Jelena Marković, Ljiljana Marks, ur.
O PRIČAMA I PRIČANJU DANAS

Biblioteka:
Nova etnografija (urednice: Maja Pasarić, Tea Škokić, Antonija Zaradija Kiš)

Nakladnik:
Institut za etnologiju i folkloristiku

Za nakladnika:
Ines Prica

Recenzenti:
Dean Duda
Ivan Lozica

Lektura:
Ljiljana Marks

Korektura:
Jelena Marković
Ivona Grgurinović
Nataša Polgar

Prijevod sa slovenskog:
Ozren Biti

Oblikovanje i grafička priprema:
Vesna Beader

Oblikovanje naslovnice:
Ivan Lozica

Tisak: Denona

Objavljivanje knjige potpomoglo je Ministarstvo znanosti, obrazovanja i sporta RH

ISBN 978-953-6020-90-4

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000909897

© 2015. Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, Hrvatska
Sva prava pridržana

O PRIČAMA I PRIČANJU DANAS

urednice:
Jelena Marković i Ljiljana Marks

BIBLIOTEKA NOVA ETNOGRAFIJA

Zagreb, srpanj 2015.

Sadržaj

Jelena Marković i Ljiljana Marks O pričama, pričanju i Institutu za etnologiju i folkloristiku 7

Lada Čale Feldman *O štetnosti duhana* ... i koristi od generičkih distinkcija 23

Renata Jambrešić Kirin Nove muzejske priče o europskoj povijesti 45

Boris Beck Povjesničareva priča. Kako Josip Horvat pišući o prošlom želi mijenjati budućnost 63

Ivana Perica Treća generacija pri/povijesti 85

Suzana Marjanić Uloga "mitičnih priča" (bajki) u Nodilovoj re/konstrukciji "stare vjere" 111

Jovan Ljuštanović i Ljiljana Pešikan-Ljuštanović Pričanje o životu i predanje između istorije i fikcije 135

Julijana Matanović Kavu, kavu moram popit ja 159

Barbara Ivančič Kutin Pripovjedački proces uživo kao niz pripovjednih folklornih događaja (priča) i njihovih poveznica 179

Mojca Ramšak 22 godine prikupljanja životnih priča u slovenskoj etnologiji (1993. – 2015.) 199

Lidija Dujić i Ludwig Bauer San kao izvor narativnih modela od bajke do romana 217

Gordana Laco i Siniša Ninčević Mjesto, vrijeme i osobe u hrvatskim usmenim pričama 233

Marija Raguž Smrt kao novi način života 259

Željko Predojević Usmene predaje o nazivima naselja južne Baranje iliti Šokci su došli iz svoje pradomovine pod *bremenom s luči* 275

Jasenka Maslek i Zrinka Režić Tolj Tragom priča o zakopanom blagu 293

Renate Hansen-Kokoruš Slike djetinjstva i mladosti. Naratološko oblikovanje sjećanja 309

Krystyna Pieniążek-Marković *Kuharski kanconijer.* Veljko Barbieri priča o hrani, djetinjstvu i identitetu 321

Ivana Kukić Rukavina Vitezov nakladnički niz *Iz priče u priču* 343

Natka Badurina Neizrecivo veliko i male priče. Očuđeni mit u suvremenom hrvatskom romanu 365

Ewa Szperlik Ispričaj mi svoju priču. Književni subjekt i muke s identitetom u novijoj hrvatskoj prozi 381

Lovro Škopljanac "Kroz takvu priču zapamtim neke stvari koje možda inače ne bih". Prepričavanje književnih tekstova 403

Petra Belc Nan Goldin – fotografski diskurs o ljubavi 417

Ivana Katarinčić Plesna priča i elokventnost plesnoga tijela 447

Elena Skoko Priče o porodu. Iz podzemlja kulturne amnezije do Europskog suda za ljudska prava 463

NATKA BADURINA

Neizrecivo veliko i male priče. Očuđeni mit u suvremenom hrvatskom romanu

Kraj velikih priča i narativni obrat

Teorijski napori da se opišu misaoni pravci kraja tisućljeća nisu uvijek bez unutarnjih kontradikcija. Jedna je od njih dvojstvo koje se odnosi na čovjekovu sposobnost da pripovijedanjem uobličuje svijet i vlastitu povijest: s jedne strane, postmoderno je stanje opisano kao *kraj velikih priča*, a s druge je označeno sintagmom *narativnog obrata*. Prva bi od ovih dviju dijagnoza podrazumijevala kraj progresivne perspektive, kraj događajnosti i s njime kraj pripovijedanja; druga naprotiv upućuje da je svaki ljudski kontakt sa svijetom i poviješću oduvijek obilježen narativnošću a da je postmoderno doba posebno po tome što je toga svjesnije no prethodna razdoblja. Je li riječ uistinu o kontradikciji, odnosno o tome da, s jedne strane, više nismo u stanju pripovijedati, a s druge, ne činimo drugo do pripovijedamo?

Kraj velikih priča podudara se s onime što lakanovska psihoanaliza vidi kao kraj prevlasti jezika, odnosno simboličkog poretka, na čije ispražnjeno mjesto stupa Imaginarno (Bazzanella 2011: 15). Živimo u doba obilježeno prevlašću Imaginarnog, u društvu spektakla u kojem slike prekrivaju prazninu, ponor Realnog. Narativni obrat također podrazumijeva teškoću dopiranja do Realnog, samo što između subjekta i Realnog ne postavlja sliku, nego jezik. Za narativni je obrat karakteristično popuštanje vjere u prikazivačku moć jezika te odustajanje da se jezikom i sintaksom, zakonom i disciplinom uređuje svijet. Tome posljedično

mrvljenje modernog svijeta i njegovo nemušto postojanje u obliku traume jamačno su odigrali važnu ulogu u postizanju svijesti da je sve što smo dosad pripovijedali o ljudskoj povijesti bila narativna konstrukcija – svijesti koja nije drugo do objava kraja velike priče. U obje naizgled proturječne sintagme tako susrećemo prekrivanje, krpanje praznine: u prvom primjeru slikom, u drugom (razmrvljenom i samoosviještenom) pričom.

Tajac svjedoka i trauma kao fetiš

Moderni doživljaj svijeta više ne posjeduje onaj oblik pamćenja koji bi ga smisleno oblikovao. Umjesto prorađenog narativnog pamćenja moderni individuum bilježi izolirane i doslovne fragmente stvarnosti u obliku traumatskog doživljaja, pa se može reći da modernitet ima strukturu traume (Newmark 1995). Nije stoga čudno da teorijski okvir narativnog obrata pogoduje zanimanju za traumatsko pripovijedanje i autobiografski diskurs. Iskaz o traumatskom iskustvu krajnji je primjer iskaza koji se suočava s neizrecivim i koji priču dovodi u pitanje, približavajući se ne-jeziku i tišini. Dekonstrukcijske teorije traume, poput one Cathy Caruth (1996), jedinim etički prihvatljivim smatraju onaj iskaz koji u raspadnutom jeziku odražava raspad traumatiziranog subjekta, i u kojem odjekuje tajac integralnog svjedoka – svjedoka koji je traumatski događaj doživio, ali o njemu nije u stanju ispričati priču. Bez obzira na to što polazi od *narativnih* iskaza, doba posljednjih svjedoka o zločinima totalitarnih režima dvadesetoga stoljeća oslanja se na teoriju traume te kao jedan od glavnih postulata postavlja upravo *neizrecivost* traumatičnog iskustva.

Vjernost traumi i njezinoj neizrecivosti nosi međutim opasnost sublimacije traume te pretvaranja traumatskog događaja u neku vrstu utemeljujućeg mita zajednice (LaCapra 2001: 23). Neizrecivi izvanjezični višak traume koji nagriza identitet biva tako prekriven sublimnim objektom – poviješću ispričanom u sublimnom ključu – koji taj identitet, naprotiv, utvrđuje. U dobu svjedoka taj se postupak umnaža u interpretacijama mnogih kolektivnih povijesti. Nasuprot neizrecivosti i jedinstvenosti holokausta stoji njegovo metaforičko

širenje na različite povijesne pojave,[1] ali i udaljavanje od njegova izvornog značenja, nekritička primjena, ideološka manipulacija, te u krajnjem slučaju gubitak empatije kao najvažnije odlike koju je upravo doba svjedoka donijelo u historiografsko pripovijedanje.

Modernistička književnost dvadesetog stoljeća pokušavala je traumu dovesti u pripovjedne postupke, a isprekidano pripovijedanje koje je odatle proizlazilo (u Jamesa Joycea, Franza Kafke ili Virginije Woolf) povremeno je omogućavalo epifanijske uvide u tragičnost egzistencije, u neizrecivo. Suprotstavljajući se podjednako modernističkim pripovjednim eksperimentima kao i postmodernističkom viđenju stvarnosti kao neuhvatljivog diskurzivnog konstrukta, na početku se 21. stoljeća u literaturi javlja pravac pripovjednog realizma koji naizgled vraća povjerenje u mogućnost prikazivanja stvarnosti, i to osobito stvarnosti ispunjene tragičnim i užasnim događajima. Taj se pravac – a primjere ćemo za njega naći i u svjetskoj i u hrvatskoj književnosti – opire tezi o neizrecivosti te o traumi govori uvjeren u vlastitu mimetičku moć. U njemu se međutim manifestiraju i spomenute negativne pojave hiperprodukcije diskursa o traumi. Kako tvrdi talijanski književni kritičar Daniele Giglioli, "trauma je nekoć bila ono o čemu se ne može govoriti. Danas je ona jedino o čemu se govori" (2011: 8). Prema Giglioliu, dio suvremene književnosti koji obiluje opisima strašnog i zazornog (a kojem taj kritičar nadijeva ime "književnost užasa") traumom se služi ne bi li prikrio manjak Realnog. Povratak realizma na početku 21. stoljeća samo se prikazuje kao povratak povjerenja u referencijalnost, dok mu zapravo svijet i stvarnost izmiču više nego ikad. Stalno pripovijedanje o užasnom je lažna trauma, fetiš kojim hipertrofirani Ja izbjegava pogled u Realno i svoje pretvaranje u odgovorni subjekt. Šokiranje pripovijedanjem o užasu u postmodernom dobu više ne može imati ulogu avangardnog sablažnjavanja građanskog morala; ono se više

[1] U svibnju 2013. Sveučilište u Zaragozi organiziralo je skup pod naslovom "The Holocaust Metaphor: Cultural representations of Traumatic Pasts in the 20th Century", na kojem je pozvalo na proučavanje mnogih povijesnih pojava na koje se primjenjuje metafora holokausta – od pokolja nad Armencima, ukrajinskog pomora glađu, progona istarskih Talijana poslije 1943, pokolja koje su počinili crveni Kmeri, etničkog čišćenja u Rwandi i bivšoj Jugoslaviji itd. O psihopatološkim aspektima pamćenja progona istarskih Talijana v. Accati i Cogoy 2009.

bliži stvaranju fetiša za zadovoljenje uvijek nove potrebe za strašnim. Činjenica da su traume opisane u "literaturi užasa" najčešće izmišljene ne znači da suvremeni svijet ne pruža dovoljno stvarnih tragičnih priča, pa da im se umjetnik mora dosjetiti sam. Odavno smo naime odbacili tezu da živimo toliko dobro da je povijest stala, a post-postmoderno doba grca u ljudskim nevoljama, od socijalnih do egzistencijalnih. U "literaturi užasa" jamačno se ne radi o realističkoj intenciji; riječ je, kako bespoštedno dijagnosticira Giglioli, o psihozi u kojoj se fetiš podmeće za istinu.[2]

Gigliolievi su primjeri odabrani iz osobitog pravca suvremene talijanske proze, no slični bi se uzorci mogli lako pronaći među svjetskim hitovima, a namjerno traženje užasa, jezivog i zazornog moglo bi se prepoznati i u nekih autora hrvatske stvarnosne proze. Stvarnosnu prozu, prema već ustaljenoj kritičarskoj tradiciji, ovdje shvaćam u smislu mimetičkih tendencija u literaturi s temom iz poslijeratne i tranzicijske svakodnevice i sa stilizacijom govornog idioma, od druge polovice devedesetih, preko početka tisućljeća i nekih autora FAK-a (npr. Zoran Ferić) do današnjih izdanaka blogerske književne produkcije sa sličnim odlikama (npr. Vlado Bulić). Hrvatsku stvarnosnu prozu kritičari opisuju pojmovima faktografičnosti, realizma, mimetičnosti i naturalizma, no ne iznenađuje da je to inzistiranje na prikazivanju doživljenog kao glavnoj karakteristici nove proze kod Krešimira Bagića izazvalo sumnju: "Sklon sam pojam *stvarnost* i njegove literarne izvedenice razumijevati kao kritičarsku fikciju kojom se inzistira na nemogućoj doslovnosti" (Bagić 2013: 136). Ovdje nije riječ samo o sudaru kritičara koji ima postmodernu svijest o narativnom obratu s piscima koji su tu svijest programatski potisnuli: riječ je, naprotiv, o tome da stvarnosnoj prozi stvarnost – shvaćena kao tragično iskustvo života – doista izmiče.

Za fakovsku prozu Velimir Visković utvrđuje kako je "izravno uronjena u lokalnu društvenu zbilju", kako se hrani "sirovim 'govorom ulice'", a njome "dominiraju likovi mladih ljudi (...) često opterećeni traumatičnim iskustvima" (prema Bagić 2013: 137). No neorealistička

[2] O psihotičnim obilježjima "barbarskog" doba slike v. i Bazzanella 2011: 14. Mahnitu potragu za Realnim prikrivenim u Imaginarnom koju Giglioli dijagnosticira u literaturi, Bazzanella vidi u sklonosti suvremene umjetnosti ka makabroznom, opscenom i šokantnom.

poetika kao proklamiran odgovor novih pisaca na fikcionalne igrarije postmoderne proze nerijetko otklizava u samodopadnost sirovog jezika i gomilanje površinskih i odbojnih manifestacija zbilje koji prekrivaju traumu umjesto da joj se približe. Uobičajene teme i stil stvarnosne proze (prema ironičnoj definiciji Deana Dude: "to je kad se u priči spominje pivo, gradski prijevoz i neki nadrkani tip", cit. u Bagić 2013: 135) čine neku vrstu kolektivnog alibija za izbjegavanje suočavanja s Realnim.[3] Pričljiva trauma ima strukturu tipičnu za fetiš: ona omogućuje pripovjedaču da se pretvara da ne zna ono što zna, da lažnom pričom prikrije neželjeno i stvori privid željenog. Budući da je ovaj mehanizam vrlo uspješan u stvaranju želje, s njime se može dovesti u vezu podjednako izdavački i medijski uspjeh, kao i veza s reklamom jednog dijela stvarnosne proze (o reklami i stvarnosnoj prozi v. Bagić 2013: 141).

Pričom natrag u svijet

Kritičari su danas uglavnom suglasni u tome da je stvarnosna proza iscrpila svoju formulu te da hrvatska pripovjedna književnost danas traži novi put (Ryznar 2013). Mogli bismo shematski reći da smo na pripovijedanje o traumatskoj stvarnosti u ovoj raspravi dosad naišli u dva oblika: u modernističkom i postmodernističkom jezičnom eksperimentu koji graniči sa šutnjom i tako ostaje vjeran traumi, te u brbljivim opisima užasa koji Realno prikrivaju nemoćnim zakrpama, izdajući ga. Postoji li, uz ta dva oblika, i način govora o tragičnome koji ne bi odustao *ni* od traume *ni* od pripovijedanja? Postoji li način da se danas, u doba prevlasti slike i poljuljanog simboličkog poretka, progovori o tragičnosti ljudske sudbine, i da to ima oblik priče?

Pripovijedanje o tragičnom je, dakako, tema antičke tragedije i mita. Ako su tragičnost, nepredvidivost i neobjašnjivost trajne odlike ljudske

[3] "Reći već rečeno, napisati već napisano (viđeno, čuveno), čini u tom kontekstu neku vrst rituala žrtvovanja putem kojeg se od sebi sličnih traži da podijele odgovornost za kolektivno, totemičko, utemeljujuće ubojstvo. Stvarnost leži nepomična, a Realno, koje smo prizvali, optužuje nas kao sukrivce. Neka se barem zna da nas je bilo puno" (Giglioli 2011: 39).

sudbine, onda su mit i priča kojima se ta tragičnost obrubljuje trajna ljudska potreba. Lacan povezuje Realno s grčkim pojmom *tyche*, koji izvorno znači "slučaj, sudbina"; dok simbolički sustav nudi optimističan i uređen pokrov za nespoznatljivo, poniranje do Realnog je vezano za sudbinu kojom razum ne može ovladati i kakvu prikazuje klasična mitologija (Bazzanella 2011: 71).

Povratak pripovijedanja u postmoderni kao jamstvo za svoj opstanak traži povratak povjerenja u referencijalnost, u mogućnost da riječima prikazujemo svijet, a to podrazumijeva i afirmativan odnos prema mitu. Prema Milivoju Solaru, "[d]ok god roman zadržava pripovijedanje, on zadržava određenu mitsku svijest o jeziku kao objavi smislene sudbine pojedinca u svijetu"; roman razrađuje oblik priče "kao jedinog ostatka mitske svijesti o jeziku kao objavi" (1988: 113).[4] Nasuprot tome, jezični eksperimenti modernističkog romana koji su išli protiv priče, predstavljaju kritiku mitske svijesti o jeziku. No odnos mita i romana ne može se tumačiti kao kronološki slijed na pravocrtnom putu napuštanja mitskog mišljenja (to je naime, primijenjeno na literaturu, također svojevrstan mit – onaj o dekadenciji, Solar 1988: 71). Suvremeno doba gradi nove mitove, a činjenica da ih se ne možemo posve odreći govori upravo o onom dijelu iskustva koje izmiče simboličkoj obradi i koje nas plaši kao arhetip smrti. Oblici mita u suvremenosti su raznorodni, pa i opasni, kako je to pokazala njihova zlouporaba u totalitarnim ideologijama dvadesetog stoljeća. Je li u suvremenom, raščaranom svijetu moguć kakav drugi oblik mita?

U šezdesetim je godinama prošlog stoljeća to pitanje ponovno otvorio talijanski mitolog Furio Jesi.[5] Jesi je pošao od kritike podjele mita na izvoran i tehniziran – podjele koju je mađarski mitolog Károly Kerényi (1964) postavio u okviru ideje o napretku čovječanstva od mitskog ka znanstvenom mišljenju. Nasuprot Kérenyju, Jesi tvrdi da

[4] Obnovu pripovijedanja u postmodernom romanu Solar povezuje s odnosom prema trivijalnosti, što nije u fokusu ove rasprave. Ovdje nas zanima obnova pripovijedanja kroz odnos prema iracionalnom i tragičnom.

[5] Da je u traženju izlaza iz slijepe ulice "književnosti užasa" riječ upravo o pitanjima koje je o mitu danas postavio Furio Jesi, uočio je Daniele Giglioli (2011). O izvornom i tehniziranom mitu v. Jesi 1968. Za suvremen osvrt na Jesija v. Manera 2012. Recepcija Jesija u hrvatskoj znanosti zasluga je Ivana Moleka (2011).

svaki mit nastaje kao ideologija, odnosno, njegovim riječima, kao mitologijski stroj; svaki je mit nadogradnja. Kao takav, mit je potreban i ljevičarskom i desničarskom diskursu, i uopće, čini se da je potreban čovjeku. Ta potreba niče iz nemogućnosti da se život potpuno opiše razumom, nemogućnosti određene prije svega sviješću da smo smrtni. "Čovječanstvo se služi mitologijom da bi označilo krug protiv smrti" (Giglioli 2011: 97). Možemo li vidjeti mit kao nešto što neodvojivo pripada čovjeku, i čime čovjek djeluje, čime daje odgovor umjesto da bude žrtva? I je li ga pri tome moguće upotrijebiti, a da se ne svede na ideologiju? Je li moguć mit kao pripovijedanje bez transcedencije, pripovijedanje kojem nije potrebno onostrano da bi se razumjelo, pripovijedanje koje služi svijetu "sada i ovdje"? "Je li moguće navesti ljude da se vladaju na stanovit način – zahvaljujući djelovanju prikladnih mitskih evokacija – a zatim ih navesti da se prema tom mitskom pokretaču svoga ponašanja ponesu kritički?" (Jesi 1968: 43). U potrazi za odgovorom Jesi proučava Mannov roman *Josip i njegova braća,* te tumači kako se tu nije riječ ni o vraćanju izvornoj mistici, ni o upotrebi mita radi ideologije, nego o njegovu humaniziranju u političkom smislu (usp. Manera 2012: 32). Jesijev pojam mitologijskog stroja podrazumijeva društveni proces koji u svako doba ljudske povijesti služi da se održava odnos s nespoznatljivim, te je jednako djelotvoran i u proizvodnji mitova, i u proizvodnji same znanosti o njima. Mitologijski stroj koji istim ciljem ujedinjuje mit i znanost o njemu znači da nema izvornog mita jer je svaki mit u nekoj mjeri ideološka konstrukcija, stvaranje identiteta, gradnja iznad ponora (Manera 2012: 94), odnosno prikrivanje Realnog. I u samom logosu se stoga uvijek krije mythos,[6] a granice koje dijele mit i znanost su labave, jer su i jedno i drugo ljudski pokušaj da se suoči s tragičnim. "Mitologija nije stroj koji djeluje samo dok su ljudi uvjereni da je 'bog živ'. Ona nastavlja djelovati i onda kad su ljudi uvjereni da je 'bog mrtav'" (Jesi prema Manera 2012: 96). Drugim

[6] Premda u drukčijem teorijskom obzoru te s naglaskom na priči a ne na mitu, ovoj je Jesijevoj tvrdnji vrlo bliska – a uostalom i vremenski podudarna – Lyotardova teza da se znanost legitimira pričom, da se narativnost u znanosti nikad ne može smatrati definitivno iskorijenjenom, te da u čovjeku postoji neuništiva potreba za poviješću (Lyotard 2012: 53). Svijest o tome, kao što smo vidjeli na početku ove rasprave, može dobiti ime narativnog obrata.

riječima, potreba za pričom je živa i onda kad su velike priče mrtve. No dakako, novi mit može postojati samo unutar demitizirajućeg procesa – sa samosviješću i distancom, u brehtijanskom očuđenju.

U tome nalazim odgovor na pitanje o trećem putu kojim bi mogla poći pripovjedna književnost. To je put u kojem bi se književnost, nakon što je pogledala u Gorgonu[7] i došla do dna neiskazivosti, pomirila s time da nema izlaza iz tragičnosti ljudske egzistencije.[8] Posrijedi je pesimizam koji okreće leđa transcendenciji (na koju su se u raznim oblicima oslanjale velike priče), ukida svoju upućenost na bilo što izvan sebe samoga, i u svojoj je biti nihilistički. Iz tog nihilizma međutim ne proizlazi rezignacija, već naprotiv okretanje svijetu "sada i ovdje", djelovanju, sudjelovanju u proslavi života nad kojim se ionako ne može ovladati razumom. To je, dakako, gesta koja se tiče života među ljudima i stoga je bitno politička.[9]

Za ovu je raspravu ključno da je u takvom svjetonazoru ponovno moguća priča. Pripovijedanje koje proizlazi iz uvjerenja da je ljudski život nepopravljivo tragičan i da se stoga ne može činiti drugo do *djelovati* bez druge (odgođene, zagrobne) svrhe, nema dovoljno jasne i koherentne poetičke odlike da bi zavrijedilo posebnu književnokritičku oznaku, no zajednički svjetonazor koji povezuje takva djela ovlašćuje nas da ih privremeno nazovemo *angažiranom književnošću* – dakako, uz svijest da je pridjev "angažiran" na tome mjestu podjednako anakron i neprimjeren kao što bi to bio pridjev "realistički" za stvarnosnu prozu. Uz priču, s ovim se pripovijedanjem vraća i subjekt: nakon što se raspao s krajem velikih priča i traumatskim diskursom, te zatim poprimio oblik hipertrofiranog Ja u logoroičnom prekrivanju manjka, taj se

[7] Metaforu posuđujem od Prima Levija.

[8] Jedan je od najuvjerljivijih suvremenih zagovornika tragične konstante u ljudskom postojanju Terry Eagleton (2003), kojemu je to povod za oštru polemiku s Georgom Steinerom i njegovom tezom da je tragedija umrla s pojavom optimističnih religija (kršćanstva) i ideoloških sustava (prosvjetiteljstva).

9 O pesimizmu postmoderne, te aktualnosti i plodotvornosti tragičnog pogleda na svijet, v. Maffesoli 2008 i Dienstag 2008. *Agency* koja proizlazi iz ničeanskog *amor fati* može se prepoznati kod Hanne Arendt, koja na početku svog djela *Vita activa* poziva čovjeka da okrene leđa svemiru, koji ionako ne može pojmiti ni opisati riječima (pa ni riječima znanosti probujale nakon otkrića teleskopa), te se vrati svijetu u kojem riječima može djelovati (Arendt 1991).

nekoć odbačeni, a sad odgovorni i djelatni subjekt vraća s namjerom da uredi svoj odnos prema prošlosti.

Elijahova stolica kao zahtjev za očuđenjem mita o Edipu u okvirima europske politike

Ovako zacrtan izlaz iz slijepe ulice "književnosti užasa" ne može dakako izvesti jedan autor, a ni jedno djelo. S druge strane, podjednako je malo vjerojatno i da će ga izvesti veća skupina poetički srodnih pisaca. U jednom ćemo proznom primjeru ovdje tek potražiti indicije za takav pravac mišljenja o mitu. Riječ je o romanu *Elijahova stolica* Igora Štiksa, koji priziva nekoliko mitova, a među njima je središnji onaj o Edipu.[10] Osim na izvorni mit i temu neminovne tragičnosti ljudske sudbine koja nas zatječe i onda kad mislimo da smo ju razumom nadvladali, roman se referira i na njegovu indirektnu obradu u jednom drugom suvremenom romanu – *Homo faber* Maxa Frischa. Taj roman u Štiksovu djelu dramatizira i postavlja na scenu sarajevskog kazališta junakinja Alma, pa se tako na stanovit način Edip vraća na pozornicu, a tragedija dobiva svoj izvorni kazališni oblik. Premda u postmodernom romanu mitska tema ne mora biti doslovna ni lako prepoznatljiva, za Štiksovu je narativnu konstrukciju ključno to da se pripovjedač eksplicitno poziva na mit o Edipu pa je stoga čitanje romana gotovo posve lišeno napetosti koja obično prati npr. žanrovsku prozu. Budući da se Edipov kobni usud spominje otpočetka romana, malo lukaviji čitatelj odmah će znati kamo ga priča vodi, pa čitanje Štiksova romana nalikuje užitku prilikom ponovnog slušanja poznatih priča ili mitova: to što znamo kako će završiti, i to što sam pripovjedač pripovijeda retrospektivno, ne oduzima priči uvjerljivost ni tragičnost. Naprotiv, doživljaj tragičnosti ovdje se gradi upravo tako što sigurni put ka nesreći prati znanje slušatelja, a neznanje lika, o tome da će se katastrofa dogoditi. Radi se dakako o motivu ispunjenog proročanstva; bit klasične tragedije predstavljene Sofoklo-

[10] Otprilike u isto vrijeme Dubravka Ugrešić napisala je roman *Baba Jaga je snijela jaje*, dio međunarodnog niza suvremenih romana inspiriranih mitovima. Roman D. Ugrešić samosvjesno se služi mitskim elementima u kritičkom pogledu na mit o Babi Jagi i mizogine predodžbe o ženskom starenju.

vim Edipom i jest u tome da je Edip bio uvjeren da razumom može izbjeći proročanstvo pa je, slijep za sudbinu, hrlio u njezin zagrljaj.

Neminovnost nesreće u Štiksovu se romanu odnosi na dvije razine pripovijesti: na privatnu nesreću u koju srlja glavni junak, njemački novinar Richard Richter,[11] te na nesreću u koju srlja Europa koja pušta da Sarajevo umire pod opsadom i time dopušta da jedan model života ode definitivno u propast. Taj model života Štiks oprimjeruje brojnim multikulturnim europskim gradovima u kojima je gruba intervencija prosvijećene Europe država nacija donijela kraj ideje o zajedničkom životu različitih kultura. U oba sloja priče – privatnom i kolektivnom – najteže je pitanje: je li tako moralo biti?[12] Je li tragični razvoj događaja bio neizbježan, je li to doista sudbina? Kako je Europa mogla pod okriljem razuma otklizati u svoju propast u Drugom svjetskom ratu, i kako je to mogla ponoviti u devedesetima? Je li doista sljepilo razuma neizbježno? Odnosno, drugim riječima: živimo li tragediju ili dramu? Živimo li mit ili roman?

Edipovska struktura Štiksove priče nametala bi odgovor u smislu fatalnosti. No pripovjedač je iznimno skeptičan prema tumačenjima bosanskog rata kao neizbježnog etničkog, vjerskog, plemenskog sukoba zacrtanog u povijesti – tumačenjima koja se u romanu provlače kroz izvještaje stranih dopisnika i domaću ratnu propagandu koja ih hrani prigodno odabranim citatima "vlastitih književnika" (Štiks 2006: 68; aluzija je očito na zloupotrebe Andrićeva *Pisma iz 1920*). Zašto onda za obje razine svoje priče autor bira tragični modus? Ključ odgovora na ovo pitanje nalazi se u Alminu monologu, u kojem glavna junakinja tumači zašto je u Sarajevu 1992. odlučila na scenu postaviti Frischov roman. To djelo nesumnjivo nema nikakve veze s ratom i stradanjem, te ne može služiti kao utjeha ili ohrabrenje. No Alma je uvjerena da Frischova priča o slijepom srljanju u vlastito uništenje nosi važnu poruku njezinim sugrađanima i čitavoj Europi:

> Gospodin Faber je inženjer koji vjeruje u tehniku i nauku, koji vjeruje u *ratio* na kojem počiva moderni Zapad. (...) On ne vjeruje u ljudske izmišljotine, poput duše ili sudbine. (...) On je *homo faber*, kako ga je zvala Hanna.[13] (...) Inženjer, tehničar, matematičar, istinski produkt zapadne civilizacije nije u stanju izvesti najjednostavniji račun, nije u stanju izvući zaključak iz onoga što se tako očigledno nameće, a to je da je djevojka u koju se zaljubio njegova vlastita kći. (...) Frischov tekst mi je pomogao da shvatim našu situaciju (...) Ne trebate sudbinu da biste izveli običan račun i da biste shvatili uzročno-posljedični niz koji je, ma kako neobičan bio, ipak niz mogućih uzroka i posljedica. Samo što Mr. Faber to nije uspio, izvesti tu osnovnu matematičku operaciju, iako je ona bila tu, pred njegovim očima. Nešto od toga vidim i u situaciji u kojoj se našlo Sarajevo, ova zemlja. Nismo li naivni mi koji se čudimo kako je moguće da nam se događa to što nam se događa, kako je moguće da se dogodio rat, kako je moguće da vas netko drži u golemom konclogoru i bombardira iz dana u dan, kako je moguće da nam svijet ne pomaže, kada je nepravda očigledna, kako je moguće da mi koji branimo vrijednosti suživota, multikuturalnosti, tolerancije i sličnih velikih riječi koje su danas u opticaju u Evropi, nikako ne dobivamo pomoć od te Evrope koja se u svojoj izgradnji pozova na te iste vrijednosti (...) Uza sve to (...) kako je moguće da ta ista Evropa ovaj rat zove "sudbinskim", "provalom mržnje", "ludilom", "udesom", "ostvarenim proročanstvom", pokušavajući sebi objasniti vrlo jasan uzročno-posljedični niz ovog rata prilično neracionalnim argumentima? (...) Jer, sve mi se više čini da su ta Evropa i taj Zapad zapravo na drugoj strani od one na kojoj Sarajlije misle da bi trebali biti, na drugoj strani od one koju Sarajlije danas brane ili na što se pozivaju. Sve što čine, unatoč retorici, potvrđuje da su oni, svjesni, polusvjesni ili nesvjesni toga, na strani onih koji sanjaju o

[11] Richter je svojom životnom pričom poveznica između traume Drugoga svjetskog rata i rata u Bosni u devedesetima. I prije nego se razriješi njegovo porijeklo, vezano za antifašizam i sudbinu Židova, on je književni teoretičar koji se – posve u skladu s akademskim trendovima – bavi traumom druge generacije. Njegovo suočavanje s vlastitom i kolektivnom traumom po dolasku u Sarajevo 1992. djeluje tako kao prijelaz iz znanstvenog opisa u nepojmljivu stvarnost, iz Simboličkog u Realno.

[12] Slično je pitanje o Drugom svjetskom ratu postavio Boris Dežulović u romanu *Christkind*, u kojem se tom pitanju dodaje i fantastična dimenzija pokušaja da se promijeni prošlost.

[13] Referenca je dakako na Hannu Arendt. U ovdje već spomenutom djelu *Vita activa* Hanna Arendt nazivom *homo faber* označava aktivnog čovjeka koji kreira svijet ljudskih proizvoda čineći nasilje nad prirodom, nad kojom se ponaša kao gospodar. Javni prostor u kojem djeluje je prostor tržišta i razmjene, a ne prostor djelovanja i stvarnog susreta među ljudima, čiju obnovu Arendt priželjkuje dajući joj ime *vita activa*.

> etnički i vjerski čistim državama (...) Ništa ovdje nije "sudbinski" i "nekontrolirano", a evropski homo faber i dalje vrlo racionalno stvara svoju sudbinu sjedeći skrštenih ruku. (Štiks 2006: 112–114)

Premda Alma optužuje Europu da se u sudu o bosanskom ratu skriva iza formule neizbježne tragedije umjesto da o njoj donese racionalni zaključak i poduzme mjere s njime u skladu, ipak njezin govor ne dolazi iz posve prosvjetiteljskog gledišta. Uostalom, ona je sama ta koja, dok to govori, nesvjesno korača u vlastitu nesreću. U tom svjetlu, reklo bi se da je naglasak njezina monologa prije na sljepilu Europe uzrokovanom pretjeranim povjerenjem u vlastiti racionalni poredak. Radi se očito o *dijalektici prosvjetiteljstva* primijenjenoj na bosanski rat.[14] Tragedija koju proživljava Sarajevo, i Europa s njime, jest dakle (samo)ubojstvo multikulturalnog načina do kojeg dolazi upravo poštivanjem, a ne kršenjem, europskih racionalnih temelja. Intertekstualnim uplitanjem romana Maxa Frischa te paralelnim pripovijedanjem o privatnoj i kolektivnoj sudbini, Štiksov roman postavlja tezu prema kojoj Europa, uvjerena u nadmoć svoga razuma koji ju dijalektikom prosvjetiteljstva vodi u rasnu netoleranciju, hrli u svoju propast kao Edip u naručje svoje majke.[15]

Ključno je pitanje koje odatle proizlazi: ako Edip i jest mit o proročanstvu koje se ispunilo, što će se dogoditi ako smo toga svjesni, ako za to nismo slijepi? Kako se postiže svijest o mitu? Pri tome je temeljan uvid da ono što nam tu svijest može podariti nije razum, nego umjetnost koja mitom može baratati na očuđen, brehtijanski način.[16]

[14] Adorno i Horkheimer (2010) govore, među ostalim, i o mitu o Edipu kao metafori sljepila prosvjetiteljstva. Usp. Gandesha 2001.

[15] Viđenje ovakvog razvoja događaja kao sudbinskog dobiva potvrdu i u riječima zagonetnog starca Simona, koji govori o nestajanju kozmopolitskih gradova u Europi: "jer, ovi gore što nas bombardiraju s brda samo izvršavaju to prokletstvo kojem ne znam izvora, ali mi se čini da djeluje i već dugo razara tkiva ovakvih gradova, kao kakva bolest modernog doba (...) Ipak se radi o nekom prokletstvu, u kojem su 'oni gore' samo njegovi izvršitelji, a 'ovi dolje' koji vjeruju da brane grad kakav on doista jest, zajednički, miješani, sarajevski na koncu konca... oni su samo naivni borci protiv sudbine koja im je namijenjena" (Štiks 2006: 135–136).

[16] Ne čudi da Richter uviđa kako bosanski rat puno bolje razumije glumica i dramaturginja Alma, i to "tapkajući u mraku u kojem bi se prije ili kasnije našla sva razumna objašnjenja onoga što se ovdje događa", nego direktor njezina kazališta, koji

Nije riječ dakle o ideološkoj uporabi mita pred nesvjesnom publikom, nego o odgovornoj ulozi koju umjetnost ima u društvu: da govori jezikom koji daje prostor iracionalnom, koji služi kao brana pred mitom razuma, i koji omogućava da se suočimo s tragičnim. Furio Jesi se pitao o kompatibilnosti mita i racionalnosti te tragao za načinom na koji bi se moglo "proizvesti humanističku epiku koja ima istu snagu kao tragički mit, a ne odriče se političke analize" (Manera 2012: 59–61). Slična se dvojba može naći među recima Štiksova romana. Europa mora naći način da osvijesti odumiranje vlastita kozmopolitizma, no taj način ne može biti samo put znanosti i razuma koji vode hipertrofiranom imunitetu. Taj se put mora ostvariti jezikom umjetnosti i priče, odnosno sviješću da nam je mit potreban i u raščaranom dobu.

Možemo li, dakle, *vidjeti* svoju tragediju? Postoji li Edip *koji zna*? Kako pokrenuti mitologijski stroj a da on istovremeno proizvede i priču i svijest o njoj? Na ta pitanja roman ne daje nedvosmislen odgovor. Dosljedno koncepciji koja se suzdržava od pripovjedačke svevlasti, te pušta da u naraciju prodire pripovjedno naslućivanje neizrecivog, taj roman o pitanju tragičnosti i sudbine ne govori kategoričkim jezikom.[17] On se, drugim riječima, suzdržava od suđenja, a tema (ne)moći suđenja provlači se nizom aluzija kroz cijeli tekst. Osim što se glavni junak zove Richter (njem. sudac), te što se kroz pripovijedanje provlači motiv Europe koja u Bosni nastupa kao vanjski sudac umjesto kao sudionik i supatnik, pred kraj romana je u pripovijedanje upletena paralelna priča-parabola o sarajevskom Židovu Danielu koji je poslije Drugoga svjetskog rata bio sudac, a onda se toga odrekao. Njegova priča u sebi ima nešto od Kafkinih sudačkih motiva: *Kažnjeničke kolonije*, u kojoj se sudac sam povinuje suđenju, te dakako *Procesa*, u kojem parabola o zakonu aludira i na nedokučivost značenja teksta samog ("Pravo je neiscrpno vrelo nedovoljnih odgovora", Štiks 2006: 209). Kafkina proza na takvim mjestima pokazuje kako "svaki oblik racionalnosti, ako je doveden do krajnosti, pokazuje svoje 'realno' lice, i kako se svaki

Richteru nudi naivnu i optimističnu, ostarjelu ljevičarsku viziju jednostavnog sukoba barbarstva i civilizacije u kojem kazalište igra tek auzilijarnu ulogu, te u kojem prosvijećena civilizacija ujedinjene Europe mora pobijediti (Štiks 2006: 102–103).

[17] Od kategoričke intervencije u prošlost odustaje i protagonist spomenutog romana *Christkind* Borisa Dežulovića.

oblik znanja, ako je pretjerano, može pretvoriti u vlastitu suprotnost" (Bazzanella 2011: 81). Govoreći o svom junaku Richteru, koji je uvjeren da sve može protumačiti i razumjeti sve dok ne dozna najvažniju i najstrašniju činjenicu, te o Europi, koja je i na sam dan Mitterrandova posjeta Sarajevu 1992. zapravo podržala politiku etničke čistoće koja proizlazi iz njezinih prosvjetiteljskih temelja, govoreći dakle o rubu preko kojeg Simboličko prelazi u Realno, u jezivu i nepojmljivu realnost logora u koje je Sarajevo pretvoreno za opsade, autor romana suzdržava se od kategoričkog odgovora na pitanje je li to tragedija ili drama, odnosno postoji li u toj mreži uvjetovanosti i predodređenosti mjesto za djelovanje. Suzdržava se čak i od suda o povijesnim zločinima koje je počinila generacija očeva, imajući uvijek na umu sučevu incestuoznu upletenost u povijest (Štiks 2006: 239).[18]

U Štiksovu se romanu o tragediji govori jezikom mita koji se pita sam o sebi, odnosno jezikom očuđenog mita. To je svakako važna uloga priče u suvremenoj prozi: da prihvaća svoju mitsku prošlost i da ju očuđuje, otkrivajući tragičnost ljudske sudbine kao mjesto djelovanja u svijetu.

Literatura

Accati, Luisa i Renate Cogoy, ur. 2009. *Fojbe. Primer psihopatološke recepcije zgodovine.* Ljubljana: Krtina.

Adorno, Theodor W. i Max Horkheimer. 2010. *Dialettica dell'illuminismo.* Torino: Einaudi.

Arendt, Hanna. 1991. *Vita activa. La condizione umana.* Milano: Bompiani.

Badurina, Natka. 2012. "Kraj povijesti i hrvatski novopovijesni roman". *Slavica tergestina* (Trieste-Konstanz-Ljubljana) 14: 8-37.

Bagić, Krešimir. 2013. "Uvod u nulte". U *Vrijeme u jeziku. Nulti stupanj pisma. Zbornik radova 41. seminara Zagrebačke slavističke škole.* Tatjana Pišković i Tvrtko Vuković, ur. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, 129–148.

Bazzanella, Emiliano. 2011. *Lacan. Immaginario, simbolico e reale in tre lezioni.* Trieste: Asterios.

[18] Po tome je Štiksov roman antipod kategoričkoj dokumentarnoj fikciji Daše Drndić, o kojoj usp. Badurina 2012.

Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History.* Baltimore, London: Johns Hopkins University Press.

Dienstag, Joshua Foa. 2008. "Tragedy, Pessimism, Nietzsche". U *Rethinking Tragedy.* Rita Felski, ur. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 104–123.

Eagleton, Terry. 2003. *Sweet Violence. The Idea of the Tragic.* Malden: Blackwell.

Gandesha, Samir. 2001. "Enlightenment as Tragedy. Reflections on Adorno's Ethics". *Thesis Eleven* 65: 109–130.

Giglioli, Daniele. 2011. *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millenio.* Macerata: Quodlibet.

Jesi, Furio. 1968. *Letteratura e mito.* Torino: Einaudi.

Kerényi, Károly. 1964. "Dal mito genuino al mito tecnicizzato". U *Tecnica e casistica. Atti del colloquio internazionale.* Enrico Castelli, ur. Rim: Istituto di studi filosofici, 153–168.

LaCapra, Dominick. 2001. *Writing History, Writing Trauma.* Baltimore, London: Johns Hopkins University Press.

Lyotard, Jean-François. 2012. *La condizione postmoderna.* Milano: Feltrinelli.

Maffesoli, Michel. 2008. "The Return of the Tragic in Postmodern Societies". U *Rethinking Tragedy.* Rita Felski, ur. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 319–336.

Manera, Enrico. 2012. *Mito, violenza, memoria.* Roma: Carocci.

Molek, Ivan. 2011. "Mitologijski stroj Furia Jesija". *Zarez* 13/313–314: 26.

Newmark, Kevin. 1995. "Traumatic Poetry. Charles Baudelaire and the Shock of Laughter". U *Trauma. Explorations in Memory.* Cathy Caruth, ur. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 236–255.

Ryznar, Anera. 2013. "Dezintegracija stvarnosne proze i novi pripovjedni modeli". U *Vrijeme u jeziku. Nulti stupanj pisma. Zbornik radova 41. seminara Zagrebačke slavističke škole.* Tatjana Pišković i Tvrtko Vuković, ur. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, 149–162.

Solar, Milivoj. 1988. *Roman i mit. Književnost, ideologija, mitologija.* Zagreb: August Cesarec.

Štiks, Igor. 2006. *Elijahova stolica.* Zagreb: Fraktura.

UNSPEAKABLE GREATNESS AND SMALL STORIES. THE ESTRANGED MYTH IN CONTEMPORARY CROATIAN NOVEL

SUMMARY

The article discusses the traumatic structure of (post)modernity in relation to the possibility of narration in contemporary literature. Both the "end of grand narratives" and the "narrative turn", as two seemingly opposite diagnoses of the postmodern condition, are interpreted through the psychoanalytic concepts of the Real, the Symbolic and the Imaginary. In the postmodern era, we have witnessed the retreat of the symbolic order, while the Imaginary begins to dominate over our attempts to reach the Real. The paper discusses two main ways of relating to the unspeakable Real present in contemporary literature: the sacralization of the silence of the traumatised subject in modernist narrative experiments, and the talkative narrating of fictional horrors, which helplessly circles around the traumatic heart of the reality, covering it like a fetish. Drawing on the Italian mythologist Furio Jesi, the paper is an attempt to find a third way of presenting the reality through modern-day narration, a way which will neither give up on facing the trauma, nor on narrating. This third way should produce a new form of conscious, estranged and politically responsible myth. Such an approach to myth is exemplified by the analysis of the novel *Eliah's Chair* by Igor Štiks, in which the European attitude towards the besieged Sarajevo is portrayed through the myth of Oedipus, and through a warning about the *dialectic of Enlightenment*. Drawing on this example, the paper points to the estrangement of myths and opening of a possibility for engagement as new roles of narrative stories in contemporary prose.