba romana za maturu.

Prilozi (motivacijski list i ogledi)

A) MOTIVACIJSKI LIST

I. PREGLEDNI I ZAGONETNI OPIS – KOMPARATIVNA ANALIZA

Andreï Makine, *Francoski testament*
[*Francuska oporuka*] (2009), 178–179

To je bio velik dan u njezinu životu. Te lipanjske večeri prvi put u životu prepustit će se jednom od svojih mladih prijatelja, jednom od onih plesača koji su se dolazili na plesalište Gore veselja.

Bila je krhkiye građe. Lice joj je imalo neizražajne crte koje u mnoštvu ostaju nezapažene. Njezina blijedocrvenkasta kosa pokazivala je svoju boju samo na dnevnom svjetlu. Pod reflektorima Gore ili u plavičastom odsjaju uličnih svjetiljki izgledala je jednostavno svijetlo.

Tek prije nekoliko dana primijetio sam te ljubavne obrede. Primijetio sam kako su se u ljudskom mravinjaku plesališta stvorile skupine – nastao je vrtlog mladih, tijekom živog kretanja ispunili su se uznemirenjem i zatim raspršili da bi se posvetili onome što mi se ujedno činilo blesavo jednostavnim, nepojmljivo mističnim i dubokim: ljubavi.

Sigurno je osjetila da je suvišna u jednom od tih društava. Kao i drugi, i ona je pila u žbunju koje je okruživalo plesalište. Ali kad se njihovo malo, uznemireno društvo raspalo u parove, ostala je sama jer ju je aritmetička slučajnost uskratila za partnera. Parovi su već nestali. Počelo ju je obuzimati pijanstvo. Nije bila navikla na alkohol i popila je previše, iz zanosa, iz straha da ne bude jednaka s drugima, jer je željela vladati tjeskobom ovog velikog dana ...

Vratila se na plesalište i nije znala što činiti sa svojim tijelom koje je bilo do posljednjeg djelića prožeto nestrpljivim zanosom. Pa ipak, već su počeli gasiti reflektore ...

Kasnije mi se sve to razjasnilo ... te sam večeri vidio samo djevojku koja je išla gore-dolje u kutu noćnog plesališta i kružila oko obrisa blijedog kruga ulične svjetiljke. Kao noćni leptir kojeg uhvati zraka svjetlosti. Njezino ponašanje me iznenadilo: hodala je kao na užetu, njezini koraci su istovremeno bili laki i napeti. Sinulo mi je da se svakom kretnjom bori sa svojim pijanstvom. Lice joj je bilo napeto. Sve svoje napore usredotočila je u to da ne padne, da ne pobudi sumnju, da nastavi hodati po tom svjetlosnom krugu sve dok se tamno drveće neće prestati njihati i mahati svojim raspjevanim granama prema njoj.

Lojze Kovačič, *Prišleki [Došljaci]* (2007), 303–304

Činilo mi se da ću morati pojesti cestu punu prašine i kamenja prije nego što stignemo do Postolarskog mosta ... Tu, na ničijoj zemlji, brzo ću se pozdraviti i otići ćemo svatko svojim putem ... Ovaj snježnobijeli most sa svjetiljkama i stupovima! »Sutra, u deset tamo«, pokazao sam na Brijeg, na klupe i zaklonište ... Tatjana me pogledala ravno u lice ... stisnuo sam oči da zaustavim čaroliju ... »Idi!« tjerao sam je u mislima. Tatjana je otišla preko mosta; mulci su u daljini vikali i bacali pijesak po mostu i u vodu ... Morao sam brzo otići ... kod albanskog čistača Pod zatvorom sam se naslonio na stup kraj trgovine: pet minuta bez svjedoka prije nego što odem po Gizelu ... Nikad nisam mislio da se toliko stvari zbiva u mojoj glavi. Prvo sam vidio sve crveno, dok se nisam sjetio da je Tatjanina haljina smeđa, ali još uvijek je sve ostalo crveno ... Kao oblak preleven krvlju ... Zatim su doplivala njezine oči, velike, predimenzionirane,

konveksne. Blijede zjenice, vodene bjeloočnice ... Usne s nekom grbicom u sredini ... Pramen bijeloplave kose koja joj je glatko padala i uvijala se na kraju ... Haljina koja je disala ... Ruke, prsti poput zrakā, na noktima polumjeseci ... Preletjela je preko zida ... išla je iznad drogerije Kanc ... iznad crvene knjižnice, paviljona. Odletjela je na samo dna neba ... plivala je nad žitom u Novim Jaršama, nad livadama koje su bile pune ljudi, kao na aeromitingu... Jurio sam za njom po njezinim tragovima ... u čistine među oblake ... s tašnom, punom novca opljačkanog iz svih banaka ... Dolazila je večer, crni oblak plivao je nad Savom ... Pred oltarom je gorjelo bezbroj svijeća ... kanonici i biskup s više od dvadeset misnih ruha na sebi je vjenčavao, položio joj je krunicu na glavu ... Iz svoje kapele izašao je Bijeli ... Zatim su odasvud došli kuhari i slastičari s velikim pladnjevima ... Prženi pilići, teleće rolade, ribe, cijeli kitovi ... torte zelene, plave i žute ... Heraldčki lampioni gorjeli su u vrtu, po vodi su plutali ukrasi ... Liliputanci iz polinezije bacali su dragulje po staklenom krovu iznad verande ... ametiste, da se cijela okolica promijenila u ljubičastu boju, topaze, da su ljudi postali žuti ... Tyrševa je odjekivala uzvicima sreće: »Hosana! Mladoženja i mladenka! Hosana!«

RAZGOVOR

1. Potražite (zajedničku) temu u oba ulomka.
2. U kojem odlomku ste je teže odredili i zašto? Kako se izražavanje zajedničke teme razlikuje?
3. Objasnite zašto je prvi odlomak primjer preglednog opisa, a drugi primjer zagonetnog opisa.
4. Kako je na vas djelovao drugi odlomak u kojem predmet opisivanja nije bio imenovan?

5. Kako se opisi u oba odlomka dodatno međusobno razlikuju?
6. Možete li navesti neke zajedničke značajke oba opisa i napisati neke primjere estetizacije? Koja vam se slika iz oba opisa najviše svidjela?
7. Objasnite nepoznate riječi i odredite njihovo značenje u tekstu:
 - aeromiting je susret pilota i ljubitelja letenja te natjecanje u različitim »zračnim« aktivnostima;
 - tašna je razgovorni naziv za torbu, odnosno torbicu;
 - heraldički je pridjev koji se odnosi na heraldiku, odnosno grboslovlje;
 - Liliputanac je stanovnik Liliputa iz Swiftovih *Gulliverovih putovanja*; patuljak ili čovječuljak, odnosno mali, sitan i beznačajan čovjek;
 - ametist je dragi kamen crvene ili ljubičaste boje, kod starih Grka talisman protiv pijanstva;
 - topaz je dragi kamen bijelo žute boje;
 - hosana je usklik, u kršćanskom bogoslužju svečani poziv (hosana znači pomози) i bogoslužni obrazac.

II. AUTOBIOGRAFSKI ELEMENTI

Lojze Kovačič, *Prišleki [Došljaci]* (2007), 566–567

U to vrijeme, kada sam išao kod učiteljice Komar i čitao mnoge knjige, činilo mi se čudno da nigdje nisam našao pisca koji bi opisivao čovjeka od rođenja do smrti ... tako pažljivo kao što su botaničari opisivali neki cvijet ... od sjemeni, kruženja, do cvijeta i zime kada uvene ... I nije bilo nijednoga koji bi govorio o tome što je ljudski rod koji živi

na planeti Zemlji, tako ako što su prirodoslovci znali govoriti o pticama, pčelama ili žabama ... Ja bih htio sve pronaći u jednom ... Strani pisci u cijelosti su se od domaćih razlikovali samo u jednom: znali su taj svijet u kojem su živjeli izraziti bolje od njih... Domaći su se većinom žalili da su bolji od svijeta u kojem žive. U stvarnosti uvijek su bolji oni koji ga znaju bolje izraziti, zato sam ih i čitao. Ali ja sam to činio s ljutnjom, jer mi domaći pisci nisu dali hrabrosti, i s tugom, jer ih nisam mogao doseći ... sva ta njihova zemaljska iskustvenja prirode i vjere u Boga, svu njihovu mitologiju ... Bilo mi je žao, zavidio sam im jer sam znao da je to zapravo jedini put po kojem bih se mogao približiti ljudima oko sebe ...

Lojze Kovačič, *Zrele reči [Zrele stvari]* (2009), 80

Dakle, 1960. godine dobro sam odlučio, barem s obzirom na književnost – da ću pisati o sebi umjesto o drugima zato što sebe imam na uzici više od drugih – iako bi mi sada više odgovaralo da se uokolo mene gura društvo stranaca s različitim imenima, šareno društvo figura, kao da se okružujem sobom u različitim imenima, ogledalima, kodovima, odijelima; koliko bih se manje osjećao sâm u ovom društvu šarenih likova, u koje bih mogao biti zaljubljen, koje bih mogao mrziti, čak i poštovati, prema kojima bih bio neutralan, iako ne i ravnodušan, jer pripadaju obitelji moje djece, stvorenih likova; tako sam sada deset puta više lišen sebe i sto puta više napušten od drugih nego od sebe samoga. Vidim te svoje slike oko sebe, ovakve ili onakve, u biti sve iste, iz različitih razdoblja, iz kaosa nerazumijevajućeg djetinjstva naovamo, ali ni na jednu od njih ne mogu se osloniti, ni na jednu ne mogu pokazati – ovo sam uistinu ja; u društvu svojih autoportreta, nastalih u ovom ili onom svjetlu, prostoru, vremenu, odjeći, načinu razmišljanja, osjećaju, radije se osjećam neugodno i mučno; sramim se pred

ovom bučnom gomilom, ne zato što je jednolična ili možda nemoralna ili banalna (prije zato što je premalo jednolična, nemoralna i vulgarna), nego jednostavno zato što je premalo stvarna, konveksna i konkavna, a s druge strane premalo nestvarna, plitka, jasna. [...] Pogrešno, mnogo u opisu ovih likova je iskonstruirano, zalijepljeno flasterom, prešućeno, mnoge misli posuđene bez da sam znao da su ukradene; ja sam ih izmislio, pročitao, čuo, ostalo mi je u sjećanju, mnogo toga je sažeto jer su to organizam lika ili situacija naprosto to zahtijevali, a mnogo toga sam koristio s većim pravom nego prvotni autor; za organizam neke knjige, kada je izrađuje, čovjek je spreman ne samo krasti nego i izdati i ubiti, ne samo sebe nego i druge, najbliže.

RAZGOVOR

1. Prvi odlomak objašnjava autobiografičnost općenitije, a drugi konkretnije i produbljeno – pojasnite razliku između dvaju objašnjenja autobiografije.
2. Kada pripovjedač u prvom odlomku razmišlja o svojoj poetici, uspoređuje pisca s prirodoslovcem. Zašto?
3. Kako je objašnjena razlika između domaćih i stranih pisaca?
4. Zašto Kovačić nije zadovoljan svojim spisateljskim izborom nakon 1960. godine da opisuje sebe?
5. Kakve mu neugodnosti stvara autobiografija?
6. Zašto se srami u društvu svojih autoportreta?
7. Kako biste objasnili posljednju misao u drugom odlomku: »za organizam neke knjige, kada je izrađuje, čovjek je spreman ne samo krasti nego i izdati i ubiti, ne samo sebe nego i druge, najbliže«?

B) OGLED

I. SUVREMENI ROMAN I POETIKA FRAGMENTA

Lojze Kovačič: esej »Književnost ili život«, u knjizi *Literatura ali življenje [Književnost ili život]* (1999), 30

Književnost – uzmimo roman – više nije preookeanski brod opremljen svim navigacijskim sredstvima, nego splav na vodi koja te nosi tamo-amo, zakačen si za te daščice, moraš paziti da se ne raskinu, da među razburkanim valovima ne udariš o hrid.

Lojze Kovačič, *Delavnica [Radionica]* (1997), 27 i 220

Fragment, nacrt ili skica – uvijek ima samo smjer, ali nikad kraj. Fragment je izraz svijeta koji se ne zatvara ili se više ne može zatvoriti. Fragment mi je oduvijek značio nešto poput mog straha od formalnog savršenstva koje uvijek želi prestići duhovno, značio mi je nepovjerenje prema svemu konačnom što me sveudilj okružuje, kako bih postigao svoje vlastito ispunjenje. Je li moguće zamišljati Akropolu cijelu, mislim si, i ako da, ne bi li izgubila život i istinitost vremena koje je nadživjela? Akropola u ruševinama je simbol otužnosti za nekadašnju cjelinu, a fragment je, naprotiv, obećanje cjelovitosti i savršenstva koje bi se nekada trebalo pojaviti, u budućnosti, ali koje nećemo osvojiti sve dok ne dobijemo odgovore na sva naša pitanja. U fragmentu se vjerojatno slično (kako kaže Max Frisch) kao pri čitanju nedovršene knjige čitatelju dogodi da mu u misli dođe tisuću stvari koje autor nijednom nije spomenuo, iako doslovce leže po strani; i upravo to da čitatelj neprestano otkriva bogatstvo svojih misli pripada užitku čitanja. Ostaje

mu osjećaj da bi sve to mogao i sam ispričati.« [...] U književnosti nije *sve*. Postoji samo književnost odlomaka. Kao što je i život sastavljen od samih komadića. No, o stvari koju opisujem u fragmentu mora se reći *sve*. Istina i ljepota uvijek se prikazuju fragmentarno usred bujice klišeja i predrasuda.

RAZGOVOR

1. Objasnite metaforu u prvom odlomku i dopunite odnos: splav = suvremeni roman, prekooceanski brod = ? Čini li vam se prikladnom?
2. Pokušajte objasniti Kovačičevu misao »Fragment je izraz svijeta koji se ne zatvara ili se više ne može zatvoriti«.
3. Kako je fragmentarnost povezana s autorovim strahom od formalnog savršenstva?
4. Zašto se piscu razrušena Akropola čini istinitija od nerazrušene?
5. Koje prednosti čitanja fragmentarnog teksta predviđa sam autor?
6. Kako su s fragmentom povezane istina i ljepota?
7. Zašto se u odlomku spominje Max Frisch? (Ovaj švicarski dramatičar i spisatelj, također slikar i grafičar, napisao je mnoge romane, npr. *Homo Faber*, *Recimo da mi je ime Gantenbein*, preciznim stilom, koji se bave aktualnim problemima i egzistencijalnom nevoljom suvremenog čovjeka).

II. BUBI ILI ALJOŠA (tumačenje fotografija)

RAZGOVOR

1. Odgovara li fotografija nepoznatog dječaka više vašoj čitalačkoj slici Aljoše ili Bubija? Zašto?
2. Opišite Bubija i Aljošu na fotografijama tako da upotrijebite maštu i znanje o oba književna lika.
3. S kojim biste događajem, spoznajom ili procesom u oba romana najlakše povezali fotografije? Smjestite fotografije (Barbara Morgan, *Lloyd's head*, 1944.; Lewis Hine, *Dječak*, oko 1920.) u oba romana.



Dječje stvari i Djetinjstvo

*Romani Dječje stvari (slov. Otroške stvari) Lojze Kovačiča i Djetinjstvo (fr. Enfance) Nathalie Sarraute imaju brojne dodirne točke koje sam podijelila s obzirom na razinu priče i razinu pripovijesti. Pri dodirnim točkama priče možemo si pomoći zajedničkim temama i sličnim položajem glavnoga lika – djeteta. Zajedničke teme su, npr. djetinjstvo, ljubav, prijateljstvo, individualnost, kreativnost, empatičnost, umjetnost, domovina, jezik i obrazovanje te zajedničke osobine Bubija i Nataše, npr. individualnost, snažna osobnost, bogata mašta, odrastanje u dvojezičnoj sredini, sudbinska obilježnost nesuglasica među roditeljima, talent za umjetnost. Uz dodirne točke na razini priče, mnogo ih je i na razini pripovijesti: modernistička poetika, fragmentarnost, opis i dijalog kao sredstva postavljanja pripovijesti u sadašnjost, esejizacija, dječja perspektiva i nepouzdan pripovjedač. Oba su romana, naime, modernistički autobiografski i obiteljski romani koji poetikom fragmenta odastiru poluge sjećanja; Kovačičevo pamćenje djeluje kao gomilanje opisa stvari, a Sarraute ga dramatizira tropizmima, tj. »reminisencijskim«
riječima ili frazama.*

Pitanje koje se najčešće postavlja kod romana na maturi je koji su kriteriji doveli do odabira i zašto baš ti kriteriji. Među različitim književnim, psihološkim, pedagoškim i sociološkim kriterijima središnju vrijednost ima kriterij sličnosti odabranih romana jer upravo on omogućuje kreativan pristup pisanju eseja na maturi. On je i »krivac«
što se u izboru ne pojavljuju neki kvalitetni romani koji zbog svoje posebnosti i neusporedivosti ne nude mogućnost komparativne analize, osnovne metode za bavljenje romanima na maturi. Romani koji su odabrani za esej na maturi *Dječje*

stvari (2003) Lojze Kovačiča (1928–2004) i *Djetinjstvo* (1983) Nathalie Sarraute (1902–1999) usporedivi su na više razina; na njihovu sličnost ukazuje već (sličan) naslov romana. Priča o djetinjstvu Bubija i Nataše, dvoje glavnih likova, nije tradicionalna i tako nadilazi klasično nizanje dojmova iz djetinjstva. Još je manje tradicionalna pripovijest obaju romana, koja modernističkim jezikom razbija jedinstvo kronotopa, čvrstoću perspektive i pripovjedačeva pogleda, te jasnoću motivacije književnih osoba. Kako bih lakše sistematizirala brojne sličnosti između ova dva romana, njihove ću paralele svrstati u dvije skupine; najprije ću se posvetiti dodirnim točkama priče, a zatim dodirnim točkama pripovijesti.

Podjela na priču i pripovijest za komparativnu analizu u književnoj interpretaciji vrlo je korisna zato što u romanima postoji mnogo paralela i stoga ih je smisleno razmatrati u okviru dvorazinske koncepcije pripovijesti (više o njoj u Zupan Sosič 2017: 127–131), u kojoj je priča uređen slijed događaja, a pripovijest je njihovo jedinstveno i posebno uređenje. Priča je zbog svoje razmjernje jednostavnosti određena kao arhetip cjelokupne pripovjedne književnosti, time i kao zajednički nazivnik svih pripovijesti, a pripovijest je konkretizacija dane narativne strukture i jedinstvena literarna organizacija građe i događaja s obzirom na literarni učinak romana. Njihovu je razliku najjednostavnije objasnio Chatman (1986), kada je priču odredio kao fabulativnu razinu pripovijesti ili njezino *što*, a pripovijest kao diskurzivnu razinu ili njezino *kako*, iako danas znamo da je bolje zagovarati protočnost priče i diskursa nego njihovu dvojnost. Istodobno, priča je neka osnovna struktura koja se uvijek pojavljuje kada jezik koristimo kao sredstvo organiziranja događaja i traženja određenog smisla, reda i

zakonitosti u njima, pa je s receptivnog stajališta priča konstrukt⁷ koji svaki čitatelj stvara prilikom čitanja pripovijesti. Stoga ću započeti s prijedlozima dodirnih točaka na razini priče, a pritom neću detaljno iznositi priču – naime, faktični je način navođenja i sistematiziranja događaja, procesa ili književnih informacija u modernističkim romanima neprikladan (zbog samog statusa književne interpretacije, upitan je i u ostalim romanima), jer se upravo modernistička proza oslobađa od priče i jasne referencijalnosti.

I. Priča

Unatoč temeljnoj karakteristici modernističkog romana – fragmentarnosti priče – prilikom čitanja ili nakon čitanja vrlo je važna konstrukcija (vlastite) priče jer je to zapravo prva razina davanja smisla pročitane. Karakter priče, naime sistematizira čitateljske dojmove i određuje im referentni okvir uz pomoć kojega se možemo posvetiti bitnim

⁷ Osnježivanje i obogaćivanje pripovjednih/pripovjedačkih vještina, u koje pripadaju osjećaj za priču i pripovijest, usko su povezani s jezičnim vještinama, a obje vrste sposobnosti (pripovjedne i jezične) i s razumijevanjem sebe i svijeta, pa je upravo pripovjedna sposobnost presudna za djetetovu sliku o sebi. Naime, pripovjedna sposobnost utječe na cjelokupno razumijevanje zato što je oblikovanje značenja ili stvaranja značenja usko povezano s pripovjednom i jezičnom sposobnošću (Zupan Sosič 2004: 44). U tom je smislu vrlo važno da sam učenik ispisuje priču pročitanih romana, ali da ne čita ili prepisuje već napisane rekonstrukcije drugih čitatelja u priručnicima (za maturu). Preporuča se da učenici sami rekonstruiraju priču i odmah razmišljaju o svojem procesu spajanja raspršenih informacija u priču, a pritom da izbjegavaju isključivo nabiranje detaljnih podataka po poglavljima tako da nabrajaju događaje ili prepisuju rečenice iz romana (ispisivanje ili kopiranje ulomaka prikladno je samo kad imaju posebnu značenjsku vrijednost). To je posebno važno ako uzimamo u obzir suvremene teorije jezika koje više ne tvrde da je jezik/govor vanjski izraz (unutarnje) misli (najpoznatija je bila Platonova teza da je misao reprezentacija stvari), već da je misao unutarnji jezik, Wittgenstein, npr. tvrdi da su misao i riječ jedno te isto.

zadaćama komparativne analize i književne interpretacije. U konstrukciji (vlastite) priče pročitanih romana možemo si pomoći određivanjem književne vrste i književnog pravca: u našem slučaju riječ je o modernističkim romanima, preciznije žanrovski okarakteriziranim kao autobiografski i obiteljski romani. Kao suvremeni autobiografski i obiteljski romani u modernističkom ruhu nude sjećanja na djetinjstvo i obitelj te se na taj način dodatno literarizira autobiografija. Autobiografski roman,⁸ naime, literarizira životopis odabrane osobe i različitim postupcima naglašava fikcionalne pristupe tako da briše točne granice između stvarnih biografskih podataka i fikcijskih komponenata. Budući da se temelji na nekim stvarnim podacima, pri sastavljanju priče smisljeno je uzimati u obzir i biografsku metodu koja pri čitanju drugih suvremenih žanrova nije uspješna; u našem slučaju kratka usporedba s podacima iz života može čak i dinamizirati samu konstrukciju priče. Neki biografski podaci, dakle, neće biti suvišni u njihovom okviru potrage za sličnostima: npr. njihovo djetinjstvo bilo je obilježeno turbulentnom društveno-političkom situacijom, iako su rođeni u razmaku od gotovo trideset godina, a oba su romana nastala u poznim godinama autorovih stvaralaštva i djeluju kao dobrohotno sjećanje na obitelj.

⁸ Teško je precizno definirati autobiografski roman zato što je već autobiografija gotovo neodrediv pojam, pa postoje mnoge definicije, pa čak i prijedlozi naziva, u Sloveniji, npr. Koron (2003) predlaže izraz roman kao autobiografija. Ustaljeni su, npr. Lejeunov izraz autobiografski ugovor u koji uključuje pripovijest u prvom licu, retrospektivu, istovjetnost pripovjedača, središnjeg lika i referencijalnog ja, te de Manova (1979: 921–922) relativizacija autobiografije: »Autobiografija, dakle, nije žanr ili modus, već figura čitanja i razumijevanja koja je do određene mjere prisutna u svim tekstovima.« Kao zanimljivost navodim da je roman *Djetinjstvo* uvršten u deset najboljih autobiografskih romana na svijetu (Gordić 1990). Lakše je odrediti obiteljski roman koji je nazvan po svojoj tematskoj niti vodilji (obitelji); njegov čest oblik je generacijski roman.

U konstruiranju priče možemo si pomoći zajedničkim temama i sličnim položajem glavnog lika – djeteta. Od zajedničkih tema, kao što su, npr. djetinjstvo, ljubav, prijateljstvo, individualnost, kreativnost, empatičnost, umjetnost, domovina, jezik i obrazovanje, središnja tema djetinjstva je i naslovna riječ u oba romana. Navedeno uključuje najranije djetinjstvo, kod Bubija od rođenja do jedanaeste godine, kod Nataše od druge do četrnaeste godine. U datiranju dječjih godina valja biti svjestan ključne razlike između pisaca, koja je već karakteristika njihove poetike (o njoj više u nastavku): tema djetinjstva središnja je tema cjelokupne Kovačićeve proze, što je i sam pisac⁹ naglasio, a Sarraute se njime sustavno bavila samo u romanu *Djetinjstvo*. Istodobno, Kovačić je svoju središnju temu djetinjstva u ovom romanu proširio na odraslu dob i značenjski je raslojio simboličkim dimenzijama, što se naslućuje već u dva mota¹⁰ na početku knjige.

Kako su ostale teme povezane sa središnjom temom djetinjstva uvelike ovisi o glavnim likovima koji su oba individualisti i unatoč tome što su djeca imaju nevjerojatno snažne osobnosti. Teške kušnje ih ne slome, već ih oblikuju u još posebniju i osjetljiviju djecu s nevjerojatnim bogatstvom

⁹ Lojze Kovačić na više je mjesta naglasio središnjost svoje teme djetinjstva, a u knjizi *Vrijeme romana* (slov. *Čas romana*) (Pibernik 1983: 96) sljedećim riječima: »Svaki pisac odabire određenu starost ljudskog stvora kroz koju se izražava. To je važno pitanje, odlučujuće, koji ideal čovjeka i čovječnosti čuči u tebi, koju ljepotu zahtijevaš od *species* čovjeka, kakvog bi čovjeka volio. To je istovremeno izbor estetike i poetike, promišljanja, tajanstvenosti, atraktivnosti. Ništa mi, dakle, nije naizgled bilo lakše nego izabrati svoju desetu godinu ljudskog života kao oružje koje kujem protiv svijeta.«

¹⁰ Oba mota su značajna: »Djetinjstvo je metaforična starost [...]« te »Nikada nismo prerasli dječje stvari, samo smo im sve vrijeme davali druga imena.«

mašte. Bubi i Nataša slični su i po sljedećim karakteristikama: oboje odrastaju u dvojezičnoj sredini, a zbog odluka roditelja, na koje dijelom utječu i društvene prilike, sele u drugu državu; sudbonosno su obilježeni nesuglasicama među roditeljima (Natašini roditelji rano se rastaju) i zato još više žele pažnju, privrženost i ljubav roditelja, a posljedično se bezuvjetno emocionalno vežu za člana obitelji koji u tome ne igra presudnu ulogu (Bubi za nećakinju Gizelu, Nataša za Verinu majku). Oboje su i posebno naklonjeni umjetnosti i za nju nadareni; u svojoj iskrenosti i poštenju neprestano razmišljaju o svojim pogreškama, prijestupima itd. Dakako, položaj dvoje djece nije samo sličan, jer se razlikuju po socijalnom statusu i određenosti područjem, zbog čega je Bubi već rano suočen s neimaštinom i egzistencijalnim nevoljama obitelji, što se preseljenjem u očevu domovinu povećava jer je tamo obitelj u još lošijem položaju nego u Švicarskoj. Nataša je predstavница višeg srednjeg sloja i stoga neopterećena problemima preživljavanja, a upravo su oni presudno utjecali (osobito u drugom dijelu romana) na razvoj Bubija.

Tema djetinjstva na nekoliko se mjesta povezuje s ljubavlju jer je za oba glavna lika roditeljska ljubav od središnje važnosti, a zato što nije onakva kakvu ta djeca žele, prenose je na druge članove obitelji (već spomenute Gizela i Verina majka), a istodobno traže utjehu u igri i umjetnosti. Budući da su oba djeteta već od malih nogu prilično individualistična, nemaju puno prijatelja, a ako ih i odaberu, riječ je o posebnoj ili zanimljivoj djeci. Bubi ima više mogućnosti pri odabiru prijatelja jer se kreće vani te na svojim bijegovima i lutanjima upoznaje različitu djecu, a Nataša radije ostaje u svojoj sobi (koju Bubi zbog neimaštine, dakako, nema), oazi samoće i osamljenosti, te igra razne igre – baš poput Nataše, Bubi je također svjestan važnosti i korisnosti

igre. Dok je Bubi vrlo rano svjestan da je pasivno promatranje rada odraslih dosadno i da se dosada tjera kvalitetnom igrom, Nataša uz pomoć igre čak i uči. Kod kuće izrađuje kokoši od papira i njima oponaša svoje kolege iz škole kako bi naučila manje zanimljivo gradivo, a istovremeno svojim humorom terapeutski »nadvladala« glupost ili zloću nekih kolega. Nije slučajno da Bubijevo švicarsko razdoblje završava upravo igrom – kada izrađuju kostime za Indijance, Bubi mora prekinuti igru i s obitelji otići u Jugoslaviju (o promišljenoj strukturi romana više u nastavku), koja ubrzo gubi prvotnu bajkovitost, egzotičnost i idiličnost. Kovačić (2003: 181) bit igre poistovjećuje s ponovnim rođenjem: »Što se više udaljiš od samoga sebe, kojega se uvijek bojiš, to više postaješ sam sebi sličan, a kada konačno prljav, lud, natopljen od znoja i umoran do smrti skineš masku i kostim, čini ti se da si se rodio i oživio kao drugo biće koje će od sada biti potpuno ravnodušno prema svim uobičajenim pravilima i dužnostima, i da ćeš na kraju moći onako kako hoćeš ustrajati čak i u stvarnosti. Znao sam da se možeš potpuno promijeniti ako se preobučeš, ako imaš crne naočale na licu ili pištolj u džepu.« Sarraute (1992: 38) ne uopćava značenje igre na tako simboličan način, već (slično kao Kovačić u različitim opisima) u njoj naglašava kreativnost i individualnost, što je očito, npr. u odlomku kada opisuje svoju suzdržanost prema novoj igrački, celuloidnoj lutki. »Nikada mi se ne igra s njom ... tvrda je, previše glatka, uvijek radi iste pokrete, ne mogu je pomaknuti drugačije nego da uvijek na isti način dižem i spuštam njezine blago skvrčene noge i ruke pričvršćene za njezino tvrdo tijelo. Draže su mi stare lutke, punjene piljevinom, koje imam već dugo, nije da ih volim toliko, ali s njihovim malo opuštenim, savitljivim tijelima možeš raditi što god hoćeš, možeš ih stiskati, opipavati, bacati naokolo...«

Raskorak između izgleda i prave slike u igri kod oba djeteta nudi užitek i utjehu kao u umjetnosti. Zapravo, igra je u oba romana na različite načine povezana s umjetnošću; Bubi u lječilištu umjesto igre (ili kao igru) promatra sliku šumskog razbojnika i dvije žene, a Nataša igračke najradije zamjenjuje s knjigama i kino predstavama. Gledanje filmova Bubiju je čak i najdraža aktivnost, ali zbog nedostatka novaca u kino ide samo ponekad. Bubi crta za djecu u skloništu, priprema kazališne predstave za Gizelu i drugu djecu. Mogućnost dubokog uživljavanja u igru povezana je s empatijom obaju junaka zato što su vrlo prijemčivi za osjećaje roditelja (i drugih) kada suosjećaju s njima i teže njihovoj sreći. Vjerojatno je upravo sposobnost suosjećanja i empatije¹¹ razlog velike naklonosti k umjetnosti; Nataši od vrlo ranog doba čitaju i kupuju knjige u kojima neizmjereno uživa, Bubi se s umjetnošću susreće u lječilištu kada se uživlja u sliku roba i žena u bijegu, te uživa u slušanju violine kada časna sestra svira štíćenicima.

Čak i kada su samo slušatelji ili gledatelji umjetnosti, već je uočljiva njihova kreativnost koja¹² polako prelazi u

¹¹ Filozofi u prošlosti nisu razlikovali suosjećanje i empatiju; ali danas se njihova razlika objašnjava prevlašću emocija ili razuma, iako je za obje pojave karakteristična isprepletenost emocija i razuma. Empatija je sposobnost da u mislima postavimo na mjesto drugoga i razumijemo situaciju bez nužnog emocionalnog uživljavanja i slaganja s njim, a suosjećanje je upravo suprotno: sposobnost ponovnog proživljavanja emocija drugoga bez nužnog racionalnog postavljanja sebe na njegovo mjesto. Možemo biti empatični bez suosjećanja i obrnuto, a možemo osjećati oboje u isto vrijeme (Hribar Sorčan 2013: 20).

¹² Kao primjer njihove kreativnosti čak i u pasivnom sudjelovanju u umjetnosti navodim dva odlomka: »Kad u sjenkama nisam otkrio ništa čega bih se bojao, pred oči mi je prišla dugačka žučkasta slika u hodniku u kojem nije kao u bolnici gorjela plava noćna svjetlost, i da su sada one dvije dame prepuštene na milost i nemilost noći u kojoj je gorostas možda upravo dovršio svoje ubojstvo. Udario je sjekirom tako da su

aktivno sudjelovanje, odnosno pisanje pripovijesti. Pisanje je usko povezano s još jednom temom, tj. jezikom i domovinom. Kao dvojezična djeca mnogo razmišljaju o jeziku, a manje o domovini koja je djetetu najčešće apstraktna tema. Naklonost prema domovini izražavaju metonimijski kada idealiziraju daleku provincijalnu sliku: Nataša snježni Peterburg, a Bubi zelenu i egzotičnu sliku dolenjskog sela, u njegovoj mašti usporedivog s Afrikom. To što su predstavnici dviju država najprije im predstavlja problem, a onda zemlju rođenja »moraju« preboljeti. Nataši je lakše preboljeti Rusiju jer je povremeno još posjećuje, a u Parizu ima situiran društveni položaj jer joj se roditelji druže uglavnom s Rusima; Bubiju je teže preboljeti Švicarsku jer je tamo proveo, barem na početku, bezbrižne (i u socijalnom smislu) dane svojeg djetinjstva, a istovremeno je biti Nijemac

ležali na putu ili čak na podu hodnika jer su oboje bili dovoljno veliki i odrasli. Glave su se vjerojatno najprije otkotrljale daleko prema vratima i stepenicama, a s njihovih odsječenih vratova krv se slijevala po našim pelerinama, stalcima za kišobrane, na kamene ploče. Prepao sam se, nisam se usudio ustati od noćne posude. Prekorio sam se što im se danju nisam usudio reći da pobjegnem iza stabla i odande odpuze iza širokog smeđeg okvira slike, do rogova koji su stršali iz zida i vješalica, gdje će pronaći prikladan zaklon. [...] Sklupčao sam se u klupko, s koljenima ispod brade, da mi srce bude što jače i istisne sve troje nazad na sliku.« (Kovačić 2003: 90–91)

»Dobila sam veliku ukoričenu knjigu, vrlo tanku knjigu koju jako volim listati, volim slušati kad mi netko čita što piše s druge strane slika ... ali, pažnja, doći ćemo do one slike koje se bojim, užasna je ... vrlo mršav čovjek s dugim šiljastim nosom, odjeven u jarko zelenu odjeću s vijugavim prugama, prijeti otvorenim škarama, zarezat će u meso, krv će poteći ... Ne mogu ga gledati, mora otići ... – Hoćeš da iščupam tu stranicu? – Bila bi šteta, to je lijepa knjiga. – Pa, onda ćemo sakriti sliku ... Zalijepit ćemo stranice. Sada je više ne vidim, ali znam da je još uvijek tamo, zatvorena ... pogledaj je, sve je bliže, ovdje se krije gdje je list deblji ... brzo je treba listati, brzo treba ići pored, prije nego me pojede ... već se vidi, škare zarezuju meso, velike kapi krvi ... ali dobro je, već je iza, sljedeća slika ga briše.« (Sarraute 1992: 36–37)

za vrijeme Drugoga svjetskoga rata nepoželjan atribut, zbog čega ga okolina još više omalovažava ili isključuje. Tema jezika i domovine na nekoliko mjesta preklapa se s temom obrazovanja,¹³ odnosno učenja. Iako su Bubi i Nataša slični po radoznalosti, kreativnosti i otvorenosti, ipak se razlikuju u ključnoj osobini: Nataša se lako uključuje u obrazovanje i čak ga hvali, a Bubi zbog neprilagođenosti školskom sustavu i loših iskustava s njim počinje mrziti nastavu, metode poučavanja i neke učitelje.

Inače, i Nataša je imala problema na početku školovanja kada joj se, npr. »pokvario« rukopis. Ti su problemi usporedivi s Bubijevim početnim problemima u matematici. Naime, Nataša čeka da je mama odvede natrag u Rusiju, ali zato što odugovlači s odlukom, njezina kći za to vrijeme ide u francuske škole u kojima joj se pisanje zbog psihičke rastresenosti promijeni u neprepoznatljive škrabotine. Kasnije postaje uzorna i odlična učenica, najviše uživa u pisanju sastavaka, privržena je učiteljima, ocjenjivanje tumači kao smisleno i učinkovito. S druge strane, Bubi je na nastavi vrlo nesretan i neuspješan, a zato što iz škole čak počinje bježati, prebacuju ga u školu s posebnim programom; nešto se bolje osjeća u slovenskim školama. Upravo zbog brojnih pogrešaka u njegovom obrazovanju autor (Kovačič 2003: 323, 328) na kraju knjige priznaje »pedagoški« karakter nekih romanesknih značajki: »Sam instinktivno težim k

¹³ Iako su sve navedene teme primjerene za opsežne razgovore na nastavi slovenskog jezika ili čak drugih školskih predmeta, tema obrazovanja idealna je prilika da učenici izraze svoje mišljenje o današnjem školskom sustavu i tako uspoređuju svoja školska iskustva s Bubijevim i Natašinim. Prikladna tema za razgovor je i usporedba pojedinih karakteristika priče i pripovijesti, u kojoj učenici mogu uspoređivati različite postupke i načine te izražavati mišljenje o njihovoj kvaliteti; zato što oba romana pripadaju u sam vrh europskih romana, preporučljivo je izložiti njihove najveće kvalitete priče ili pripovijesti.

razvoju, zato sam i najzadovoljniji s onih trideset godina svog aktivnog života koje sam kao pedagog proveo među djecom, s kojima sam se igrao, izrađivao lutke, učio ih jezik. Danas sam još više ponosan na taj rad koji je jamačno ostao zabilježen u minulosti, a ne u tzv. vječnosti koju sam pokušao uhvatiti u svojim knjigama. [...] Moguće je da sam se na taj način htio iskupiti za nedostatke u vlastitom obrazovanju i odgoju, tko zna.« »Na kraju bih dodao da se iz knjige može naslutiti da je autor nekoć bio odgajatelj. S tim u vezi, vjerojatno je ispravno da je u knjizi vidljivo dosta nastavljanja na neku vrstu pedagoške poeme.«

Dodirne točke na razini priče nam pokazuju da su mnoge značajke priče inovativne, posebice (imaginarne) predodžbe pojedinačnih stvari ili pojava. Takva je u slovenskom romanu, npr. usporedba rođenja sa stvaranjem svijeta (str. 9), prvo opažanje obiteljskog kruga (str. 10–11) i predodžba zdenca kao zlog diva (str. 55), a u francuskom, npr. scena s papirnatim kokošima (str. 173) i izricanje prešućenoga na više mjesta. Potonje nije tako bogato maštom, ali sadrži nešto novo u smislu otvaranja čitateljske slobode: baš kao u tom prizoru, čitatelj mora sam stvoriti sliku o važnim likovima ili događajima, npr. o bešćutnosti Natašine mame i razmaženosti polusestre Lili, što nikada nije eksplicitno otkriveno. Najinovativnije u dodirnim točkama priče je to što oba romana na neki način demistificiraju dijete i roditelje, iako naglašavaju svijetle strane djetinjstva. Kada dječji pripovjedači pokušavaju empatično se približiti određenim odlukama roditelja, vide djecu (odnosno sami sebe) kroz njihove oči kao teret i nešto toliko različito od roditelja da im upravo ta različitost uzrokuje teškoće u odgoju i ljubavi. Još je dosljednije demistifikacija djeteta izvedena kroz odraslu perspektivu koja i roditeljstvo racionalno definira kao teško, nepredvidivo i često nezahvalno poslanstvo, pa

je temeljni ugođaj dvaju romana pomirljiv, dobrohotan i dobronamjeran, jer velikodušno oprašta i odlučujuće pogreške roditelja, npr. fizičko kažnjavanje Bubija i stalne svađe pred njim, kao i licemjerno djelovanje Natašine mame i Verino zapostavljanje Nataše.

II. Pripovijest

U dodirnim točkama priče u potpunosti se samorazumljivo ocrtavaju i pripovjedne paralele zato što su priča i pripovijest povezane tzv. dvostrukom logikom pripovijesti (Culler 2004), prema kojoj je priča istovremeno preteča pripovjednog diskursa, a istovremeno iz njega proizlazi. Na početku navodim dodirne točke pripovijesti, već ukazanih kod nekih dodirnih točaka priče: modernistička poetika, fragmentarnost, opis i dijalog kao sredstva pomicanja pripovijesti u sadašnje vrijeme, esejizacija, dječja perspektiva i nepouzdan pripovjedač. Već je na prvi pogled očito da se modernistička poetika, unatoč nekim sličnostima, u dvama romanima razlikuje. U *Dječjim stvarima* još je uvijek osnovna linearna priča, a u *Djetinjstvu* je ona negirana dijaloškom strukturom u kojoj odabrane riječi i fraze djeluju kao reminiscencije i glavni su pokretači pripovijedanja. Naime, u slovenskom romanu riječ je o tzv. realističkom modernizmu, a u francuskom je riječ o poetici novog romana i tzv. tropizmima. **Realistički modernizam** (Zupan Sosič 2009: 75) tumačimo kao spoj dviju različitih pojava, modernističkog pravca i realističke tehnike, u kojem je metafizički nihilizam uočljiv u subjektovoj fluidnoj osobnosti, sastavljajući se u struji svijesti kao procesu, a realizam se povezuje s metodom koja se temelji na pojedinostima preciznog opisa i principima vjerojatnosti. **Poetika novog romana** uočljiva je u *Djetinjstvu* u sužavanju tradicionalne strukture i

preciznom opisivanju psiholoških stanja u obliku sićušnih pokreta koje je spisateljica nazvala tropizmima, jedva zamjetljivim emocijama ili (ne)svjesnim impulsima komunikacije. Termin realistički modernizam uključuje brojne suprotnosti na različitim razinama, npr. priča je rastrgana i isprekidana, ali unatoč tomu uzima u obzir kauzalnu i temporalnu logiku, u suprotnosti s modernističkom (i u skladu s realističkom) logikom prostor i vrijeme su vidljivi i prepoznatljivi, a u transparentnim opisima vladaju otuđenja i praznine.

Unatoč razlikama u poetikama dvaju romana, već je na prvi pogled očita i sličnost jer su rečenice iscijepane, isprekidane umetanjem govora i često završavaju s tri točke. Raspršenost i fragmentiranost pripovijesti najlakše možemo objasniti **poetikom fragmenta**, tipičnim modernističkim načelom. Iako oba autora polaze od drugačijih poetoloških polazišta, zagovaraju fragment kao spoznajni postupak koji traga za dubljom istinom ljudi i stvari te mjesta i događaja uz pomoć prispodoba i uspostavljanja veza između različitih pojava i aspekata stvarnosti. Kao i u romanima Prousta, Joycea ili Woolf, njihova je osjetilna percepcija realnosti snažno povezana s duhovnim djelovanjem jer istina nije nešto objektivno – ona se krije u pjesničkoj slici u najširem smislu te riječi. Upravo je način traženja istine razlikovni kriterij pri odabiru fragmenta koji nam može objasniti i razliku u dvjema poetikama. Kovačić (1997: 27 i 220) odabire fragment jer je on izraz otvorenog i fragmentiranog svijeta, a ujedno obećanje cjelovitosti i savršenstva, Sarraute (1992: 37) ga pak koristi u tropizmima kao otporu prema faktografskoj referentnoj stvarnosti. Oba se svjesno odlučuju za fragment radi čitatelja jer mu nudi više slobode, a ujedno i uvid u istinu: istina i ljepota, prema njihovom mišljenju, prikazuju se uslijed bujice klišeja i predrasuda

uvijek samo fragmentarno. Čak je i odnos prema sjećanju u poetici fragmenta sličan; iako se najprije čini da Kovačićeve opširni realistički opisi teže za točnim pamćenjem, autor (2003: 112) tu pretpostavku na više mjesta niječe, a najjasnije u sljedećem odlomku: »Stalno sam izmišljao nove stvari, nešto im dodavao, a najčešće izostavljao. Postalo je nešto sasvim drugo od onoga što se događalo u stvarnosti. [...] Što sam duže govorio, to je moje pripovijedanje postajalo sve suprotnije ružnoći ovih malih prostorija kod kuće, umrljanih zidova, raspuknutog kreveta, stalnog neprijateljstva između oca i majke...«

Odstiranje poluga sjećanja temeljni je okvir poetike u oba romana jer Kovačićevo sjećanje djeluje kao gomilanje opisa stvari, ljudi i događaja, dok ga Sarraute dramatizira »ključnim« riječima ili frazama. Ima ih mnogo i ponavljaju se na takav način da postaju jezgra pojedinog poglavlja ili pripovijesti općenito: *nein, das tust du nicht*; tako rijetko kao juha; tata, voliš li me; djetetu koje voli svoju mamu nitko se ne čini ljepši od nje; o, kakva nesreća ako čovjek nema majke; ovo nije tvoj dom; *tjebja podbrosili*; zato što se to ne radi; Vera je blesava; *I still see your step-mother in my nightmares*. Nazvat ću ih reminiscencijskim riječima jer u romanu djeluju kao poluge za buđenje sjećanja i ljepilo za slaganje fluidnih dojmova, a u skladu s načelima autoričine poetike to su tropizmi. Prema logici tropizama (France 1995: 741–742), govor nadvladavaju klišeji, a ispod njihove konvencionalne površine vodi se borba tropizama, kretanje privlačnosti i odbojnosti kao pristup koji uštima naše odnose na (ne)verbalnoj razini. Tropizam je, naime, snažna, ali skrivena unutarnja sila i neodredivi impuls koji subjekta gura prema dijalogu i posljedično na stvaranje teksta – u romanu *Djetinjstvo* on je gradivni element poetike prešućenog i odstretog, uz pomoć čega spisateljica čitatelja nastoji

odvratiti od tradicionalne recepcije, osobito od pojednostavljenih emocija lika. Poetika fragmenta i tropizama čitatelja poziva prema novom psihologizmu, kada mu predlaže poniranje u neodredive tropističke odnose. Književne osobe u ovom romanu izlaze iz tame i s trudom nastoje pronaći pravu riječ za imenovanje nevjerojatno zamršenog klupka odnosa i osjećaja.

Lijepljenje djelića sjećanja drugačije je u *Dječjim stvarima* jer u romanu prevladavaju opisi (a u *Djetinjstvu* govor, tj. monolog, dijalog i unutarnji monolog), nositelji tzv. estetske istine. Naizgled jednostavni i iskreni opisi u svojoj mimetičnosti već sadrže višak vrijednosti, osobito u dodiru realnog s nerealnim, odnosno tvarno-materijalnog s osjetilno-duhovnim. Euforičnu potragu za istinom (Zupan Sosić 2009: 148, 130) mogli bismo nazvati Schellingovim izrazom identitet, tj. nazivom za ukidanje podjele između duhovnog i materijalnog svijeta, što je u umjetnosti moguće. Kovačičeva spisateljska nit vodilja – izražavati istinu – nedvojbeno je utjecala na realističan učinak njegova opisa i u ostalim romanima, u kojima je najinovativnija posebnost zagonetni opis ili opis-zagonetka (više o njemu Zupan Sosić 2009: 128–152).

Zagonetni opis najučinkovitiji je ekvivalent dječje perspektive i nepouzdanog pripovjedača, u kojem se predmetnost ne imenuje, već je njezino pojavljivanje motivirano vidljivošću, a čitateljeva se recepcija produljuje ili otežava čuđenjem (Zupan Sosić 2009: 149). U rješavanju zagonetnog opisa prepušteni smo djetetu Bubiju, čija se starost kreće od novorođenčeta do tinejdžera, njegovom preciznom opisu i dječjem neznanju. Središnje mjesto opisa već samo po sebi skreće čitateljevu pozornost s priče na pripovijest; već spomenuta dječja perspektiva svojim učincima otuđenja

uvelike doprinosi opažanju pripovjednih postupaka (Zupan Sosič 2009: 77). U slovenskom romanu to je učinkovitije jer nas Bubi više nego Nataša iznenađuje (neobičnom) dječjom predodžbom i tako nam predstavlja poznato kao nepoznato, a obično kao neobično – na taj se način postiže postupak inhibitorne forme, odnosno proces čuđenja s produženom i otežanom percepcijom, što se naziva i efekt otuđenja.

U usporedbi s *Došljacima*, u *Dječjim stvarima* ima manje zagonetnih opisa (izvorni su, npr. na str. 10, 12, 41), koje Kovačič nadomješta izrazito inovativnim ili humoriističnim slikama¹⁴ preglednog opisa i – kao u zagonetnom opisu – omogućuje nam da običnu stvar percipiramo kao nešto sasvim neobično. Dječju perspektivu na pripovjednoj razini najbolje prikazuje izbor nepouzdanog pripovjedača jer to što dijete nudi jest nesavršeno znanje i dječju naivnost. Nepouzdanost pripovjedača dominantna je značajka Kovačičeva romana (zbog drugačije esejizacije manje je prisutna u romanu Sarraute), iako se dječja perspektiva stalno isprepliće s perspektivom odraslih. Pripovjedač u prvom licu zbog ograničene perspektive već je općenito prikladniji nositelj nepouzdanosti jer mu ograničena perspektiva onemogućuje neposredan pristup onim događajima u kojima nije sudjelovao, a pritom ne može znati što se događa u

¹⁴ Budući da se većina izvornih slika nalazi na početku romana, navodim jednu kasniju (Kovačič 2003: 306): »Čudio sam se da je bilo toliko golih, lijepih, bijelih, smeđih, debelih, mršavih, ravnih, dlakavih tijela koja su ležala po kupalištu u raznim kupaćim kostimima na daskama i ručnicima na suncu i pod suncobranima, kad su vani na ulici nosili toliko odjeće, prsluka, manžeta, celuloidnih ovratnika, gamaša, žene koprene, svile i mrežaste rukavice, a sada leže ovdje, goli kao dojenče i jednako sretni. Tijekom ljeta shvatio sam da se svaki čovjek malo smanji i svaka odrasla osoba pomalo zaspe kao da umire, ali najviše mi se u ovo ljetno vrijeme činilo privlačim da smo svi, bez obzira na godine, hodali jednako odjeveni, lagano i šareno, bili dojenče ili starac.«

glavama ostalih likova. Budući da je osuđen na osobnu i subjektivnu perspektivu, ima više mogućnosti da ga čitatelj prepoznaju kao nepouzdanog. Pripovjedači u prvom licu slični su po načinu uživljavanja u rano djetinjstvo kada, s jedne strane, pripovijedaju kao da gledaju kroz oči djeteta i govore kroz usta djeteta, a s druge strane pripovijest reduciraju refleksijom odrasle osobe. Francuski roman ne koristi naznačujuće rečenice (npr. mislila sam, rekla sam) i precizne granice između prošlosti i sadašnjosti, pa čitatelj sam mora utvrditi kada se unutarnje pretvara u vanjsko ili prošlost u sadašnjost, a slovenski roman upotrebom prošlog vremena želi označiti razliku između ja koje doživljava i ja koje pripovijeda. Kovačić, dakle, koristi upravo suprotnu tehniku od Sarraute, ali sa sličnim ciljem kada želi utišati sadašnjeg pripovjedača i posuditi glas ja koje pripovijeda.

Nepouzdanost dječje perspektive mijenja se u pouzdanost odraslog pripovjedača na autorefleksivnim šavovima, pri čemu oboje razmišljaju o vlastitoj pripovijesti u obliku esejizacije. **Esejizacija** je jedno od prepoznatljivih obilježja modernističkog romana koji je na početku 20. stoljeća u tradicionalni roman unio velike promjene. Ona olabavljuje, prekida ili preoblikuje pripovijest u smjeru esejističkih karakteristika uvođenjem diskurzivnih elemenata u pripovjedni tijek i time labavi principe epske integracije i kontinuiteta radnje. Priča tradicionalnog romana teče linearno, za esejiziranu priču je karakteristično kruženje oko središnjeg predmeta koji se obrađuje, odnosno ključnih tema, a u oba romana to su već nabrojane teme: djetinjstvo, ljubav, prijateljstvo, individualnost, kreativnost, empatičnost, umjetnost, domovina, jezik i obrazovanje. Upravo razlika u vrsti esejizacije razlikuje stupanj nepouzdanosti: *Djetinjstvo* je dijaloški roman koji neprestano skeptično propituje smisao i vjerodostojnost pamćenja te zapisivanja unutarnjih

kretanja, pa mu veći stupanj refleksivne distance u formi esejizacije donosi više pouzdanosti od romana *Dječje stvari* u kojemu je nepouzdanost djeteta znatno manje problematizirana kada se u prvi plan postavlja jedinstvenost i iznenadljivost dječje duše. Čak i kad si odrasli pripovjedač u Kovačičevu romanu postavlja razna pitanja, svejedno ostaje bez pravog uporišta i čvrstih odgovora koji bi mogli objasniti svijet i vlastitu unutrašnjost, što je također ekvivalent fragmentarnosti i modernističke fluidnosti subjekta. I Kovačić i Sarraute nastoje da ispriповijedano ne izgleda kao unaprijed pripremljena građa, već uvijek upravo kao doživljeno i stoga bliže ili stvarnije.

Dojam ovdašnje prisutnosti, a time i veće prisutnosti u oba romana temelji se na sličnim, ali i različitim metodama. Učinak smještanja u sadašnjost u *Dječjim stvarima* povjeren je minucioznom opisu koji nam (unatoč prošlom vremenu) stvari približava tako da ih gotovo možemo opipati. U *Djetinjstvu* je temeljna metoda dijalogičnost, odnosno stalno izmjenjivanje replika podijeljenog ja, od kojih jedan drži pero, a drugi mu postavlja ogledalo. U prvom romanu umjetnik (Kovačić 2003: 329) čitatelju želi olakšati percepciju detaljizacijom i uz pomoć vizualnog približavanja pretvoriti ga u očevidca: »Za objavu pišem kao da sastavljam proizvod koji će imati ručku kako bi bio što prikladniji za prenošenje. Kažem sebi: jedino tko me razumije, a to znači onima koji su mi dostupni i koji su svjedočili događaju, oni će shvatiti formu i sadržaj ovog proizvoda. I ako nije bio očevidac, moram ih opisati točno tako kao da je sam bio tamo«, a u drugom je važno ispreplitanje pripovjedača.

U *Djetinjstvu* se oba pripovjedača ne samo isprepliću nego i preuzimaju različite uloge uz pomoć identifikacije autorice, pripovjedača i subjekta tako da su njihove izjave

već grafički zapisane kao u dijalogu (crtice, navodnici, razmaci, upotreba prvog i drugog lica) tri osobe, djeteta i dvoje odraslih, tumača i sudca. Sugovornik već na samom početku romana sumnja u autobiografski postupak, ali kasnije budno slijedi autentičnost i upravo zbog njegove osviještenosti možemo ga tumačiti i kao idealnog čitatelja jer najbolje zna kako bi pripovijest trebalo poboljšati. Koristi se, npr. takvim napomenama ili uputama: »Hajde, potrudi se...«, »Dobro, nastavi...«, »Ne, ideš predaleko...« i »Zar nas ne zadovoljava tvrdnja da je bila veljača i da si znala da će razdvojenost biti duža nego inače, jer ovaj put si morala ostati kod oca više od dva mjeseca ... do kraja ljeta.« Kovačić također posređuje govor na različite načine, monologom, dijalogom i unutarnjim monologom, ali glavnu ulogu ipak prepušta opisu. Kod njega prednjači percepcija, koja mu je zapravo vrijednost, što i sam (Kovačić 1998: 257) potvrđuje u eseju »Književnost i život«: »Kad čujem ovaj broj i pomislim na pet i pol milijardi nepoznatih slika svijeta, od kojih će malo koja imati mogućnost ikada postati dostupna čovječanstvu, obuzme me očaj i bijes jer će takvo obilje percepcija otići u ništa.«

Dječja percepcija je ono sito koje u minucioznom opisu niže predmete, osobe, pojave i pojmove (naizgled) nehijerarhijski i bez vrijednosnog komentara, kao nešto iz djetinjstva – dječje stvari. Na taj su način precizno i pažljivo opisane i stvari koje se prema (odrasloj) logici ne čine tako značajne, ali ključno zaokružuju dječji kut gledanja: košara, mehanička guska u izlogu, želatinaste figurice, fontana u parku, slika u lječilištu, Sava i hrana. Više nego književnim osobama, pripovijest se posvećuje stvarima (na što i sam naslov upućuje) te na temelju njihovih preciznih opisa upoznajemo cjelokupno Bubijevo djetinjstvo i karakterizaciju članova obitelji, a glavni pokretači francuske pripovijesti su

tzv. riječi reminiscencije. Unatoč metežu slika i posljedičnom brzom izmjenjivanju raznih stvari, roman je promišljeno strukturiran, što sam spomenula već na početku. Sastoji se od petnaest poglavlja koja mogu funkcionirati i kao kratke priče, na što je čak upozorio autor. Nižu se po linearnoj vremenskoj logici, uzburkanoj mnoštvom analepsa i prolepsa, kružeći oko središnjih polazišta ili tema, u skliskom stilu glisera i s nastavkom pedagoške poeme, kako navodi pisac (Kovačić 2003: 328). Zbog kraćeg opsega i ponavljajućih (reminiscencijskih) riječi struktura francuskog romana djeluje u većoj mjeri dorađeno i poetično, iako ne sadrži toliko estetiziranih opisa (sa slikama, metaforama, usporedbama) kao slovenski roman. Oba su romana pripovjedne postupke i građu pomno reducirali u koherentan i zaključen tekst, što najlakše prepoznamo po tzv. »izloženim točkama«¹ pripovijesti: naslovu, uvodu, početku, sredini i kraju romana.

Romani »za maturu«² *Dječje stvari* (2003) Lojze Kovačića i *Djetinjstvo* (1983) Nathalie Sarraute usporedivi su na više razina; u poglavlju sam nanizala njihove paralele na razini priče i pripovijesti. Podjela na priču i pripovijest vrlo je korisna za komparativnu analizu u književnoj interpretaciji zato što su priča i pripovijest povezane tzv. dvostrukom logikom pripovijesti, prema kojoj je priča istovremeno preteča pripovjednog diskursa, a istovremeno iz njega proizlazi. U konstruiranju priče možemo si pomoći zajedničkim temama i sličnim položajem glavnog lika – djeteta. Od zajedničkih tema, kao što su, npr. djetinjstvo, ljubav, prijateljstvo, individualnost, kreativnost, empatičnost, umjetnost, domovina, jezik i obrazovanje, središnja je dakako djetinjstvo, a likovi su slični u, npr. individualnosti, snažnoj osobnosti i bogatoj mašti. Bubi i Nataša slični su i po sljedećim karakteristikama: oboje odrastaju u dvojezičnoj

sredini zbog preseljenja u drugu državu, sudbinski su obilježeni nesuglasicama među roditeljima (Natašini roditelji rano se rastaju) i upravo zato još više žele njihovu pažnju i naklonost, oboje su posebno nadareni za umjetnost. Izuzev različitih dodirnih točaka na razini priče, u romanu ih ima mnogo i na razini pripovijesti: modernistička poetika, fragmentarnost, opis i dijalog kao sredstva smještanja u sadašnjost pripovijedanja, esejizacija, dječja perspektiva i nepouzdan pripovjedač. Oba su romana, naime, modernistički autobiografski i obiteljski, koji poetikom fragmenta dozivaju dublju (književnu) istinu i ljepotu. Odastiranje poluga sjećanja temeljni je okvir poetike u oba romana jer Kovačićevo sjećanje djeluje kao gomilanje opisa stvari, ljudi i događaja, a Sarraute ga dramatizira tropizmima, tj. »reminiscencijskim« riječima ili frazama. U oba romana na sličan se način isprepliću dječja i odrasla perspektiva, čiji je ekvivalent na recepcijskoj razini nepouzdanost, koja je u *Dječjim stvarima* očitija upravo zbog drugačijeg statusa esejizacije.

Prilozi (ogledi)

I. Tema djetinjstva

1) Kovačić 2003: 325

»Koliko god da je djetinjstvo u ovoj knjizi isprekidano, zauvijek je u meni ostalo kao početak stvaranja svijeta i čovjeka, koji se odvija istovremeno u životu našeg tijela, u životu srca, životu duše, u životu duha. Svaka od ovih sfera ima svoje zakone, savršenstva, slijepe ulice, svoj pakao i svoj raj, a ipak nijedna nije otuđena od druge. No, kada

se jedna počela udaljavati od druge, u najvećoj mogućoj mjeri si se sâm udaljio od izvora svjetla i tame, a počelo je to mukotrpno razdoblje čovjeka koje se može usporediti s izgonom iz raja. Čak i kad sam osjećao da se mijenjam i ne mogu ništa protiv promjena, nastojao sam ostati u blizini svojih ranih godina. Čak i u posve stranom čovjeku uvijek sam htio vidjeti dijete kakvo je nekad bio. Tražio sam to skriveno djetinjstvo, želio sam da skriveno i zaboravljeno iznova progovori u njemu, da ide ispred njega, da me uvede u njegovo društvo, da me savjetuje od slučaja do slučaja, kako bih znao što treba iz njegovog rediranog jezika, stručnog, političkog, filozofskog, izvući i prevesti u zanimljivije, strastvenije, svjetlije riječi; takav mi je prijenos omogućio da ga razumijem i ustalim unatoč komediji koju je bio naučen igrati i na koju su ljudi nasjedali, a na koju ja više nisam nasjedao.«

2) Sarraute 1992: 5–7

– »Hoćeš li stvarno to učiniti? ‘Oživljena sjećanja iz djetinjstva’ [...] Kako te smetaju ove riječi, nije ti stalo do njih. Ali priznaj da su samo ove riječi na mjestu. »Rado bih oživjela sjećanja« [...] nemoj ništa okolišati, o tome se radi’.

[...] – Je li to istina? Stvarno nisi zaboravila kako je tamo? kako se tamo sve talasa, mijenja, bježi... nesigurno ideš naprijed, cijelo vrijeme tražiš, sklanjaš se ... k čemu? što je to? ničemu nije slično ... nitko o tome ne govori ... izmiče ti se, grabiš za njim koliko možeš, gurneš ga ... kamo? bilo gdje, samo da nađe pravo mjesto gdje će se početi razvijati, gdje bi možda moglo zaživjeti ... Pa vidiš, ako samo pomislim ...

[...] – Budući da se tiče već poznatog, možeš se samo pomiriti ... jer još je sve nesigurno, još nijedna riječ nije

napisana, nijedna riječ ga još nije dotakla, čini mi se da se malo trese ... tamo gdje nema riječi ... kao i uvijek ... dječlići nečega što je još uvijek živo ... rado bih prije nego što nestanu ... pusti me ...

– Tako je. Već sam tiho ... inače dobro znamo kada te nešto počne progoniti, tada ...

– Da, i taj put, tko bi mislio, jer upravo me ti potičeš, tjeraš me već neko vrijeme ...

– Ja?

– Da, ti, svojim bučenjem, svojim upozoravanjem ... zbog tebe izlazi na vidjelo ... uvaljuješ me u to ...«

3) Stvari i riječi: inspiracija za razgovor o romanima

A) Učenici trebaju nabrojati dječje stvari, odnosno stvari koje su u romanu jezgra, npr. košara, mehanička guska u izlogu, želatinaste figurice, fontana u parku, slika u lječilištu, Sava, hrana, i odrediti njihov značaj. Na temelju njih trebaju tumačiti i važne likove i događaje, trebaju ih koristiti kao samostalne gradivne blokove za nove tekstove, npr. scenarije, pjesme, kratke priče.

B) Na sličan način učenici bi se trebali baviti i tropizimima, odnosno reminiscencijskim riječima, npr. *nein, das tust du nicht*; tako rijetko kao juha; tata, voliš li me; djetetu koje voli svoju mamu nitko se ne čini ljepši od nje; o, kakva nesreća ako čovjek nema majke; ovo nije tvoj dom; *tjebja podbrosili*; zato što se to ne radi; Vera je blesava; *I still see your step-mother in my nightmares*.

II. Opis (pregledni i zagonetni) i tropizmi

1) Kovačić 2003: 21 i 12

A) »Slika koja se već stvarala u mojoj glavi rascijepila se na dva dijela, a svaka polovica je za sebe ustrajala je u svojoj tvrdoglavo ukorijenjenoj samodovoljnosti. Ako se ne spoje i ne postanu par, moja mama i moj tata, što su već bili, onda ću ja mehanički ispasti i ostati, tko zna što, mje-hurić od sapunice ili u najboljem slučaju posvojeno dijete. Mama je voljela nekog drugog, nekog crvenokosog doča-snika Roberta, blagajnika garnizonske pukovnije, s kojim se svaki tjedan na nekoliko minuta sretala dok je čekao pod svodom neke pokrajnje uličice pokraj ribnjaka. Za mene je to bilo kao da bi u mirnoj bajci s labudovima na površinu vode pala ogromna stijena. Ali zatim je, bez da to očekujem ili da bi bilo u mojoj moći da ih zaustavim, puklo i crna je mrlja pogodila značaj Herr Aloisa, *seljaka*, kako su ga među sobom zvala njezina braća i sestre. Sveudilj je vre-bao Lisbeth, išao je za njom po krojačnici i obiteljskoj kući, molio ju je za poljubac, a kad mu je pobjegla, hvatao ju je za ruku. Otrčala je u sobu k braći i sestrama, gdje su mu se svi smijali iza zatvorenih vrata. To me razljutilo i rastuži-lo. Prišao sam pomoćniku, gospodinu Aloisu, koji je u kutu stubišta stajao uvrijeđen i zgrožen, počeo mu objašnjavati i tješiti ga da ja znam kako će se sve odvijati u budućnosti i da se nepotrebno ne predaje očaju i bijesu, jer će se sve što želi ostvariti brže nego što misli.«

B) Tada su mi pokazivali na prozorsko staklo. »Bubi! Bubi!« To je značilo mene, ali sam vidio samo odraz deke, koji je bio manje postojan od stakla. Zatim su mi u košari dali okrugli blještavi predmet. Vidio sam lice koje je bilo šire od blještavog predmeta i oči koje su me gledale. »To si

ti, Bubi! Ti si to!« Povukao je dudu kao ja. Nisam bio sam. Bio je još jedan. Kad su mi oduzeli blještavi predmet, zavi-
knuo sam. Vratili su mi ga i ponovno sam ga ugledao. Bio
sam u društvu. Pomicali su blještavi predmet ovdje-ondje
i dirali me prstima izvana, a onoga drugoga istovremeno
iznutra.

C) Sarraute 1992: 7–8

»Nein, das tust du nicht.« ... »Ne, to ne smiješ« ... po-
gledaj ih ponovno, ove riječi, probudile su se i upravo su
tako žive, upravo tako živahne kao tada, već su odavno
ušle u mene, pritišću me svom snagom, leže na meni svom
svojom ogromnom težinom ... i pod njihovim pritiskom u
meni se oslobodi nešto tako snažno, ne, još snažnije, digne
se, ustane na noge ... riječi koje izlaze iz mojih usta to od-
nose i utapljaju negdje daleko. »Doch, Ich werde es tun.«
»Pa, hoću.«

»Nein, das tust du nicht.« »Ne, to ne smiješ ...« riječi
dolaze iz nečega što je vrijeme gotovo izbrisalo ... ostaje
samo neka vrsta prisutnosti ... prisutnost mlade žene, uto-
nule u fotelju u salonu hotela u Švicarskoj, gdje sam s ocem
sama provodila praznike [...] sebe ne mogu vidjeti, ali čini
mi se kao da je sada ... odjednom uzimam škare, stišćem
ih u ruci ... teške zatvorene škare ... s vrhom okrenutim
prema naslonu kanapea, prekrivenog svilom s čarobnim
uzorcima blijedoplave boje, sa satenskim sjajem ... i ka-
žem na njemačkom.. .. »Ich werde es zereissen.« [...] »Ne,
to ne smiješ...« riječi me ne okružuju, stišću me, vežu me,
otresam ih ...« »pa, hoću,« ... Tako, oslobodim se, nemir,
oduševljenje, stegne moju ruku, sa svom snagom zabijem
vrh škara, svila popusti, kida se, naslon rasparam od vrha
do dna i gledam što izlazi van ... nešto mekano, sivo gmiže
iz pukotine ...

Pimlico i Nepodnošljiva lakoća postojanja

U komparativno-analitičkoj interpretaciji dvaju suvremenih romana, Pimlico (1998) Milana Dekleve i Nepodnošljiva lakoća postojanja (1984) Milana Kundere, uzimala sam u obzir književnu vrstu, oblik ili žanr, kao i poetiku autora i razdoblja. Kao jezgru uspoređivanja odabrala sam književnu osobu i utvrdila brojne sličnosti između dvaju glavnih likova; u njihovoj karakterizaciji uočila sam i esejizaciju i lirizaciju. Matjaž i Tomaž su, naime, obilježeni ambivalentnošću, otuđenošću, pasivnošću, neurotičnošću i paradoksalnošću, što im nalaže sam odabir suvremenog romana. Oboje su nihilistički individualci koji svoj identitet pokušavaju ugnijezditi u ljubavnoj vezi, ali im se ona uporno urušava, ponajviše zbog karakteristika suvremenog urbanog i erotskog romana.

U prethodnim poglavljima suvremenim romanima posvetila sam se na više načina, no najčešće je književna interpretacija slijedila karakteristike književne osobe (i pripovjedača) i modernističkog romana, na primjer esejizaciju. I u ovom ću poglavlju rasvijetliti slične elemente, samo što ću voditi književnu interpretaciju dvaju romana, *Pimlico* (1998) Milana Dekleve (1946) i *Nepodnošljiva lakoća postojanja* (1984) Milana Kundere (1929–2023), uzimajući u obzir obje razine književne interpretacije (više u prvom dijelu knjige, tj. *Nešto u magli nad rijekom I*, u poglavlju *Razine*, procesi i članovi književne interpretacije) i sva četiri člana, tj. autora, tekst, čitatelja i kontekst. Pokušat ću navesti što više paralela između dva teksta (više o njima u mojoj knjizi *Na molu suvremenosti ili o književnosti i romanu* (slov. *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu*), poglavlje *Pimlico*), ali ću se zbog ograničenog opsega ovog poglavlja precizno posvetiti samo jednom, tj.

književnoj osobi. Pritom ću se osloniti na komparativnu metodu koja se za književnu interpretaciju čini u najvećoj mjeri smislenom – svi procesi obiju razina književne interpretacije već se temelje na uspoređivanju, što je znatno lakše provesti ako za analizu odaberemo usporedive tekstove. U našem slučaju to su suvremeni europski romani, kojima će se trebati približavati drugačije nego tradicionalnim romanima, tj. istraživanjem modernih postupaka prisutnih u oba romana: esejizacije, lirizacije i razdaljine od pripovijesti (humor, ironija, parodija, groteska). Posvećivanje značajnom elementu suvremene epske strukture – liku – čini se u najvećoj mjeri smislenim upravo zbog rascjepkanosti, fragmentarnosti i nelinearnosti priče koja već samom svojom strukturom odvraća pozornost sa slijeda događaja na karakterizaciju, odnosno analizu književnih osoba.

Usporedbu dvaju glavna književna lika, Matjaža i Tomaža, započinjem Hirschovim prijedlogom (autorove) intencionalnosti u smislu odabira vrste, žanra ili oblika teksta. Već samim odabirom suvremenog¹⁵ romana oba su autora za svog junaka odabrala prostor za nove perspektive, osjetljive teme i pitanja bez trenutnih, jeftinih rješenja ili jednoznačnih odgovora. Istodobno, pripisali su im i posebnu otuđenost, beznađe i apatiju, bitnu karakteristiku suvremenog junaka koji upravo zbog svoje neaktivnosti ne odgovara izrazu junaka, odnosno pretvara se u antijunaka. Već na početku pisanja autori su još preciznije iscrtali značajke likova odabirom romana, ljubavnog/erotskog i urbanog romana. Oboje su, naime,

¹⁵ Milan Kundera je o (suvremenom) romanu razmišljao vrlo sistematično u svojoj teorijskoj knjizi *Umjetnost romana* (1986) iz koje citiram sljedeću misao: »Ali nije riječ samo o pitanju o pojedinim posve posebnim situacijama, roman je u cijelosti samo jedno neprekinuto propitivanje. Razmišljajuće propitivanje (propitujuće razmišljanje) temelj je svih mojih romana.«

aktivni prije svega na ljubavnom i erotskom planu, iako na njih djeluje i društveno-politička situacija: Matjaž se na prvi pogled čini od nje u većoj mjeri izuzet, a Tomaž je u nju tijesno uključen jer je disident i kažnjavan zbog »političkih pogrešaka«, ali Matjaževu propast na kraju romana možemo tumačiti i kao posljedicu nepomirenja s ispraznošću kapitalističkog materijalizma. Matjaž i Tomaž slični su već po ovoj autorovoj namjeri odabira vrste i žanra, jer su obojica kao intelektualci skloni paradoksalnim situacijama i neočekivanim obratima mišljenja; naime, suvremeni roman razbija iluziju da živimo u svijetu predvidljivih događaja, jasnih značenja i pouzdanih istina. Na početku su obojica još uvijek uvjereni u moć istine, umjetnosti i ljubavi, a na kraju ih izjeda nihilizam i tonu u defetizam. Slični su i po mukotrpnom nastojanju da održe ljubavnu vezu s ženama, Nastjom i Terezom, s kojima pokušavaju uspostaviti ravnopravan dijalog.

Matjaž je sličan glavnim likovima ostalih Deklevinih romana (*Oko u zraku*, *Trijumf štakora*, slov. *Oko v zraku*, *Zmagoslavje podgan*), koji kao umjetnici i filozofi izgaraju u potrazi za ljepotom i smislom, a i Tomaž je sličan nekim likovima Kunderinih romana (*Šala*, *Polaganost*), uhvaćen u mnoge slučajnosti. Slične karakteristike dvaju likova do vode nas do pitanja psihologije, a time i do pitanja prisutnosti psihološkog romana. Već površnim čitanjem shvaćamo da nije moguće samo pomoću emocionalnog svijeta i unutarnjeg života doći do jastva lika. Upravo zbog toga, i zato što ni Kundera¹⁶ svoje romane ne shvaća kao psihološke,

¹⁶ Kada su Kunderi zamjerali da zanemaruje vanjštinu književnih osoba, u *Umjetnosti romana* (1988: 37) predlagao je da pri čitanju *Ne-podnošljive lakoće postojanja* promijene svoje čitalačke navike koje je oblikovao psihološki realizam i da krše tradicionalna pravila koja se tiču opisa junakove vanjštine, govora, ponašanja, poznavanja junakove prošlosti i junakove neovisnosti o autorovom komentaru.

Tomaža ne možemo tumačiti »psihološki«, jer ga prvenstveno zanimaju fenomenološke definicije, tj. traženje biti u ljudskim situacijama. Čak ni Deklevin pristup likovima u *Pimlicu* nije psihološki, a ni tehnika oblikovanja osoba nije klasično realistička. Tomaž se u romanu ne predstavlja sam jer to čini auktorijalni pripovjedač smješten u sadašnjost, kojeg Kundera naziva ironičnim pripovjedačem, a u *Pimlicu* najviše informacija o Tomažu posreduje personalni pripovjedač kroz perspektive triju osoba, Nastje, Matjaža i Mitje. Oba glavna lika osvijetljena su u istom događaju ili položaju više puta; npr. prvi sastanak Tereze i Tomaža predstavljen je više puta, kao i najljepši trenutak u ljubavnom životu Matjaža i Nastje na londonskoj podzemnoj postaji Pimlico.

Urbana sredina oba romana svrstava u tzv. urbane romane, a time i likove u urbane likove. Matjaž i Tomaž, kao i Nastja i Tereza, svoju ambivalentnost najlakše izražavaju upravo u urbanoj sredini kao prostoru suvremene otuđenosti, s klasičnim urbanim atributima kao što su neuroza, paranoja i ambivalencija. Glavne književne osobe, svi buntovnici i poricatelji, grad ne doživljavaju samo kao vizualni dokaz moralne i estetske dekadencije, već i kao zaklon od vlastitih zabluda – istraživanje kronotopa pokazuje da prostorna izmještenost djeluje kao simbol njihovog osobnog razvoja ili propadanja. Otušeni likovi, naime, traže svoj vlastiti identitet u europskim prijestolnicama, Ljubljani i Londonu te Pragu i Zürichu, kada svoj nihilizam projiciraju na puls grada. U oba su romana za glavne likove prostorna izmještanja simbolična i značajna. Svoje najveće ljubavno i životno ispunjenje Matjaž i Nastja doživjeli su na stanici londonske podzemne željeznice Pimlico, unatoč svojoj urbanosti, a Ljubljana im je premala i pretijesna; dolaskom u Prag Tereza je prekinula traumatične obiteljske veze i barem

nakratko živjela slobodnije. Daljnji prostorni pomaci (Zürich, Prag) samo učvršćuju uvjerenje o bezizlaznosti ljubavne veze Tomaža i Tereze, a posljednje preseljenje na selo na kraju romana znači i njihov kraj. Češki je par najveće ispunjenje uživao na početku veze u Pragu i stoga se nadao da će se veza po povratku u taj grad obnoviti, a ljubavnici u slovenskom romanu ne bivaju u realnom prostoru i vremenu, tj. u Ljubljani krajem prošlog stoljeća, te neprestano bježe u vremena i prostore (najčešće u naslovni Pimlico) svojih studentskih godina, odnosno početaka njihove veze.

Hirschev prijedlog o uzimanju u obzir književne vrste, oblika ili žanra u književnoj interpretaciji već sam spojila s prijedlogom o razumijevanju književnog teksta kao kompleksnog entiteta, koja uzima u obzir i poetiku autora i razdoblja, čime ću moći sastaviti svoju potragu za paralelama u dva romana. Pišćeve su poetike, naime, slične po fenomenološkom¹⁷ pristupu, tj. traženju biti u ljudskim životnim situacijama. Stvoriti »život« junaka znači doći do dna egzistencijalne problematike, a to za Kunderu (1988: 43) znači doći do dna tih nekoliko situacija, tih nekoliko motiva, čak i onih nekoliko riječi od kojih je oblikovan. Zbog svog filozofskog karaktera, Deklevini romani također aktiviraju prije svega razum te se, baš kao i Kunderini, neprestano bave razlikom između duše i tijela, koja se u *Nepodnošljivoj lakoći postojanja* veže uz dualitet težina-lakoća i temelji se na Descartesovoj¹⁸ poznatoj definiciji čovjeka kao gospodara i vlasnika prirode.

¹⁷ Pomoćna oznaka fenomenološki roman Kunderi se nije činila prikladnom zato što se roman bavio potragom za biti prije nego fenomenologijom; od ovog manje ustaljenog i nepotvrđenog izraza prikladnijom se čini oznaka (post)egzistencijalistički roman.

¹⁸ Kundera (1988: 49) ironizira osnovnu Descartesovu tvrdnju: ako je Bog rekao zbogom, čovjek više nije gospodar ni vlasnik prirode, ne posjeduje ni povijest ni samoga sebe, zato se planet kreće u praznini, i to je nepodnošljiva lakoća postojanja.

Budući da su oba romana filozofski orijentirana i prožeta pri- je svega Heideggerovom filozofskom mišlju te istovremeno i suvremeni romani (što sam već spomenula), povezuje ih ese- jizacija, koja je u češkom romanu glavno strukturalno načelo, a u slovenskom romanu zasjenjuje ju lirizacija.

Različite teme u roman uvedene su tako da se na početku samo naznače, a zatim se oko te problemske osi u obliku koncentričnih krugova nižu asocijacije, varijacije, primjeri i argumenti, kojima se ta tema obogaćuje i razvija. Budući da esejistički dijelovi usporavaju ili zaustavljaju pripovijest, možemo se zapitati zašto su uopće nužni, odnosno koja je njihova uloga. Uz estetiku razvijanja teme, koju sam upra- vo protumačila, značajne su i druge kvalitete esejizacije. Različito osvjetljenje iste teme ili motiva čitatelju, naime, nudi mogućnost razvijanja mašte i vlastitog odabira svo- je inačice, a šarolikost osvjetljenja obično iznenađuje (du- hovitim, komičnim, humorističnim, grotesknim) obratima i posebnom vrstom subjektivnosti. Ne posvećuje se toliko preciznim odgovorima na pitanja jer suvremeni romani ne donose konačne odgovore, već pomažu u postavljanju pita- nja i nude više mogućnosti za njihova rješenja kada se više posvećuju kreativnosti misaonih i emocionalnih obrata.

Iako esejizacija zbog oslobođenosti od narativnih pravila (Zupan Sosič 2017: 64) linearnosti, vremenske postupnosti i kauzalne logike usporava ili inhibira pripovjedni tijek, ona nije proces nepotrebnog zaustavljanja priče. Upravo esejizacija, naime, otvara prostore mašti, misaono-analitičkim stankama i meditativno-filozofskim razmišljanjima, stoga pripovijest produbljuje i daje joj smisao. Istovremeno je i kompas koji čitatelju pomaže razumjeti priču, približiti se književnoj osobi na suvremeni način ili doživjeti posebnu estetiku romana. Tako u *Pimlicu* na estetski i jedinstven

način upoznajemo Matjažev i Nastjin odnos prema umjetnosti (vidi Prilog 2), a u *Nepodnošljivoj lakoći postojanja* pripovijest upravo esejizacijom izbjegava zamke trivijalnosti, koje su karakteristične za iskazivanje ljubavnog motiva, jer ga esejizacija osvjetljava iz novih, potpuno netradicionalnih perspektiva. Esejizacija kao diskurzivni postupak nekoliko se puta pojavljuje kao popratni ili sastavni dio lirizacije, što je vidljivo u slovenskom ulomku u Prilogu 2. Lirizacija kao značajan postupak udaljavanja od tradicionalnosti u češkom je romanu prisutna prije svega na kompozicijskoj razini, a u slovenskom romanu odvija se na više razina i određuje roman kao lirski roman sa sljedećim karakteristikama: zvučne igre, ritmičnost, sažetost i metaforičnost teksta, briga za ljepotu rječnika, simbolička dimenzija određenih elemenata i autonomnost pojedinih lirskih odlomaka. Esejizacija i lirizacija usko su povezane s još jednom karakteristikom suvremenog romana i modernističke poetike; pomoću odnosa od pripovijesti, koji je u formi humora, ironije, parodije i groteske prisutan u različitim slojevima romana, a prije svega oblikovanjem glavnih književnih osoba u paradoksalne i ironizirane, ponekad i groteskne likove.

Na kraju, sažimam kako postoji mnogo paralela između ova dva romana; od četiri člana književne interpretacije, svrhu teksta najlakše je istražiti razumijevanjem književnog teksta kao kompleksnog entiteta koji uzima u obzir književnu vrstu, oblik ili žanr, kao i poetiku autora i razdoblja. Ako kao jezgru komparativne metode dvaju usporedivih romana, *Pimlico* (1998) Milana Dekleve (1946) i *Nepodnošljivu lakoću postojanja* (1984) Milana Kundere (1929–2023), odaberemo književnu osobu, možemo zaključiti da su Matjaž i Tomaž vrlo slični. Obojica su likovi suvremenog europskog romana i već su time obilježeni ambivalentnošću, otuđenošću i pasivnošću, neurotičnošću i paradoksalnošću.

Kao nihilističke pojedince određuje ih i žanrovski odabir – erotski i urbani roman – oboje su obilježeni kao neurotični i paradoksalni individualci koji svoj identitet pokušavaju smjestiti u ljubavnu vezu. Ona se zbog subjektivnih i objektivnih razloga ustrajno urušava i još ih više gura u apatiju i neurotičnost, a prostorna izmještanja simbolički predviđaju njihov skori slom. Poznavanje poetike razdoblja (modernizam i (post)egzistencijalizam) upućuje na odmak od tradicionalnog realističkog ili psihološkog tumačenja dvojice muškaraca jer je njihovo težište naznačeno fenomenološkim imperativom traženja biti u ljudskim situacijama, koje podupire i Heideggerova filozofska misao. Navedene karakteristike Matjaža i Tomaža, između ostalog, buntovništvo i poricanje, oblikovane su uz pomoć esejizacije, lirizacije i ironizacije, što čitatelju pruža dodatne mogućnosti za (vlastitu) rekonstrukciju njihovih fragmentarnih obrisa.

A) MOTIVACIJSKI LIST

ESEJIZACIJA I ODMAK OD PRIPOVIJESTI u romanu *Nepodnošljiva lakoća postojanja* – Prilog 1.

Bilo bi besplodno i suvišno kada bi pisac nastojao uvjeriti čitatelja da su njegove osobe ikada uistinu živjele. Nisu se rodile iz majčina tijela, nego iz jedne ili dvije sugestivne rečenice ili neke teške situacije. Tomaž je rođen iz fraze: *einmal ist keinmal*. Tereza se rodila iz kruljenja u želucu.

Kada je prvi put prešla prag Tomažova stana, zakrulilo joj je u utrobi. Tome se ne treba čuditi jer nije užinala ni večerala, pojela je svega skroman sendvič na peronu prije nego što je kasne jutarnje ure ušla u vlak. Uz sve što joj je na pameti tijekom riskantnog putovanja potpuno je zaboravila

na hranu. Ali tko zanemaruje tijelo, tim prije postaje njegova žrtva. Najradije bi u zemlju propala kad joj se pred Tomažem na glas oglasila utroba. Toliko da nije zaplakala. Srećom, Tomaž ju je već nakon desetak sekundi zagrlio i mogla je zaboraviti na glasove svoje unutrašnjosti.

Terezu je stoga rodila situacija u kojoj priroda surovo razotkriva nepomirljivu odvojenost tijela i duše, temeljno ljudsko iskustvo.

Jednom davno, čovjek je zaprepašteno slušao ravnomjerne udarce čekića u dubini svojih prsa bez da sluti što oni znače. Nikako se nije mogao poistovjetiti s nečim tako stranim i nepoznatim kao što je tijelo. Tijelo je bilo kavez, a u njemu se nalazilo nešto što je gledalo, slušalo, bojalo se, razmišljalo i čudilo se; to nešto, taj višak koji je ostao kada je izuzeo tijelo, bila je duša.

Danas tijelo, dakako, više nije nikakva nepoznanica: znamo da je ono što kuca u našim prsima srce, a nos je samo završetak cijevi koja strši iz tijela da bi plućima dovodila kisik. Lice je samo upravljačka ploča na kojoj se dodiruju svi tjelesni mehanizmi: probava, vid, sluh, disanje, mišljenje.

Otkad čovjek zna imenovati sve dijelove svog tijela, to ga tijelo mnogo manje uznemirava. Isto tako, danas već svatko zna da je duša samo aktivnost sive moždane kore. Dualizam tijela i duše bila je zaodjenuta u sve vrste znanstvenih izraza; danas je to samo zastarjela predrasuda kojoj se možemo do mile volje smijati.

No, dovoljno je da je čovjek do ušiju zaljubljen, a da pritom čuje kruljenje svojeg želuca, i jedinstvo duše i tijela, ta lirska iluzija znanstvenog doba, raspada se u trenu.

Milan Kundera, *Neznosna lakost bivanja* [*Nepodnošljiva lakoća postojanja*]. Ljubljana: MK, 1991, str. 51–52.

RAZGOVOR

1. Što je lirska iluzija znanstvenog doba i kako je pisac razbija? Koje značenje ima kao tema u cjelokupnom romanu?
2. Odredite značenje i ulogu eseizacije u odlomku. Kakvo je vaše (osobno) mišljenje o eseizaciji?
3. Kako je eseizacija povezana s humorom i ironijom?
4. Koje je slike Kundera izabrao za svoje tijelo, dušu, srce, nos i lice? Za sve navedene riječi pokušajte pronaći humoristične ili ironične slike.
5. Navedite što više karakteristika pripovjedača u odlomku i potkrijepite ih. Jesu li usporedive s pripovjedačicom u Prilogu 2?
6. Objasnite pretpostavku da je Tomaž rođen iz fraze *einmal ist keinmal*, a Tereza iz kruljenja želuca. Što to govori o karakterizaciji?
7. Što osjećamo kada zamišljamo Terezu kako joj na odlučujući dan – prvi susret ljubavnika – kruli želudac? Zašto?
8. Karakterizacija Tomaža i Tereze nije tradicionalna – objasnite ovu tezu.

ESEJIZACIJA I LIRIZACIJA u *Pimlicu* – Prilog 2

Slova u knjizi trepere, oživljavaju, počinju se sklapati u čudne kabalističke obrasce, Dadamax nam želi reći da se stvari, ako ih dugo promatramo i s njima uspostavimo kontemplativni dodir onkraj praktičnosti, pretvaraju u čudesne okidače vizija, da igrom tekstura, prelijevanja boja, danas bismo rekli ritmovima boja i modulacijama koje stvaraju

kvarkovi, određuju našu percepciju. Mi smo prije svega ono što nam je dano sresti i spoznati, a ne ono što pokušavamo razjasniti racionalnim dijeljenjem i grupiranjem. Prije svega sam ono čemu se opirem i što pokušavam ostaviti, drhtava struna na Matjaževoj gitari, baletni korak na svjetlucavom vršku Andrejeva floreta, vinjeta uplakanog prozora, medeno iščekivanje bagremovih cvjetova, tjeskobni bodež beznačajnosti u očima vozačice, njezino sjećanje na zlo, lepeza zlatnih kapljica koju sam vidjela na televizijском ekranu i koja je predočivala nespretnost vanzemaljca dok pije *limunadu* u kapsuli *space-shuttlea*, obilježenost kuće ubojstvom, *mješovita gradska komisija za uklanjanje kipova*. Ernst nas uči o opsjednutosti realnim jer nas samo ona dovodi u stanje u kojem doživljavamo halucinantni dodir transcendencije, u stanje u kojem transcendentalno udišemo, zato je proučavao listove i njihove žile, rastrgane rubove jutene vreće, nit, odmotavanje iz svitka. Otkrili su mu se *bljeskovi od prije četrnaest godina, rascijepljen kruh, bračni dijamanti, izvori zidnih satova, sustav sunčanoga novca*.

Dok mijesim glinu, razmišljam o Matjaževim rukama, naizgled sporim i neodlučnim, a zapravo životinjskim, kao u mačke, spretnima na hvataljci. Klize mi i po leđima, kao da virtuosno sviraju akorde, kao da traže erogene zone gitare, kao da traže točke gdje glazba kipti i nadima se u slasne čvorove. Poskliznule su se, sada ih ponekad obuzima pospanost i drhtavica, posljedice Matjaževe žalosti. I moja ljutnja, u kojoj se od njega odmičem. Gledam glinu pred sobom, položenu na stol, osjećam se kao anesteziologinja koja mora uspavati stvarnost da bi mogla roditi oblik. Oblik koji ne volim zvati plastika, već kip. Kip koji će stajati na pjaci moje starosti, kao što mnogo veća remek-djela stoje na trgovima Firenze, Siene, Perugie i Rima. Kip koji neću

znati oblikovati, nikad, nikad. Jer to nije smisao mog života. Jer to nije svrha mog života. Jer nije cilj biti u ovoj koži koja ga razdire. Što ja znam, zašto želim sve u svojoj izrazitoj zaljubljenosti. Izraziti naklonost, u idolatriji osjećaja, razumiješ li me, Aretha?

Milan Dekleva: *Pimlico*.
Ljubljana: CZ, 2006, str. 102–103 i 9.

RAZGOVOR

1. Kako biste objasnili misao: »Mi smo prije svega ono što nam je dano sresti...«?
2. Kakav je odnos između realnosti, vizije i transcendencije u razmišljanju Maxa Ernsta?
3. Koje su karakteristike esejizacije prisutne u prvom, a koja obilježja lirizacije u drugom odlomku? (Nekoliko primjera za lirizaciju: ponavljanje riječi, dijelova rečenice, odnosno slično konstruiranih rečenica, što stvara ritam; neologizmi, sažetost izraza, usporedbe, metaforičnost, simboličnost, obraćanje ili apostrofiranje itd.)
4. Pronađite slike koje su u drugom odlomku povezane s rukama i protumačite ih.
5. Objasnite manje poznate riječi u drugom odlomku i obrazložite njihovu ulogu:
 - virtuosno = umjetnički spretno, dovedeno do savršenstva,
 - anesteziologinja = liječnica za anesteziju, umjetno izazvanu neosjetljivost na bol,
 - pjaca = »kroatiziran zapis« tal. riječi *piazza*, znači mali trg,

- idolatrija = samoobožavanje, izražavanje časti samo-me sebi,
- Aretha Franklin = poznata američka *soul* pjevačica (*soul jazz* je način sviranja jazza na koji je snažno utjecao gospel).

B) OGLEDI

UVODNA MOTIVACIJA za romane *Nepodnošljiva lakoća postojanja* i *Pimlico* – ogled 1

»Mudrost romana razlikuje se od mudrosti filozofije. Roman nije rođen iz duha teorije, nego iz duha humora. Jedna od glavnih grešaka Europe ima svoje korijene upravo u tome što nikada nije istinski cijenila i najbolje razumjela svoju umjetnost – roman; ni njegov duh, ni njegovo veličanstveno znanje i otkrića, ni samostalnost njegove povijesti.«

Milan Kundera: *Umetnost romana* [*Umjetnost romana*].
Ljubljana: DZS, 1988, str. 170.

»Prvi naslov koji sam imao na umu za *Nepodnošljivu lakoću postojanja* bio je *Planet neiskustva*. Neiskustvo kao određena karakteristika ljudske sudbine. Čovjek se rađa jednom zauvijek, nikada ne može zaživjeti iznova, bogatiji iskustvima iz prethodnog života. Iz djetinjstva stupamo u mladost, a da o njoj nemamo pojma, vjenčavamo se, a da o bračnom životu i ne sanjamo.«

Milan Kundera: *Umetnost romana* [*Umjetnost romana*].
Ljubljana: DZS, 1988, str. 146–147.

»Apsolutna odmaknutost u drhtavom dodiru dlanova: čovjek mora biti u neprestanom sukobu sa samim sobom. Apel: apsolutna odmaknutost. Poziv: drhtavi dodir dlana.«

Milan Dekleva: *Preseženi človek* [*Panični čovjek*].
Ljubljana: Mihelač, 1992, str. 66.

»Duša, ti si tijelo.

Visoko stojiš, s nečujnom ranom u grudima,
među generacijama smisla. Visoko stojiš, s milujućim licem
naklonjena onome što ostaje nedosegnuto.«

Milan Dekleva: *Narečje telesa* [*Narječje tijela*].
Ljubljana: CZ, 1984, str. 13.

RAZGOVOR

1. Sve misli obrazložite i povežite ih s poetikom romana.
2. Pokušajte projicirati misli Dekleve na poetiku Kundere i obrnuto. Koje ste zajedničke karakteristike prilikom uspoređivanja pronašli?

BEETHOVEN, NIETZSCHE I HEIDEGGER – ogled 2

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Njemački skladatelj i pijanist. Njegovo stvaralaštvo dijelimo na tri razdoblja, pri čemu posljednje razdoblje označava vrhunac njegova stvaralaštva (npr. 9. simfonija i gudački kvarteti). Svojim posljednjim remek-djelima nago-vijestio je nadolazeći romantizam, a cjelokupnim opusom postao popularan upravo zbog ideje slobode i ljubavi prema

ljudima. Beethoven je, npr. teškoću shvaćao kao nešto pozitivno. Činilo mu se da je teško samo ono što je nužno, a vrijedi samo ono što ima težinu. Čovjekova veličina je u tome što nosi svoju sudbinu kao Atlas nebo.

Friedrich Nietzsche (1844–1900)

Njemački filozof, utemeljitelj teza o kraju metafizike i učitelj prevrednovanja vrijednosti. Napadao je gotovo sve što se u njegovo vrijeme smatralo svetim: ne samo znanost nego i Boga, istinu, moral, jednakost, demokraciju i druge vrijednosti. Preobrazio je Schopenhauerov pesimistični nauk slijepe volje za životom u volju za moć. Konačna slika nadčovjeka (kao i neke druge teze) ostala je nedorečena zbog njegova poetičnog stila. Smatra se ne samo utemeljiteljem nihilizma već i egzistencijalizma. Poznata je njegova ideja o vječnom vraćanju istog, koju je nazivao i »bezdan tišine«, »bezdana« , »strašna misao« – jedna od temeljnih ideja koja izražava novu strukturu vremenitosti: prošlost, sadašnjost i budućnost postaju vječno sada.

Martin Heidegger (1889–1976)

Njemački filozof, egzistencijalist, koji je hermeneutičkom fenomenologijom pokušao rasvijetliti odnos prema smrti, svijetu i biti. Bavio se proučavanjem ontološke diferencije, razlike između bitka i bića. Prema njegovom mišljenju, nije dovoljno pitati se o tome što je biće kao biće, pa tako tražiti smisao bića u biti, već glavni ontološki problem mora postati pitanje o tome što je bitak kao bitak i što je »bît« bitka.

Anđeo zaborava i Obiteljska oporuka

U romanu Anđeo zaborava (slov. Angel pozabe) Maje Haderlap uz pomoć dodirnih točaka priče i pripovijesti istraživala sam obiteljsku oporuku, tj. obiteljsku tradiciju, koja je najviše razvidna u odnosu bake i pripovjedačice u prvom licu. Analizirala sam ga na razini priče usporedbom bake (usporedni roman je Francuska oporuka Andreija Makinea), bakinog umirenja potomaka i obiteljske tradicije, a na pripovjednoj razini sljedeće karakteristike slovensko-njemačkog romana: svjedočansko-izvještajni stil, dramsku sadašnjost i žanrovski sinkretički roman, tj. spoj obiteljskog, razvojnog, ratnog i autobiografskog romana.

»Dva sata nakon što baka nahrani ždrijelo peći pobraš-njenim sivo-bijelim trbuščićima, vadi kruhove van. Baka vadi vrući pečeni kruh iz njezinih usta, briše ga krpom, prekriži i stavi mi ga u pregaču. Odnese ga u sobu da se tamo ohladi, stavim ga na stol ili na prostranu klupu kraj peći. Miris svježe pečenog kruha preplavi kuću. Baka obilazi sve prostorije, kao da se želi uvjeriti da je miris stigao i do posljednjih kutova kuće.

U logoru smo imali tako malo kruha, vidiš, toliko, palcem i kažiprstom pokazuje veličinu šnita koje su dijelili zarobljenicima. [...]

U džepove svoje pregače stavlja mrvice i koricu starog kruha. Dok ide kroz dvorište i ulazi u staju, razbacuje kruh životinjama. Kokošima u velikom luku baca mrvice, a kravama i svinjama gura koru u njuške. Treba se sjetiti i životinja, kaže baka, kruh koji čovjek podijeli uvijek se vraća.« (Haderlap 2012: 9)

»Ne, nije se dogodilo prvi put da su postali svjesni te dvojnosti u njihovom životu. Već je sam život kod bake davao osjećaj različitosti. Uvijek je išla kroz dvorište bez da sjedne na klupu kod bakica koje predstavljaju instituciju bez koje se ne može zamisliti rusko dvorište. Unatoč tomu, vrlo ih je prijateljski pozdravila, raspitala se o zdravlju one koju dugo nije vidjela ili im učinila neku malu uslugu, na primjer, savjetovala im je kako odstraniti pomalo kiselkasti okus slanih mliječnica... No, uvijek je tijekom ovog prijateljskog razgovora ostala stajati, a stare razgovorljivice prihvaćale su njezinu različitost. Svima je bilo jasno da Charlotte nije posve poput ruskih bakica.

Pa ipak, to nije značilo da živi odvojeno od svijeta ili da ima određene društvene predrasude [...]«. (Makine 2009: 24)

Svoje kratko razmišljanje o dva romana za maturu, *Andeo zaborava* i *Francuska oporuka*, započinjem usporedbom bake. Odmah na početku krećem od osnovne perspektive bavljenja tekstovima za maturu, tj. od usporedivosti. Romani za maturu *Andeo zaborava* (2011) i *Francuska oporuka* (1995), Maje Haderlap (1961) i Andreja Makinea (1957), usporedivi su na nekoliko razina; njihovu usporedivost osvijetlit ću usredotočujući se uglavnom na prvi roman, a drugi ću uzimati u obzir kao komparativni kontekst. Izuzev komparativne analize, koristit ću se i nekim naratološkim metodama kako bih zbog pedagoških i didaktičkih svrha lakše sistematizirala brojne sličnosti dvaju romana. Budući da sistematizaciji najbolje odgovara dvorazinska¹⁹ koncep-

¹⁹ Dvorazinska koncepcija pripovijesti proizlazi iz razumijevanja pripovijesti kao binarnosti priče i pripovijesti, u kojoj je pripovijest različita od priče. Priča je sažetak događaja u prirodnom vremenskom slijedu, a pripovijest jedinstvena književna organizacija događaja, osmišljena prema književnom učinku. Priča je ujedno i svojevrsna osnovna struktura koja se pojavljuje uvijek kad jezik upotrebljavamo kao sredstvo

cija romana, njihove ću paralele svrstati u dvije skupine; prvo ću se usredotoćiti na dodirne toćke na razini priće, a potom na dodirne toćke na razini pripovijesti.

Dodirne toćke na razini priće

Pri ćitanju ili interpretaciji postoji više dodirnih toćaka na razini priće jer si u konstruiranju priće moćemo pomoći slićnim glavnim likovima ili njihovim znaćajkama, vaćnim dogaćajima i zajednićkim temama²⁰ ili motivima; odabra-la sam baku, bakino umirenje unuka ili unuke i obiteljsku tradiciju. Iz ulomaka na poćetku poglavlja joć ne moćemo razabrati da je u oba romana baka sredićnja os oko koje se okreću obiteljske priće, ali već moćemo prepoznati neke slićnosti i razlike. U slovensko-njemaćkom romanu baka je donositeljica i štovateljica kruha, simbola za prećivljavanje i ugodno raspoloćenje, a u rusko-francuskom romanu nositeljica razlićitosti. Slovenska baka peće kruh na tradicionalni seljaćki naćin i zbog svog iskustva u logoru ne samo da ga poćtuje već ga i ćtuje, a svoju apoteozu spaja s jednostavnom mudroćću davanja (»kruh koji ćovjek podijeli uvijek se vraća«). Ruska je baka je takodćer ukljućena u jednostavan ćivot (podućava o slanim mlijećnicama), ali ga ipak već na poćetku romana nadmaćuje svojom znaćajnom

organiziranja dogaćaja i traćenja odrećenog smisla, reda i zakonitosti u njima, stoga je s receptivnog stajalića prića konstrukt koji svaki ćitatelj stvara prilikom ćitanja pripovijesti. Najbrći naćin da se objasni razlika izmeću priće i pripovijesti je objaćnjenje Chatmana (1986), koji je priću odrećio kao fabulatornu razinu pripovijesti ili njezino *ćto*, a pripovijest kao diskurzivnu razinu ili njezino *kako*, iako danas znamo da je bolje zagovarati protoćnost priće i diskursa nego njihovu dvojnost (Zupan Sosić 2017: 322, 358, 384).

²⁰ Dakako, postoji velik broj dodirnih toćaka na razini priće, navodim samo nekoliko zajednićkih tema i motiva, npr. djetinjstvo, individualnost, obitelj, traume, empatija, umjetnost, domovina, jezik i obrazovanje.

različitošću. Bake su, dakle, slične po svojoj uključenosti u jednostavan i težak seoski život koji svladavaju svojom mudrošću, vitalnošću i ljubavlju. Spaja ih i središnja uloga u životima unuke i unuka, pripovjedača u prvom licu u oba romana, koji kod nje uočavaju posebnu karizmu, sposobnost nadvladavanja teškoća humorom i veseljem te dobru dozu tajnovitosti, dakle, sve ono što baku čini najpoželjnijim članom obitelji.

Osnovna razlika među njima također je vidljiva iz početnih odlomaka: u *Andělu zaborava* riječ je o seljanki Mariji, obilježenoj traumom logora, a Charlotte dolazi iz Pariza, pa njezina različitost izvire iz izobraženosti i učenosti druge kulture. Također, događaj koji sam već najavila može rastumačiti baku, tj. bakino umiravanje unuke ili unuka. Za usporedbu sam izabrala dva događaja na početku romana: umirivanje unuke bočicom kakaa u prvom i umirivanje zbrke oko verdunskog kamena u drugom romanu. Haderlap (2012: 18–19) događaj opisuje kratko i izvjestiteljski; majka zbog problema s ubodima pčela više ne smije pomagati ocu, pa traži pomoć najstarijeg djeteta, tj. pripovjedačice u prvom licu. Zajedno toče med i, za razliku od ostalih dana, osjećaju se povezano i ugodno. Budući da je kći zbog meda ljepljiva, napadnu je pčele i jako je izboduo. Iako pokušava prevladati bol bez plakanja, ne uspijeva; za utjehu joj baka pripremi bočicu kakaa i hladnim oblozima pokrije joj čelo i sljepoočnice. Dok pije, uhvati je rođak i ruga joj se da je već prevelika za bočicu, ali baka, koja općenito uzima u obzir tradiciju i pravila odgoja te je svjesna kršenja pravila »starosti«, brani je u tome rekavši da pije samo zbog ublažavanja bolova.

Slično trezveno, empatično i umirujuće djeluje i Charlotte. Makine (2009: 15) je općenito opisuje kao »pravedno

i dobrohotno božanstvo, uvijek u skladu sa samim sobom i savršeno vedro«, što odgovara tipu iznimnih književnih osoba (to slovenska baka nije), kao što ih je uspostavila, npr. ruska realistička (a i socijalistička) književnost, dijame-tralno drugačijih od suvremenih književnih likova koji više nisu božanstveni ni junački. Događaj je značajan jer pisac (2009: 15–45) ovdje prvi put svoju božicu predstavlja kao ljudsku osobu koja čak i plače. Plač je posljedica igre unu-ka, kada iz njezine torbice uzimaju zamotane kamenčiće i biraju ih po ljepoti i zanimljivosti, a jedan kamenčić bacaju jer je ružan. Tada po prvi put zgroženi shvaćaju da i njiho-vu baku nešto može izbaciti iz takta. Svoj plač objašnjava pričom, a unuci su počašćeni što se prema njima odnosi kao prema odraslima jer samo njima odaje svoju mladenačku tajnu: komad željeza uspomena je na njezinu mladenačku francusku ljubav. No, time priča o tom kamenu još nije do-vršena jer je povezana i s pripovjedačevim razočaranjem kada nakon nekog vremena prekapa po bakinom kovčegu i shvati da je baka u svrhu idealizacije ili zanimljivosti često prekrajala povijest. Unuk zbog razočaranja plače, a baka mu u znak umirenja u dlan tiho stavi svoj verdunski kamen, dakle, svoju najveću svetinju i najintimniju povezanost s Francuskom.

Od zajedničkih karakteristika bake i opisa značajnog događaja – bakinog umirenja potomaka – lako prelazimo na jednu od središnjih tema ovoga romana, tj. obiteljsku oporuku. Što je obiteljska oporuka koju unuci dobiju kao nasljednici tradicije u oba romana? Kako je taj zavjet po-tomcima formuliran? Odgovor na prvo pitanje nastavit će se analizom dodirnih točaka na razini priče, a odgovor na drugo pitanje pokušat će povezati dodirne točke na razini pripovijesti, koje nisu značajne samo za obiteljsku opo-ruku već i za cjelokupnu pripovijest oba romana. *Andeo*

zaborava laća se obiteljske tradicije ambivalentno jer, s jedne strane, neimenovana unuka s veseljem upija seosku tradiciju, preciznije narodne običaje, arhaična vjerovanja pa i razne vradžbine, ali je ratna povijest previše muči i čak odvraća od obitelji zbog različitih, prije svega očevih trauma.²¹ Sudbinska nositeljica obiteljske tradicije, ali i čuvarica obiteljskog pamćenja svakako je baka, koja svoje logoraške traume može internalizirati tako da ih prenosi svojoj unuci na manje traumatičan način nego što ih je sama doživjela. Ako pođem sa stajališta relacijske obiteljske terapije, baka je znatno bolje procesuirala svoje traume jer ih je znala pretočiti u riječi i time spriječiti da je strašna psihička i fizička patnja verbalno onesposobi ili slomi, što se dogodilo sa sinom Zdravkom, a istovremeno ih je znala prevladati zdravim odnosom prema svom tijelu i životu. U usporedbi sa svojim sinom, ocem pripovjedačice, osvijestila je korištenje neverbalnih i verbalnih emocionalnih kompetencija, pa je pripovijedanjem priča otvorila svoje emocionalne ventile, što znanost (npr. Cvetek 2015: 37–42) naziva razvijanjem sposobnosti mentalizacije psihobioloških stanja. Dokaz pravog procesuiranja

²¹ Traumatski događaj je onaj u kojem je osoba bila izložena činjeničnoj ili prijetećoj smrti, teškim ozljedama ili seksualnom nasilju na različite načine, a otac Zdravko ispunjava sve uvjete, osim posljednjeg, za ovaj događaj. Neki dijele traumu na traumu s velikim T i traumu s malim t, iako traume s malim t mogu imati usporedive posljedice s traumama s velikim T – u svakom slučaju, pripovjedačevi baka i otac doživjeli su traumu s velikim T. Vjerojatno nije presudno ispunjava li događaj sve kriterije, već kakve destruktivne posljedice ostavlja na pojedinca i kako ta stresna iskustva procesuiraju, odnosno čuva u sjećanju. Još prikladniji izraz od traume s malim t Cvetku (2015: 55–57) se čini izraz disfunkcionalno pohranjena stresna iskustva. Traumatska iskustva negativno utječu i na međuljudske odnose jer visokom razinom negativne emocionalnosti utječu na poteškoće u održavanju intimnih odnosa, što je očito u devijantnim reakcijama oca.

ratnih trauma je njezin prag emocionalnog reagiranja koji se u potpunosti razlikuje od sinovog: Marijin prag emocionalnog reagiranja ukazuje na njezinu emocionalnu stabilnost,²² a Zdravkov na patološku destruktivnost i time na sklonost samoubojstvu, samoponižavanju i ugrožavanju članova obitelji.

Za razliku od obiteljske oporuke koruške obitelji koja je za pripovjedačicu opterećujuća upravo zbog trauma, povijesne se traume u sibirskoj obitelji ne očituju na takav izvještajni i svjedočanski način jer su sublimirane u uzvišenost slike bake i lirsku sugestiju Atlantide. Knjiga *Francuska oporuka*, također autobiografski roman, uspijeva nas svojim uzvišenim jezikom postaviti između dvije različite kulture, koje unuku Aljoši Francusku prikazuju kao neku vrstu izmišljene mitološke zemlje, tj. kao Atlantidu, uz pomoć koje se intelektualno i estetski stječe konkretna ruska realnost. Teško se odlučiti je li to pripovijest o Francuskoj ili Rusiji; najbolje rješenje je njihova fluidnost, koja oboma daje nadilazeće dimenzije i omekšava njihove ustaljene ili čak stereotipne prikaze. Koliko je za obiteljsko naslijeđe, koje određuje oporuka kao intimni ugovor, najčešće dogovorena samo usmeno, određujući jezik te obitelji, pokušat ću naznačiti u nastavku, a najprije ću se posvetiti dodirnim točkama na razini pripovijesti; na značajnost jezika pokušat ću samo ukazati jer je problematika jezičnog transfera toliko višeslojna da zaslužuje zasebno poglavlje.

²² Emocionalna stabilnost pojam je koji autori opisuju uz pomoć nekoliko dimenzija, pri čemu među autorima još uvijek nema potrebnog konsenzusa koje su najvažnije, odnosno ključne dimenzije. Jedna od tih dimenzija je prag emocionalnog odgovora koji ukazuje na to koliko brzo pojedinac počinje doživljavati kaotične osjećaje, odnosno koliko brzo osjećaji za pojedinca postaju uznemirujući (Cvetek 2015: 37).

Dodirne točke na razini pripovijesti

Čak i usporedba odlomaka ukazuje na različitost pripovijesti dvaju romana. U *Anđelu zaborava* prevladava stil svjedočanstva, a u *Francuskoj oporuci* više je riječ o nostalgичnoj tehnici sjećanja. Dakako, sjećanje je vrlo važno i u prvom romanu jer isto tako odabire pojedinačne dojmove u ulozi propitivanja važnosti djetinjstva za osobni i nacionalni identitet, ali ih niže znatno više svjedočanski i na način da djeluju višestruko manje razrađeno i s manjom vremenskom distancom nego u drugom romanu. Naime, prvi roman često koristi tzv. dramsku sadašnjost, tako da čitatelj ima osjećaj da se događaj događa upravo ovoga trenutka, pred čitateljevim očima, a istovremeno tako kao da se događa na pozornici. Dojmu dramatičnosti pripomaže i posredovanje govora zato što je govor u pripovijest uključen kao dijalog između književnih osoba, a unutarnji monolog i posebna »govorna« strukturiranost sintakse u slučaju umetanja govornih iskaza bez najave (u ulomku je to, npr. »U logoru smo imali tako malo kruha, vidiš, toliko, palcem i kažiprstom pokazuje veličinu šnita koje su dijelili zarobljenicima.«). Stil izvještavanja dramske sadašnjosti određuje i tip pripovjedača koji se također razlikuje od drugog romana: u prvom romanu prevladava izvijestitelj²³ s primjesom tumača i presuditelja, a u drugom tumač s primjesama prosuditelja i izvijestitelja. Ne čudi da je i stil izvještavanja više svjedočanski zato što u žanrovskom sinkretizmu obiteljskog, razvojnog, ratnog i autobiografskog romana dominira ratni roman u prvom, a obiteljski i razvojni roman u drugom.

²³ Izvijestitelj, tumač i presuditelj pripovjedači su koji su u svjetskoj znanosti o književnosti označeni kao vrste nepouzdanog pripovjedača, iako se mogu prenijeti i na pouzdanog pripovjedača, odnosno na različite tipove pripovijesti. Sva tri pripovjedača tumačim u svojoj knjizi *Teorija pripovijesti* (slov. *Teorija pripovedi*, 2017).

Haderlap se u većoj mjeri planski i sustavno bavi ratnom prošlošću Koruških Slovenaca u Austriji nego Makine ratnim iskustvom bake jer se bavi partizanskom poviješću koja se neposredno dotiče svih članova obitelji, a spisateljica ujedno želi rasvijetliti tematiku koja u Austriji još nije dovoljno duboko (ni književno ni znanstveno) obrađena. U usporedbi sa slovenskim partizanima, koruški su partizani doživjeli drugačije vrednovanje,²⁴ začuđujuće slično iskrivljavanju povijesnih činjenica u današnjoj Sloveniji. U Austriji partizani nisu bili pobjednici ni heroji, kao što je to bilo karakteristično za Jugoslaviju; smatrani su ubojicama i izdajicama domovine. Nakon rata ipak su neko vrijeme očuvali svoju pozitivnost, a nakon Titova zahtjeva da se Koruška pripoji Jugoslaviji austrijska je desnica antifašističku pobunu proglasila izdajom domovine, a sebe borcima za domovinu. Kad su se povijesne činjenice potpuno pobrkale, nacisti su mogli oprati ruke i zataškati svoje međuratno djelovanje, što vrlo slikovito opisuje događaj u gostionici (Haderlap 2012: 129), gdje Austrijanci Slovencima govore da su partizani bili banditi i ubojice te tako opet ponavljaju staru nacističku propagandu. Pripovijest slovensko-njemačkog romana ne djeluje u većoj mjeri izvjestiteljski samo zbog svjedočenja partizanske tematike nego i zbog etnoloških ambicija, osobito na početku romana kada se oslikavanjem provincije približava seoskoj povijesti i

²⁴ Austrija je krivnju svojih zločina sustavno prenosila na Njemačku ili ostale okupatore, a u romanu je to sažeto napisano sljedećim riječima: »U ničemu Austrija nema ništa s nacistima, sama je pak žrtva, ništa ne razumije, uopće nije bila umiješana, nije bila upletena u teškim trenucima. Nitko u ovoj državi blaženog licemjerja nije s dobrodošlicom dočekao nacistе, nitko nije čeznuo za velikonjemačkim Reichom, nitko nije uprljao ruke, nitko nije radio za 'konačno rješenje', samo malo sudjelovao, malo pucao s drugima, malo ubijao, malo zaplinio s drugima, ali to se ne računa, ništa se ne računa.« (Haderlap 2012: 183)

njezinom slavljenju narodnih običaja, vjerovanja i navika. Etnološke ambicije razvija realistička tehnika kojoj se pri redanju traumatičnih iskustava pridružuje modernistički jezik nizanja fragmenata i mučnog sastavljanja obiteljskog sjećanja.

Oba romana su autobiografski romani u kojima nizanje fragmenata i dojam nasumičnog povezivanja različitih psiholoških sadržaja nije tipično modernističko, ni samo realističko, što sam već spomenula pri tumačenju prvog romana: na tekstualnoj razini modernizam je »ublažen« kronološkom i kauzalnom logikom autobiografske usmjerenosti. Vjerojatno nije suvišno ponoviti staru činjenicu o fikcionalnosti te usmjerenosti: autobiografski roman, naime, nije dokumentaristička građa iz koje bismo mogli izvući objektivne dokaze o životima obiju obitelji. Da je bavljenje objektivnom, odnosno izvanknjiževnom stvarnošću provjerljivih događaja ili osjećaja drugačije u autobiografskom romanu nego u autobiografiji, uči nas sama razlika u književnoj vrsti. Naime, roman je pripovjedna vrsta koja je već u svojoj strukturi fikcionalna, pa stoga njegova osnovna karakteristika književne vrste diktira i autobiografski roman (više o tome u poglavlju *Došljaci i Francuska oporuka*). U prilog fikcionalnosti možemo ubrojati i razliku između doživljavajućeg i pripovjedajućeg jastva koje nikada ne može autentično i samo objektivno predstaviti odabranu stvarnost.

Slijeđenje dvorazinske koncepcije pripovijesti, odnosno podjele na priču i pripovijest, ponudilo nam je nekoliko dodirnih točaka na razini priče i razini pripovijesti, čemu na kraju dodajem razmišljanje o jeziku. Navedeno je lakše vezati uz pripovjednu razinu, iako je i bitna komponenta razine priče – ovdje je tumačim kao jezičnu traumu – što samo dokazuje fluidnost obaju područja. Zbog kratkoće

ovog poglavlja, u nastavku ću jezičnu traumu samo naznačiti, a njezinu ću analizu uvesti konstatacijama Borisa Paternua, koji se u članku »Tragovima jezičnih trauma« (slov. »Po sledeh jezikovnih travm«) u suvremenoj slovenskoj književnosti bavio jezičnim traumama u književnosti Florjana Lipuša, Lojze Kovačiča i Brine Svit, ali bi se njegove konstatacije mogle prenijeti i na razmatrani roman. Paternu (2005: 63) smatra da kod starijih pisaca (npr. Lipuša), koji su u mladosti doživjeli jezični genocid fašizma i nacizma, jezična pogođenost nosi znakove izrazitih stresova i trauma. Kod današnjih mlađih autora (npr. Svit), u doba demokracije i globalizacije, riječ je o suprotnoj pojavi, o slobodnom odabiru stranog jezika i izlasku iz slovenskog. Pa ipak, u oba slučaja jezične izloženosti, genocidnoj i globalizacijskoj, spisateljevu jezičnu svijest prate depresije i stresovi. Sama dodajem da bi globalizacijsku izloženost mogla preciznije odrediti dva razloga o kojima Paternu nije pisao, prisutna u više tekstova različitih autorica i autora koji su mijenjali svoj jezik: terapijski i reputacijski razlog.

O terapijskom razlogu više je puta govorila ili pisala i sama Maja Haderlap, a sažela ga je i književna kritika kada je pojašnjavala nadomještanje slovenskog jezika njemačkim, a promjenu jezika uspoređivala sa situacijom Brine Svit.²⁵ U toj je promjeni, međutim, previdjela važnu činjenicu: Brina Svit neke svoje romane koje je napisala na francuskom sama »prevodi« na slovenski, tako pred sobom ipak imamo

²⁵ Brina Svit brani odbijanje slovenskog i odabir francuskog sljedećim riječima: »Otkako sam zatvorena u svom Torreu i pišem na francuskom, otkrila sam puno toga novog. Na primjer: svojevršno oslobođenje. Ko-načno o svojoj majci mogu pisati hladno, suho, klinički, pa, recimo, gotovo. To bi zasigurno vrijedilo i za moga oca, brata, djeda i baku ili majku, domovinu ... ako želiš pisati o svojim, bolje izabrati neki drugi jezik, a ne onaj koji si dobio od svojih. Naslijeden.« (Paternu 2005: 75)

njezin »govor«, a ne jezik prevoditelja. Slično je učinio i Makine kada su mu rukopis romana na francuskom odbili s prigovorom da je riječ o pokušaju nekog Rusa da piše na francuskom; spasila ga je ideja da je dostavio i »izvornik« na ruskom i rekao kako ga je sam preveo. Treba uzeti u obzir još jednu činjenicu, koja ne vrijedi za Brinu Svit, već samo za Maju Haderlap: potonja je predstavnica slovenske manjine u Austriji, a upravo je upravo Austrija nekoliko desetljeća sustavno kočila razvoj slovenskog jezika i na različite načine, najčešće nasilno, provodila asimilaciju Slovenaca. Da odluka za njemački jezik nije tako pomirujuća i nevina kao što sama autorica u nekim intervjuima navodi, potvrđuju i reakcije nekih uglednih predstavnika slovenske manjine, u nastavku navodim Florjana Lipuša.

Upravo je odluka za njemački jezik, a ne barem za dvojezično²⁶ djelo, jer je roman preveo Štefan Vevar, podijelila slovensku književnu i kritičku javnost na dva dijela. Kod Makinea, za razliku od Haderlap, odluka za francuski jezik nije bila motivirana jezičnom terapijom, već osjećajem nadnacionalnosti, tipičnim za pripadnost EU-u. Terapeutski

²⁶ Ako odluka za njemački jezik pokazuje odmak od prokletstva njemačkog kao logorskog jezika u romanu, ipak me s književno-povijesnog aspekta žalosti pragmatična činjenica da se spisateljica umjesto vlastitog prijevoda svoje knjige ili usporednog pisanja slovenskog i njemačkog romana odlučila napisati samo njemački roman i time slovenskom romanu uskratila rađanje kvalitetnog romana, jer roman samo uvjetno možemo uvrstiti u suvremeni slovenski roman; najispravnije je uvrštavanje u prijevodnu književnost ili u njemačko-slovenski roman. Još više me žalosti njezina odluka, koju je u razgovorima javno potvrdila, da romane i u budućnosti neće više pisati na slovenskom jeziku. Stoga njezina odluka za njemački nije bila toliko terapijska i povezana samo s autobiografičnošću, što je bilo opravdanje u metaknjiževnim odgovorima na *Andeo zaborava*. Ako će Haderlap u budućnosti pisati samo na njemačkom, hoće li to još uvijek biti doprinos slovenskoj književnosti?

razlog za promjenu jezika za prvi roman čini mi se smisljen, ali bih mu dodala i reputacijski,²⁷ koji je Haderlap objasnila željom za predstavljanjem te tematike široj (njemačkoj) zajednici. Odluka se pokazala vrlo poduzetnom, što potvrđuje i sam uspjeh romana, npr. prestižna nagrada Ingeborg Bachmann, nagrada Bruno Kreisky za političku knjigu godine, nagrada grada Raurisa, višestruka nova izdanja romana, a time i njegova masovna čitanost. Odluka za njemački jezik je, dakako, osobna odluka, a bila bi mnogo manje uočljiva (takva je, npr. kod spisateljice Sviti) da se dogodila samo u tom romanu (i kasnija zbirka poezije opet je objavljena samo na njemačkom jeziku) i da autorica nije bila predstavnik slovenske manjine u Koruškoj u vrijeme kada je politika odnarođivanja dobila neonacistička krila. To da je osobna odluka u austrijskoj Koruški uvijek i politička odluka, u romanu (Haderlap 2012: 162) je izraženo sljedećim riječima: »Zbog granice, koja u očima većine u našoj zemlji može biti samo nacionalna i jezična granica, moram se izraziti i legitimirati. Tko sam, kome pripadam, zašto pišem slovenski ili govorim njemački? Takve izjave imaju sjenovito dvorište po kojem se postavljaju prikaze s imenima odanost, vlasništvo i teritorij, moje i tvoje. Prelazak granice ovdje nije prirodan čin, to je politički čin.« Dvojbu u nastavku romana razrješava vrlo neupitno, npr. na 170. stranici, na kojoj pripovjedačica u prvom licu iskreno priznaje da se slovenski iselio iz njezinih pretinaca, što je vidljivo i u stihovima njezinih pjesama koji se »presvlače

²⁷ Reputacijski razlog, koji je, dakako, kod svakog autora drugačije motiviran, objasniti ću riječima Brine Sviti: »Zašto želim zamijeniti svoj jezik? Nitko me na to ne tjera, niti mi predlaže nešto slično. Ili barem veoma daleko od toga. Sjećam se da sam pitala Philippea Sollersa što bi učinio da je rođen u tako malom jeziku kao što je moj. 'Mijenjao bih ga za većeg', uzviknuo je. Lako je govoriti, lako je uzvikivati, pomislila sam, od toga je prošlo dvije ili tri godine.« (Paternu 2005: 75)

u novo ruho«. Međutim, novo ruho, kao što je napisao već Paternu, zahtijevalo je i jezičnu teškoću, možda čak i manju traumu: »Čežnja za pisanjem otupljuje. Moji zaneseni planovi se razbijaju. Okružuju me razbacane riječi, kao da sam ih bacila na tlo kada me je obuzeo očaj, ali sada ih više ne mogu pokupiti. Imam osjećaj da sjedim na gomili krhotina.« (Haderlap 2012: 171)

Dakako, jedna autorica još ne može dokazati pogubnost asimilacije, ali nas može natjerati na razmišljanje o njezinim posljedicama. Da zamjena manjinskog jezika većinskim, slovenskog njemačkim, nije tako jednostavna činjenica, pokazuje i knjiga Florjana Lipuša *Raspitivanje o imenu* (slov. *Poizvedovanje za imenom*, 2013: 56–57), roman koji je pisac napisao u austrijskoj Koruški iz ogorčenja i očaja zbog »etičkog skliznuća« razmatranog romana, koji naziva seobom jezika s donjeg²⁸ na gornji: »Prije te knjige bilo je napisano bezbroj drugih, ali su bile napisane na pogrešnom jeziku. [...] I zemljacima se činilo primjereno da čim glasnije proslave njezino preseljenje, da njoj na čast uprizoruju groteskni ples koji se svakim okretom pretvara u mrtvački ples.« Lakše razumijemo Lipuševu ogorčenost kada njegovu povezanost sa slovenskim jezikom povežemo sa sudbinom njegove majke koju su tijekom rata, kada je imao tek šest godina, a brat

²⁸ Hijerarhizacija dvaju jezika u odlomku je simbolična i metaforička, ali je na razini cijeloga romana posve jasna i smislena jer proizlazi iz položaja oba naroda, Slovenaca i Austrijanaca. Budući da su Austrijanci većina i predstavnici germanskog naroda, koji je kroz povijest često tlačio i podcjenjivao slavenske narode, njemački predstavlja gornji jezik, jezik gospodara, a slovenski donji jezik, jezik sluga. Ono što pripovjedača krajnje brine i ljuti nije samo činjenica da je značajna knjiga bila napisana na njemačkom jeziku već i žalosna istina da je to djelovanje bilo napuštanje donjeg jezika i prihvatanje gornjeg jezika s toliko zadovoljstva i euforičnosti: time se groteskni ples slavljenja njemačkog promijenio u mrtvački ples gubitka slovenskog.

dvije, poslali u logor Ravensbrück, gdje je završila u krematoriju. Ovo strašno iskustvo povezuje i sa svojim odnosom prema materinjem jeziku: »Logoraška sudbina moje majke me nikad nije napustila. Osjećao sam se i još se uvijek osjećam iznutra vezan za ovu njezinu sudbinu koje se dokopala upravo zbog jezika. Više nego obvezujući činio mi se kada su ga ljudi iz naših krajeva plaćali životima. Iz tog unutarnjeg odnosa proizašla je radost prema jeziku, a iz te radosti radost za književnost.« (Pibernik 1983: 256–257)

Terapeutski i reputacijski razlog globalizacije izloženosti jezika u romanu *Anđeo zaborava* prate razne životne nedaće koje u romanu nemaju konkretne ili jasne obrise i izvođenja jer se bilježe u zastajkivanjima, prekidima riječi, stankama ili metaforičkim sažimanjima, koji se na kraju romana ne zaključuju, već jezičnu nepriliku produbljuju otvorenim krajem. Anđeo zaborava, kojeg priziva pripovjedačica u prvom licu, vjerojatno neće izvršiti svoje osnovno poslanstvo – iz njezina sjećanja izbrisati tragove prošlosti (npr. zaključni odlomak na 210. stranici). Neuspješan je i zato što ga je pobijedio anđeo povijesti koji je svojim krilima zasjenio prostor logora. Što to znači za glavnu književnu osobu i što znači bakina ruka koja joj opet, baš kao i na početku romana, nešto ukazuje; kaže joj, naime, da bude tiho. Što znači tišina za obiteljsku oporuku, tj. za tradiciju koju primamo od svojih predaka u cijelosti, s jezikom zajedno? Je li to prekidanje obiteljske oporuke ili samo predah u njegovim signalima? Nije li prekid obiteljske oporuke, odnosno odbacivanje obiteljske prošlosti uklanjanjem slovenskog jezika još traumatičnija od trijeznog odastiranja njezinih koprena? Nisu li upravo višejezičnost i multikulturalnost, u našem slučaju ravnopravno izmjenjivanje slovenskog i njemačkog, najveće bogatstvo suvremene humanosti i umjetnosti?

Kad smo konje krali i Smokva

Romani Kad smo konje krali Pera Pettersona i Smokva (slov. Figa) Gorana Vojnovića bave se manje čestim, čak tabuiziranim temama odnosa oca i sina, kao što su to prevladavanje traume iz djetinjstva i šutnje pri gubitku voljene osobe. Poglavlje se posvećuje sljedećim dodirnim točkama na razini priče: očeva odsutnost, bol kao mjesto prevladavanja i nadilaženja prošlosti, smještenost obiteljske priče u društveni kontekst, značaj prirode za glavne književne likove i isprepletenost vremena. U romanu Kad smo konje krali dvije vremenske dimenzije, 1999. kao godina Trondova pripovijedanja i 1948. godina koja se kao presudna (»očeva«) godina neprestano gura u sadašnjost, osiguravaju paralelizam dviju priča, odnosno isprepletenost priče mladog i starog Tronda, a za lakše snalaženje u vremenskoj omći značajne su još godine 1945., 1944. i 1942. U skladu s poetikom romana koja suspenz gradi na prešućenom, najznačajnija je ona godina koja uopće nije imenovana. U pripovjednom smislu upravo je neimenovana godina (1996) ženine i sestrine smrti dokaz kako fikcionalno, odnosno književno vrijeme, s jedne strane, slijedi realno vrijeme, a s druge strane sustavno ga nadilazi anakronijom, preciznije s analepsom i prolepsom. Brojnim kvalitativnim sličnostima na razini priče na kraju se pridružuje i razmatranje pripovjednih kvaliteta dvaju romana, koje donosi značajnu razliku: Kad smo konje krali je pripovjedno kvalitetan, a Smokva manje kvalitetan roman. U Smokvi djelomična trivializacija na pripovjednoj razini uključuje sljedeće trivialne postupke – simplifikaciju, redundanciju, monosemičnost i nedostatak autoreferencijalnosti – čije su posljedice nereducirana opširnost, linearno izvještavanje te nedostatak simbole i metafora, odnosno estetske kondenzacije.

Očevi i sinovi

Malo je književnih djela posvećeno očinskoj ljubavi, a još manje samo očevoj ljubavi prema sinu i istovremeno sinovljevoj ljubavi prema ocu. U svjetskoj književnosti klasični su primjeri Shakespeareov *Kralj Lear*, Balzacov *Otac Goriot* i *Djetinjstvo* Nathalie Sarraute, a očinska je ljubav prema sinovima, odnosno sinovljeva prema očevima prisutna, primjerice, u romanima *Očevi i sinovi* Turgenjeva i *Braća Karamazovi* Dostojevskog. Slično kvalitetno je ova rijetka književna tema ispisana i u Sloveniji, primjerice, u romanima *Martin Kačur* Ivana Cankara, *Dječak i smrt* (slov. *Deček in smrt*) Lojze Kovačiča, *Proljetni dan* (slov. *Pomladni dan*) Cirila Kosmača i *Boštjanov let* Florjana Lipuša. Odnos između oca i sina postao je češći tek u suvremenom romanu, kada su se počele mijenjati i rodne uloge u društvu, a suvremeno se društvo suočilo s raspadom patrijarhalnih odnosa. Posljedično je napisano dosta romana s obiteljskom problematikom, ali je još uvijek malo onih koji najviše pažnje posvećuju odnosu između oca i sina. U suvremenoj svjetskoj književnosti takav su književno istančan odnos u riječi pretočili Cristóvão Tezza u romanu *Vječni sin*, Miljenko Jergović u romanu *Otac* i Per Petterson u romanu *Kad smo konje krali*.

Naslovnom temom – očevi i sinovi – bavi se i slovenski roman *Smokva* (2016) Gorana Vojnovića (1980), piščev treći roman, koji je izabran kao lektira za maturu 2021. godine upravo zbog brojnih paralela²⁹ s norveškim romanom

²⁹ Izuzev prvih dojmova koji su obično nesistematični, a čak vrlo značajni za književnu interpretaciju, razgovor o romanu može pratiti pitanje o dodirnim točkama. U razmišljanju o dva romana za maturu 2021. godine u tematskoj cjelini »Odnos među generacijama« čini mi se važnim već na početku pitati o doživljaju dviju knjiga, što će na poseban način usmjeriti analitičko-interpretativnu i komparativnu metodu

Kad smo konje krali (2003), šestom knjigom Pera Pettersona (1952). Nije riječ samo o nerazriješenim odnosu između oca i sina već i o žalovanju za umrlim ili odsutnim osobama, boli kao mjestu preboljevanja i nadilaženja prošlosti, ulozi vremena i sjećanja, smještenosti obiteljske priče u društveni kontekst, značaju prirode za glavne književne likove itd. U poglavlju ću najprije međusobno uspoređivati spomenute dodirne točke i neke od njih posebno istaknuti, a zatim ću se posvetiti literarnosti i trivijalnosti obaju romana. Romani su, naime, slični po brojnim prepletima i zapletima priče, ali se prilično razlikuju po kvaliteti pripovjednih izvođenja.

Očeva odsutnost

Za nerazriješen³⁰ odnos između oca i sina u oba romana najveći dio krivnje možemo pripisati očevoj odsutnosti, odnosno očevom napuštanju obitelji. U vođenoj književnoj interpretaciji predlažem sljedeća pitanja, na koja će daljnja rasprava samo djelomično odgovoriti, zato što je je

te pristupe teorije pripovijesti. Jedno od pitanja vezanih za doživljaj može se povezati s doživljajem istoimenog filma (*Out Stealing Horses*, redatelj Hans Petter Moland, 2019). Za polagano sistematiziranje prvih dojмова predlažem pitanje o dodirnim točkama, odnosno sličnostima dvaju romana, kojima ćemo se detaljnije posvetiti kasnije; u početnom nabranju paralela možemo usporediti sličnosti i razlike sličnih ili istih tema, motiva i slika.

³⁰ Prije rasprave, koja će vjerojatno dokazati da je očeva najveća krivnja upravo napuštanje obitelji bez objašnjenja, potrebno je pitati učenike, odnosno učenice, koji je glavni razlog za nerazriješenost odnosa otac-sin. Odgovori će vjerojatno biti različiti, ali će ih spajati moralni angažman zato što mladi obično osuđuju takva napuštanja obitelji. Sam je autor rekao da mlade generacije čitaju ovaj roman drugačije od starijih jer mladi još nemaju dovoljno životnog iskustva i stoga roman procjenjuju samo s moralnog stajališta. Čini im se moralno sporno (Krkoč 2013) da otac napušta glavnog junaka zbog ljubavi prema ženi koja je majka njegova najboljeg prijatelja; a stariji čitatelji sude drugačije.

otvorenost razmišljanja ključna karakteristika svake interpretacije. Kako su se Trond i Jadran, glavni likovi dvaju romana, osjećali kad ih je otac napustio? Čega su se najviše sjećali, a što bi voljeli zaboraviti? Kako rastanak utječe cijeli očinski, odnosno sinovski odnos? Možete li razumjeti razloge oba oca za napuštanje obitelji? Kakvu ulogu igraju dvije majke u očevu nestanku? Koji su rođaci još važni u doživljavanju i reflektiranju očeva rastanka u oba romana? Usporedite dva odlomka (Motivacijski list 1) i razgovarajte o sličnim osjećajima dvojice sinova. Kako je opisan Trondov i Jadranov osjećaj gubitka? S kojim se lakše identificirate i zašto? U kojem ste odlomku osjetili više suosjećanja i empatije (prema sinu) i zašto? Koji je odlomak u vama izazvao više emocija i o kojem ste dublje razmišljali? Koja je bitna razlika u rastanku oca u ta dva odlomka? Kako tumačite očev savjet iz prvog odlomka: »Samo moraš prihvatiti stvari kakve jesu, i o njima kasnije razmišljati, i nikada ih ne zaboraviti, i nikada ne smiješ biti ozlojeđen.« Što u drugom odlomku znači prijekor majke: »Misliš li ti da TI ljudi negdje zapnu?« Koji je sin, prema vašem mišljenju, više pogođen zbog očeva odlaska i zašto? Kako je očeva odsutnost djelovala na sina u nastavku obiteljske priče? Je li vas u opisu preboljenja očeve odsutnosti nešto zasmetalo u oba romana?

Za lakše tumačenje dvaju odlomaka i problematičnosti očeve odsutnosti uopće prvo ću razmotriti odnos otac-sin do prijelomnog događaja, odnosno očeva napuštanja. Jadranova priča počinje s djedom Aleksandrom Đorđevićem, a Trondova počinje s ostarjelim pripovjedačem u prvom licu, tj. Trandom koji pripovijeda svoju priču. U oba romana određeni su vrijeme (više o vremenu u odjeljku Vrijeme u oba romana) i mjesto: slovenski se događa 1955. godine u Bujama, a norveški 1999. godine u kući uz

jezero, na istoku Norveške. Već drugo poglavlje romana *Kad smo konje krali* uvodi odlučujuće ljeto 1948. godine u kojem otac napušta obitelj, a očevim se odlaskom u *Smokvi* počinje baviti tek prvo poglavlje četvrtog dijela. Najprije je priča o Jadranovom djedu iznešena linearno, što posebno dolazi do izražaja nakon njegove smrti kada rođaci proživljavaju određene epizode iz njegova života. Ta se priča, opet linearno, isprepliće s Jadranovom jer je i pripovjedač već otac. Nastavak djedove priče je majčina priča koja se najprije objašnjava Safetovim založenjem, odnosno susretom Vesne i Safeta, koji je predstavljao početak njihove ljubavi i braka. Zapravo je cijeli roman pokušaj osvjetljavanja i vrednovanja triju ljubavnih veza, djedove, očeve i unukove, odnosno pripovjedačeve: Aleksandra i Jane, Safeta i Vesne te Jadrana i Anje. U većoj mjeri sažeta i estetski sofisticiranija je povezanost obiteljskih odnosa u romanu *Kad smo konje krali*, koji nisu usmjereni samo na ljubavne parove; najvažnije ljubavne veze moramo, naime, izvući sami, a to su, na primjer, Trondov otac i njegova ljubavnica, odnosno Jonova majka te Trond i njegova preminula žena.

Bitna razlika između dvaju rastanaka, vidljiva i iz odlomaka (Motivacijski list 1), pokazuje različitost očeva. Trondov otac duže je vrijeme razmišljao o napuštanju svoje obitelji, vjerojatno već u vrijeme pokreta otpora kada se naselio na udaljenom katunaru i bio u stalnom kontaktu s Jonovom majkom, a Jadranov otac ne pokazuje nijedan očiti znak da se želi promijeniti svoj život. Pritom je Trondov otac već prije nekoliko puta živio bez obitelji jer je obavljao tajne zadatke u norveškom antiokupacijskom planu i posljednje napuštanje bilo je samo jedno od njegovih izbivanja, ali, na Trondovu žalost, trajno. Kada ostarjeli Trond razmišlja o tome je li otac već na rastanku znao

da se više neće vidjeti, pa je zato organizirao zajedničke »muške« praznike (bez majke i sestre), pokušava se čim živopisnije prisjetiti njihovih najljepših trenutaka. Oni su se dogodili tijekom zadnjih praznika, u čijem opisu osjećamo ljubav oca prema sinu, zdravu pažnju prema njegovu odrastanju i međusobno povjerenje, čak i njihovo prijateljstvo. To je čvrsto povezano s okruženjem koje petnaestogodišnji Trond usvaja kao svoj način života: potpuni spoj s prirodom kada miris šume ili, preciznije, smole, postaje njegov vlastiti miris. Upravo u ovim radnim praznicima shvaća da mu je otac uzor zbog nekoliko osobina: zna se uhvatiti u koštac s napornim radom, pobijediti sam sebe i zračiti srećom. Sve te osobine koje Trond cijeni i kojima se divi kod svog oca pokušava i sam ostvariti u svom kasnijem životu. Za razliku od Trondova, Jadranov otac nema tako pozitivne osobine, Jadran ga ne doživljava kao uzor, čak ni ljubav prema prirodi (Safet mu pokazuje svoje dječje kupalište na rijeci Uni u Bosni) ne internalizira. U pretposljednem poglavlju pripovjedač u prvom licu Jadran čak priznaje da je očeva priča, uključujući i njegove negativne osobine, uglavnom izmišljena jer bi njome želio objasniti svoj bijes, koji već dugo ne može obuzdati, te objasniti svoj strah i želju za slobodom.

Retrospektivni događaji vezani uz prisjećanje tek u pripovjedačevoj zreloj dobi povezuju osobnu priču s društvenim, a intimno sjećanje s povijesnim. Trondov, naime, otac nekoliko puta tijekom Drugoga svjetskoga rata mora napustiti obitelj jer se u pokretu otpora brine za prebacivanje važnih materijala iz okupirane Norveške u neutralnu Švedsku ili obrnuto, a kasnije i za ilegalni prelazak granice. Baš kao i Trondovom ocu, Jadranovom ocu, osim subjektivnog razloga za napuštanje obitelji, možemo pripisati i objektivni razlog: Safet odlazi u Bosnu i Hercegovinu tik prije

početka rata,³¹ preciznije 5. 3. 1992., ali iz romana nije jasno koliko je u tom ratu uopće sudjelovao.

Ključno pitanje koje se postavlja čitateljima pri čitanju dvaju romana jest zašto se Trond i Jadran još uvijek prisjećaju traumatičnog događaja iz svojeg djetinjstva, tj. očeva oproštaja, jer već su odrasli i pokušavaju sami riješiti svoj odnos, a ne da se uvijek vraćaju u prošlost. Zašto Trond pokušava razumjeti očev odlazak, a Jadran, izuzev o očevom oproštaju, razmišlja i o djedovoj smrti kada sumnja da je njegova smrt zapravo samoubojstvo, odnosno predoziranje pronađenom bočicom lijeka? Usmjereno kopanje po prošloj traumi snažno podsjeća na psihoanalitičku metodu liječenja, a na nekoliko mjesta u romanu djeluje i kao terapeutska ispovijest pogođenog pripovjedača. U svojoj knjizi *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in Healing of Trauma* Van der Kolk (2015) tvrdi da trauma nije samo događaj koji nam se dogodio u prošlosti. Prema njemu, traumatično iskustvo utiskuje nam se u um, mozak i tijelo: posljedice tog utiska prisutne su i dalje u sadašnjosti i određuju kako ćemo uspjeti preživjeti. Oba romana, naime, opetovano opisuju osjećaje nevolje, nemoći, tjeskobe, nemira, straha, panike i užasa koji se u događajnoj sadašnjosti ne mogu postaviti u smislene poveznice. Dakle, odakle dolaze ti osjećaji? Ako roman čitamo precizno i više puta, uviđamo da ti osjećaji ne proizlaze samo iz trenutačnih nedaća obiju glavnih likova, već prije svega iz onoga doživljenoga koje se ponovno budi. Prema psihoanalitičkoj terapijskoj praksi, takvo bi se sjećanje u oba romana moglo nazvati implicitnim pamćenjem. Na primjer, Irgl i Debeljak

³¹ Nakon rata u Sloveniji (desetodnevni rat u lipnju 1991.), ubrzo je počeo rat u Hrvatskoj, a nakon proglašenja neovisne Bosne i Hercegovine 6. 4. 1992., Rat u Bosni i Hercegovini, jedan od najkrvavijih na tlu bivše Jugoslavije.

(2017: 30) tumače ga kao oblik sjećanja koji se, u usporedbi s eksplicitnim, odnosno verbalnim pamćenjem, pruža, ponavlja i budi bez ljudske volje zato što nema vremensko ograničenje i sadrži različite vidike pamćenja, poput emocionalnog, bihevioralnog i perceptivnog.

Očeva šutnja

Značajno pitanje – zašto se Trond i Jadran još uvijek sjećaju traumatičnog događaja iz svog djetinjstva – može ponuditi više odgovora, a u terapijskom smislu prije svega dva. Sve što nam se događa u djetinjstvu i ranoj mladosti dio je obiteljske priče ili dio najznačajnije prošlosti pojedinca koju svatko mora znati kako bi razumio svoju sadašnjost. McGoldrick (Irgl, Debeljak 2017: 17) čak tvrdi da je poznavanje obiteljskih karakteristika izvor znanja o sebi: »Što više naučimo o svojim obiteljima, to ćemo više znati o sebi i slobodnije ćemo sami odlučivati o svojem životu.« U tom smislu, oba pripovjedača kroz roman pokušavaju složiti svoju priču iz djetinjstva, odnosno iz mladosti, kako bi lakše razumjeli svoje trenutno raspoloženje i upravljali svojom budućnošću. I ne samo to, konstruiranjem obiteljske priče pokušavaju se suočiti s prošlim i sadašnjim konfliktima, što je također još jedan odgovor na preživljavanje traumatičnog događaja. Čačinović Vogrinčić (1993: 23), naime, smatra da je obitelj po definiciji konfliktna skupina: svaka obitelj mora na svoj poseban, jedinstven način ovladati beskonačnom raznolikošću individualnih razlika i stoga stvoriti sustav, odnosno oblikovati skupinu koja će pojedincu omogućiti suočavanje i odgovornost za suočavanje. Prema Metersonu (Čačinović Vogrinčić 1993: 24), sposobnost za konflikt je kompetencija osviještenosti o problemima koji su dublji od svakodnevnih uobičajenih briga. Očituje se u

sposobnosti pojedinca da u interakcijama i komunikacijama uočava konfliktne sadržaje te da ih metakomunicira.

Na ovoj točki javlja se bitni problem koji je sličan u oba romana. Očevi, naime, uočavaju konflikte, ali ih ne znaju ili ne mogu metakomunicirati jer o njima ne razgovaraju sa sinom, kao što obitelji ne objasne razloge svog odlaska. Više od samog odlaska, koji sinovi kasnije lakše razumiju jer su i sami u situaciji kada često razmišljaju o složenosti (ljubavnih) odnosa, odlasku iz obitelji i pravilnom odlučivanju, opterećuje ih očeva šutnja. Ovdje je Trond u boljoj poziciji zato što mu je otac više puta tumačio život, najočiglednije tijekom njihovih posljednjih praznika, davao mu korisne savjete i pokazao svoju ljubav, a Jadranov je otac svojim ironično humorističnim ili (naizgled) nonšalantnim odnosom prema svijetu sina često zbunio ili ga čak osramotio pred drugima. Tako ni pri posljednjem susretu, kada je prošlo već mnogo vremena od traumatičnog rastanka, Safet i Jadran ne razgovaraju, sin mu odlazak i dalje zamjera, a otac se i dalje uvija u tajanstvenu šutnju. Van der Kolk (Irgl, Debeljak 2017: 81) o šutnji razmišlja kao o trenutnom rješenju, ali nikako kao o ispravnom postupanju u konfliktnoj situaciji: »Možemo živjeti u uvjerenju da šutnjom kontroliramo svoj bol, užas, sram. Ali kada nađemo riječi za njih, kada ih imenujemo, otvara nam se mogućnost da stvarima drugačije vladamo [...]. Ako smo bili ranjeni, moramo si to priznati i pretočiti u riječi.« O značajnosti osvješćivanja vlastite traume riječima vrlo sažeto svjedoči jedina usklikna rečenica u odlomku norveškog romana, na Motivacijskom listu 1: »Nitko mi nije rekao!« Važnost razgovora za razrješenje osjetljivog odnosa u spomenutom odlomku iz slovenskog romana nije toliko eksplicitno istaknuta jer se odlomak bavi i nacionalističkim predrasudama te majčinom ljutnjom i brigom.

Vrijeme u oba romana

Tobias Santelmann, jedan od trojice glavnih glumaca filma *Kad smo krali konje* (engl. *Out Stealing Horses*), izjavio je u intervjuu u Berlinu (Tiskovna 2019) da je knjigu *Kad smo krali konje* pročitao čak trinaest godina prije snimanja istoimenog filma te da to je knjiga koju čovjek čita svakih deset godina i svakih deset godina može ga dotaknuti na drugačiji način. Mnoga su mjesta koja nas prilikom čitanja posebno dodiruju: u nastavku rada želim naznačiti nekoliko vremenskih jezgri koje intenzivnim emotivnim nabojima značajno utječu na književne likove i same čitatelje. U približavanju suvremenom norveškom romanu najviše ću pozornosti posvetiti povezanosti različitih vremenskih elemenata koje ću na kraju povezati s interpretativnom analizom romana *Smokva* Gorana Vojnovića. Odluku da ću u promišljanju romana *Kad smo krali konje* (2003) Pera Pettersona (1952) najviše pozornosti posvetiti upravo vremenu nije diktirala samo odlučujuća povezanost dviju godina, 1948. i 1999. nego i sam početak romana koji je kronološki vrlo precizan zato što već prve dvije rečenice uvode vrijeme zbivanja, tj. studenoga u devet. Da je vrijeme vrlo važno pokazuju jasne oznake dobi glavnih književnih osoba: pripovjedač u prvom licu Trond već na prvoj stranici kaže da ima šezdeset i sedam godina; kasnije objašnjava da je u svojoj najvažnijoj godini, 1948., imao petnaest godina. Jednako je bio star i prijatelj Jon, a Jonov brat Lars bio je pet godina mlađi od njih. Da će vrijeme biti značajna tema, a istovremeno vremenska perspektiva vodič događanja, sugerira nam slika rijeke³² koja se pojavljuje već na

³² Prije tumačenja književne simbolike rijeke preporučujem ispitivanje mladih čitatelja o doživljaju rijeke; navodim nekoliko prijedloga. Kako ste se osjećali kada se većina radnje odvija uz rijeku? Što rijeka znači za mladoga Tronda, a što za ostarjeloga? Koji se važni događaji odvi-

prvoj stranici: rijeka je u književnom sustavu, naime, simbol protjecanja, odnosno prolaska vremena. Nije slučajno što Trond svoje odlučujuće ljeto provodi s ocem uz rijeku i što se ostarjeli Trond smjestio uz jezero u koje se ulijeva rijeka: prva lokacija označava početak ove priče, a druga njezin kraj, odnosno istjecanje Trondova tijeka vremena.

Dvije vremenske dimenzije, godina 1999., kao godina Trondova pripovijedanja, i godina 1948., koja se kao odlučujuća godina neprestano gura u sadašnjost, osiguravaju paralelizam dviju priča, odnosno ispreplitanje priče mladog i ostarjelog Tronda. S obzirom na to da je vrijeme toliko važan pripovjedni element da je Lessing pripovjednu umjetnost nazvao umjetnošću vremena (Zupan Sosič 2017: 213) i da su u 19. stoljeću vremensku usmjerenost izjednačavali s teleologijom događajne strukture, vrijeme u razmatranom romanu poprima dimenzije perspektive i središnje teme. Budući da je vrijeme u pripovijesti slično vremenskom sustavu naše stvarnosti, podjele se najčešće oslanjaju na dvostruki identitet književnog vremena. Među binarnim podjelama vremena najjednostavnija je podjela na objektivno i subjektivno vrijeme (Zupan Sosič 2017: 214); objektivno ili fizičko vrijeme je vrijeme događaja ili stanja u realnom ili fizičkom svijetu, koje se mjeri satom, a subjektivno ili psihološko vrijeme je vremenski raspon svakog pojedinca koji ga mjeri i doživljava na svoj način. Podjela na objektivno i subjektivno vrijeme slična je podjeli na vanjsko i

jaju uz rijeku? Bi li drugačije utjecali na vas da se događaju u velikom gradu? Što simbolizira rijeka? Simbolika rijeke i toka vode u rječniku simbola (Chevalier, Gheerbrant 1987: 561–562) uključuje simboličnost raznih mogućnosti, rođenja, smrti i obnavljanja. Spuštajući se s planina, vijugajući dolinama i gubeći se u jezerima ili morima rijeka, naime, simbolizira čovjekovo postojanje i njegovo prolaženje uzastopnim nizom želja, osjećaja, namjera i raznolikosti njihovih zavoja, odnosno krivina.

unutarnje vrijeme, koju različitim pristupima tumači Paul Ricœur. On (Vodičar 2003: 558) smatra da napetost između vanjskog ili kozmološkog vremena i unutarnjeg vremena nadilazi pripovijest koja spaja ono što je izvan njega s onime što doživljava u sebi.

Ako je vrijeme ono što nam se nameće kao vanjsko ili vulgarno vrijeme, koje mjerimo satom i kalendarom, s druge strane, iz mjerljivog trenutka možemo stvoriti, dakako, prema zakonitostima unutarnjeg vremena, čak vječnost u kojoj doživljavamo značajne osjećaje ili čak smisao svog bivstvovanja. Oba vremena nisu značajna samo za svaki-danju datost, nego su bitna i za pripovijest jer se međusobno isprepliću i svojim dodirima stvaraju novo vrijeme, nazvano fikcijskim³³ ili književnim vremenom. Njega Ronen (1990: 26) određuje trima pravilima. Prvo pravilo – podređenost perspektivi književnog djela – određuje da fiktivno vrijeme ne uzima u obzir objektivno vrijeme, a slično je drugom pravilu, tj. odstupanju od uređenosti objektivnog vremena pomoću vremenskih paradoksa (na primjer, povratno ili dvosmjerno vrijeme). Oba pravila sintetički uokviruju treće pravilo koje, prema Ronenu, proizlazi iz dvostrukog identiteta fikcionalnog vremena: iako je fikcijsko ili književno vrijeme slično objektivnom ili fizičkom vremenu, odvajamo ga od objektivne dimenzije fizičkog vremena i od subjektivne dimenzije iskustvenog vremena.

Fikcijsko vrijeme u romanu, dakle, odstupa od objektivnog vremena, ali istovremeno upravo to fizičko vrijeme uzima u obzir; uz spomenute godine – 1948. i 1999. – potpuno

³³ U studiji koristim Ricœurovu oznaku fikcijsko vrijeme, a ne Genetteovu oznaku pseudovrijeme, naziv za lažno vrijeme koje u pripovijesti vrijedi kao »istinito«; na jednome mjestu koristim i Ricœurov izraz pripovjedno vrijeme iz istoimene knjige (*Pripovjedno vrijeme*, 2003).

su realne i 1942., 1944. i 1945. Prva godina je značajna jer se 1948. događa prijelomno ljeto koje obilježava Tronda do kraja života: nakon provođenja radnih praznika na katunu, otac napušta obitelj i više se ne vraća u Oslo. Značajna je i 1999. godina, godina pripovijedanja i sjećanja, uspostavljena kao vremenska petlja koja pokušava reflektirati i razriješiti neke od praznina u Trondovu životu. Izuzev konkretne predodžbe vremenske smještenosti djeluje i njezina opća tisućljetna simbolika: na kraju stoljeća, u ovom slučaju i tisućljeća, ljudi obično propituju smisao vlastite prošlosti, a njihovo je vizionarsko iščekivanje nove godine obično praćeno i tjeskobom. Posve objektivno djeluju i godine 1942., 1944. i 1945.; prva objašnjava očev tajnoviti nestanak iz obiteljskog života, druga povezuje pokret otpora s obiteljskom pričom, a treća rasvjetljava početak »muškog pakta«.

Prva, naime, tumači zašto je otac 1942. krenuo na svoja kraća putovanja koja obitelji nije smio objasniti: priključio se norveškom pokretu otpora,³⁴ u kojemu je najprije prenosio važne poruke i materijale u Švedsku, a zatim je bio zadužen i za »promet ljudima«. Norvešku je, naime, Njemačka napala 9. 4. 1940., prije svega zbog strateškog položaja njihove obale. Budući da je norveška vlada pobjegla pred napadom, okupatori su postavili pronacističku vladu; protiv te vlade i okupatora organiziran je pokret otpora povezan s neutralnom Švedskom. Petterson u intervjuu (Krkoč 2013) kaže da je priču o otporu pisao biografski i

³⁴ Prave razloge očeve odsutnosti Trond doznaje tek 1948. godine, kada mu ih je jednog jutra sasvim neočekivano objasnio očev prijatelj Franz, a preneseni su kroz dječju perspektivu sa sljedećom najavom: »Okrenuo sam se i ugledao Franzovu zvijezdu koju je imao pod laktom. Sjajila se na suncu i vijorila poput zvijezde na sredini zastave svaki put kad je pomaknuo prste ili stisnuo šaku. Učinio je to mnogo puta. Vjerojatno je bio komunist. Mnogi šumari su bili komunisti, i to s razlogom, govorio je otac. Franz mi je to rekao.« (Petterson 2012: 105)

da se oslanjao na međuratne priče roditelja i drugih poznanika koji su tijekom rata još bili djeca ili tinejdžeri, stoga je upotrijebio i dječju perspektivu. Za tumačenje odnosa između oca i sina te ljubavi koja je u svjetskim klasicima samo rijetko prisutna – očeva ljubav – od ključnog je značaja i 1945. godina. Ona nije značajna samo u povijesnom smislu, jer tada su Nijemci otišli iz Norveške i otac je završio sa svojim ilegalnim radnjama te se vratio kući, već prije svega u intimnom smislu, jer na dugo iščekivanom susretu sin po prvi put osjeća blisku privrženost³⁵ svome ocu: »[...] shvatio sam da od sada vrijedi da smo sklopili pakt.« (Pettersen 2012: 154)

U skladu s poetikom romana koji suspenz gradi na prešućenom i time implicitno uvažava Wittgensteinovu (1976: 167) sedmu tezu iz *Tractatusa logico-philosophicus* (»O čemu ne možemo govoriti, o tome se mora³⁶ šutjeti«), za pripovijedajućeg Tronda najvažnija je ona godina koja uopće nije imenovana. Tu godinu moramo sami izračunati, a prije svega paziti da je izvučemo iz vremenske petlje kao

³⁵ Pročitajte taj odlomak u cijelosti i pokušajte objasniti kako se sva četiri člana obitelji ponašaju. Zašto se otac osjeća pomalo nelagodno? Kako mama i sestra reaguju? Kako tumačite sljedeću izjavu: »Imao sam dvanaest godina i jednim pogledom se težina mog života preraspodijelila s jedne točke na drugu, s nje na *njega*, i u novom smjeru.« Koliko cjelokupnom obiteljskom raspoloženju doprinosi posljednja rečenica tog odlomka: »Ali možda sam bio previše ushićen.« (Pettersen 2012: 154) Usporedite sinovljevu privrženost ocu i očevu privrženost sinu u romanu *Smokva*.

³⁶ U prijevodu poznate sedme Wittgensteinove teze – *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen*. – prevoditelj slovenskog prijevoda i popratnog teksta Frane Jerman pomalo je dvosmislen i neodlučan: na stranici 167. rečenicu prevodi tako kako sam je navela ranije, a na stranici 174. je zapisuje drugačiji modalni glagol (trebati umjesto morati), koji mi se čini prikladniji: »O čemu ne možemo govoriti, o tome treba šutjeti.«

odlučujuće prekretnice u Trondovu životu. To je, naime, godina koja je ostarjelog Tronda dovela u njegov posljednji životni prostor, ali je spomenuta samo uzgred i na taj način još više potiče na polagano čitanje, na koje već cijela pripovijest navodi lirizacijom. Esezijacija nam također sugerira da je u životu (i čitanju) važna usporenost, što je u romanu izraženo približno na sljedeći način: potrebno je odvojiti vrijeme i razmišljati o svom životu. I još važnija misao: priroda i knjiga nam mogu pomoći u razmišljanju, jer otac s knjigom odlazi razmišljati uz rijeku, a kasnije tu naviku preuzima i sin. I ne samo to, Trond kao životnu maksimu odabire moto iz knjige, preciznije iz Dickensova romana *David Copperfield*: »Jesam li ja junak svojeg života ili to mjesto zauzima netko drugi, ovi listovi moraju pokazati.« (Pettersen 2012: 162) Poput razmišljanja o vlastitom životu, polako se razotkriva i neimenovana godina. Prvi put je najavljena pri opisu manje prometne nesreće, kada nakon sudara Trond dugo pritišće čelo na volan i ugleda risa kako prelazi cestu, osvijetljenog svjetlima automobila. Taj čarobni događaj u prvoj trećini romana (preciznije, na 55. stranici) nagovještava prijelomne smrti koje su samo nakratko spomenute na sredini knjige (o promišljenoj strukturi pišem u nastavku), tj. na 94. stranici. Godina je spomenuta samo opisno i sažeto jer je godina sestrine smrti ujedno i godina ženine smrti: »I ona je umrla prije tri godine.«

Budući da je događajno-sjećajno vrijeme pripovjedača u prvom licu 1999. godina, moramo sami izračunati godinu smrti dviju najznačajnijih osoba u njegovu životu (uz već spomenutog oca): dakle, supruga i sestra umrle su 1996. godine. Tako neizgovorena i neimenovana godina postaje prekretna godina u Trondovu životu; ali doznajemo i da ga je upravo ta godina otjerala u njegov posljednji životni prostor: »Obje su umrle u roku od mjesec dana, a nakon njihove

smrti zapravo mi više nije bilo do razgovara ni s kim. Ne znam zapravo o čemu bih govorio. To je također jedan od razloga zašto živim ovdje. Drugi razlog je šuma. Bila je dio mog života prije mnogo godina, kao što kasnije više nije, zatim je dugo nije bilo, a kada je neočekivano oko mene nastala potpuna tišina, shvatio sam koliko mi je nedostajala. Ubrzo više nisam mislio ni na što drugo, a da ne bi bilo tako da i *sam* umrem, morao sam otići u šumu. Tako sam se osjećao, tako je jednostavno bilo. Još uvijek jest.» (Pettersson 2012: 94) U pripovjednom smislu upravo je neimenovana godina (1996) dokaz kako fikcijsko, odnosno književno vrijeme, s jedne strane, slijedi realno vrijeme, na primjer, povezivanje između navedenih pet godina, a s druge se strane razlikuje od objektivne dimenzije fizičkog, odnosno vanjskog vremena i od subjektivne dimenzije iskustvenog, odnosno unutarnjeg vremena po posebnom preskakivanju ili destrukciji realnog vremena s anakronijom.

Anakronija ili vremensko premještanje obuhvaća dva osnovna oblika, analepsu ili pogled unazad i prolepsu ili pogled unaprijed. Prvi, analepsa,³⁷ oblik je anakronije (Baldick 1996: 9) koji se odnosi na retrospekciju i pripovjedaču omogućuje da popuni informacije koje nedostaju o događajima i likovima. Analepsa u romanu *Kad smo konje krali* pripovjedna je poluga sjećanja, o čemu je već pisala Monika Fludernik (2009: 34), jedna od najetabliranijih suvremenih

³⁷ Na slovenskom (i hrvatskom) je za analepsu ustaljen izraz retrospekcija ili retrospektiva koje također znače pogled unazad, Kmecl (1995: 222–223) je, na primjer, definira kao strukturni element u pripovjednom i dramskom tekstu, značajan za tumačenje predpriče ili dijela koje bi po slijedu događaja trebalo biti smješteno u uvodnom poglavlju. Istovremeno je »prirodno« sintetičko događanje prekinuto ili premješteno, stoga nešto treba dodatno pojasniti: čim pripovijest/pripovjedač dulje odgađa (u našem slučaju do polovice romana) objašnjavalačku retrospektivu, tim je dulje događanje u tekstu za čitatelja zagonetka.

naratologa, koja analepsu tumači kao (ponovno) pripovijedanje prethodnih događaja, obično kao dijela sjećanja književne osobe jer je njezina svrha objasniti neočekivane događaje. U najvećoj mjeri tradicionalan i time najlakše prepoznatljiv način uvođenja analepse u norveškom romanu je vremenski paralelizam. U prvom poglavlju priča, naime, započinje u studenome 1999., u devet sati ujutro, a već se u drugom poglavlju uz pomoć analepse premješta u prijelomno ljeto 1948.; izmjeničnost ili paralelizam postaje i strukturno pravilo ovoga romana. Postoji samo nekoliko poglavlja, kao što su to, na primjer, 9. i 11. poglavlje, kada se retrospektiva pomiče u 1996. i 1945., ali ne i u 1948. godinu, a ta poglavlja uvode analepsu na moderniji način kada neometano povezuju godinu pripovijedanoga i proživljenu godinu jednu s drugom. Psihoanalitičko tumačenje u najvećoj mjeri istaknutog gubitka – gubitka oca – ukazuje nam da je stalno razmišljanje o davnom gubitku zapravo prijelaz na najmračniji, u vrijeme pripovijedanja tek na brzinu imenovani i još nedovoljno reflektirani gubitak, gotovo tabuizirani gubitak supruge i sestre.

Prolepsa, kao druga vrsta anakronije, u romanu se pojavljuje rjeđe, što je već općenito karakteristično za pogled unaprijed, uz pomoć kojeg budući događaj djeluje kao prekid (Baldick 1996: 178) sadašnjeg vremena pripovijedanja. Genette (Grdešić 2015: 41–42) povezuje prolepsu s pojavom »pripovjedne nestrpljivosti«, situacijom u kojoj pripovjedač preuranjeno pripovijeda neki događaj jer ne može dočekati da se taj događaj dogodi prema ustaljenom redoslijedu. Je li u norveškom romanu riječ o nestrpljivosti, na čitateljima je da sami utvrde, no svakako je bitan uzrok duboko promišljanje glavnog lika u smislu povezivanja sadašnjosti i prošlosti, te u tom smislu trenutnih naznaka određenih poveznica između naizgled nepovezanih događaja,

raspoloženja i osoba. Primjer prolepse kao spojnice sadašnjosti i prošlosti te prosuditelja njihove ovisnosti navodim pogled unaprijed, koji nam pomaže razumjeti zašto je to srpanjsko jutro bilo nešto posebno, te da bi upravo uvid u njegovu posebnost osvijetlio određene dijelove Trondova života, da tada nije bio još previše mlad: »Dakako, morao bi razumjeti da je to srpanjsko jutro nešto posebno, nešto u magli nad rijekom i koprenama nad brijegom možda, nešto u bijelom svjetlu na nebu, nešto u načinu na koji je Jon rekao [...]«. (Pettersen 2012: 18) Pod posebnosti ne mislim toliko na naslovni događaj »konje krali«, već više na događaj nakon njega, kada Jon uništava gnijezdo kraljića jer time ne nagoviješta samo uništenje vlastitog gnijezda (tj. obitelji), već i Trondova, iako pri ovoj prolepsi ni Trond ni čitatelj još ne znaju da su Jonova i Trondova obitelj sudbinski povezane.

Navedena prolepsa tradicionalni je primjer pogleda unaprijed, koji se pojavljuje u pripovijesti u prvom licu, jer je u okviru retrospektivnih tendencija pripovjedača uobičajnije povezivanje s budućnošću koja je u njegovom slučaju često već prošlost. Rimmon-Kenan (1999: 48–49) čak smatra da upravo pripovijest u prvom licu nudi najviše mogućnosti za prolepsu. Naime, pripovjedač u prvom licu pojavljuje se u situaciji u prvom licu u kojoj odraslo pripovjedačko ja (Jahn u Herman, Jahn i Ryan 2008: 364) pripovijeda priču o sebi, tj. o mlađem, doživljavalačkom ja – upravo zato ovaj pripovjedač uvijek vješto kormilari između različitih vremenskih perspektiva jer je razlika između pripovjedačkog i doživljavalačkog pripovjedača zapravo razlika između sadašnjosti i prošlosti, odnosno veza između različitih poluga pamćenja. Iskreno i neumoljivo poniranje u sebe pripovjedača u prvom licu dovodi do iznenađujućih spoznaja – ovdje navodim samo dvije značajne vremenske spoznaje. Prva

je spoznaja o prošlosti kao tuđini i sjećanju kao skladištu, a druga o obojenosti sjećanja. Prva je poetski opisana sljedećim riječima (Pettersen 2012: 176): »I kada netko reče da je prošlost tuđina, da tamo sve rade drugačije, pomislim da sam se, dakako, tako i ja osjećao većinu života jer sam morao, ali sada više ne mislim tako. Ako se dovoljno saberem, mogu otići u skladište sjećanja i pronaći pravu palicu s pravim filmom i nestati u njemu [...].«

Druga vremenska spoznaja je neodredivost, iskliznuće i fluidnost sjećanja, što se izjednačava sa slikanjem (Pettersen 2012: 39): »Otac mi, dakako, sve to nije mogao reći, ne sa svim ovim detaljima. Ali ipak mi se urezalo u sjećanje i ne znam jesam li ga počeo slikati odmah ili nakon nekoliko godina.« Prilagođavanje sjećanja pripovjedačevim težnjama, odnosno tijeku pripovijesti, baš kao i odstupanje od objektivnog i subjektivnog vremena, karakteristika je književnog vremena koje je Pettersen uzorno strukturirao u pripovijesti. Već spomenuto deskriptivno uvođenje prijelomne godine (1996) upravo na sredini romana dokazuje promišljenu romanesknu strukturu koju dosljedno provodi paralelizam priče, utemeljen na vremenskom paralelizmu. Poglavlja se, naime, izmjenjuju prema godini 1948. ili 1999., a već iz broja poglavlja koja su posvećena mladom (doživljajlačkom) Trondu 1948. godine – njih je deset – možemo shvatiti značajnost te godine za njegov cijeli život zato što je samo sedam poglavlja posvećeno starijem Trondu. S obzirom na njezinu strukturnu smještenost i očitu povezanost s ocem, godina 1948. mogla bi se nazvati očevom godinom. Tada s njim provodi odlučujuće ljeto, a zato što ga kao tinejdžer smatra uzorom, na jesen se vrlo teško miri s njegovim napuštanjem obitelji. Unatoč tome što je priča posvećena ulozi oca u odrastanju dječaka na prijelazu iz djetinjstva u mladost i što je samo malo prostora posvećeno

majci, majka ipak ima značajno mjesto u životu tinejdžera. Pripovjedač na više mjesta spominje njezinu ozlojeđenost i težinu koje su je nakon razvoda o oca trajno obilježile i prouzročile svojevrsnu odbojnost koju Trond osjeća u njezinoj blizini.

No, majka je ta koja ostaje u obitelji i do Trondova osamostaljenja daje joj značajan pečat – da je ona doista značajna, uvjerava nas strukturalna promišljenost jer se pojavljuje na vrlo izloženom mjestu, tj. u posljednjem poglavlju. Iako to poglavlje započinje s ocem, nastavlja se i završava s majkom, s kojom odlazi u Karlstad po novac od drva. Taj događaj nije samo običan financijski događaj u brakorazvodnom procesu, već je posljednji događaj s majkom kao opuštenom i veselom osobom. Kada je išla s njim ruku pod ruku ulicom, pete su joj lagano udarale po pločniku, a Trond se činilo kao da pleše, iako on nikada prije u životu nije plesao. Baš kao što se priča o presudnom očevom pismu u kojemu objašnjava svoj odlazak pretače u priču o majčinoj napuštenosti i ozlojeđenosti, poglavlja u kojima se pojavljuje pripovjedaću Trond sa sjećanjem kao odlučujućom poveznicom između sadašnjosti i prošlosti na više mjesta profinjeno se pretaču i nadopunjuju. Upravo način na koji se sadašnjost premješta u prošlost jedna je od mogućnosti za dubinsku interpretativnu analizu romana. Kao primjer navodim samo jedanaesto poglavlje (predlažem da i ostala poglavlja pročitate u smislu oživljavanja sjećanja na prošlost i vremensku fluidnost usporedite s romanom *Smokva*), koje je u najvećoj mjeri simbiotičko u smislu spajanja vremenskih perspektiva; vjerojatno nije slučajno da je to upravo druga polovica romana u kojoj se zapleti počinju brže rasplitati.

Jedanaesto poglavlje u najvećoj je mjeri vremenski sinkretično, a time i moderno strukturirano jer upravo u

tom poglavlju pripovjedač već na početku govori da mu se nešto događa kada se osjeća bestežinski i kao da je odriješen od svih kompulzivnih misli i zlih duhova, pa slobodno razmišlja o budućnosti, čak o kupnji CD *playera*. Naime, jedanaesto poglavlje počinje 1999. godine, kada pripovjedač dugo sjedi na klupi i promatra jezero, a kada se vraća pred svoju kuću, tamo ga Lars već čeka kako bi zajedno uklonili srušenu brezu. Uklanjanje breze kao prepreke na putu do rodne kuće djeluje kao simboličko uklanjanje prepreka u životima oba čovjeka jer se deblo čak uspoređuje s ljudskim tijelom (Pettersen 2012: 118): »[...] kada primi deblo, a sve to zato da pili što više moguće olakša put do cilja uz najmanju opasnost za ljudsko tijelo, koje je tako otvoreno svemu; u jednom trenutku snažno i nepobjedivo, a onda dolazi udarac i iznenada se razbija u komade [...]«. Vjerojatno nije slučajno što upravo ostarjeli muškarci zajedno pile srušeno stablo, jer stablo obično simbolizira obiteljsko stablo ili grananje obiteljskih veza, pa upravo u opisu piljenja možemo osjetiti povezanost dvaju obiteljskih stabala: Trondove i Larsove obitelji. Usred opisa piljenja stabla, jednom rečenicom s predskazanjem »uvjeren sam«, analepsom se uvodi razmišljanje Larsove majke dok je 1944. godine veslala na život i smrt, a prolepsom se uvodi predviđanje Larsova strijeljanja, kada četiri godine kasnije, tj. u »očevoj godini« 1948. nehotice upuca svog brata blizanca.

Sljedeću analepsu uvodi rečenica: »Mogu zamisliti«, koja se ponavlja tri puta na dvije stranice (118–119), a svaki put je to predviđanje vremenskog skoka u 1944. godinu kada Larsova majka pokušava spasiti ilegalca u čamcu i spasonosnim putem dovesti ga u Švedsku. Peta analepsa u ovom poglavlju manje je suvremena jer se uvodi u posebnom dijelu poglavlja koji je omeđen razmakom i opet

skokom u 1944. godinu kada Franz pomaže spasiti progonjenog bjegunca dižući u zrak most ispred pobješnjelih Nijemaca. Posljednja, šesta analepsa, jednako je tako razvidna jer se pojavljuje na kraju poglavlja, omeđena razmakom, i pomiče događaje u najčešće prisutnu godinu, tj. 1948. godinu, koja se u ovom slučaju javlja kao godina pripovijedanja događaja iz pokreta otpora. Na Trondovo pitanje zašto mu pripovijeda o tom događaju ako mu ga otac nije želio otkriti Franz odgovara da ga je sam otac zamolio da mu ispriča o njemu kad se za to ukaže prilika. Da je ovaj događaj ispričovijedan linearno, bez analepse ili uvođenja novog pripovjedača (u ovom slučaju to je Franc), pripovijest bi djelovala znatno predvidljivijom, manje uvjerljivom, a samim time i nekvalitetnijom.

Naime, vrijeme je u ovom romanu dinamičniji element od prostora jer u romanu postoje samo dva prostora, šuma i grad, koji su također hijerarhijski raspoređeni. Grad je prostor manje važne prošlosti, a šuma nije samo prostorna cjelina već i esencijalna kategorija jer Trond više puta kaže da je šuma njegov element ili on sam. Već na početku (Pettersen 2012: 8) pripovjedač kaže da je čeznuo za kućom u šumi, a u prvoj trećini romana ispisuje ključni identitet i u ovom slučaju sinestetičko pravilo, tj. Trond je šuma (Pettersen 2012: 63): »Osjećao se miris svježe posječene šume. Širio se od puta do rijeke, ispunjavao je zrak i klizio preko vode, zavukao se posvuda, zbog njega sam bio posve umrtvljen i vrtjelo mi se. Bio sam usred svega. Mirisao sam na smolu, moja odjeća je mirisala, i moja kosa je mirisala, i moja koža je mirisala po smoli dok sam noću ležao na ležaju i spavao. Zaspao sam s njim i, probudio sam se s njim, i osjećao sam ga cijeli dan. *Bio sam šuma.*« Potpuna stopljenost s prirodom je i kasnija nit vodilja samoga pripovjedača, a da šuma nije samo

ugodan prostor njegove mladosti koji ga je sudbinski obilježio 1948. godine nego i jedini mogući životni prostor 1999. godine dokazuje ostarjeli pripovjedač koji se nakon traumatične smrti supruge i sestre morao vratiti u šumu, inače bi umro, o čemu sam već pisala. Tom najvažnijem prostoru kao esencijalnoj kategoriji posvećuje se najviše liriziranih opisa i estetskih pripovjednih umetaka, što je još dodatni dokaz njegove pripovjedne snage (potražite takve odlomke u romanu).

S obzirom na izraženo, odnosno pripovjedno vrijeme, *Kad smo konje krali* možemo odrediti (uz ostale elemente koje u ovoj studiji ne obrađujem) njegovu pripovijest i pokušati je žanrovski odrediti. Isticanje junaka smještenog u povijesno vrijeme u procesu razvoja sugerira oznaku razvojni roman; smještaj glavnog lika u obitelj usmjerava roman prema skupini obiteljskih romana, dubinsko istraživanje nutrine književne osobe približava se psihološkom romanu, a sama tradicionalna pripovijest nekim modernim (post)modernističkim preobrazbama određuje roman kao modificirani tradicionalni roman. Sve četiri oznake³⁸ međusobno čvrsto povezuje Trondova ishodišna misao koju je u odlučujućoj 1948. godini preuzeo od oca: o životu se mora razmišljati. Ona nije izražena samo u obliku jasno napisane misli³⁹ o obveznoj refleksiji već i kao niz događaja i zgoda koje glavni lik, a time i čitatelj, mora dublje reflektirati kako

³⁸ Za sve žanrovske i pripovjedne oznake (razvojni, obiteljski, psihološki i modificirani tradicionalni roman) potražite dokaze u samom tekstu i o njima razgovarajte.

³⁹ Otac je svjestan da će njegov odlazak iz obitelji sina snažno obilježiti, a zato što se ne može uvijek živjeti bez da se nikoga ne povrijedi, ispraća ga s mudrošću o važnosti razmišljanja i odluke za budućnost o neozlojeđenom prihvatanju neugodnih činjenica. Ova važna misao, zapisana upravo na sredini romana, kao i prethodni dokazi, potvrđuje promišljenu kompoziciju pripovijesti.

bi uopće na razini priče⁴⁰ razumio Trondov život, a na razini pripovijesti fluidnost pripovijesti. Da treba odvojiti vrijeme za analizu svog života već je ukazao Trondov otac kada odlazi u šumu razmišljati (dakako, razmišljanje je i krinka za sudjelovanje u pokretu otpora), a kasnije i sam Trond, koji voli tišinu i samoću, stalnim popratnim dubokim mislima.

Uz razmišljanje, i pripovijedanje je bitno za osmišljavanje (Trondova) života, pri čemu ne smijemo zaboraviti na važnost prešućenih događaja, zgoda ili stanja. O prešućenom ili samo na brzinu spomenutom događaju – smrti supruge i sestre – već sam pisala, ali u romanu postoji još nekoliko događaja ili zgoda koje se ne otkrivaju u »pravo« vrijeme, nego mnogo kasnije (potražite ih u vođenoj književnoj interpretaciji) i upravo zbog prešućenosti uzrokuju određene odgovore. Tako, na primjer, otac ne objašnjava sinu zašto napušta obitelj, a upravo je njegova šutnja, što još dugo muči Tronda, znatno više od odluke za Jonovu majku, ono što kao odrastao muškarac lakše razumije. Da ga je napuštanje trajno obilježilo, doznajemo iz njegovih snova koje pripovijedanje ne odražava racionalno, već samo emocionalno, što je velika prednost za čitateljev doživljaj i razumijevanje. Kada sanja da je izgubio ženu, zapravo se

40 Kao i kod svakog romana, i u ovom je važno da učenici sami konstruiraju i napišu priču romana, o čemu sam već pisala na nekoliko mjesta, a ne da je sažimaju prema točnoj konstrukciji drugih književnih čitatelja jer pritom izostaje prva faza književne interpretacije koja je posebno važna za davanje smisla vremenu i cjelokupnom romanu uopće. U tom mi se smislu čini štetnim priručnik *Kad smo konje krali* (Kresnice. Najpopularniji literarni vodnici, 2012) autora i urednika Alena Šircea, koji dvadesetak stranica namjenjuje sažimanju priče (poglavlje Sadržaj), a upravo je tako sažimanje priče prisutno i u poglavlju Opis književnih osoba (31–40). Sve vremenske povezanosti koje čitatelj sam mora uspostaviti da bi kvalitetno doživio i razumio roman uspostavljaju se, dakle, kroz navođenje podataka po poglavljima, što onemogućuje produbljenju književnu interpretaciju.

boji da će ga se žena zasititi (i uistinu se od prve žene rastao) i napustiti ga – svoj strah izražava vizualno, uz pomoć Magritteove slike⁴¹ (Pettersen 2012: 102): »Ne u *svojem* životu, a onda sam počeo plakati jer sam znao da će taj dan jednom doći i shvatio sam da se najviše na svijetu bojim toga da ću biti onaj na Magritteovoj slici koji se gleda u ogledalo i vidi svoj potiljak, iznova i iznova.« Unatoč tome da ga je na očevom odlasku najviše zbunila njegova šutnja, sâm čini isto kada kćerima ne javlja kamo je otišao preboljeti ženinu smrt.

Unatoč sažetom i poetskom razmišljanju o riječima, dje-
lima i šutnji, važno pitanje i dalje ostaje nepostavljeno. Ri-
ječ je o pitanju koje si pripovijedajući Trond još uvijek ne
usuđuje postaviti unatoč prijateljskom kontaktu s ostarijelim
Larsom: jesi li ti zauzeo moje mjesto kad je moj otac došao
u tvoju obitelj? Je li neodgovoreno pitanje već odgovor na
nedokučivost i tajanstvenost očeva? Želi li ga roman uopće
u potpunosti otkriti? Kakva je to, dakle, očinska ljubav koja
izvire iz nepouzdanosti povezanosti vremena – jer ono što se
dogodilo u prošlosti u nekoliko sekundi može ući u sadaš-
njost kao sirovi materijal koji treba obraditi da ne boli pre-
više. U pobjeđivanju boli svakako pomaže (samo)analiza,
o čemu Ricœur (2003: 454) piše sljedećim riječima: »Po-
vezanost između sebstva i narativnog identiteta potvrđuje
jedno od mojih najstarijih uvjerenja, naime, da 'sam' kao
subjekt samospoznaje nije neko egoistično i narcisoidno ja
u kojem su sumnjičave hermeneutike otkrile i licemjerje i

⁴¹ Magritteova poznata slika *Zabranjena reprodukcija* (*La réproduction interdite*, 1937) može biti okidač za razmišljanje o strahu od napuštanja i o tome kako ga u romanu doživljavaju različite književne osobe. Čini li vam se da je glavni lik zbog očevog napuštanja u životu ogorčen? Zašto? Kako biste povezali Trondovo iskustvo s Magritteovim portretom? Što ta slika znači?

naivnost, karakter ideološke nadgradnje te infantilnu i neurotičnu arhaičnost. Sam, kao subjekt samospoznaje, plod je analiziranog života, da posudim izraz iz *Apologije*.«

Vrijeme je s razmišljanjem povezano i u romanu *Smokva* (2016) Gorana Vojnovića (1980). S obzirom na povezanost vremenskih dimenzija, koje su pokazatelji različitih dimenzija priče, već na prvi pogled možemo utvrditi da je slovenski roman znatno tradicionalniji. Linearna povezanost vremenskih paralela s ponekom analepsom potvrđuje realistički model romana (dakle, tradicionalni, a ne modificirani tradicionalni), koji brojnim tumačenjima istih činjenica istim ili sličnim riječima izbjegava poetičnost i estetski učinak vremenitosti – upravo ove dvije kvalitete ukazuju na nadi-lazeću vrijednosti norveškog romana. Tako roman *Smokva* počinje na početku priče (*Kad smo konje krali* počinje na kraju priče), kada djed Aleksandar Đorđević 1955. godine u Bujama počinje raditi kao upravitelj šume. Kao motivaciju njegovog straha i neke neobjašnjive tjeskobe Vojnović rječito i najčešće redundantno tumači njegovo porijeklo: uglavnom se posvećuje preciznom izvještavanju o podrijetlu Aleksandrove majke i njegovom nesporazumu s komisarom koji je iznjedrio ideju o izgradnji kuće u selu Momljan. Ta je kuća i poveznica životnih priča ostalih književnih osoba: u njoj se rodila pripovjedačeva majka, njezin sin, pripovjedač u prvom licu Jadran tu prvi put upoznaje svoju djevojku Anju s djedom i bakom, a nakon djedove smrti ta kuća pripadne unuku Jadranu. Vremenske pukotine u romanu *Kad smo konje krali*, koje su čitatelju omogućavale polagano čitanje te time produbljenost doživljaja i razmišljanja, u ovom romanu izostaju, a naglasak na pamćenju znatno je manje inovativan.

Najsuvremenije razmišljanje je na kraju romana kada Jadran priznaje Anji da je priču izmislio, a upravo je tako

sve praznine u Aleksandrovoj i Safetovoj priči popunio »izmišljotinama«. U autorefleksivnom odlomku u priču ulaze promišljanja o autobiografskim pričama i njihovoj strukturi, uspostavljajući jaz između unutarknjiževne i izvan-književne stvarnosti, što je također bitna karakteristika autofikcije. Upravo je iskrenost priznanja o laži – paradoksalno – činjenica koja čitatelje ne uvjerava o autobiografičnosti, već ih ostavlja u vlastitoj nedoumici koja može biti motivator čitanja: »Sve što znam je izmišljeno, a ako hoćeš, sve ću ti priznati, ovdje i sada, Anja. Priznajem da Safeta možda nikad nisu istinski izbrisali, da je možda sam otišao tamo gdje nije bilo Vesne ni mene. I da je možda i Aleksandra samo privlačila sloboda Egipta, možda uopće nije bilo Mihelčića da ga otjera odavde, od njegove Jane. Možda nas uistinu sve sudbinski privlači sloboda i zato neprestano bježimo od ljudi koje volimo, a možda zato ljubav nikada nije samo ljubav, jer ljubav je lijepa, ali neslobodna jer nas veže za naše voljene i zato ljubav ponekad osjećamo kao prikovanu za tlo, osjećamo kako nam krila umiru.« (Vojnović 2016: 380)

Povezanost ljubavi i slobode u romanu *Kad smo konje krali* je drugačija (objasnite je); u dva romana sličnija je nerazriješenost sinove i očeve ljubavi. Čak je i u dva romana kormilarenje između važnih godina različito: u romanu *Kad smo konje krali* to su godine 1948., 1999., 1996., 1945., 1944. i 1942. Zbog posebne estetske profinjenosti vrijeme u norveškom romanu dobiva dimenzije perspektive i središnje teme, a vremenska perspektiva postaje usmjerenje cjelokupnog događanja. U skladu s poetikom romana koja suspenz gradi na prešućenom najvažnija je godina ona koja uopće nije imenovana. Naime, to je godina koja je ostarjelog Tronda dovela u njegov posljednji životni prostor, tj. u kuću usred šume, ali je spomenuta samo usputno i na taj

način još više potiče polagano čitanje, do čega lirizacijom i esejizacijom vodi već cijela pripovijest. Ona nam sugerira da je u životu (i čitanju) važna sporost, što je u romanu izraženo na sljedeći način: potrebno je odvojiti vrijeme i razmišljati o svom životu, u čemu nam pomažu priroda i knjiga. U pripovjednom smislu upravo je neimenovana godina (1996.) dokaz kako fikcijsko, odnosno književno vrijeme, s jedne strane, prati realno vrijeme, na primjer povezivanje između pet spomenutih godina, a s druge se strane razlikuje od objektivnog i subjektivnog po posebnom preskakivanju ili destrukciji realnog vremena anakronijom, točnije analepsom i prolepsom.

Kvaliteta pripovijesti

U naslovnom odnosu (očevi i sinovi) tražila sam nekoliko dodirnih točaka na razini priče: ljubav oca i sina, očeva odsutnost, preboljevanje traume iz djetinjstva, ispreplitanje osobne i povijesne priče, očeva šutnja i važnost razgovora za razrješavanje konflikata. Tim sličnostima mogu se dodati i druge, na primjer, značenje sjećanja, uloga majke ili drugih srodnika u obitelji, vremenska isprepletenost i semantika prirode. Sve bi te sličnosti pokazale da romani imaju mnogo zajedničkih točaka, ali i da se čak uz očite sličnosti međusobno razlikuju. Budući da čitanje romana nije samo praćenje događaja, odnosno priče, potrebno je obratiti pažnju i na oblik ili pripovijesti obaju romana te ih s tog stajališta osvijetliti i vrednovati jer je upravo poveznica priče i pripovijesti koja omogućuje produbljenost doživljaja i razmišljanja. U nastavku ću analizirati i pripovjednu razinu i pokušati usporediti kvalitetu dvaju romana. Uspoređivanje i vrednovanje (o njima više u poglavlju Stupnjevi, procesi i članovi književne interpretacije) u najvećoj su mjeri složeni i sinkretični procesi u književnoj interpretaciji, ali ujedno

vrlo važni za davanje smisla u oba romana. Mlado čitateljstvo oba procesa ne uče samo isticanju ključnih točaka romana i prepoznavanju kvaliteta tekstova već i vrednovanju ostalih pojava u svijetu. Upravo razmatranje romana za maturu, u kojem učenici mogu suvereno sudjelovati zbog svog dugogodišnjeg (književnog) iskustva i znanja, a istovremeno ih nastavnik, odnosno nastavnica vodi u dugotrajnoj i produbljenoj književnoj interpretaciji, odlična je prilika za prepoznavanje prosječnosti ili iznimnosti pročitano romana.

Ako kao kvalitetu⁴² na razini priče u dvama romanima naglasimo posvećivanje manje čestim, čak tabuiziranim temama i motivima, na pripovjednoj razini očita je razlika u posvećivanju pozornosti stilu ili pripovijesti. Nakon prvog čitanja, koje je obično dovoljno za konstruiranje vlastite priče, u tekstovima za maturu potrebno je dubinski se posvetiti i pripovijesti, što nam omogućuju daljnja čitanja. Ona će nam pokazati da je norveški roman sažetiji, bogatiji slikama, simbolima i metaforama, a lirizacija i esejizacija oplemenjuju i

⁴² Prije detaljne analize pripovijesti, koja će pomoći u vrednovanju obaju romana, predlažem nekoliko pitanja za samostalno vrednovanje. Koji vam se roman čini pripovjedno kvalitetniji i zašto? Kako ste vrednovali oba romana nakon prvog čitanja, a kako nakon ponovnih čitanja? Što vas se u pripovijesti najviše dojmilo, a što najviše zbunjivalo? Iako smatram da je za odabir tekstova za maturu bitna kvaliteta, odnosno netrivialnost tekstova, ipak je teško odabrati dva potpuno jednakovrijedna romana, pa je značajno jasno upozoriti na trivializaciju ako se ona pojavi. Tako ću u nastavku studije dokazati da *Smokvu* karakterizira više trivialnih postupaka; slično se već dogodilo na maturi 2003. godine (Dostojevski, *Zločin i kazna*, Bartol, *Alamut*), kada su različite studije upozorile na trivializaciju Bartolova romana (Zupan Sosič 2004: 48–51). U pitanju trivializacije treba govoriti i o širim problemima, na primjer, u slučaju književnih nagrada koje u posljednje vrijeme prečesto nagrađuju samo »zanimljive« teme, a potpuno zanemaruju trivialnost ili nekvalitetu pripovijesti (npr. Bronja Žakelj, *Bijelo se pere na devedeset* (slov. *Belo se pere na devetdeset*)).

čak moderniziraju njegov pripovjedni tijek. Svoju komparativnu analizu započinjem od početka, dakle od naslova dvaju romana. Iako su oba opravdana, naslov *Kad smo konje krali* višeznačan je i estetski je utkan u pripovijest na više mjesta. Djeluje kao geslo za ulazak u dva svijeta, dječji i odrasli. Tom frazom petnaestogodišnji Trond i Jon označavaju svoju tajnu aktivnost, nedozvoljeno jahanje susjedovih konja, što zbog rizika, hrabrosti i napora možemo shvatiti kao inicijacijsku ulaznicu u svijet odraslih.

Drugo značenje – geslo otpora – Trond doznaje tek kasnije kada mu Franz objašnjava očevu ratnu aktivnost. Budući da su u romanu sažeto i kvalitetno povezane dvije priče, sinova i očeva, a vremenski godine 1948. i 1999., naslov samo potvrđuje tu povezanost, ali i uvodi nove značenjske dimenzije. Konj kao simbol⁴³ mladosti, snage i energije pojavljuje se u pravom trenutku: u pubertetu se, naime, budi seksualnost, u romanu spomenuta na nekoliko mjesta (npr. uzbuđenje oko Jonove majke, erekcija zbog mljekarice), a konj je simbol buđenja, odnosno plahe želje. Konj je istovremeno ona životinja koja ocu i sinu, osim pomoći u radu, nudi i posljednje zajedničko putovanje, čiji opis samo na novoj razini potvrđuje njihovu ljubav prema prirodi koja se u ovom slučaju očituje kao

⁴³ Konj je jedan od glavnih ljudskih arhetipova jer njegova simbolika uključuje oba pola, gornji i donji, dan i noć, te prijelaze iz smrti u život i iz zanosu u akciju. Samo ga jedna životinja iz simboličkog životinjskog svijeta nadmašuje, tj. zmija koja je ravnomjernije zastupljena na svim kontinentima. Tajni putevi oboje, i konja i zmije, putevi su vode: konj i zmija često se pojavljuju kraj vode. Od različitih značenja izdvojiti ću plašljivost požude, jer je konj simbol ljudske mladosti, svog njegovog žara, plodnosti i plemenitosti. Tako je konj je simbol snage, kreativnog nagona i mladosti u smislu seksualnog i duhovnog značenja; a istovremeno pripada zemaljskom i nebeskom svijetu (Chevalier, Gheerbrant 1987: 270–277).

užitak u ljepoti.⁴⁴ Trondu priroda, tj. šuma, rijeka i livade, ne znače samo prostor za radne praznike već i bitnu esenciju njegovog života jer na nekoliko mjesta govori kako miris smole postaje dio njega samoga, a šuma je sinonim za tišinu i samoću koju veoma cijeni. Nije slučajno da je tišinu šume želio već u vrijeme sretnog i ispunjenog života, a da ju je na kraju odabrao kao utjehu u vrijeme najveće nevolje, nakon smrti njegovih najdražih osoba, žene i sestre.

Lirizacijom i esejizacijom pomno je promišljena i estetski motivirana simbolika konja, što je karakteristično i za druge životinje koje se pojavljuju u romanu, na primjer, ptica, pas i ris. Kao što je za simboliku konja bitno da se ustaljenoj semantici (mladost, snaga, kreativnost, erotičnost) pridodaju izvorna značenja (inicijacijska avantura, pokret otpora), upravo izvorno romaneskno značenje simbolici dodaje višak vrijednosti. Poput konja, na primjer, i ptica je »klasični« glasnik prirodne ljepote, glazbe u tišini šume i jutarnje vitalnosti, ali nakon događaja u krošnjama drveća,

⁴⁴ Na više se mjesta u romanu ističe ljepota prirode i njezina spontana povezanost s čovjekom (pronađite te odlomke), te užitak i uгода koju priroda sama po sebi pruža čovjeku. Estetsko nagovještavanje izleta povezano je sa sviješću o važnosti zajedničkih trenutaka u kojima treba što intenzivnije uživati: »A to nam je bila i namjera; izvući posljednju toplinu iz šumskih staza i stijena, obasjanih suncem, koje strše s padine Furufjell, vidjeti odsjaj svjetlucavih debala breza kako bruje kroz drveće poput strijela koje su odapeli indijanski lukovi i zaroniti u duboku zelenu paprat koja je stajala i mahala uz usku makadamsku cestu, poput palminih grana na Cvjetnicu u *Svetom pismu*. Na konju smo došli iz katunara, pored stare staje od trupaca, gdje sam bio jedne noći ne tako daleko, i odjednom sam osjetio vrućinu u tijelu, a sada je vrućina dolazila od konjskih bokova ispod bedara i od južnoga vjetrova na licu. Jahali smo u zagrljaju po svojoj, istočnoj strani rijeke, i doručkovali smo, i pripremili bisage, i smotali tople prekrivače koje ćemo koristiti preko noći, i kabanice su bile povezane zajedno s prekrivačima, i očetkali smo konje da im grive zasjaju.« (Pettersen 2012: 170)

gdje Jon uništava gnijezdo kraljića i drobi ptičja jaja, postaje inovativan pokazatelj tragičnih obiteljskih gubitaka. Simbolika uništenog ptičjeg gnijezda djeluje ne samo na razarača Jona, koji je djelomično odgovoran za bratovu smrt i mora se s tom krivnjom nositi cijeli život, već i na Tronda, koji tijekom ključnih praznika još nije svjestan da se ne raspada samo Jonova, već i njegova obitelj. Za razliku od naslovne simbolike norveškog romana, simbol smokve u slovenskom romanu nije toliko višeznačan i estetski. Smokva se pojavljuje tek nekoliko puta i nije tako organski i intenzivno utkana u cjelokupno tkivo romana. Prvi put se pojavljuje u II. dijelu (na 46. stranici), kada se unuk prilikom gledanja djedova stabla slomi i zaplače, drugi put u X. dijelu, u djedovoj priči (na 291. stranici), kada baka nudi djedu da obreže »svoju« smokvu. Time mu nudi mogućnost da se brine o vrtu i dvorištu, koji su prije početka njezine demencije bili potpuno njezina briga, te mu na taj način daje »svoje« stablo.

Smokva se treći put pojavljuje u Vesninoj priči (na 344. stranici), kada Vesna zbog Safetova neobjašnjivog napuštanja obitelji zaplače pred roditeljima i želi pobjeći od svoje majke tuđinke, ali na kraju svejedno sjedne ispod smokve. Ona joj se jedina čini da je sačuvala svoj izgled i miris te se oduprla ludilu koje je u nekoliko godina promijenilo prirodu i ljude. Smokva se četvrti put pojavljuje u Jadranovoj priči na kraju romana (str. 388–393), jer unuk uz kuću nasljeđuje i smokvu. Kada gleda otpalu smokvu, prisjeća se da mu je to najdraže voće upravo zato što je smokve gotovo uvijek brao za druge. Iako je već bila tama, želi ubrati smokve za svoju ženu, od koje se otuđio, a pritom dosta riskira. Ne želi ubrati bilo kakve smokve, nego onu koja se skriva na tankoj gornjoj grani. Istina je da smokva povezuje sve tri priče, time i tri generacije obitelji

međusobno, ali njezina je simbolika posve tradicionalna i predvidljiva. Stablo kao simbol obiteljskog stabla, a time i grananja članova obitelji, ovoj klasičnoj simbolici pridodaje i uvriježenu semantiku stabla kao simbola mudrosti i znanja o svijetu (Chevalier, Gheerbrant 1987: 130). Ni to da se smokva pojavljuje na četiri različita mjesta još nije dovoljna da bi konkretno stablo stvorilo izvornu simboliku jer ga pritom sputava realistička pripovijest, karakterizirana djelomičnom trivijalizacijom.

Trivijalizacija u romanu *Smokva*

Pridružujem se mišljenju Milivoja Solara (2010: 16) da je danas apologija kiča češća nego suprotstavljanje trivijalnosti te da trivijalna književnost svojom popularnošću i lakoćom poimanja djeluje kao suprotnost »sofisticiranoj« kvalitetnoj književnosti. Brojni su stručnjaci uvjereni da poetika spajanja ili stapanja različitih kodova u današnje doba tzv. književnog eklekticizma predviđa veću fleksibilnost u vrednovanju tekstova, ali da istovremeno ne isključuje prepoznavanje literarnosti i trivijalnosti u tekstu, te razdvajanje između literarnih i neliterarnih, odnosno trivijalnih i netrivialnih karakteristika. Budući da je vrednovanje bitan proces književne interpretacije kojim maturanti moraju vladati, u nastavku ću se baviti trivijalnim karakteristikama koje su trivijalizacijom roman *Smokva* pretvorile u trivijalizirani (ali ne trivijalni) roman. Trivijalizacija (Zupan Sosič 2017: 376) je, naime, postupak unošenja trivijalnih karakteristika u netrivialan tekst i poigravanje njezinim kategorijama. Rezultat nedosljedno izvedene trivijalizacije je trivijalizirani tekst, a posljedica dosljednog uvođenja svih procesa je trivijalni tekst u kojem se trivijalnost uspostavlja kao vrhovno načelo načina izražavanja riječima.

Komparativna analiza pripovijesti pokazuje da su romani slični po realističnom stilu i prilično jasnoj konstrukciji priče, ali se razlikuju po trivijalizaciji. Naglašena mimetičnost ili tradicionalna realističnost još uvijek nisu uvjet za trivijalizaciju jer se u novom tisućljeću susrećemo s mnogim (post)realističkim stilovima, a u modernom slovenskom romanu prevladava tzv. modificirani tradicionalni roman s realističkim karakteristikama. Pripovijest romana *Konje krast* također je realistična, uspostavljena uz pomoć paralelizma dviju priča, odnosno isprepletenosti priče mladog i ostarjelog Tronda. Već načini modifikacije realističnosti, u ovom slučaju vremenska isprepletenost u oba romana, ukazuju na literarnost romana *Kad smo konje krali* i djelomičnu trivijalizaciju *Smokve*. Linearna povezanost vremenskih paralela s ponekom analepsom u *Smokvi* potvrđuje realistički model romana koji brojnim tumačenjima istih činjenica istim ili sličnim riječima izbjegava poetičnost i estetski učinak vremenitosti: upravo te dvije karakteristike upućuju na višak vrijednosti norveškog romana, u kojem vrijeme zbog posebne estetske profinjenosti dimenzije načine važne teme i perspektive. Naime, Vojnović opširno i najčešće redundantno objašnjava podrijetlo djeda, a time i prvu spomenutu godinu, tj. 1955., kojom roman počinje: prije svega se posvećuje nereduciranom i jalovom izvještavanju o podrijetlu djedove majke i nesporazumu s komisarom, iz čega proizlazi ideja o gradnji kuće u selu Momljan.

U romanu *Kad smo konje krali* kormilarenje između godina (1948., 1999., 1945., 1944. i 1942.) posve je drugačije. U skladu s literarnošću koja suspenz gradi na prazninama, najvažnija godina je ona koja uopće nije imenovana i čitatelji je moraju sami izračunati. To je već često spomenuta godina smrti dvoje Trondovih najdražih osoba, koja ga je otjerala u samoću šumske tišine: 1996. godine u razdoblju

od mjesec dana umrle su mu žena i sestra. Godine u ovom romanu, dakle, nisu samo tradicionalna vremenska određivanja (kao u *Smokvi*), već su neposredno povezane sa simbolikom ostatka romana. Iako spomenute godine donose važne događaje, sa simbolikom rijeke⁴⁵ i jezera te konja, ptice, risa i psa, povezane su i s prolaznošću, prihvatanjem napuštenosti, odnosno gubitaka te razmišljanjem. Slična je eksplicitna poruka u oba romana – razumijevanje vlastitog života ovisi o poznavanju obiteljskih priča – samo je u norveškom romanu oplemenjena mnogim estetskim sugestijama: o životu se mora dubinski razmišljati, najbolje u prirodi i uz knjigu; sami smo odgovorni za svoj život i sami ga oblikujemo; ako ne prebolimo gubitak voljene osobe, ne možemo biti junak svog života; moramo naučiti sami svladati bol. Navedene implicitne i eksplicitne poruke zastrte su koprenom lirizacije i esejizacije, što u Vojnovićevu romanu nedostaje.

Nereducirana opširnost, linearno izvješćivanje te nedostatak simbolike i metaforike, odnosno estetske sažetosti u *Smokvi* rezultat su djelomične trivijalizacije koja uključuje sljedeće trivijalne postupke: simplifikaciju, redundanciju, monosemičnost i nedostatak autoreferencijalnosti. Prvi postupak, **simplifikacija**, proces je pretjeranog pojednostavljivanja i odgovara prosječnom ili neknjiževnom čitatelju kojeg prvenstveno zanima (napeta) priča. Ona poetikom tumačenja odmah ili naknadno objašnjava događaje (otvoreno ostaje samo pitanje Safetova napuštanja obitelji), radi veće komunikativnosti na isti način ponavlja iste informacije, a istovremeno se oslanja na ustaljene žanrovske obrasce: u *Smokvi* je to kriminalistički žanr zato što Jadran nakon

⁴⁵ Tako je u potpunosti smisleno da je mladi Trond smješten pokraj rijeke, a ostarjeli uz jezero u koje utječe rijeka i koja označava sintezu, odnosno kraj (riječnog, tj. Trondova) puta.

pronaska djedovih bočica s lijekovima počinje sumnjati u prirodnu smrt. Simplifikacija je u odlomku prisutna već na razini rječnika jer koristi u potpunosti jasne i uobičajene riječi u semantički neutralnim okruženjima (provela na telefonu, dogurati do zadnje runde, krenuo u akciju, pojavili se majka i otac), koje iz monotonije samo mjestimično izbavljuje karakterističan piščev humor. U najvećoj mjeri zbunjujuće pojednostavljenje je ondje gdje se pretvara u didaktičko i nedotjerano tumačenje (primjerice, *It's complicated* nije izraz za osobitost ljubavne veze, kao što tvrdi pripovjedač, već uobičajena engleska fraza): »Danas bismo za to što je bilo između nas vjerojatno nazvali *It's complicated*, ali tada nismo imali pravi izraz za to, pa zato između nas nije bilo ništa službeno, iako su svi znali da nešto postoji. Eva je rekla da mutimo, a danas mi se čini da je to doista bilo još najbliže istini.« (Vojnović 2016: 202)

Osnovni pripovjedni način simplifikacije je ponavljanje koje stvara drugi trivijalni postupak, tj. preopterećenost informacijama ili **redundancija**. U oba je ulomka (Motivacijski list 1) taj trivijalni postupak prisutan u *Smokvi* gdje se očev nestanak opisuje vrlo redundantno i u tom smislu predvidljivo jer se uz pripovjedačevu nevjericu ponavlja fraza »oca nema«. U opisu nestanka ništa nije izostavljeno, iako je upravo čitateljevo samostalno povezivanje informacija i popunjavanje praznina uvjet književno kvalitetnog romana. Oba postupka, simplifikacija i redundancija, neposredno su povezani s trećim procesom trivijalizacije, tj. s monosemičnošću. Ne samo da informaciju o očevu nestanku prvo dobivamo iz preciznom dnevnog izvještaja pripovjedača u prvom licu već nam i iste informacije prenose čak sva tri postupka izražavanja riječima, tj. pripovijedanje, opisivanje i posredovanje govora. Naime, proces promjene od nevjerice do djelomičnog prihvatanja očeva odlaska

je jednoznačan, a očevo je rastanak u norveškom romanu višeznačan.

Za razliku od **monosemičnosti** *Smokve*, višeznačnost je vidljiva već u odlomku iz romana *Kad smo konje krali*, u kojem ključnu ulogu ima govor; opisivanje i pripovijedanje produbljuju (a ne ponavljaju, odnosno proširuju kao u *Smokvi*) njegovo značenje u više smjerova. Već sama riječ »razumiješ« ima više značenja. Otac je ponavlja tako (slično kao riječi »u redu«) da sin još manje razumije situaciju, a ujedno ta riječ uvodi i jaz između izrečenog i prešućenog, što je bitna tema cijelog romana. Sin se slaže s ocem jer ga voli i želi mu ugoditi, ali negdje duboko u sebi osjeća i boji se da izgovoreno više nema svoje (pravo) značenje. Inače, želi da njegov strah nije opravdan, ali u isto vrijeme analizira svoje ponašanje i izgovorene riječi kako bi ipak osjetio pravu istinu. Tako opisuje traumatičan prizor razdvajanja kroz oči filma, što mu nudi inovativniju i slikovitiju analizu svojih postupaka. Ponavljanja u tom odlomku zato nisu stvorila jednoznačnost (kao u *Smokvi*), već upravo suprotno: oblikovala su višeznačnost. Rečenica: »Ali, dakako, nije došao«, primjerice, pojavljuje se u semantički suprotnim okruženjima i ritmički stupnjeva pripovjedačevu očekivanje oca; umjesto oca dolazi kiša (personifikacija prirodne pojave) i briše (kiša je metafora za ispiranje prošlosti) neko dječjačko razdoblje jer se zbog tog odlaska Trond potpuno mijenja (»Bilo je kao da se spustio prekrivač i pokrio sve što sam ikada znao. Bilo je kao da život počinem ispočetka.«).

Nedostatak autoreferencijalnosti, četvrti trivijalni postupak, u *Smokvi* je pretvorio pripovijedanje u linearno nizanje logičnih činjenica, što je više karakteristično za novinarski nego književni stil. U odlomku iz norveškog

romana pripovjedač ponovno preispituje sudbonosni oproštaj kroz oko filmske kamere i nastoji pobjeći od patetike snažnog emotivnog prizora liriziranom esejizacijom sentimentalnih filmskih prizora rastanka, a pripovjedač iz slovenskog ulomka o ključnoj točki svog života ne promišlja tako produbljeno, izvorno i autoreferencijalno⁴⁶ jer kao odrasli pripovjedač, samo na drugačiji (odrasli?) način, nastoji povezati svoju i majčinu perspektivu. Pritom ne povezuje međusobno značenjski različita područja (u *Kad smo konje krali* to su, na primjer, očevo izvlačenje, sinov strah i bježanje po autobusu, filmski prizor, vozač autobusa, vožnja biciklom, kraj ljeta, jesenja kiša i konačna spoznaja o očevom napuštanju) i ne koristi poseban postupak koji norveškom romanu – uz već nabrojane karakteristike – donosi superiornost. U slovenskom romanu, dakle, nema profinjene osjetljivosti za minijaturu⁴⁷ koja je u razmatranom

46 Promišljena autoreferencijalnost u najvećoj je mjeri učinkovita u povezivanju Trondova života s umjetnošću. Stoga je opis na više mjesta povezan s refleksijom književnosti (Dickens, Hamsun, Tolstoj, Rimbaud); filma (Chaplin), slikarstva (Magritte) i glazbe (glazba kao suprotnost teškoći života).

47 Profinjena osjetljivost za detalje nadasve je estetska u »prizoru u kuhinji« (Pettersen 2012: 105), kada Trond posjećuje Franza i zajedno doručkuju. U liriziranom prizoru posvećuje se minijaturama, tj. boji sunčeve zrake koja sija kroz prozor, bijelom tanjuriću i bijeloj šalici sa smeđom kavom, plavoj boji kuhinje, domaćem namještaju, a pritom s posebnim vitalizmom uspoređuje obične kuhinjske predmete sa svemirorom: »Svidjelo mi se u ovom prostoru. Uzeo sam vrčić i ulio malo mlijeka u kavu. Tako je kava postala bezukusnija, sličnija svjetlu i ne tako jaka, a ja sam pritvorio oči i pogledao preko vode koja se kovitlala tik ispod prozora. Sjajila je i treperila poput tisuću zvijezda, poput Mliječne staze, možda, jednom u jesen, kada se pjeni, teče i vuče se kroz noć u beskrajnom toku, a ti možeš ležati na fjordu u velikom mraku, s tvrdom stijenom pod leđima i gledaš gore, dokle pogled seže, i osjetiš svu veličinu svemira kako pritišće tvoje grudi da jedva dišeš ili te, naprotiv, podigne i nestaneš kao komad ljudskog mesa u beskrajnom vakuumu i nikada se više ne vratiš. Sama *pomisao* na to me je zanimala.«

odlomku (Motivacijski list 1) vidljiva iz posvećenosti na-izgled beznačajnim detaljima: čvrsto držanje za kosu, neobjašnjivo kratak smijeh oca, ledeni osjećaj, oblak prašine, stražnje staklo, vozač u ogledalu. Jedna od takvih minijaturnih posebnosti na oblikovnoj razini je i promišljeni kurziv (provjerite koje su riječi u *Kad smo konje krali* napisane u kurzivu i objasnite ulogu te tipografije).

Četiri postupka trivijalizacije – simplifikacija, redundancija, monosemičnost i nedostatak autoreferencijalnosti – postupci su koje sam navodila kao postupke osiromašjenja pripovjednog stila, odnosno jezične slike romana koja je svakako utjecala na njegovu uspješnu recepciju. Slično kao što je Boris Paternu (1989: 219) tvrdio za Bartolov *Alamut*, da je upravo odsutnost osobnog stila postala prednost u recepciji i prijevodu na strani jezik, a ujedno i uvjet masovne čitanosti, odnosno popularnosti teksta, i sama *Smokvi* pripisujem slične razloge za njezinu uspješnost, ali, dakako, pritom ne negiram pozitivne vrijednosti humora i ironije koji mjestimično izvlače pripovijest iz monotonije i bezličnosti. Uz humor i ironiju, treća pozitivna karakteristika Vojnovićeva stila jest osebujni stoicizam pripovijesti koji se očituje već u odlomku kada se Jadranova emocionalna bura prenosi na tjelesnu razinu, preciznije na ponavljanje sklekova i zavaravanje samoga sebe da je svladavanje plakanja nešto korisno. Stoički ton obilježava i *Kad smo konje krali* (Patrick Ness 2006), jer najintimniji prizori djeluju još uvjerljivije upravo zato što su duboke emocije pripovijedane stoički, ali ujedno i nerezignirano.⁴⁸ Upravo je stoicizam

⁴⁸ Jedna od kvaliteta romana koja je u različitim studijama često istaknuta jest nerezigniranost, odnosno posebna vitalističnost koja se iskazuje i u nijekanju sudbine i u odluci za preuzimanje vlastite odgovornosti: »[...] i nikada nisam volio ljude koji govore da naš život usmjerava sudbina. Samo jadikuju, peru ruke i žele sažaljenje. Mislim

na više mjesta učinkovito izrazio najtragičnije spoznaje: kada nam Trond otkriva pitanje koje očajnički želi postaviti Larsu, ali to nikada neće moći (Jesi li kod mog oca zauzeo moje mjesto?), to je kvalitetno izražen trenutak najveće tuge u romanu.

Prilozi

MOTIVACIJSKI LIST 1: Očev oproštaj

1. *Konje krast* [*Kad smo konje krali*], 2012: 97–99 i 184–185.

– Ali takav je život. Tako se učiš – kada se nešto dogodi. Pogotovo u tvojim godinama. Samo moraš prihvatiti stvari onakvima kakve jesu i kasnije o njima razmišljati, sjetiti ih se i nikada ne smiješ biti ogorčen. Možeš razmišljati. Razumiješ li?

– Da, glasno sam rekao.

– Razumiješ li? rekao je i ja sam još jednom rekao da, i kimnuo, i tada je shvatio koliko me čvrsto drži za kosu, i pustio me uz kratak smijeh koji nisam mogao razaznati jer mu nisam vidio lice. I slušao sam što je govorio, ali nisam bio siguran da ga razumijem.

– Sada ćeš ići ovim autobusom i u Elverumu ćeš presjesti na vlak i otputovati kući u Oslo, a ja ću završiti ovdje i kad bude gotovo, doći ću za tobom. Je li to u redu?

da sami oblikujemo svoje živote, barem sam ja oblikovao svoj, ovakav kakav jest i za njega preuzimam cjelokupnu i potpunu odgovornost. Pa ipak, mogao sam se preseliti bilo gdje, ali sam došao upravo ovdje.« (Pettersen 2012: 53)

– Da, rekao sam. A u dubini trbuha imao sam ledeni osjećaj jer to *nije* bilo u redu. Već sam čuo te riječi ranije, a veliko pitanje koje sam si poslije uvijek postavljao bilo je jesu li se stvari dogodile izvan njegove kontrole ili je već tada znao da nikada neće doći za mnom. Da se vidimo posljednji put. [...]

Prislonio sam nos na staklo i gledao van u oblak prašine koji se polako dizao i skrivao oca u vrtlogu sive i smeđe boje, učinio sam sve što čovjek *mora* učiniti u takvom prizoru; brzo sam ustao i potrčao niz prolaz do stražnje klupe i skočio na nju s koljenima naprijed, stavio ruke na staklo i gledao van na cestu sve dok trgovina, hrast i otac nisu nestali iza zavoja, a sve sam to detaljno naučio u filmu koji smo gledali, kojem je u središtu sudbonosni rastanak, a život junaka zauvijek se mijenja i odlazi u neočekivanim smjerovima koji nisu uvijek ugodni, a svima koji sjede u kinodvorani potpuno je jasno kako će biti. [...]

Međutim, želim reći da tada, dakako, *nisam* znao kako će biti. Nitko mi nije rekao! I nisam nikako mogao znati što sadrži ovaj prizor koji sam upravo doživio. Samo sam skakao ovdje-ondje između sjedala i stražnjeg prozora s iznenadnim zbunjenim nemirom u tijelu, sjeo sam i opet ustao, hodao sam gore-dolje po prolazu i sjeo negdje sasvim drugdje, ustao i s tog sjedala i tako sam nastavio sve dok nisam ostao sam u autobusu. Vidio sam da me vozač u ogledalu prati očima dok istovremeno pokušava voziti po zavojitoj cesti i da mu to ide na živce, da ne može prestati gledati, ali nije rekao ništa. [...]

Ali, naravno, nije došao. Ne znam koliko sam puta išao na ovaj put tog kasnog ljeta 1948. čekajući vlak iz Elveruma. I svaki sam put bio jednako uzbuđen i pun iščekivanja, da, gotovo sretan kada sam sjeo na bicikl i odvezao se oko Nielsbakkena i dalje sav put da bi ga dočekaao.

Ali, naravno, nije došao. I onda je konačno stigla kiša koju smo svi čekali, i ja sam i dalje biciklirao do Osla gotovo svaki drugi dan da vidim hoće li *taj* dan možda doći vlakom iz Elveruma. [...] A onda sam odustao. Nisam išao ni jedan dan, ni drugi, ni sljedeći. Bilo je kao da se spustio prekrivač i pokrio sve što sam ikada znao. Bilo je kao da život počinjem ispočetka. Boje su bile drugačije, osjećaj koji su mi stvari duboko u unutrašnjosti davale bio je drugačiji. Ne samo razlika između topline i hladnoće, svjetla i tame, ljubičaste i sive, već i razlika u načinu na koji sam se bojao i načinu na koji sam se radovao.

2. *Figa* [Smokva], 2016: 99–102.

Prvi dan nakon očevog nestanka, 5. ožujka 1992., majka je provela na telefonu, a ja sam u sobi slušao Gunse i u pauzi između dvije pjesme kratko slušao njezine razgovore, provjeravao ton njezina glasa. Nisam vjerovao da se ocu nešto dogodilo, bio sam uvjeren da je samo negdje zapeo. Tamo dolje je počinjao rat i pijančevanje je ovdje gore dobivalo novi poticaj. Očevi prijatelji utapali su strah za živote svojih roditelja, braće i sestara i s njima se više nije bilo lako probiti do posljednje runde. Zato mi se činilo da mama pretjeruje i da, ako se već tako jako brine, umjesto da zove tetu Maju i strica Danu, Irfanovu ženu Rufiju, policiju, opet Danu i Maju, hitnu, pa još Danila, Romana i ne znam koga još, mora dopješačiti do Emone i do Borsalina, gdje je moj otac obično provodio vrijeme na putu od posla do kuće.

Navečer, malo da smirim mamu, malo zato da je ne moram slušati kako po sto šezdeset treći put ponavlja kako Safeta nema od jučer ujutro, krenuo sam u akciju. Bio je to moj prvi tour de bar u životu i obišao sam, jedan za drugim, sve lokale u naselju, one u koje je otac redovito zalazio, ali

i one u koje ne bi ušao ni da su ga unosili mrtvog pijanog. Susreo sam neke njegove prijatelje, uključujući Irfana, ali nitko ga nije vidio ni čuo. Irfan je uvjerio konobaricu Jasminu da su Ramiza, Nihada i Branka zvali iz Borsalina, tako da sam nakon mame slušao još i Irfana kako njihovim trima ženama na jednako brižljiv način objašnjava da Safe-ta nema kod kuće još od jučer ujutro i da ga obavijeste ako nešto saznaju. Zatim si je Irfan naručio novu viljamovku.

Reci mami nek se ne sekira. Vratit će se on sam, čim propije sve što mora propit. [...]

Vjerojatno je samo negdje zapeo, gospodo, rekao je mami stariji policajac koji nije pokazao previše interesa za našu priču. Mama mu je tri puta ponovila da tata jučer nakon posla nije došao doma i da nitko ne zna gdje je prije nego što je policajac to zapisao.

Ti ljudi vole negdje zapeti, rekao je.

Bila sam još premalen da bih razumio što je htio reći, ali majka ga je predobro razumjela. Zgrabila je klamericu sa stola i svom ga snagom tresnula. [...]

Kada sam se drugi dan nakon očeva nestanka probudio, majka me je nasmrtno preplašila. Išao sam prema kupaonici, uvjeren da je mama na poslu i da sam sâm u bešumno tihom stanu. Kad sam ugledao njezino nepomično tijelo kako stoji nasred dnevne sobe, od straha sam poskočio. [...]

Majčin me pogled uhvatio. Rekao sam pogrešne riječi.

Je li to tebi zajebancija? Misliš li i ti da TI ljudi negdje zapnu? Je li to normalno da ga tri dana nema kod kuće? Da sam ja luda jer se sekiram i ne spavam cijelu noć? [...]

Padao je mrak, a ja sam s balkona gledao na trg ispred zgrade, kad će se pojaviti mama i tata. Tada sam prvi put

pomislio na to da se moj otac možda nikada neće vratiti. Uhvatio sam se svom snagom za ogradu balkona i napeo mišiće lica. Trudio sam napeti tijelo kako se strah ne bi izlio iz mene. Zatim sam se spustio na pod i napravio dvadeset sklekova. Pa još dvadeset. Pa još dvadeset. Pa još trinaest. Nisam zaplakao i to mi se činilo dobro.

MOTIVACIJSKI LIST 2: René Magritte, *Zabranjena reprodukcija* (fr. *La réproduction interdite*), 1937.



Razgovor tijekom vođene književne interpretacije:

1. Kakve je osjećaje u vama izazvala slika *Zabranjena reprodukcija*? Podsjeća li vas na nešto? Što je neobično na njoj?
2. Pokušajte neobičnost prizora na slici prenijeti na događaje, stanja i raspoloženja mlađih Tronda i Jadrana, odnosno obojice u kasnijim godinama. Što vam se u dvama romanima čini u najvećoj mjeri neobično?
3. Interpretirajte odlomak iz *Kad smo konje krali* (Pettersson 2012: 102), u kojem se spominje Magritteova slika: »Ne u svojem životu, a onda sam počeo plakati jer sam znao da će taj dan jednom doći i shvatio sam da se najviše na svijetu bojim toga da ću biti onaj na Magritteovoj slici koji se gleda u ogledalo i vidi svoj potiljak, iznova i iznova.«
4. Na slici je pjesnik Edward James, slikarev prijatelj, a u odrazu je Poeova knjiga jer je E. A. Poe bio Magritteov omiljeni pisac. Knjiga se ispravno zrcali, a Jamesov lik se nepravilno zrcali, što možemo objasniti nadrealističkom slikarskom poetikom koja mijenja promatračevu perspektivu stvarnosti. Možete li navesti neke prizore iz dvaju romana koje na sličan način mijenjaju uobičajenu perspektivu realnosti?
5. Čini li vam se da je iluzionistička slika u zrcalu posljedica tragičnih događaja portretirane osobe, odnosno slikara? Čini li vam se da je Pettersson upravo zbog toga što je u nesreći trajekta izgubio troje rođaka tako uvjerljivo izrazio tragične događaje i tugu zbog gubitka u razmatranom romanu?

Čudesni Feliks i Veliki Gatsby

U razmatranju dva romana za maturu – Čudesni Feliks (slov. Čudežni Feliks) i Veliki Gatsby – uzimala sam u obzir četiri člana, tj. tekst, autora, čitatelja i kontekst, te dvije razine književne interpretacije, pri čemu sam prema načelima suvremene književne interpretacije najviše pažnje posvetila tekstu, a u okviru tog najvažnijeg člana, književnoj osobi, odnosno čudesnosti Feliksa i Gatsbyja. Feliksova je čudesnost motivirana inteligencijom, znatiželjom (philomanthia), raznolikošću interesa, (hiper)elokvencijom, poliglotstvom, procesualnim identitetom, originalnošću određenih pogleda i pristupa te usamljenom individualnošću, a Gatsbyjevu čudesnost možemo pripisati samo društvenom kontekstu izvan karakternih posebnosti jer je tipičan predstavnik američke ekonomske čudesnosti u tzv. doba jazza. Izuzev sličnosti dvaju glavnih likova, najveća razlika između romana leži upravo u iznimnosti pripovijesti: dinamična karakterizacija Feliksa u romanu je poluga za važne pomake u pripovijesti, a time i za dramske napetosti, koji u pripovijest unose kvalitetnu nepredvidljivost, temelj tekstualnog i čitalačkog suspenza, a Gatsbyjeva je karakterizacija pretežito statična i shematična. U razmatranju dvaju romana osvijetlila sam raskoš i bijedu uspoređivanjem ostalih književnih osoba, na prvoj razini književne interpretacije najviše sam se posvetila doživljavanju, a na drugoj razini vrednovanju. Najočitiji katalizatori raskoši i bijede u oba romana su Skobenski i Gatsby, a najoštriji kritičari tih dviju pojava Feliks i Nick. Iako su Skobenski i Feliks slični po svojoj intelektualnoj superiornosti i nepripadnosti, Feliks je pošten čovjek koji pod velom raskoši spoznaje dvostruku bijedu, obiteljsku i društvenu – na točki

skidanja maski i vela obiteljski i povijesni roman prelazi u društveno-kritički roman. Kritika građanskog sumnjivog morala u američkom romanu nije tako duboka i kvalitetna jer je fascinacija raskošju prekrivena velom naivnog sažaljenja prema Gatsbyju. Roman trivijalizacijom »roman-tizira« lukavstvo i bezobzirnost novopečenih bogataša, a podrugljivo je kritičan prema nižim slojevima.

Članovi književne interpretacije

Pitanje o članovima interpretacije zapravo je pitanje o širini i objektivnosti interpretiranja, pa ću ga najprije osvijetliti kroz optiku univerzalnosti. Zahvaljujući interpretaciji (ne)izrazivo u književnosti ima mogućnost osvijestiti, proširiti područje kognitivnog i emocionalnog, dakle ponašanja i znanja, te intelektualne, emocionalne, osjetilne i estetske osjetljivosti naslovljenika. U poglavlju »Stupnjevi, procesi i članovi književne interpretacije« već sam uz pomoć svjetske znanosti o književnosti argumentirala da je središnji član književne interpretacije nedvojbeno tekst. Ecov značajan prijedlog – svrha teksta je najvažnija – ističe i Vernay (2016: 11) kada raspravlja o »hiperkonstrukciji« koja u njegovom kontekstu rasprave znači pluralnost interpretacija, ali nipošto ne znači neograničenost interpretacije zato što se, prema njemu, trebaju uzimati u obzir barem neke smjernice. Slažem se s Vernayevom idejom da književna interpretacija ne bi trebala biti samo formalno-empirijska analiza, što sam više puta zanimala, na što nas upućuju i suvremene teorije, posebice postklasična teorija pripovijesti s istraživanjem pripovjednih emocija, o čemu sam pisala na nekoliko mjesta, kao i znanosti izvan znanosti o književnosti koje istražuju emocionalnu inteligenciju. Povezivanje sva četiri člana, tj. teksta, autora, čitatelja i konteksta,

u suvremenoj književnoj interpretaciji uvijek na poseban način uzima u obzir čitatelja. Čitatelj kao član, naime, podrazumijeva nekoliko polazišta za čitanje i istraživanje: promišljanje o različitim načinima čitanja, značaj trenutne uloge čitatelja u oblikovanju književnog smisla, odnos konvencionalnog čitanja i interpretacije teksta, pozicija samog čitatelja. Na ovoj točki potrebno je još jednom spomenuti Gadamerovo stajalište kako interpret mora biti sposoban rekonstruirati pitanja na način da se povijesni horizont stopi s horizontom čitateljevih mišljenja i pretpostavki zato što je, prema Gadameru, zadaća hermeneutike premostiti distancu između djela i čitatelja. I sama ću uzeti u obzir njegovo važno stajalište o interpretaciji: što će nam djelo reći ovisi i o tome kako ga pitamo.

Književne osobe

Prilikom uzimanja u obzir četiri člana u nastavku ću se najdublje posvetiti tekstu, posebice romanu *Čudesni Feliks*, koji ću interpretirati uz pomoć usporedbe s romanom *Veliki Gatsby*. U komparativnoj analizi neću moći uzeti u obzir sve pripovjedne elemente, već ću se najdublje posvetiti književnim osobama, u čemu ću u karakterizaciji vrednovati, odnosno navesti pozitivne i negativne karakteristike oblikovanja književnih likova te ću se sustavno posvetiti pripovijesti. Usredotočit ću se na naslovne likove – Feliksa i Gatsbyja – i usporediti ih s onim književnim osobama koje su najočitije povezane sa središnjim likovima: Skobenskim, Štefanijom, Hedom i Ernom te Nickom i Daisy. Zašto sam se odlučila upravo za književnu osobu kao središte književne interpretacije? Ne samo zbog općih razloga zbog kojih književnu osobu smatramo pripovjednim elementom koji međusobno u najvećoj mjeri cjelovito povezuje pripovjedne

elemente (Zupan Sosič 2017: 186) i stvara dojam cjelovitosti pročitano (Chatman 1983: 131); presudan je razlog, naime, specifična činjenica da je riječ o romanima lika, što je potvrđeno već eponimom,⁴⁹ odnosno naslovom romana, a to je ime glavnog lika.

Vjerojatno je jedan od razloga zašto likove pamtimo preciznije (od ostalih pripovjednih elemenata) taj što su oni onaj element pripovijesti koji čitatelje najviše usmjerava na nadovezivanje na stvarnost (Grdešić 2015: 61), tražeći poveznice između fikcionalnih i stvarnih ljudi, a kad ih se moralno ocjenjuje, spekuliraju o njihovoj budućnosti i nagađaju što ih je motiviralo na određene radnje ili događaje. Znači li to da ćemo Feliksa, Skobenskog i Gatsbyja interpretirati samo tako da ih etički vrednujemo kao stvarne ljude? Takva interpretacija uzima u obzir samo mimetičku dimenziju književnog lika, ali ne i semiotičku, odnosno fikcionalnu. Ako se u mimetičkim teorijama (koje književnost shvaćaju kao svojevrsnu imitaciju) književna osoba povezuje s ljudima, u semiotičkim se teorijama ona uvijek povezuje samo s tekstualnošću. Dakle, što je ostalo? Rimmon-Kenan (1999: 33) s pravom se pita jesu li obje različite perspektive uopće opravdane ako svaka na svoj način

⁴⁹ Likovi se uvode u tekst na tri različita načina: osobnim imenima (npr. Don Quijote; ovdje pripadaju i slova i brojke), detaljnim opisima (vitez tužne slike) i osobnim zamjenicama (on). Središnje mjesto i značajnost književnih osoba dokazuju i eponimi ili izbor imena junaka za naslov romana (Abbott 2003: 124–125). Ako je ime glavnog lika ujedno i naslov romana, to dokazuje da je u tom djelu prevladao lik. Eponimi su se sustavno počeli pojavljivati u 17. stoljeću, iako su već bili karakteristični za grčke tragedije i karakteriziraju mnoge značajne pripovijesti do danas, da nabrojim samo neke: Robinson Crusoe, Pamela, Tom Jones, Tristram Shandy, Patnje mladog Werthera, Gospođa Bovary, David Copperfield, Otac Goriot, Ana Karenjina, Lolita, Gospođa Dalloway; Martin Krpan, Martin Kačur, Kapelan Martin Čedermac, Filio nije kod kuće.

negira postojanje književne osobe. Možemo li je promatrati kao osobu i dio oblika, u našem slučaju romaneskne pripovijesti, u isto vrijeme? Dakako, tu dvojnost mogu odati razna prikladna imena, poput ljudi na papiru, papirnata bića, *homo fictus*, a prikladan mi se čini i novi izraz amfibija.⁵⁰ Stoga ću Feliksa i Gatsbyja interpretirati kao »stvarne osobe« u smislu promišljanja njihovih postupaka, istraživanja njihova govora i ponašanja, a istodobno ću ih istraživati kao pripovjedne elemente u smislu karakterizacije. Svoju književnu interpretaciju temeljit ću na sljedećoj definiciji (Zupan Sosić 2017: 339):

*Književna osoba je pripovjedni element povezan sa zbi-
vanjem. Konstruiramo ga, doživljavamo i tumačimo kao
dvostruki identitet, tj. književnu sliku nekog pojedinca, dje-
lomično usporedivu sa stvarnim ljudima, ali je istodobno
shvaćamo kao književni konstrukt autora i čitatelja, ovisan
o dva ključna izvora: o razini mimetičnosti ili imitacije te o
jezičnim mehanizmima, odnosno o književnoj normi.*

Felix i Gatsby te njihova čudesnost

Što povezuje naslovne likove? Je li to uistinu čudesnost? U slučaju Feliksa to bismo mogli lakše tvrditi jer je taj pridjev prisutan već u naslovu, a značenje Gatsbyjeva pridjeva

⁵⁰ Izraz amfibija upotrijebila sam u knjizi *Teorija pripovijesti* na više mjesta; u toj sam knjizi preciznije razložila poseban identitet književne osobe. Taj je izraz rezultat razvoja postklasične naratologije i uzimanja u obzir teorije mogućih svjetova. Pavlič (2020: 15) u tom smislu od teoretičara 20. stoljeća ističe i Urija Margolina koji je dao prednost razmatranju književnih likova kao nestvarnih pojedinaca (podcrtala A. Z. S.), koji postoje u mogućem svijetu i kojima je moguće pripisati fizičke, socijalne i mentalne karakteristike. Na prethodno nabrojano dodao je događaje (kognitivne, emocionalne događaje, odlučivanje, percepciju) i unutarnja stanja (nizove znanja i uvjerenja, stavove, želje, ciljeve, raspoloženja, planove).

veliki⁵¹ znatno je šire i samo mjestimice uključuje čudesnost. Felix u romanu čak sam sebe naziva čudesnim djetetom, a u američkom romanu ta se oznaka ne pojavljuje. Kako bi čitateljice i čitatelji lakše objasnili čudesnost, kao i sličnosti i razlike među naslovnim likovima, za njih najprije predlažem pitanja.⁵² Kako ste doživjeli Feliksa i Gatsbyja? Jeste li razumjeli njihova razmišljanja i postupke? Koju karakternu osobinu biste posebno pohvalili, a koju kritizirali? Zašto? S kojim likom ste se lakše identificirali i zašto? Je li vas nešto posebice razveselilo i/ili rastužilo pri stvaranju slike Feliksa i Gatsbyja? Kako ta dva lika djeluju kao individualci, a kako kao članovi određenog društva? Kako se ponašaju prema svojim bližnjima? Jesu li etični? Objasnite kojem biste od njih pripisali simpatičnost, a kojem empatičnost? Koje su, dakle, sličnosti i razlike među njima? Mislite li da su na kraju romana njihovi životi došli do pravednog i primjerenog završetka? Što biste predložili za njihovu karakterizaciju na kraju romana? Produbite svoje dojmove o oba lika razgovorom o Motivacijskim listovima 1 i 2.

Iz odgovora na prethodno postavljena pitanja uočavamo mnoge sličnosti i razlike među naslovnim likovima

⁵¹ Fitzgerald je prvobitno htio nasloviti roman *Trimalchio*, ali pri predaji rukopisa imao je dva naslova: *Veliki Gatsby* i *Gatsby* sa zlatnim šeširom. U vrijeme pisanja romana razmišljao je i o sljedećim naslovima: *Trimalchio* u Zapadnom Jaju, *Na putu u Zapadno Jaje*, *Visokoleteći ljubavnik* (Stanovnik 1970: 38). Razgovarajte o tome što vam ti naslovi znače i na koji način usmjeravaju vašu pozornost, a zatim odaberite najprikladniji i obrazložite svoj izbor.

⁵² Odgovori na postavljena pitanja vrlo su važni za višestruku književnu interpretaciju jer vođena književna interpretacija znači prikupljanje različitih odgovora, što je i cilj demokratskog poučavanja književnosti koja učenike i učenice znatno više motivira od zastarjele *ex cathedra* načina. Pretpostavljam da će odgovori pretežito sadržavati mimetičke oznake književne osobe, što nije problematično; vođena interpretacija ionako će ih dovesti do semiotičkih, odnosno fikcionalnih.

koje ću u nastavku pokušati sistematizirati. Nije slučajno da se cijelo događanje vrti oko njih – riječ je o neobičnim književnim osobama koje svojim individualnim posebnostima karakteriziraju i tipične značajke događajnog kronotopa, ukratko, duha vremena. Prve pregledne informacije o Feliksu u posljednjem romanu **Andreja Hienga** (1925–2000), *Čudesni Feliks* (1993) posredovane su na desetini romana (točnije na 48. stranici, vidi Motivacijski list 1), gdje Feliksov dolazak opisuje kao značajan obiteljski događaj najavljen pismom.⁵³ Roman je promišljeno građen, pa već prije njegova dolaska upoznajemo cijelu obitelj, pokojnog oca Kalmusa, majku Štefaniju, njihove kćeri Ernu i Hedu – a među svima njima najviše se ističe majčin ljubavnik Leonid Jurjevič Skobenski. Feliks je, naime, nedavno ostao bez majke, a zato što mu je otac nepoznat, putuje iz Zagreba u kraj Š. k jedinim živim rođacima, obitelji Kalmus-Missia jer je pokojni Kalmus bio Feliksov stric. To što su prihvatili skrbništvo nad šesnaestogodišnjim siročetom nije se samo po sebi razumijevalo jer su se upravo iz tog razloga Štefanija i Skobenski žestoko posvađali. Odmah nakon dolaska upoznajemo neke od Feliksovih osobina koje se u razvoju priče isprepliću i s drugima: inteligencija, urednost, različitost interesa, znatiželja, elokvencija, arogancija (objasnite ih).

⁵³ Nismo je jedno od značajnih motivacijskih ili inicijacijskih tehnika u tom romanu; a nakon priključivanja telefona značajni obrati radnje zbivaju se i zbog telefonskih poziva. Učinkovito sredstvo dinamike je i prisluškivanje: Erna dva puta prisluškuje važne razgovore, prvi put između majke i oca, a drugi put između majke i Skobenskog. Prvi put majka optužuje oca za incest, pa Erna posumnja da je Feliks dijete rodoskrvnuća; drugi put čuje razloge ljubavnika svoje majke zašto se iznenada odlučio za asketizam iz poštovanja prema pokojnom Štefanijinom suprugu – jer mu se ukazao kao duh; prisluškivanje i ukazanje duha podsjećaju na Shakespeareove drame.

Već u prvom opisu Feliksa (Motivacijski list 1) uočavamo neke neobične karakteristike, a naglašavam dvije: neklasična introvertiranost, isprepletena s ekstrovertiranošću, te bolesna želja za elokventnim prenošenjem znanja. Pisac je neobičnošću samo nastavio svoju galeriju neobičnih karaktera, ljudi mračne, tajanstvene prošlosti, u kojoj se kriju destruktivna krivnja, opsjednutih, genija i žrtava vlastitih strasti. Hieng (Glušić 2002: 141–142) već je svojim proznim crticama u *Mladinskoj reviji* (1949–1950) pod naslovom »Studije o neobičnim likovima« pokazao smjer svojeg zanimanja, tj. posebnosti književnih likova. Njegovi pripovjedački počeci upućuju na neka osnovna pripovjedna načela, vidljiva i u posljednjem romanu: izbor neobičnih motiva, moralna nesreća, romantična sklonost magičnosti (prikaz mrtvog Kalmusa i majke Skobenskog), sudbinska snaga prošlosti, iznimne strasti, *eros-thanatos*, društveni motivi itd. Glavna književna osoba, tinejdžer Feliks, kao i ostali Hiengovi likovi, usamljen je i izoliran lik koji mora sam nadvladati nepredvidive okolnosti, intimne dvojbe, skrivene emocije i opću opasnost koju u tom romanu predstavlja ugroza nacizma i nadolazeći rat.

Feliksova neobičnost proizlazi i iz udruživanja potpuno suprotnih karakternih crta koje djeluju dinamično. Tako je mladić nevjerojatno spretan i samouvjeren u salonu, gdje se ističe salonskom konverzacijom i poliglotstvom (slovenski, hrvatski, njemački, francuski, engleski i ruski jezik), karakterističnim za građanski roman, a vani, na primjer, kupanje sa sestrčinama, često je bespomoćan, nemoćan i stoga također tjeskoban. Kako Feliksova karakterna višedimenzionalnost može djelovati ambivalentno, ponekad i dramatično, dokazuje njegov prvi »govornički nastup«, a time i prvi »okršaj« sa Skobenskim. Odmah nakon dolaska u salon aktivira se i ne samo da odgovara na pitanje što ima

u aktovci već i rječito hvali svoje crteže, opisuje sluškinju Micu, ispituje o ratnoj opasnosti te svoju hiperelokvenciju, koja nalikuje asocijativnom metežu, a sam je na drugom mjestu naziva trabunjanjem, završava pastrvom. Njegova govornička spretnost zbunila je Rusa Skobenskog, naviklog na vođenje razgovora, a posebno ga je razočarala spoznaja da ne može odgovoriti na dječakovo pitanje o jesetri jer je sveudilj bio cijenjen zbog svog znanja i učenosti.

Pri prvom sudaru Feliks-Skobenski nije sasvim jasno govori li dječak neutralno ili je možda čak pomalo humorišćan, ironičan ili ciničan, na što nas upozorava Heda. Njezino zapažanje važno je ne samo da nas upozori na originalnost i hrabrost njezina djetinjastog pogleda već i da nas uvjeri kako se građanski kodeks može brzo prekršiti i kako je bonton često samo nepotrebna konvencija pristojnosti. Zaokret u priči nakon ovog sukoba još jednom potvrđuje tezu o dinamičnom, dramski ambivalentnom Feliksovom karakteru: kad majka i Skobenski uvrijeđeni otiđu iz salona, dječak se u trenu promijeni, napušta vojnički i zauzima zabavnjački stav, čak si i natoči konjak, iako ga djevojke upozoravaju da konjak piju samo odrasli. Brzo promjenjiva raspoloženja još dodatno ubrzavaju svoj tempo buđenjem erotike jer Felix ubrzo postaje svjestan da ga lijepa Erna fatalno privlači, a punašna Heda ga pobuđuje dvostrukim osjećajima, od naslade do otpora. Već u ovom salonskom prizoru postajemo svjesni da je Feliks osmišljen promišljeno i plastično, što je Hieng utemeljio vizualnošću:⁵⁴ »Ja sam vrlo vizualan čovjek, zato, recimo, stalno gledam televiziju. Samo slušno doživljavanje svijeta meni nije dovoljno. Sve

⁵⁴ Sam pisac (Novak-Kajzer 1993: 231) također upozorava na svoje likovne sposobnosti: »Kada sam bio dvanaestogodišnji, trinaestogodišnji dječarac, bio sam uvjeren da ću biti slikar, samo što od toga nije bilo ništa.«

stvari vidim u slikama i ne može mi se dogoditi, na primjer, da opisujem neku kuću ili stan, a da nemam potpuno precizan tlocrt barem u glavi, ponekad ga i nacrtam.» (Novak-Kajzer 1993: 231)

Feliksova karakterna višeslojnost proizlazi i iz njegovog promjenjivog identiteta. Ne samo da mijenja svoje raspoloženje nekoliko puta dnevno, pa ga tako možemo upoznati u potpuno suprotnim pripovjednim pozicijama (što je svojstveno i drugim Hiengovim književnim osobama), nego se i njegov identitet mijenja i gradi u sasvim neočekivanim smjerovima, što romanu daje čar nepredvidivog. Naime, Feliksov identitet već je u svojoj biti labav i procesualan: kao tinejdžer tek se razvija od djeteta do odrasle osobe, što sa sobom nosi brojne draži i zamke (nabrojite neke od njih). I upravo u tako osjetljivoj dobi mora napustiti svoj dom kada izgubi svoju najdražu osobu – majku, te se pridružiti potpunim neznancima jer prije dolaska u Š. nije poznao obitelj domaćina. Tako sa samo jednim događajem, tj. majčinom smrću, postaje došljak i stranac jer se iz Hrvatske seli u Sloveniju. Kasnije se ispostavlja da je njegovo tuđinstvo još veće jer mu se javlja njegov otac koji je Židov – kaže mu da ga ne bi želio posvojiti upravo zbog židovstva koje ga u ovim teškim vremenima može ozbiljno ugroziti, iako je Feliks samo »napola Židov«. Nepripadnost je, dakle, posljednji identitet koji Feliks preuzima i upravo ga on suštinski najviše definira jer zbog nje mora bježati u inozemstvo.

Je li upravo opisana Feliksova neobičnost već čudesnost? Uz Feliksovo spominjanje vlastite čudesnosti, koje ponavljaju i ostali članovi obitelji, od čega se čudesnost u cjelokupnom romanu sastoji? U svakom je slučaju od različitih komponenata značajna *philomathia*, želja za znanjem, odnosno radoznalost, ponekad se smatrala sinonimom

filozofije (*philosophie*), što znači želja ili ljubav prema mudrosti. Kod Feliksa je znatiželja tako velika da i tijekom praznika uči, oduševljava se novim spoznajama i strogim radnim planom širi svoje horizonte (nabrojite što sve radi tijekom praznika s obitelji Missia-Kalmus). Feliks ne samo da s veseljem upija nova znanja nego ih i ekstatično prenosi dalje s velikim govorničkim umijećem, koje pak često sklizne u barokne formulacije.⁵⁵ Uz već spomenute komponente čudesnosti – inteligenciju, raznolikost interesa, znatiželju (*philomanthia*), (hiper)elokvenciju, poliglotstvo, procesualni identitet, originalnost pojedinih pogleda i pristupa, usamljenu individualnost – u romanu su prisutne i Feliksove izreke⁵⁶ ili mudrosti koje sadrže neku opću ili moralnu istinu. Sve te karakteristike oblikuju sliku čuda od djeteta (njem. *Wunderkind*), kojega karakteriziraju vrlo izraženi određeni talenti (na primjer, za glazbu – Anić, Goldstein 2000: 1400), a višestruko je prisutan u svjetskoj književnosti (Oscar u *Limenom bubnju*, Nataša u *Djetinjstvu*, Kurent u *Kurentu*).

⁵⁵ Upravo odlomci govora, koji su glavni nositelj romanesknih informacija, često i pokretači priče iznenađujućim obratima u priči, ponekad zapnu u vlastitoj fascinaciji nad larpurartizmom rječitosti. Čini se razumljivim da je time označena i Feliksova narcisoidnost i pubertetska zbunjenost, ali tih je odlomaka ipak previše i prečesto uvlače čitatelja u labirint barokne elokventnosti. Tako da se na ovom mjestu slažem s Matajc (2000: 38): »[...] u okviru obiteljske kronike ovi dramatični dijalozi koje, unatoč svom znanstvenom eskapizmu, ne izbjegava ni Feliks, čitatelju ne znače ništa više ni manje od bure u čaši vode.«

⁵⁶ Izreka je kratka, sažeta rečenica koja podsjeća na poslovicu, koristi se na sličan način kao i poslovice: u razgovornom jeziku može biti dio većih cjelina, ali funkcionira i kao samostalna jednostavna forma. Primjerice, na 68. stranici Feliks istresa čak tri izreke: »ne vjerujem ljudima koji su noć i dan ljubazni jedni prema drugima«, »plemenitost je bakteriološko leglo neprijateljstva«, »zamjeranja tjeraju čovječanstvo naprijed«. Prvo objasnite ove tri mudrosti, a zatim sami potražite Feliksove izreke, a možete pronaći i mudrosti ostalih književnih osoba.

Iako je čudesnost često sinonim za genijalnost, Feliksu bismo teže pripisali genijalnost, tu najvišu izvornu stvaralačku sposobnost, jer on zapravo nije umjetnik, nema ni znanstvena postignuća (pisanje dnevnika i zapisivanje vlastitih pokusa može biti odskočna daska za kasnije stvaralaštvo), iako je izrazito nadarena ili kreativna osoba koja intelektualno ili umjetnički jasno nadmašuje svoje vršnjake. U kukuljicu genijalnosti mogli bismo ubrojati i njegov romantičan otpor, važnu temu njemačke filozofije od Kanta do Schopenhauera. To na poseban način izražava i Skobenski, ruski emigrant koji u romanu djeluje kao Feliksov antipod, »starija inačica« čuda od djeteta. Čak sam Feliks priznaje da je među njima, unatoč razlici u godinama, otkrio sličnost:⁵⁷ obrazovanje, hrabrost, pisanje dnevnika, poliglotstvo. No u ovom posljednjem razgovoru (Hieng 1993: 314) Feliks ne otkriva samo nevjerojatne sličnosti nego Skobenskom otkriva i kako ga je raskrinkao kao varalicu kad mu je provalio u sobu i tamo mnogo toga otkrio. Da je njihov odnos promišljen i literarno zaokružen dokazuje i posljednji »okršaj« Feliksa i Skobenskog: od početnog ispipavanja u (spomenutom) prvom razgovoru, u posljednjem se dva ravnopravna protivnika sukobljavaju tako da su posljedice očite, vezane za nemilosrdno skidanje maski, odnosno demaskiranje.⁵⁸

⁵⁷ Za lakšu usporedbu sličnosti Feliksa i Skobenskog odgovorite na pitanja na Motivacijskom listu 1, Razgovor 2. Postavlja nam se i pitanje imaju li obojica fotografsko pamćenje jer se nevjerojatno dobro sjećaju raznih detalja. Budući da fotografsko pamćenje znači samo pamćenje vizualnih slika, bilo bi bolje obojicu okarakterizirati oznakom eidetskog pamćenja, ali ovdje još nije riječ o dosljednom eidetskom pamćenju jer je ono vrlo dvosjeklo: ljudi s tim pamćenjem ne mogu reducirati memoriranje (pamte gotovo sve) te zbog toga imaju i poremećaje iz autističnog spektra – stoga je najprikladnija oznaka izvrsno pamćenje.

⁵⁸ Kako ste doživjeli demaskiranje u ovom razgovoru? Što Felix otkriva i kako to utječe na njihov odnos? Zašto ga ispituje i o Erni? Kako Štefanija reagira nakon te prepirke? Dakle, koje su implikacije te prepirke?

Čudesnost Feliksa i Skobenskog u romanu poluga je važnih pomaka u priči, a time i dramskih napetosti, koje u pripovijest unose kvalitetnu nepredvidivost, temelj tekstualnog i čitateljskog suspenza. Kao što sam već napomenula, njihova je karakterizacija građena promišljeno, literarno kvalitetno i učinkovito (osim nekih baroknih govora), nove karakterne osobine uvode se postupno i motivirano, uz pomoć kombinirane i dinamične karakterizacije.⁵⁹ Sasvim je drugačije s čudesnošću⁶⁰ u romanu *Veliki Gatsby* (1925) **Scotta Fitzgeralda** (1896–1940), kao i s karakterizacijom. Gatsby nema obilježja čudesnog dječaka ili muškarca jer ima samo jednu ambiciju koju ispunjava: bogatstvo. A upravo je njegovo bogatstvo, obavijeno velom tajanstvenosti, temelj čudesnosti koje mu pripisuje tadašnja okolina. Poznane i slučajne goste njegovih zabava, a potom i Daisy i Toma, prvenstveno zanima podrijetlo tog bogatstva koje je vrlo važno za društveni status. Fascinirani su njegovim ekscentričnim i egzotičnim zabavama, ogromnom vilom u Zapadnom Jaju (West Egg), kao i namjerno konstruiranom tajanstvenošću njegovog identiteta, što zbog Gatsbyjeve mladosti dodatno budi znatiželju i diže cijenu njegovoj

⁵⁹ Karakterizacija (Zupan Sosič 2017: 333), tj. načini i postupci oblikovanja književne osobe, dijeli se na neposrednu, posrednu i kombiniranu karakterizaciju, a istovremeno na dinamičnu, statičnu i shematičnu. Prva uključuje opis književne osobe (obično je opisuje pripovjedač), druga označava razabiranje osobina iz djelovanja, ponašanja i govora, a treća, tj. kombinirana, ispreplitanje je različitih vrsta karakterizacije. Od njih bih posebno istaknula dinamičnu: ona prati promjene u liku, odnosno sazrijevanje ili razvoj književne osobe, izbjegavajući pritom pojednostavljenu jednostranost ili pretjerivanje s nekim crtama ličnosti. U romanu potražite primjere neposredne, posredne i kombinirane karakterizacije; pritom ne zaboravite na dinamičku karakterizaciju.

⁶⁰ Koje biste osobine čudesnosti i sami pripisali Gatsbyju? Djeluje li u odlomku (Motivacijski list 2) kao čudesni čovjek? Što o njemu misle gosti njegovih zabava, a što Nick?

čudesnosti. Čudesnost bismo, dakle, mogli tražiti samo u društvenom kontekstu, izvan karakternih posebnosti, jer je Gatsby tipičan predstavnik američkog gospodarskog čuda u »doba *jazza*«. ⁶¹

Fitzgerald (Stanovnik 1970: 26) vjerojatno nije sâm skovao izraz *doba jazza*, iako se općenito smatra da je upravo on dvadesetim godinama dao taj naziv koji se vrlo sretno odmah prihvatio. Na samom početku razdoblja, kada je sinkopirana crnačka glazba krenula s ulica New Orleansa, iz gostionica, kabarea i posebice bordela, koji su nakon zabrane legalizirane prostitucije krajem Prvog svjetskog rata morali zatvoriti vrata vrsnim *jazz* orkestrima, počela prodirati po Mississippiju i udomaćivati se u Chicagu, New Yorku i drugim gradovima na sjeveru, pisac je u *jazzu* pronašao prisposobu za vrijeme koje je vrvjelo neobuzdanom vitalnošću i ponosilo se svojom bučnom konvencionalnošću. To je vrijeme zahvaćeno i u romanu *Čudesni Feliks*, samo što je mjesto radnje – provincijsko vlastelinstvo – svojom osamljenošću i odsječenošću od svijeta sasvim drugačije, a isto je tako pomaknuto u blizinu Drugoga svjetskoga rata, samo se retrospektivno vraća u dvadesete godine 20. stoljeća koje su vrijeme radnje američkog romana. Unatoč provincijskoj izoliranosti, slovensko vlastelinstvo također uživa u razdoblju burnih zabava, čiji sjaj tako brzo nestaje kao i u američkom romanu. Upravo su raskoš i bijeda života na početku

⁶¹ Doba *jazza* je izraz koji se koristi za imenovanje poslijeratnog stanja u Americi. SAD (Petrič 2007:165) službeno je ušao u Prvi svjetski rat 1917. godine, a nakon rata ljudi su bili duboko razočarani jer su se parole i obećanja pokazali kao isprazne varke i obmane. Prohibicija 1919. godine dovela je do proizvodnje i konzumacije alkohola u ilegali, a njegova preprodaja dovela je do brzog bogaćenja, što je dovelo do brojnih trvenja između novopečenih bogataša i stare aristokracije, kao i brzog gospodarskog rasta, blagostanja, prekomjernog razmetanja, besciljnog uživanja, masovnih burnih zabava i plesa uz *jazz* do jutra.

stoljeća temeljna okosnica istraživanja američkog romana – usporedba različitih doprinosa o dvama romanima pokazuje da se različite interpretacije *Velikog Gatsbyja* mnogo više bave dvama članovima koji su do tog trenutka bili manje prisutni: autorom i kontekstom, a manje samim tekstom.

Navodim dva razloga za ovu istraživačku orijentaciju. Prvi je općepriznat i na više mjesta potvrđen, a drugoga dodajem kao sintezu vlastitih i drugih spoznaja. Prvi je uzrok pozvanost Fitzgeralda (Stanovnik 1970: 30) da bude prorok američke mladeži zato što je zapravo pisao o životu kojim je živio i svojim primjerima u pripovijesti davao smjernice za život tadašnje mladeži, kao i starijih bogataša. Upravo zbog potvrđene autobiografičnosti, a time i svjedočanskog karaktera, razne interpretativne analize nisu se toliko bavile vrednovanjem teksta: ostale su na autoru i razdoblju. Drugi razlog, koji se na nekim mjestima (implicitno) otkriva, ali je bitan za našu usporedbu, slabija je literarna kvaliteta američkog romana koji je postao svjetskim klasikom više zahvaljujući statusu bestselera (a ne i kvaliteti) na početku prošlog stoljeća, povezan s medijskim odjekom, a ujedno su na njegovu prepoznatljivost utjecale uspješne ekranizacije romana. U tom smislu možemo vrednovati i karakterizaciju glavnog lika. Sastoji se od direktne i indirektne karakterizacije; a ova kombinirana karakterizacija bitno je određena statičkom i shematičnom karakterizacijom. Naime, *Gatsby* je osmišljen vrlo jednoslojno, kroz roman se ne razvija, u skladu sa svojom pogrešnom idealizacijom voljene Daisy na kraju predvidljivo propada. Nedostatak motivacije uvelike pridonosi *Gatsbyjevoj* manje uvjerljivoj karakterizaciji (u usporedbi s *Feliksom*).⁶²

⁶² Kmecl (1995: 203) motivaciju tumači kao opravdanje književne osobe, događanja, motiva, dijaloga ili drugih elemenata u odnosu na cjelokupno književno djelo.

S jedne strane, nedostatak motivacije u karakterizaciji Gatsbyja opravdao bi se njegovom (namjernom?) shematičnošću jer je Gatsby zamišljen kao plošna književna osoba, dakle kao tip, drugim riječima, kao tipičan predstavnik doba *jazza*, a s druge strane, zbog njegova »povlačenja« iz središnje perspektive, jer roman pripovijeda Nick. Tipične karakterne osobine potvrđuju prethodnu tezu da njegova čudesnost proizlazi iz »čudesnog« ekonomskog uspona, a ne iz njegovih natprosječnih karakteristika – jer su one sasvim prosječne: ugladenost, konvencionalna suzdržanost, nezainteresiranost (za razliku od njega, Felix njeguje zanimanje za više područja), čak i neviđavnost, dosadna retorika, skorojevićevska hladnoća (mjestimice čak i okrutnost), malograđanština (nedostatak estetskog ukusa). Iz njegove shematične karakterizacije možemo doznati da je mladost⁶³ na pragu dvadesetih godina prošloga stoljeća ponovno postala simbolička vrijednost (Stanovnik 1970: 24), koju nakon nekih godina nisu veličali samo mladi, već je značila trenutak ljudskog procvata, uključujući vrhunac s kojeg nužno vodi put prema dolje. To je mladima davalo samosvijest, a s prijezirom su odbacivali nekadašnje kršćanske vrline, koje bi upravo mladima trebale najbolje pristajati: skromnost, strpljivost, odricanje od putenih užitaka, ustrajnost u radu. Mladi su htjeli privući pozornost i poženjeti uspjeh odmah i sada, a barem im se na prvu svakako posrećilo.

No, ako usporedimo Gatsbyjevu karakterizaciju s Nickovom,⁶⁴ možemo ustanoviti i da je njezino temeljno

⁶³ Mladost kao vrhunska vrijednost prisutna je i danas; prije svega, fetišizacija mladosti iznenađujuće je slična vremenu romana. Raspravljajte o tome kako su dvadesete godine danas slične onima prije sto godina – ne zaboravite na privilegiranje bogatstva i užitka.

⁶⁴ Doduše, Nick se kao osobnost razvija jer tek na kraju shvaća da su pravi pokvareni ljudi Tom i Daisy, koji su se rodili u bogatstvu i žive u uvjerenju da uvijek mogu dobiti sve što žele. Neka tumačenja (Stanovnik 1970: 42) smatraju da se ne radi o romanu o Gatsbyju, koji u

pomanjkanje nedostatak motivacije, što je univerzalna značajka svih književnih osoba u ovom romanu. Stoga često navodi u potpunosti suprotne tvrdnje koje se ne mogu povezati, ostavljajući ih neobrađenima da vise u zraku, što stvara dojam nerazrađenosti,⁶⁵ a njegovo pretjerano objašnjavajuće izvještavanje donosi karakteristike redundantnosti tipične za trivijalnost. Naposljetku, ali ne i najmanje značajno, nedostatak motivacije nije jedini nedostatak romana (o drugima ne mogu raspravljati zbog ograničenosti prostora), čega Fitzgerald vjerojatno nije bio svjestan jer je roman cijenio kao svoje najbolje pripovjedno djelo. Usporedba stila, odnosno pripovijesti dvaju romana nudi više mogućnosti vrednovanja dvaju tekstova, pri čemu sam sama, osim teksta, središnjeg člana književne interpretacije, uzela u obzir i ostale članove, tj. autora, čitatelja i kontekst. Vrednovanje će također pomoći u odgovaranju na pitanje književne vrste, odnosno žanra: je li *Veliki Gatsby* samo obična romantična priča, ili analiza propasti velikog američkog sna u dvadesetim godinama prošlog stoljeća, ili nešto treće? Je li se *Čudesni Feliks* na poseban

sveudilj ostaje isti, već o Nicku koji polako spoznaje istinu, prosuđuje i na kraju saznaje istinu o sebi. Ali Nick nakon nekog vremena vidi samo idealista, a zaboravlja na Gatsbyja, materijalista, koji je napravio mnogo grešaka kako bi se dočepao nepoštenog novca. Dakako, nismo obavezni gledati Gatsbyja Nickovim očima, pa na ovom mjestu postavljam nekoliko pitanja: Kako razumijete Gatsbyja? Nabrojite njegove mane i vrline. Kako ga vrednujete s moralnog aspekta?

⁶⁵ Već na početku romana Fitzgerald (2007: 13) postavlja dvije potpuno nekompatibilne tvrdnje, primjerice, da se odvezao u posjet k svoja dva stara prijatelja koje je jedva poznavao. Kako je moguće biti prijatelj s nekim koga jedva poznaješ? Iz nastavka opisa njihovog odnosa također možemo zaključiti da nisu prijatelji, već samo dalji rođaci. Na sličan način predstavljeni su i drugi odnosi, što ukazuje na labavost, odnosno površnost pripovijedanja. Budući da je riječ o tipičnoj realističkoj pripovijesti u kojoj se uzima u obzir mimetičnost i logička kauzalnost, te nedosljednosti ne možemo shvatiti kao književne praznine, već kao nerazrađenost i djelomičnu trivijalnost romana.

način usidrio u slovenski roman kao obiteljski roman i kako se obogatio promišljenim sinkretizmom obiteljskog, povijesnog i ljubavnog žanra?

Razine i procesi književne interpretacije

U razmatranju četiri člana, u kojima sam se dubinski posvetila tekstu, a u okviru teksta književnoj osobi, već sam navela neke postupke književne interpretacije. Budući da podjela na prvu i drugu razinu čitanja, odnosno podjela na dvije razine ili dva stupnja književne interpretacije, pomaže u preciznom određivanju književnog čitanja i književne interpretacije, u nastavku ću se zorno osvrnuti na obje razine književne interpretacije, pri čemu ću u najvećoj mjeri istaknuti doživljaj na prvoj razini i vrednovanje na drugoj razini. Kao što sam već spomenula u prvom dijelu knjige, prva razina interpretacije je popunjavanje osnovnih referentnih okvira, koja se tek na drugoj razini produbljuje popunjavanjem »praznih mjesta« ili realizacijom, odnosno konkretizacijom umjetničkog djela tako se dvije razine međusobno isprepliću.

Doživljavanje na prvoj razini književne interpretacije

Iako razgovor o doživljaju⁶⁶ romana na prvoj razini ponajprije djeluje samo kao ugodna razmjena mišljenja, brzo se povezuje s drugim procesima i čini ih protočnijima i produbljenijima. Pitati o doživljaju, naime, ne znači pitati o manje važnim podacima (kao što je često bio slučaj prije afektivnog obrata), nego o temeljnoj poluzi osjećanja

⁶⁶ Najviše skeptika u pedagoškoj praksi oglasilo se oko vrednovanja doživljaja (u smislu da se doživljaj ne može vrednovati, pa ga treba zanemariti), iako s obzirom na kategorije doživljaja ne bi trebalo biti nepritika, jer osposobljeni i suptilni učitelji lako razumiju je li raspravljanje o emocionalnom odgovoru samo mlačenje prazne slame; naime, provjera neznanja u ovom procesu slična je drugim procesima, na primjer, analizi, sintezi, objašnjavanju, tumačenju, uspoređivanju itd.

i promišljanja romana. Stoga se preporuča doživljavanje usmjeriti na pisanje dnevnika čitanja ili na vođeni razgovor o čitanju sa sljedećim ili sličnim pitanjima.

Kakvi su vaši čitateljski dojmovi? Kada i zašto ste zastajali dok ste čitali? Što u romanima niste razumjeli? Što vas je potreslo, a što vas je najviše razveselilo? Jeste li se prilikom čitanja nasmijekali, odnosno smijali i zašto? Je li se u vama tijekom čitanja probudila ljutnja ili neka druga negativna emocija? Jeste li se prilikom čitanja dvaju romana sjetili nekog drugog sličnog pripovjednog djela? Kojeg i zašto? Što vas se u dva romana dojmilo, a što zasmetalo i kako biste ispravili nedostatke da ste bili Hieng i Fitzgerald? Osim općih pitanja, možete dodati i još neka pitanja o književnim osobama (neka od njih već su postavljena na početku ovog poglavlja). Jesu li Erna i Daisy slične? Kako su oblikovani ženski likovi u slovenskom i američkom romanu? Koja vam se književna osoba najviše svidjela, a koja najmanje? Što vas se dojmilo kod prve, a što vas je kod druge odvrćalo od čitanja?

U početnim pitanjima, kao i u svim narednim, potrebno je dopustiti i izražavanje negativnih emocija, odnosno sumnje, tjeskobe, tuge, razočaranja, mržnje, ljutnje, gađenja i raznih oblika neslaganja sa sadržajnim i stilskim karakteristikama književne osobe ili čitavog književnog djela. Sudionici interpretacije moraju imati osjećaj različitih mogućnosti doživljavanja i razumijevanja teksta jer je najproduktivnija i najdinamičnija upravo ona debata koja argumentirano razvija različita⁶⁷ mišljenja. Kada je riječ o emocionalnom odgovoru, ne smijemo zaboraviti

⁶⁷ U slučaju različitih mišljenja, voditelj književne interpretacije samo brine da ona ne preraste u previše isključujuće ili neprijateljsko diskutiranje, a može pomoći i ako se razvija u potpuno nekreativnom smjeru ili zapne na preprekama političke nekorektnosti.

na razliku između identifikacije i empatije: kod prve je najvažnije osjećati simpatiju prema liku jer je kod identifikacije riječ o poistovjećivanju i suosjećanju, a kod druge se emocionalni sloj nadograđuje racionalnom refleksijom. Drugim riječima, to znači da osjećaj nesimpatičnosti prema određenom dijelu teksta, u našem slučaju prema književnoj osobi, još ne znači da ga nećemo pročitati do kraja ili da će naš negativni emocionalni odgovor na jedan ili više književnih elemenata zaustaviti naše kognitivne aktivnosti.

Za provjeru doživljaja na prvoj razini primjerena je i usporedba vremena radnje. Vrijeme radnje je razdoblje prije Drugog svjetskog rata koje se očituje u napetosti obiteljskih i društvenih odnosa; retrospektivno doznajemo o početku braka Kalmusa i Štefanije koji seže u dvadesete godine prošlog stoljeća, dakle u vrijeme radnje američkog romana. Obiteljski odnosi na vlastelinstvu napeti su zbog dolaska Rusa Skobenskog, Štefanijinog ljubavnika, što potpuno uzdrma ionako poljuljane temelje obitelji Kalmus-Missia. Štefanija je i prije imala ljubavnike jer supruga nedugo nakon vjenčanja više nije voljela, a on je istovremeno stalno bio odsutan zbog posla, ali nikada tako otvoreno i tako dugo. U prizoru svađe (Hieng 1993: 11–15) supružnika, koju prisluškuje Erna, Kalmus svojoj ženi predbacuje ne samo nevjeru već i rasipnost i jeftinost njezinih zabava. Budući da zbog nesigurnog i opasnog vremena između dva rata sâm investira i na različite se načine bori za opstanak, svojoj ženi zamjera iracionalnu rastrošnost, a ona njemu nepoštivanje pravila građanskog ponašanja, prema kojima muž ne opterećuje ženu financijskim pitanjima. Kalmus je želi otrijezniti činjenicom da je njezina ugledna obitelj bila pred bankrotom, što Štefanija ne priznaje i ponižava ga optužbom da je brakom stekao društveni status jer je prije bio

nepoznati seoski odvjetnik, a sada je predstavnik solidnog starog gospodarstva.

Štefaniya na silu želi sačuvati raskoš građanske uglađenosti, pa Skobenskom dopušta organiziranje ekscentričnih zabava, iako svi znaju kako Kalmus mora rintati po cijele dane kako ne bi izgubio cjelokupnu obiteljsku imovinu. Iz zabava je vidljivo da oboma, Štefaniyi i Skobenskom, odgovara raskoš jer se zbog nje osjećaju važnima, u središtu zbivanja i sigurnima od dosade koja svojim pipcima grabi besposlene građane. Da se zapravo radi o malograđanima, prvi upozorava upravo Kalmus u spomenutom prizoru svađe kada ih naziva hohštapperskom kompanijom (Hieng 1993: 14), preciznije kockarima s pečatnim prstenovima, takozvanim glumcima, konzulima u bijelim hlačama koji uvijek namoče dasku na zahodu, alkoholičarima koji krađu cigarete, pijancima koji su popili nevjerojatne količine konjaka i sortnih vina itd. Druga književna osoba koja raskrinkava raskoš građanskog života i ukazuje na njegovu bijedu je sâm Skobenski kada se nakon Kalmusove smrti počinje kajati zbog svojeg ponašanja i zahtijeva od svih članova obitelji askezu i umjerenost. Treći i najučinkovitiji razotkritelj lažne raskoši je Feliks kada u zadnjem razgovoru sa Skobenskim skida njegovu masku.

Kako ste doživjeli skidanje maske (Motivacijski list 3)? Što Feliks u ovom prizoru raskrinkava i zašto mu se Skobenski ne suprotstavlja? Je li raskrinkavanje slično kao u nastavku kada Tom otkriva pravi društveni status Gatsbyja? Kako ste doživjeli skidanje maske u američkom romanu? Objasnite što znače sljedeće riječi: »Ja, kao što je rečeno, ne vjerujem u vašu bolest, zato ovako obijesno skačem na vašu šutnju.« Nije slučajno da konačno »pretvaranje« razotkriva upravo Felix, genijalni dječak koji u romanu nikada nije bio

predstavnik raskoši, a ujedno je i jedini ravnopravni protivnik Rusu, preciznije rečeno, starijoj polovici čudesnog⁶⁸ lika ili njegovom antipodu. Iako su slični (nabrojite sličnosti iz priloga) u intelektualnoj superiornosti i nepripadanju, Feliks je pošten mladić koji pod velom raskoši spoznaje dvostruku bijedu, obiteljsku i društvenu. Tako se na mjestu skidanja maski i vela obiteljski i povijesni roman, odnosno roman o odgoju, pretvara u društveno-kritički roman upravo prijelazom od raskoši do bijede te kritikom građanskog sumnjivog morala (seksualno iskorištavanje kuharice kao mlade sluškinje), nacizma (Fonzi, tučnjava u Grazu), militantnosti (biješčenje nasilnika) i eugenike (istrebljivanje Židova).

Vjerojatno ne treba posebno napominjati da je najočitiiji katalizator raskoši i bijede Skobenski koji svojom karakternom ambivalentnošću najavljuje društvenu patologiju. Kada se iz elokventnog salonskog lava odjednom pretvori u prestrašenog brbljavca koji govori bez reda i najavljuje prikazanja duhova, njegov mentalni (govorni) kaos utječe na obiteljski kaos, a istovremeno predviđa opću anarhiju kada ludilo s intimne razine prelazi na društvenu. Već je ranije Skobenski bio karakterno višeslojan; potenciranim strahom od rata, strahom od ludila i velikom promjenom karaktera pred kraj romana njegova dinamičnost još više raste. Ne samo da nekoliko puta dnevno mijenja svoje raspoloženje te ga tako možemo upoznati u potpuno suprotnim pripovjednim položajima (što je karakteristično i za druge književne osobe), njegov se identitet mijenja i gradi u sasvim neočekivanim smjerovima, što romanu daje čar nepredvidivog.⁶⁹

⁶⁸ Više o čudesnosti i uopće o karakterizaciji naslovnih likova u mojoj studiji »Čudesnost Feliksa i Gatsbyja«.

⁶⁹ Zorn (1993: 443) također smatra da Hieng svoje osobe rado postavlja na pozicije na kojima se naoštije ocrtavaju njihova karakterna i idejna stajališta.

Čudesnost Feliksa i Skobenskog poluga je značajnih pomaka u priči, a time i dramskih napetosti koje u pripovijest unose kvalitetnu nepredvidljivost – njihova je karakterizacija izgrađena promišljeno, literarno kvalitetno i učinkovito (osim nekih »baroknih« govora), nove karakterne osobine uvedene su postupno i motivirano, uz pomoć kombinirane i dinamične karakterizacije.

Vrednovanje na drugoj razini književne interpretacije

Kao što sam već spomenula, procesi na drugoj razini književne interpretacije, u našem slučaju vrednovanje, mogu se pojaviti već na prvoj razini, samo što su na drugoj razini prevladavajući i stoga u većoj mjeri produbljeni. U okviru doživljaja Feliksa i Skobenskog već sam istodobno vrednovala njihovu karakterizaciju, a u nastavku ću se posvetiti vrednovanju kao prevladavajućem procesu na drugoj razini. Budući da sam se do ovoga trenutka sustavnije bavila slovenskim romanom, u vrednovanju ću više pažnje pridati američkom romanu. Za ovaj najsloženiji zaključni proces književne interpretacije koristit ću komparativnu metodu, koju sam već nekoliko puta spomenula, te savjet Vernayja (2016) da u čitanju i interpretaciji istražujemo kako su autor, pripovjedač i/ili tekst postigli određene emocionalne i intelektualne učinke: predlaže nam da se usredotočimo na »kako«, a ne samo na »što«. U tom smislu na početku postavljam nekoliko uvodnih pitanja.

Koje književne osobe žele raskoš, a koje ju već žive? Kako je doživljavaju? Kako su Gatsby i Daisy karakterizirani u smislu veličanja raskoši? Kada se raskoš pretvara u bijedu i zašto? Kako je u oba romana opisana promjena od raskoši do bijede? (Koristite i prilog.)

U usporedbi sa slovenskim romanom, u kojemu su promjene od raskoši do bijede posljedica kvalitetne dinamičke karakterizacije, poluga brojnih nepredvidivih pomaka priče i općenito estetski doradenog stila (Virk 2008: 5) s bogatim rječnikom, slikovitim opisima i distancom od pripovijedanog (humor i ironija), takve su promjene u romanu *Veliki Gatsby* (1925) Scotta Fitzgeralda (1896–1940) rezultat pretežno statične⁷⁰ karakterizacije bez produbljene motivacije, koja djeluje znatno više predvidljivo i nekvalitetno. Ne samo shematična karakterizacija, koju spašava samo inovativan pripovjedni postupak – pripovjedač Nick kao promatrač radnje – nego i klasična realistička pripovijest uvjetuje posve konvencionalnu žanrovsku osnovu. Ako je *Čudesni Feliks* suvremeni žanrovski spoj obiteljskog, povijesnog, ljubavnog i društveno-kritičkog romana, čini se da je *Veliki Gatsby* samo jednostavna romantična priča ili građanski ljubavni roman. Iako opisuje propast velikog američkog sna u dvadesetim godinama prošlog stoljeća, analiza doba *jazza* ipak je uglavnom površna, pa je teško govoriti o pronicljivoj društvenoj kritici, a time i o društveno-kritičkom romanu. Budući da je riječ o tipičnom imperijalističkom romanu koji bez vođene književne interpretacije može imati negativne učinke na mlade čitatelje i čitateljice, savjetujem da pogledate ispod površine raskoši i dubinski se posvetite bijedi američkog sna.

Ne samo u karakterizaciji i opisima, romani se razlikuju i u prikazu raskoši i bijede, te po humoru i ironiji. Iako se oba

⁷⁰ Statička karakterizacija (Zupan Sosič 2017: 333) posebno naglašava jednu osobinu, što znači da se lik u pripovijesti ne razvija, a shematična ili gotovo crno-bijela karakterizacija uzima u obzir samo određene moralne i društvene vrijednosti te tako koristi sheme karakterizacije pozitivnih i negativnih junaka. Za statičku karakterizaciju značajan je i nedostatak duboke motivacije, tj. opravdanja (Kmecl 1995: 203) književne osobe, radnje, motiva, dijaloga ili drugih elemenata s obzirom na cjelokupno književno djelo.

dotiču neuralgičnih točaka društvene hipokrizije – špekulacije, bankrota, prohibicije, rasizma, militantnosti – uvelike se razlikuju u temeljnom raspoloženju romana. Slovenski roman prikazivanjem nelagodnih događaja i stanja odskače od jednolično mračne pripovijesti, a američki ne. Naime, Hieng je nastojao duhovito ili ironično okarakterizirati pozadinu zle povijesne sudbine: »Pazio sam i da pojedina poglavlja budu prilagođena ovoj osnovnoj intonaciji. A-dur. Gotovo se sve i događa unutar jednog ljeta, a ljetne boje ono su što neprestano osvjetljava priču, čak i tamo gdje je u srži sasvim mračna.« (Novak-Kajzer 1993: 231)

Kvalitetom američkog romana (vjerojatno upravo zbog prevlasti kriterija uspješnosti nad kvalitetom, što se u SAD-u dogodilo znatno ranije nego u Europi) do sad se različite studije nisu toliko bavile; više nego tekst, koji je za suvremenu književnu interpretaciju središnji član istraživanja, proučavale su ostala tri člana interpretacije, tj. autora, čitatelja i kontekst. Tako su veliku pažnju posvetile već spomenutoj pozvanosti Fitzgeralda (Stanovnik 1970: 30) da bude prorok američke mladeži. Nakon iznenadne slave i bogatstva koje mu je donio prvi roman *Ova strana raja* (1920), u kojem je opjevao temu mladosti, autor je doživio ushićen odjek šire javnosti, njegovo je ime ušlo u povijest zajedno sa suprugom Zeldom (Petrič 2007: 159), s kojom je neprestano njegovao blistavu javnu sliku u medijima. Oboje su bili simbol tadašnje uspješne mladosti, roman je zbog statusa bestselera (ali ne i svoje kvalitete) postao svjetski klasik, a ujedno su na njegovu prepoznatljivost utjecale ekranizacije romana.

Prave karakterne crte Scotta i Zelde postale su modelne karakteristike za njegove tipične likove: mladića iz doba *jazza* i mlade razuzdane emancipirane žene, u vrtlogu

pijančevanja i zabava s nevjerojatno brzim tempom života – kao da žive u traci za pretjecanje (Petrič 2007: 160–161). Upravo su osobine glavnih likova u Fitzgeraldovim pripovijestima učinile da je na pragu dvadesetih godina prošlog stoljeća mladost⁷¹ ponovno postala simbolička vrijednost (Stanovnik 1970: 24–27), koju nakon nekih godina nisu veličali samo mladi – značila je trenutak ljudskog procvata, uključujući vrhunac s kojeg nužno vodi put prema dolje. Odnos fikcija–stvarnost djelovao je i u suprotnom smjeru: Fitzgerald je svu raskoš i blještavilo kojim je okruživao svoje književne likove nastojao prenijeti u svoj život, pa upravo zbog toga on i Zelda uopće nisu imali privatni život. Živjeli su – ili su ostavljali dojam – da žive za javnost,⁷² bilo kao gosti, bilo kao domaćini. Uvijek u društvu i pred svima živopisno su izražavali svoju ljubav i jednako se živopisno prepirali. Stoga nije čudno da je o njima postojalo mnogo anegdota i da su njihove živote oslikavali i romanopisci (primjerice Hemingway).

Fitzgerald je tako pisac koji je književno oblikovao karakteristike junaka svoga vremena. Ima 23, 25 godina, najviše 30, još je student ili je tek završio studij, a svakako je uvjeren da je buntovnik, inovator, filozof i umjetnik. Ona je mlađa, ima od 17 do 19 godina, najviše 21 godinu, kada

⁷¹ Razgovarajte kakav status u današnjem društvu ima mladost. Što je sve prilagođeno kultu mladosti? Zašto je nakon točno sto godina ponovno došlo do slične fetišizacije mladosti?

⁷² Svojem udjelu u kulturnom životu književnik je doprinio i prijateljstvom s predstavnicima tzv. izgubljene generacije (engl. *lost generation*): Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Edith Wharton. Izgubljena generacija je zajednički izraz za ljude koji su u djetinjstvu, mladosti ili najboljim godinama bili pogođeni ratom, prirodnom katastrofom ili gospodarskom krizom, čije su posljedice prerana smrt, bolest, odbačenost, siromaštvo ili psihološke traume. Mislite li da ste i vi predstavnici izgubljene generacije zbog korone ili drugih razloga?

iz pustog, uskog domaćeg kruga zakorači u široki, vese-
li svijet. Izuzetno je živahna, magnetična ličnost, a svoju
snagu mjeri brojem obožavatelja. Nazivaju je i »popular-
nom kćeri« i »flapper«⁷³ (Stanovnik 1970: 26–27), što je do
danas ostala stručna oznaka za karakterističan ženski tip iz
dvadesetih godina. Svo troje, Gatsby, Tom i Daisy, tipični
su Fitzgeraldovi likovi, obavijeni u karakterističnu raskoš
njegovih pripovijesti (opišite je i međusobno usporedite sva
tri lika). Jedini u romanu koji ima iole kritički stav prema
kultu novca i raskoši je pripovjedač Nick, iako je njegova
kritičnost samo površinska i potvrđuje prethodnu tezu da je
riječ o tipičnom imperijalističkom romanu koji raskoš kapi-
tala samo snobovski propituje.

Dokaz za Fitzgeraldovu fascinaciju raskoši nedosljedne
su i nejasne osude te raskoši; jedna od njih pojavljuje se od-
mah na početku romana kada Nick izjavljuje da je Gatsby
za njega utjelovio sve ono što je iz dna duše prezirao. Svo-
ju tvrdnju zaboravlja čim Gatsbyju, tipičnom neumoljivom
skorojeviću, dosadnom sugovorniku i nenačitanom ma-
lograđaninu bez osjećaja za estetiku sve oprašta jer ispod
kože parvernija koji se obogatio na nepošten način izlazi
romantični idealist, plah i do smrti vjeran ljubavnik. Nicko-
va fascinacija raskošju stoga je prekrivena velom naivnog
sažaljenja prema Gatsbyju: zato što njeguje ideal roman-
tične ljubavi, pripovjedač mu sve oprašta, pa i to što je do
svojeg položaja došao okrutnim i bezobzirnim metodama.

⁷³ *Flapper* je mlada djevojka (Stanovnik 1970: 27), ciničnih nazora,
otvoreno se zanima za seksualnost, naklonjena je odvažnoj modi – nosi
kratke, ravno krojene haljine bez podsuknji, ima kratko ošišanu kosu,
nogavice zavrtnute ispod koljena, kričavo se šminka i snažno sjenča oči.
Njezinu kvalitetu i privlačnost predstavlja svijest o vlastitoj vrijednosti
i ubrajanje u svojevrstu aristokraciju, što dokazuje silovitom rastroš-
nošću.

Roman tako zagovara svojevrsni suvremeni makijavelizam koji je zapravo srž cjelokupnog projekta američkog sna, skrivenog u paroli zemlje bezbrojnih mogućnosti: do uspjeha lukavošću i bezobzirnošću. Naime, za dostizanje vlastitog cilja kapitalističko društvo već dugo propagira staru parolu makijavelizma – cilj opravdava sredstvo ili, drugim riječima, uspješnost je cilj kojemu su svi ostali podređeni.

Da se i Nick, iako naizgled drugačiji od glavnih likova, zaklinje samo na uspješnost, svjedoči nekoliko događaja i izjava (potražite ih), a ovdje navodim njegov pragmatizam, središnje pravilo uspješnosti. Nick se zaklinje na opću korisnost, čak i u takvoj aktivnosti, koja je po samoj svojoj prirodi drugačija od utilitarnosti, tj. čitanje knjiga. Stoga kupuje knjige o bankarstvu, što je i logično s obzirom na njegovu profesiju, a posebno ističe da kupuje i beletristiku. Ali zašto? Ne zato da bi čitanjem uživao u svijetu fikcije, da bi iz nje nešto naučio ili razvijao svoju empatiju, već samo radi pragmatizma, jer svestrano obrazovan čovjek, kako on smatra, ima više uspjeha. Čitatelji i čitateljice koji su samo jednom pročitali roman mogu na ovoj točki nadopuniti svoju raspravu prigovorom da Nick unatoč svemu ima razvijenu empatiju. Istina je, ali ta je empatija razvijena samo prema novim bogatašima, sažalijeva one koji na društvenoj ljestvici još nisu prepoznati. To su bogataši koje simbolizira Gatsby, predstavnik američkog zapada, koji i živi u Zapadnom Jaju (West Egg), za razliku od starog vlastelinstva istočnjaka. U opisivanju mjesta radnje (East i West Egg) pisac se oslanjao na povijesnu simboliku (Petrič 2007: 169) američkog istoka i zapada: prvi simbolizira obrazovanost, rafiniran ukus i kozmopolitizam, a drugi provincijalizam, vulgaran ukus i nedostatak obrazovanja. Nije teško utvrditi da u prvu kategoriju pripada supružnik Buchanan, a Gatsby u drugu, te da autor nastoji revalorizirati obje kategorije jer

pokazuje da prva može biti nemoralna, a druga, unatoč svojoj neetičnosti, još uvijek je bolja od prve.

Stoga, pripovjedač iskazuje empatiju samo prema novim bogatašima jer, kako on smatra, trpe nepravdu jer uz svoje bogatstvo nisu odmah dobili odgovarajući ugled i poštovanje. Staleška klauzula dosljedna je u cijelome romanu i odražava nedostatak socijalne empatije: Nick je podrugljiv prema kućnom osoblju (njegova finska služavka donosi čaj »prebrzo« i zato je naziva demonskom) i prema svim nižim slojevima, prema kojima ne izražava ni simpatiju ni empatiju. Vrhunac »klasne superiornosti« opis je Tomove ljubavnice i njezine zabave u New Yorku, gdje se Nick samo iz pristojnosti druži s njezinim prijateljima i prijateljicama, koji su svi redom opisani kao budale, izrabljivači ili ljudi bez smisla za estetiku. Koliko je opis niže ili niže srednje klase na toj zabavi nepravedan (Fitzgerald 2007: 28–38) dokazuje nam usporedba s opisom novopečenih bogataša: iako su potonji počinili mnoge gospodarske i druge zločine, prvi su samo siromašni, i to najčešće ne svojom krivicom; bogataši su opisani s nekom vrstom naivnog romantičnog sjaja, a siromašni s naturalističkom podrugljivošću: Myrtle je bonvivanska debeljuca, njezina sestra Catherine je lijepa, ali previše orijentirana na vlastništvo, previše našminkana i neukusno odjevena, susjed McKee je feminiziran muškarac koji se bavi sumnjivim umjetničkim poslovima i na zabavu dolazi s bijelom mrljom od sapunice, njegova žena je glasna, blijeda, kršna i užasna itd. Kako se sjeme ništavila na zabavi povećava s pijanstvom dokazuje Tomova zapovjednička agresija: zato što je njegova ljubavnica Myrtle glasno izrekla Daisyjino ime, što joj je zabranio, a iako sebi nije zabranio brojne bezobrazluke, razbio joj je nos.

Pravo lice najbogatijih slojeva otkriva se na kraju romana kada se idealizirana Daisy pokazuje u cijeloj svojoj brutalnosti jer bez trunke grižnje savjesti prepušta Gatsbyju krivicu za ubojstvo Myrtle Wilson i sa suprugom Tomom povlači se na sigurno. Iako je Nick prije ovih otkrića svjestan da jedino što Daisy istinski voli je novac, a nakon nesreće i ubojstva zgrožen nemoralnošću vraća se u svoj rodni grad, ipak se rukuje s Tomom (unatoč svojem obećanju da to neće učiniti). Rukovanje samo nastavlja njegovu stalešku solidarnost: već rano uviđa da se Daisy pretvara, ali ne poduzima ništa; ne mijenja svoje ponašanje, nikad se ne suprotstavlja njezinim jeftinim prijedlozima za zabavu i uvijek prati njezine isprazne razgovore itd. Staleškoj solidarnosti tadašnjeg pomodnog kulta prilagođeno je i njegovo vrednovanje jer je, prema njemu, Tom dostigao izvrsnost⁷⁴ već vrlo rano, s dvadeset jednom godinom, iako nas njegova karakterizacija u romanu primorava na suprotno mišljenje: nikad nije bio izvrstan. Površno vrednovanje potvrđuje se i na kraju romana, romantizacijom američkog sna u obliku zelenog svjetla i klišeiziranom slikom čamca kao simbola otpora sudbini.

⁷⁴ Na ovom mjestu možemo se zapitati što je izvrsnost za Nicka. »Plemenitost« Tomove obitelji? Izvanredna postignuća u sportu i njegova fizička ljepota? Fitzgerald (2017: 13) bogatog, mladog i uspješnog sportaša, obasutog raskoši opisuje na sljedeći način: »na neki način već nacionalni junak, jedan od onih ljudi koji u dobi od dvadeset jedne godine postižu tako snažno ograničenu izvrsnost da kasnije sve miriše na neslavan kraj.« (Podcrtala A. S. Z.) Nejasno vrednovanje primjetno je i u imperijalističkoj melankoliji karakterističnoj za većinu američkih filmova: unatoč površnoj kritici zločina, uvijek se idealiziraju američki snovi koji se na kraju ovog romana pokazuju kao fascinacija američkim kontinentom. A ona bi trebala odagnati svaku dublju kritiku: »[...] za kratkotrajan, čaroban trenutak čovjek, svjedok tog kontinenta, vjerojatno je zadržao dah, prisiljen na estetsku kontemplaciju koju nije razumio ni želio, zadnji put u povijesti oči u oči s nečim što je bilo proporcionalno njegovoj sposobnosti za čuđenje.« (Podcrtala A. Z. S.)

Nije samo naivni hedonizam opisanih događaja i stanja ono što romanu oduzima kvalitetu: ne samo priča nego i pripovijest potvrđuje karakteristike trivijalnosti. Iako roman nije trivijalan, trivijalizacija⁷⁵ mu umanjuje kvalitetu na više razina: isprazan i neinovativni stil, simplifikacija, redundantnost, statična karakterizacija i imaginacija, patetična sentimentalnost, reducirani vokabular, oslabljena figurativnost i eskapistička obrada triju osnovnih trivijalnih tema, tj. sreće, ljubavi i bogatstva (za slovenski roman koji nije trivijaliziran potražite suprotnosti ovim definicijama trivijalnosti). Budući da je Gatsbyjev »romantični rascjep« između snova i stvarnosti, unatoč očitoj primitivnosti i nezrelosti tih snova, vrlo karakterističan za današnje vrijeme i nipošto nije ograničen samo na američki kontinent, vođena književna interpretacija, a prije svega doživljaj i vrednovanje, aktualizirat će romane na maturi (školska godina 2021/2022) i na različite načine ih približiti čitateljicama i čitateljima.

Prilozi

MOTIVACIJSKI LIST 1: Feliks i Skobenski (Hieng 1993: 38–39 i 102–104)

1) Feliks

Ime: Feliks Edvard Kalmus

Rođen, gdje, kada: Zagreb, 12. ožujka 1921. (Ergo, pretpostavka gospođe Kalmus-Missia da je otprilike Hedinih godina ne drži vodu.)

⁷⁵ Roman *Veliki Gatsby* zbog trivijalizacije je trivijaliziran (a ne dosljedno) trivijalni roman.

Status: siroče. Izvanbračni sin Silve Ane Kalmus, umrle 4. lipnja 1937. od upale gušterače. (Otac anon.)

Obrazovanje: s odličnim uspjehom završen šesti razred klasične gimnazije.

Zdravlje: slabe, ali izdržljive konstitucije. Sklonost bronhitisu. Ponekad i s grčevima. U djetinjstvu prebolio morbus Perthes, posljedica je jedva primjetno šepanje.

Akaderske sklonosti: prirodne znanosti, slikanje, bolje rečeno crtanje ili precrtavanje. U prirodnim znanostima: ihtiologija, sistematika. (Znanost o ribama.)

Sport: bez interesa. Vozi bicikl, pliva koliko je nužno potrebno. Oslobođen je školske tjelovježbe.

Izgled, posebne značajke: malen, možda još raste. Debele naočale – ženski oblikovani nokti, broj cipela 39. Nos kratak, ali zakrivljen. Crvena kosa i neobično čista, ali pje-gava koža za te godine. Brzih kretnji, isprekidanog hoda.

Karakter: Načelno introvertan, ali ponekad neočekivano posve otvoren; u tom stanju pokazuje gotovo bolesnu želju da ljudima posreduje neko svoje znanje. Ne traži i ne sklapa prijateljstva. Selektivno je pristojan bez topline. Voli se izražavati u izrekama. Razdražljiv, često nestrpljiv. Poseban oblik arogancije. Uredan. Pedantan.

Imovina: bez imovine vrijedne spomena. Povjeren socijalnoj skrbi, posebno nakon naklonosti majčine i sve ostale rodbine koja mu je – glasom informiranja – sasvim pristojno nudila financijsku i moralnu potporu do kraja studija.

Takav bi mogao biti personalni list mladića koji je lijepog ljetnog dana stigao u Š. i nastanio se u vlastinstvu Kalmus-Missia. (Domaćini su se držali imena Missia.) Dan zapravo nije bio lijep, padala je kiša i rashladila zemlju,

što se ljudima po dugim vrućinama sviđa. Treba reći da su se ljudi s vlastelinstva preračunali s vlakovima, da nisu išli na postaju i da mu se dogodilo isto što i Erni prije njega; prtljaga je također kao Erni ostala na kolodvoru. Na prečki bicikla mladoga je muškarca dovezao poštar Grile kojemu ovoga puta nisu priuštili vina. (Beti, kuharica.)

Zbog ovog dolaska, kako se pokazalo, kuća je cijeli tjedan bila u vihoru.

Mama i Leonid Jurijevič su se zatvarali, oboje su podizali glasove, ali nije bilo dovoljno jasno da bismo saznali išta stvarno o verbalnim sukobima. Očito je on pobijedio jer je baš taj dan, kad je padala kiša, majka padala u plač i resignaciju. [...]

Erni je srce lupalo u vratu jer joj se javljala slika noćne borbe između oca i majke; a na vatrenoj slici bila je tiha pjega, nejasno mjesto: očeva sestra nasred kreveta.

Razgovor 1

Kako je opisan Feliks? Kako činjenica da je opis strukturiran kao objektivno izvješće (nazvano personalni list) oblikovano prema rubrikama utječe na čitatelja? Kakav je odnos uspostavljen između sportskih i akademskih sklonosti? Koje su fizičke i karakterne osobine istaknute u odlomku? Koje osobine smatrate neobičnima? Navedite i druge Feliksove osobine koje nisu spomenute u odlomku jer je riječ o prvom opisu Feliksa. Je li tvrdnja – ne traži i ne sklapa prijateljstva – potvrđena u nastavku romana?

Što o Felixu govori činjenica da se dobro snašao i brzo stigao na vlastelinstvo iako ga rodbina nije dočekala na željezničkoj postaji? Kako na vaš doživljaj odlomka utječe tvrdnja pomoćnice Beti (Na prečki bicikla mladoga je

muškarca dovezao poštar Grilc kojemu ovoga puta nisu priuštiti vina?) Možete li već iz prvog opisa u odlomku zaključiti da je Feliks čudo od djeteta? Koje osobine u romanu najviše potvrđuju njegovu čudesnost i kada? Kako tumačite posljednji paragraf u odlomku: što Erna zna i čega se boji?

2) Skobenski

Dakle, kada je Leonid Jurjevič Skobenski stigao pred dobročiniteljicu i njezine bratiće, barem dva mlada čovjeka u kući znala su kakvo je stanje njegove garderobe, a ostalim se toliko u svijest ucrtala samt radna jakna da ih je oživljena elegancija osupnula.

Cijela je kuća prisluškivala.

Felix se prikradao Rusu.

Beti i kuharica bile su iza vrata blagovaonice i izmjenično su prislanjale oko na ključanicu; zato što je kuharica bila starija i promišljenija, upozoravajuće je pritiskala prst na usta.

Djevojke su došle iz parka, sada su sjedile na klupi ispod prozora salona.

Bilo je vrlo tiho, cipele su više šuštale nego škripale, Rus je hrtovim korakom hodao po tepihu; a kad je stao, zašuštal je Štefanijina haljina: brzo se ispružila prema njemu da mu pruži ruku na poljubac.

Istovremeno je kucnuo sat – svi šumovi su utihnuli na trenutak tišine – u klaviru se začula struna, dvije su se muhe zalijepile u uglu prozora, bilo je jedanaest udaraca, kao neke davne kišne noći, još je jedan list pao u božure na stol, bijeli pijesak zaškripao je pod lipovim krovom jer je Jožek iz Šempavela na kolicima vozio čabar s napojem.

Leonid Jurjevič uspravio se kraj gospođe Štefanije. Sad je i on bio osvjetljen. Zraka mu je otkrivala bore na obrazima i čelu, inače je bio kao liječnik na bijelom brodu usred tropskog mora.

Štefanija je predložila da sjednemo. Prekinuo ju je. Okrenuo se prema bratićima koji su bili takoreći u grču i obasuo ih lavinom riječi.

– Čast mi je, gospodo! – govorio je brzo i živahno.

– O, nadam se da me se sjećate unatoč dugoj apstinenciji! Ne? Žao mi je! Stvarno mi je žao jer mi je to, naime, prije mnogo godina bila velika čast i zadovoljstvo! Zadnji put smo se sreli na sprovodu gospodina Kalmusa. Tužna prilika! To su neobranjivi udarci sudbine. Što možemo, gospodo?! Mi smo muhe! Jednodnevne mušice! Prah na vjetru sudbine! [...]

– Dosta! – iznenada je povikao iz sveg glasa Egon Missia.

– Dosta, kažem! Ni riječi više! Kako se usuđujete?! Ni jedne jedine riječi više! Kakva svinjarija! Kakva impertinencija! Zabranjujem! [...]

– Što zabranjujete, gospodine direktore?

– Zabranjujem Vam da se kreveljite! – dahtao je Egon; sada je bio potpuno promijenjen.

– I postići ću ono što tražim! Blebetate, lažete! Zabranjujem Vam ovu vražju, usranu komediju!

– Komediju? Joj! Joj!

– Pretvaranje!

– Pretvaranje? Oprostite, ja sam Rus, mislim da ne razumijem točno značenje ove riječi, jer znate koliko je teško čovjeku u potpunosti ovladati jezikom. Mogu li zamoliti za pojašnjenje?

– Ne smijete! Ništa ne smijete! Začepite gubicu dok Vam ne dam dozvolu! [...] Dobro znate da znamo da ste prisluškivali tamo pred vratima!

Razgovor 2

Kako i zašto Skobenski upada u sobu u kojoj Štefanija razgovara s bratićima? Zašto se tako elegantno obukao? Djeluje li u ovom prizoru čudesno? Koje ste mu osobine čudesnosti pripisali u cijelom romanu? Zašto je u odlomku tako rječit? Objasnite činjenicu da cijela kuća prisluškuje. Kako su opisani Skobenski, Štefanija i dva bratića? Kako Skobenski odgovara na optužbe Štefanijinih bratića da je lažljivac i komedijaš?

Iz sljedećih rečenica u odlomku izdvojite sve detalje koji se nižu kako bi stvorili posebno produbljeno raspoloženje. Pokušajte odglumiti taj prizor tako da obratite pozornost na sve opisane zvukove koje snimate i potom poslušate nekoliko puta. Kako bi ovaj prizor djelovao u filmu?

»Bilo je vrlo tiho, cipele su više šuštale nego škripale, Rus je hrtovim korakom hodao po tepihu; a kad je stao, zašuštala je Štefanijina haljina: brzo se ispružila prema njemu da mu pruži ruku na poljubac.

Istovremeno je kucnuo sat – svi šumovi su utihnuli na trenutak tišine – u klaviru se začula struna, dvije su se muhe zalijepile u uglu prozora, bilo je jedanaest udaraca, kao neke davne kišne noći, još je jedan list pao u božure na stol, bijeli pijesak zaškripao je pod lipovim krovom jer je Jožek iz Šempavela na kolicima vozio čabar s napojem.«

MOTIVACIJSKI LIST 2: *Gatsby* (Fitzgerald 2007: 46–47)

»Ja sam *Gatsby*«, smjesta je rekao.

»Molim?« uskliknuo sam. »O, oprostite.«

»Mislio sam da znate, ratni znanče. Bojim se da nisam baš najbolji domaćin.«

Uviđajno se nasmiješio – mnogo više nego uviđajno. Bio je to jedan od onih rijetkih osmijeha s daškom vječnog obećanja na koji možda naiđeš samo četiri ili pet puta u životu. Na trenutak je zagrlio – ili se barem tako činilo – cijeli vanjski svijet, a zatim se usredotočio na tebe s nezaustavljivom predrasudom u tvoju korist. Razumio te je samo onoliko koliko si želio da te razumije, vjerovao je u tebe kao što bi i sam vjerovao u sebe, tvrdio je da je o tebi stvorio upravo takav dojam kakav si se nadao stvoriti na vrhuncu svojih moći.

Upravo je na ovoj točki nestao – i gledao sam u elegantnog mladog neotesanca, godinu ili dvije nakon tridesete, čija je razrađena formalnost govora bila gotovo smiješna. Prije nego što se predstavio, imao sam snažan osjećaj da pažljivo bira riječi. [...]

Nakon što je otišao, odmah sam se okrenuo prema Jordan – morao sam joj reći za iznenađenje. Mislio sam da je *Gatsby* je debeo sredovječni čovjek crvenih obraza.

»Tko je on?« upitao sam je. »Možda znate?«

»Čovjek po imenu *Gatsby*.«

»Mislim, odakle je? I što radi?«

»A sada ste vi započeli s tim?« odgovorila je s blagim osmijehom. »Pa da, jednom mi je rekao da je studirao na Oxfordu.«

Iza njih se stala stvarati neka maglovita pozadina koja se raspršila nakon njezine sljedeće napomene.

»Ali ja to ne vjerujem.«

»Zašto ne?«

»Ne znam«, inzistirala je, »ali mislim da to nije istina.«

Nešto me u njezinom glasu podsjetilo na izjavu onih dviju djevojaka da je »Gatsby nekoć možda ubio nekoga« i samo je još više pobudilo znatiželju. Bez oklijevanja bih povjerovao informaciji da je Gatsby došao iz močvara Louisiane ili istočne strane New Yorka. To je bilo razumljivo. Ali mladići – barem sam tako zaključio iz svog neiskustva – ne mogu mirno doći niotkuda i kupiti palaču uz Longislandski prolaz.

Razgovor

Kako Gatsby govori? Zašto u romanu tako rijetko govori? Kako biste objasnili njegov nedostatak rječitosti u ovom odlomku (»[...] čija je razrađena formalnost govora bila gotovo smiješna. Prije nego što se predstavio, imao sam snažan osjećaj da pažljivo bira riječi«)? Usporedite njegov nedostatak rječitosti s rječitošću Feliksa. Što ste ustvrdili? Zašto je i pripovjedača Nicka odjednom počeo interesirati Gatsby? Što mu je potaknulo znatiželju? Kako biste objasnili osnovu njegove radoznalosti: »Ali mladići – barem sam tako zaključio iz svog neiskustva – ne mogu mirno doći niotkuda i kupiti palaču uz Longislandski prolaz«? Usporedite kvalitetu pripovijesti slovenskog i američkog romana.

MOTIVACIJSKI LIST 3

1) Feliksovo raskrinkavanje Skobenskog (Hieng 1993: 314–315)

Leonide Jurjeviču, znam tko ste.

Znam koliko ste stari.

Znam kada ste pobjegli – kada su Vas otjerali – iz onog lijepog garnizona, kada ste se zapisali među igrače. Tako nepomično sjedite, kao da Vam je svejedno što znam. Vidim Vas u ogledalu. Godine Vam se pošteno ocrtavaju, obraz Vam se odvikao od šminke.

Znam da ste dijete svećenika. Na kadetsku školu došli ste po protekciji.

Kada sam popio malo Vašeg pića, postao sam hrabar, pa ću Vam kako priliči reći kakvu sam podlost učinio dok ste tumarali. Ostavili ste ključ na vrhu dovratka i ja sam ga odmah primijetio, prolazio sam. Žene su bile u sobama, sva-ka sa svojim problemima. Tada mi je sinulo da preda mnom nema nikakvih prepreka, moralne ionako nisam primjećivao, zavaravao sam se, možda ću osim ključa od sobe otkriti i ključ karaktera gospodina Skobenskog, što će pomoći u detektivskom poslu. Našao sam Vaše dnevnike! U blagajni koja je bila otvorena! Sami ste krivi, lakomisleno rukujete ključevima! Pet crvenih bilježnica, prugastih i požutjelih! Kad sam počeo čitati, oborilo me s nogu, kako se to kaže u ovim krajevima, otkrio sam, naime, šokantnu sličnost između nas, unatoč razlici u godinama: oboje pišemo dnevnik, oboje na različitim jezicima koje po sili prilika znamo. Imao sam problema s ruskim i ruskim pismom. Dopustite mi da Vam udijelim kompliment: vrlo ste pismeni, gospodine Skobenski, sami ste stekli dobru naobrazbu koju Vam svećenički dom i kadetska škola sigurno nisu mogli ponuditi. Čestitam!

Tako kao što sad sjedite tamo u tom crnom naslonjaču, vjerojatno ste sjedili na ležaju u okružnom vojnom zatvoru... mjesto sam zaboravio, a nije ni važno... [...]

Rasplet klasičan: posegli ste u garnizonsku, beznačajnu blagajnu, bezobzirni drug Vas je, kao što je bilo za očekivati, prijavio, bomba je eksplodirala. Sjećate li se možda imena onog bezobzirnog poručnika? Otkrio sam ga u trećoj bilježnici i zapamtio prezime jer mi se činilo štosno. Zvao se Tancev.

Ustrijelili ste ga 16. studenog 1917. prema starom kalendaru; našli ste ga iza teretnih skladišta postaje u Sevastopolju, ispraznili ste u njega šaržer belgijskog revolvera, a on je dugo stajao, i njihao se, i srušio se, i gledao začuđeno kocke šećera koje su padale iz vreće koju je ukrao. Taj događaj niste sakrili ni retuširali, što mi se čini sasvim u redu jer su razbojnici zlo za vlast, bila ona revolucionarna ili legalna. Sporedna napomena: među starijim bilješkama, među onima iz garnizona na rijeci Meži, stoji: »Nosom je neprestano u Svetom pismu. Ako ga ikada ometeš, blijedo pogleda kao crni pas iz kućice. Pasji Tancev.«

Sedam godina čekanja.

To da su mi ostale cijele rečenice govori Vam koliko cijenim sadržaj, a posebno zorni oblik vaših dnevnika. (Na kraju krajeva, čitao sam potajice i svaki čas bi me jedna od naših dama mogla iznenaditi i razotkriti. »Bolesnika uho-di!« vrisnula bi.) Ja, kao što je rečeno, ne vjerujem u Vašu bolest, zato ovako obijesno skačem na Vašu šutnju.

2) Tomovo razotkrivanje Gatsbyja (Fitzgerald 2007: 117–118)

»Već sam utvrdio koje su te vaše ‘drogerije’.« Okrenuo se prema nama i verglao. »On i taj Wolfshiem kupili su

dosta drogerija ovdje i u Chicagu, te u njima kroz prozor prodavali žitni alkohol. Ovo je jedno od njegovih umjetničkih djela. Već mi se na prvi prvi pogled činilo da šverca alkohol i nisam puno pogriješio.«

»Pa što?« rekao je Gatsby pristojno. »Vaš prijatelj Walter Chase očito nije toliko uobražen da nam se ne pridruži.«

»Vas dvoje ste ga ostavili na cjedilu, zar ne? Dozvolili ste da ode u zatvor u New Jerseyu na mjesec dana. O Bože! Trebali biste čuti što Walter ima za reći o *Vama*.«

»Došao je kod nas bez novčića. Bio je vrlo sretan što je mogao nešto zaraditi, ratni znanče.«

»Nemojte me više zvati ratnim znancem!« zavapio je Tom. Gatsby nije ni otvorio usta. »Walter bi Vas mogao tužiti na temelju zakona o kladenju, ali Wolfshiem ga je zastrašivanjem natjerao na šutnju.«

Na Gatsbyjevo lice vratio se onaj isti strani, ali prepoznatljiv izraz.

»Te drogerije bile su prilično nevina stvar«, polako je nastavio Tom. »Sada, naime, imaju nešto u planu o čemu se ni Walter ne usuđuje govoriti.«

Pogledao sam Daisy, koja je prestrašena zurila čas u Gatsbyja, čas u svog supruga i u Jordan koja je počela balansirati nevidljiv, ali zanimljiv predmet na vrhu svoje brade. Zatim sam se ponovno okrenuo prema Gatsbyju – i njegov me izraz lica osupnuo. Izgledao je – i to govorim s dubokim prijezirom prema uobičajenim klevetama u njegovom dvorištu – kao da bi »nekoga ‘ubio’«. Na trenutak se njegovo lice moglo opisati upravo na ovaj neobičan način.

Sada više ništa, a Gatsby je počeo strastveno razgovarati s Daisy, skrivajući sve, braneći svoje ime od optužbi koje uopće nisu ni bile izrečene. Ali sa svakom riječju povlačila

se sve više, pa je popustio, a kako je poslijepodne odmicalo, samo su se mrtvi snovi i dalje borili i pokušavali dostići ono što više nije bilo dostižno, nesretno, očajnički su stremili prema tom izgubljenom glasu na drugom kraju sobe.

Taj glas iznova je molio da idemo.

»*Molim te, Tome! Ne mogu više.*«

Njezin uplašeni pogled dao je do znanja da su sve njezine možebitne namjere i sva njezina hrabrost propali zauvijek.

Razgovor

Usporedite kako se u oba odlomka raskrinkava raskoš. Po čemu su trenuci istine, odnosno bijede slični i različiti? Koji odlomak sadrži i humor? Kakav je u slovenskom odlomku učinak činjenice da »optuženi« uopće ne govori? Izuzev te dramske šarolikosti (šutnja Skobenskog), u odlomku se nalaze sljedeća obilježja koja obogaćuju pripovijest: nakon grdnje slijedi pohvala (»Dopustite mi da Vam udijelim kompliment.«), gradacija ili stupnjevanje razotkrivanja ubojstva, naturalistički i istodobno estetski opis smrti (»Tancev se njiše i zatim pada, iz ukradene vreće ispadaju kocke šećera.«), spajanje različitih karakteristika stvara dramatičnost i dinamičnost (»Tancev je špijun i lopov, iako fanatično čita *Sveto pismo*.«). Sami utvrdite zašto američka pripovijest nije tako kvalitetna. Pomozite si sljedećim značajkama: prevlast dijaloga koji nastoji djelovati primarno mimetički, ponavljanje istih riječi (»uplašen«), očigledno tumačenje stvara ponavljanja, a ona pak redundanciju i monotoniju (»Njezin uplašeni pogled dao je do znanja da su sve njezine možebitne namjere i sva njezina hrabrost propali zauvijek.«), klišejski stil (»[...] kako je poslijepodne odmicalo, samo su se mrtvi snovi i dalje borili i pokušavali dostići ono što više nije bilo dostižno«) itd.

Kralj Betajнове i Sluge

Za čitanje Cankarovih drama Kralj Betajнове (slov. Kralj na Betajnovi) i Sluge (slov. Hlapci) na maturi, osim interpretativne i komparativne analize, odnosno sinteze, predlaže se i nova metoda književne interpretacije, tj. razmatranje drama uz pomoć početka i kraja. Tako je istraživanje Cankarove (dramske) poetike, u kojoj se ističu karakteristike koje još danas djeluju aktualno i nadilazeće (reformatorski osjećaj, otvorenost prema poznatom i nepoznatom, prepletenost književnih rodova, poseban odnos erosa i thanatosa, iskrenost, inovativnost), postavljeno u sadašnjost analizom više elemenata. Oni su: opis početnog mjesta radnje i značajnih predmeta ili dramskih osoba u njemu, prvi prizor, naslov, usporedba otvorenog i zatvorenog kraja te rasvjetljavanje kvalitete i višeznačnosti obje drame.

Za maturu 2020. pod naslovom *U svijetu Cankareve dramatike* odabrane su četiri drame: *Za dobro naroda* (slov. *Za narodov blagor*, 1901), *Kralj Betajнове* (1902), *Sablazan u dolini šentflorijanskoj* (slov. *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*, 1908) i *Sluge* (1910). Ove drame nisu samo najbolje Cankareve drame, već od svog prvog izdanja i izvedbe u Sloveniji predstavljaju stup slovenske dramatike. Svjesna sam da književno-znanstvena činjenica o kvaliteti Cankarevih drama nije uvijek dovoljno snažan poticaj za produbljeno čitanje mladog čitateljstva, pa ću u nastavku predstaviti neke mogućnosti za njihovu aktualizaciju u novom tisućljeću, a istovremeno ću ukazati na neka nova interpretativno-analićka razmatranja tekstova. Osnovno pitanje koje će me voditi u komparativnoj analizi i sintezi jest: kako čitati i gledati Cankareve drame danas, više od sto godina nakon njihovog prvog objavljivanja i uprizorenja? Budući

da su četiri drame sadržajno i formalno bogate, a njihova bi raznolikost zahtijevala opsežniji članak, detaljnije sam analizirala samo dvije, *Kralja Betajнове* (1902) i *Sluge* (1910); njihova interpretativna i komparativna analiza novim pristupima trebala bi biti poticaj za slično obrađivanje drama, kojima se zbog ograničenog opsega ove rasprave nisam mogla posvetiti, a one su *Za dobro naroda* i *Sablazan u dolini šentflorijanskoj*.

Vrijednost i aktualnost četiriju drama Ivana Cankara (1876–1918) danas možemo smisleno vrednovati ako ih najprije smjestimo u poetološki i povijesni kontekst, dakle u okvir Cankarove poetike i vrijeme njihova nastanka, a zatim ih analiziramo i interpretiramo s obzirom na nove, suvremene načine; jedan od njih je istraživanje početaka i kraja drama – njima ću se i sama posvetiti. Cankarovim dramama lakše se približavamo ako poznajemo njegovu poetiku, na koju ukazuje već prva Cankareva knjiga, zbirka pjesama *Erotika*. Ona je svojom objavom nagovijestila početak novog književnog pokreta u Sloveniji – moderne – zajedno s knjigom *Vinjete* i Župančičevom *Čašom opojnosti*. *Erotika* je ukazala na nekoliko poetoloških karakteristika, temeljnih za cjelokupno Cankarevo stvaralaštvo, dakle i dramatiku: izrazitu subjektivnost, svjesno prekoračenje granica ustaljene (po)etike, sklonost posebnoj estetici (također estetici ružnog), novoromantičarsku emotivnost, bogatu maštu, veliki udio autobiografičnosti i empatičnosti, smisao za ritmičnost, čak muzikalnost priče, te za raskošne opise, odlučnu tendencioznost, aforističku refleksivnost, ironiju, samosvijest i karikaturu. Sve te karakteristike možemo prepoznati i u prvoj pripovjednoj knjizi *Vinjete* (1899), u kojoj je autor u crtici *Epilog* programski najavio prijelaz s realističko-naturalističkog smjera na simbolizam, dekadenciju, impresionizam i socijalni (socijalistički) realizam, što

se spojilo u sofisticiranu kombinaciju različitih književnih pravaca, smjerova, načina i oblika (Zupan Sosič 2018: 205).

Navedena obilježja *Erotike* ocrtale su se i u Cankarevim dramama koje su, kao i ostali autorovi tekstovi, plod posebne poetike, zbog koje je Cankar odstupio od tadašnjih (slovenskih) književnih standarda, a nekim karakteristikama i u ovom trenutku djeluje netradicionalno. Posebno ću izdvojiti sljedeće: reformatorski osjećaj, otvorenost prema poznatom i nepoznatom, preplitanje književnih rodova, poseban odnos *erosa* i *thanatosa*, iskrenost, inovativnost. Prvu karakteristiku, reformatorski osjećaj, Cankar je spomenuo već u svom poznatom pismu Zofki Kveder 1900. godine, u kojem najavljuje svoj oproštaj od dekadencije jer se odlučio za obnovu u društvenom i književnom smislu. Prije Cankareve dramatike slovenski su prostor zauzimale tri dramske vrste (Koruza 1997: 19–20); komedija Linhartova modela, seoska drama i građanska drama. Ne čudi što je Cankar na sve načine nastojao reformirati dramsku tradiciju novim dramskim vrstama, odnosno žanrovima, npr. društveno-kritičkom komedijom (*Za dobro naroda*), društveno-kritičkom dramom s primjesama kriminalističkog žanra (*Kralj Betajнове*), farsom i tragikomedijom (*Sablazan u dolini šentflorijanskoj*), satirom, tragedijom i dramom s otvorenim krajem (*Sluge*). Druga karakteristika neposredno je povezana s prvom jer je dramatičar u svoje drame nastojao uključiti općepoznate probleme i ćorsokake (npr. krvoločnost kapitalizma, stranačku borbu, konformizam) i nepoznate ili čak tabuizirane teme (obiteljsko nasilje, netradicionalna erotika).

Preplitanje književnih rodova kao treća karakteristika nije temeljna samo za Cankarevu dramatiku već i za sve književne rodove u kojima je stvarao, a to su pripovjedništvo,

pjesništvo, dramatika i esejistika. Cankar je svoj umjetnički put započeo kao pjesnik, no unatoč tome što više nije pisao pjesme, ostao je pjesnik, što je vidljivo u njegovom posebnom osjećaju za ritam, sažetosti i pjesničkoj estetici; navedenu pojavu u njegovom književnom djelovanju nazivamo lirizacijom,⁷⁶ a posebnu sklonost raspravljanju i kruženju oko srži problema možemo pripisati esejizaciji. U dramatici su prisutni i ostali Cankarevi talenti, dakle lirska, epska i kritičko-esejistička nadarenost, a svoj dramski senzibilitet, prije svega osobitu sklonost vizualnosti, znao je prenijeti i na sve ostale književne rodove. Također je prvi na poseban način spojio temu ljubavi i smrti, a najinovativnije od odabranih drama upravo u *Slugama*. Ova četvrta karakteristika neposredno je povezana s petom, iskrenošću, jer do Cankara nitko nije tako iskreno riječima oblikovao teme ljubavi i smrti, te njihove smislene povezanosti, kao ni druge osjetljive teme. Šestu karakteristiku Cankareve poetike – inovativnost – mogli bismo shvatiti kao zajednički nazivnik već navedenih pet karakteristika jer je Cankar svojom posebnom poetikom u slovensku dramatiku unio toliko inovacija koliko nitko prije njega; u nastavku ću moći spomenuti samo neke od njih.

Približavanje Cankarovim dramama kroz poetološke karakteristike klasičan je potez kojemu ću radi aktualizacije i suvremenog čitanja ili gledanja drama u nastavku pridružiti novu metodu književne interpretacije, tj. obradu drama uz

⁷⁶ Lirizacija i esejizacija u dramatici su vrste digresije. Proces preoblikovanja drame unosom lirskih elemenata, odnosno približavanje dramske građe lirici ili liričnosti na različite načine (Zupan Sosič 2017: 336) jest lirizacija, a esejizacija je vrsta digresije, odmak u smjeru labavljenja dramske jezgre kada se ona unošenjem esejističkih elemenata prekida, preusmjerava ili preoblikuje (Zupan Sosič 2017: 324). Za obje karakteristike ispišite, odnosno označite odlomke iz drama, a isto tako razložite ostale karakteristike Cankareve poetike u sve četiri drame.

pomoć početka i kraja, čime se preispituje i obogaćuje analiza i sinteza. Stoga ću analizirati dvije drame Ivana Cankara, *Kralj Betajnov* i *Sluge* kroz bitne elemente teksta, kroz početak i kraj drame. Obje su, naime, u svakom književnom tekstu brzo uočljive i značajne pozicije. S obzirom na značajnost strukture književnog teksta, koju naglašavaju različiti teoretičari, sama ću pozornost također usmjeriti na istaknuta mjesta u pripovijesti, tj. na početak i kraj, što su već ustaljene karakteristike u svjetskoj teoriji pripovijesti, ali kod nas još nisu (Zupan Sosič 2017: 138). Kako bi analiza bila što neovisnija, najprije nekoliko pitanja. Kako tumačite dva početka? Što mislite o dva prostora radnje opisana u didaskalijama; u prvoj drami to je prolazna soba, a u drugoj gostionički vrt? Kako biste se osjećali u takvim prostorima? Koje riječi i koja značenja mislite da su važni u dva početka drama? Kako didaskalije utječu na čitateljev ulazak u dvije drame? Zašto su početni prizori slični? Što oba anticipiraju? Ostvaruju li se njihove anticipacije u nastavku drama, a posebice u njihovu završetku? Kako tumačite oba naslova drama? Misлите li da su prikladni, odnosno kakve biste vi odabrali? Što ste osjećali na kraju prve, a što na kraju druge drame i zašto? Kako završeci drame utječu na vaše razumijevanje dviju drama?

Početak drame

Kao što teorija pripovijesti uči da je za tradicionalni početak pripovijesti obično karakterističan opis mjesta radnje (Zupan Sosič 2017: 140–141), za dramu je također karakteristično da se taj opis nalazi u uvodnim didaskalijama. Prostor koji se opisuje na početku u pravilu će biti glavni prostor radnje, osoba u njemu središnja književna osoba, a opisani predmeti značajni za temu ili priču kroz cijeli tekst.

Kao što u čitanju pripovijesti moramo obratiti pozornost na sekundarni tekst (npr. predgovor, uvod), u čitanju drame ne smijemo zaboraviti važnost didaskalija. Početne didaskalije (Motivacijski list 1) opisuju mjesto radnje u drami *Kralj Betajnov* kao prolazni prostor, kao posrednika između gostionice, trgovine i sobe u kući. Iako je soba napola kućna, napola gostionica namijenjena intimnijim gostima, oni se ne mogu osjećati potpuno kao kod kuće jer su stalno izloženi dolasku stranaka koje mogu čuti i njihove osobnije razgovore. Čitatelj bi u takvoj prostornoj atmosferi trebao osjetiti napetost, suzdržanost, čak i tjeskobu. Gostionica i trgovina posve su, naime, profani, čak i banalni prostori kapitala u kojima je čovjek značajan samo onoliko koliko plaća; ni ljubaznost koju ljudi uživaju u ovim prostorima nije potpuno prirodna, već je posljedica poslovne ili komercijalne uslužnosti. Izuzev atmosfere, koju nudi takav izbor početnog prostora, vrlo su važne i slike. Po zidovima su obješene slike lova⁷⁷ i piva koje potvrđuju prosječnost, čak vulgarnost prostora i izbora opreme prostorije, a istovremeno predviđaju eksplozivnu mješavinu same drame: nasilja i alkohola (alkoholna opijenost koči jasan pogled na stvari). Za to raspoloženje značajna je čaša (istražite gdje se i kako pojavljuje u cjelokupnoj drami). Ne samo da se oba Krneca stalno opijaju vinom, vino djeluje kao jeftina sirovina, čak i mito, jer ga Kantor nudi raznim ljudima koje želi pridobiti na svoju stranu. U najvećoj mjeri perverzno – kao otkupnina za Bernota – djeluje na kraju drame kada Kantor naredi Francki da Bernotu prije osude natoči čašu vina. Iako zna da je njezin zaručnik nevin i da mu je zajednica pripisala Kantorovu krivnju, bez riječi mu odnese čašu

⁷⁷ Slike lova anticipiraju lovačku pušku, glavno sredstvo kriminalističkog zapleta. Naime, Bernot u lovačkoj opremi zaboravi je u kutu, a Kantor je kriomice uzme i njime upuca Maksa Krnea.

vina posljednji put, a Kantoru čak kaže da ju je popio i da ga pozdravlja. Nazdravljanje čašama vina nije samo završni čin *Kralja Betajнове* već je i čin potvrde Kantorove podobnosti za sadašnju i buduću funkciju, koju će potvrditi izbori.

Prostor radnje u drugoj drami manje je tjeskoban, ali ipak ukazuje na prizemljenost i malenost. Naime, gostionički vrt, s jedne strane, mjesto je opuštanja i manje obvezujuće komunikacije, a s druge strane, kako se značajne stvari – izbori – otkrivaju na sasvim neprimjerenom mjestu kao što je gostionica, zato već na početku dobivaju konotacije nečeg banalnog, manipulativnog i konformističkog. Budući da je okolica opisana kao mala i ljubazna (npr. ljubazna bijela kuća s malim trijemom, mala šupa), čitatelji su tim više osupnuti kada pobijedi neželjena stranka, dakle klerikalna, te počne, ne previše ljubazno, obračunavati se sa svojim protivnicima. Značajna riječ u početnim didaskalijama *Sluga* je ograda (istražite njezinu prisutnost, značaj i ulogu u ovoj drami,⁷⁸ usporedite je s prethodnom dramom), koja već općenito znači podijeljenost, ograničenost, neotvorenost za napredak. U najvećoj mjeri iznenađujuće, dakle, dramski učinkovito, djeluje postavljanje prvog prizora u toj okolini. Naime, ljubavni prizor odvija se u posve netipičnoj okolini intime jer je riječ o banalnom javnom prostoru koji već tradicionalno nije primjeren za ispovijedanje pravih ljubavnih osjećaja. Sličnost između obaju, unatoč različitosti njihovog odnosa, pogled je s krajnje točke, s točke hlađenja ljubavi; u *Kralju Betajнове* Francka je već zaručena, a u *Slugama* Jerman spoznaje Ankinu hladnoću, znak njihova rastanka. Prve riječi u replikama u obje drame bave se refleksijom ljubavi i pokušavaju riješiti ono što se ne može riješiti. Približavanje osobnog poraza anticipira i društveni

⁷⁸ Razmislite o ulozi ograde na Motivacijskom listu 2, 3. točka.

poraz koji će se događati kroz dramu na način da će osobno postati političko, što je postalo poznata parola tek kasnije, u drugoj polovici 20. stoljeća, u feminističkom i ljevičarskom diskursu (engl. *the personal is political*).

Naslov

U interpretaciju početaka pripadaju i tumačenja naslova. Oni nisu važni samo za sastavljanje naših čitalačkih dojmova već i za dinamiku čitanja. Riječ je o svojevrsnim nagađanjima koja čitateljsku znatiželju, značajnu kategoriju čitateljske koncentracije, osobito kod mladih čitatelja, a potvrđivanje svoje hipoteze o naslovu kroz cijelu dramu slično je traganju za indicijama⁷⁹ ili ključevima u kompliciranom slučaju, što čini naše čitanje zanimljivim. Ne samo čitanje kriminalističkog žanra (*Kralj Betajnovce* sadrži i elemente kriminalističkog žanra), ostalo čitanje također treba organizirati tako da se čitatelji osjećaju kao detektivi koji polako, neprestano i produbljeno traže indicije te ih sastavljaju u konačan rasplet. Naslovi, naime, ne vode samo proces čitanja s porukom na što se tijekom čitanja treba usredotočiti, već nude i jezgru (Zupan Sosić 2017: 146) oko koje ćemo organizirati interpretaciju. Postoji opće pravilo prema kojem knjizi pristupamo s očekivanjem kako ćemo oblikovati interpretaciju s obzirom na prikladnost naslova zato što upravo naslovi obično nude ključ za tumačenje priče, odnosno upućivanje na to kakvu ćemo priču čitati. Pri izboru naslova ili podnaslova autor polazi od potrebe da što sažetije ponudi osnovnu informaciju o sadržaju tog teksta (referencijalna uloga), privuče pažnju čitatelja (konotativna

⁷⁹ Indicije ili znakovi vode k nekom zaključku. Prema Pierceovoj tipologiji (Zupan Sosić 2017: 331–332), upućivanje je, s jedne strane, dinamično povezano s individualnim predmetom, a druge strane sa smislom ili sjećanjem na osobu koja mu služi kao znak, npr. dim je znak vatre.

funkcija) i izrazi svoju vlastitu osobnost (ekspresivna sposobnost – Katnić-Bakaršić 2001: 269). Naime, naslov je svojevrsni tekst teksta, njegov sažetak i mjesto »obuhvaćanja« teksta.

Naslovi dviju drama vrlo su promišljeni, Cankar ih je »našao« neposredno prije objave, za *Kralja Betajnov* pitao je za savjet izdavača Schwentnera, a *Sluge* (1910) čak je namjeravao nazvati *Nova vremena* (Moravec 1969: 138); kasnije slično naslovljuje svoj roman *Novi život* (slov. *Novo življenje*). Oba nagovještavaju temu obiju drama, pa je dobro provjeriti njihovu preciznu semantiku. U *Rječniku slovenskoga književnoga jezika* 2 riječ kralj ima barem dvostruko značenje; vladar i netko tko je zbog određenih sposobnosti najvažniji u svojoj okolini. Riječ sluga također obilježava dvostruka semantika: riječ je stalno unajmljenom čovjeku za ispomoć u seoskim poslovima, ali može imati i pogrdno značenje za onoga tko je pretjerano privržen nadređenima. Kralj je riječ koja se u prvoj drami pojavljuje nekoliko puta, a sluga je središnja riječ druge drame (pratite gdje se i kako pojavljuju riječi kralj i sluga u obje drame). Budući da obje riječi tvore klasični model hijerarhije moći (kralj–sluga), obje se pojavljuju u obje drame, a problematizacija odnosa obaju članova pokretačka je snaga, čija su poluga izbori. U obje drame u središtu su zbivanja izbori i sve ono što uvijek prati borbu za vlast: izbori su, naime, pokretački element za istraživanje djelovanja mehanizma moći. Naslovom *Kralj Betajnov* Cankar u naslov postavlja ime glavnog lika, što ne bi imalo simboličku vrijednost da se naslov sastoji samo od prezimena, tj. Kantor. Za razliku od prve drame, dramatičar naslovom *Sluge* još ne govori tko je glavni lik. Iako je najraširenija teza da se radi o učitelju Jermanu, iz naslova bismo mogli zaključiti da je riječ o kolektivnom junaku, bezimenoj gomili čiju je predodžbu posudio učiteljski

status. U tom su smislu i tumačenja u prošlosti pokušala ublažiti bijes pojedinih učitelja koji su smatrali da se njihova profesija dramom blati – jer nisu razumjeli simboličnost sluganstva svih ljudi, jednostavno rečeno, slovenskog naroda u određenom povijesnom trenutku, tj. 1907. godine koja je, dakako, vremenski i prostorno rastezljiva i stoga univerzalna.

Dolar (2017: 147) upravo tu godinu smatra važnom za antagonizam koji se krajem 19. stoljeća u slovenski identitet usidrio, a potvrdio općim izborima 1907., kojem unatoč novim predstavama i novom ruhu kraja nema na vidiku. Iako je prošlo više od 110 godina i živimo u drugoj državi, čini se da je taj sukob i dalje konstanta. Godine 1907. održani su prvi izbori⁸⁰ u Austro-Ugarskoj na temelju općeg prava glasa (za razliku od drame *Kralj Betajnove*, gdje je riječ o parlamentarnim izborima), dakako, samo za muškarce zato što je opće pravo glasa za žene u Sloveniji uspostavljeno tek 1945. godine. Tada su pripadnici pobjedničke Slovenske narodne stranke bili označeni kao »klerikalci« jer su bili čvrsto povezani s Rimokatoličkom crkvom, a poraženi pripadnici Narodne napredne stranke bili su označeni kao

⁸⁰ Izbori su za Cankara bili značajni jer se i sam na njima kandidirao, ali ne na listi dvaju najvećih protivnika, nego na listi Jugoslavenske socijaldemokratske stranke koja je u tadašnje vrijeme bila smatrana krajnjom ljevicom. Već iz ove odluke jasno je da umjetnik nije nastojao podržati ni jednu ni drugu stranku, što opet ne znači da su bili ravnopravni (kao u popularnom sloganu, svi su isti, lijevi i desni). Prije se radilo o tome da je demontirao samo polje silnica unutar kojih su se borili, sam okvir koji je obuhvaćao i ograničavao njihove konfliktne političke poglede (Dolar 2017: 146–148). Ako analiziramo Cankarovu kritiku obje stranke u obje drame, uvidamo da je ona ipak oštija prema klerikalnoj stranci, a citat o Cankarevoj književnosti iz *Sluga* (1969: 23) potvrđuje skepsu prema obje: RAVNATELJ: [...] Ima tu nešto od Cankara. KOMAR: Van s njim! *Baci knjige na pod i odgurne ih nogom*. Nije on liberal, već... vrag zna što!

»liberali«. Zašto se Cankar uopće latio teme izbora i borbe za vlast? Mnogo je razmišljao o prijetnjama klerikalaca koje su se pojavile nakon njihove pobjede, ponajviše u listu *Slovenec*, te su najavljivale prestanak rada svim neistomišljenicima, o njima je predavao u Trstu (O Trubaru, 1908), a u svoj kalendarčić je napisao naslov Učitelji i *Slovenec* (Moravec 1969: 137–140). No, predstavu nije zamislio samo kao kritiku klerikalaca već i kao analizu mehanizma moći i s njom povezanih pojava: napredak, sloboda, konformizam, sluganstvo, ne-etičnost, krasnogovor, odnosno floskule (pokušajte objasniti sve pojave u obje drame).

Iako je Cankar već u romanu slične tematike *Martin Kaur* (1906) bio kritičan i satiričan prema vlasti, dramu je cenzura⁸¹ zabranila, a izvedena je tek nakon njegove smrti (1919), kada je tiskana inačica dobila uglavnom negativne kritike. Budući da je Cankar *Sluge* smatrao svojom najboljom dramom, unatoč poznavanju slovenske kritike i njezine ograničenosti, bio je potresen cijelim zbivanjem oko nje. Budući da dramu nisu izveli ni izvan slovenskih granica, kako su mu ranije obećavali, o takvim je uvjetima polemizirao u eseju *Bijela krizantema* (slov. *Bela krizantema*, 1910). Koliko je Cankar i u najmučnijim trenucima znao sačuvati smisao za humor kao vodilju vlastitog optimizma dokazuje i podatak da je raspisao nagradu za onoga tko označi sva 62 mjesta u *Slugama* koja je vlast proglasila

⁸¹ Cenzura je tada zabranila još nekoliko drama, od njih i Govekarovu *Kvrgu* (slov. *Grča*). Ista situacija je barem naizgled zbližila dva dramatičara, iako Cankar nije mogao zaboraviti da je Govekar gotovo šest godina ustrajno bio protiv izvedbe njegove drame i da je u to vrijeme morao prestati pisati dramatiku, te da je na sve načine dopriniosio negativnim kritikama njegovih drama. Slovensku situaciju o cenzuri kritizirali su i strani kritičari, npr. Josip Koren (Moravec 1969: 171–172) u časopisu *Savremenik*, u kojoj je izrazio začuđenost da slovenska javnost ne reagira na cenzuru.

sumnjivima – ovaj je podatak značajan i za razbijanje stereotipa o Cankarevoj malodušnosti, odnosno pasivnosti. Drama *Kralj Betajнове* (1902) doživjela je blažu sudbinu, iako je i ona dobila mnogo negativnih kritika, od kojih je najpodmuklija bila Govekarova kritika koja je hvalila neke književne kvalitete Cankarove drame, ali joj je zamjerala nemogućnost izvedbe – što je za dramu, dakako, u najvećoj mjeri negativna karakteristika, pogubna za izvedbu. Unatoč svim zapletima, drama je izvedena dvije godine kasnije (Moravec 1968: 278–298) i primljena ugodnim kritikama. Od svih Cankarevih drama upravo je drama *Sluge* uvažena kao u najvećoj mjeri izvorna; Mateja Pezdirc Bartol (2018: 182) smatra da je ta drama književno djelo koje nikada do kraja ne može biti pročitano i da zbog svih svojih kvaliteta ima isti status kao, npr. za Engleze Shakespeareov *Hamlet*, od kojega je Cankar posudio uvodni moto.

Kraj drame

Nije slučajno da čitateljev osjećaj o tome je li književni tekst zadovoljavajući ili nije uvelike ovisi o kraju. Čitatelji uz pomoć čitateljske konvencije pretpostavljaju da će autor svoje najbolje ili ključne misli iznijeti na kraju, pa stoga posljednjim stranicama pripisuju posebnu vrijednost. Prema Forsterovoj podjeli (Zupan Sosič 2017: 149–151), krajevi se danas nazivaju zatvorenim i otvorenim: zatvoreni kraj ima zaključak, a otvoreni ga nema. Uloga otvorenih krajeva (Reising 2002: 328) nije samo prekidanje kontinuiteta djela u kojem se pojavljuju već je i nastavljanje estetske (narativne) logike teksta jer nekonvencionalni ili alternativni tekstovi, kao što su u našem slučaju *Sluge*, anticipiraju otvoreni kraj. Subverzivnost otvorenog kraja najlakše ću objasniti usporedbom sa zatvorenim krajem, npr. u drami

Kralj Betajнове. Prije nego što usporedim dva kraja, postaviti ću još nekoliko uvodnih pitanja, na koja ću djelomično⁸² odgovoriti u nastavku, nadovezujući se na Motivacijski list 2, zbirku značajnih citata. Kako se razvija ideja nasilne borbe za vlast u prvoj drami i kako vlastodršci iskazuju svoju moć u drugoj? Koliko je značajan sukob Pepčeka i Francelja u prvoj drami? Kako Max prisili Kantorovu savjest da prizna ubojstvo svojeg bratića? Kako Max reagira kada Kantor ponovno stane na noge i još nemilosrdnije kaže da će gaziti preko leševa? Opišite trenutke »Kantorove slabosti« u kojima namjerava priznati ubojstvo Maksa Krnca. Zašto se Kantor odlučuje na nastavak svojeg kraljevanja?

Drama *Kralj Betajнове* već na početku (vidljivo iz didaskalija) najavljuje silovitu borbu za vlast u kojoj Kantor za dostizanje svojeg cilja – da bude kralj – upotrebljava sva sredstva (Rekao sam da mi se ne sviđa ograda i nemam savjesti, ako mi je kamen na putu, šutnem ga u stranu. – Cankar 1969: 45). Uzdizanje Kantorove vlastite moći i viška vrijednosti u ovoj drami povijest književnosti najčešće je povezivala s idejom nadčovjeka kod Nietzschea, ali i njegovom voljom za moć. Cankar je barem djelomično poznao Nietzscheovu filozofiju, pa tako i djelo *Tako je govorio Zaratustra*, no još je uvijek upitno povezati okrutnog i bezobzirnog kapitalista, danas bismo ga nazvali tajkunom, s konceptom nadčovjeka. Poveznica s ničeanstvom pomalo je problematična, a Kantorova poveznica s nadčovjekom posve je populistička zato što je Nietzsche upravo taj koncept tumačio prilično otvoreno i apstraktno, prije svega u trijadi svojih temeljnih pojmova nadčovjek – volja za moć – vječni povratak istoga. Značajno je u njegovim filozofskim tumačenjima da on nikada nije

⁸² Predviđam samo djelomične odgovore jer je u interpretativnoj analizi i sintezi bolje otvarati pitanja nego ograničiti daljnja čitanja preciznim tumačenjima ili konačnim odgovorima.

shvaćao nadčovjeka kao ostvarenje ideje u liku konkretne osobe (Safranski 2010), čak je i Zaratustra pogrešno tumačen kao njegov uzor. Nadčovjek u kompleksnoj i subverzivnoj Nietzscheovoj filozofiji, naime, označava most prema novom čovjeku, proces u kojemu će u budućnosti sadašnji čovjek, kojeg filozof ne cijeni previše pa ga stoga na nekim mjestima naziva i crvom, biti zamijenjen nadčovjekom koji nikako neće sadržavati bitne komponente već postojećeg čovjeka, tj. duhovnu prazninu, lijenost (kreativnosti) i strah. Svojom unutarnjom prazninom, neosjetljivošću za ljepotu, umjetnošću i kreativnošću Kantor ne može biti primjer nadčovjeka jer je njegova volja za moć vezana samo za goli mehanizam vladanja, a ne za stvaranje novih vrijednosti. U smislu kritičkog mimetičkog prikazivanja konkretnih odnosa kapitalističke moći drama i završava jer je Kantor samo skorojević i neetični kapitalist, a ne i primjer nadčovjeka: dvostruki ubojica, obiteljski zlostavljač i sociopat povećava svoju moć i nastavlja kraljevati⁸³ nekažnjeno.

Zdravica Betajnovaca sa zločincem nedvosmislen je zaključak ove drame, koji se kao zatvoreni kraj posve razlikuje od tzv. otvorenog kraja u *Slugama*. Vjerojatno ste već na početku ove studije i čitanja utvrdili što znači ovaj kratak završni prizor u kojem se pojavljuju tri elementa – majčin i Lojzkin glas, te Jerman – koji još jednom osvjetljujem na kraju našeg razmišljanja. Završni prizor nosi posebnu snagu zbog neočekivanosti, a iznenađenje zbog višeznačnosti i nerješivosti. Budući da je cijela drama tragična kritika

⁸³ Dio društvene odgovornosti za Kantorovo kraljevanje nose sugrađani i društvene institucije, koji samo stvaraju privid reda i pravednosti, a zapravo dopuštaju nasilje i trguju sa zločincem (Mislej u Pezdirc Bartol 2018: 171). I sama smatram da zbog te perverzne logike i ustaljene riječi mijenjaju svoje značenje, npr. moć se zove kruh, a opreznost je eufemizam za potkupljivost i koristoljublje.

političke prevrtljivosti i manipulativne vlasti, ukratko sluganstva,⁸⁴ te sukoba između društvenog i osobnog, svako pretjerano pozitivno rješenje Jermanova problema moglo bi se činiti površnim, iako gotovo mistični (fantazmatičan) prizor na kraju možemo interpretirati i izvan uobičajene logike, u duhu simbolističke poetike (usporedite i objasnite kraj u stripu D. Stepančića i A. R. – Roze). Čak predlažem tumačenje kraja dviju perspektiva, Jermanove i Kalandero-ve; naime, Jerman Kalandera postavlja za svojeg »nasljednika«, što snažno podsjeća na kraj romana *Na klancu*. Do višeznačnosti tumačenja otvorenog kraja može uvelike pridonijeti i interpretacija župnika, koja se obično kretala od čvrstog i nepokolebljivog apostola moći⁸⁵ do strpljivog

⁸⁴ Osim toga što ne dobivamo jasan odgovor na to kako Jermanova priča završava, Cankar nam u drami nije dao jasan odgovor ni na pitanje *Što smo mi Slovenci?* I sama smatram, slično Dolaru (2017: 157–158), da odgovor nije *Slovenci su sluge*. Prije svega zato što je autor ovu ostru i ekstremnu dijagnozu postavio prvenstveno s ciljem da u nama uzburka ono malo srca što je preostalo, dakle računa na našu empatiju (više o njoj u Zupan Sosič 2017: 102–111). Ova definicija – Slovenci su narod sluga – koja se desetljećima širila kao fraza, upitna je i zbog mazohizma i uživanja u samoomalovažavanju, te zbog prikrivenog zadovoljstva da smo toliko širokog duha da možemo ocniti sebe više nego što bi to drugi mogli. Budući da je ova izreka kroz povijest prilično izgubila izvorni naboj, Dolar (2017:158) je naziva oružjem kojim jedni Slovenci napadaju druge Slovence, nadajući se nekom poenu u političkim i svakojakim obračunima.

⁸⁵ Cjelokupna retorika drame temelji se na jednoj riječi koju župnik otkriva u osobnom razgovoru s Jermanom: to je MOĆ. (Objasnite citat »Jer postoji jedna riječ koja je živa i svima razumljiva: moć« na Motivacijskom listu 2.). Logično je da tu osnovnu riječ kao predstavnik vlasti, koji svoju moć na propovjedaonici umotava u znatno privlačnije riječi, ne može svima reći, može se povjeriti samo u četiri oka kada je otkriva kao skrivene sinonime i metafore drugih riječi. Time je razotkriva kao hiperonim za nadmoć i podređenost, za sluge i kraljeve. Time otvoreno potvrđuje da je svaki govor u konačnici samo govor moći i nema drugog ili drugačijeg govora kada se otkriva kao nositelj ovog neetičkog stava.

(katoličkog) mislioca. Jermanova etička dilema – nastaviti svoju misiju reformacije ili klonuti zbog ljubavi prema umirućoj majci – naime, uvelike ovisi o župniku, prilično ravnopravnom protivniku. Kao što se Jermanu postavlja etičko pitanje hoće li njegova majka zbog njegovih postupaka umrijeti nekoliko dana ranije, postavlja se i pitanje koliko je etično bilo kakvo nagađanje (župnikovo također) je li Jermanova ideja o napretku ubrzala majčinu smrt. Etičko je vjerojatno i pitanje je li život još uvijek vrijedan življenja ako skrivamo svoje srce.

MOTIVACIJSKI LIST 1: Počeci i krajevi drama

I. Ivan Cankar, 1968: *Kralj na Betajnovoj* [*Kralj Betajnovе*]. ZD, 4. knjiga. Ljubljana: DZS, 9 i 66.

1) Početak drame:

Napola kućna, napola gostionička soba za intimnije goste. Desno (od ogledala) su staklena vrata za trgovinu, iza lijevo zavjesa za kućnu sobu, lijevo vrata za hodnik i stepenice koje vode u gornje kućne sobe. Straga na sredini gostionički kredenc s čašama itd., na zidu kuke. U kutu lijevo djelomično pokriven stolić, desno veći nepokriven četvrtasti stol, naprijed bijelim stolnjakom prekriveni gostionički stolovi; slike lova i piva na zidovima.

Za malim stolićem straga lijevo Francka plete; Max hoda po sobi i ponekad ode do velikog stola straga gdje ima svoju čašu. Iz stražnje sobe čuje se klavir.

MAKS: Stvarno, Francka, mnogo se toga promijenilo u ovo vrijeme što sam lutao svijetom. Obogatili ste se, a ja sam prosjak, skitnica.

FRANCKA: Još možeš ići studirati, Maks. Otac bi ti dao novac, rekao je.

MAKS: Tvoj otac? Francka, misliš li da čovjek mora biti propalica ako ima zakrpane hlače i nepočesljanu kosu? Izgubio sam puno, Francka, život, budućnost, izgubio sam sve tako lijepe stvari. I tebe. Ili sam za sve to dobio nešto drugo što također ima svoju cijenu: ponos skitnice.

FRANCKA: Nisam te htjela uvrijediti, Maks.

2) Kraj drame:

KANTOR: [...] Neugodan je put do trona – čovjek mora do koljena gaziti u krvi i suzama. Svi su zločinci – ubijaju duše i ubijaju tijela. Tko želi naprijed, mora naprijed, mora šutnuti u stranu svaki kamen koji mu je na putu, mora, ako treba, preko leševa, mora preko gorkih ljudskih leševa. Tko me optužuje za nemilosrdnost, sam je preslab da bi bio nemilosrdan, a njegova je čednost licemjerje.«

ŽUPNIK: Istina je!

KANTOR: Prijatelji, ovo je put kojim idem. Nije me strah, nije me sram i stojim pred vama podignutog čela. *Podigne čašu*: Tko mi može nešto zamjeriti, neka govori, neka ne nazdravi sa mnom.

SVI: *ustanu i nazdravljaju s njim*: »Svi smo uz Vas«. Bog Vas blagoslovio, Kantore!

II. Ivan Cankar, 1969: *Hlapci* [*Sluge*]. ZD, 5. knjiga. Ljubljana: DZS, 9 i 65.

1) Početak drame:

U vrtu ispred načelnikove gostionice. S desne strane prijateljska bijela kuća s malom verandom. U pozadini zeleno

obojena niska ograda, iza ograde cesta. S lijeve strane u prvom planu mala šupa. Stolovi ispod drveća i na verandi.

Jerman i Anka ispred šupe lijevo.

JERMAN: Jedva da te pozdravim, žuri ti se drugdje. Ovu svoju ljubav osjećam kao grbu ili kao kozičavo lice ili zakrpanu suknju. Ne usuđujem se s njom pred tebe. Zato ću radije govoriti o vremenu.

ANKA: Baš si dosadan!

2) Kraj drame:

MAJČIN GLAS *iz sobe*: Franc!

LOJZIKIN GLAS *izvana*: Franc!

Lojzka iz pozadine, ogrnuta u plašt.

JERMAN: Čula si! Duša, djevojka, žena! Neka nas blagoslovi!

S njom prema lijevo.

MOTIVACIJSKI LIST 1: Citati iz drama

I. Ivan Cankar, 1968: *Kralj na Betajnovi* [*Kralj Betajнове*]. ZD, 4. knjiga. Ljubljana: DZS, 22, 25, 45, 66.

1) ŽUPNIK: Već je takva božja volja da su s jedne strane bogati, a s druge siromašni ljudi! Ne mogu vam ništa zamjeriti.

KANTOR: Ništa, da! To su samo odlučnost i moć: tko je moćan ide gore, a plašljivci i slabići klize dolje. Ništa mi ne mogu zamjeriti ili mi zamjeraju – to je ona sjena koja preda mnom hoda.

2) PEPČEK: Rekao je da će me ubiti.

ŽUPNIK: O, joj!

KANTOR: Što si rekao?

PEPČEK: Što smije?

KANTOR: Zar ne znaš da bi te zatvorili da si ga ubio?

FRANCELJ: Zatvorili?

KANTOR: Zatvorili, zatvorili! Zato se ne smije ubijati. [...]

3) MAKŠ: Ono što sam namjeravao, postigao sam. Sada imate ogradu preko koje ne možete. Savjest Vam kuca na prozor. Imate okovane noge. To sam namjeravao.

4) KANTOR: [...] »Put do prijestolja je nezgodan – treba gaziti do koljena u krvi i suzama. Svi su zlotvori – ubojice duša i tijela. Tko želi naprijed, mora ići naprijed, mora šutnuti svaki kamen koji mu stoji na putu, mora, ako treba, preko leševa, mora preko gorkih ljudskih leševa. Tko me optužuje za nemilosrdnost, sam je preslab da bi bio nemilosrdan, a njegova je čednost licemjerje.«

II. Ivan Cankar, 1969: *Hlapci* [*Sluge*]. ZD, 5. knjiga. Ljubljana: DZS, 11, 29, 32, 43, 44, 54, 62.

1) JERMAN: Narod će sam sebi pisati presudu; neće je pisati ni frak, a ni talar!

2) ŽUPNIK: [...] Rado bih još rekao: učitelj neka ostane iza svoje ograde, iza one koju su mu postavili crkva i narod. [...] Takav sluga je učitelj koji bi trebao mlade voditi k vjeri i Bogu, a on ih sablažnjuje.

3) JERMAN: [...] Riječi su bile duge, a zapovijed je bila kratka: postavi se na glavu, kako vrijeme i vremenske

prilike nalažu. Međutim, ja radije ostajem na svojim poštenim nogama. [...] *Jerman se okrene*: Znam molitvicu. Učiteljska čast zahtijeva da danas budeš bijel, a sutra crn, kako gospodar zapovijeda. Zahtijeva i da svoju glavu držiš na voljnom užetu kako bi se mogao s korišću prikloniti na sve četiri strane; a također zahtijeva da koljeno ne bude od kosti, nego od tijesta, pa da klekne nasred ceste u blato ako je prilika i zapovijed. I naposljetku zahtijeva da učitelj ima zaključana usta, a ključ od brave obješen na školska vrata. Znam je dobro, ovu molitvicu.

– ŽUPNIK: [...] Jer postoji jedna riječ koja je živa i svima razumljiva: moć. Živa je vječno, od svih riječi prva i posljednja. Pokori se, ne opiri se, glavna je zapovijed; sve drugo je privjesak i uljepšavanje. Tko se ravna prema ovoj zapovijedi, bit će mu otpušteni grijesi; tko je prekrši, ne gine mu smrt.

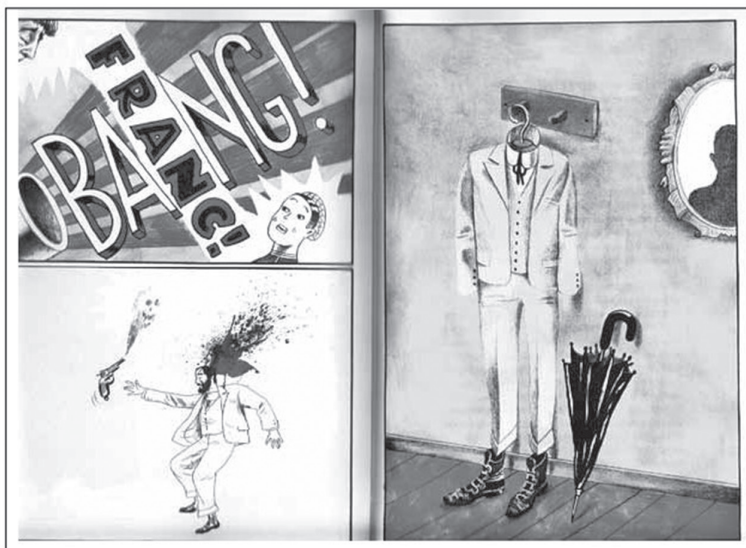
4) ŽUPNIK: Naumili ste sluge pretvoriti u ljude; put je težak i ide u krug, nikad ga nećete izmjeriti do kraja... nitko još nije.

– JERMAN: Pa ako ga ne izmjerim do kraja – išao sam kamo me je vodio moj pravedni put.

5) JERMAN: [...] Sluge! Za sluge rođeni, za sluge odgojeni, stvoreni za sluganstvo! Gospodar se mijenja, ali bič ostaje i ostat će vječno jer su leđa povijena, na bič naviknuta i biča željna!

6) JERMAN: Neću više održavati skupštinu. Ne bih zbog lošeg glasa. Evo, odlazim... daj mi ruku! *Pogleda njegovu ruku*. Kao dvije moje! Ova će ruka kovati svijet... Ne, neću više održavati skupštinu. Vi, koji imate u srcu mladost i u šaci snagu, vi gledajte! Na vaša će se leđa oslanjati svijet, moja su odustala... Star sam i pospan...

MOTIVACIJSKI LIST 1: Kraj drame *Sluge*. Damijan Stepančič, Andrej Rozman – Roza, 2017: *Hlapci: ko angeli omagajo* [*Sluge: kad anđeli posustanu*]. Bevke: Škrateljč (Zbirka Cankar v stripu), 144–145.



II. LITERATURA

- H. Porter Abbott, 2002: *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- H. Porter Abbott, 2003: *Narrative*. Cambridge: University Press.
- M. H. Abrams, 1999: *A Glossary of Literary Terms*. Orlando: Harcourt Brace College Publishers.
- Bernard Andrieu, Gilles Boetsch, 2010 (ur.): *Rečnik tela*. Beograd: Službeni glasnik.
- Vladimir Anić, Ivo Goldstein, 2000: *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Novi Liber.
- Mihail Bahtin, 1982: *Teorija romana*. Ljubljana: CZ.
- Chris Baldick, 1996: *The Concise Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford UP.
- Roland Barthes, 2014: O čitanju. *Strategije čitanja* (ur. M. Stošić). Beograd: Centar za medije in komunikacije, 41–51.
- Walter Benjamin, 1974: Pisac kao proizvođač. *Eseji* (prev. M. Tabaković). Beograd: Nolit, 95–114.
- Vladimir Biti, 1997: *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Maurice Blanchot, 2014: O čitanju. *Strategije čitanja* (ur. M. Stošić). Beograd: Centar za medije in komunikacije, 1–9.
- Silvija Borovnik, 1995: *Pišejo ženske drugače?* Ljubljana: Mihelač.
- Dragan Bošković, 2015: *Zablude čitanja*. Beograd: Službeni glasnik.
- Zoran Božič, 2008: Problem prvega branja *Krsta pri Savici* (empirična raziskava). *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine, metode. Obdobja 25* (ur. Boža Krakar Vogel). Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 369–383.
- Joseph Bristow, 1997: *Sexuality*. New York: Routledge.
- Ana Bužinjska, Mihal Pavel Markovski [Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski], 2009: *Književne teorije XX. veka*. Beograd: Službeni glasnik.

- George Gordon Byron, 1975: *Pesmi in pesnitve*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Ivan Cankar, 1970: *Zbrano delo*, 26. knjiga. *Pisma I* (tekst priredio i napomene napisao J. Munda). Ljubljana: DZS.
- Izidor Cankar, 1927: *Ivan Cankar, Izbrani spisi*, 6. zvezek (uvod i napomene napisao Izidor Cankar). Ljubljana: Nova založba.
- Nicholas Carr, 2011. *Plitvine*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Seymour Chatman, 1983: Karakter u pripovjednom tekstu. *Republika* 39/10, 113–139.
- Seymour Chatman, 1986: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, New York: Cornell UP.
- Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1987: *Rječnik simbola*. Rijeka: Tiskara Rijeka.
- Peter Childs, Roger Fowler, 2009: *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. New York: Routledge.
- Joseph Childers, Gary Hentzi, 1995: *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. New York: Columbia UP.
- Jonathan Culler, 2008: *Literarna teorija. Zelo kratek uvod* (prev. M. Cerkvénik). Ljubljana: Krtina.
- Jonathan Culler, 2004: Story and discourse in the analysis of narrative. *The Narrative Reader*. Ur. Martin McQuillan. New York: Routledge, 104–108.
- Jonathan Culler, 1983: *On Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Jonathan Culler, 2014: U odbranu nadinterpretacije. *Strategije čitanja* (ur. M. Stošić). Beograd: Centar za medije i komunikacije, 139–151.
- Mateja Cvetek, 2015: Vloga čustvenega procesiranja v relacijski zakonski in družinski terapiji. *Relacijska družinska terapija v teoriji in praksi* (ur. B. Simonič). Ljubljana: Teološka fakulteta, 35–49.
- Robert Cvetek, 2015: Travmatična izkušnja in relacijska družinska terapija. *Relacijska družinska terapija v teoriji in praksi* (ur. B. Simonič). Ljubljana: Teološka fakulteta, 49–67.

- Gabi Čačinovič Vogrinčič, 1993: Oče – pravica do stvarnosti. *Časopis za kritiko znanosti* XXI/162–163, 23–29.
- Milan Dekleva, 1997: *Gnezda in katedrale*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).
- Milan Dekleva, 1997: *Oko v zraku*. Ljubljana: MK (Zbirka Nova slovenska knjiga).
- Milan Dekleva, 1984: *Narečje telesa*. Ljubljana: CZ.
- Milan Dekleva, 2006: *Pimlico*. Ljubljana: CZ.
- Milan Dekleva, 1992: *Preseženi človek*. Ljubljana: Mihelač.
- Milan Dekleva, 2005: *Zmagoslavje podgan*. Ljubljana: CZ.
- Mladen Dolar, 2017: Novi časi, stari časi. Damijan Stepančič, Andrej Rozman – Roza: *Hlapci: ko angeli omagajo*. Bevke: Škratelj (Zbirka Cankar v stripu), 146–171.
- Umberto Eco, 1992: *Interpretation and Overinterpretation*. New York: Cambridge UP.
- Umberto Eco, 2014: Interpretacija i istorija. *Strategije čitanja* (ur. M. Stošić). Beograd: Centar za medije in komunikacije, 121–139.
- Umberto Eco, 2005: *O literaturi*. Tržič: Učila International.
- Umberto Eco, 2003: O nekaterih funkcijah literature. *Sodobnost* 67/9, 1161–1169.
- Umberto Eco, 1999: *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove* (prev. V. Troha). Ljubljana: LUD Literatura.
- Rita Felski, 2009/10: Bralke in bralci (prev. A. M. Sobočan). *Apokalipsa* 16/136–138, 372–409.
- Stanley Fish, 2012: Mind your P's and B's: The Digital humanities and interpretation. *New York Times*, 23rd January. Pristup: 31. 10. 2021. <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2012/01/23/mind-your-ps-and-bs-the-digital-humanities-and-interpretation/>.
- F. Scott Fitzgerald, 1970: *Veliki Gatsby* (prev. G. Jakopin). Ljubljana: Cankarjeva založba (Sto romanov).
- F. Scott Fitzgerald, 2007: *Veliki Gatsby* (prev. T. Metelko). Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Gustave Flaubert, 2005: *Gospa Bovary: Značaji s podeželja* (prev. S. Koncut). Ljubljana: MK.

- John Fowles, 1995: *Mag*. Ljubljana: CZ (XX. stoletje).
- Monika Fludernik, 2009: *An Introduction to Narratology* (prev. P. Häusler-Greenfield i M. Fludernik). Milton Park i New York: Routledge.
- Peter France (ur.), 1995: *The New Oxford Companion to Literature in French*. Oxford: Clarendon Press.
- Sigmund Freud, 1972: *Das Unbehagen in der Kultur*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Sigmund Freud, 2001: *Inhibicija, simptom in tesnoba* (prev. R. Vouk). Ljubljana: Analecta.
- Hugo Friedrich, 1972: *Struktura moderne lirike*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Eduardo H. Galeano, 2010: *Knjiga objemov* (prev. N. Gaberšček). Ljubljana: CZ (Moderni klasiki).
- Alexander Gelley, 1992: Premise za teorijo opisivanja. U: Vladimir Biti (ur.): *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus, 377–394.
- Helga Glušič, 2002: *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Gordana Gordić, 1990: Zapis o romanu Otroštvo (na zavihku). Nathalie Sarraute: *Detinjstvo*. Niš: Gradina.
- Maša Grdešić, 2015: *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international, d. o. o.
- Meta Grosman, 1989: *Bralec in književnost*. Ljubljana: DZS.
- Meta Grosman, 2006: *Razsežnosti branja. Za boljše bralno pismenost*. Ljubljana: Karantanija.
- Meta Grosman, 2004: *Zagovor branja. Bralec in književnost v 21. stoletju*. Ljubljana: Založba Sophia.
- Maja Haderlap, 2012: *Angel pozabe* (prev. Š. Vevar). Maribor: Litera.
- N. Katherine Hayles, 2014: Kako čitamo: blisko, hiper, mašinski? *Strategije čitanja* (ur. M. Stošić). Beograd: Centar za medije in komunikacije, 257–286.
- Geoffrey H. Hartman, 2014: Čitanje. Ili samo igra. *Strategije čitanja* (ur. M. Stošić). Beograd: Centar za medije in komunikacije, 241–257.

- Jeremy Hawthorn, 1997: *Studying the Novel. An Introduction*. London, New York: Hodder Headline Group.
- Martin Heidegger, 1989: *O vprašanju biti*. Maribor: Založba Obzorja (Znamenja 102).
- David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (ur.), 2008: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.
- Hans Hiebel, 2005: Das Spektrum der modernen Poesie: Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900–2000 im internationalen Kontext der Moderne. *Teil 2* (1945–2000).
- Andrej Hieng, 1993: *Čudežni Feliks*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Andrej Hieng, 2008: *Čudežni Feliks*. Ljubljana: Modrijan.
- Valentina Hribar Sorčan, 2013: *Jaz in drugi v (post) moderni filozofiji in umetnosti: na poti k sodobnosti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Violeta Irgl, Jana Debeljak, 2017: *Konec molka*. Ljubljana: Psihoterapija.
- Marko Juvan, Mojca Šorli, Andrejka Žejn, 2021: Interpretiranje literature v zmanjšanem merilu: »oddaljeno branje« korpusa »dolgega leta 1968«. *Jezik in slovstvo* 46/4, 55–77.
- Peggy Kamuf, 2014: Kraj čitanja. *Strategije čitanja* (ur. M. Stošić). Beograd: Centar za medije in komunikacije, 205–223.
- Marina Katnić-Bakaršić, 2001: *Stilistika*. Sarajevo: Ljiljan.
- Suzanne Keene, 2007: *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford UP. Pristup: 12. 12. 2016.
- Suzanne Keene, 2015: *Narrative Form*. New York: St Martin's press.
- Taras Kermauner, 1974: Popratni tekst i napomene napisao Ivan Cankar: *Hiša Marije Pomočnice*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Kondor), 99–113.
- Frank Kermode, 1983: *The Art of Telling: Essays on Fiction*. Cambridge: Harvard University Press.
- Walter Kintsch, 1998: *Comprehension. A Paradigm for Cognition*. Cambridge: Cambridge UP.
- Matjaž Kmecl, 1995: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović.

- Van der Kolk, Bessel A., 2015: *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in Healing of Trauma*. New York: Penguin Books.
- Miklavž Komelj, 2010: *Nujnost poezije* (eseji). Koper: Hyperion.
- Alenka Koron, 2000: Lojze Kovačič: Prišleki. U: *Esej na maturi 2002. Mladostnik v sodobnem slovenskem romanu*. Ljubljana: Gyrus, 89–147.
- Alenka Koron, 2003: Roman kot avtobiografija. *Slovenski roman*, zbornik *Obdobja* 21 (ur. M. Hladnik i G. Kocijan). Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete v Ljubljani, 191–200.
- Alenka Koron, 2014: *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Metka Kordigel, 1990: Bralni razvoj, vrste branja in tipologija bralcev. *Otrok in knjiga* 29–30, 5–43.
- Metka Kordigel Aberšek, Igor Saksida, 1991/92: Branje ali branje? *Jezik in slovstvo* 37/3–4, 75–82.
- Barbara Korun, 2011: *Pridem takoj*. Ljubljana: KUD Apokalipsa.
- Jože Koruza, 1997: *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Ljubljana: Mihelač.
- Janko Kos, Darko Dolinar i dr., 2009: *Leksikon Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Srečko Kosovel, 2006: *Izbrana pisma*. Odabralo Ludwig Hartinger. Ljubljana: Mladinska knjiga (Klasiki Kondorja, 47).
- Lojze Kovačič, 1997: *Delavnica. Šola pisanja*. Maribor: Založba Obzorja.
- Lojze Kovačič, 1999: *Literatura ali življenje. Eseji, članki, dnevniki*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).
- Lojze Kovačič, 2003: *Otroške stvari*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).
- Lojze Kovačič, 1981: *Pet fragmentov*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Lojze Kovačič, 2007: *Prišleki*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

- Tina Kozin, 2020: Umetnost je tista, ki življenje poglobi, odpre, ponotranji. Intervju z Alojzijo Zupan Sosič. *Literatura* 32/352, 88–108.
- Boža Krakar Vogel, 2002: Maturitetni esej »po novem«. *Slovenščina v šoli* 5. 2–13.
- Boža Krakar Vogel, 2004: *Poglavja iz didaktike književnosti*. Ljubljana: DZS.
- Boža Krakar Vogel, 1991: *Skice za književno didaktiko*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo.
- Boža Krakar Vogel, 2014: Tesno branje kot dodatna podpora učencem z bralnimi težavami. *Slovenščina v šoli* 17/3–4, 117–121.
- Lev Kreft, 2020: *Govorice umetnosti: filozofija in glasba*. Oddaja Filozofija gre v svet. Gosti su Lev Kreft, red. prof. dr. sc. filozofije na FF u Ljubljani u miru, te glazbenik Izak Hudnik: <https://www.youtube.com/watch?v=ttcNILDmRe8>.
- Sandra Krkoč, 2013: Per Petterson, norveški pisatelj: Skoraj bi prej umrl kot postal literarna zvezda. Intervju. *Dnevnik* 2013, 6. maj, Pristup: 9. 6. 2020. <https://www.dnevnik.si/1042660209>.
- Samo Krušič, 2009/10: Literatura kot utopija (napomena k prijevodu). *Apokalipsa* 16/136–138, 105–110.
- Milan Kundera, 1991: *Neznosna lahkost bivanja*. Ljubljana: MK.
- Milan Kundera, 1988: *Umetnost romana*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Ivana Latković, 2020: Postkritična praksa in interpretacija književnosti. *Slavistična revija* 68/4, 617–629.
- Andrej Leben, 2009: Lojze Kovačič – avtobiograf ali avtor (svojega) življenja? U: *Lojze Kovačič: življenje in delo*. Ljubljana: Študentska založba, 76–89.
- Jean-Jacques Lecercle, 2005: Pragmatika interpretacije. *Problemi* 43/7–8, 187–231.
- Florjan Lipuš, 2013: *Poizvedovanje za imenom*. Maribor: Litera.
- Marina MacKay, 2011: *The Cambridge Introduction to the Novel*. Cambridge: Cambridge UP.

- Andreï Makine, 2009: *Francoski testament* (prev. N. Dobnik). Maribor: Litera.
- Paul de Man, 1979: Autobiography as De-facement. *MLN, Comparative Literature* 94/5. Baltimore: The John Hopkins UP, 919–930.
- Vanesa Matajč, 2000: *Osvetljave: kritiški pogled na roman v devetdesetih*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Dušan Moravec, 1968: napomene Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi, Pohujšanje v dolini Šentflorjanski, Dodatek*. Zbrano delo, 4. knjiga. Ljubljana: DZS, 177–381.
- Dušan Moravec, 1969: napomene Ivan Cankar: *Hlapci, Lepa Vida, Dodatek*. Zbrano delo, 5. knjiga. Ljubljana: DZS, 135–267.
- Franco Moretti, 2000: Conjectures on world literature. *New Left Review* 1, 55. Pristup: 31. 10. 2021. <https://newleftreview.org/issues/ii1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>.
- Patrick Ness, 2006: Patrick Ness reviews *Out Stealing Horses* by Per Petterson. *Telegraph*, 15. jan. Pristup: 2. 7. 2020. <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/3649-367/Out-Stealing-Horses-by-Per-Petterson-review.html>.
- K. M. Newton, 1994: Feministična interpretacija. *Literatura* 6/31, 75–91.
- K. M. Newton, 1990: *Interpreting the Text. A Critical Introduction to the Theory and Practice of Literary Interpretation*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Boris A. Novak, 2007: *Pogledi na francoski simbolizem*. Ljubljana: Študentska založba.
- Marjeta Novak-Kajzer, 1993: *Kako pišejo*. Ljubljana: Mihelač.
- Irena Novak Popov, 2003: Lirizacija romana. *Slovenski roman. Obdobja 21*. Zbornik predavanj. Ur. M. Hladnik i G. Kocijan. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 379–389.
- Martha Nussbaum, 1997: *Cultivating Humanity*. Cambridge: Harvard UP.

- Iztok Osojnik, 2005: Dom in svet – poezija zunaj fantazmatske zgodovine »podobe slovenskega plemena«. *Nasmeh Mone Lize (sedem poskusov misliti v polju poezije)*. Ljubljana: KUD France Prešeren, 295–321.
- Boris Paternu, 1994: *France Prešeren (1800–1849)*. Bled, Ljubljana: Dr. Anton Kovač i Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Boris Paternu, 2005: Po sledih jezikovnih travm v sodobni slovenski književnosti. *Jezik in slovstvo* 50/2, 63–77.
- Paternu, Boris, 1989: Problem simbolizma v slovenski književnosti. *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 91–121.
- Darja Pavlič, 2021: Dogodki v novejši slovenski liriki: Trije primeri. *Simpozij Obdobja (40). Slovenska poezija* (ur. D. Pavlič). Univerza v Ljubljani: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 31–39.
- Darja Pavlič, 2014: Lirika z vidika univerzalnosti pripovedi. *Primerjalna književnost* 37/3, 227–238.
- Darja Pavlič, 2020: Literarni liki v kratkih zgodbah Andreja Blatnika. *Primerjalna književnost* 43/1, 157–173.
- Octavio Paz, 2002: *Branje in zrenje*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).
- Gajo Peleš, 1999: *Tumačenje romana*. Zagreb: ArtTresor naklada.
- Marjorie Perloff, 2009: *Wittgensteinova lestev. Pesniški jezik in čudnost vsakdanjega*. Ljubljana: LUD Literatura.
- Jerneja Petrič, 2007: popratni tekst F. Scott Fitzgerald: *Veliki Gatsby* (prev. T. Metelko). Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Per Petterson, 2012: *Konje krast* (prev. M. Zlatnar Moe). Maribor: Litera.
- Mateja Pezdirc Bartol, 2018: Dramatika. *Ivan Cankar, literarni revolucionar*. Ljubljana: Cankarjeva založba (ur. A. Harlamov), 143–201.
- Mateja Pezdirc Bartol, 1999/2000: Vloga bralca v poglavitnih literarnoteoretičnih smereh 20. stoletja. *Jezik in slovstvo* 45/5, 195–206.

- James Phelan, 1996: Reexamining reliability: the multiple functions of Nick Carraway. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio University Press, 105–118.
- France Pibernik, 1983: *Čas romana. Pogovor s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Dušan Pirjevec, 1967: Franz Kafka in evropski roman. U: Franz Kafka: *Grad*. Ljubljana: CZ.
- Edgar Allan Poe, 1983: *Krokar*. Filozofija kompozicije. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Tanja Popović, 2010: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.
- France Prešeren, 2000: *Gazele; Sonetje in druge pesmi* (zvučna snimka; čitaju S. Sever i dr.). Poezije II. Ljubljana: Sanje.
- Goran Radonjić, 2016: *Fikcija, metafikcija, nefikcija*. Beograd: Službeni glasnik.
- Irena Rahne-Otorepec, Peter Zajc 2016: Razumevanje transspolnosti in vloga psihiatrov pri obravnavi oseb s spolno distorijo. *Viceversa. Glasilo Združenja psihiatrov pri Slovenskem zdravniškem društvu* 60, 4–20.
- Russel Reising, 2002: Loose ends; Aesthetic closure and social crisis. Brian Richardson (ur.): *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Ohio: The Ohio State University, 314–329.
- Vladislava Ribnikar, 1990: Milan Kundera kao romansijer. *Republika* 1–2, 33–50.
- Adriene Rich, 2003: *O lažeh, skrivnostih in molku* (prev. S. Tratnik). Ljubljana: Škuc (Lambda).
- Paul Ricœur, 2003: *Pripovedovani čas* (prev. S. Jerele, G. Perko, M. Petan i dr.). Ljubljana: Društvo Apokalipsa.
- Shlomith Rimmon-Kenan, 1999: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London, New York: Routledge.
- Mateja Rozman i dr. (ur.), 2013: *Poetas Eslovenos e Portugueses do século XX. Slovenski in portugalski pesniki XX. stoletja*. Guimarães, Maribor.

- Ruth Ronen, 1990: The semiotics of fictional time: Three metaphors in the study of temporality in fiction. *Style* 24/1, 22–44.
- Dragutin Rosandić, 1991: *Metodika književne vzgoje*. Maribor: Obzorje.
- Ernesto Sábato, 2011: *Upor*. Ljubljana: KUD Prešeren.
- Rüdiger Safranski, 2010: *Nietzsche: biografija njegovega mišljenja* (prev. T. Virk). Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Nathalie Sarraute, 1992: *Otroštvo*. Ljubljana: MK.
- Samo Savnik, 2008: *Esej na maturi 2009*. Kranj: Zelolepo.
- Janusz Sławinski, 1984: O opisu. *Republika* 6, 99–116.
- Milivoj Solar, 2010: *Ukus, mitovi i poetika*. Beograd: Službeni glasnik.
- Susan Sontag, 2000: Proti interpretaciji. *Nova revija* 19/219–220, 239–248.
- Stephen Spender, 1979: On teaching modern poetry. Kenneth Leslie Knickerbocker, W. Willard Reninger: *Interpreting literature*. Tennessee: Holt, Rinehart and Winston, 687–695.
- Emil Staiger, 1978: *Umeće tumačenja i drugi ogledi*. Beograd: Prosveta.
- Majda Stanovnik, 1970: Od onkraj paradiža do Velikega Gatsbyja (popratni tekst). F. Scott Fitzgerald, 1970: *Veliki Gatsby* (prev. G. Jakopin). Ljubljana: Cankarjeva založba (Sto romanov), 5–44.
- Mirjana Stošić, 2014: *Strategije čitanja* (ur. M. Stošić). Beograd: Centar za medije in komunikacije, vii–xvi.
- John Sutherland, 2012: *Kako deluje literatura: 50 ključnih pojmov*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Zbirka Bralna znamenja).
- Darko Šifrer, 2019: *Teorija vsega*. Ljubljana: Zavod Kalejdoskop.
- Alen Širca, 2012: Od hermenevitičnega k mističnemu krogu. *Phainomena* 21/80–81, 103–114.
- Neva Šlibar, 2008: Sedmero tujosti literature – ali o nelagodju v/ob literaturi, literatura kot tujost, drugost in drugačnost. *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine, metode*. Zbornik *Obdobja* 25, 15–37.

- David Šporer, 2020: Struktura, igra in interpretacija – prispevek k historiatu koncepta »french theory«, *Slavistična revija* 68/4, 603–617.
- Irena Štaudohar, 2019: Da ali ne. *Delo* 61/21, 32.
- Katja Štok, 2021: Žižek-Varufakis: Kapitalizem se je že izpel (...) sesul se je sam vase. MMC teden. Ljubljana: MMC RTV SLO. Pristup 31. 10. 2021. <https://www.rtv slo.si/svet/zizek-varufakis-kapitalizem-se-je-ze-izpel-sesul-se-je-sam-vase/598389>.
- Andreas Thalmayr (pseudonim za H. M. Enzensbergera), 2014: *Zoprna lirika* (prev. E. Antoničič). Maribor: Aristej.
- Tiskovna konferencija na Berlinskem filmskem festivalu 2019. godine: Pressconference Berlinale: Out Stealing Horses (rež. Hans Petter Moland), pristup 7. 6. 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=VAoEXMlbn4A>.
- Božena Tokarz, 2008: Interpretacija kot podlaga literarne komunikacije. *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine, metode. Obdobja 25 – Metode in zvrsti*, zbornik predavanj. Ljubljana: Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za slovenistiko, 37–45.
- Olga Tokarczuk, 2020: Pozorni pripovedovalec. Prevod: Dve Nobelovi predavanji (prev. J. Unuk). *Literatura* 32/343–344, 136–160.
- Gašper Troha i dr. (ur.), 2009: *Lojze Kovačič: Življenje in delo*. Ljubljana: Študentska založba.
- Jean-Francois Vernay, 2016: *The Seduction of Fiction: A Plea for Putting Emotions back into Literary Interpretation*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Sanja Veršič, 2020: Literarna komunikacija v kvantni paradigmi resničnosti in energijska dimenzija jezika. *Slavistična revija* 68/4, 671–693.
- Štefan Vevar, 2013: *Vrvohodska umetnost prevajanja*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Tomo Virk, 1999: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Tomo Virk, 2008: Meščansko-družinski roman in zla slutnja holokavsta, popratni tekst. Andrej Hieng: *Čudežni Feliks*. Ljubljana: Modrijan, 5–33.

- Janez Vodičar, 2003: Čas in pripoved, popratni tekst. Paul Ricœur: *Pripovedovani čas* (prev. S. Jerele, G. Perko, M. Petan i dr.). Ljubljana: Društvo Apokalipsa.
- Goran Vojnović, 2016: *Figa*. Ljubljana: Beletrina.
- Monika Vrečar, 2021: V votlini: Ideologije pandemije (Uvod). *Literatura* 33/362, 4–12.
- Igor Zabel, 1989: *Interpretacija v slovenski literarni vedi (1960–1970)*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, magistrski rad.
- Andrej Zavrl, 2007: Abeceda poželenja: LGBTIQ in literarna veda. *Primerjalna književnost* 30/1, 97–108.
- Aleksander Zorn, 1993: Družinski roman s čudežnim dečkom (popratni tekst). Andrej Hieng, 1993: *Čudežni Feliks*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 443–447.
- Uroš Zupan, 2013: Zapis o neki književnosti in enem zadnjih velikih pisateljev. *Literatura* 30/268, 104–114.
- Alojzija Zupan Sosič, 2004: Alamut – ob zgodbi in pripovedi. *Jezik in slovstvo* 49/1, 43–57.
- Alojzija Zupan Sosič, 2020: Čas v romanu *Konje krast* Pera Pettersona. *Slovenski jezik in književnost v srednjeevropskem prostoru* (zbornik ur. M. Šekli i L. Rezoničnik). Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 429–445.
- Alojzija Zupan Sosič, 2003: Ali beremo maturitetne romane z užitkom? *Jezik in slovstvo* 1, 7–21.
- Alojzija Zupan Sosič, 2021: Čudežnost Feliksa in Gatsbyja. *Slovenski jezik med slovanskimi jeziki* (zbornik ur. M. Šekli i L. Rezoničnik). Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 623–641.
- Alojzija Zupan Sosič, 2014: Literarno branje. *Jezik in slovstvo* 59/4, 47–65.
- Alojzija Zupan Sosič, 2006: Ljubljana v romanih Milana Dekleve. *Mesto in meščani v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 42. seminar slovenskega jezika, literature in kulture (ur. I. Novak Popov). Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 71–80.

- Alojzija Zupan Sosič, 2011: *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu*. Maribor: Litera, 17–92.
- Alojzija Zupan Sosič, 2017: Narrative empathy in two novels by Ivan Cankar. *Problemi slov'janovedstva* 66, 102–111.
- Alojzija Zupan Sosič, 2009: Opis v romanu Prišleki. U: *Lojze Kovačič: življenje in delo*. Ljubljana: Študentska založba, 128–152.
- Alojzija Zupan Sosič, 2001: Označevanje literature žensk. *Prvo slovensko-hrvaško slavistično srečanje* (ur. V. Požgaj Hadži). Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 135–145.
- Alojzija Zupan Sosič, 2006: Pimlico in Neznosna lahkost bivanja kot maturitetna romana. *Jezik in slovstvo* 51/6, 25–47.
- Alojzija Zupan Sosič, 2013: Postklasična teorija pripovedi. *Slavistična revija* 61/3, 495–507.
- Alojzija Zupan Sosič, 2014: Prihodnost literarne interpretacije. *Prihodnost v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 50. SSJ-LK, zbornik predavanja. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (ur. H. Tivadar), 50–61.
- Alojzija Zupan Sosič, 2018: Pripovedi spolnih manjšin v Sloveniji po letu 2000. *Jezik in slovstvo* 63/4, 101–115.
- Alojzija Zupan Sosič, 2020: Pripovedna empatija ter Cankarjeva romana *Hiša Marije Pomočnice* in *Križ na gori*. *Primerjalna književnost* 43/1, 223–243.
- Alojzija Zupan Sosič, 2009: Prišleki kot maturitetni roman. *Jezik in slovstvo* 54/6, 73–89.
- Alojzija Zupan Sosič, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.
- Alojzija Zupan Sosič, 2018: Romani. *Ivan Cankar, literarni revolucionar*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 201–235.
- Alojzija Zupan Sosič, 2020: Slovenian LGBTQ Narrative in the New Millenium. Go East! *LGBTQ+ literature in Eastern Europe: zbornik s konferencije Na Vzhod! LGBTQ+ književnost v Vzhodni Evropi*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2020, 154–162. <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/znanstvena-zalozba/catalog/vie-w/197/294/5043-1>

- Alojzija Zupan Sosič, 2005: Spolna identiteta in sodobni slovenski roman. *Primerjalna književnost* 28/2, 93–115.
- Alojzija Zupan Sosič, 2015: Stičišča v maturitetnih romanih Otroške stvari in Otroštvo. *Jezik in slovstvo* 60/2, 79–94.
- Alojzija Zupan Sosič, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.
- Alojzija Zupan Sosič (ur.), 2009: *V tebi se razraščam. Antologija slovenske erotične poezije*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor).
- Alojzija Zupan Sosič, 2014: Za literarno interpretacijo. *Jezik in slovstvo* 59/2–3, 117–129.
- Alojzija Zupan Sosič, 2003: *Zavetje zgodbe. Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).
- Alojzija Zupan Sosič, 2013: Zgodba, pripoved in pripovedovanje v dvoravninski in troravninski konceptiji pripovedi. *Primerjalna književnost* 36/3, 61–85.
- Dragiša Živković, 1992: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Igor Žunkovič, 2015: Nevroznanost in literatura (popratni tekst). Paul B. Armstrong: *Kako se literatura igra z možgani? Nevroznanost umetnosti in branja* (prev. I. Žunkovič). Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 217–227.
- Katie Wales, 1989: *A Dictionary of Stylistics*. London, New York: Longman.
- Peter Widdowson, 1999: *Literature*. London: Routledge.
- Gero Wilpert von, 1989: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner.
- Ludwig Wittgenstein, 1976: *Logično filozofski traktat* (prev. i popratni tekst F. Jerman). Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Virginia Woolf, 2011: *Ozki most umetnosti: izbrani eseji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

III. KAZALO IMENA

- H. Porter Abbott, 136
M. H. Abrams, 18
Vladimir Anić, 143
Chris Baldick, 12, 103, 104
Vladimir Bartol, 116, 126
Ivan Cankar, 89, 175–195
Seymour Chatman, 34, 75, 136
Jean Chevalier, 98, 117, 120
Jonathan Culler, 44
Mateja Cvetek, 78, 79
Robert Cvetek, 78, 79
Gabi Čacinovič Vogrinčič, 95
Jana Debeljak, 94–96
Milan Dekleva, 58–71
Mladen Dolar, 184, 189
Fjodor Mihajlovič Dostojevski, 116
Umberto Eco, 134
F. Scott Fitzgerald, 133–174
Monika Fludernik, 103
Alexander Gelley, 16
Alain Gheerbrant, 98, 117, 120
Helga Glušič, 140
Ivo Goldstein, 143
Gordana Gordić, 36
Fran Govekar, 185
Maša Grdešić, 104, 136
Maja Haderlap, 73–87
Martin Heidegger, 63, 65, 71, 72
David Herman, 105
Andrej Hieng, 133–174
Valentina Hribar Sorčan, 40
Violeta Irgl, 94–96
Manfred Jahn, 105
Marina Katnić-Bakaršić, 183
Matjaž Kmecl, 103, 147, 156
Van der Kolk, 94, 96
Josip Koren, 185
Alenka Koron, 22, 36
Jože Koruza, 177
Ciril Kosmač, 89
Lojze Kovačič, 9–23, 25–32, 33–57
Sandra Krkoč, 90, 100
Milan Kundera, 58–71
Andrej Leben, 19
Florjan Lipuš, 83, 84, 86, 89
Andreï Makine, 9, 21, 23, 24–25, 32, 73–87
Vanesa Matajč, 143
Dušan Moravec, 183, 185, 186
Patrick Ness, 126
Marjeta Novak Kajzer, 13, 141–142, 157
Boris Paternu, 83, 85–86, 126
Darja Pavlič, 137
Jerneja Petrič, 146, 157, 158, 160
Per Petterson, 88–132

- Mateja Pezdirc Bartol, 186, 188
 France Pibernik, 19, 37, 87
 Dušan Pirjevec, 9
 Edgar Allan Poe, 132
 Russell Reising, 186
 Paul Ricœur, 99, 112
 Shlomith Rimmon-Kenan, 15, 105, 136
 Andrej Rozman – Roza, 195
 Ruth Ronen, 99
 Marie-Laure Ryan, 105
 Rüdiger Safranski, 188
 Nathalie Sarraute, 33–57
 Janusz Sławiński, 16
 Milivoj Solar, 120
 Susan Sontag, 221
 Majda Stanovnik, 138, 146–148, 157–159
 Damijan Stepančič, 195
 Alen Širca, 111
 Jean-François Vernay, 134, 155
 Štefan Vevar, 84
 Tomo Virk, 156
 Janez Vodičar, 99
 Goran Vojnović, 88–132
 Gero von Wilpert, 19
 Ludwig Wittgenstein, 35, 101
 Virginia Woolf, 20, 45
 Aleksander Zorn, 154
 Alojzija Zupan Sosič, 11, 13–15, 20, 22, 34, 35, 44, 47–48, 63, 75, 98, 116, 120, 136–137, 145, 156, 177–179, 182, 186, 189
 Bronja Žakelj, 116

IV. SAŽETAK

Mi ljudi kao razmišljajuća bića svaki dan interpretiramo. Čak i kada bismo često htjeli izbjeći naporno analiziranje ili izražavanje svojih misli i emocija, interpretaciju ne možemo izbjeći. Njezin značajan dio predstavlja književna interpretacija s kojom se susrećemo već u ranom djetinjstvu kada počinjemo čitati beletrističke tekstove i na različite načine ih osvještavati. Iako se književnost u našem tisućljeću mijenja u emotikon i simulakrum, književnosti unutar medikaliziranog i digitaliziranog kozmosa ne smijemo uskratiti neku vrstu utjehe. Upravo suprotno: za »obranu« sebe i društva od besmisla i totalizirajućih ideja zapravo nam ne preostaje ništa drugo nego da negujemo književnu interpretaciju i književno čitanje, na što nas nagovara knjiga Alojzije Zupan Sosič *Nešto u magli nad rijekom ili književna interpretacija tekstova (za maturu)*. Ova monografija pokušava utvrditi položaj i vrijednost književne interpretacije, a istovremeno osvijetliti njezinu povezanost s čitanjem i s tim u vezi ojačati radost prema književnom čitanju koje je najugroženije čitanje u današnje vrijeme.

U tumačenju različitih vrsta čitanja – naglas i u sebi, površno i dubinsko, prvo i drugo, klasično i elektroničko, te detaljno i udaljeno čitanje – pregledna monografija najviše se posvećuje razlici između književnog i neknjiževnog čitanja, a u sistematizaciji književne interpretacije dvjema fazama i četirima članovima. Oni su tekst, čitatelj, autor i kontekst, od kojih je najznačajnija svrha teksta. Iako se na obje razine interpretacije procesi mogu odvijati paralelno, sadrže sve procese koji su na pojedinoj razini dominantni. Na prvoj razini – sastavljanje referentnih okvira – to su percepcija, doživljaj, objašnjenje i tumačenje, a na drugoj

– popunjavanje praznih mjesta – prevladavajući su procesi analize, sinteze, usporedbe i vrednovanja. Prilikom podjele na dvije razine i četiri člana monografija je sveudilj svjesna da je književna interpretacija otkrivanje i pripisivanje uloge, značenja i vrijednosti književnom djelu otvaranjem različitih (novih) perspektiva. Bit interpretacije, naime, nije pronaći jednu pravu interpretaciju, već se približavati tekstu različitim putevima i pritom osvijestiti, odnosno raširiti područje kognitivnog i emocionalnog, dakle, intelektualne, emocionalne, osjetilne, etičke i estetske osjetljivosti.

Zbog lakše upotrebe i usmjerenosti različitim naslovljenicima, knjiga je podijeljena na dva dijela. Prvi je dio teorijski, a drugi interpretativno-analitički. Prvi, teorijski dio, utemeljuje književnu interpretaciju povijesno i sociološki, te tumači detalje i razlike između pojmova interpretacija, čitanje i analiza, te pravce književne interpretacije u 20. i 21. stoljeću. U tom se smislu ne posvećuje historijatu, već pregledu najznačajnijih interpretativnih praksa (nabrojeno ih je sedamnaest): nova kritika, hermeneutika, imanentna interpretacija, marksistička kritika, estetika recepcije, (post)feminizam itd. Ova je knjiga od svih vrsta književne interpretacije u ovom stoljeću najinovativnija zato što predstavlja gotovo u potpunosti nepoznata područja slovenske znanosti o književnosti, naprimjer, afektivnu hermeneutiku, kognocijski pristup i *queer* teoriju.

Budući da se knjiga bavi književnom interpretacijom sva tri roda (lirika, epika i drama) tako da u analize i interpretacije uključuje najnovija saznanja humanističkih znanosti, djeluje kao temeljno djelo na području književne interpretacije u Sloveniji, primjereno za učenice i učenike, studentice i studente (književnosti), učiteljice i učitelje, kao i za sve čitatelje i čitateljice koji žele oplemeniti svoje čitanje i

interpretaciju. Oni u različitim pristupima možda neće dobiti odgovor na sva pitanja – interpretacija nije toliko odabir pravilnog odgovora koliko je postavljanje pravih pitanja – ali će uz pomoć književne interpretacije s radošću ući u svijet književnosti te tako si pomoći (iz)graditi ili produbiti svoj.

Ključne riječi: *književna interpretacija, književno čitanje, dvije razine, četiri člana, emocionalna inteligencija.*

V. SUMMARY

As we humans are thinking beings we keep interpreting every single day. Even when attempting to avoid the arduous analysis or expression of our thoughts and feelings the interpretation would inevitably be conjured up. The reader cannot avoid making assumptions. An essential part of it is the literary interpretation, Which emerges in early childhood when starting reading and becoming aware of literary texts in various modes. Although literature in our millennium is changing into an emoticon and a simulacrum, literature within the medicalised and digitised cosmos should not be denied some consolation. Conversely: to »defend« ourselves and society from nonsense and totalising ideas, we have no choice but to nurture literary interpretation and literary reading, as the book *Something in the mist over the river or literary interpretation of (graduation) texts* by Alojzija Zupan Sosič addresses us. This monograph seeks to consolidate the position and value of literary interpretation while illuminating its connection to reading and, in this context, to enhance the joy of literary reading, which is the most endangered reading today.

The reviewed monograph focuses on the difference between literary and non-literary reading in interpreting different types of reading – loud and quiet, superficial and in-depth, first and second, classical and electronic reading, and close and distant reading. The monograph devotes most of its attention to the difference between literary and non-literary reading and to two phases and four joints in the systematisation of literary interpretation. These are the text, the reader, the author, and the context, among which the most important is the intention of the text. Although

processes can be multi-layered at both interpretation stages, they contain dominant processes at each stage. In the first level – they are composing reference frames – perception, experience, explanation, and interpretation. In the second – filling the gaps or unwritten portions – the predominant processes are analysis, synthesis, comparison, and evaluation. Divided into two levels and four joints, the monograph is constantly aware that literary interpretation is the discovery and attribution of the role, meaning, and value of scholarly work by opening different (new) perspectives. The essence of interpretation is not to find the only accurate interpretation but to approach the text in different ways and raise awareness or expand the area of cognitive and emotional, i.e., intellectual, emotional, sensual, ethical, and aesthetic sensitivity.

For ease of use and focus on different addressees, the book is divided into two parts. The first part is theoretical; the second is interpretive-analytical. The first, theoretical part, substantiates literary interpretation historically and sociologically, as well as explains the similarities and differences between the concepts of interpretation, reading and analysis, and the directions of literary interpretation in the 20th and 21st centuries. In this sense, it does not focus on history but an overview of the essential interpretive practices (seventeen in a row): new critique, hermeneutics, immanent interpretation, Marxist critique, reception aesthetics, (post) feminism. The monograph is the most innovative, as it represents almost completely unknown areas of our literary science, such as affective hermeneutics, cognitive approach, and queer theory.

As the book deals with the scholarly understanding of all three genres (lyric, epic, and drama) by incorporating

the latest findings of the human science analyses and interpretations, it acts as a fundamental work in the field of literary interpretation in Slovenia, suitable for students (of literature), teachers, also for all readers who want to enrich their reading and understanding. They may not get answers to all the questions in different approaches – interpretation is not so much choosing the correct answer as asking the right questions – but with the help of literary interpretation, they will be happy to enter the book world and build or deepen their own.

Keywords: *literary interpretation, literary reading, two levels, four joints, expanding and deepening emotional intelligence.*

Translated by Anej Sosič

VI. ZAPISI O KNJIZI

Monografija *Nešto u magli nad rijekom ili književna interpretacija tekstova (za maturu)* autorice Alojzije Zupan Sosič sastavljena je od dva dijela. Prvi je dio teorijski i razmatra pojmove interpretacije, čitanja i analize, te pravaca književne interpretacije u 20. i 21. stoljeću. Predstavljeno je sedamnaest interpretativnih praksa; pri definiranju i razvrštavanju interpretacija knjiga je u najvećoj mjeri i inovativna zato što opisuje čak nepoznata područja slovenske znanosti o književnosti (u svijetu ponegdje već etablirana), na primjer, afektivnu hermeneutiku, kognocijski pristup, *queer* teoriju. Nove spoznaje u prvom su djelu povezane s kritičkom prosudbom već etabliranih kategorija i njihovim najnovijim dopunama. Drugi dio knjige, interpretativno-analitički, proizlazi iz profesoričine dugotrajne prakse komparativne metode, pa spaja slovenske i strane tekstove, od kojih prevladavaju suvremeni klasici. Taj se dio temelji na teorijskim osnovama prvoga dijela te, dakle, uzima u obzir razmatrane faze, procese i članove književne interpretacije, ne zatvara oči pred nelagodom u književnoj interpretaciji već čitateljima pokušava osvijestiti i pomoći u nadvladavanju interpretativne tjeskobe. Pri interpretativnoj analizi dvanaest romana, šest pjesama i dvije drame u drugom se dijelu uzimaju u obzir različite vrste čitanja, tj. naglas i u sebi, površno i dubinsko, prvo i drugo, klasično i elektroničko, te detaljno i udaljeno čitanje, a posebice razlika između književnog i neknjiževnog čitanja. Budući da se znanstvena monografija bavi književnom interpretacijom sva tri roda, djeluje kao temeljno djelo na području književne interpretacije u Sloveniji, dobrodošlo je i zato što pionirski spaja nova područja.

red. prof. dr. sc. Jožica Čeh Steger

Znanstvena monografija je temeljno djelo u znanosti o književnosti koja kao predmet uzima jedno od tri ključna područja znanosti u književnosti – književnu interpretaciju. U prvom dijelu (Književna interpretacija: vrata u svijet knjiga) monografija enciklopedijski predstavlja temeljna ishodišta za razumijevanje književne interpretacije, pri čemu potreban naglasak ponajprije namjenjuje samom fenomenu književnog čitanja kao takvoga. Posebice je iscrpno sustavno predstavljanje različitih tipova interpretacije u nastavku, posebno najnovijih, nakon tzv. interpretativnog obrata kada književnu interpretaciju bitno određuje i društvena praksa te književne interpretativne tehnike sežu u nova, neknjiževna područja, kao što su suvremena filozofija, psihoanaliza, film ili popularna kultura; u novije vrijeme posebice su naznačene teorije rodnog identiteta, s fokusom na feminističke i postfeminističke teorije, *queer* teorije te afektivnu hermeneutiku. Upravo one znače – uz uobičajenu sistematičnost i teorijsku konkretnost – jedan od najznačajnijih doprinosa monografije u književno-znanstvenom području. Drugi, didaktički dio monografije (Tekstovi za maturu) odlikuje teorijska rafiniranost, diskurzivna jasnoća te na naslovljenika uvijek usmjerena i »ugodna« dikcija koja čitatelja potiče na postavljanje bitnih pitanja, nudi mu mogućnost usporedbe, usmjerava ga u kontekstualizaciju pročitanoa te mu pritom pomaže plastičnim ilustriranjem rečenoga i potiče ga na traženje vlastitih odgovora te na provjeravanje reakcija. Na taj u potpunosti nedogmatičan način (mladom) čitatelju omogućava zamah vlastite kreativnosti i kritičkog mišljenja. Za monografiju je prema tome značajno iznimno odmjereno i uravnoteženo, te inovativno prelaženje iz teorije u empiriju, iz znanstvenog diskursa u afektivnu »erotiku umjetnosti« (Sontag) i iz istraživanja u didaktiku.

doc. dr. sc. Blaž Lukan

VII. O AUTORICI

Alojzija Zupan Sosič (rođ. 1964) redovna je profesorica za slovensku književnost na Odsjeku za slovenistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta Ljubljani. Objavila je knjige i rasprave na slovenskom i drugim jezicima, te je uredila više antologija i zbornika radova sa simpozija, odnosno seminara. Također, koautorica je srednjoškolskih udžbenika i znanstvenih monografija u Sloveniji i u inozemstvu. Objavila je šest samostalnih znanstvenih monografija, od kojih je pet prevedeno na strane jezike, monografija *Teorija pripovijesti* (2017) istovremeno je prevedena na hrvatski i engleski (*Teorija pripovijesti, A Theory of Narrative*, 2022). Predsjedala je žirijima za različite književne nagrade; bila je predsjednica Kresnikove i Veronikine nagrade te Fabule, a istovremeno i potpredsjednica upravnog odbora za Cankarevu nagradu. Vodila je projekt s naslovom *Drugi u slovenskoj i bosanskoj književnosti*, te sudjelovala u različitim projektima; šest godina je bila predsjednica programa STU (u okviru Centra za slovenski kao drugi i strani jezik na Filozofskom fakultetu), dvije godine predstojnica odsjeka, jednu godinu predsjednica komisije za maturu, a trenutno je članica uredničkih odbora dvaju međunarodnih časopisa. Kao (gostujuća) profesorica predavala je na sveučilištima u Sloveniji i izvan nje: Argentini, Austriji, Belgiji, BiH, Bugarskoj, Brazilu, Češkoj, Hrvatskoj, Italiji, Kostariki, Kubi, Litvi, Mađarskoj, Poljskoj, Portugalu, Sjevernoj Makedoniji, Rusiji, Slovačkoj, Srbiji, Španjolskoj, Ukrajini, Velikoj Britaniji i SAD-u. Područja njezinog znanstvenog interesa su: suvremena slovenska pripovijest, prije svega najnoviji slovenski roman, slovenska ljubavna poezija, suvremena slovenska poezija, ženska književnost, rodni identiteti, teorija pripovijesti i književna interpretacija.

