

RIJEČ i SMISAO

**Priručnik za
nastavu književnosti
1/2/1**

Fond otvoreno društvo
Bosna i Hercegovina
Sarajevo, 2015.

Urednici
Mirnes Sokolović
Nenad Veličković

Lektor:
Srđan Arkoš

Dizajn:
Asim Đelilović

Izdavač:
Fond otvoreno društvo Bosna i Hercegovina

Za izdavača:
Dobriła Govedarica

Adresa redakcije
Titova 19/3
E-mail: osman@osfbih.org.ba

1. godina, 2. broj 1. verzija

Tumačenja ovdje ponuđena pretenduju na valjanost koju će praksa potvrditi. Od nastavnika očekujemo primjedbe, komentare, ispravke, pitanja, sugestije, proteste... od svih njih, ali i od ostatka stručne javnosti, ukratko: reakcije. Budući da se ovaj priručnik pojavljuje samo u elektronskoj verziji, u pdf formatu, moguće ga je s vremena na vrijeme dopuniti novim uvidima i iskustvima. Na taj način, vjerujemo, može zaista biti dio obrazovnog *proces*a.



RIJEČ i SMISAO

**Priručnik za
nastavu književnosti
1/2/1**



Sadržaj

11 **teorija**

Moj otac, japanski ministar teške industrije

U ovom razmatranju ironije ukazuje se na nekoliko relacija koje se uspostavljaju u tekstu: ironija između likova, ironija pripovjedača prema likovima, ironija autora prema pripovjedaču i čitateljima. Ironija, međutim, rijetko kada dolazi kao jednosmjerna i zato se prelazi na interpretaciju jedne Kišove priče iz *Ranih jada*, kao i nekih odlomaka Krleže i Crnjanskog, kako bi se približili odnosi u kojima se ironija uspostavlja, kao i njena funkcija u tekstu. Posebna je pažnja posvećena tzv. ironijskom odklonu, kao i direktnoj i indirektnoj ironiji. Budući da je nemoguće dati univerzalni obrazac za detekciju ironije, u ovom tekstu se otkrivaju neki mehanizmi kojima se ironija aktivira u tekstu, što bi moglo biti od koristi nastavnicima u tumačenjima tekstova pisanih u ironijskom ključu.

p r a k s a

Fleka na miljeu

U tumačenju pjesme *Akvarel* Hamze Hume, koja je uvrštena u obavezni sadržaj čitanke za sedmi razred škola po tzv. federalnom planu i programu, skreće se pažnja na njen socijalni angažman. Interpretacija otkriva da lirsko ja pripada siromašnom dječaku koji pjeva bistrim jesenjim danima, čiji zlatni osmijeh titra i na prizorima bogatstva: na zastavicama auta ili kupoli katedrale. Zaključak ove interpretacije, da je Humo u *Akvarelu* socijalno angažiran, potkrijepljen je i čitanjem pjesme u kontekstu zbirke u kojoj je prvi put uvrštena, u *Gradu rima i ritmova* iz 1924., kao i ispitivanjem pjesme u kontekstu političkog (i kulturnog) programa sarajevskog lista *Narod*, u kojem je objavljena dvije godine prije nego se pojavila u zbirci. Iako metod demonstriran u ovoj interpretaciji prevazilazi potrebe časa i interese đaka, on može pomoći nastavniku da osvijesti svoju ulogu u indoktrinaciji putem književnosti.

Jedna međuzvezdana lektira

U tumačenju *2001: Odiseje u svemiru* Artura Klarka, obavezne lektire za 8. razred osnovne škole, posebna pažnja se pridaje vezama knjige sa istoimenim filmom Stenlija Kjubrika. Usporednim čitanjem knjige i filma, kao najvećim izazovom za nastavnika, interpretacija ukazuje na sve sličnosti, ali i na diskrepanciju koja se posebno očituje u Klarkovom opredjeljenju da bude angažovan. Na kraju, interpretacija predlaže nekoliko tema za čas književnosti, objašnjavajući kako ova lektira može biti povod za razgovor o važnim temama, kao što su odnos etike i nauke, opasnost od robotizacije društva, ekološka (ne)odgovornost za planetu, ali i o metodama savremenog obrazovanja, koje ne podstiče dovoljno radoznalost i kreativnost.

duplo čitanje

Čija je lutka Nora?

Ova interpretacija Ibsenove drame *Nora/Lutkina kuća* posebno se koncentriše na posljednju scenu u kojoj Nora napušta dom i porodicu, što predstavlja ključno mjesto svih neslaganja i oprečnih mišljenja kritike u vezi s dramom, glavnom junakinjom, Ibsenovim angažmanom. Tekst daje i pregled tih kritičkih mišljenja, koja ovu dramu vide, s jedne strane, kao najjasniji i najdublji izraz *ženskog pitanja* koji se do tada pojavio, ili kao izraz potrebe svakog čovjeka za samospoznajom. Interpretacija, međutim, primjećuje jednostranost Norine deklamacije o emancipaciji žena, kao i nemotivisanost njenog posljednjeg čina oštroumnosti i samosvijesti. Norin jezički registar aktivistice za ženska prava nema ničeg zajedničkog s načinom na koji ona do tada u drami govori. Igrajući uloge lutke, prvo u očevom potom u Helmerovom teatru, Nora – prema ovoj interpretaciji – na kraju skončava kao lutka u Ibsenovom teatru koji ju je trebao te uloge razriješiti.

Zastave nad Norom Helmer

Interpretacija se bavi Ibsenovom dramom *Nora ili Lutkina kuća*, istovremeno se osvrćući kritički na jedan predgovor (najčešće prisutan u lektirnim izdanjima) koji lik Nore predstavlja kao infantilnu ženu i lutku u rukama svoga muža, što nije utemeljeno u tekstu same drame. Interpretacija se, međutim, u drugom dijelu kritički odnosi i prema feminističkim čitanjima drame, koja *Noru* svode na borbu za ženska prava, previđajući mehanizme u drami koje Ibsen koristi u pobuni protiv čitavog društva i kulture 19. vijeka. Tekst u konačnici objašnjava kako se izostankom interpretacije diskredituje i pisac i djelo, ali i čuvaju temeljne vrijednosti na kojima društvo i danas počiva, što bi na času književnosti trebalo izbjeći.

Strast i iluzije pripitomljene u jeziku

U ovoj interpretaciji preporučena je poezija Miodraga Žalice, čije niti jedno djelo nije uvršteno u nastavni plan i program srednjih škola (a ni u fakultetski). Tumačenje se fokusira na zbirku *Tržnica sna*, na naslovnu sintagmu i nekoliko pjesama, pokazujući kako ova poezija govori o strasti, sreći, odrastanju, zanosu protkanom erotikom, a potom melanholijom, umorom, o gubitku iluzija i o svijesti o prolaznosti života i neumitnom propadanju, o svemu što je sadržaj života i današnjih srednjoškolaca. To su sve tačke kojim se u konačnici obrazlaže zašto ta poezija zaslužuje pažnju mladih čitalaca i zašto bi je vrijedilo obraditi makar na časovima literarnih sekcija ili u okviru čitalačkih klubova.

Za gramatičke nepravilnosti i novi ritam jezika

Nakon nekoliko donesenih primjera iz udžbenika za naš jezik, kojim se pokazuje kako se jezik predaje u školama šablonski, u ovoj preporuci *Nadgramatike* predstavljeno je kako se Stanislav Vinaver bavio *našim* jezikom, njegovim melodijama, dokazujući da se upravo u jeziku skriva mogućnost za prevazilaženje zadatasti i kalupa. Neadekvatnost metoda kojom se predstavlja jezik u savremenim udžbenicima vidi se upravo u sporom odčitavanju pravilo-po-pravilo i element-po-element. Na primjeru Rablea, Vinaver objašnjava kako priroda posla i potreba izraza jednostavno pisca nekad nagnaju da se izražava seksualno, da koristi vulgarizme koje prema učiteljima i učiteljicama *našeg jezika* treba izbjevati. Na kraju preporuke se zaključuje da knjiga može poslužiti kao upozorenje gramatičkoj brzopletosti koja želi sve jasno i šablonski protumačiti, kao da je jezik nešto jasno i racionalno, konkretno i korisno, što se može rastaviti na elemente.

Spisateljica najljepše balade na svijetu

U ovoj kritici koja se bavi studijom Vahide Šeremet čiji je naslov *Studija Hasanaginica od 1646 godine do danas*, pokazano je kako se pukim prepričavanjem korištenih izvora, banaliziranjem stihova koji se tumače, emocionalnim ushićenjem, neargumentiranim donošenjem zaključaka, oskudnom literaturom, putopisnim pasažima i negramatičnim rečeničnim konstrukcijama – na kraju obesmišljava tumačenje *Hasanaginice*. Također, u toku analize pomenute studije, otkriva se i kako recenzenti, jedan akademik i jedan profesor, iznevjeravaju vlastita zvanja, jer zatvaraju oči pred izostankom naučnog aparata i argumentacije, bez čega jedna studija ne može. Na kraju se knjiga, ne bez ironije, preporučuje bibliotekama kao dokaz o ekstremnom srozavanju naučnih standarda u domaćoj filologiji.

TEORIJ

A



Moj otac, japanski ministar teške industrije

(Kako prepoznati ironiju?)

Najjednostavnije rečeno, ironija misli jedno, dok govori drugo. Nije onda čudno da ironija u to ime po pravilu napušta svoje prave intencije i kreće u drugom smjeru, podsmješljivo govoreći suprotno od onoga što bi trebalo reći. Ironija tako postavlja pitanja tamo gdje zna odgovor, hvali kad želi pokuditi, potencira desetinu stvar, dok je zainteresovana za prvu, forsira samopotcjenjivanje kod govornika koji je uvjeren u preimućstvo svog mišljenja, govori malo tamo gdje zna mnogo više.

Budući najefektnija onda kad ostane nerazumljiva onome kome je upućena, ona može odavati istovremeno i nemoć i nadmoć govornika koji se njome služi. Ona se prepoznaje u duhovitom držanju koje znači suprotno od onoga što se riječima govori. U govoru su onda važni mi-mika i gesta, a u tekstu sam kontekst. **(1)**

(1) Više o ironiji vidjeti u: *Rečnik književnih termina* (Nolit, Beograd, 1985.); Zdenko Lešić: *Teorija književnosti* (Sarajevo Publishing, Sarajevo, 2006.); Pol de Man: *Pojam ironije* (časopis *Reč*, br. 27, Beograd, 1996.); *Uvod u književnost* (ur. Fran Petre i Zdenko Škreb. *Znanje*, Zagreb, 1969.)

Najšire govoreći, postoji nekoliko ironijskih relacija u tekstu (navešćemo neke od njih, bez ikakvih pretenzija da ih iscrpimo). Ironija se, naprimjer, pojavljuje u odnosu pripovjedača prema likovima:

Njezino Visočanstvo Marija Annunziata završila je naime posljednju spiralu svojih unutarnjih pobjeda usponom do tradicionalnog katolicizma, kome su njeni djedovi i pradjedovi, što su još u oklopu i čipkama hodali, služili mačem i stijegom, i u tom smislu svoje ovozemaljske, vrhunaravne misije poklali prilično mnogo ljudi. (Miroslav Krleža, *Hrvatski bog Mars*)

U prvom planu Krležin pripovjedač ironizira Njezino Visočanstvo, njene djedove i pradjedove, kao likove, jer pronalaze unutarnji smiraj u religiji, nakon što su poklali u ratovima *prilično mnogo ljudi*. Međutim, to je ironija i prema svijetu koji izražava i Krleža kao autor, u tim pričama iz *Hrvatskog boga Marsa*, ali za dokazivanje takvog stava morali bi se potražiti dodatni argumenti iz njegove intelektualne biografije, povijesnog konteksta samog djela, kao i njegovih tekstova drugih žanrova.

Druga relacija koju bismo mogli pomenuti ovom prilikom odnosi se na ironiju koja se uspostavlja između likova:

*Onda je Jovo Sikira udario šakom o sto i rekao: "Mi ćemo preokrenuti sve, iz fundamenta!" Mama mu je odgovorila: "Ja isto, kad pogrešno sedim u tramvaju, posle mi se sve preokrene!" Drug Abas je objasnio: "Ono što je dosad bilo važeće u vašem životu, moraćemo da okrenemo tumbre, i to iz istorijskih razloga!" Tata ga je popravio: "Pa da, i ja kada vas gledam sa vrha merdevina dok opravljam kuršlus, meni sve izgleda tumbre!" Rumena devojka u čizmama izjavila je: "Ali to nije sve!" Deda je rekao: "Je l!" (Bora Ćosić, *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*)*

Na prvi pogled izgleda kao da se likovi ne razumiju, međutim, jasno je da su njihove replike poredane, jedna za drugom, u ironičnom tonu. Likovi, jedni drugima, kao da izjave izvrću u apsurd. Međutim, ne treba ponovo izgubiti iz vida i prisustvo autora, njegovu intervenciju u montaži replika i podešavanju njihova smisla: u njima se osjeti i autorova ironija prema jednom pogledu na stvarnost, onom revolucionarnom. Ironija u tekstu rijetko kada dolazi kao jednosmjerna: rijetko koja ironija uspostavljena između likova nije istovremeno i autorova ironija prema likovima i predodčenom svijetu. Ironija također može biti usmjerena i

prema pripovjedaču, kao i prema čitateljima, što ćemo detaljnije vidjeti na primjeru priče koju ćemo interpretirati u nastavku.

Teoretičari su, također, priznali da je ironiju nemoguće obuhvatno definirati. Ne postoji pravilo po kojem se ona formira, svi modeli su nestabilni, jer ona sa istom efektnošću može kuditi onoga koga želi pohvaliti, davati odgovore tamo gdje ne zna pitanja, govoriti mnogo o onome o čemu ne zna ništa, i još milijardu kombinacija. Glavno pitanje je, onda, kako prepoznati da je dati tekst ironičan, da su pripovjedač ili autor ironični. To se može utvrditi samo u konkretnom tekstu, na licu mjesta, u datom kontekstu koji odaje pravo mišljenje pripovjedača, i tu je interpretacija presudna, pogotovo u nastavi književnosti.

Tim više jer ironija u književnom djelu prožima duže dijelove teksta, ne zaustavljajući se samo na jednom iskazu ili jednoj rečenici. Ironija može postati presudan elemenat stila u čitavom djelu, bitan faktor u konstrukciji teksta. Pogotovo u onom književnom djelu u kojem pisac želi postići distancu od likova, efekt očuđenja ili ironijski otklon. U tom smislu, da bismo objasnili te postupke, interpretiraćemo priču *Čovjek koji je dolazio izdaleka* Danila Kiša, iz njegove zbirke *Rani jadi*, koja se nalazi u planu i programu za osmi razred osnovne škole.

Analiza priče

Kiš priču počinje kao izvještaj, skretanjem pažnje na mnoštvo, iz perspektive pripovjedača dječaka, koji te prve rečenice uzdrmava svojim čuđenjem pred beskrajnom vojničkom kolonom:

Tri dana i tri noći su prolazili vojnici ispred naše kuće. Možete li da zamislite koliko je to vojnika kada tri dana i tri noći prolaze ispred vaše kuće bez prestanka! Išli su peške i na kolima, na konjima i kamionima. Tri dana i tri noći. A ja sam celo to vreme stajao u zaklonu od jorgovana.

Nakon tri dana i tri noći, nakon što prođe i posljednji vojnik, onda kad se dječaku selo već učini pusto, pomoliće se neka kola, jedina, smiješna i mala, u koja su upregnute dvije mazge, kao dva miša. Čovjek se obrati dječaku na stranom jeziku, koji dječak ne razumije, ali nastavi komunicirati, jer se sjeti da mu je otac jednom objasnio da se dva čovjeka koja govore različite jezike ipak mogu nekako sporazumjeti, ako su ljudi dobre

volje i pameti. To je važno mjesto i to treba zapamtiti. Tada dječak pretpostavi da ljudi vjerovatno dolaze izdaleka, ponudi ih vodom i oni se sporazumiju, jer čovjek progovori na njegovom jeziku.

Dok se on umivao (žena je i dalje sedela u kolima), pitao sam ga da nije, možda, usput sreo negde mog oca. Jer kada čovek dolazi iz daleka, sigurno sretne usput mnogo sveta. Rekao sam mu da je moj otac visok, pomalo pogrbljen, da nosi crni šešir sa tvrdim obodom, naočari sa gvozdenim okvirom i štap sa šiljkom. "Odveli su ga pre dve-tri godine", rekoh, "i od tada nemamo nikakvih vesti o njemu."

Kiš ovdje igra na kartu dječakove naivnosti, on računa na djetinju vjeru, koja još uvijek nije izgubila nadu da postoje neke veze u svijetu, da su čuda moguća. Ako se dva nepoznata čovjeka dobre volje mogu sporazumjeti, zašto onda ne bi bilo moguće da on zna nešto i o njegovom ocu. Kiš u ovom odlomku prvi put i servira informaciju da je otac nestao. Malo prije toga mali pripovjedač je rekao da sada samo on raspolaže dvorištem, jer se niko od rođaka još uvijek nije bio vratio iz logora.

Čovek mi reče tada da je zaista sreo usput mnogo ljudi, jer kada čovek dolazi iz daleka, sretne mnogo sveta. "Bilo je među njima", reče on, "i takvih sa crnim šeširom i štapom, pa je, bez sumnje, neki od njih bio i tvoj otac." Nepoznati čovjek ovdje kao da pristaje na tu igru, on susretljivo dječaku odgovara, produžujući mu nadu, on dopušta svaku mogućnost koju dječak ponudi, a Kiš odgađa rasplet razgovora:

"Išao je", rekoh, "pomalo smešno, jer je imao ravne tabane." I onda ga upitah nije li neki od tih ljudi koje je sreo sa crnim šeširom i štapom imao pomalo čudan hod.

"Možda je", reče čovek, "neki od tih ljudi koje sam sreo bio zaista dustabanlija. Kada čovek putuje mesecima, onda sretne sigurno i nekog ko ima smešan hod."

Dječak biva sve uporniji i precizira sve jasnije, kao da je sve bliži da oca pronade, čovjek se nadovezuje na njegova zapažanja. Kiš ovdje gradira sliku, približavajući lik oca sve jasnije, a nepoznati čovjek do kraja ostavlja otvorenom mogućnost da je možda sreo i dječakovog oca, kad je već svijet tako širok, kad se putuje mjesecima i kad se već srelo toliko ljudi. Onda slijede završni momenti:

“Kada je otišao od kuće”, rekoh, “imao je na sebi gerok i tamne pantalone sa svetlim štraftama. Kosu je češljao po sredini i imao je visoki okovratnik od kaučuka. Niste li sreli slučajno usput jednog takvog čoveka?”

“O”, nasmeja se čovek – pomislivši valjda da sam neki veliki lažov ili šaljivčina – “zbilja sam sreo jednog takvog čoveka. Nosio je crni šešir sa tvrdim obodom, naočari sa gvozdanim okvirom, štap i sve ostalo. Imao je smešan hod i nosio je crni gerok i pantalone sa svetlim štraftama. Imao je visoki okovratnik od kaučuka. Bilo je to”, reče, “pre ravno četiri godine u Bukureštu. Taj je čovek bio, mladiću, japanski ministar teške industrije!”

Dječak je dirljivo nabrojao sve karakteristike svog oca, on je zaokružio njegov portret. Nepoznati čovjek je sve to primio k znanju, i u finalnom odlomku on pobrojava sve te pojedinosti: on je, kaže, zbilja sreo takvog čovjeka, s crnim šeširom, naočalima sa gvozdanim okvirima, štapom, crnim gerokom, okovratnikom od kaučuka, smešnog hoda. – Bilo je to, kaže, prije ravno četiri godine u Bukureštu, a taj čovjek je bio japanski ministar teške industrije. Kraj priče.

Taj obrt na kraju ne samo da osvjetljava ironični ton cijelog razgovora (jer tek smo sada sigurni da se nepoznati čovjek sa dječakom šalio, pristajući na njegovu igru), nego tom dijalogu daje još jedan ironični, žestoki, završni udarac, kojim se obesmišljava mogućnost da je čovjek dječakovog oca negdje mogao sresti. Lakše je sresti japanskog ministra teške industrije, nego dječakovog oca. Dječak je oca tako dobro opisao da to samo može biti japanski ministar teške industrije. Nepoznati čovjek zna nestalog oca toliko dobro kao što zna i japanskog ministra teške industrije. Čovjek može dati dječaku informacije o njegovom ocu kao što mu može dati i o japanskom ministru teške industrije.

Uključujući se u igru prepoznavanja, nepoznati čovjek govori jedno, on odgovara na pitanja i hini da zna odgovor, potvrđujući da je sreo nekog ko bi mogao biti dječakov otac, a misli drugo, povezujući taj portret oca sa svojom predstavom o japanskom ministru teške industrije, i u tome je njegova ironija. Ovdje se u toj poenti itekako osjeća Kišova intervencija: on tim gotovo nadrealističkim skokom cijeli dijalog ironično okreće sve do apsurda. Taj dječakov otac s crnim šeširom, naočalima, štapom, crnim gerokom, okovratnikom od kaučuka, smiješnog hoda, sreo se sa japan-

skim ministrom teške industrije, isto onako kao što su se kišobran i šivaća mašina našli na operacionom stolu.

Kako prepoznamo da je ova poenta ironična? Najprije po kontekstu, po jednoj intervenciji pripovjedača, naknadnoj, koje dječak nije mogao biti tada svjestan, koju nije mogao on izreći, pa predstavlja piščevu intervenciju, a koja kaže: “O”, *nasmeja se čovek – pomislivši valjda da sam neki veliki lažov ili šaljivčina*. Kišov pripovjedač, dakle, i izravno otkriva šaljivu prirodu tog razgovora, najprije ironiju s kojom se ponio nepoznati čovjek prema dječakovim riječima, što je ironija uspostavljena između likova. Ovdje se, međutim, vidi kako je Kiš ironizirao i svog pripovjedača, načinio ga nepouzdanim, ograničenog znanja, intervenirajući iz budućnosti. Posljednjom poentom o japanskom ministru teške industrije Kiš je izironizirao i nadanja čitalaca, koja su gajili zajedno sa dječakom, da je možda otac živ i da je moguće razumijevanje među ljudima, što je Kiš kratko pothranjivao gradirajući razgovor, da bi ih na kraju sarkastično suočio sa realnošću.

Međutim, ironija cijelog dijaloga zasvijetlila bi i u slučaju da je potonja interpolacija izostala (tada bi ironija možda bila još efektivnija), jer bi se osjetila u poenti, koja je izvela krajnje konsekvence iz samog razgovora: mogućnost da je nepoznati čovjek sreo oca kojeg mu je dječak opisao jednaka je mogućnosti da je japanski ministar teške industrije ustvari dječakov otac.

Kiš takvom poantom postiže složeni efekt, na nekoliko ravni. Nakon potresnog, dirljivog, upornog dječackog insistiranja da portretira oca, u čemu se osjećaju još uvijek njegova nadanja da će oca opet sresti, Kiš tim ironičnim skokom pravi otklon, on skreće pažnju sa dječakovog bola, on šaljivo iskoristi njegovu upornost u portretisanju oca, da bi je okrenuo na lakrdiju. Njemu uspijeva pomjeriti fokus, jer nepoznatog čovjeka se dječakov otac tiče kao što ga se tiče japanski ministar teške industrije. To što dječak osjeća prema ocu, to kako ga doživljava i vidi, u ironičnoj zamjeni uloga, neko može osjećati i prema japanskom ministru teške industrije. Kiš, na tren, kao da želi relativizovati dječakov bol, on ga izvodi u kontekst haotičnog i širokog svijeta, da bi postao podnošljiviji. U takvom

skretanju pažnje, kao da taj bol nije toliko važan, nalazi se ironijski otklon.

Istovremeno, Kiš ovim postupkom uspijeva prekinuti sva nadanja i osvjetliti realnost: mogućnost da će dječak nešto čuti o ocu jednaka je mogućnosti da će nešto čuti o japanskom ministru teške industrije. Postoji veća mogućnost da je neko sreo tog japanskog ministra nego njegovog odvedenog oca. Ironija i taj ironijski otklon pomažu da se strašne stvari kažu lako, s distancom.

U krajnjem smislu, dječakova iluzija o razumijevanju nepoznatih ljudi, samo ako su dobre volje, u tom krajnjem ironičnom izljevu, biva poništena i ismijana. U svom tom ratnom metežu, kad vojske prolaze tri dana pored kuće, ljudi se tako dobro razumiju da njegovo minuciozno portretisanje nestalog oca, kojeg tako pokušava obnoviti i spasiti u sopstvenom sjećanju, nekom drugom može više reći o japanskom ministru teške industrije nego o tom čovjeku o kojem govori.

Dvije vrste ironije: direktna i indirektna

Kiš u ovoj priči stavlja u prvi plan ono što se ironično govori, nigdje se ne vidi jasno šta se stvarno misli. Poantirajući, međutim, time da će dječak prije naći japanskog ministra teške industrije nego oca, on sugerira da je dječakov trud uzaludan, da su njegove nade jalove, da je nemoguće da on savlada taj svijet i pronađe oca. Kiš to nema potrebe ni reći izravno, on se bavi samo posljedicama, kad su stvari već gotove, a u toj nedorečenosti krije se i literarna zanimljivost, u čemu mu je pomogla i ironija.

U vrsti ironije koju koristi, međutim, može se pročitati i stav pisca prema svijetu: to, da li misli da se svijet može savladati, urediti, popraviti, ili ne može. Krleža tako poseže često za jednom borbenom ironijom, koja žestoko naglašava nesklade:

U onim batinama i ponizivanju, u onoj prljavoj bujici psovaka i kletvi, nedjelja je bila u svemu jedan svijetli dekorativni akord. Nedjelja je dan, kad domobrani s glazbom idu u grad na svetu misu. Svirale, trube i bubnjevi zveče, goli nikalj na sabljama blista, i gladnoj se satniji kmetova i prosjaka na hip tako čini, kao da ovaj glupi kraljevski ugarski rat nije bijeda i mizerija, nego kao da je sve to igra sitih i jakih soldata, koji će u borbu potrčati

s nadnaravnim elanom, i ljudima se čini, kao da plešu na svečanom, čudnom kostimiranom plesu.

Za početak treba primijetiti da Krleža ovdje razgraničava ono šta govori ironično (*rat je igra sitih i jakih soldata, svečano kostimirani ples*) i ono što stvarno o tom ratu misli (*glupi kraljevski ugarski rat*). Opisujući tako Prvi svjetski rat u pripovijetci *Domobran Jambrek*, u okviru zbirke *Hrvatski bog Mars*, Krleža dovodi u direktnu vezu te nesklade: batine, ponižavanje, prljavu bujicu psovki i kletvi, i svijetlu nedjelju kada domobrani sa glazbom idu na misu; gladnu satniju kmetova i prosjaka poređice sa sitim i jakim soldatima koji trče u borbu sa nadnaravnim elanom. Ti uvrijeđeni i poniženi, sugerira Krležin pripovjedač, na misi se osjećaju kao da plešu na svečanom (ali čudno kostimiranom) plesu. On tom ironijom, potenciranjem veličajnosti jedne manifestacije koja je ustvari raskidana razlikama, pokušava skrenuti pažnju na laž i procjep, on hoće skinuti kostime, raskrinkati tu krvavu predstavu. On želi potaknuti svoje čitatelje da prokažu sve to, potaknuti ih da u tome vide licemjerje, i u tome mu je ironija sredstvo.

Crnjanski se, međutim, u *Dnevniku o Čarnojeviću* prema tim ratnim razdorima odnosi također sa ironijom, ali znatno nemarnije, indirektnije, ne govoreći izravno šta o njima misli, kao da se tu ne može ništa uraditi, kao da je sve besmisleno, pa i njegov pokušaj da ukaže na te nesklade: *Bilo je već dosta mrtvih. Navikli smo se. Šume su bile sve lepše; zlatne, crvene, mlade šume.*

Šta je nama ubiti tri miliona ljudi? Mi smo slobodni i znamo da je nebo svud na svetu isto; plavo, oh tako plavo. Došla je smrt još jednom kao nekad davno, ali će iza nje doći sloboda...

Dok je Krleži ironija pomagala da izravno naglasi te nesklade, Crnjanski se služi ironijom da ih nadvlada: bilo je već dosta mrtvih, ali šume su sve ljepše. Ubili smo tri miliona ljudi, ali smo slobodni i znamo da je nebo svud na svijetu isto. Došla je smrt, ali iza nje će doći sloboda. Kao da se sjetio da je najzanimljivija ironija ona koja ostaje nerazumljiva upućenom, Crnjanski želi prelakirati te razdore, nezainteresovano. Njemu kao da je svejedno ako čitaoca uvjeri da njegov junak stvarno

tako misli, on prelazi preko toga i mnogo manje ulaže napora da ironično prokaže razlike, na licu mjesta.

Krležin pripovjedač bi rekao izravno da je strašno što uživaju u ljepotama šuma, iako ima dosta mrtvih, Čarnojević ne kaže šta stvarno misli, on samo spaja i izaziva utiske. Možda Krleža i Crnjanski u ovim djelima isto misle o ratu, ali njihov ton i ironija se razlikuju. Uzimajući ironični ton kao da su sve to normalne stvari, Crnjanskom, međutim, uspijeva jače naglasiti te nesklade koje je sada spojio u toj iščašenoj logici, upravo zato jer se moramo zamisliti nad stvarima. Da te sentence ne zvuče ludo, gotovo bismo pomislili da se Čarnojević ne šali.

Ah, je li istina da su tamo dole sve devojke obeščašćene. Ja vidim da će doći jedno bolje stoleće. Ono uvek dolazi...

Nekad sam hteo biti vajar, i mislio sam, govoriti grčki, to je raj. Danas sam željan da ubijam, ubijam. (...) A ja bih se radovao da kolju. Neka kolju.

Crnjanski ne želi izravno proturječiti ratnoj logici, on se na nju nadovezuje i razrađuje je. Kako znamo da je ovdje pripovjedač M. Crnjanskog ironičan? Spojio je dvije suviše oprečne stvari i prešao prelako preko toga da bismo pomislili da je to ozbiljan i koherentan tok misli: sve djevojke su obeščašćene, ja vidim da će doći bolje stoljeće, ono uvijek dolazi; nekad sam želio biti vajar, danas sam željan ubijati i radovao bih se da kolju. Crnjanski je svakako ironičan u izvođenju tih zaključaka, u traženju i nalaženju utjehe za svog junaka. *Ali ako umrem, pogledaću poslednji put nebo, utehu moju, i smešiću se.* To je zadnja rečenica romana, Crnjanski je ustrajan do kraja, cijeli roman je izveden u ironičnom tonu: glavni junak je sluđen ratnim užasom koji je vidio, za njega više nema utjehe, ali nebo je njegova utjeha. **Tim otvorenim krajem, koji unekoliko proturječi dominantnom raspoloženju pripovjedača, Crnjanski je ironičan prema čitaocima: on kao da ih želi obmanuti.**

U pitanju je svakako ironičan san, kao liječenje rata, jedno hinenje u miranju sa ratnim zlom. Ironičnim imitiranjem i prihvatanjem zla, Crnjanski uspijeva psihološki nijansirati svog glavnog junaka, očuditi njegove riječi i senzibilitet, ali i (filozofski) se odrediti prema haosu i ludilu stvarnosti. Složili smo se da je prihvatanje haosa ironično, ali ne treba zaboraviti ni da u tome ima i pola istine, jer Crnjanski svaki pokušaj ispravlja-

nja nereda i savladavanja svijeta smatra uzaludnim i nemogućim. On ostavlja svom junaku samo da se složi sa tim ludilom, jedini izlaz mu je na kraju pogledati nebo, dok bude umirao. Dok Krležina ironiju koristi kao sredstvo, kod Crnjanskog je ona raspoloženje, jer on nema rješenje.

Teško je propisati koja je ironija estetski efektivnija: Krležina borbena, eksplozivna, ili Crnjanskog baršunasta, nemarna; tu ne postoje kriteriji. To je možda samo do ukusa čitatelja, koji može izabrati između buke i bijesa onoga koji ga uvjerava u nešto, sasipajući mu istinu u lice, ili onoga koji zajedno s njim razrađuje zablude i laži, zaviljavajući, mireći se sa svijetom, sve dok se ne približe apsurd, iz kojeg nema izlaza.

Zaključak

Ironija nije samo postupak na nivou jedne rečenice, čitavo djelo može biti postavljeno u ironičnoj transpoziciji, kako se vidi na primjeru *Dnevnika o Čarnojeviću*. To je postupak kojim pisci odgovaraju na stravični razdor koji se otvorio između mogućnosti likova i nepreglednosti svijeta. Ironija u literaturi može označavati i obrat događaja koji se oštro razlikuje od željenog ili očekivanog toka, kao razdor između zamisli likova i nereda stvarnosti, što smo vidjeli u Kišovoj priči. Ako se već likovi toliko zloplate u sudaru sa svijetom koji pokušavaju rastumačiti, zašto se onda tim uzaludnim pokušajima bar ne nasmejati.

Ako likovi previše pate i stradaju, ironija služi da bismo tu patnju bolje recipirali. Ironija, dakle, pomaže da se lakše poistovjetimo sa boli likova, kao kod Kiša, ali – istovremeno – ironijom se može dati signal čitaocu da se ne treba poistovjećivati sa likovima, u njihovim iluzijama i naivnosti, kao kod Krleže. Vidjeli smo, međutim, da postoje i pronicljivi likovi, svjesni sveopšteg nesklada oko sebe, koji se i sami odnose ironično prema svijetu, kao Čarnojević, i njih se ne smije ni sasvim odbacivati ni uzimati doslovno, bez distance.

I kod Crnjanskog i kod Krleže i kod Kiša ironija se sastoji u tome što jedno misle, a sasvim drugo govore. Međutim, dok Krležina na licu mjesta predoči i ono što govori ironično i ono što on stvarno misli, kod Crnjanskog moramo biti zadovoljni time što smo osjetili da je u datom trenutku ironičan. Kiš je također zastao u trenutku kada je trebao razjasniti ironiju, on je

poantirao njome i stavio tačku. **Krleža je ironičan samo prema likovima, Kiš i Crnjanski se ironijski odnose i prema čitateljima.**

Naravno, mnogo lakše je interpretirati Krležinu ironiju, direktnu, koja na licu mjesta spaja nesklade, i laž i istinu, ono što misli i ono što govori, u odnosu na ironiju Crnjanskog ili Kiša, indirektnu, nedorečenu, koja ne otkriva ono što stvarno misli i osjeti se tek u kontekstu pojedinog iskaza ili cijelog djela. Vrstu ironije koju koristi valja u ovom slučaju povezivati s optimističkim ili pesimističkim stavom pisca prema svijetu.

PRAKSA





Fleke na miljeu

(Interpretacija pjesme *Akvarel* Hamze Hume)

Pjesma *Akvarel* Hamze Hume uvrštena je u obavezni sadržaj čitanke za sedmi razred škola koje rade po tzv. federalnom planu i programu u Bosni i Hercegovini. Budući da odgovorni za definisanje nastavnih planova i programa nemaju obavezu (a ni običaj) navesti konkretne razloge da se jedno književno djelo uvede u nastavu, na nastavnicima je da sami odluče koji će nastavni cilj tumačenjem ove pjesme postići. (1) Mogućnost da Humin *Akvarel* posluži *usvajanju pojma opisna pjesma* čini se

(1) U nastavnom planu i programu ciljevi koji se odnose na liriku su ovi: Književno-teorijski pojmovi (lirika): ritam – intonacija, stanka, opkoračenje – stanka u opkoračenju, naglašavanje riječi i ritam; Stilska sredstva: metafora, inverzija, kontrast; Vrste – pejzažna, šaljiva, deskriptivna i domoljubna pjesma. Odgojno-obrazovni ciljevi i zadaci: Prepoznaje metaforu, inverziju, kontrast i njihovu ulogu u književnom tekstu, razumije preneseno značenje. Prepoznaje osnovna obilježja opisne, domoljubne i šaljive pjesme. Minimalna postignuća: Otkriva stilsko-izražajna sredstva u književnom tekstu. Prepoznaje osnovno osjećanje u lirskoj pjesmi. Otkriva glavne kompozicijske dijelove književnog teksta. Maksimalna postignuća: Određuje i razumije stilska sredstva, upotrebljava ih u vlastitom tekstu. Povezuje ritam i osjećanje u pjesmi.

najvjerovatnijom, ali bi, iako to prelazi granice očekivanja, priliku trebalo iskoristiti i skrenuti pažnju na socijalni angažman pjesme.(2)

Akvarel

O bistri jesenji dani,
Odozgo sa svijetlih palata
Osmijeh me vaš mami,
O bistri jesenji dani!

Naš grad je zreo akvarel
Pun plavih, zlatnih boja.
Pralja je majka moja,
A ja s pločnika deran
Bos ulicom pjevam:
O bistri jesenji dani,
Na svemu vaš zlatni osmijeh titra:
Na prozorskim oknima
Skrivenim u granju,
Na zastavicama auta hitra,

Na licima što blenu u vrevu danju,
Na kosama gospe sa drugog kata.
Na piljarice šatoru bijelu,
Na katedrale kupoli zlata.

(2) Taj socijalni angažman u ovoj pjesmi Huminoj promakao je i Radomiru Konstantinoviću (u *Biće i jezik 3*, Prosveta, Rad, Matica srpska, Beograd 1983., str. 75): *Tu ne može, ni u čemu, da bude ostvarenja jer može samo da se snatri, i u snatrenju da se čuti; to je ponoća koja ne govori, ponoća koja ne traži reči nego samo "zlatni smešak". To je dozrelost kao ova sveizmirenost što ne govori nego se samo smeši; to je osmehivanje u kome se rastaču protivurečnosti, ali u kome se rastaču i reči. Tu jedva ima jezika, jer jedva ima protivurečja. To je bistrina, kao u "bistrim jesenjim danima" (koji su dani ove dozrelosti), bistrina koja kroz sve prodire, ali blago, bez otpora; ni stvari ni druga bića, u ovoj bistrini, usred snatrenja Huminog, nemaju snagu otpora: tu i materiji kao da je oduzet otpor, a Hamza Humo kao da je dostizao, u ovakvim trenucima, nešto slično njegovome Rabu slikaru kome se "jednog dana učinilo (...) da gleda kroz ljude i da može da prođe kroz svaki zgusnuti predmet", preobražavajući se u nekakvoga impresionističkog akvarelistu koji piše pesmu vrhunski blagim i mirnim potezima, bez grča, kao da nikada (i to bukvalno nikada: ni jednog jedinog časa) nije upoznao grčeve ekspresionizma: grčeve duha i jezika "jezive igre svetla i sene", ali od koga, zbog toga, u jeziku jedva da ostaje nekoga traga.*

U našem malom dvorištu
Vijore haljine, haljine
Plave, crvene, bijele, šarene,
A ja s pločnika deran
Bos ulicama pjevam:

O bistri jesenji dani,
Odozgo sa svijetlih palata
Osmijeh me vaš mami,
O bistri jesenji dani!(3)

Pjesma počinje uzvikom. Lirsko ja se obraća bistrim jesenjim danima, koje vidi kako mu se osmijehuju, *odozgo*, sa *palata*. Ono sebe pozicionira dolje, ostavljajući zagonetnom vezu jesenjeg dana i palata, ne žureći s odgovorom na pitanje zašto se jedna prirodna pojava (bistrina vazduha, dana) posreduje i doživljava preko obitavališta bogatih. Sva četiri stiha prve strofe počinju glasom *o*, čime se prenaplašava povišena emocija, toliko da se u to pretjerivanje može učitati i ironija. Zašto bi i na čiji račun pjesnik bio ironičan? Odgovor je sadržan u nastavku pjesme, u njenom središnjem dijelu, prije negoli se uvodna strofa ponovi na kraju. U nastavku se, u drugoj i trećoj strofi, uvodni motiv dopunjava informacijama koje nedostaju. One su naglašene kontrastom. Naime, nakon konstatacije da *naš grad je zreo akvarel / pun plavih, zlatnih boja*, saznajemo da lirsko ja pripada dječaku, *deranu*, siromašnom (jer mu je *majka pralja* i jer ulicama hoda bos, iako je jesen) koji pjeva pjesmu bistrim jesenjim danima. Međutim, u kontrastu s njegovim siromaštvom osmijeh koji on slavi pjesmom vidljiv je, *titra* na atributima bogatstva i moći: u prozorima palata skrivenim iza granja (možemo zamisliti zgrade u prestižnim gradskim avenijama ili dvorce u parkovima iza visokih zidova), na zastavicama automobila (diplomatskog?), na licima što *blenu* s visine, ili iz auta (neosjetljiva, nezainteresovana, bešćutna u ovako ocrtanom kontrastu), na kosi gospe

(3) Prema izdanju *Sabranih djela* Hamze Hume, knjiga I, Svjetlost, Sarajevo 1976. str. 141-142. Pjesma je prvi put objavljena u sarajevskom listu *Narod*, 10. decembra 1922. godine.

(koja je gore na drugom katu kontrast majci, pralji), na zlatnoj kupoli katedrale. Ne slučajno, kapitalu je pridružena, kao žirant moći, crkva.

I *upad* piljaričinog šatora u ovaj niz motiva moguće je motivisati nedostupnošću plodova koje ona prodaje siromašnom dječaku.

Naspram tog grada, zlatnog (nije samo kupola zlatna, zlatno je sve na čemu se reflektuje bistrina jesenjeg dana) stoji dječakovo (*naše*) *malo dvorište*. U njemu se, kao zastave, vijore haljine (možda ne slučajno i u bojama jugoslavenske, srpske ili hrvatske zastave) koje sada povezuju te bogataše s njim, i s njegovom majkom, koja je pralja i koja preživljava perući odjeću bogataša.

Sada se uvodna četiri stiha ponavljaju, ali sa još dva dodana ispred – *A ja s pločnika deran / bos ulicama pjevam* – koja su ključ za zagonetku s početka: lirski subjekt je bos, siromašan i svjestan svog položaja u društvu; njegova pjesma nije ekspresionistička himna bistrini jesenjeg dana, nego ironičan protest protiv socijalne nepravde. Tako je i naslov pjesme u službi toj ironiji: *akvarel* je slikarska tehnika karakteristična po prozračnosti, lakoći nanosa boje razrijeđene u vodi i jednostavnosti motiva, i po tome što se kroz boju vidi podloga. Grad/svijet naslikan tom tehnikom ovdje je prozračan, ali ne od bistrine vazduha, ili jačine sunca, nego od spoznaje do koje dječak dolazi (zato je taj akvarel i *zreo*): da sunce nije svima jednako dostupno, da se mnogima, poput njega i njegove majke, koji su na društvenom dnu, javlja samo posredno, kao odraz na zlatu bogatih.

Zaključak ovakve interpretacije, da je Humo u pjesmi *Akvarel* socijalno angažiran, može se poduprijeti (ali i provjeriti) njenim čitanjem u kontekstu zbirke u kojoj se prvi put pojavila *Grad rima i ritmov*a, 1924. godine. (4) Ta knjižica, od svega 68 stranica, sastoji se iz dva ciklusa. (5)

(4) Izdanje: "Raskrsnice", Beograd; Praktično je Humo glavninu svojih pjesama objavio u zbirkama 1924. i 1925. To s dobrim razlozima zapaža Muhsin Rizvić u napomeni prvoj knjizi *Sabranih djela Hamze Hume* (I-VI, Sarajevo 1976.). Budući da ovdje nastojim istaknuti socijalni angažman Humin, čest u našoj međuratnoj književnosti, bilo kao kratkotrajna epizoda u opusu pisaca bilo kao njihovo trajnije opredjeljenje, vjerujem da će se takva intencija, ako postoji, bolje vidjeti u autentičnom nerevidiranom tekstu.

(5) Prvi ciklus, nazvan kao i zbirka – *Grad rima i ritmov*a – sastoji se od dvanaest pjesama: *Begstvo, Nekad, Šapat, Kumre, Sećanje na kugu, Nemir, Preplašena, Če-*

U prvom, *Grad rima i ritmova*, kreira se zavičaj, negdje na jugu, kao alternativa životu u neprijateljskom gradu mrtvacu koji iz tog grada ne dopuštaju bijeg: *Mrtvi za nama jezde / I prazan odleže daleka (Begstvo)*. Taj zavičaj daleko je i u fizičkom prostoru, a smješten je i u prošlost, drugačiji od grada iz kojeg se bježi, gdje *bledi mesec prosiplje / Mrtvačko svetlo po tuđini (Nekad)*. Nakon što motiviše potrebu za povratkom u zavičaj, makar i kroz poeziju, Humo ga rekonstruiše iz sjećanja i želja. Osnovni motivi su folklorni, posuđeni iz sevdalinke. Junakinje su mahom žene, zatvorene u mirisnim baščama i ropskim sudbinama. One vezom ispunjavaju dane i godine čekanja na povratak dragog koji je poginuo ili će poginuti u ratu (*Kumre, Nemir, Njezine misli*), ili se muškarac uzalud nada da će preskočiti staleške prepreke u osvajanju voljene (*Čekanje, Očajnik, Prosjak Rahim*). Provincijalni duh lebdi nad gradom kao kuga (*Sećanje na kugu*) prijeteci intimi, radosti, ljubavi. Humo tom mraku suprotstavlja humor i eros (i opet ne daleko od folklornog registra; *Preplašena, Grešni Mujezin, Jesenji rastanak*). Drugi ciklus, *Pesme*, počinje napomenom:

*Sve ove pesme ispevah
sedeći sam na steni vrh mog čardaka
gledajući gde oro visoko kruži plavetnilom neba
ili ih ispevah misleći na rodni kraj
u tuđini, bedi, smehu, piću i buri
ili trudeći se za koru
hleba. (6)*

Ovakav prolog jednako bi dobro poslužio i kao epilog prvom ciklusu, jer se jednim dijelom odnosi sasvim na pomenute motive samoće, zavičaja, tuđine. Toj se slici sada dodaju, diskretno, piće i neimaština.

kanje, Očajnik, Prosjak Rahim, Grešni Mujezin, Jesenji rastanak. Drugi ciklus – Pesme – sastoji se 34 pjesme: 1. Noć u vinogradu 2. Čuvar 3. Osmeh jeseni 4. Samac 5. Prognanik 6. Jedra 7. Prvi sneg 8. Pismo 9. Voz za jug 10. Zova 11. Južni grad 12. Akvarel 13. Val 14. Odmor 15. Dani 16. Želje 17. U poljima 18. Baštovani 19. Pesma dozrelih 20. Lovac 21. Molitva na steni 22. Ja Adam 23. Fratar Andrija 24. Hamza 25. Na mansardi 26. Podne 27. Grč 28. Krik ploti 29. Drugu 30. Zdravica 31. U podrumu 32. Ispovest.

(6) *Grad rima i ritmova*, 1924, str. 23.

Ciklus otvara pjesma *Noć u vinogradu* koja varira isti motiv kao *Preplašena*. Samac razvija motiv čežnje za ženom. Nostalgiji za rodnim krajem posvećene su *Prognanik*, *Jedra*, *Prvi sneg*. Pjesme *Južni grad*, *Fratar Andrija*, *Grč*, *Krik ploti* i *Podne* tematiziraju erotsku žudnju, od kojih neke uključuju i orijentalne motive. Osjećaj bespomoćnosti, nemoći, rezignacije, odustajanja od borbe, pomirenosti sa protokom vremena iskazuje Humo u pjesmama *Lovac*, *Val*, *Odmor*, *Dani*, *Baštovani*. Ta se rezignacija proširuje i na negaciju Boga, ili barem na sumnju u njegovu moć (u pjesmama *Molitva na steni*, *Ja Adam*, *Zdravica*). U takvom svijetu nužno je postaviti pitanje i o vlastitom identitetu (*Hamza*, *Pesma na mansardi*), jer je možda krivica do subjekta, ne do svijeta. Odgovor je ipak oslobađajući po subjekt: krive su okolnosti, provincija, mentalitet.

Niti u jednoj od navedenih pjesama socijalni angažaman nije vidljiv. Njega na nivou simbola, ili asocijacije, možemo naslutiti u pjesmama *Želje* (u kojoj lirsko ja za sebe kaže da je *čovjek s druge planete*, koji u odrazu na vodi vidi *šarene narode*, što bi trebao biti neki drugi, bolji, pravedniji svijet, ali u realnosti je ta vizija neostvariva), *U poljima* (gdje *makov cvijet* može simbolizirati poginule vojnike, od čijeg prisustva dolazi snaga, nakon pijanke s drugovima, želja da se živi: *Prijatelji, ničega se ne bojim; / vaš smeh u dolinama zvoni / kao za životom / grčevit krik*) i u *Pesmi dozrelih* (u kojoj *grobovi otaca* podstiču na djelovanje).

Također, socijalnu težinu imaju i opisi krčme, koja se predstavlja kao utočište u pjesmama *Drugu*, *U podrumu*, *Ispovest*. U sve tri javlja se motiv crnila kao zla:

(...) O moj drug, ko tamna, ukleta mrlja / bez cilja luta po svetu / i neka strašna sena crne mi čaše toči (*Drugu*);

(...) čini mi se ko da neko / zidovima crnom rukom / tajanstvena slova piše / ko da žedni pauk negde / u skrivenim pukotinam' / krv mi siše / u podrumu / u podrumu. (*U podrumu*.);

(...) I sad su isto pred nama čaše, / ali koliko proteče gorkih časova / svuda po zatvorima i po bojevima / u bedi, gladi i nevolji / I sve je prošlo. (...) Hahahaha! / A vi, drugovi, / koji

ostajete i koji u krugu ste, / i koji u život gledate i znate sve,
/ evo! gledajte u ovoj čaši san, / strašan kao sudnji dan, /
gledajte u vinu gori krvav mesec i zloban / i sve ulice crvene
/ ko gole bludne žene. / Kažu da negde gore gradovi i gore,
/ da jeremiti napuštaju jazbine / i da drže zборе: / neki o
smaku sveta, neki o novoj eri / – a krvav mesec stoji i svima
se ceri. / “Sotona pobedio Boga”, jeziv šapat kruži. / Zane-
šena masa ulicama plovi: / – Dole stari Gospod! / – Neka
dođe novi! (*Ispovest*)(7)

Socijalni akordi, da tako nazovemo socijalne motive u ovoj kompoziciji,
čuju se i u pjesmama

Pismo:

*A ovde: život težak i tuđ; / lancem sam svezan za svakida-
šnjicu bednu. I tamo će zima ko gladna hijena / zavijati u
stenju / i zepsće nam duše (...)*

Čuvar:

*kako su mali ljudi u gradu našem / i misli njihove manje su
od kućica njihovih! (...)*

Voz za jug:

*A ovde, / u bolesnoj tišini gradskog parka... negde u šiblju
neko u smrtnom ropcu grca. (...)*

Zova:

*A ovde, ona je ukras parkova / s parfemom dama u proletnim
toaletama (...)*

i najzad, *Akvarel*.(8)

Pjesma *Akvarel* objavljena je prvi put 1922. u Sarajevu, u novinama
Narod.(9) Dva mjeseca poslije, Humo je objavio i pjesmu *Zidanje Beo-*

(7) Ova pjesma nije uvrštena u Humina sabrana djela.

(8) Iako se koriste neki istovjetni postupci – leksika, uzvici, ponavljanja – pjesme
Jedra, Osmeh jeseni ne spadaju u ovaj niz.

(9) Mehdiya Mušović, *prir. Bibliografija i literatura o Hamzi Humi, u Sabrana djela*,
knjiga VI, Svjetlost, Sarajevo 1976.

grada, povodom koje Konstantinović kaže da se *tu Humo našao, i to među prvima, na samim vrelima socijalne lirike*:⁽¹⁰⁾

Hoo-ruk! Hoo-ruk! / Vrijeme zateže tetivu, luk. / Hoo-ruk!
Hoo-ruk! // Uglovi, uglovi / Ko nerazdrješivi uzlovi / Sa svih nas strana bodu / Dok mi bjesomučno kaldrmom lutamo / I po njoj razbijamo vodu, / Uglovi, uglovi / Ko nerazdrješivi uzlovi / Sa svih nas strana bodu. // Hoo-ruk!
Hoo-ruk! / Vrijeme zateže tetivu, luk. / Hoo-ruk! Hoo-ruk!
// O, bijeli zidari, kome zidate / Dok mi ko mravi ulicam' vrijeme / I za koru se hljeba bijemo / Uz razularenu buku kola / I graju mase ludog života? / Znete li da smo igračka sirota / U ruci nekog obijesnog boga / Sa kesom zlata i sa dva roga / U ruci nekog obijesnog boga? // Hoo-ruk! Hoo-ruk!
/ Vrijeme zateže tetivu, luk. / Hoo-ruk! Hoo-ruk! // Snaga se krši divlja i bolna. / Brekti mišica i vrela lica / Oštri vjetrovi režu i ližu. / Hoo-ruk! Hoo-ruk! / Dižu se, dižu kule Vavilona, / Dok na Sabornoj bruje zvona / I vrijeme zateže tetivu, luk, / Radnici viču prodrta grla: / – Hoo-ruk! / – Hoo-ruk!

Očito je da *Akvarel* nastaje u fazi Huminog stvaralaštva u kojoj je njegov socijalni angažman plakatan, isturen u prvi plan, prilagođen političkoj zadaći Stojanovićevog lista *Narod*. Ona je bila da u Bosni i Hercegovini radi na ostvarenju ideje jugoslavenstva. U nepotpisanom članku od 28. decembra 1922. godine (*Muslimani u vladi*), napadajući Pašićevu radikalnu stranku, *Narod* piše:

Radikali su počeli svoju karijeru partijsku kao socijaliste. Sad je završuju kao čiste kapitaliste. Oni su vlasnici najvećih banaka i industrija, najvećih poseda. S toga se oni lako udružuju sa begovima svih vrsta, zanemarujući interese malih za-

⁽¹⁰⁾ Konstantinović, nav. djelo, str. 73.

natlija, zemljoradnika i trgovaca. Oni nastoje da svo bogatstvo u državi bude samo u nekoliko ruka. U tom je upravo klasičan primer Bosna i Hercegovina. Ko je video do sad koristi od radiklastva osim nekoliko tipova iz sarajevskog Tašlihana i ostalih čaršija? Niko. Dobre srpske mase poverovale su da je Srpstvo u opasnosti i davale su poverenje srpskim velikim gazdama i begovima. Od toga je imala štetu država, Srpstvo i radikali kao partija. Kome je i od tih 'uglednih radikala' stalo do toga? Njihovi džepovi su puni, a njima služi roblje iz njihovih banaka, fabrika i begluka. (11)

Dva mjeseca ranije, krajem oktobra, gotovo cijela naslovna stranica posvećena je prazniku ujedinjenja Čehoslovačke, koju uredništvo vidi kao uzor političkim strankama u Jugoslaviji. Prigodni članak o godišnjici *oslobođenja* završava se pokličem *Čast radu, slava Čehoslovačkoj!* Sredinu naslovnice zauzima crtež-portret Antonjina Sove, češkog pjesnika i borca za nacionalno oslobođenje, čija jedna duga socijalna poema (*Na obletnicu 28. oktobra*), u prevodu Jovana Kršića, *uokviruje* crtež: (12)

(...) Odgovornost! Odgovornost! / I najmanje stvari zovu i zaspale bude, / te oprezne, budne i tvoračke duhove čine od nas, / tamo gde su, o nama i bez nas kockom odlučivali raspnici. / Odgovornost! Odgovornost! / opet zove pitanje svako, odgovor svaki, / gde istina uz istinu seda, laž s laži laž okrivljava, / Odgovornost! (...) Uvek u sumrak / kad posle rada promišljajući / idem ulicama gde je toliko poveshnih momenata, / gde boj o krunu grozničavo proteče potocima krvi, / gde su iz sabora strasnih grnuli nagoni grubi, / gde su senke defenstracija, smaknuća i mučenika / gde poslednji prognanici vere govoriše puku iz duše / gde propadoše sve

(11) *Narod*, 28. decembra 1922., broj 93, str. 1.

(12) Antonjin Sova, *Na obletnicu 28. oktobra*, prev. Jovan Kršić, *Narod*, 29. oktobra 1922., broj 43.

zavere za naglo izbavljenje / od krunisanih nasilnika, / uvek u sumrak / čuje se veliki glas koji opominje / ne slave glas, već svega što pokosi mržnja / što je nesloga vlastite krvi zadavila, / što je oholost gorda ranila vlastitom rukom, / što je egoizam osudio na smrt – ljubav i sreću / što je usahlo, uvelo / i što je po bratoubilačkim bojištima / stolecima određeno / samo na ropsku propast i prokletstvo. / Slušaj kako opominje taj glas: / kada ste zavisni i nesložni bili uvek vas bilo je malo. / A kad ste juče pobedili tuđina nasilnika, / da li se nećete sutra pobiti između sebe, / čujete li opomenu žrtava krvi i vere / udaljene krik prošlosti taj strašni san / kad su učinili od vas gomilu ravnodušnu za sudbinu, / pokvarenu i bez državotvorne snage i cene, / kad su vas rasterat mogli plaćenici carski / i na veru vas obraćat mogo krst o mač poduprt? / O, glas taj sad, / sad vas ponovo zove u red jedan, / kad su vam, nakon stoleća, gubitci mudrost dali, / a kad ste laskomnošću tako ispravljeni, / ne, ne dajte nikad iz zajedničkih ruku / i složno držite, čvrsto, i muški držte, držte / to što vam dela duha, vere i prostog junaštva / vraćaju danas čudom: upravu svih naših stvari. / I čujte zapoved ljubavi, koja govori: / O, budite spremni postati saradnici / verni i zidari. Svi ste do jednog potrebni posle razvrata tolikog, tolike bede. / Nek' ide svaki nek' umije ruke krvlju nakvašene / i počne zidati s braćom / i nek' više nikad ne ubije, nikad / u vlastitom bratu svom sebe. / Čuješ li? / izorava prekore možda iz zemlje tvrde: / za zidanje države treba bratstva i milosrđa / jednako prema životu ljudi i životinja / i ljubavi treba ka svemu i k bednicima gladnim, / jer ima ih koji rodivši se bez ičeg veruju da će prehraniti zemlja svoja živa stvorenja. Čuješ li? / Taj glas za radnikom zvoni / kao da zuji iz ramena strojskih / glas o bratstvu svetova i milosrđu, / o revoluciji mirnoj i bez krvi, / kad se pravedno uređuje i deli / a ipak ne razbija složna celina / Za

trutove lepe / Čuješ li? / Glas taj ulicama zvoni, / ide za
građaninom, bankarom, za industrijalcem. (...)

*Glas taj ulicama zvoni, / ide za građaninom, bankarom, za industrijal-
cem, glas je koji čujemo i u Huminom Akvarelu. Tri dana nakon objav-
ljivanja Sovine poeme u Narodu izlazi i Humina pjesma Vrzino kolo:*(13)

Jedan između mnogih / po strani krugova stoji / više i mane
ljudima broji: // O, ljudi, drugovi, život su čudni krugovi / iz
kojih neki laju na zvezde, / drugi smrvljeni u prahu leže, / treći
se vuku ko blede seni / Gospodu Bogu sferama jezde. // Eto!
/ gde jedni druge gone / i strašna zvona zvone, zvone / sve dok
im žrtve zamru od straha, / s glavama punim blata i praha /
ničice pred njima se sruše; / dok im iz modrih slepoočnica /
crvena krv ne poteče. / Tad jedan od zlih odahnu, reče: /
Dosta. Ovo su mrtvačka lica. // Drugi leševe nose, / s njima po
zemlji prose, / vapiju – kruha! – kruha! – / Ko ima dušu i dva
uha / taj nema im šta dati. / Ostali su nemi, / ko ohole seni
prolaze zemljom, / oči i uši visoko dižu, / sve dok ne stignu na
pravu metu / da tamo, na drugom svetu / Gospodu kolena
lišu.

Kada, dakle, Huminu pjesmu *Akvarel* vratimo u kontekst u kom je na-
stala, dvije godine prije nego se pojavila u zbirci – u politički (i kulturni)
program sarajevskog lista *Narod* – njen socijalni angažman postaje
očigledan. U svojoj prvobitnoj verziji ona se ne razlikuje bitno od one

(13) *Narod*, četvrtak, 2. novembar 1922. broj 46.

(14) “(...) Kao osnova za ovu knjigu poezije unutar *Sabranih djela Hamze Hume* uzete su pjesme u spomenutim izborima samog pjesnika kao njegovo vlastito poetsko svođenje, odnosno, preciznije, izbor izdanja iz 1968. godine, u koji je une-sena još i pjesma *Prognanik*, sa naslovima i rasporedom ciklusa kako ih je sam pisac dao. (...) Poštujući princip piščeve posljednje redakcije pjesama, pjesme koje je sam pisac ijekavizirao prenesene su i u ovu knjigu, dok su one pjesme koje pisac nije prešampavao poslije oslobođenja, kao što je zbirka *Nutarnji život* te pjesma u prozi *Amra* ostavljene sa svojim prvobitnim ekavskim jezičkim izrazom. (...)” Muhsin Rizvić, Napomena prvoj knjizi *Sabranih djela Hamze Hume*, str. 270.

koja se nalazi u čitankama a koja je preuzeta iz *Sabranih djela*.⁽¹⁴⁾ Osim ekavice, razlike se odnose na interpunkciju, zatim na imenicu smešak (umjesto osmijeh), potom na korištenje arhaičnog, krnjeg lokativa množine (*oknim, licim, kosam*) i, najzad, na promijenjenoj sintaksičkoj vezi imenica *katedrala* i *kupola*. Šta se u tim sitnim izmjenama dobilo a šta eventualno izgubilo tema je za neki drugi čas, za čiju pripremu prilažemo tu prvu verziju, kao raritet, jer su već u zbirci iz 1924. neke stvari promijenjene:

Akvarel

O bistri jesenji dani,
odozgo sa svetlih palata
smešak me vaš mami,
o, bistri jesenji dani.
Naš grad je zreo akvarel
pun plavih, zlatnih boja.
Pralja je majka moja,
a ja, s pločnika deran,
bos ulicama pevam.
O, bistri jesenji dani,
na svemu vaš zlatni smešak titra,
na prozorskim oknim skrivenim u granju,
na zastavicama auta hitra,
na licim što blenu u vrevu danju,
na kosam gospe s drugoga kata,
na piljarice šatoru belu,
na katedrali, kupoli zlata.

U našem malom dvorištu
vijore haljine, haljine
plave, crvene, bele, šarene,
a ja, s pločnika deran,
bos ulicama pevam.

O, bistri jesenji dani,
Odozgo sa svetlih palata
smešak me vaš mami.
O, bistri jesenji dani.

Cilj ovdje izložene interpretacije nije pokušaj da se Humina poezija silom ugura u kontekst socijalne literature između dva rata. Naprotiv, ona je pokazala neodrživost takve teze. Ali je primijenjenim metodom indirektno stavila pod sumnju i tumačenja koja koketirajući sa teorijama novog historicizma i kulturnog materijalizma svode Humu na *bošnjački kulturni milje*, isključujući sasvim jugoslavenski kontekst u kojem je živio i stvarao. (15) Naravno da nastavnik ne treba uvlačiti čak i sedmog razreda u ovu *akademsku* raspravu, ali je on sam mora biti svjestan, želi li ih zaštititi od ideološkog nasilja.

Osim ako ga neće i sam primijeniti, heklajući od *Akvarela milje*.

(15) Kurzivom istaknutu sintagmu koristi Enes Duraković kada daje prednost Kulenovićevom čitanju Hume u odnosu na Lešičevo, jer ovom drugom nije *immanentan* "lirski svijet vlastitog duhovnog nasljeđa", koji Kulenović "vanredno osjeća". Duraković tako sugerše da je neadekvatno etničko porijeklo tumača hendikep, ne razvijajući dalje tu tezu. Bilo bi zanimljivo vidjeti njeno naučno utemeljenje, a onda i njenu primjenu na nastavu književnosti. Vidi: Enes Duraković, *Pjesnik životnog misterija*, u Bošnjačka književnost u književnoj kritici, *Alef*, Sarajevo, 1998.

Jedna međuzvezdana lektira

(Arthur C. Clarke, *2001: Odiseja
u svemiru*)

Poslije Nautilusa – Otkriće

2001: Odiseja u svemiru, roman Arthura C. Clarkea, nije nalik ni na jednu drugu osnovnoškolsku lektiru. Autorstvo nad glavinom njegovih ideja vezano je za *kultni* film u kojem se pojavljuju majmun-genijalac, paranoični ubilački kompjuter, psihodelično putešestvije u nepoznate dimenzije koje završava u hotelskoj sobi. Za naučnu fantastiku ovaj je tekst/film referentna tačka prema kojoj se tekstovi žanra u percepciji publike ‘poravnavaju’ – svojevrsna metonimija žanra; da je u milosti popularne kulture potvrđuje nam, dakako, prije svega, nesmanjena popularnost ovog teksta/filma, tolika da sam naslov *Odiseja u svemiru* često izaziva veoma precizne asocijacije i očekivanja. Upravo zato je za tumača takva djela uvijek izazovno sagledati iz drugog ugla, bilo da ih prelomi kroz prizmu savremenosti ili, pak, zaroni u prošli kontekst ne bi li iskopao svježije i dosad nepoznate činjenice i posložio ih, paralelno, pod mikroskopsko staklo da ih poredi, sučeljava, premjerava... Bezmalo izbezumljuje činjenica da se jedan takav tekst ‘progurao’ u izbor (obavezne) lektire za 8. razred osnovne škole federalnog

plana i programa, čime je broj NF romana u lektiri povećan na čak dva (pored *Odiseje*, u školi se već godinama čita i roman *20.000 milja pod morem* Žila Verna).

Ono što *Odiseju* ponajviše razlikuje od tipične školske lektire jeste pitanje njenog autorstva: ona 'prijedestal' žanra dijeli sa istoimenim filmom, s kojim je genetički i idejno neraskidivo povezana, do te mjere da će se publika složiti da je roman tek manje poznata varijanta istoimenog filma Stanleya Kubricka. U neznanju mnogi po automatizmu zaključuju da je film nastao prema romanesknom predlošku, dok je pitanje autorstva nad *Odisejom*, u stvarnosti, dosta kompliciranije. *Odiseja* je čedo kreativne sinergije dvaju vizionarskih umova: Stanleya Kubricka, reditelja *kultnih* filmova, i Arhura Charlesa Clarkea, autora nekih od najznačajnijih naučnofantastičnih priča ikad napisanih. Fasciniran mogućnošću vanzemaljskog života i željan da napravi "poslovično dobar NF film", Kubrick je kontaktirao Clarkea, koji je, ushićen što ga na saradnju poziva *enfant terrible* Hollywooda, na sastanak donio nekoliko svojih priča od kojih je dvojac konačno odabrao *Stražara* (*The Sentinel*, 1951.) kao osnovu. Prvobitna ideja bila je da se scenarij pripiše Kubricku i Clarkeu, uz napomenu da je zasnovan na romanu Clarkea i Kubricka, međutim, ispostavilo se da su se iz istog kreativnog jezgra scenarij i roman razvili paralelno, te će kasnije nastaviti svoje 'živote' u različitim kontekstima. Jedan od njih je, dakako, i školski kontekst.

Nekoliko interpretativnih napomena

Prva dilema koja bi mogla mučiti nastavnika književnosti kada dođe u susret s ovom lektirom jeste upravo nerazdvojivost interpretacije teksta i filma. Među gledateljima filma preovlađuje dojam da je roman tek njegov interpretativni komentar, naročito zato što je objavljen nekoliko godina kasnije u odnosu na film, ostavši donekle u sjeni njegove slave. I zaista, razlike između načina na koji film prikazuje, a roman pripovijeda narativ *Odiseje* mogu se objasniti na način da roman predstavlja komentar, objašnjenje, konkretizaciju filma, te nudi neke odgovore na zagonetke priče koje film, čuvajući svoju simboličku suštinu, odbija ponuditi.

Film, s druge strane, teži tome da bude gotovo u potpunosti neverbalno iskustvo, “*umjetničko djelo koje će izazvati emocije strahopoštovanje, očučđenja... čak i straha*”, kako to opisuje sam Kubrick, dok u romanu neki od ključnih narativnih čvorova bivaju objašnjeni – istina, nikad potpuno eksplicitno – što dovodi do dva osnovna rezultata. Prvo, film ostaje ambivalentan i enigmatičan do samog kraja, što omogućava ravnopravnost i jednakovrijednost čak i radikalno različitih interpretacija (posebno kada je u pitanju posljednjih deset minuta filma, odnosno finalni dio romana, čemu ćemo se vratiti kasnije), drugo, film dominantno cilja na emocionalni odgovor publike, za razliku od romana, koji traži čitateljev intelektualni angažman. Drugu tvrdnju valja uzeti s rezervom, naročito zato jer bismo isuviše doslovnim shvatanjem *intelektualnog* zaprijetili cjelini teksta pripisujući mu tobožnji karakter intrige koja vapi za rješanjem ili *a posteriori* priručnika za gledanje Kubrickovog filma, što je ne samo nepravedno prema romanu, nego i nasilno. Ipak, čini se da različit pristup dvojice autora, osim što odražava njihove dosta različite poetike i stvaralačke principe i iskustva, ponajbolje rezultate dostiže u onim elementima priče koji su im zajednički, koliko god njihove međusobne razlike bile zanimljive. U trenucima kada je mašta čitatelja ili gledatelja uzburkana, on je emocionalno potresen, ali i intelektualno angažovan. Upravo ti narativni elementi biće predmet ove interpretacije, mada s jasnim fokusom na romanesknu verziju; filmske ćemo se dotaći samo kad za njom bude potrebe.

Prema *Okvirnom nastavnom planu i programu za devetogodišnju osnovnu školu u Federaciji BiH*, za *Odiseju* je planirano da se kao lektira obrađuje u 8. razredu osnovne škole. Nepromišljenost *sastavljača spiska* lektira kod dodjeljivanja ovog romana ovako mladom uzrastu posebno je pogubna u slučajevima kada tekst prati i film. Slojevit i višesmislen narativ kakav je *Odiseja* tako dolazi u rizik da bude jednodimenzionalno shvaćen, sveden, pojednostavljen. Moguće je da nastavnik pomisli da je najbolje isključiti film iz središta nastavnog sata u korist romana. S druge strane, to ne mora biti ponajbolja odluka, jer *Odiseja*, iako film koji svojom enigmatičnošću i složenom simboličnošću već generacijama zbunjuje i zapanjuje i odrasle, uvijek može novim gledanjima pobuditi

drukčije razumijevanje i tumačenje. Naravno, obzirnom nastavniku će ovakva hipoteza i dalje biti sumnjiva, prije svega zbog dužine filma (u odnosu na kratkoću školskog časa), ali i zbog straha od dosade mladih gledalaca, naviknutih na brz ritam holivudskih NF akcija i trilera. Alternativni prijedlog za uključenje filma mogao bi biti gledanje samo pojedinih scena kao vizualne pratnje romanesknog sadržaja, što bi složenost tumačenja samog filma svelo na neophodni minimum, a ujedno bi zadržalo njegove veoma osobene emocionalne efekte. Ova interpretacija želi pokazati da nema razloga da školski čas zazire od Kubrickovog filma, te da svoje tumačenje može vrlo lako ‘poštapati’ njime – a hoće li koristiti samo odabrane scene ili film u cjelini, u konačnici, stvar je ličnog izbora nastavnika. Da bismo ponudili okvir za interpretaciju, obradit ćemo redom ključne elemente triju romanesknih sekvenci sa pripadajućim pitanjima, potpitanjima i asocijativnim primjedbama koji *Odiseju* mogu čvršće povezati sa dilemama savremenosti.

Tok interpretacije

With a little help from our friends... from outer space

Narativ zahvata period od tri miliona godina: počinje u afričkoj pustinji gdje se dvije iscrpljene, izgladnjele grupe hominida bore za prevlast nad gotovo presahlim potočićem. Kriče jedni na druge, zamahuju prednjim udovima u komično nemogućem pokušaju ostvarenja dominacije. U takvoj mučnoj svakodnevici primiče se neumitno istrebljenje vrste: u surovom okruženju oko njih svaki dan izumiru vrste bića koja nijedan istraživač neće zabilježiti ni opisati, elementi prirode uporno, bezumno i sa savršenom ravnodušnošću djeluju svuda unaokolo. Majmun Gleda-Mjesec svake noći svoju grupu vodi u zaklon jedne tjesne pećine nakon sve oskudnijeg dnevnog ‘ulova’. Jednog jutra se ispred njihovog skrovišta pojavljuje misteriozni predmet koji majmuni ne mogu uporediti ni sa čim u svom prethodnom iskustvu.

Pojava misterioznog predmeta čije savršeno pravilne dimenzije neobičnom tačnošću oslikavaju matematičku simetriju brojeva 1:4:9 prvi je element onog efekta naučnofantastičkog teksta koji teoretičari žanra nazivaju sense of wonder (osjećaj čuđenja/udivljenja).

Šta pojavu monolita čini u toj mjeri očuđujućom? Svaki čitatelj će, bez sumnje, reći da je takav ne toliko što je njegova iznenadna pojava zagonetna, nego zato što je sasvim transparentan i nijem iznikao tako savršeno oblikovan usred nepravilnih, elementima nagriženih stijena zemaljskog pejzaža. No koja mu je svrha? U romanu, za razliku od filma, vidimo da monolit zapravo pokušava u majmunima probuditi plamičak razuma putem neke vrste negativne motivacije – pokazujući njihovom predvodniku rajsku sliku zdravlja i sitosti koja bi ga trebala potjerati na razmišljanje.

Svesno se nije sećao onoga što je video, ali te noći, dok je zamišljeno sedeo pred ulazom u svoju jazbinu, sa ušima načuljenim ka šumovima sveta oko sebe, Gleda-Mesec iskusi prva slabašna znamenja jednog novog i moćnog osećanja. Bilo je to neodređeno i nejasno osećanje zavisti – nezadovoljstva vlastitim životom. Nije imao predstavu šta bi mogao biti uzrok tome, a još manje kako da mu stane nakraj; ali nezadovoljstvo se uvuklo u njegovu dušu i on je načinio jedan mali korak ka ljudskosti.

Nakon što monolit ‘odsjedi’ određen period vremena u pustinji, kraj grupe majmuna koju predvodi Gleda-Mjesec, on nestaje misteriozno kao što se i pojavio. U međuvremenu, zbile su se korjenite promjene: Gleda-Mjesec i njegovi saplemenici naučili su koristiti predmete nađene u prirodi oko sebe da postignu izvjesne ciljeve – a ponajprije: da se zaštite od izumiranja od gladi. Na ovom mjestu u romanu dolazi do onoga što smo ranije nazvali sense of wonder odnosno do *osjećaja buđenja ili strahopoštovanja izazvanog širenjem svijesti o tome što je moguće ili suočavanja sa beskrajem prostora i vremena*⁽¹⁾ ili *konceptualnog proboja*, erodiranja i rušenja paradigme kao generalnog načina tumačenja poretka svijeta (što je, prema Enciklopediji naučne fantastike Clutea i Nichollsa, esencijalni

(1) Prucher, Jeff (urednik). *Brave New Words: dictionary of sciencefiction*. Oxford University Press, 2007.

sastojak većine NF tekstova). (2) Treba napomenuti i da se pojam *sense of wonder* smatra prevaziđenim ponajviše zbog svoje nedorečenosti, usmjerenosti na efekte teksta bez detaljnijeg ispitivanja mehanizama koji do efekta dovode, i, konačno, zbog njegovog pripisivanja kvalitativno različitim djelima, pa čak i djelima koja sasvim lagodno mogu ponijeti epitet književnog šunda. Ipak, u kontekstu međugre emocionalnog odgovora gledatelja filma i intelektualne saradnje čitaoca, kao dvaju suprotstavljenih ali ujedinjenih ishoda moguće interpretacije, oba ova koncepta je preporučljivo poznavati. (3)

Film, pak, ne pokazuje šta se zapravo dogodilo, on sugerije izborom muzike i kadriranjem da je monolit imao čudesno dejstvo na razumijevanje svijeta čovjekolikih bića u čijoj se blizini pojavio. Na ovom mjestu je teško ne prisjetiti se kultne scene u kojoj se uvis hitnuta kost magijom filmskog reza 'pretvori' u satelit koji orbitira oko Zemlje. Nastavnik bi mogao, umjesto zajedničkog gledanja cijelog filma, sa đacima pogledati upravo ovu scenu, uz poticajno pitanje: šta je to, u letu koji prvobitno oruđe čovjeka pretvara u najnovije, režiser zapravo 'preskočio'? Koji bi se još ljudski izumi i otkrića mogli 'ubaciti' između prvog i posljednjeg oruđa čovječanstva? Da li bi to bili vatra, točak, parna mašina, telefon, kompjuter ili nešto drugo?

Vrlo je vjerovatno da će možda dok budete govorili baš o ovoj lektiri vaši đaci viriti ispod klupe sa prstima na ekranu pametnih telefona. Upravo će njih biti najteže zainteresirati, obratiti im se sa porukom ovog romana, no možda je ipak moguće, razgovorom o ulozi tehnologije u svakodnevi, primjerice, napraviti taj konceptualni proboj u ulogu tehnologije na civilizacijskom planu. Zapravo je vrlo jednostavno: podsjetite ih da je prvo oruđe bilo zapravo – oružje. Svojom tezom da je zora čovjeka svanula prvobitnom spoznajom da se oglodana kost može upotrijebiti za nešto – a to nešto bilo je ubistvo prvo plijena a potom i predvodnika su-

(2) Clute, John; Nicholls, Peter. *Encyclopedia of Science Fiction* (drugo izdanje). St. Martin's Press, New York, 1993.

(3) O kognitivnom čuđenju, terminu Darka Suvina izuzetno korisnom za tumačenje NF tekstova, nešto je detaljnije pisano u tekstu *Roboti na času književnosti*, Riječ i smisao, 1/1/1, mart 2015.

parničke grupe – roman indirektno referira na ulogu tehnologije u civilizacijskom razvoju čovječanstva. Bolje razumijevanje romana moglo bi se ostvarivati kroz *mikroočuđenja*, paralelna individualna ‘otkrića’ o pojedinih čovjekovim tehnološkim izumima koji su kasnije zloupotrebjavani da nanose zlo drugim ljudima. Nastavnik bi mogao s đacima razgovarati o tome da li je to sudbina svakog izuma ili postoji *drugi način*. S druge strane, teško da nastavnik može napraviti išta provokativnije do da uđe u učionicu, spusti dnevnik i upita svoje đake: “Mislite li da Bog postoji?” Djeca odgajana u neokonzervativnoj društvenoj klimi gdje ne samo da je religija zloupotrijebljena za najrazličitije svrhe nego i sama zloupotrebjava, i dalje s prstima na ekranu pametnog telefona, u direktnom *dodiru* sa onime u šta su se legije izumitelja klele da je motor napretka čovječanstva, kraj tog pitanja dočekat će otvorenih usta. Možda se ispostavi da im je to pitanje već zagolicalo pažnju prilikom čitanja *Odi-seje*, koja, zaista, ne ulazi u pitanje stvaranja čovjeka koliko u pitanje njegovog razvoja u ono što možemo nazvati ljudskim bićem. Ipak, ideja koju roman predlaže (čovjek stiće razum uz pomoć vanjske, nepoznate sile, koja je djelovala kroz misteriozni monolit) nužno mora polemizirati sa religijskim mitovima o stvaranju. Uostalom, osjećaj udivljenja se, ne bez razloga, također definira kao *nadomjestak religije: religija za one lišene tradicionalnih izvjesnosti u dobu Darwina, Einsteina, Plancka, Godela i Heisenberga.* (4)

Istina, uzrast za koji je ova lektira namijenjena možda jeste malo mlađi od onog u kojem se javljaju prve spoznaje i opredjeljenja – i prve dileme – o fundamentalnim ljudskim pitanjima kao što su porijeklo čovjeka ili svrha njegovog postojanja, no *Odiseja* pruža sjajnu platformu za razmišljanje o ovim temama upravo zato što nudi neke daleke, fantastičke mogućnosti odgovora na inače neodgovoriva pitanja. Mladi čitatelji bi trebali, u najboljem slučaju, staviti na kušnju uvjerenja kojima su u toku svog kratkog života naučeni; također, morali bi biti podstaknuti da o njima, kao o delikatnim, intimnim stanovištima progovore u prostoru učionice, na poticaj književnog djela. Nastavnik bi ih mogao pitati šta je

(4) James, Edward. *Science Fiction in 20th century*. Oxford University Press, 1994.

to podstaklo Gleda-Mjeseca i njegove saplemenike da prevaziđu gotovo pa sigurno iščeznuće vrste. Jedna od ljepših enigmi filma kod Klarka je konkretizirana u slici blagostanja koju monolit upliće u majmunsku svijest da ga izazove na akciju – koliko je tu zapravo monolit uticao na majmuna, a koje su njegove vlastite *zasluge*? Bilo bi veoma produktivno uporediti religijska učenja sa ovom romanesknom slikom čovjekova nastanka. Sve će to biti sjajna priprema za ono što slijedi.

Ovo je tek prva od tri velike, fundamentalne teme *Odiseje*: čovjekov razvoj i napredak, cilj njegove evolucije, propitani kroz ulogu nauke i tehnologije u tom procesu, te njegov uzlet u onostrano – putovanje u svemir.

Lunarni intermezzo

U drugom dijelu romana, ljudi na mjesecu otkrivaju neobičan izvor magnetne aktivnosti i imenuju ga kao MNT-1. Otkopavši ga, ugledaju monolitnu strukturu, identičnu onoj koju susrećemo u prvom dijelu romana. Nikakva ispitivanja ne daju rezultate: materijal je posve stran zemaljskoj nauci i odolijeva svim pokušajima da se u njega proдре. Tek kada Sunce obasja njegovu glatku površinu, monolit odašilje snažan, zaglušujući signal prema Saturnu. Potom, čovječanstvo u istom pravcu šalje i prvi svemirski brod. Vidimo da roman ovdje preskače u 2001. godinu iz naslova – procjena autora da ćemo već tada imati djelatnu bazu na Mjesecu i gotovo svakodnevni promet na orbiti, pokazala se, očito, suviše optimističnom – čovječanstvo je sada napredna, kultivirana vrsta koja je svoje polje istraživanja i interesa već premjestila izvan matične planete. Ne čudi što je obrtanje svemirskih stanica u filmu praćeno plesnim taktom valcera.

Usporedba prvog i drugog dijela romana može čitanje podići za jednu stepenicu više: đaci bi morali već sada jasno razgraničiti skoro istrebljenje humanoida od lagodnosti gotovo turističkog, rastrošnog leta od Zemlje ka Mjesecu koji zarad razrješenja misterije preduzima dr. Heywood Floyd, predsjednik Nacionalnog astronautičkog vijeća. Razmišljanje o razlikama između ova dva 'trenutka' u historiji čovječanstva može već sada naslutiti neke zaključke romana do kojih se dolazi kasnije: jedan od najvažnijih svakako bi trebao biti da, za razliku od majmuna koji su bili

tik do istrebljenja, ljudi sada ne strepe ni od čega, pa ni od nuklearnog oružja koje nepokrenutim drži samo činjenica da ga 'obje strane' posjeduju. Šta bi se, zapravo, moglo dogoditi da ljudsku rasu protrese iz uljulkanosti u kojoj se našla? Upravo ono što roman i predlaže: artefakt vanzemaljskog života koji junaci *Odiseje* otkrivaju na Mjesecu u potpunosti će protresti njihova dosadašnja shvatanja vlastite pozicije u svemiru i oni će se, uprkos problemima na matičnoj planeti, odlučiti da zaplove ka određitu misterioznog signala odaslanog ka vanjskim planetama sunčevog sistema. Činjenica vanzemaljskog života će biti nužno shvaćena kao prijatna, ali i kao misterija kojoj ljudski intelekt ne može odoljeti. Misija će biti povjerena petorici astronauta i superkompjuteru čije je zlokobno crveno oko u filmu postalo metafora za opasnost poigravanja sa umjetnom inteligencijom, neka vrsta savremenog Frankensteina čija kreacija može odvesti u potpuno nepredvidivom pravcu.

Kada se, neizostavno, pozabavimo možda najprepoznatljivijim motivom *Odiseje* – motivom vještačke inteligencije – u našem će tumačenju teza i antiteza dobiti svoju sintezu. U jednom drugom smislu – čitalački um isprovociran onim osjećanjem udivljenja, sada će biti otriježnjen i moći će analitičkim propitivanjem napuniti svoje kognitivne baterije za finale romana.

HAL 9000, legendarni superkompjuter i centralni nervni sistem svemirskog broda *Otkriće* (*Discovery*), gotovo pa postaje glavni lik u sljedećoj sekvenci romana. Već bezbroj puta iznesena tvrdnja da se HAL ponaša ljudskije od dvojice astronauta, Bowmana i Poolea, uz činjenicu da on jedini od spomenutog trojca, i pored uvjerenja inženjera koji su ga stvorili da je to nemoguće, zapravo griješi, može biti početna tačka tumačenja ove romaneskne sekvence. Prije toga, jedna važna napomena: u filmu je HAL-ov kvar jedna od ključnih narativnih peripetija, ne ostaje jasno zbog čega dolazi do prestanka njegovog ispravnog funkcionisanja, te on uporno šalje dvojicu astronauta da zamijene posve ispravni dio antene koja održava kontakt sa Zemljom. U romanu je implicirano da HAL doživljava neku vrstu nervnog sloma zbog kontradikcija u programu: naredbe sa Zemlje da čuva tajnost misije dolaze u koliziju sa njegovom težnjom da misiju dosljedno provede. Stoga, on pribjegava laži i počinje

ubijati redom astronaute koji stanu na put ostvarenju misije. Uistinu, pokazuje se da je HAL zapravo jedini od budnog trojca, sposoban za paniku i grešku, što može biti tumačeno u dva pravca koja se, nužno, u krajnjoj tački susreću: ljudska bića postala su nepotrebna i izlišna za izvršenje zadatka, na šta nam ukazuje HAL-ova tobožnja sebičnost u čuvanju osnovnog cilja misije za sebe, te drugo: ljudska bića su oslonjena na tehnologiju do te mjere da joj prepuštaju sve kognitivne zadatke, dok oni izvršavaju rutinske.

Tek na ovom mjestu vidimo da se čovječanstvo, uistinu, našlo u identičnoj situaciji kao i njegovi preci na početku priče, no ipak, uzrok nije neshvatljivi nijemi artefakt – nego njihova vlastita kreacija. Slika izumirućih majmuna sa početka koji tek u krajnjoj krizi i s pomoću sa strane uspijevaju zakoračiti ka višem stadiju evolucije (teza), jukstaponirana slici tehnološki uljuljkanog čovječanstva čiji napredak, čini se, ničim nije ugrožen (antiteza), objedinjuju se tako što se pokazuje da upravo tehnologija predstavlja prtljag prošlosti i prepreku ka višem stadiju čovjeka (sinteza).

Investirajući ogroman napor u stvaranje inteligencije slične vlastitoj, čovjek je možda stupio na put vlastitog iščeznuća. Kako prenijeti tu zebnju i dilemu na čitatelje romana? Nastavnik može podsjetiti da i sami svakodnevno provodimo nekoliko sati u društvu uređaja koji, već sada, ima fascinantne kapacitete zapamćivanja, procesiranja i predviđanja informacija o njima samima, daleko veće nego naš vlastiti mozak. Katkad su analogije te vrste banalne; u slučaju HAL-a i *Odiseje*, mogu biti izuzetno produktivne ukoliko se izbjegne paternalistički ton zabrinutog roditelja. Možda tada neko od čitatelja sa tračkom zebnje pogleda na oko kamere koje ga iznad ekrana laptopa netremice osmatra – to je, sigurno, prvi korak ka razumijevanju ove velike dileme.

Ironično, Dave Bowman uspijeva nadmudriti HAL-a, najmoćniju postojeću inteligenciju, prosto ga podsjetivši na fizički medij u kojem je ona smještena. Isključivši njegove više kognitivne funkcije, on se upućuje ka Japetu, Saturnovom mjesecu koji je ustanovljen kao određite radio signala što ga je prije nekoliko mjeseci odaslao monolit sa Mjeseca.

Putovanje u Onostrano

U odnosu na ono što slijedi, dosadašnji dio romana bio je lako shvatljiv poput abecede. Očajan zbog fijaska misije, Bowman uspijeva ponovo pokrenuti brod i, vođen instrukcijama sa Zemlje, pronalazi još jedan monolit na Saturnovom satelitu Japetu, *Japetovo oko*, džinovskih, neljudskih dimenzija. Ova očigledno artificijelna struktura se pred njim rastvara i propušta ga u prostor koji ga svojom nepreglednošću i neshvatljivošću goni da krikne onu toliko puta citiranu i razmatranu rečenicu – “Oh moj bože... puna je zvijezda!” (“Oh my God... it’s full of stars!”).

Svijest o tome da će svaki korak pionira čovječanstva izvan matične planete biti zabilježen, snimljen, reproduciran, polučila je, jasno, i potrebu da se velika otkrića prate i obilježe velikim, grandioznim replikama koja će budućim pokoljenjima biti više od tek historijskog kurioziteta: parola za budućnost, inspirativna poruka, sažimanje općečovječanskih ciljeva i nada. Čitati *Odiseju* u svijetu koji se prometnuo da bude daleko skeptičniji i uskogrudniji od onog koji je Clarke predviđao znači osjetiti ironiju koja proizlazi sa glasovitom – i prethodno pomno pripremljenom – rečenicom Neila Armstronga kada je zakoračio na mjesec (“That’s one small step for man, one giant leap for mankind”). Utisak je nepromijenjen čak i kada ustanovimo da je *Odiseja* za godinu dana pretekla veliku hladnoratovsku pobjedu u svemirskoj utrci, slavljenu američki pohod na Mjesec. Još nešto je važno: Bowmanov krik užasa i strahopoštovanja umjesto armstrongovske smirenosti osvajača govori ponešto o jednom radikalno drukčijem poimanju čovjekovog leta u svemir od hladnoratovske propagande. Fokus na emocionalnosti doživljaja ogromnog prostora koji ljudsko biće obujmljuje sa svih strana, osim što je zalog onog doživljaja teksta što smo ga gore označili kao *sense of wonder*, predstavlja jedan od pionirskih metafizičkih uzleta u naučnoj fantastici.

No šta se zapravo zbiva sa Bowmanom koji prolazi kroz Zvezdane dveri? To je uistinu teško sa sigurnošću reći, pa čak i ukoliko na svojoj strani imamo *verbalizam* romanesknog teksta. Film je Bowmanov svemirski *miradž* prikazao kao glasovitu psihodeličnu sekvencu iskričavih boja i apstraktnih nebeskih formi materije. Tjeskobno izmjenjivanje Bowmanovih izraza lica dok se na staklu njegove svemirske kacige odražavaju

neshvatljivi oblici, u romanu je zamijenjeno nekom vrstom rasplinute kontemplacije:

Pa ipak, on je i dalje mogao da misli, pa čak i da osmatra oko sebe, dok su abonosni zidovi promicali pokraj njega brzinom koja je mogla imati ma koju vrednost između nule i milion brzina svetlosti. Na neki način, uopšte nije bio iznenađen svime ovim, niti uznemiren. Baš naprotiv, ispunjavalo ga je osećanje blagog iščekivanja, slično onome koje je iskusio kada su ga svemirski lekari testirali halucinogenim drogama. Svet oko njega bio je neobičan i čudesan, ali ničega se nije imao bojati. Prevalio je milione milja u traganju za tajnom; a sada, izgledalo je, tajna je hrlila ka njemu.

...koja nešto kasnije prelazi u užas:

Gde sam ja to, za ime Boga? – upita se Boumen; ali još dok je postavljao pitanje, shvatio je da nikada neće dokučiti odgovor. Izgledalo je kao da se svemir preokrenuo: ovo nije bilo mesto za čoveka. Iako je u kapsuli bilo prijatno toplo, najednom ga je obuzela studen i stao je da gotovo nekontrolisano drhti. Želeo je da zaklopi oči i da tako odagna biserno ništavilo koje ga je optakalo; ali to bi bio kukavički čin i on neće podleći tom porivu.

Za razliku od filmskog Bowmana, dakle, romaneskni ipak zadržava onaj minimum znanstvenog duha u sebi, te uspijeva prepoznati i promišljati, mada izdaleka i veoma uopšteno, neprecizno, svrhu i funkciju predjela u kojima se zatekao. On ih naziva zemaljskim pojmovima: galaktička centralna stanica, ruševine svemirskih brodova, kosmički skretnički uređaj... Dospivši, konačno, u bizarnu hotelsku sobu, hiljadama svetlosnih godina udaljenu od Sunčevog sistema, Bowman postepeno shvata svrhu monolita na Mjesecu; on je putem motrenja na signale televizijskih programa *sazdao* adekvatno okruženje za čovjeka – to što je oda-

brao scenografiju iz kičaste sapunice, skeniravši dekor, sadržaj, ispunivši je imitacijama ljudskih predmeta, ironični je obrat u cijeloj sceni. (U filmu ne vidimo Bowmana kako pokušava izvući lažne ladice iz ormara ili pročitati časopise na kojima je sve osim naslova zamućeno, te time i hotelska soba zadržava oreol gotovo pa nadrealističke enigmatičnosti, naročito kada uslijedi dalji tok radnje.) Bowman postepeno shvata da je hotelska soba upravo to – hotelska soba ili privremeno utočište koje će se prometnuti u inkubator *novog čovjeka*, što je u filmu prikazano na posebno tjeskoban način – on gleda sebe kako stari i umire, a potom se ponovo rađa kao novi oblik humaniteta: Dijete-zvijezdu (*Starchild*).

Konačno, na samom kraju romana čeka nas jedna od najvećih diskrepancija u odnosu na film, ona koja je zapravo i odredila opću percepciju romana kao deklarativne i objašnjivanju nastrojene njegove varijante. Umjesto da poput filma čuva ambivalentnost *novog čovjeka*, Djeteta-zvijezde, Clarke pravi izbor da njegov povratak Zemlji bude *angažovan*:

Tu, pred njim, poput kakve svetlucave igračke kojoj nijedno Dete-zvezda ne bi moglo da odoli, lebdela je planeta Zemlja sa svim svojim ljudskim stvorenjima.

Vratilo se na vreme. Dole, na tom prenaseljenom globusu, uzbune će bleskati na radarskim ekranima, veliki, prateći teleskopi pretraživaće nebo – a istorija za koju su ljudi znali približiće se svom svršetku.

Hiljadu milja ispod, postalo je svesno da se dremljivi tovar smrti razbudio i da se tromo komeša na svojoj orbiti. Slabše energije koje je sadržao nisu predstavljale nikakvu pretnju za njega; ali više je volelo vedrije nebo. Stavilo je u dejstvo svoju volju i kružeći megatoni rascvetaše se u bešumnom prasku koji je doneo kratkotrajnu, lažnu zoru polovini usnulog globusa.

Dijete-zvijezda, dakle, detonira satelite, *dremljivi tovar smrti*, u korist *vedrijeg neba*, a time i budućnosti bez najrazoritijih oružja (oruđa?) koje je

ljudski rod osmislio. Time je ona prvobitna kost kojom je daleki predak ovog novog bića zakoračio na evolucijski put ka čovječanstvu konačno prestala dominirati njime; u romanesknom smislu, motivi kosti, satelitski navigiranih nuklearnih bombi, i HAL-a 9000 kao druge strane novčića tehnološkog napretka, međusobno su uvezani i prožimaju se značenjima. U filmu ništa od toga nećemo vidjeti; Kubrick je želio da gledatelji sami dosegnu neke od ovih spoznaja, pridodavši nove, oduzevši implicirane...sačuvavši, zapravo, samo *kičmu* cjelokupnog narativa, fantastički *susret sa stvoriteljem*.

Finalni dio romana će na školskom času biti zasigurno ponajteže tumačiti; možda je potrebno, ponovo, provokativnošću i analogijom potaknuti razmišljanje. Da sada pronađemo artefakt sličan monolitu koji negdje iz svemira dosljedno bilježi signale televizijskih programa koje šaljemo sa Zemlje, šta bi o nama mogli pomisliti njegovi *nalogodavci*? Tim više ukoliko su oni, kao kod Clarkea, u izvjesnom smislu stvoritelji čovječanstva – da li bi nas ocijenili kao spremne da pređemo na viši nivo postojanja? Kako bi izgledala ‘hotelska soba’ našeg čovječanstva – možda bi to bila neka od kuća *BigBrothera*? Potom je potrebno preći na završni čin koji, i pored jasno implicirane *angažirane* poruke, ostavlja jako mnogo slobodnog prostora za domišljanje značenja. Šta mislite, zašto je Dijete-zvijezda uništilo orbitalne satelite za upravljanje atomskim oružjem? Možete li zamisliti šta se zbivalo u umovima ljudi koji su shvatili šta ono čini? Ovdje je na testu, takoreći, utopijska svijest đaka, njihova sposobnost da zamisle svijet bolji nego što je sad; sasvim sigurno, odgovori bi se mogli pokazati veoma zanimljivim. Važno je, dakako, na pravilan i jednostavan način skicirati hladnoratovsku epohu i situirati roman u nju, no i naglasiti da pitanje atomskog oružja, kao i pitanje oružja i rata uopće, te nasilnog karaktera civilizacije, nipošto nije anahrono – naprotiv. **(5)**

(5) Knjige koje bi mogle pomoći u situiranju ovog, ali i drugih NF romana u hladnoratovsku epohu su *Metamorfoze naučne fantastike* Darka Suvina te *Arheologije budućnosti* Frederica Jamesona.

Zaključak

Kubrick/Clarke po prvi put postavljaju ono pitanje koje će naučnu fantastiku progoniti do dana današnjeg: da li je čovjeku mjesto u svemiru? Današnja naučna fantastika, poglavito ona *mainstream* filmska, već se podrobno pozabavila ovim pitanjem u nizu izrazito skeptičnih filmskih narativa. To što se interes naučnofantastičkog filma pomjera ka realnosti (koliko god paradoksalno zvučalo) prikaza leta u svemir možda jeste simptom jedne šire kulturalne naklonjenosti ka temama čovjekovog preživljavanja na ivici mogućnosti, te pripadajućem verizmu u prikazivanju toga, nije tema ovog teksta; no vrijedi, usporedbe radi, spomenuti začuđujuće konzervativne filmove o istraživanju prostora izvan matične planete, čak kada se radi i o njenoj samoj orbiti, kao što su *Gravitacija*, čija orbitalna kontemplacija i havarija kulminiraju u zagrljaju sa zemljom glavne junakinje. Svemir nije mjesto za čovjeka, vapiju najrazličitiji kulturalni narativi – od religijskih propovijedi do ozbiljnih naučnih polemika. Uistinu, nimalo ne čudi što je entuzijizam rane svemirske ere – i njegov Mr. Hyde, tamni saputnik u vidu hladnoratovske svemirske propagande – iščilio pred ovozemaljskim terorističkim, ekonomskim, ekološkim brigama i mukama. Međutim, upravo nedostatak onog osjećaja za čudesno što ga čitamo kod Klarka i drugih pisaca zlatnog doba naučne fantastike, pa, samim tim, i kod Kubricka, koliko god njegova verzija bila osobena, pokazuje se ne samo kao jedan od simptoma naše skeptične epohe, nego možda i kao prauzrok njene zatvorenosti, provincijalnosti, mučaljivosti, usiljenosti, neinventivnosti. Susret sa međuzvezdanim posjetiocima, mogućnost istraživanja vanjskih planeta sunčevog sistema, izazovi dugog putovanja kroz nepregledni vakuum – postali su mjesta bespoštedne sprdačine i metafore uzaludnosti u kulturi koja je izgubila vještinu divljenja pred nepoznatim. Osim – možda – u djetinjstvu. Upravo zato je škola jedno od mjesta gdje ova tema može biti ponovo i na posve svjež način pokrenuta. Istina je da ćete danas od dječaka radije čuti da žele postati programeri, katkad hakeri, nego astronauti (djevojčica koje bi dale ovakav odgovor je, nažalost, još uvijek jako malo, iz razloga mučnih, kompleksnih i izvan okvira ovog teksta), najvjerovatnije upravo zbog promijenjenog kulturološkog narativa o osvajanju svemira, no to

ne umanjuje važnost i intrigantnost ove teme. Razlog nije toliko neka tobožnja priprema za ono što čovječanstvo očekuje kada jednog slavnog dana zakorači izvan Zemlje, nego činjenica da nam sama težnja za istraživanjem nepoznatog može jako mnogo reći o civilizaciji čiji je pokretač. *A stvarnost će, kako piše Clarke u predgovoru Odiseji, uvijek biti znatno neobičnija.*

DUPLO
[CITA
NJE

Čija je lutka Nora?

1.

Teško je zamisliti da bi danas jedno književno djelo, makar i najprovokativnije tematike, moglo izazvati takav interes i prouzrokovati tako burne reakcije, žestoke rasprave i oštro suprotstavljene polemike kao što je to učinila Ibsenova *Nora/Lutkina kuća*, nakon objavljivanja 1879. godine. O interesu dovoljno govori činjenica da je za nepuna četiri mjeseca *Nora* štampana čak tri puta. Međutim, tek nakon prvih prikazivanja 1890. godine, prvo u Norveškoj i Njemačkoj a potom i u drugim evropskim zemljama, Nora postaje predmet žučnih rasprava i polemika kako među kritičarima tako i među publikom. Kako navodi Josip Lešić prema pisanju Halvdana Kota, “bio je to senzacionalni pozorišni događaj, nalik na »eksploziju bombe«” (Lešić 1978: 211). Rezultat eksplozije bile su žestoke rasprave i radikalno podijeljena mišljenja kritike i publike. Iako na različite načine, i jedni i drugi ostali su zapanjeni posljednjom scenom. U ušima im je uporno odzvanjao zvuk vrata što ih je Nora na odlasku zalupila.

Mnogo su glasniji, dakako, bili oni što su otvoreno negodovali protiv *Nore* i optuživali Ibsena da je učinio “grubu umjetničku grešku” (Lešić 1978: 211), optužujući ga za nemoral i perfidnost, tvrdeći da je Norin odlazak u posljednjoj sceni uzrokovao brojne porodične nesreće(1). Glumice su otkazivale uloge, a publika odbijala gledati *beščutan* Norin odlazak na kraju drame, tako da Ibsenu nije preostajalo ništa drugo nego da prvobitan kraj promijeni. U drugoj verziji drame, pred Norin odlazak Helmer otvara vrata dječije sobe nakon čega ona zastaje da pogleda usnulu djecu, a potom zavjesa pada(2). Ibsen konačno odbacuje i ovo rješenje, uvidjevši da publiku ne zadovoljavaju ni otvoren ni sretan kraj, kakav su svojevrijem umetali režiseri brojnih tadašnjih pozorišta, te vraća drami prvobitan oblik. Efekat senzacionalnosti i šokantnosti prvobitnom kraju drame nije mogla osporiti čak ni puritanska publika Ibsenovog doba, zbog čega se na koncu *Nora* nastavlja igrati s radikalnom preobrazbom i reprezentativnim odlaskom glavne junakinje.

Dok je jedna struja kritičara negodovala zbog Norinog odlaska, odbijajući svaku mogućnost feminističkog čitanja, druga je likovala proglašavajući Ibsena zaštitnikom ženskih prava, a *Noru* najznačajnijim izrazom “ženskog pitanja” koji se do tada pojavio(3). Prvi su tumačili Norin odlazak pribjegavajući svim vrstama generalizacije, s naglaskom na stavu da se u Ibsenovoj drami ne radi o problemu ženskog identiteta, već o potrebi svakog čovjeka za samospoznajom. Tako u članku napisanom povodom pola vijeka od Ibsenove smrti, R. M. Adams (1958: 416 u: Templeton 1989: 28) ističe kako stvarna tema *Lutkine kuće* nema nikakve veze sa spolom. Slično mišljenje zastupao je i nešto kasnije jedan od Ibsenovih slavnih biografa, M. Meyer (1971: 457 u: Templeton 1989: 28) rekavši kako “*Lutkina kuća* ne govori o ženskom pravu ništa više nego što Šekspirov Ričard II govori o svetom pravu kraljeva, ili Sablasti o sifilisu.

(1) Prema: Lešić, J. *Predgovor za tri Ibsenove drame i Lutkina kuća. Pozorište* (3-4), 1978., 211-241.

(2) Prema: Lešić, J. *Predgovor za tri Ibsenove drame i Lutkina kuća. Pozorište* (3-4), 1978., 211-241.

(3) Templeton, J. *The Doll House Backlash: Criticism, Feminism and Ibsen. PMLA*, Vol. 104, No. 1 (Jan., 1989), 1989., pp. 28-40

(http://www.jstor.org/stable/462329?seq=1#page_scan_tab_contents)

Ona govori o potrebi svake individue da otkrije vlastito ja i težnji da ga realizira.” (4) Kritičari što su odbijali prihvatiti da se žensko iskustvo može univerzalizirati bili su u velikoj mjeri inspirisani Ibsenovim govorom na svečanoj večeri što ju je povodom njegovog sedamdesetog rođendana priredila Norveška liga za ženska prava, u kojem se on odriče časti koju mu ukazuju zbog podrške Pokretu, ističući da nije to bio njegov svjesni cilj, već je svoju zadaću vidio u “opisu humaniteta” (Templeton 1989: 28). Činjenica je, međutim, da je Ibsenu Pokret bio izuzetno blizak (5), te da je imao ogromno znanje o njegovim temeljnim postavkama, svrsi i ciljevima. Kako bi u suprotnom Nora mogla na kraju drame izdeklamovati do detalja precizno ključna načela feminizma devetnaestog vijeka Ibsenovog doma, što su ih mnoge tadašnje aktivistice uvijekovječile u svojim knjigama? (6)

Nasuprot antifeminističkim kritikama *Nore* što su uzimale maha u Ibsenovo doba ali i kasnije, zanimljivo je primijetiti da su mnogi njegovi savremenici prepoznali *Lutkinu kuću* kao najjasniji i najdublji izraz “ženskog pitanja” koji se do tada pojavio (Templeton 1989: 32). Novinari i kritičari širom Evrope i Amerike pisali su članke oduševljavajućih naslova, a ushit je stizao čak i do konstatacije da je *Nora* “obećanje novog društvenog poretka” (7). Ipak, bilo je i onih koji su isticali kako je zbog Norine *neshvatljive* finalne transformacije feminističko tumačenje nemoguće.

(4) *A Doll House’ is no more about women’s rights than Shakespeare’s Richard III is about the divine right of kings, or Ghosts about syphilis... Its theme is the need of every individual to find out the kind of person he or she is and to strive to become that person.* (Prevod moj)

(5) Ibsen je bio okružen trima nevjerojatnim ženama, suprugom Suzannom Thoresen Ibsen, njenom maćehom Magdalen Thoresen koja je ujedno bila Ibsenova kolegica u bergenskom teatru i Camillom Collett, bliskom prijateljicom, koja je bila spisateljica, jedna od glavnih začetnica norveškog feminizma). Prema: Lešić, J. *Predgovor za tri Ibsenove drame i Lutkina kuća. Pozorište* (3-4), 1978., 211-241.

(6) Detaljnije u: Templeton, J. *The Doll House Backlash: Criticism, Feminism and Ibsen.* *PMLA.* Vol. 104, No. 1 (Jan., 1989), 1989., pp. 28-40.

(http://www.jstor.org/stable/462329?seq=1#page_scan_tab_contents)

(7) Više u: Templeton, J. *The Doll House Backlash: Criticism, Feminism and Ibsen.* *PMLA.* Vol. 104, 1989., No. 1

2.

Posljednja scena u kojoj Nora napušta dom i porodicu u potrazi za vlastitim “ja”, kao i njena cjelokupna transformacija u vezi s tim, predstavlja stjecište svih neslaganja i oprečnih mišljenja u vezi s dramom. Izvanredna sposobnost preobrazbe koju Nora od početka pokazuje evidentna je u njenom konstantnom maskiranju, strateškom navlačenju usavršenih uloga koje su često u svrsi manipulacije, ali ujedno predstavljaju već ukorijenjeni obrazac komunikacije. Enigmatična je ona posljednja što povlači i pitanje (ne)motiviranosti. Naime, teško se u vezi s Norinom krajnjom i ujedno najradikalnijom transformacijom ne zapitati u kolikoj je mjeri uopće ona u skladu s likom koji nam je do tog momenta predstavio Ibsen. Da bi se otključala enigma posljednje velike promjene Ibsenove junakinje i objasnila priroda i (ne)motiviranosti krajnjeg ishoda, neophodno se u izvjesnoj mjeri vratiti na početak i ukazati na ključne mehanizme kojima Ibsen gradi lik Nore tokom drame.

Američka feministica norveškog porijekla, Toril Moi, u predavanju pod nazivom “First and foremost a human being: Gender, body and theatre in a Doll’s House” ističe Ibsenov književni rad kao jedinstven zbog činjenice da je on vjerovatno jedini autor 19. stoljeća koji situaciju žena vidi interesantnom jednako kao i onu muškaraca, u teatarskom kao i u filozofskom smislu (Øvrebø 2005: 8). Povodom posljednje Norine transformacije, Moi ističe kako je junakinja prešla put od hegelijanske žene koja nikada ne postaje samosvjesna ličnost, budući da nema pristup *univerzalnom*, do one što shvata da mora postati nezavisna individua, a to se jedino može desiti ako uspostavi direktnu vezu s društvom u kojem živi. Je li moguće da Nora na kraju zaista vidi način pronalaska sebe u prodiranju u javnu sferu? Ne smije se gubiti iz vida kako su Ibsenove drame “izrasle iz savremenog života” (Lukač 1978: 264), te da je i *Nora* slika norveške građanske porodice druge polovine 19. stoljeća. Kako ističe Sofija Christensen u svome članku “Nora’s Tarantella: Dancing on the Edge of Gender Norms” (8), “ideologija ‘slatkog doma’ bazirana na ideji intimnosti i privatnosti bila je ključni simbol ove (građanske, nap. aut.) socijalne klase

(8) *Norina tarantela: Ples po rubu rodnih normi* (Prevod autoričin)

i građanske kulturalne razlike”. Žene, čija je Nora predstavница, pripadale su u potpunosti privatnoj sferi koju je simbolizirao građanski salon, paradoksalno, igrajući uloge čuvarica prostora koji je imao stroga pravila ponašanja primjenjiva primarno na njih. Osuđena na privatnu sferu u koju su kao i u sve ostalo ugrađene patrijarhalne norme i pravila koja valja poštovati, ali i reproducirati, Nora teško da je ikad mogla saznati bilo šta o javnoj sferi što bi je na koncu potaklo da pronade sebe u njenoj neizvjesnosti. Zanimljivo je da čak na simboličnom planu slikanja prostora i atmosfere Ibsen donekle pravi distinkciju između privatnog i javnog, gdje privatno simbolizira toplina, udobnost i sigurnost doma, dok je vanjski prostor u drami obilježen surovošću i neizvjesnošću zimske oluje. Zanimljivo je kako se Norin strah i otpor prema javnom prostoru manifestira u razgovoru s tek pridošlom gospođom Linde, gdje pokazuje gotovo divljenje prema činjenici da je ova zimi putovala sama:

NORA: Zar se tako dugo nismo vidjele? Da, zaista! O, posljednjih osam godina bilo je sretno doba! Vjeruj mi to. I sada si došla k nama u grad? Usred zime si tako daleko putovala? To je hrabrost!(9)

Očigledno je, dakle, da objašnjenje Norine posljednje transformacije što ga daje Toril Moi nije zadovoljavajuće, budući da je ne posmatra u dovoljno jasnoj i čvrstoj vezi s prethodnim “maskama” što ih mijenja Ibsenova junakinja. Da bi se došlo do objašnjenja posljednje preobrazbe, neophodno je analizirati sve uloge koje Nora od samog početka drame igra, njihov kontekst, jednako kao veze i odnose među njima.

3.

Teorija performativnosti roda koju Judith Butler izlaže u svojoj knjizi “Tijela koja nešto znače” zasniva se na ideji koju je još šezdesetih godina u knjizi “Drugi spol” predstavila Simone de Beauvoir formulirajući je u zanimljiv paradoks: “Ženom se ne rađa, već se ženom postaje”. Suština

(9) Svi citati preuzeti iz Ibsen, H. *Nora* (preuzeto sa: eLektire.skole.hr)

ove formulacije ogleda se u distinkciji između spola kao biološke i roda kao društvene kategorije, a upravo iz ove distinkcije Butler razvija svoju teoriju. Ukratko, teorija performativnosti roda zasniva se na mišljenju da već od samog rođenja, a pogotovu od vremena ulaska u simbolički poredak jezika, mi usvajamo i perpetuiramo poruke, slike i obrasce koji već postoje u kulturi, a samim tim prihvatamo i ponašanja povezana s rodom, koja se implicitno ugrađuju u našu svijest (Fleming 2010: 7). Prema Butleru, esencijalistička ideja o postojanju nekog sopstva neovisnog od ograničenja roda, idealistička je i praktički nemoguća. Ona tvrdi da kategorije poput roda i spola u velikoj mjeri osmišljavaju naše svakodnevno iskustvo, te bi stoga bez ovih neophodnih obilježja sopstvo bilo neodrživo (Fleming 2010: 7). Ipak, rod nije nimalo bezazlena kategorija, već naprotiv, fenomen koji treba neprestano promišljati, nastojati rekonceptualizirati, ali nipošto zanemarivati (Fleming 2010: 7).

Uloge koje Nora nekoliko puta u drami “oblači” bez sumnje spadaju u usvojene, “naučene” performative o kojima govori Butler. Već u uvodnoj sceni koja predstavlja paradigmu Ibsenove tehnike poentilizma (10), pri susretu s mužem, Nora popravlja svoju masku dražesne djevojčice koju Helmer doziva riječima: *Je li to moja ptičica cvrkuće?* Kažem *popravlja* jer je netom prije njegovog ulaska poput nestašne djevojčice krišom jela slatkiše, što je striktno zabranjeno, rasipala se isplaćujući nosača više nego je trebalo, pa je sad za Helmerov ukus trebala preko već postojeće maske navući još samo malo čednosti. Doživajući Noru u ulogu što ju je očigledno sam osmislio kao jedan od poželjnih ženskih rodnih identiteta, ona ju već uigrana s radošću prihvata:

HELMER (iz svoje sobe): Je li to tamo moja ptičica cvrkuće?

NORA (otvara pakete): Pa da!

HELMER: Je li to moja vjeverica tamo skakuće?

NORA: Da, da!

HELMER: A kad se je vjeverčica kući vratila?

(10) Sitni detalji-tačkice koji postepeno oblikuju nijanse značenja scena, likova i njihovih odnosa. (Parafraza prema: Lešić, J. *Predgovor za tri Ibsenove drame i Lutkina kuća. Pozorište* (3-4), 1978., 211-241)

NORA: *Ovog trenutka. (Strpa u džep vrećicu sa slatkišima i obriše usta.) Dođi, Torvalde, i pogledaj što sam kupila.*

HELMER: *Nemoj mi smetati! (Malo zatim otvara vrata i, držeći pero u ruci, pogleda u sobu.) Kupila, kažeš? Ovu gomilu stvari? Zar je mali lakoumni čičak opet izletio i profučkao sav moj novac?*

Ideologiju što ju u posljednjoj sceni grubo raskrinkava i optužuje da joj je onemogućila samospoznaju, Nora od prve scene igrajući zadane uloge uspješno perpetuira. Maske što ih navlači s vremena na vrijeme nisu tu samo da udovolji Helmeru, one su također i način da se njime manipulira a, potvrdit će se kasnije, i jedina forma njihove komunikacije.

Zanimljivo je da se Helmer prvi put na sceni pojavljuje s perom u ruci, upozoravajući pritom Noru da mu ne smeta u poslu, što sve ukupno upućuje na njegovu karijerističku i sebičnu prirodu kojoj će uzgred ostati dosljedan do kraja drame. Kada je pak riječ o Nori, Ibsen već prvom scenom sugerira njenu rasipničku prirodu: prvi put kada isplaćuje nosača više nego što treba, a zatim kad Helmer konstatuje da je *mali lakoumni čičak opet profučkao sav novac*. Helmerova replika sugerira da ova situacija nije trenutna, već je samo paradigma Norine rasipničke prirode. Iako lično užasnut idejom da se rasipa i zadužuje, za Helmera ipak ima nešto privlačno u ulozi Nore kao raspinice. Prvotni ukor zbog rasipništva samo je inicijator već dobro poznate igre između supružnika u kojoj oboje profitiraju. Za Helmera, ona potvrđuje osjećaj superiornosti i osigurava zadovoljstvo u vezi s tim, a za Noru je naprosto način da se domogne novca. Radi se, dakle, o igri koja ima “jedan već ustaljeni red: prijekor muža zbog rasipnosti – ‘durenje’ i ljutnja povrijeđene žene – popuštanje muža i izmirenje, ali sa otvorenim novčanikom” (Lešić 1978: 213). Riječ je o još jednom ideološkom konstrukt u kojem bi se na prvi pogled moglo zaključiti kako su eksploatator i eksploatisani zamjenjivi, budući da oboje supružnika iskorištavaju jedno drugo. Međutim, u ovom je slučaju Helmer bez sumnje taj koji kao predstavnik vladajućeg patrijarhalnog poretka odlučuje o igri jednako kao i o podjeli uloga. Norino je samo da prihvati poželjne rodne uloge koje joj nameće Helmer, kako

bi direktno učestvovala u održavanju i reproduciranju poretka, što ona na koncu upravo i čini. Ono što iz igre dobija zanemarivo je i beznačajno u odnosu na ono što daje zauzvrat.

4.

Centralna scena Ibsenove drame, koju pojedini kritičari⁽¹¹⁾ smatraju signalom ili nekim vidom pripreme, a time i motivacije posljednje Norine transformacije, jeste scena njenog razuzdanog plesa tarantele. Gledano s aspekta tehničke gradnje drame, scena tarantele je mjesto vrhunca dramatske napetosti koja se gradi najviše na iščekivanju Helmerovog konačnog saznanja Norine tajne. Netom prije plesa tarantele, Ibsenova junakinja shvata da su Krogstadove ucjene i prijetnje da će je razotkriti ukoliko mu ne pomogne sačuvati posao, dostigle već ozbiljne razmjere, te da se vrlo lako i brzo mogu realizirati. U trenutku kada Helmer krene provjeriti poštu, Nora je već čula zvuk pada u poštansko sanduče pisma koje je raskrinkava. Spremna na sve kako bi spasila svoj slatki dom od sloma, Nora hitro zasvira na klaviru prve taktove tarantele, te započinje svoju divlju predstavu. U ekstazi plesa, njena kosa se raspliće po ramenima, a Helmerovi prijekori i ispravke kao da se samo odbijaju o njenu svijest, budući da jednako nastavlja plesati po svojoj volji. U jednom trenutku, komentirajući Norin ples, Helmer nesvjesno ali tačno opisuje njen ples kao balansiranje između smrti i života:

HELMER: Ali draga, Nora, pa ti plešeš kao da ti se radi o životu i smrti.

NORA: Tako je!

HELMER: Prestani, Rank! Pa to je prava ludost. Prestani, kažem ti! (Rank prestane svirati i Nora najednom stane. Helmer joj priđe.) To ne bih nikada ni pomislio. Pa ti si na sve zaboravila, što god sam ti rekao.

⁽¹¹⁾ Langås U. *What did Nora do? Thinking gender with 'A Doll's House'*. Ibsen Studiesnr. 5: 2, Oslo 2005, 148-71., and Rekdal A. M., *Frihetens dilemma*, Ibsen lest med Lacan. Oslo 2000. (Prema: Christensen, S. *Nora's tarantella: Dancing on the Edge of Gender Norms*)

Scena plesa predstavlja posljednji očajnički pokušaj Ibsenove junakinje da porodičnu idilu spasi od potpunog raspada. Bivajući vrhuncem drame, Norin ples se može smatrati krajnjim izrazom, automatskim odgovorom na krizu, što je izazvan vanjskim faktorima u obliku Krogstadovih prijetnji, ali i njenim unutarnjim rascjepom (Christensen, 167). Međutim, je li scena tarantele zaista simbolički čin oslobođenja od normi i uloga putem potpunog prepuštanja iracionalnim impulsima tijela kroz ples, kako to navode neki kritičari(12)? Anne Mari Rekdal, primjerice, navodi kako tokom scene plesa Nora prolazi kroz punu socijalnu ali i psihološku transformaciju (Christensen, 168). Da bi se, međutim, njen ples mogao smatrati izrazom konačne pobune protiv patrijarhalnih normi i uloga, kao i mehanizmom transformacije Norine ličnosti, bilo bi neophodno vidjeti u Ibsenovoj drami makar jednu repliku u kojoj glavna junakinja osvještava svoju poziciju. Može li scena tarantele uopće funkcionirati kao pobuna protiv vladajućeg poretka i izraz želje za oslobođenjem njegovih stega, ako se sjetimo njenog povoda u Norinoj želji da se krajnjim rješenjem pokuša zaštititi idila i sjaj građanskog doma. Motiv za ples kojim navodno protestuje protiv poretka, sadržan je zapravo u želji da se taj poredak održi. Igrajući od početka drame rodne uloge koje su poželjni obrasci ženskog ponašanja u patrijarhalnom društvu, Nora s jedne strane pokušava udovoljiti Helmeru, dok istovremeno pokušava izvući iz toga neku korist. Uloga nevine i infantilne žene što ju gotovo dosljedno igra tokom drame, predstavlja potpuno poželjan oblik ženske seksualnosti (Christensen, 171), zbog čega se nimalo slučajno upravo na njoj zasniva odnos među supružnicima. Međutim, u krizi kakvu zatiče nakon pristizanja Krogstadovog pisma u kojem raskrinkava njenu tajnu, Nora osjeća da ova uloga više nije dovoljno snažna i inovativna da drži Helmera podalje od pisma. Taktovi tarantele što ih udara na klaviru, sugeriraju promjenu maski. Transformacija se zaista desi, ali ne na planu kritičke samospoznaje, već na planu prelaska iz uloge slatke nevine žene u ulogu zavodljive i erotične plesačice (Christensen, 172). Kao što svaka maska nosi vlastiti

(12) Više u: Christensen, S. Nora's Tarantella: Dancing on the Edge of Gender Norms

set pravila i normi tako i maska zavodljive plesačice tarantele svojim pravilima omogućava Nori oslobađanje senzualnosti i erotičnosti, koje je upućeno ka Helmerovoj seksualnoj želji na način koji je socijalno prihvatljiv (Christensen, 172). Sve što Nora čini u sceni plesa, sasvim je u granicama socijalno prihvatljivog ponašanja. Ni u jednom se trenutku njena seksualnost ne manifestuje direktno i slobodno, a kamoli da biva artikulirana u jeziku jer je to beneficija koju posjeduje jedino Helmer:

HELMER: (...) Hm! Ipak je divno kad je čovjek opet između svoja četiri zida.... posve sâm s tobom... O ti, zavodnice... divna... mlada...

NORA: Ne gledaj me tako, Torvalde!

HELMER: Da ne gledam svoje najveće blago? Da ne gledam svu tu krasotu koja pripada meni, samo meni. Posve i samo, samo meni!

NORA (ode na drugu stranu stola): Nemoj mi večeras tako govoriti.

HELMER (ide za njom): Tebi je, osjećam, još tarantela u krvi. To te čini još zavodljivijom. Tiho! Sada odlaze gosti. (Tiše.) Nora, sad će biti tiho. Sasvim tiho...

Koliki god potencijal možda nosila, scena tarantele na koncu se ispostavlja još jednim primjerom gdje Nora, igrajući poželjnu ulogu, reproducira poredak što ju eksploatiše. Njen ples je upravo motiviran željom da se poredak zaštiti. Ideologija čija je ona žrtva onemogućava joj uvid u postojanje drugih modela života i ponašanja osim onih koje patrijarhat diktira. Norina je tragedija upravo u tome što ona čak ni najdublje emocije unutarnjeg raspada ne može izraziti mimo socijalno propisanih normi i pravila. Jer, sve njene *najsvetije dužnosti* mogle bi se sabrati u jednu – održati poredak.

5.

Cjelokupna Ibsenova drama juriša ka trijumfalnoj finalnoj sceni u kojoj dolazi do radikalne transformacije glavne junakinje. Kako ističe Lukač (1978: 200), Ibsenu je radnja bila potrebna samo kao pozadina na kojoj se

ističu likovi. U vezi s *Norom* Ibsen čak priznaje u svojim pismima kako je cijela drama napisana zapravo zarad posljednje scene (Templeton 1989: 32). Stoga je očigledno upravo ona ključ za razumijevanje cijele drame. Međutim, šta nam zapravo poručuje Norina finalna transformacija?

Kada Helmer konačno saznaje tajnu o zaduživanju i falsificiranju potpisa, uprkos Norinim očekivanjima da će preuzeti njenu krivicu, njegov karakter sugeriran već u prvoj sceni kad se pojavi s perom, doživi samo konačnu potvrdu. U Norinom činu, on ne vidi ni žrtvu ni izraz ljubavi, već isključivo opasnost za vlastiti ugled i karijeru. Shvativši u kakvu ga je opasnost dovela, Helmer je ponižava, vrijeđa i čak joj prijeti oduzimanjem prava na odgoj djece. Međutim, čim stiže pismo u kojem Krogstad vraća Nori mjenicu i ugovor, oslobađajući je tereta i moleći za oprost, Helmer shvaća da je spašen i u tom trenu pokazuje vrhunac licemjerstva. Maločas užasnut Norinim izdajstvom, odjednom je pun razumijevanja i, štaviše, spreman za oprost! U tom trenu, dolazi do čudesnog obrata u Norinom karakteru.

Skidanjem kostima kao simboličkim činom raskida s nametnutim rodnim ulogama, Nora hladno poziva Helmera na *ozbiljan* razgovor, što ga za sve godine braka nisu nijednom zapodjenuli. U momentu neočekivane samsvijesti, ona optužuje oca i Helmera da su joj učinili mnogo nažao tretirajući je kao lutku i namećući joj vlastita mišljenja. Hladno, objektivno i distancirano Nora zaključuje kako mora napustiti sve nametnute uloge, okončati sa svim predstavama što ih je za Helmera igrala, te ispuniti dužnosti sama prema sebi. Uprkos šokantnosti Norinih izjava, naročito one o napuštanju porodice, između nje i Helmera uopće se ne realizira dramski sukob. Njihov razgovor ne predstavlja “*živo suprotstavljanje stvarnih ljudi*, nego dosta usku, jednostranu deklaraciju” (Vilijams 1979: 55). Helmerove replike samo su šlagvorti za Norine izjave u kojima dovodi u pitanje temeljne postavke patrijarhalnog građanskog društva: zakon, moral i religiju. On na kraju postaje samo funkcija koja treba doprinijeti nužnoj realizaciji Norine jednostrane deklaracije o emancipaciji žena.

Rod nije nimalo bezazlena kategorija, govorila je Butler, ali da bi se njegovi mehanizmi mogli rekonceptualizirati, neophodno ga je stalno promišljati. Norina izjava na kraju drame ukratko bi se mogla formulirati

kao spoznaja o rekonceptualiziranju vlastitih rodnih uloga. Netom prije finalne scene, dok pleše svoju divlju tarantelu, Nora po svaku cijenu želi zaštititi uloge kojih se na kraju tako jednostavno odriče. Upravo se zbog toga njena finalna transformacija čini tako nevjerovatnom. Momenat oštroumnosti i samosvijesti koje Nora pokazuje na kraju drame nužno je morao biti anticipiran i motiviran nekim ranijom činom ili replikom u kojoj bi pokazala djelić takve samosvijesti ili makar potencijal za nju. Nora kakvu nam Ibsen predstavlja do posljednje scene infantilna je, lakomislena, naivna i luckasta, što ne znači da nije mogla biti sposobna za trenutak samosvijesti ili spoznaje vlastite egzistencijalne situacije. Ibsen joj, međutim, ne dopušta takav trenutak, zbog čega posljednja scena i djeluje tako nevjerovatnom i nemotiviranom, prikazujući nam Noru koju ne možemo povezati s karakterom koji gradi od početka drame.

S jezičkog aspekta gledano, Norin distancirani govor s kraja drame, postavljen u jezički registar aktivistice za ženska prava, nema ničeg zajedničkog s načinom na koji ona sve vrijeme govori. Sve do finalne scene, Nora koristi manje-više ujednačen jezik, što ima veze sa ujednačenošću njene radnje i srodnošću uloga što ih igra. Jezik emancipirane, samosvjesne žene koju odigra na kraju ne pokazuje svoj pandan u njenom ranijem registru. Stoga, ne možemo a da se ne zapitamo je li taj lik na kraju uopće Nora s cjelokupnom svojom tragedijom u nemogućnosti pronalaska glasa i načina izraza u prevlasti muškog svijeta? Ili je to pak samo uloga što joj je Ibsen zadao da pokaže kako se žena treba osloboditi muškog poretka i krenuti da pronađe vlastiti?

Iz potrebe za radikalnim obratom glavne junakinje iz naivne i pokorne žene u snažnu i samosvjesnu, umjesto da je konačno oslobodi teatra okrutnosti, Ibsen Nori nameće još jednu ulogu koja treba ispuniti njegovu tezu o tragediji moderne žene. Čin ili replika što bi pokazala Norinu sposobnost promišljanja vlastite situacije i poniranja u sebe, te na koncu motivirala finalnu transformaciju, izostala je a zajedno s njom i djelić integriteta što ga je mogla osigurati liku Nore. Igrajući uloge lutke, prvo u očevom potom u Helmerovom teatru, Nora na kraju skonačava kao lutka u teatru onog što ju je trebao te uloge razriješiti.

Zastave nad Norom Helmer

(*Nora ili Lutkina kuća*, Henrik
Ibzen)

Nora Helmer ne sablažnjava društvo kako je to nekad činila. Nora Helmer je osvojena teritorija na kojoj se teoretičari svađaju čija zastava treba da se vijori: feministička ili patrijarhalna. Da li je Nora infantilna žena-dijete koja u svom durenju ne može podnijeti stvarnost, ili je ona stub feminizma kroz koji progovaraju prava žena?

Ako se vratimo dramskom tekstu, vidjećemo da Nora nije ni jedno ni drugo. Nora Helmer je žena iz građanskog staleža 19. vijeka, udata za uglednog odvjetnika, žena koja je iz očeve kuće i njegovih svjetonazora saznavala o svijetu i priklonila mu se. Kada nije našla na očekivanu potporu, odbacila je prihvaćene svjetonazore te zakoračila u svijet da ga sama iskusi i donese svoj sud o njemu. Niti je ovo drama o infantilnoj ženi, niti o ženskom pokretu, ovo je drama koja secira porodicu kao osnovnu ćeliju društva i kulture da bi prikazala koliko je ta ćelija trula, te na kako ustajalim temeljima počiva društvo koje oblikuje kulturu u kojoj je Ibzen živio (i u kojoj i danas živimo).

Ova drama je pobuna protiv društvenih stega, a Nora predstavlja tu pobunu. Ali ne feminističku ili žensku, već ljudsku. I sam Ibsen je kazao da ne zna šta je to žensko pravo, da poznaje samo ljudsko pravo:

“U govoru održanom deset godina docnije u ‘Savezu za odbranu ženskog prava’, Ibsen je priznao da ne razumije šta je to – ‘žensko pravo’, ističući samo jedno ‘čovjekovo pravo’, u kome žena igra značajnu ulogu u buđenju težnje za kulturom i osjećanja za disciplinom, ali ograničenu na ‘dječju sobu’, znači, na ulogu žene-majke.” (Lešić 1986: 21-22)

Pa, ipak, postoji razlog zašto se Nora predstavlja samo kao feministička drama. No, o tome ću kasnije.

Bitno je naglasiti i da se u periodu u kojem Ibsen stvara *Lutkinu kuću* dešava niz promjena u dramskoj umjetnosti. pisci su zasićeni idealiziranim svijetom romantizma te počinju pisati drame koje govore o stvarnom svijetu. Boris Senker naglašava da u dobroj građanskoj drami, na čiju su organizaciju strukture, zapleta i raspleta čitatelji već vijekovima navikli, Ibsen nešto mijenja – tamo gdje se očekivao rasplet, Nora pokreće novi zaplet – umjesto očekivanog skrušenog prihvatanja muževljevog oprost, ona govori: “Moramo sjesti i raspraviti”. Tako i na tehničkom (tekstualnom, dramskom) planu vidimo pobunu.

Ibsen kritikuje društvo u kojem živi raskrinkavajući njegov lažni moral i prokazujući licemjerje tako što u centar drame stavlja građanski brak. Osnova za kojom je posegnuo kako bi izveo kritiku društva je vrlo jednostavna – kako se muškarac i žena u građanskom braku suočavaju sa stvarnošću koja im se nameće. Prva prepreka je bila manjak novca, druga ucjena. I slomilo se tamo gdje se očekivalo da će biti najjače – na glavi porodice. I koliko je prikazana opresija društva prema ženi, prikazana je i prema muškarcu, jer na njemu je sva odgovornost zaštite porodice. I licemjerje, u ovoj drami, leži upravo tu: dok Torvald uvjerava Noru da će je uvijek štiti, kada zaista dolazi do toga, on se povlači i grozničavo razmišlja kako će to utjecati na njega i kako će zaštititi sebe.

HELMER: Sreću si mi razorila, uništila si cijelu moju budućnost! Ah, strašno je i pomisliti. Ja sam u kandžama jednog potpuno besavjesnog čovjeka. On može sa mnom raditi što

god ga je volja; tražiti od mene što mu padne na pamet; zapovijedati mi, nalagati mi po svojoj miloj volji. (...) Ja toga čovjeka moram pokušati umiriti. Ta se stvar pošto-poto mora zataškati. (Ibsen 1986: 99)

Predgovor Josipa Lešića *Lutkinjoj kući* predstavlja onu patrijarhalnu zastavu zabodenu u teritoriju “Nora Helmer”. Njegova interpretacija ove drame je najprisutnija u izdanjima školskih lektira **(1)**, stoga je vrlo često i jedina do koje učenici mogu doći. Zbog toga će skoro cijeli ovaj tekst biti analiza pomenutog predgovora, koja mi je potrebna kako bih ukazala na neutemeljenu predstavu lika Nore Helmer, ali i na nezasnovanu interpretaciju drame. U predgovoru je Nora predstavljena kao infantilna žena svjesna svoga tijela, koja voli da se igra drugima dok istovremeno uživa biti lutka u rukama muža, jer na taj način nema nikakvih odgovornosti. Za Ibsena se tvrdi da je majstor dramaturgije koji se služi tehnikom poentilizma, te detaljima-tačkicama stvara likove i odnose među njima. Međutim, u svom predgovoru, Lešić je propustio nekoliko bitnih detalja-tačkica koji tvore Norin lik, te ću najviše govoriti o tim propustima. Govoreći o Norinom infantilnom karakteru i Ibsenovom oslikavanju istog, Lešić objašnjava da je već u prvoj sceni vidimo kao rasipnu jer nosaču paketa ostavlja napojnicu, te krišom jede bombone, dok se Helmer prvi put pojavljuje ozbiljan sa perom u ruci. Međutim, iako iz prve scene možemo zaključiti da je Nora rasipna i da se boji pokazati suprugu da je jela slatkiše, ne vide se nikakvi znakovi infantilnosti, niti Josip Lešić ovdje objašnjava šta je infantilno kod Nore u ovoj sceni. Ono što jeste uočljivo, a šta Lešić izostavlja, jeste postavljanje pitanja: zašto ona mora kriti suprugu da jede bombone? A prvo Torvaldovo javljanje Nori su riječi: “Je li to tamo cvrkuće ševa?”, a zatim “Je li to skakuće vjeverica?” iza čega

(1) U bibliotekama u BiH, prema pregledu COBISSA, najprisutnija su izdanja knjiga sa predgovorom Josipa Lešića i Almedine Čengić, koja u potpunosti preuzima Lešićeve ideje:

– Lešić, Josip. “Lutkina kuća”. Drame 1. Henrik Ibsen. *Veselin Masleša*, Sarajevo, 1986. i 1987., 1

– Čengić, Almedina. “Henrik Ibsen pisac koji je usmjerio dramsku književnost ka XX (novom) stoljeću.” U: *Nora (Lutkina kuća)*. BH most, Sarajevo, 2005.

slijedi “A kad je vjeverica došla kući?” Vidimo u drami da je Torvald taj koji Noru tretira kao dijete, dok ona samo prihvaća takav tretman, ne prisiljavajući ga, kako to Lešić tvrdi, na tu infantilnu igru, što se vidi iz sljedećeg citata:

HELMER: A kako se zove ona ptičica koja profučka sav novac?

NORA: Da, da, lakoumni češljugar... znam već. (Ibsen 1986: 30)

To je vrlo važan detalj-tačkica, jer daljnjim čitanjem drame vidimo koliko Torvald uživa da joj se obraća kao djetetu, i koliko uživa da joj je naređen. Kada joj bude pomagao oko kostima za zabavu, i kada je bude učio kako da pleše, on će biti seksualno uzbuđen time, dok ona sve to koristi kako ne bi pročitao ucjenjivačko Korgstadovo pismo.

Dalje se u predgovoru Nora optužuje da je lukava jer igrom izmamљуje novac od muža za svoj dug o kojem on ne zna ništa, a pri tom se nigdje ne objašnjava zašto od njega traži novac, te time implicira da, ustvari, Torvald otplaćuje dug, a ne ona. “Nora je prisiljena da redovno isplaćuje zajam. Kako to ona čini? Najvećim dijelom igrajući već poznatu igru s mužem, tako da je Torvald, indirektno, i ne znajući, isplaćivao dug.” (Lešić 1986: 17)

Ovdje se ne objašnjava zašto Nora ne radi kako bi otplatila dug, te se zaista dobija slika o proračunatoj ženi koja od supruga izvlači novac. A bitno je naglasiti da ona kao žena koja pripada građanskoj klasi 19. vijeka nije mogla raditi. Nije imala gdje. Odgajana je da se uda, da bude poslušna supruga i požrtvovana majka, što ćemo vidjeti i u drami.

“Pitanje nije bilo bismo li se trebale udati, već jednostavno, za koga bismo se trebale udati. (...) Njen je um odgajan u svrhu udaje. (...) Ukratko, misao na brak utjecala je na ono što je govorila, što je mislila, što je radila. Kako je moglo biti drugačije? Brak je bio jedina profesija koja joj je bila dostupna.” (Woolf 2004: 50)

Ali s obzirom da je radila neke kućanske poslove i odgajala djecu, novac koji je dobijala od Torvalda je itekako zarađen. Pri tome, i sam Ibzen objašnjava zašto Nora nije imala zaposlenje:

HELMER: Sjećaš li se prošlih Božića? Po tri drage, duge sedmice unaprijed ti si se svake večeri zaključavala do duboko u noć da bi napravila cvijeće za drvce i razne druge lijepe stvari, da nas iznenadiš. Uh, to je bilo najdosadnije vrijeme u mom životu.

NORA: Ja se pri tom uopšte nisam dosađivala. (Ibsen 1986: 32)

Dakle, iz ovog detalja-tačkice saznajemo da Nora voli da radi, ali da Torvald to ne voli. Zbog toga ona igra provjerenu igru s njim jer zna da joj je to jedini put da dođe do novca, a pri tom odvaja samo onaj dio koji se tiče nje, ne zakidajući time ni Torvalda ni djecu. Ovdje se vidi koliko se Nora žrtvovala za porodicu, baš onako kako društvo i traži od žene, iako Lešić i dalje insistira na Norinoj lakomislenosti i rasipnosti. Istina je da je rasipnost bila karakterna Norina crta dok je odrastala, u razgovoru Kristine Linde i Nore to je sasvim uočljivo, ali daljnjim čitanjem vidimo da Nora nije više rasipna, da se ona samo pretvara kako Torvald ne bi primijetio da nešto nije u redu. Ona novac koji bi trebalo da troši na sebe, čuva da bi mogla otplatiti dug – dakle, mijenja se, promijenila je svoj karakter. Ali, taj detalj-tačkica je preskočen u ovom predgovoru.

Ibsen namjerno prikazuje stereotipnu sliku žene i muškarca i prosječni građanski brak tačno onako kako društvo poima supruga i suprugu – radinog, birokratskog, strogog muža kojem je čast najpreča, pa tek onda žena i djeca; i rasipnu, lakomislenu, brbljivu i potčinjenu ženu koja samo želi lagodan život s puno novca i malo briga – upravo da bismo vidjeli kako lako se ona ruši, i pred čim pada. Živeći u muškom svijetu, odgajana prema muškim mjerilima vrijednosti, Nora samo prihvata svjetonazore tog svijeta, prvo od oca, a zatim i od muža, jer ne zna za drugo i jer, voleći obojicu, vjeruje im beskrajno, te se priklanja njihovom mišljenju potpuno uvjeren da postupa ispravno. Godinama je takav život bio zadovoljavajući, jedina sjena bio je dug – Norina tajna i teret koji je no-

sila sama. Prihvatajući takav svijet i njegova pravila, ona se samo prilagođava, te tako i igra razne igrice s mužem jer vidi da to njemu godi.

NORA: (...) O, bože, Kristina, pa to je božanska pomisao! Biti bez briga! Sasvim, sasvim bez briga. Igrati se i skakati s dječom, imati u kući sve divno i udobno, baš onako kako Torvald voli! (Ibsen 1986: 42)

Iz ovog citata je vidljivo da je Nora sav svoj život podredila Torvaldovim željama. Udovoljavajući mu sve, radeći požrtvovano i iz ljubavi, Nora očekuje čudo – čudo ljubavi kada Torvald odluči da je uzme u zaštitu, jer neće dopustiti da mu voljena žena ode u zatvor, i jer je njegova dužnost, koju društvo nameće muškarcima, brinuti se i zaštititi svoju suprugu. Pa ipak, ništa od ovog se ne govori u predgovoru Josipa Lešića. Navodeći detalje-tačkice, on govori o Norinoj rasipnosti, lakomisenosti i infantilnosti bez ikakvog objašnjenja. Razlaže igru Torvalda i Nore primjećujući da u njoj ima dosta seksepilnosti, ali preskačući da kaže da je takva igra, sa dječijim diskursom, ostvarivana na njegovu inicijativu, a Nora ga samo prati da bi mu ugodila, kao što sama kaže:

NORA: Živjela sam od toga što sam tebi za ljubav pravila predstave, Torvalde. Pa ti si htio da bude tako. (Ibsen 1986: 103)

Daljnji argument Norine infantilnosti i nedozrelosti je njena pobuna na Kristinin visok ton kada joj kaže da nikada nije osjetila težinu života, niti se žrtvovala za nekoga. Zašto je Kristinin život težak? Bez oca, sa teško bolesnom majkom i mlađom braćom, Kristini je potreban novac da ih izdržava. Da li je otišla da se zaposli? Nije. Udala se, kao i Nora, i to za bogatog čovjeka, ostavljajući siromašnog kojeg je voljela. Udaje se jer nije mogla raditi, a ono malo poslova koje se tada nudilo ženama bilo je mizerno plaćeno. Međutim, sreća nije bila na njenoj strani: muž joj bio u dugovima, ubrzo je umro, i sav teret ostavio njoj. Od tada, ona cijeli život radi, po čitave dane, te su takav rad i život na nju ostavili takve posljedice da je Nora jedva prepoznaje kada je vidi. Iako u tom neprepoznavanju

Lešić vidi tek da je to još jedan pokazatelj Norine lakomislenosti, taj detalj-tačkica može se objasniti i tim teškim radom koji je tako mnogo uticao na izmjenu Kristininog lica. Pri tome Ibsen nije želio reći da upravo zbog toga žene ne bi trebalo da rade, jer Kristina je vrlo ponosna na svoj rad kojim je uspjela da pomogne svojoj porodici. I dok ona s ponosom govori kako se žrtvovala za druge, prebacuje Nori njen lagodan život bez briga. Ako je Norina želja da dokaže Kristini da nije dijete, te da se i ona žrtvovala za druge, još jedna “lakomislena i hvalisava crta u Norinom karakteru” (Lešić 1986: 14), zašto to isto nije hvalisava crta kod Kristine? Kristina se ponosi svojom žrtvom, i to je hvale vrijedno, a kada se Nora ponosi, to je infantilno.

NORA: Ti me sasvim potcjenjuješ, Kristina; ali to ne bi smjela da činiš. Ti si ponosna na to što si tako dugo i teško radila za svoju majku.

GOSPOĐA LINDE: Ja nikog ne potcjenjujem. Ali jedno je istina: ja sam ponosna i sretna pri pomisli da sam imala priliku da svojoj majci u izvjesnoj mjeri olakšam njene posljednje dane.

NORA: I takođe si ponosna pri pomisli šta si učinila za svoju braću.

GOSPOĐA LINDE: Mislim da imam pravo na to.

NORA: To i ja mislim. Ali sad treba nešto da saznaš, Kristina. I ja mislim nešto što me čini ponosnom i sretnom. (Ibsen 1986: 38.)

Čitav život na Noru su gledali kao na dijete, i tako se ponašali prema njoj – otac, Kristina, Torvald. Već sam spomenula da je ona pristajala na sve to, zato je više razumljiva njena pobuna i želja da pokaže da se prema njoj nemarno odnose kada smatraju da ona nije sposobna za ozbiljne životne stvari. Kada se očekivano čudo ne desi, Nori je to definitivan dokaz da je trebala slušati sebe, to je ujedno i jedan od razloga zašto napušta supruga i djecu.

NORA: Da, tako je to, Torvalde. Kad sam bila kod kuće uz tatu, on mi je saopštavao sve svoje nazore, pa sam tako i ja imala iste nazore. Ako sam nekad bila drugog mišljenja, onda sam to krila, jer njemu to ne bi bilo pravo. On me je zvao svojom lutkom i igrao se sa mnom, kao što sam se ja igrala sa svojim lutkama. Onda sam došla u tvoju kuću. (...) Ti si sve uredio prema svom ukusu i tako je to postao i moj ukus, ili sam se samo tako pravila. Ne znam više tačno... možda je bilo oboje, malo jedno, malo drugo. (Ibsen 1986: 103)

Nakon što je u većem dijelu svog predgovora Noru predstavio kao nezrelu i djetinjastu ženu, Lešić onda dodaje: “Nora je svjesna svoga tijela i svoje senzualnosti”. (Lešić 1986: 15) Kako infantilna žena može biti svjesna svoje senzualnosti i svog utjecaja na muškarce? Lešić dalje njenu infantilnost objašnjava i zamišljanjem bogatog starog obožavatelja koji joj, kada umre, ostavlja svoje nasljedstvo. Maštanje, nakon napornog dana (jer Nora je povremeno uspijevala da zaradi novac prepisujući neke akte) je infantilno? Prema ovom predgovoru, Nora je svjesna kakav utisak ostavlja na muškarce te, u stanju svoje infantilnosti, namjerno zavodi doktora Ranka, koji odgovara njenoj maštariji o bogatom, starijem obožavatelju, samo da bi se igrala s njim (jer je infantilna) znajući da je on zaljubljen u nju, a kada joj to i prizna, ona se, poput djeteta, duri: “Nora je Ranku davala nadu, držeći odškrinuta vrata mogućnosti, ali, onog časa, kad ova igra prestaje da bude ‘igra’, i kada se pretvara u realnost, ona se ‘duri’ poput djeteta kome je oduzeta omiljena igračka i uskraćena zabava, i ljutito zaključuje: ‘A sve je bilo tako lijepo.’” (Lešić 1986: 18) Zašto Nora zavodi Ranka? Osim infantilnosti, nikakvo drugo objašnjenje se ne nudi. Prije nego pružim odgovor, posegnut ću opet za Ibsenom:

NORA: (...) Doktore, dođite, sjedite ovamo, nešto ću vam pokazati.

RANK (sjeda): Šta to?

NORA: Pogledajte ovamo.

RANK: Svilene čarape.

NORA: U boji kože. Zar nisu divne? Ovdje je sad mračno, ali sutra... ne, ne, ne, samo stopalo smijete vidjeti. No, što se mene tiče, možete vidjeti i gornji dio.

RANK: Hm...

NORA: Zašto gledate tako kritički? Zar mislite da mi ne pristaju?

RANK: O tome ja ne mogu imati tako jasnu predstavu.

NORA (pogleda ga za trenutak): Fuj, stidite se! (Udari ga lagano čarapom po uhu) Tako, sad ste dobili svoje! (Sprema čarape)

RANK: Šta još smijem vidjeti od tih krasota?

(...)

NORA: A kad bih vas ja zamolila za...? Ne...

RANK: Za šta?

NORA: Za jedan veliki dokaz prijateljstva...

RANK: Da, da!

NORA: Ne, ja mislim na jednu ogromno veliku uslugu...

RANK: Dakle, hoćete li me bar jedanput učiniti sretnim?

NORA: Ah, vi još ni ne znate o čemu se radi.

RANK: Pa dobro, recite mi.

NORA: Ne, ne mogu, doktore. To je tako nečuveno mnogo, savjet i podrška i usluga... (Ibsen 1986: 71-72)

Sasvim je očigledno da ga Nora zavodi, te je vidljivo da ga zavodi jer joj treba usluga. Postavlja se pitanje: koja usluga? Prema Lešićevom objašnjenju, u zavođenju Ranka otkriva se Norina senzualna snaga (što nije netačno ali je nedovoljno), i to je još jedan u nizu detalja-tačkica preko kojih, prema Lešiću, spoznajemo njenu karakternu infantilnost. Nakon zavođenja, Rank joj pred smrt priznaje ljubav. Šta tada uradi "infantilna i lakomislena" Nora? Lešić piše da se ona djetinjasto naljuti, jer joj je "oduzeta zabava". Da vidimo kako je to u drami:

NORA: Da, više nego u koga drugog. Vi ste moj najvjerniji i najbolji prijatelj, to ja dobro znam. Zato ću vam i reći. Dakle,

slušajte doktore: morate mi pomoći da nešto spriječim. Vi znate kako me Torvald jako i neopisivo duboko voli; on ne bi ni trenutka razmišljao da da svoj život za mene.

RANK (saginje se prema njoj): Noro, mislite li da je on jedini koji bi...

NORA (lagano ustukne): Koji bi...

RANK: ...koji bi za vas s radošću dao svoj život?

NORA (tužno): Ah, tako.

RANK: Zakleo sam se da ovo morate saznati prije moga kraja. Bolju priliku neću nikada naći. Da, Noro, sada eto znate. I sad znate i da se meni možete povjeriti kao nikom drugom.

NORA (ustaje, mirno i jednostavno): Pustite me da prođem.

RANK (pravi joj mjesta, ali ostaje da sjedi): Noro...

NORA (na vratima predsoblja): Helena, donesite lampu. (Ode do peći) Ah, dragi doktore, to je bilo zaista odvratno od vas.

RANK (ustaje): To da sam vas isto tako odano volio kao i onaj drugi? Zar je to bilo odvratno?

NORA: Ne, ali da ste mi to mogli reći. To nikako nije bilo potrebno.

RANK: Šta to sad znači? Zar ste vi znali? (Služavka dolazi s lampom, stavlja je na sto i opet izlazi) Noro, gospođo Helmer, pitam vas da li ste vi znali?

NORA: Ah, šta ja znam, jesam li znala ili nisam? To vam zaista ne znam da kažem. O, kako ste samo mogli biti tako, nezgrapni, doktore! A sve je bilo tako lijepo!

RANK: No, sad barem znate da sam vam odan dušom i tijelom. Sad možete govoriti.

NORA (pogleda ga): Zar s a d a?

RANK: Molim vas, mogu li saznati o čemu se radi?

NORA: Sad više ništa ne možete saznati. (Ibsen 1986: 72-73)

Šta Nora uradi nakon Rankovog priznanja? Lagano ustukne, kaže nam didaskalija, a zatim tužno doda “Ah, tako”. Potom “ustaje, mirno i jednostavno”, a kada doktor insistira da mu ipak kaže svoj problem, ona ga pogleda i naglasi riječi “Zar s a d a?”, dakle, zar sada, nakon Vašeg priznanja? **Tu nema ni traga durenju, samo razočarenju.**

U tom slikanju detalja-tačkica vidi se Norina moralnost, ali i zrelost, jer ona bi, doznajemo kasnije, od Ranka posudila novac da isplati do kraja dug kako je Krogstad ne bi mogao ucjenjivati. U želji da bude sigurna da će joj Rank dati novac, ona ga zavodi nadajući se da će ga tako pridobiti da joj učini uslugu; želi biti sigurna da je neće odbiti, jer nakon zavođenja, pominje mu prijateljstvo. Bitno je naglasiti da je ona odlučila, u krajnjem slučaju, sebi oduzeti život, te se u ovoj sceni jasno vidi davljenik koji se hvata za slamku: zavođenjem i prijateljstvom ona želi osigurati novac, jer sljedeća alternativa joj je smrt. Ali kada joj Rank otvoreno prizna da je voli, njoj bi uzimanje novca od njega bilo kao varanje Torvalda, kao uzimanje novca od ljubavnika, te ona na to ne pristaje. Čak i kada joj Krogstad prijete, ona govori:

KROGSTAD: Ili imate načina da nabavite novac sljedećih dana?

NORA: Ne, barem ne na način kojim bih se htjela poslužiti. (Ibsen 1986: 76)

Taj detalj-tačkica je mnogo bitan u Norinom karakteru: da je lakomislena, kako to Lešić tvrdi, ona bi zatražila novac od Ranka, ne bi je ništa u tome spriječilo. Završila bi to sa igranjem, ostvarila bi maštariju, i to baš nakon Rankovog priznanja. U takvu sliku se uklapa neko lakomislen, ali ne i Nora. Svjesna da znači Ranku, ona se nada usluzi, ali nakon njegovog priznanja, to joj je gadno. Ali ništa od ovoga se ne govori u ovom predgovoru, u njemu je Nora samo jedno nezrelo, djetinjasto biće koje misli jedino na igru. Da nije infantilna, lakomislena i djetinjasta najbolje se vidi poslije Krogstadvog pisma Torvaldu u kojem se govori da se pokajao te im i šalje obveznicu. Torvald, nakon što mu je laknulo jer je spašen od sramote, govori Nori:

HELMER: Voljela si me kao što žena treba da voli svoga muža. Samo ti je nedostajao stav da procijeniš sredstvo. Ali zar misliš da te manje volim zato što nisi sposobna da djeluješ samostalno? Ne, ne, samo se ti oslanjaj na mene, ja i želim da te savjetujem, da te vodim. Ja ne bih bio muškarac kad te upravo tvoja ženska bespomoćnost ne bi u mojim očima činila dvostruko privlačnom. Ne osvrći se na grube riječi koje sam ti u prvom strahu izgovorio, u trenutku kad sam pomislio da će se sve srušiti na mene. Oprostio sam ti, Noro, zaklinjem se, da sam ti oprostio. (...) O, Noro, ti ne poznaješ srce pravog muškarca. Muškarcu je neopisivo milo, umirujuće u duši kad zna da je svojoj ženi nešto oprostio, oprostio punim i iskrenim srcem. Jer, ona tako na neki način dvostruko postaje njegovo vlasništvo: kao da ju je on po drugi put doveo na svijet. Ona je, tako reći, postala njegova žena i istovremeno njegovo dijete. To ćeš ti meni i ubuduće biti, ti slabašna i bespomoćna stvarčice. Ništa se ne boj, Noro; budi samo otvorena srca prema meni, a ja ću biti tvoja volja i tvoja savjest. Šta je to? Ti ne ideš u krevet? Ti si se preobukla? (Ibsen 1986: 100-101)

Da je Nora lakomislena i djetinjasta, da joj je odgovarao takav odnos lutke, kao što Josip Lešić piše u predgovoru, ona bi jedva dočekala Torvaldov oprost. Možda bi opet malo igrala svoju igru, kako joj Lešić prebacuje da radi, malo bi se durila, bila ljuta ptica-pjevačica, ljutita mala ševa, a onda bi zacvrkutala, pala na njegove snažne grudi i dozvolila mu da je vodi kroz život kao njena savjest. Šta Nora radi? Ona se buni. Ona je raskrstila sa Norom koja samo prihvata stvari onako kako joj to otac i muž govore (*serviraju?*). U tom trenutku dolazi do spoznaje ne samo da ne poznaje svog muža već ne poznaje ni svijet ni njegova mjerila vrijednosti te želi da ih sazna i onda odluči ko je u pravu: društvo ili ona. Ona izlazi iz kuće u kojoj je živjela i ide u neizvjesnu budućnost, a to je nešto što infantilna, nezrela i lakomislena osoba, koja misli samo na udobnost, ne bi nikada uradila, već bi objeručke prihvatila milostivi oprost mužev.

Vrhunac adolescentnog ponašanja Lešić vidi u vraćanju prstena, jer podseća na dječiju ljutnju u igri: “Vrati mi moje krpice, neću više s tobom da se igram” (Lešić 1986: 24). Vraćanjem prstena je samo na simboličkom nivou predstavljeno prekidanje svih veza među njima. Krug ljubavi, koji prsten predstavlja, Nora želi prekinuti jer, kako sama kaže, “od nepoznatih ljudi ne želi primati ništa”, pogotovo ne ljubav.

U predgovoru se posebno insistira na tome da je čitava drama urađena neuvjerljivo, od Norinog krivotvorenja potpisa do njenog odlaska, a najneuvjerljivije je Norino očekivanje čuda od Torvalda jer je on od početka do kraja drame građen dosljedno, tako da je svim čitateljima jasno da se od njega čudo ne može očekivati. Ovaj Lešićev argument obara sam Ibsen:

HELMER (zagrlj je): Tako mora biti, moja ljubljena Noro. Pa neka se dogodi šta god hoće. Vjeruj mi, ako do nečega dođe, imam i ja hrabrosti i snage. Ti ćeš vidjeti da sam ja muž koji koji sve uzima na sebe.

(...)

NORA (izbezumljena od straha, stoji kao ukopana i šapće): On bi bio u stanju da to učini. Učiniće to čitavom svijetu uprkos. – Ne – to ne – nikada! Sve samo to ne! Spasenje – ! Sve drugo prije – pa šta god bilo. (Ibsen 1986: 68-69)

Nora jeste možda blagonaklona prema mužu, ali nikako nije nepromišljeno očekivala čudo, jer je ispitivala Torvalda šta bi uradio kada bi bili izvrgnuti neprijatnostima u društvu, a on joj odgovorio da bi sve preuzeo na sebe. Nora je itekako imala razloga da vjeruje Torvaldu, jer je tek nakon ovog razgovora očekivala čudo. A od Torvalda, koji se do sada brinuo za porodicu baš onako kako društvo i nalaže da muškarac mora, moglo se i očekivati da uradi to čudo – preuzme krivicu na svoja snažna pleća i zaštititi svoju slabu ženu. Pa, ipak, ispriječilo se nešto: strah da će njegova muška čast, koja mora ostati nedirnut, sada biti osramočena. Jer u ovoj kulturi muškarac ima dužnosti i prema sebi i prema časti, dok žena ima dužnosti samo prema porodici, upravo zato što je, kako to i Torvald naglašava, žena vlasništvo muževu.

Ali, nigdje nema govora o kulturi u ovom predgovoru, nigdje objašnjenja iz ove perspektive za Norine postupke, jer je bitno prikazati Noru infantilnu, lakomislnu i nezrelu da bi se ukazalo da se samo takva žena može buniti. Nora, međutim, kako sama kaže, želi preodgojiti prvo sebe pa tek onda djecu; zbog toga ih i napušta, jer izlazeći iz Torvaldovog doma ona je kao novorođenče: prvo mora spoznati svijet da bi bila spremna odgajati svoju djecu.

To što se i sama Nora osjećala kao dijete, a ne kao odrasla osoba, Lešić argumentira Norinim uzvikom “Osjećala sam se kao muškarac”:

“Poslije svega što je učinila, započevši svoju veliku igru, Nora kaže da se ‘osjećala skoro kao muškarac’, mada bi, čini nam se, istinitije bilo da je rekla da se osjećala skoro kao odrasla.” (Lešić 1986: 17)

Zašto je uzviknula da se osjećala kao muškarac? Jer ona, kao žena, nema pristupa radu, novcu, moći, neovisnosti; da bi došla do novca, prvo je morala postati “svoj otac” – krivotvorila je očev potpis. I zato je, kad je uspjela naći povremeni posao prepisivanja, uzviknula da se osjeća kao muškarac – na tren je osjetila šta bi značilo raditi, biti plaćen za rad i biti neovisan. Da bi kao žena došla do novca, pristajala je na lutkinu kuću, odnosno pristala je udati se, preći iz očeve kuće u muževu. I Kristina se, kako sam već rekla, udala da bi došla do novca, bila je još prisiljena ostaviti muškarca kojeg je voljela jer nije bio finansijski stabilan, i Norina dadilja je ostavila dijete zbog novca, a njihove plate jedva su pokrivale egzistenciju. Pri tome, Nora se nije žalila niti “durila” što je morala raditi, već je uživala u radu:

NORA: No, a onda sam imala i druge izvore prihoda. Posljednje zime sam imala sreću da dobijem mnogo posla za prepisivanje. Tada sam se zaključavala i pisala svake večeri do duboko u noć. Ah, ponekad sam bila tako umorna, tako umorna. Ali, uprkos tome, bilo mi je ogromno zadovoljstvo da tako radim i zarađujem novac. Izgledala sam sebi skoro kao muškarac. (Ibsen 1986: 41)

Dalje se u predgovoru sugerira da je tema *Lutkine kuće* Norino krivotvorenje novca, dok je ideja Torvaldovo muško stanovište prema njenom kri-

votvorenju, s čim se ne bih složila. Krivotvorenje je dinamički motiv, a tema je građanski brak. Ideja drame jeste bolest građanskog braka, odnosno pogled unutar tog braka i njegovo raskrinkavanje, jer leži na lažima i predrasudama koje dolaze iz društva. Brak je osnovna ćelija društva, i ako je ta ćelija bolesna, onda je i cijelo društvo zaraženo, samim tim i kultura koju je kreiralo. Ali o tome se u ovom predgovoru ne govori, već se samo insistira na Norinoj infantilnosti kako bi se osiguralo generalno mišljenje da žena koja se buni može biti samo djetinjasta. Zbog toga se ovaj predgovor najviše i koristi – da se osigura već postojeći društveni konstrukt roda prema kojem je žena pasivna, podređena i poslušna, a muškarac aktivan, nadređen i vladar. I zato Lešić insistira da je temeljna karakteristika Norinog lika nesklad između psihičkog ponašanja i fizičkog izgleda:

“Ovaj *nesklad* između psihološkog i fizičkog ponašanja i godina, temeljna je karakteristika Norinog lika, njena specifičnost i izuzetnost, osnovni uzrok njenih nesporazuma, izvor svih njenih postupaka, od krivotvorenja potpisa do napuštanja muža i djece.” (Lešić 1986: 12)

Dakle, temeljna Norina karakteristika je “nesklad između psihološkog i fizičkog ponašanja i godina”, iz čega se može izvesti zaključak da se samo nezrela, virginalna i infantilna žena može buniti zbog podređenog položaja. Predgovor pisan na ovaj način želi osigurati stav budućim generacijama da žene trebaju prihvatiti svoju podređenu ulogu, jer ona koja to ne prihvata je infantilna. Samim tim, muškarci moraju prihvatiti da su nadređeni, pa prema tome i odgovorni. Zašto insistirati na ovom neskladu? Da bi se osigurao brak, da bi opstala porodica, da bi opstalo društvo. A Ibsen ovom dramom upravo sve to propituje i kritikuje, te pokazuje kako je društvo koje počiva na tome neproduktivno.

Međutim, upravo zato što u ovoj drami možemo vidjeti i odnose među rodovima, ona se smatra feminističkom, te se i ta zastava vijori na teritoriji “Nora Helmer”. A zašto nije feministička? Upravo zbog citata koji sam već navela da je i sam Ibsen rekao da on ne zna šta je žensko pravo, on zna šta je ljudsko pravo. Ibsen ovdje opisuje šta se u društvu i kulturi u kojoj živimo (i u kojoj je on živio) očekuje od muškarca i žene: muškarac je glava porodice, on je taj koji skrbi za nju i štiti je, žena je čuvarica kuće i odgajateljica djece, poslušna i požrtvovana, i zavodljiva. U

Lutkinjoj kući poslušna žena ispada ne baš tako poslušna, a glava porodice slama se pred jednom ucjenom. Temelj čitavog društva leži na tako nestalnim i nepouzdanim vrijednostima. I pobuna protiv tih vrijednosti, protiv takvog društva i kulture koju ono oblikuje, ono je o čemu ova drama govori, a ne o ženskim pravima. Istina je da ključni dio drame – razgovor između Torvalda i Nore – podsjeća na feministički pamflet, ali tada se moramo vratiti na kontekst: drama je pisana u 19. vijeku, i to što nama sad izgleda kao već toliko puta rečeno, nije bilo tako u tom vremenu (bar ne javno, bar ne u pozorištima).

HELMER: Ostaviti kuću, muža, djecu! Što će reći svijet?

NORA: Moram, Torvalde. A svijet neka govori što hoće.

HELMER: Ovo nije za vjerovati! Napuštaš svoje najsvetije dužnosti!

NORA: A što ti misliš da su moje najsvetije dužnosti?

HELMER: I to ti ja moram reći?! To su dužnosti prema mužu i prema djeci.

NORA: Imam ja i drugih dužnosti, koje su isto tako svete.

HELMER: Nemaš. Prema kome bi još mogla imati dužnosti?

NORA: Prema samoj sebi.

HELMER: Ti si prije svega supruga i majka.

*NORA: U to više ne vjerujem. **Ja mislim da sam prije svega čovjek, upravo tako kao i ti** — ili, još bolje, pokušat ću to postati. Dobro znam da bi se većina složila s tobom, Torvalde, tako nas uče u knjigama. Ali toga što kaže većina i što piše u knjigama, meni je već uvrh glave. Ja moram misliti svojom vlastitom glavom. Moram!*

HELMER: Ti moraš shvatiti gdje ti je mjesto u tvojoj vlastitoj obitelji. Zar ti nemaš u takvim stvarima pouzdanoga vođu? A što je s religijom?

NORA: Ne znam što je to.

HELMER: Što si to rekla?

NORA: Znam samo ono čemu nas je učio pastor Hansen kad sam išla na krizmu. On je rekao da je religija i ovo i ono. Mislit ću o tome u slobodno vrijeme, kad odem odavde.

Želim vidjeti je li točno to što je govorio pastor Hansen. Ili još bolje: je li to za mene točno. (Ibsen 1986: 103)

Dakle, ono što možda izgleda kao govor o pravima žena, jeste težnja jedne žene da se ostvari kao čovjek, kao kompletna osoba, da ostvari svoje želje. Noru je porodica gušila kao osobu, gušeći je tako i kao ženu, te je od nje napravila poslušnu lutku. Ona sada odbacuje sve u želji da sama spozna svijet, i kao žena i kao ljudsko biće. Ibsenu je trebao ovakav dijalog kako bi poentirao svoju kritiku: njega u ovoj drami nije toliko interesovao feminizam, njega je interesovalo društvo u cjelini, i pobuna protiv konvencija koje vladaju u tom društvu, sukob pojedinca s društvenim praksama. Taj pojedinac u ovoj drami je žena, te Ibsen kroz partikularno doseže univerzalno. To što se nad Norom vrši represija kao nad ženom ne mora značiti da je manje represirana kao osoba, i obrnuto. Ali to što je u centru drame žena ne mora nužno značiti da dramu zbog toga treba klasifikovati isključivo kao feminističku. Ili treba? Zašto je bitno proglasiti ovu dramu za feminističku? Patrijarhalna zastava će se vrlo rado povući, i ostaviti cijelu teritoriju feminizmu. Zašto?

Upravo zato jer patrijarhalnom sistemu odgovara održati društvo ovakvim kakvo i jeste – diskriminatorско, opresivno prema ženama, ali i muškarcima. Ignorisanjem govora o društvu, patrijarhalna kultura afirmiše i čuva svoje vrijednosti koje se temelje na potiskivanju ličnosti svih pojedinaca – i muškaraca i žena. Patrijarhat, skromno se povlačeći i ostavljajući feminističku zastavu da se vijori nad ovim djelom, pruža mogućnost teoretičarima i interpretatorima da se ne bave njim u cjelini; osigurava da ova drama ne pripada više cjelokupnoj kulturi, već biva gurnuta u zapećak feminizma. Na taj joj je način osiguran partikularistički pristup: time se bave feministkinje, ne školski predgovori; feminističke teorije mogu objašnjavati ovu dramu u kontekstu društva i kulture, ali ne i interpretacije. Ostavljen je izbor: feminističke studije se mogu čitati, ali i ne moraju. Tako se prešućuje objašnjenje društva i kulture u kojem je Ibsen živio (i u kojem i mi živimo), time se diskredituje i pisac i djelo, a čuvaju se temeljne vrijednosti na kojima društvo počiva.

ALTER
NATIV
NA
LEKTI
RA

Strast i iluzije pripitomljene u jeziku (*Tržnica sna*, Miodrag Žalica)

Iako Miodrag Žalica nije zastupljen niti jednim svojim djelom u nastavnim planovima i programima srednjih škola (a nije niti u fakultetskim) vjerujem da zaslužuje pažnju mladih čitalaca i da bi ga, makar na časovima literarnih sekcija ili u okviru čitalačkih klubova, vrijedilo susresti. Za mjesto susreta predlažem njegovu zbirku *Tržnica sna*.

U tom su naslovu spojene dvije riječi s, naizgled, nespojivim značenjem. Pretpostavimo da riječ *san* nije upotrijebljena u smislu spavanja, već u smislu ljudskih ambicija, želja, maštanja... S druge strane, *tržnica* je mjesto kolektivnog okupljanja, na kojem stvari imaju materijalnu vrijednost, i to uglavnom situ.

Nema sumnje da se ovim nazivom knjige šalje poruka da se snovima, odnosno ljudskim emocijama, ambicijama... može trgovati kao i svakom robom, odnosno da je sve prolazno i da sve gubi svoju vrijednost. No, postoji li *tržnica sna* kao konkretno mjesto? U zbirci ne postoji pjesma koja bi nosila ovaj naziv, ali se riječ *tržnica* spominje u pjesmi *Vrteška*:

(...)

A kada si,
uveče, oko 7, kad za novce
ima i jabuka i cveća i riba, došla pred tržnicu,
gde je nemirni pesnik prodavao svoje snove, -
zastala si
da popraviš rub svojih pogleda.

(...)

Otišla si,
uveče, oko 7, kad za novce
ima jabuka i cveća i riba.
I znala si da su u svitanje, oko 4,
sve tržnice prazne i svi snovi rasprodani.

Kakva je to tržnica koja radi od navečer u sedam do ujutro do četiri? Jedan mogući odgovor je kafana. Zbog čega se kaže da u sedam ima jabuka, cvijeća i riba? Prva asocijacija na jabuku je grijeh, a s nekoliko riba Isus je nahranio stotine ljudi, pa ona simbolizira njegovo tijelo, kao što je vino njegova krv. Jabuke i ribe, stari i novi zavjet, grijeh i iskupljenje, sve je *na stolu*, sve su opcije otvorene jer noć tek počinje, oko sedam navečer. Ujutro, oko četiri, sve su tržnice (kafane) prazne i svi snovi rasprodani.

Ova pjesma, dakle, ukazuje prilično jasno da tržnica sna, osim što ima metaforično značenje koje sam ranije opisao, zaista postoji, i da je riječ o kafani. To nije neobično, ako se zna da je Žalica, zajedno s tadašnjom pjesničkom i glumačkom gradskom elitom, živio boemskim životom, pa ovaj motiv nije neočekivan.

Riječ tržnica se ne pojavljuje više ni u jednoj pjesmi, ali zato ima druga pjesma koja će nam pružiti bolji uvid u atmosferu kafane i više informacija o tome kakve to snove pjesnik prodaje u njoj. Riječ je o pjesmi *Jalousie*, na čijoj se prvoj strofi moram nakratko zadržati:

Plavo ulazi u granje i granje ulazi u plavo.
Veče izdiše na izlozima ulica.
Goriš, – ti, koja si bila.

Žuto je zapaljen pegavi sto,
I jedna pjesma čije je ime: *jealousie*.

Plavo je nebo. Ali zašto *plavo* umjesto *nebo* i kako to da ono ulazi u granje a da granje ulazi u plavo? Nebo više nije beskrajni univerzum s milijardama zvijezda i planeta, već samo plava materija koja, zajedno s granama drveta, ograničava svijet pjesme, odnosno stvara njen mikrosvijet, unutar kojeg se nalazi nekoliko ulica, na čijim izlozima veće izdiše, što znači da je, kao i u prethodnoj pjesmi, vrijeme da se krene u kafanu. To se i dešava, tako što se radnja premješta u zatvoreni prostor gdje žuto je zapaljen *pegavi sto*.

Osim kreiranja mikrosvijeta Žalica primjenjuje *slikarske tehnike* korištenjem boja: plavo, žuto; ali i filmske tehnike jer, osim boja, pjesnik koristi i zvukove: *pjesma Jealousie*. Filmska tehnika se ogleda i u montaži kadrova. Prvi kadar je slika ulice, gdje radnja počinje, a drugi kadar je slika kafane, gdje se radnja nastavlja. Istovremeno, boje i zvukovi nose određenu poruku. Naziv pjesme je *Jealousie*, dakle ljubomora. Žuta boja je simbol vedrine i optimizma, ali može biti i simbol ljubomore. Na ovom mjestu nije poznato na koga je lirski subjekt ljubomorani.

U ovom uvodu korištene su stilske figure: metafora (plavo za nebo, zapaljen sto) i personifikacija (*veće izdiše*). Kasnije ćemo vidjeti da su ove dvije stilske figure veoma česte u Žalicinim djelima.

Već u ovih pet redova pjesme *Jealousie* možemo prepoznati kreiranje mikrosvijeta, korištenje slikarske i filmske tehnike, simboliku te upotrebu stilskih figura metafore i personifikacije. Ovo su, kako ćemo vidjeti, česte odlike Žalicinog stila, iako ne jedine. Ostale ćemo kasnije spomenuti.

Da se vratim analizi sintagme *tržnica sna*. U pjesmi *Jealousie*, za razliku od pjesme *Vrteška*, pjesnik jasno otkriva da je lirski subjekt u kafani, i daje nam više detalja o atmosferi:

Zašto uzimam čašu kad tvoje daleke oči
kliznu kamenim stolom ove kafane,
gde ja, među glumcima i piljarima,
komadam svoje snove.

(...)

Ja nemam novca

Pa ipak ne želim da mi ma ko posudi jedan oproštaj.

(...)

Vašarski zvekeće pesma u mojim ušima.

Sto se napaja vinom i okreće se.

Vidimo kafanu s pjegavim stolovima i pjesnika u njoj bez novca koji u pijanom stanju (*sto se napaja vinom i okreće se*) u društvu glumaca, ali i piljara, razmišlja o ženi koja nije tu. (Da li ga je to što pije s piljarima naglalo da kafanu nazove *tržnicom sna*?)

O toj ženi, čije je odsustvo tako upadljivo, saznajemo još da joj oči, duž sivih, kišnih obalskih bulevara, plaću *smehom kestenovog vetra*. Sad ne samo da ne znamo ko je ona i gdje je, već ni da li uopšte postoji, pa čak ni to da li lirski subjekt želi da ona postoji, da li za njom iskreno pati, ili mu ja važnija ovakva (*nema i daleka*, kako bi rekao Jovan Dučić), kao motiv za razvijanje snova. No, umjesto nje, tu je Lujza.

Ovde sedi Lujza.

Spremna je da mi za jednu noć

Pozajmi svoje oči

Koje se smeju bolovima.

(...)

Lujza pozajmljuje svoje oči.

(...)

Lujza mi je – pozajmila svoje oči.

Lujza, dakle, posuđuje svoje oči, a ne tijelo, kako bismo možda očekivali, a činjenica da se to čak tri puta spominje u pjesmi pokazuje koliko je to pjesniku važno. A za šta ih posuđuje? Da li da u njima lirski subjekt sanja neke druge oči, neku drugu ženu, ili da u njima, kao u ogledalu, vidi nekog drugog sebe, nekog sebe koji nije bez novca i ne trati vrijeme u kafani s piljarima, sebe koji neće ujutro, kada se rasprodaju svi snovi, gledati *gluvo ugašene jutarnje ulice*... A, možda u tim očima vidi neki drugi

svijet, u kojem mladost, strast, sreća i zanos neće biti tako kratkotrajni. Ova posljednja teza bit će jasna nakon analize ostalih pjesama. Koji god da je odgovor, jasno je da Žalica opisuje kafanu kao mjesto na kojem se za male pare mogu kupiti i prodati najvrjednije ljudske emocije, ambicije, želje, snovi... na kojem je moguće prevariti sebe i biti ono što nisi, te živjeti u nekom drugačijem svijetu. Doduše nakratko, do prvih Sunčevih zraka.

2.

Samo navedene dvije, od 23 pjesme, govore o kafani. No, nakon analize imena zbirke sada imamo više podataka o pjesniku, pogotovo ako ih iskombinujemo s podacima o Žalici. Zbirka je objavljena 1955., kada je Žalici bilo 29 godina, a pjesme su nastajale u nekoliko ranijih godina. Dakle, pisao ih je mladi gradski pjesnik, sklon boemskom načinu života, lutanju (*Ja znam da sam obišao sve zalutale ulice ovog grada, Jalousie*) i kafanama. *Jalousie* sam uslovno analizirao kao biografsku, da bismo stvorili sliku o Žalici. Ta nam je slika potrebna da bismo bolje shvatili zbirku. Ostale pjesme u njoj protkane su strašću, zanosom i erotikom, a potom razočarenjima, kajanjima, melanholijom, sve tipičnim mladalačkim osjećanjima. Žena je nesumnjivo osnovni motiv njegovih pjesama, ali prolazi brojne transformacije, od objekta erotske čežnje do bestjelesnog pojma na granici, kako sam maloprije rekao, stvarnosti i mašte.

Počnimo s pjesmom *Junsko popodne*, koja spada u grupu pjesama s erotskim nabojem:

Legli su u visoku pšenicu. Vide krupan klas na nebu
i mrava na zemlji.
Dve usne. Ruke. Makovi umiru između oblaka.
Zvonjava zvona gasi se u žitu.

Ponovo stvaranje mikrosvijeta sličnom metodom kao u pjesmi *Jalousie*. Klas i nebo, makovi i oblaci, sve je na istom nivou, fizički zakoni prestali su važiti, a objektivnost je napuštena. Svijet je onakav kakvog ga vide ono

dvoje koji leže u pšenici, jer iz njihove perspektive makovi su zaista između oblaka.

Slijede dvije maksimalno redukovane rečenice: *Dve usne. Ruke*. Glagoli su izbačeni i ostale su dvije imenice i jedan broj. Na taj način stvara se maksimalna napetost. Izbacivanjem glagola a ostavljanjem imenica radnja je redukovana na sliku, odnosno na više slika, što znači da je korištena tehnika montaže kadrova.

A zašto makovi umiru? Personifikacija je, uz metaforu, najčešća stilaska figura u ovoj zbirci. Njome Žalica oživljava predmete i pojmove, daje im ljudske, ili bar osobine živih bića. No, zanimljivo je da to čini najčešće oblicima glagola *umrijeti*. Tako, osim makova, umiru žita (*Jun*), tramvaj (*Snežni dan*), jutro (*Zaljubljeno jutro*) i sunce (*Balerina*).

Zašto Žalica oživljava predmete samo da bi ih ubio? Da li da bi pokazao kako je sve kratko i da je, zapravo, čitav naš život samo trenutak, da se već u našoj strasti i zanosu krije klica propadanja? Ova posljednja teza možda je preambiciozno izvedena iz ovih stihova, ali ima svoje uporište u drugim Žalicinim djelima, posebno u njegovim dramama⁽¹⁾.

Zanos ono dvoje koji leže u žitu postaje još snažniji kada se ima na umu kratkoća ljudskog života i mladosti, i čini se da njihovoj strasti ništa ne stoji na putu. Ali, ipak nije tako, jer se najprije zvonjava zvona mora ugasiti u žitu. Kakvog zvona. Vjerovatno crvenog. A zašto se gasi, da li zato što je zvono prestalo da zvoni?

To je malo vjerovatno, jer zašto bi pjesnik pjesmu, u čija je tri reda složio toliko značenja, završio tako banalnim stihom. Osim toga, da je crkveno zvono prestalo zvoniti to bi se desilo naglo, i ne bi bio potreban trajni glagol.

(1) U nekoliko njegovih drama spominje se povezanost strasti i zanosu sa smrću i propadanjem. Naprimjer, monolog Oktavijana u drami *Rimski dan*:
“Jupitre, ubio sam da bi živjeli životi, a živim životom da bih sačekao smrt, vlastito svoje odmaknuće, rođeno u samom meni. (Pokret nemušt) Već pri izlasku iz majke.”

Ili, drama *Labethwalk* čiji je zaplet zasnovan na zamjeni instruktora plesa i dželata u jednom malom gradu, čime nam autor zapravo poručuje da su zanos i strast (koje simboliše ples) i smrt (koju simboliše dželat) isprepleteni i neraskidivo povezani. Na kraju drame dželat poručuje instrukturu plesa da je on (instruktor) stvarni začetnik smrti.

Crkveno zvono se gasi jer gubi bitku sa mladalačkom strašću i zanosom, pa prostor mikrosvijeta, tih nekoliko kvadratnih metara u žitu, postaje teritorija slobodna od religijskih i društvenih dogmi, ćudoređa i svevidećeg oka, pa nema više nikakvih prepreka da se desi ono što se mora desiti. Ovakvo tumačenje podržat će objašnjenje jabuka i riba iz pjesme *Vrteška* kao simbola proisteklih iz Biblije, jer će nam ukazati da je Žalica zaista koketirao sa ovom vrstom religijskih simbola. Slična prethodnoj je i pjesma *Jun*:

Jun je. Zriju noći.
Varam se jer je sve puno senki,
a ja povodljiv.
Jun je. Zriju zvezde.
Volim dve svoje ruke,
i traženja.
Jun je. Pod mesečinom
natekla nadanja.
Umiru žita.
Sećam se sebe jer rastem.
A jun je.
Ko će da me kosi?

Za razliku od pjesme *Junsko popodne* koja je u trećem licu množine, pjesma *Jun* je u prvom jednine. Lirski subjekt je, dakle, sam. Ova pjesma govori o seksualnom sazrijevanju, ali i, generalno, o odrastanju. Na to ukazuju metafore *zriju noći* i *zriju zvezde*, koje su zapravo projekcije. Naime, lirski subjekt svoje osobine projektuje na stvari i pojmove oko sebe, da bi ispričao nešto o sebi, a da to ne bude direktno ni banalno. Metafora *natekla nadanja* simbolizira seksualno uzbuđenje, ali i generalno mladalačke čežnje i očekivanja od života. Žita umiru onako kako su u prethodnom slučaju umirali makovi.

Za razliku od pjesme *Junsko popodne*, u pjesmi *Jun* nema žene, odnosno djevojke, već postoji samo čežnja za njom. Kako se to odražava na struk-

turu pjesama? Pjesma *Junsko popodne* je kraća a u njoj smo primijetili redukciju (*Ruke.*), sve to kako bi se oslikalo uzbuđenje lirskog subjekta. Pjesma *Jun* je duža, u njoj nema redukcija već se pojavljuju pune rečenice (*Volim dve svoje ruke/ i traženja.*), a javljaju se i ponavljanja (*Jun je četiri puta, Zriju dva puta*), čime se atmosfera dodatno usporava. Ovo nam pokazuje da Žalica, osim bojama, uspješno *slika* i gramatikom, odnosno sintaksom: kratkoćom pjesme i redukcijom izraza slika uzbuđenje (*Junsko popodne*), a punim rečenicama i ponavljanjem oslikava čežnju koja traje, i čak pomalo prelazi u bol (*Jun*).

Autor u zadnjoj strofi kaže za sebe da raste, te se pita ko će da ga kosi, što je jasna aluzija na ljubavni ili erotski čin. Sličan zanos pojavljuje se u pjesmi *Nemirna pesma*:

Tvoja haljina pokazuje puteve vetru.
Od ljubičaste boje tvoje suknje
svet izrasta u lepotu.
Ovog si jutra izrasla kao ljubav.
Dani govore o vrtoglavici sunca.
Noći ćute o tvojim ćutanjima.
Da je kiša znala gde si,
Od kestena na uglu ulice do vaze na tvom prozoru,
ne bi pala onda kad se presvlačiš.
Kad te vide oni koji mogu da vole
Život im miriše na plesanj i gljive.
Kad ustaješ zbunjuješ vazduh oko sebe.
A kad ležeš, leptiri kruže oko tebe
kao oko fenjera detinjstva.
(...)

Ukupan dojam ove pjesme je opčaranost djevojkom. Erotika nije dominantna nota, iako se pojavljuje kao jedna od emocija. Projektovanje svojih osobina i osjećanja (prema djevojci) na svijet oko sebe ovdje je dostiglo vrhunac, i to pomoću metafora i personifikacija. Tako *dani govore, noći ćute, sunce ima vrtoglavicu, kiša ne zna* (kad se ona presvlači) a *vazduh se zbu-*

njuje. Naravno, zbunjuje se lirski subjekt, koji ima vrtoglavicu, koji noćima nešto čuti a danima govori, i koji (ne)zna gdje je ona i kada se presvlači. Personifikacijama, odnosno projekcijom svojih emocija na predmete i pojave, autor je oživio svijet pjesme, odnosno njen mikrosvijet koji je opet jasno ograničio *Od kestena na uglu ulice do vaze na tvom prozoru*. U isto vrijeme ga je prožeo djevojkom i svojim emocijama prema njoj, a erotsku notu pjesmi dodaje stih *...ne bi pala onda kad se presvlačiš*, ali i prvi stih, u kojem vjetar zadiže njenu suknjicu.

Autor se krije i u drugim stihovima pjesme, tamo gdje nema personifikacije. Krije se iza onih koji mogu da vole, a kojima život *miriše na plijesanj* jer postaje obesmišljen *nemanjem* ove djevojke. Opet se poslužio i slikarskom metodom koristeći boje (*Od ljubičaste boje tvoje suknje...*). No, ljeto, zanos, strast i uzbuđenje ne mogu zauvijek potrajati, i ustupit će mjesto razočarenju, melanholiji, tuzi... Promjene u raspoloženju mladog pjesnika, boema, najavljuje pjesma *Posljednjih časova jedne jeseni*:

Nisi li i ti nestala s ovom kasnom rosom
kada kao ostavljena nevesta
s nožem u granama na vetru posrnu jesen
vejanjem rastanka zanjih parkove
i nebo nateklo od oblaka nad bregom
ostavi kišnu noć i zoru ranjenu
snegom

Ponovo čitamo kratku pjesmu nabijenu stilskim figurama, personifikacijom (*posrnu jesen, nebo ostavi noć, zoru ranjenu*), poređenjem (*kao ostavljena nevjesta*) i metaforama (*s nožem u granama, nebo nateklo od oblaka*). Ovdje je raspoloženje suprotno od onog u prethodnim pjesmama, a dominiraju riječi koje znače rastajanje (*ostavljena nevesta, vejanje rastanka, ostavi kišnu noć*). Tu su i pojmovi koji izazivaju, ili mogu izazvati osjećaj fizičke boli (*posrnu jesen, zoru ranjenu, nebo nateklo*), te riječ nož, predmet koji može nanijeti povrede ili čak izazvati smrt. Riječi koje opisuju vremenske uvjete i godišnja doba u ovoj pjesmi su: vjetar, jesen, vejanje, oblaci, kiša i snijeg.

No, ono što je najzanimljivije je prvih pet riječi *Nisi li i ti nestala...* Činjenica da se lirski subjekt pita da li je ona nestala, nas navodi da pitamo da li je uopšte postojala. Smisao pjesme time postaje mnogo širi od opisa fizičkog rastanka dvoje ljudi, i mladića koji svoj bol zbog rastanka s djevojkom prenosi na prirodu ili ga opisuje prirodnim pojavama. Jer, u tom slučaju on bi sasvim izvjesno morao znati da li je ona nestala ili nije. Izraženom sumnjom (*Nisi li...*), djevojka o kojoj autor piše pomjera se na granicu stvarnosti i mašte, a pjesma se seli u prostor metafizičkog. Djevojka je nestala (ako je uopšte nestala) ne zato što je, npr., negdje otputovala, nego zato što su se ugasila osjećanja lirskog subjekta koja su je održavala *u životu*: strast, zanos, ljubav... Motiv pjesme prestaje biti fizički rastanak i postaje spoznaja o prolaznosti sreće i mladosti, te razočarenje i melanholija.

Ovakvi motivi će se ponavljati i u ostatku zbirke *Tržnica sna*. Naprimjer u pjesmi *Snežni dan*:

(...)
Tramvaj koji me odveo od tvojih umornih ruku
Umro je posle mog silaska.
Znam:
Napolju još uvek gluvo urliče belina.
Moja pokisla kosa boluje od poludelih snegova.
Sve što sam imao da reknem
Ostavio sam pod strehom tuđih krovova.
Zbog toga, duboko zamoren obesnaženjem vena,
Čujem kako u meni daleke ljujaške venu,
I veju izbezumljena proleća sa usnama što se vežu u čvor.
(...)

Ponovo *ruke*, ali ovaj put ne samo da nema potrebe za redukcijom (jer je uzbuđenje davno prošlo), već su te (njene) ruke sada umorne, kao što je i lirski subjekt zamoren. Također, ponovo prisustvujemo oživljavanju i ubijanju u istom trenu. Ovaj put tramvaj je umro (vjerovatno) zato što

mu je to bila posljednja vožnja te večeri, ali glagol umrijeti upotrijebljen je u funkciji kumulacije riječi koje znače propadanje, prolaznost, gubitak snage... U ovom navedenom dijelu pjesme te riječi su, osim umrijeti, još i *umornih, boluje, zamoren, obesnaženje i venuti*.

Osim toga, pjesnik koristi personifikacije *urliče belina* i *poludelih snegova*, dakle oživljava predmete i pojmove riječima koje izazivaju negativne emocije, dominantno strah. Kosa koja boluje je projekcija, kao i u ranijim pjesmama, dakle prenošenje, pomoću personifikacije, osobina i emocija lirskog subjekta na predmete (u pjesmi *Putovanje: boluje februar* i *ostavljeno boluje februar*). Lirski subjekt, dakle, boluje, a već smo rekli da je zamoren. Ali, od čega?

Jednostavno odgovoreno – od života. Jer osjeća da u njemu *venu ljuljaške*, što znači da djetinjstvo, koje one simbolišu, polako blijedi u njegovom sjećanju, a iluzije koje je gajio se raspadaju. Slična je i metafora *izbezumljena proleća* koja simbolišu mladost, s *usnama u čvoru* koja dodaju notu zanosu i erotike. No, ta proljeća sada veju, pa se javlja kontrast, jer se glagol *vejati* odnosi na snijeg.

Metafore *ljuljaške koje venu* i *proljeća koja veju* predstavljaju, dakle, odrastanje, starenje i propadanje, pogotovo ako se uzme u obzir ukupna atmosfera pjesme.

Sada može biti jasnije šta sam mislio kada sam rekao da lirski subjekt u Lujzinim očima, u pjesmi *Jalousie*, vidi neki drugačiji svijet. Svijet u kojem zanos, sreća, ljubav i mladost neće biti prolazni, ili bar neće tako brzo ustupati mjesto razočarenju, melanholiji, umoru i propadanju.

3.

Na ovom mjestu ću se zaustaviti jer mislim da imam dovoljno argumenata za tvrdnju s početka ove interpretacije – da Žalica zaslužuje pažnju nastave književnosti u srednjoj školi. Njegova poezija govori o strasti, sreći, odrastanju, zanosu protkanom erotikom, a potom melanholijom, umorom, gubitkom iluzija i svijesti o prolaznosti života i neumitnom propadanju, o svemu što je sadržaj života i današnjih srednjoškolaca. Jer čemu bi nastava književnosti trebala da služi ako ne dijalogu učenika sa svijetom koji ih okružuje, pripitomljenom u poetski oblikovanom jeziku?

Za gramatičke nepravilnosti i novi ritam jezika

(Stanislav Vinaver.
Nadgramatika. *Prosveta*,
Beograd, 1963.)

Jezik se u školi izučava šablonski. Udžbenici⁽¹⁾ insistiraju na pukom pobrojanju jezičkih elemenata i pravila, tako da se mogu uklopiti u tabele. Jezičke lekcije u okviru udžbenika *našeg jezika* izvode se u jednoličnom metodičkom konceptu, kao još jednom kalupu kojim se jezik dodatno svodi na kliše. Zanimljiva je ustrajnost autora koji ustrajno pobrojavaju gramatičke kategorije do u tančine, a da pri tom zaobilaze sve ono što je u jeziku živo i zanimljivo, što bi učenicima moglo biti korisno.

U tom smislu je, prema udžbenicima, važno uvježbati da su vrste imenica: opće i vlastite. Da glagoli izražavaju prošlost, sadašnjost i budućnost. (V. *Moj hrvatski*, 2011., str. 7.) Inovacije u predstavljanju jezika se jedino pokazuju u (nacionalnoj) specifičnosti pojmova: samoglasnici i suglasnici postaju *otvornici i zatvornici*. (6) Važno je zapamtiti, napri-

⁽¹⁾ Za ovu priliku prelistani su sljedeći udžbenici: Milena Pranjković. *Moj hrvatski: jezični udžbenik za šesti razred devetogodišnje osnovne škole*. Naklada Alfa, Mostar, 2011.; Miloš Kovačević, Branko Savić. *Srpski jezik i kultura izražavanja za osmi razred osnovne škole*. Zavod za udžbenike, Istočno Sarajevo, 2011.; Amira Džibrić. *Naš jezik za 9. razred osnovne škole, Dječija knjiga - Bosanska riječ*, Sarajevo, 2012.

mjer, da *standardni jezik imamo zato da bismo se sporazumijevali sa ljudima koji govore hrvatski jezik*. (13) Jer, *Hrvati u BiH i svi građani Hrvatske govore hrvatskim jezikom*. (12) To je banalna stvar isto kao to da se na primjeru rečenice *Hrast šumori* postavljaju pitanja *Što radi?* i *Tko?* Jedna od važnijih stvari u tim udžbenicima jeste upamtiti svaku moguću službu u rečenici: *subjekat, predikat, predikativ, objekat, atribut, apozicija i priloška odredba*. (V. *Srpski jezik i kultura izražavanja*, 2011., str. 6) U starijim razredima treba znati definicije pojedinih glagolskih oblika, zato je uokvireno, naprimjer, da je *imperfekt prosti glagolski oblik koji označava prošlu doživljenu radnju neograničenu po trajanju*. (10) Domišljatost u oprimjeravanju ide do granica u kojima se pokazuje da je odsustvo subjekta onda kad je logički: *Nema je*, ili prisustva onda kad je gramatički: *Ona ne postoji*; ništa bolje nije ni sa primjerima pasivnih i aktivnih rečenica (*Ruda se kopala* naspram *Rudari su kopali rudu*). (79) Mnogo prostora se dalje posvećuju različitim odnosima u zavisnosloženim rečenicama: subjekatske, objekatske, atributske, priloškoodredbene, itd. (94)

S jednakim žarom za puko nabrajanje, bez obzira o kojem se jeziku radilo (bosanski, hrvatski, srpski), u udžbenicima insistira se tako na podjeli suglasnika i samoglasnika, vrsti glasova, šablonima po kojima se vrše pojedine glasovne promjene: jotovanje ($z + j > \text{ž}$, $g + j > \text{ž}$), oblicima riječi u kojima se te promjene vrše. (V. *Naš jezik*, 2012, str. 34.) Ne treba zaboraviti, svakako, ni tvorbu riječi, kao uvježbavanje svih mogućih prefiksa, sufiksa, infiksa, interfiksa. (63) Sve ono u jeziku što bi moglo biti zanimljivo i živo, s čime se učenici susreću u svakodnevnom govoru nastoji se dodatno umrtviti, prešutjeti i falsifikovati: *Vulgarizmi su prisutni u razgovornom stilu. To su nepristojne i neprimjerene riječi. Dakle, moraš ih izbjegavati*. (13)

Nakon netačne konstatacije da su vulgarizmi prisutni samo u razgovornom stilu, kao i još diskutabilnije definicije prema kojoj su to nepristojne i neprimjerene riječi, kao i decidne preporuke da ih treba izbjegavati, učenicima se na istoj stranici preporučuje da se radije, u jednoj vježbi, posvete prepoznavanju dijalektizama i žargonizama.

Vođeni zaključkom o šablonskom tretiranju jezika u nastavi, ovom prilikom ćemo preporučiti nastavnicima jednu (možda) preskočenu lekturu: Vinaverove eseje i studije.⁽²⁾ To smatramo svrsishodnim utoliko što je Vinaver esejista koji se najviše bavio *našim* jezikom, njegovim melodijama, dokazujući da se upravo u jeziku skriva mogućnost za prevazilaženje zadatosti i kalupa. To je autor koji se u jeziku klonio svih šablona, prigrlivši *slobodu kao vječito kolebanje*, kao *majstor u izbjegavanju zaključaka*. Vinaver svojim esejima, naravno, neće izravno dati nastavniku odgovor šta raditi sa jezikom i književnosti u nastavi, ali bi mu mogao približiti jedno shvatanje jezika kao *ritma u kojem se otvara stvarnost, kao puta kojim idemo toj stvarnosti*.

Neadekvatnost metoda kojom se predstavlja jezik u savremenim udžbenicima vidi se upravo u sporom odčitavanju stvar-po-stvar, pravilo-popravilo i element-po-element, čime se, po Vinaveru, manifestuje epski odnos prema svijetu, tako karakterističan za našu kulturu, i tako stran jeziku. Vinaver se zalaže za ubrzanje našeg jezika i mišljenja, on se zato opredjeljuje za govorni jezik, za melodiju živog govora, koji je brz i izostavlja suvišnosti. Pismenost, s druge strane, zaleđi razvoj jezika, uspori njegovo mijenjanje, čuva stare riječi i obrte koji se ne mijenjaju, kao zamrzli. (V. esej *Jezičke mogućnosti*.) Gramatikom koju forsiraju udžbenici jezik se tretira kao nešto što je mrtvo stoljećima, što takvo treba ostati. Isto kao što postoji gramatika, kaže Vinaver, tako postoji i nadgramatika, kao muzika beskonačne rečenice, ritam našeg izraza koji ide preko granica gramatike, tvrdih pravila, tačno određenih značenja i mogućnosti riječi. Nadgramatika pomaže da se izražavamo u skladu sa tempom života, koji se ubrzao u odnosu na epsko vrijeme. Ta povećana brzina života ne dozvoljava više da izražavamo stvar po stvar, pravilo po pravilo, element po element, a da zadržimo korak sa životom. Nadgramatika će,

(2) Vinaverova "Nadgramatika" (Prosveta, Beograd, 1963.) odličan je uvod u njegovo djelo jer, u izboru Radomira Konstatinovića, donosi reprezentativne odlomke iz esejističkih knjiga "Čardak ni nebu ni na zemlji" (1938), "Ikarov let, sudbina današnje književnosti" (1937), "Bergsonovo učenje o ritmu" (1924), "Jezik naš nasušni" (1952), kao i relevantne eseje o Rembou, Geteu, Skerliću, Bojiću, Stankoviću, Nastasijeviću, Rastku, Vijonu, Rableu, Šekspiru, Prustu, Valeriju, Gistavu Lefeburu, Albertu Ajnštajnu, objavljivane u književnim časopisima.

po Vinaveru, pomoći da se oslobodi naš doživljaj stvarnosti u jeziku, da se ponovo vratimo u stvarnost.

Vinaver je na početku vjerovao da ta uloga *kovača novih ritmova* spada samo na pjesnike, da bi kasnije ipak došao do zaključka da nalog nadgramatike obuhvata svakog čovjeka, kojemu također ostaje da se snađe u tom novom tempu. Čovjek mora da se prilagodi brzom misli i još bržem izrazu, melodijom svoga govora, jer taj hitri tempo života pokazuje se svuda, prije svega na ulici. To kako se jezik počeo mijenjati, Vinaver objašnjava na primjeru beogradskog govora: dok se na dvadesetak kilometara od Beograda strahovito rastezalo i čuvalo akcenatske dužine, tačno kao u epici, u beogradskom govoru su se skraćivali akcenti, isticala samo osnovna riječ, ubrzanje se osjećalo. Kako se jezik koristi, šta se sada dešava s njim, šta se njim može postići u datom trenutku, kako jezik prilagoditi novoj stvarnosti, koja je danas još brža, o tome u našim jezičkim udžbenicima nema ni naznake ni pomena.

Svi ti šabloni, te gramatičke podjele, ukalupljavaju jezik kao epski deseterac koji je, prema Vinaveru, glavni adut trome utvare našeg shvatanja stvarnosti. Naglasak na prva četiri sloga, tako karakterističan za deseterac, prisutan je čak i u lirskoj poeziji, u troheju. Opredijelivši se da jezik šablonski rastavlja na najmanje činioce, samozadovoljni, gramatičari *našeg jezika* tretiraju jezik kao da se nigdje ne koristi, kao da nema nikakvu funkciju ni primjenu. Neprestano osluškujući jezik, Vinaveru je bio prije svega važan tzv. "žubor jezika": matice u njemu, ubrzanja, usporjenja, tok, šum, tempo, ubjedljivost, talasanje, dinamika jezika.

U desetercu, međutim, u prva četiri sloga iscrpljuje se sva akcija, kao da se sva dovršava u četverosloženicama: vino pije, konja jaše, jezdu jezdi, suze roni, sablju kuje, kuću kući, oro klikće itd. Isto tako, gramatičari misle da su savladali jezik ako ga rasklope u pet-šest šablona, podjela, gramatičkih kategorija. Vinaver lucidno primjećuje da više nema potrebe da se s tolikim otporom, zapomažući, savlađuje stvarnost, jer je ona sada druga, pokretljivija, fluidnija, i pjesnici moraju prevazići taj stari ritam pjesničkog hoda, oteti se tom glomaznom i kobnom trohejskom hodu u okovima. Epski ritam je prkosan, zainaćen, mukao, bez humora i duha, i zato ne može doći do nove poente živosti. Blagodareći toj melodiji, jed-

nako važnoj kao gramatika, ostaju neizražena i potonula razna osjećanja koja izaziva nova stvarnost. Vinaver je, dakle, svoje eseje pisao prije osamdeset i devedeset godina, a ta stvarnost je, s tehnološkim napretkom, postala danas još i fluidnija.

U to ime on i kritikuje dominantne metode u tadašnjoj kritici, koje uspravaju mišljenje, vraćajući se ustaljenim obrascima, naročito se obrušavajući na “inkvizitorsko pravilo koje su kod nas nazvali teorija reda po red i riječi po riječ”. Analiza i raščlanjivanje mogu imati nekog plodnog smisla, piše Vinaver, za mrtve stvari, tako je i sa gramatikom. U bujanju života oni su, pogotovo u profesorskom, cjepidlačkom vidu, ubistveni. Svaka riječ za sebe nešto smjera, nešto hoće: ali je konačni izraz u njihovom ritmu, u načinu na koji su udružene, u onom čega u riječima nema. To kako se značenje jezika formira u kontekstu, koji su jezički mehanizmi proizvodnje značenja, u mehaničkoj djelidbi jezika u udžbenicima nemoguće je vidjeti, čak ni naslutiti da takvo nešto postoji.

Tu mnogostrukost života su osjećali, piše Vinaver, najčešće pisci, i Bora Stanković i Rastko, koji je bio godinama zaokupljen pitanjima kako izraziti sve, kako sažeti čovjeka. Kod Bore Stankovića se to manifestovala na nivou jezika, u njegovom insistiranju na gramatičkim nepravilnostima, *iskrivljenom* jeziku, i prije svega: na drhtavom rasponu u osjećajima, u njegovoj stihijskoj mržnji na sve zakonodavce našeg jezika. U tome Vinaver vidi otklon kod ove dvojice pisaca od tzv. realizma u ime kojeg se odbacuju najprisnija iskustva duše i treperenja, radi uprošćene i ukalupljene stvarnosti. Tragajući za raznolikim modusima bježanja od kalupa, Vinaver se obraća i srednjovjekovnim bogohulnicima i bezbožnicima koji su svojim rasmusnim i bučnim životom, svojim terevenkama i igrankama, prevazilazili bezbojnu gramatiku monaškog zavjeta cjelomudrenosti.

Na primjeru Rablea, Vinaver objašnjava kako priroda posla i potreba izraza jednostavno pisca nekad nagnaju da se izražava seksualno. Skarednost, vulgarizmi, koje treba prema učiteljima i učiteljicama *našeg jezika* izbjegavati, pomažu tekstu, kao sredstvo, da bude što brže shvatljiv i čitljiv, da izazove efekte. Seks je, kaže Vinaver, u prapočetku jezika, prve metafore su seksualne, seks je idealna metafora svakome jasna. Seks je

posve neophodan i idealan za stvaranje jezika, kao rudnik jezika, kao uslov opstanka i postanka govora. Jezik je prikriivanje seksa smokvinim listom. Dijalekti i folklor su oni jezički slojevi u kojima dolazi do sinteze smijeha i seksa. (V. esej *Rableova žetva*.)

Sam Vinaver, prevodeći Rableov roman na naš jezik, pronalazio je ekvivalente za skaredne izraze, to je za njega bio i početak i krajnji domet jezika. Seks je, kaže Vinaver, nešto što se skriva, a psovke i vulgarizmi pokazuju neskrivenu mjeru i namjeru, i otuda u seksu počinje jezik, nema dvoumljenja u primjeni najskarednijeg glagola u našem jeziku. Seksualni smjer pomaže rečenici, kaže Vinaver, da bude jasnija, preciznija, nesalomljivija. U osmom poglavlju treće knjige *Gargantue i Pantagruela* Panurgije objašnjava zašto je nakitnjak glavni dio opreme ratnika. To bi trebao biti prvi dio opreme koji ratnik stavlja na sebe, što je tvrdnja nova i paradoksalna jer se isprva vjerovalo da ratnik prvo treba stavljati mamuze. Panurgije govori:

*Primer vam pružaju i grašak i bob, orah, plavi patlidžan, pamuk, gorki krastavac, žito, mak, limun, kesten, i uopšte sve biljke kod kojih vidimo jasno da su klice i seme bolje pokri-
veni, zaštićeni i oklopljeni no njihovi ostali delovi. Tako se
priroda nije postarala i za produženje čovečanskog roda. Ona
je sazdala čoveka naga, nežna, bez oružja za napad i od-
branu, nevina, u prvo zlatno doba... (3)*

Uzevši taj motiv nakitnjaka, Rable riječima svog lakrdijaša počinje (inače svojim uobičajenim postupkom) eruditivno-ironično esejizirati, uplićući – pored nakitnjaka – još neke skaredne izraze i pjesmice:

*Samo pogledajte, reče Panurgije, kako je priroda čoveka na-
dahnula da se odbrani i šta je čovek najpre zaštitio? Tako mi
boga kome se molimo, – to su mošnje!*

(3) Fransoa Rable. *Gargantua i Pantagruel I*. Zavod za udžbenike i nastavna sred-
stva, Beograd, 2000, str. 318.

Gospar Prijap poso vrši

Ne moli je – pošto svrši.

*Da je tako svedoči nam vojskovođa i filozof jevrejski Mojsije. On kaže da se zaštitio odličnim i žestokim **nakitnjakom** koji je napravio – da izvanredna pronalaska! – od **smokvina lišća**. A lišće smokve ti je zgodno po svemu, čvrsto, krepko, slatko, savija se, izvija se, zgodno je i po veličini i po boji, i po mirisu, i po svakoj drugoj osobini **da mošnje zaštititi i odbrani**.*

*Moram samo da izuzmem one grozne lorenske mošnje, koje je, spuštenih uzda, strovaljuju na najdublje dno gaća i izbjegavaju da se nađu u domu **uzvišenih nakitnjaka, ne priznaju uopšte nikakav red i poredak**. (319)*

Panurgije sada dovodi u vezu sveto i profano, razvijajući (ironično) nakitnjak kroz istoriju, pobrojavajući koje su sve slavne i svete ličnosti koristile nakitnjak, kao najveći izum:

*...kad je gospodar od Mervila jednom probao nov oklop, pre nego što će da pođe sa svojim kraljem na krajinu, i kad je žena njegova videla duhovnim očima da se on malo brine o **onoj napravi i zajedničkom žezlu njihova braka**, jer ga je samo ovlaš pokrio pancir košuljom, izrekla je mišljenje: da bi trebalo bolje da ga zaštititi i da mu natakne onaj debeli šlem od megdana, što se, zaludan, valja po ostavi. Ona je napisala i ove stihove u trećem delu svoje knjige Besne gliste devica:*

Sav oklopljen na vojsku se sprema

Samo onom, ah, zaštite nema!

Naoružaj – njemu žena kaže -

Ono čim se sve nevolje blaže!

Takav savet ko sme da prekori

Ta svaki se za najdraže bori

Dala mu je gospa savet vrsni

*Jer se boji za **zalogaj mrsni**.*

Vinaver kaže da je Rablea jezičko majstorstvo upravo uputilo na to da se izražava seksualno. Nagon jezika nametnuo mu je seksualni vid izražavanja. Na primjeru nekih poglavlja iz *Gargantue i Pantagruela*, u Vinaverovom prevodu, nastavnik bi mogao osvijetliti ulogu jezičkih izraza koje gramatika zove *vulgarizmima*. Spajajući sveto i opsceno, naprimjer u slici Mojsija koji nosi nakitnjak, Rable pokazuje kako se primjenom seksualne simbolike i metafore izražava sve ono u jeziku što je neobuzdano, razulareno, snažno, razumljivo. Provlačeći motiv nakitnjaka Rable obesmišljava i ismijava svijetlu istoriju ratovanja.

Osim toga, Rable je dobar primjer za nastavu i iz razloga što opsceni izrazi kod njega uvijek imaju nekoliko funkcija u tekstu. U odlomcima o nakitnjaku, oni služe ne samo za demontažu ratne istorije nego i za uvođenje nekih opscenih momenata i za izazivanje humornih efekata: gospa koja moli svoga muža junaka da ponese nakitnjak, i u to ime ispjevava pjesmicu kako se boji za svoj zalogaj mrsni. Također, Rable nikada ne koristi iste skaredne izraze za istu stvar, varira blaže, cenzuriranije i izravnije forme (*nakitnjak, mošnje, kita* vs. *ona naprava, zalogaj mrsni, žezlo braka*), što je također dobro za nastavu, u smislu postepenog i nijansiranog plasiranja i tumačenja tih raznolikih riječi i funkcija u tekstu. Vinaver kaže da se upravo u opscenostima vrši sinteza seksa, jezika i smijeha, to je mjesto gdje se humor rađa kod Rablea, i bez problematiziranja vulgarizama nemoguće je govoriti o humornim efektima u tekstu, isto kao što je nemoguće govoriti o smijehu a da se ne objasni koja su to sredstva kojima se smijeh izaziva u književnom tekstu.

Zaključak

Nesumnjivo se čini važnim ispitati Vinaverove ideje kao zaokružene i dorečene u svakoj pojedinoj studiji, jer su u *Nadgramatici* predstavljene tek u fragmentima. Nastavniku bi, dakle, posebno mogli biti važni eseji *Jezičke mogućnosti i Rableova žetva*, iz ove knjige. Njegovo djelo dolazi kao upozorenje gramatičkoj brzopletosti koja želi sve jasno i šablonski protumačiti, otpisujući potencijal svake mistike, svake fantazije, svakog zapretanja smisla, svakog konteksta, imajući predstavu o jeziku kao

isključivo nečem jasnom, racionalnom, konkretnom, korisnom, primčivom, što se može rastaviti na elemente. Vinaver bi svom čitaocu mogao otkriti mnogostrujni, mnogosmjerni, mnogozvučni jezik sa zao-kretima koji prevazilazi epsku riječ (ili službu u rečenici, gramatičku ka-tegoriju i pravilo), kao apsolute koji izražavaju samo sebe. Život, po Vi-naveru, ima cilj stalnog ostvarenja novoga, stvaranje slobode koja je u mogućnosti nepredvidljivih raskrsnica prilikom akcije, a put koji vodi tom životu je jezik, kao osjećanje svijeta.

Tačno je da Vinaver promišlja uglavnom srpski jezik, o književnom je-ziku gotovo uvijek govori na primjeru srpske tradicije. Ne treba zabora-viti ni njegov nacionalistički angažman u tridesetim godinama, u diplo-matskoj službi sa Crnjanskim, kao ni njegove članke u nacionalističkim časopisima “Ideje”, “XX vek”, “Vreme”. Radomir Konstantinović navodi da, međutim, takvim angažmanom i tim mišljenjem Vinaver upada u iz-ravnu kontradikciju sa samim sobom, sa svojim djelom.

I to je jasno, ne samo zato što neprestano, na raznim primjerima, po-tvrđuje svoj ideal o pjesniku koji, kako kaže povodom Vijona, ide protiv matice životne i društvene rijeke, da bi tu rijeku zbilja osjetio i iskusio, da ga ta rijeka ne bi odnijela nesvjesnog. Nego i zbog toga što širina njegova jezičkog umijeća i jezičke kompetencije traži uvijek naš jezik u njegovoj punoj širini: tako će, pišući o svom prevodu Rableova najpoznatijeg djela, navesti da se morao koristiti podjednako srpskim folklorom, toržestve-nim crkvenoslavjanizmima, poslovičnim zastojem, lakom fluidnošću ep-skog kazivanja, vlastelinskom moćnošću Dušanovog zakonika, legen-dama Ilije Vukičevića i Janka Veselinovića, ali i kočopernim Dubrovni-kom i smrknutim, bajatim turcizmima.

Vinaverovo djelo doziva naš jezik u širokom izboru različitih registara koje nudi, on evocira razne intonacije i obrte jednog jezika s različitim prostora, čak i uprkos nekim uskogrudnim tendencijama koje nomina-lno ističe. I u tom smislu bi mogao biti zanimljiv nastavniku koji obrađuje *naš jezik* u današnjoj nastavi, trojako podijeljen.

KRITI KA

Spisateljica najljepše balade na svijetu

Vahida Šeremet, *Studija
Hasanaginca od 1646 godine
do danas; Knjiga puta do
ishodišta.*⁽¹⁾

1. Recenzentski duet

Knjiga o najslavnijoj južnoslavenskoj baladi, autorice Vahide Šeremet, nosi neobičan naslov: “Studija *Hasanaginca* od 1646. godine do danas”, uz podnaslov koji također ne otkriva mnogo: *Knjiga puta do ishodišta*. Ako čitalac pomisli da se u naslovu radi o štamparskoj greški – jer je napisano *Hasanaginca* – prevariće se. Vahida Šeremet dosljedno piše ovu imenicu sa reduciranom sufiksom – ca, a ne kako bi trebalo, sa sufiksom –ica. (Ona je, naime, uvjereni da tako treba pisati i time ćemo se pozabaviti u narednom poglavlju.) Pošto se radi o *Knjizi puta do ishodišta*, čitalac će se, nadalje, s pravom zapitati: koja knjiga, kakvog puta, čijeg ishodišta? Odgovor sam, prečicom, potražio u izvodima iz priloženih recenzija akademika Muhameda Filipovića i prof. Muhameda Dželilovića, čija pohvalna recenzentska zapažanja ovoj nesvakidašnjoj knjizi otvaraju vrata školskih biblioteka. Po mišljenju uvaženih recenzenata, ova studija predstavlja vrijedno djelo, važan naučno-istraživački rad koji oni toplo preporučuju izdavačima i

(1) PrintCom d.o.o. Grafički inženjering Tuzla, Tuzla, 2013.

čitaocima. Akademik Filipović kaže da je gospođa Šeremet *vrnsni istraživač i naučnik* i da je *svoja istraživanja utemeljila na primjeni što je moguće preciznijih i objektivnijih istraživačkih metoda i u tome se ona razlikuje od svih istraživača koji su o ovoj baladi pisali* (str. 227, podvukao D. Š.). Njenom preciznošću i objektivnim istraživačkim metodama pozabaviću se kasnije, no ovdje ću samo izdvojiti posljednji dio navoda koji nedvosmisleno upućuje na akademikovu erudiciju jer, kao ozbiljan intelektualac, da bi ovako nešto tvrdio, on je morao pročitati sve, ili barem većinu onoga što je o *Hasanaginici* napisano kod nas i u svijetu, prije svega radove F. Miklosicha, M. Murka, R. Medenice, H. Barića, G. Gezemann i H. Dizdarević-Krnjević. Po njegovom prijekom suda svi ovi pobrojani naučnici nisu bili dovoljno precizni niti su im istraživačke metode bile objektivne koliko ove Vahide Šeremet.

Ali prije nego što sam odlučio da posumnjam u njegov zadocnjeli trud da pročita sve što je o *Hasanaginici* ikad napisano, akademik se ispravio. On zapravo temelji svoj stav na nečemu što u knjizi Vahide Šeremet ne postoji, ali što je on svojim unutarnjim okom nepogrešivo evidentirao kao činjenicu: “Naime – kaže akademik – ona je poduzela sve da rekognoscira prostor, sve dostupne historijske i arheološke spomenike i detaljno upozna sredinu koja se smatra za rodno mjesto ove balade, tj. mjesto gdje je živjela njena junakinja i gdje je nastala tragedija njene porodice.” (str. 227)

Taj sveobuhvatni rad autorice izgleda dovoljno iscrpan da akademik ne sumnja u ono što je u njenoj knjizi pročitao, štaviše, on tvrdi da je ona sasvim precizno detektovala rodno mjesto balade. No vidjećemo šta je autorica poduzela da prepozna prostor i prouči *historijske i arheološke spomenike*, da upozna poprište jedne individualne i porodične tragedije, da poput Indijane Jonesa, dopre u skrovite predjele posljednje istine o *Hasanaginici*. Nestrpljivo sam pročitao ostatak akademikove recenzije i počeo da čitam onu koju potpisuje univerzitetski profesor Muhamed Dželilović. Ništa škrtiji u pohvalama, tek mudro oprezniji, on tvrdi da je komparativna analiza omogućila autorici da *maksimalno ‘očisti’ baladu od sasvim prirodnih ‘jezičkih naplavina’ koje su se sedimentirale tokom višestoljetnog usmenog prenošenja i sporadičnog zapisivanja u različitim sredinama* (str. 232). Ta *komparativna analiza* podrazumijeva zapravo pokušaj Vahide

Šeremet da balade koje se smatraju *varijantama* Hasanaginice sagleda kao posebne pjesme, nastale na istom prostoru, iako već postoje studije koje nedvosmisleno dokazuju da su sve one nastale kasnije pod uticajem Fortis-Vukove verzije, što se sve može pročitati u tekstu Hatidže Dizdarević, objavljenom i u knjizi Vahide Šeremet.

Tu se moja nevjerica pretvorila u čuđenje, jer profesor Dželilović smatra da je *čišćenje* balade nešto sasvim prihvatljivo i pohvalno iako to podrazumijeva bahate intervencije u tekstu koji smo poznavali kao spomenutu Fortis-Vukovu verziju *Hasanaginice*. Ne bi li me kao čitaoca uvjerio da Šeremet piše epohalno važnu studiju, on nastavlja profesorski strogo da obrazlaže svoje stavove, pletući gorke silogizme koji se završavaju paradoksalnim konkluzijama. Iako *višeslojna analiza* gospođe Šeremet djeluje *naivno*, kako kaže profesor, ipak *sam koncept njene studije je od samog početka vrlo jasan, i rekao bih, logičan bez metodološke pretencioznosti* (str. 231). Prevedeno na jezik logike, ovo bi moglo da glasi i ovako: iako je nešto naivno, dakle ne baš najbolje, ipak mu je koncept jasan i logičan bez metodološke pretencioznosti! Profesor je mogao reći jednostavno da je autorica napisala jednu naivnu knjigu bez ikakvog metodološkog okvira i tako bi izbjegao zaumni eho svoje rečenice. Ali, baš kao i akademik, on hvali rad Vahide Šeremet, čak vidi u njemu naučnu objektivnost i specifičan ton *iskrenosti, intimnosti i personalnosti* kao elemente *spretno upletene u centralne tokove naučnoistraživačke objektivnosti* (str. 232).

Zašto izdvajam ovih nekoliko mudrih tvrdnji iz recenzija koje potpisuju jedan uvaženi akademik i jedan uvaženi profesor? Ne da bih se naslađivao (mada ni to nisam propustio) njihovim uzaludnim pokušajima da pseudonaučnim jezikom opravdaju postojanje jedne nenaučne knjige, nego zato da bih analizu o kojoj je ovdje riječ usmjerio prema onim njenim kvalitetima koje recenzenti u duetu *rekognosciraju* slažući se da se radi o veoma vrijednom djelu, o ozbiljnoj naučnoj studiji.

2. Maštarije o Hasanaginici

Studija Vahide Šeremet ima nekoliko dijelova čiji naslovi ponekad zvuče kao oni iz tabloida:

Uvod, Geopolitičke prilike u kojima je nastala *Hasanaginca*, *Hasanaginca* je nastala na bosanskom jeziku, Razlozi zašto je čuvana i usmeno prenošena, Fortisov zapis i odgovor od koga je zapisao, Splitski zapis, Meštrovićeva *Hasanaginica*, *Hasanaginica* Pavle Kuvelić, Moja *Hasanaginca*, O ljepoti pjesničkog izraza, Moje viđenje ove balade, Današnji doživljaj *Hasanaginice*, Drama *Hasnaginca*, Recenzija prof. Melihe Terzić *Hasanaginca*, Prof. dr. Hatidža Krnjević-Dizdarević *Hasanaginica* (prilog proučavanju usmenih balada), Dr. Muhsin Rizvić “Socijalni Aspekti *Hasanaginice*”, Zaključak, Poslije zaključka.

Nakon ovih dijelova slijedi Sažetak i abstrakt na engleskom jeziku, potom recenzije Muhameda Filipovića i Muhameda Dželilovića te bilješka o autorici. Dakle, riječ je o jednom nesvakidašnjem galimatijasu rableovske neozbiljnosti i farsičnog tona. Jer, odbacimo li ono što po svim važećim normama ne spada u studiju, dakle sve tri recenzije, zatim tekstove H. Krnjević-Dizdarević i M. Rizvića (čije postojanje u ovoj knjizi ničim nije opravdano), zatim cijelu dramu koja je u knjigu začudno inkorporirana kao njen sastavni dio, i napokon sve verzije *Hasanaginice* koje autorica navodi krupnim fontom, onda se ova *važna studija* svodi na manju polovinu knjige.

Evo kako u Uvodu autorica postavlja svoje ciljeve i obrazlaže svoje istraživačke metode koje su recenzenti prihvatili kao sasvim validne. Nakon što u početnim rečenicama konstatuje da su “nepoznati bosanski pjesnik” (autor *Hasanaginice*, op. D. Š.) i Šekspir bili savremenici, ali da su “stvarali u sasvim različitim kulturnim sredinama” (str. 5) i da jedan za drugog nisu znali (što je vrlo bitan podatak), autorica iznosi sasvim neodgonetljivu tvrdnju u kojoj se jedino može naslutiti neumoljiva tišina vjekova:

“Do danas ocjena vrijednosti ‘Hasanaginice’ nije rađena u momentu njenog nastajanja, nego znatno kasnije, kada je otkrivena” (str. 5).

Kako nešto što je nastalo nekad davno može da se vrednuje u trenutku nastajanja do danas? Nije ni potrebno obrazlagati zašto osnovnoškolci zbog ovakvih rečenica dobijaju loše ocjene. Ali ovdje se nećemo baviti stilskim odlikama ove studije, jer bi to zahtijevalo posebnu analizu. Zato ostavimo ovu izjavu da svojim neskrivenim vapajem odzvanja kroz budućnost i vratimo se cilju *Studije*. Naime, autorica svoju knjigu vidi kao

“pokušaj dopune i razrade ‘Hasanaginice (1774–1974)’ koju je priredio uvaženi književnik *prof. Alija Isaković* objavljene 1975. godine u izdanju Izdavačke kuće ‘Svjetlost’ Sarajevo” (str. 5).

Nakon tako skromno postavljenog cilja, autorica će reći, skoro uzgred, ali znalački autoritativno:

“Baladu ‘Hasanaginica’ je ispjevao narodni pjesnik davne 1646. godine” (str. 6).

Već na samom početku, što je manir *vrskih i objektivnih* istraživača, zauvijek je riješeno jedno od pitanja koje se i ne postavlja u nauci o književnosti, tj. kada je tačno ispjevana neka narodna pjesma. Pošto nam je otkrila vjekovnu tajnu o godini nastanka najpoznatije naše balade, autorica citira Isakovićevo hladno nabranje imena nekih značajnih prevodilaca Hasanaginice, tek kao kontrast onom svom nadahnuću koje će se, nekoliko redova kasnije, prelići kaskadama aoristnih glagola:

“Tako nas ova muslimanska balada o plemenitoj Hasanaginici, i bez pravog imenovanja, otkri učenom svijetu, ukaza na veličanstven poetski stvaralački dar našeg čovjeka, postade prvi ambasador naše kulture, postade prvi književni

eksport, izuzetnog intenziteta i neslućenih razmjera, i postade plodonosan podsticaj mnogima” (str. 7).

Onda će sebi, kao zastupnik “što je moguće preciznijih i objektivnijih istraživačkih metoda” dopustiti ovaj neodoljiv lirski momenat:

“I kad je konačno dolepršala gnijezdu iz kog je nekad prhnula u život, ono je bilo pretijesno, pjesma je bila dio velikih literatura, jedan od rijetkih uzora i jedna od zamamnih inspiracija” (str. 7).

Već na stranici 9 svoje *studije* autorica tvrdi da je razriješila tajnu jednog od najzagonetnijih stihova *Hasanaginice: A ljubovca od stida ne mogla*. Drugi dio stiha u kojem se spominje stid njoj je sasvim jasan i to objašnjava vrlo precizno, objektivnom metodom sjećanja:

“Meni je značenje ove riječi otkrila, ustvari objasnila moja rahmetli majka, jer za nju to nije bila tajna, to je bilo nešto normalno, kako je Gezeman ispravno i pretpostavio: ‘*da je to sastavni dio života, nešto što se podrazumijevalo*’”. (str. 9).

Iako se u studiji obično navodi izvor na koji se istraživač referiše, autorica to ipak ne radi, pretpostavljajući valjda da je Gezemannovo mišljenje opštepoznato u nauci pa ga stoga ne treba posebno apostrofirati. Ali tim problemom pozabaviću se kasnije.

U svojoj recenziji prof. Dželilović kaže kako autorica *čitaoca upoznaje sa najširim historijsko-civilizacijskim kontekstom* (str. 231) unutar kojeg je nastala balada. On misli na drugi dio njene *Studije* u kojem se iznose zapazanja Alije Isakovića o Kandijskom ratu, o Pintorovićima i Imotskoj krajini, a onda se to kratko prepričavanje historijskih dogodovština pretvara u putopisnu prozu očaravajuće patetike. Naime, metod je jednostavan: autorica želi da bude *na licu mjesta* pa kreće u pohode prostoru gdje se po njenom čvrstom uvjerenju odigrala drama opjevana u *Hasanagi-*

nici, da bi na osnovu toga utvrdila i mjesto gdje je istoimena junakinja sahranjena. Ona kaže:

“Imala sam informaciju da je Hasanginca sahranjena ‘Između dva bunara’ u Zagvozdu, a ne pored Modrog jezera blizu Imotskog, tako da me je ta spoznaja dovela tamo 2007. godine da to mjesto posjetim” (str. 11).

Ushićena tim putovanjem, autorica ne propušta da pojasni širi *historijsko-civilizacijski kontekst* u kojem je balada nastala, iznoseći pritom niz nedokazivih tvrdnji:

“Bila sam jako iznenađena dok sam se vozila ka Zagvozdu na koliko stećaka sam naišla pored puta. To je obilježje bogumila, a time i muslimana koji su živjeli na tim prostovima” (str. 11).

Malo dalje otkrivamo da je ona svoje istraživačke metode usavršila pažljivim opserviranjem okoline:

“Usput sam tražila da vidim Hasanagine dvore, zamišljala sam ih na nekoj uzvisini kao kule, ali ništa nisam vidjela” (str. 11).

Ozbiljan istraživač mora očekivati da vidi dvore spomenute u baladi, jer se oni – sjetimo se – bijele u gori zelenoj, ali budući da ova balada govori o nečemu što je bilo jako davno, te 2007. godine ništa nije remetilo posvemašnje zelenilo.

Nakon što su joj neke mještanke kazale put do tzv. *Hasaniginićinih bunara*, autorica kreće k njima *kozjom stazom kroz šipražje* da bi svoje hipoteze potvrdila svojim uvjerenjima:

“Plašila sam se zmija i bila sam sama, ali nakon nekoliko stotina metara naišla sam na bunare. Jedan je već bio zatr-

pan, drugi je prelijep sa spiralnim obloženim bijelim kamenom, a u trećem ima još vode pored kojeg se nalazi izdubljeno kameno pojilo. Nisam nigdje vidjela nišane njene, ali sam joj proučila Fatihu pa se nadam da će joj stići. Duboko vjerujem da je upravo tu sahranjena. Ona nije gradila bunare da bi nosili ime po njoj. Ona upravo leži u njihovoj blizini” (str. 13).

Dosljedna ovakvoj metodi koja se sastoji od tvrdnji na osnovu ličnog uvjerenja, autorica dolazi do epohalnog otkrića – mjesta na kojem je pokopana skromna Hasanaginica.

“Kad je nastupila smrt, pored Hasanaginih dvora, dan je bio već odmakao. Prema običajima po islamu, u roku od 24 sata treba da se spusti tijelo u zemlju. U tom momentu ko je imao pravo, primat da odluči gdje će biti ukopana. Ona nije bila Kadijina žena, ali nije bila ni Hasanagina, brat Pinto-ronović je trebao da donese rješenje, a cijenim da je prevagnula odluka da bude blizu svoje djece. Najvrednije mjesto u sklopu Hasanaginog imanja je dio avlije, gdje su bunari, u bezvodnom kršu, gdje se svaki dan ide po nju i da je ona, voda, ujedno i život. Upravo, ovo su moji argumenti da je njen mezar tu, a ne pored Modrog jezera” (str. 13).

Privodeći svoj *putopisno-historijski* odjeljak kraju, autorica goneta nastanak borove šume na jednom mjestu nadomak nevidljivih *Hasanaginih dvora* i sjetno opisuje svoje muke s jednim kamenom koji je – to je njoj poznato – dio razrušene kule Hasanagine.

“Poznato mi je da je kula zapaljena i porušena za vrijeme Hasanaginog života. Tu sam naišla na gomile kamena, ali vremenom to je postao prirodni kamen a ne građevinski” (str. 14).

Kamen je postao nešto što nije bio – postao je prirodni kamen, a nije postao građevinski. Šta je onda bio taj zagonetni kamen? Čak i da je bio građevinski, kako je, usljed kakvih geoloških mijena, postao prirodni? Ne smatrajući ta pitanja važnim za utvrđivanje mjesta Hasanaginicine tragedije, autorica dalje pripovijeda o kamenu:

“Usput sam naišla na jedan probušeni i ponijela ga svojoj kući kao suvenir sa Hasanaginih dvora” (str. 14).

Adrenalinsko uzbuđenje je neupitno, jer je mogla sama da podigne kamen, ali kasnije: *kad sam došla kući trebalo mi je tri dana da nađem ko će mi ga iznijeti iz kola. Čim uđem u svoju baštu, pogled mi prvo na njega padne...* (str. 14).

Raspolažući saznanjima koja se ne objašnjavaju, autorica sada može, čak i bez uobičajenog argumentiranja na osnovu uvjerenja, utvrditi i godinu u kojoj se desilo sve što je balada opjevala.

“U borbama Hasanaga je ranjen 1646. godine i te iste godine odigrala se životna drama koju je narodni pjesnik pretočio u najljepšu baladu na svijetu” (str. 15).

Šta je dakle jedan od ciljeva ove *studije*? Vahida Šeremet hoće da kaže kako je Hasanaginica zapravo *Hasanaginca*, zatim da je mjesto koje je u svom istraživačkom pohodu posjetila mjesto opjevane tragedije; da je kamenje na koje je naišla kamenje sa Hasanagine kule, a da su bunari i okolina pripadali Hasanagi te da je nesretna kaduna sahranjena tamo gdje ona kaže da jeste. I ne samo to. Maštarije kojima je ispunila stranice čine da posumnjam i u njeno postojanje. Jer samo bi nečija književna kreacija mogla tvrditi da je otkrila značenje najzagonetnijeg stiha: *A ljubovca od stida ne mogla*, tumačeći ga na ovaj način:

“Razlog zašto ona ne posjećuje svoga muža je stid da ne može da napusti kuću, jer je porođena sa petim djetetom i čuva mu četeresnicu” (str. 87).

Sintaksom se, naravno, nećemo baviti, jer ovakvo otkriće i ne mora biti uokvireno u precizniju rečeničnu strukturu; niko, naime, neće ni pomisliti da se uz Hasanaginicu porodilo i njeno dijete. Dakle, četeresnica je razlog stidu i to je ono što Vahida Šeremet otkriva u svojoj studiji u *Hasanaginici*, slavodobitno uzvikujući istinu s kojom se moramo složiti:

“O ‘stidu’ koja je ključna riječ u baladi napisane su studije, ali do sada niko nije došao do ovog tumačenja” (str. 87).

Bila stvarna ili ne, Vahida Šeremet, nadalje, hoće da otkrije svijetu ono što je na kraju svoje knjige izrekla u nekoliko nezaboravnih riječi:

“...nalazim se na kraju ove Studije pred jednim svjetskim otkrićem u književnosti, pred pjesnikinjom koja je ispjevala najviše stihova na svijetu do sada” (str. 219).

Ko je ta čudesna pjesnikinja? Šta je ona sve ispjevala? Na ova pitanja čitalac mora čekati, jer Vahida Šeremet, diskurzivnim doskočicama neprestano najavljuje otkrića i to je jedan od posebnih kurioziteta ove *Studije*. Autorica, kao da se poigrava s čitaocima, u nekoliko navrata, nakon što najavi neki konačni zaključak, upućuje na fusnote u kojim stoji: *Izmjena na kraju Studije* ili *Odgovor je na kraju Studije* (str. 25, 48, 86, 97). Time njena knjiga dobija karakteristike rebusa koji se rješava suptilnom kombinacijom strpljenja i pretpostavljanjem mogućih odgovora. Ali da poštedimo čitaoce tolike neizvjesnosti i pustimo da autorica redom obrazloži šta je sve otkrila:

“Po meni nedvojbeno mezar “Kod tri bunara” u Zagvozdu pripada Hasanaginci zato što toponim ovaj u Zagvozdu živi, a i stihovi kojim je opjevano ovo mjesto upućuju na Hasanagincu” (str. 217).

Usmeno predanje *pomiješalo* je tajanstvene mezare i autorica sada, *po sebi nedvojbeno*, ispravlja tu povijesnu zabludu:

“Drugi mezar je mezar njene najstarije kćerke Fatime Arapović, udate za mlađeg Imotskog kadiju, brata Imotskog kadije koji je isprosiu njenu majku. Ona je autor ‘Hasanaginice’, ona je njen tvorac i to je razlog zašto je u narodu ostala spona i poštovanje prema pjesnikinji Fatimi Arapović i zabuni da je ona Hasanaginca. To se tako duboko isprepletalo da i ime Fatima je pripisano Hasanaginci, a i prezime im je objema pripadalo Arapović, tako da i mezari su im se pomiješali” (str. 217).

Sintaksa je, već smo rekli, ovdje sporedna stvar; važno je da sve rečeno vodi sintezi: ista ta Fatima, kćerka Hasanaginicina, jetrva svojoj majci i autorica balade o njoj, ispjevala je

“oko 70.000 stihova po mojoj spoznaji u ovom momentu što je znatno više od Homerovog opusa koji iznosi oko 48.000” (str. 219).

3. Studija koja to nije

Iako je autorica zaključila da je *Hasanaginica najljepša balada na svijetu* čitajući je u onoj verziji koja se smatra Vukovom recenzijom, njoj se ta varijanta nije sasvim svidjela pa se usudila da je podvrgne vlastitoj lingvističkoj hirurgiji. Smatrajući da nešto što je najljepše može ostati najljepše samo nakon *čišćenja* od jezičkih naplavina, ona većinu svoje *studije* piše samo zato da bi je finalizirala svojom verzijom *Hasanaginice* i da bi svoje fantazme ukoričila u nešto što će nazvati studijom. Pošto je recenzenti ne dovode u pitanje, valjalo bi najprije reći šta studija podrazumijeva.

Tanja Popović u *Rečniku književnih termina* ovako je definira:

“**Studija** (lat. *studium* – ispitivanje, proučavanje), naučni spis iz oblasti društvenih ili prirodnih nauka, obično ogra-

ničen na proučavanje i **tumačenje** jednog određenog problema. Studiju odlikuje analitičko ispitivanje i sintetičko zaključivanje, a svaka studija poseduje naučni aparat koji između ostalog sadrži dokumentaciju koja potkrepljuje iznesene navode, iscrpnu **bibliografiju** koja je korišćena pri izučavanju predmeta itd. Književne studije najčešće su naučne i kritičke analize pojedinih književnih dela, celokupnog **opusa** jednog pisca, određenih književnih **pravaca** i **perioda**, nekog književnog **žanra** itd. (Tanja Popović: *Rečnik književnih termina*, Logos Art, Beograd, 2007, str. 705).

Dakle, studiju bi, između ostalog, trebalo da karakterizira *analitičko ispitivanje i sintetičko zaključivanje*, zatim *naučni aparat, dokumentacija koja potkrepljuje iznesene navode* i iscrpna *bibliografija* – da izdvojim samo najznačajnije elemente. Da li studija Vahide Šeremet ima ove odlike? Autorica doista na svoj način analizira i na svoj način zaključuje, ali da vidimo da li ona analitički ispituje i sintetički zaključuje. Proverimo to samo još na nekoliko primjera, jer bi navođenje svih premašilo okvire ovog teksta. U poglavlju *Hasanaginca je nastala na bosanskom jeziku* autorica se bavi problemom koji predstavlja humornu stranu njenog istraživanja:

“Nakon 128 godina po nastajanju, tj. šest do sedam generacija ju je usmeno prenosilo te se dobila mješavina bosanskog i morlačkog jezika” (str. 18).

Jedan *vrhunski istraživač*, kako autoricu naziva akademik Filipović, morao bi nešto reći o Morlacima i o morlačkom jeziku, te o razlikama u odnosu na bosanski kako bi tvrdnje postale suvisle. Ali umjesto toga, ona kaže da se u Dalmaciji *ne oslovljavaju udate žene po mužu* iz čega se izvodi vanredan lingvistički zaključak:

“U bosanskom jeziku izbačeno je slovo ‘i’ tako da je ona Hasanaginca, a ne Hasanaginica” (str. 18).

Zašto je i u kojim uslovima to famozno *i* nestalo, to će ostati neriješeno, ali važno je da su recenzenti saglasni s takvim stavom, vjerujući da je reduciranje vokala u savremenom govornom bosanskom jeziku neoboriv argument kojim se mogu potkrijepiti maštarije Vahide Šeremet. I akademik i profesor su nesumnjivo uvjereni u njene *precizne i objektivne istraživačke metode*, u njeno *analitičko* ispitivanje povijesnih zakonitosti. “U sadašnjem vremenu zbog ekonomske neovisnosti gubi se iz upotrebe oslovljavanje udate žene po mužu”, kaže Vahida Šeremet i nastavlja:

“Moja majka spada u red možda posljednjih, i ona je oslovljavana od strane vanjskog svijeta (ne u kući ni familiji) sa Fadilaginca” (str. 19).

Slijedi sinteza:

“Kako jezik traži lahkoću izgovora mnogo je jednostavnije reći: ‘Hasanagincini bunari’ nego ‘Hasanaginičini bunari, Hasanagincina djeca’ nego ‘Hasanaginičina djeca’ odnosno Fadilaginca nego Fadilaginica **i tu je osnovno uporište u promjeni naziva ove balade na način kako se govori u sredini kojoj pripada**” (str. 19, podvukao D. Š.).

Pošto je *čišćenje* balade od jezičkih sedimenata pohvalan posao, autorica to čini u nekoliko navrata; zapravo njena se analiza sadržaja balade uglavnom temelji na preinačenjima pojedinih mjesta koja joj ne zvuče pametno ni jezički uvjerljivo. Ona taj poduhvat smatra izvjesnom žrtvom:

“Vremenom, kako su se neki izrazi deformisali, izvitoperili poput naplavine navukli, smogla sam snage da ih ispravim, očistim u baladi od samog naziva do melodijskog ritma” (str. 8).

Poput arheologa koji pažljivo čisti okamine, autorica bišće po stihovima ne bi li se podudarili s nepatvorenom čistotom zamišljenog prauzorka. Ili, kako to ona sama slikovitije dočarava:

“To poredim sa starom džezvom, na koju je vrijeme navuklo patinu, a dobri majstor ju je očistio, kalajisao, izvukao savat, tako da je bljesnula svom svojom ljepotom, a sačuvala svoju starost, mnoge uspomene i legende koje su se uz nju vezale” (str. 8).

Laštenje jedne džezve u svijesti autorice predstavlja posao po svemu sličan analizi jedne balade. *Izvući savat iz Hasanaginice* znači, po njenom mišljenju, napisati original na osnovu falsifikata; ona će stvoriti neku vrstu simulakruma koji je stvarniji od stvarnog. Tako u dijelu *Moja Hasanaginca* ona objašnjava zašto treba promijeniti sintagmu *u džepe svione*.

“Džep može biti unutrašnji ili vanjski, veliki ili mali, ali da li je svileni ili crveni narodni pjesnik ne vidi i nevažno je. Najlogičnija je zamjena sa ‘svoje’, tako da stih treba da glasi ‘već se maša za džepove svoje...’” (str. 71).

Preinačavanja pojedinih izraza su brojna; navodimo samo najzanimljivija:

“*knjiga oprošćenja*’ ne postoji u kontekstu balade, postoji samo ‘*knjiga otpušćenja*’” (str. 72); “Stihove *Al’ je snijeg, al’ su labudovi* zamijenila sam sa *Jal’ je snijeg, jal’ su labudovi*, pošto je *ali* rastavni veznik, ovdje može i pitanje: Je li snijeg, je li su labudovi? Ako se ‘je li’ zamijeni sa starijim izgovorom ‘ja li’, odnosno skraćeno sa ‘jal’ onda melodija jezika mi naliježe na jednu patinu u izgovoru bosanskog jezika i mnogo mi ljepše zvuči od ‘al’ je snijeg...” (str. 73).

I dalje se suzdržavajući od komentara autoričine sintakse, ovdje skrećem pažnju na neoprezno zadiranje u elementarnu gramatiku, jer veznik *ali* nije rastavni nego suprotni, a u izrazu koji autorica predlaže (*jal'*) trebalo bi pisati rastavljeno upitnu riječcu *li* bez obzira na to da li je grafem zamijenjen apostrofom ili ne. No to su sporedne omaške koje konačnom cilju – da se *otkrije nešto novo* – jedva da išta škode.

Da bi svoje *rezbarenje* balade upotpunila, autorica *Studije* će u dijelu po naslovom *O ljepoti pjesničkog izraza* objasniti zašto je balada Hasanaginica najljepša na svijetu. Ona tumači nekoliko stihova i zaključuje da ljepotu njihovog izraza “svakako daje punoća bosanskoga jezika” (str. 78). S tim u vezi je zanimljivo objašnjenje sintagme “u ranama ljutim” od kojih boluje Hasanaga:

“Doživljam da je kod Hasanage otvoreni prelom kosti, da se rana zagnojila, inficirala, bolna, sa temperaturom, da prijeti gangrena i da je zbog toga ostao u planini, jer nije mogao da dođe na konju do bijelih dvora” (str. 79).

Naravno, lični doživljaj istraživača, ako se opet osvrnemo na učevne recenzente, samo doprinosi preciznosti i objektivnosti, pogotovo ako jezik studije donekle stilski oponaša epske retoričke obrasce.

Kad se kaduna obraća svatovskom starješini riječima *Bogom brate, svatov starješina*, ona time pokazuje

“odnos žene u Islamu prema muškarcima koji nisu u srodstvu, jedan suzdržan, kulturni odnos ali bez privatnosti” (str. 82).

Slijedeći ovu logiku, šta bi trebalo zaključiti o ženama koje nisu u *Islamu* – da su *nesuzdržane* prema *muškarcima koji nisu u srodstvu* (valjda s njom, a ne u međusobnom), da su nekulturne, i da bi se one u sličnim prilikama, kada ih nasilno odvajaju od djece i nasilno ih udaju, ipak privatno sašaptavale s nepoznatim?

Stihovi *Vrati nam se, mila majko naša / da mi tebi užinati damo* sadrže jednu izmjenu – umjesto *vrati nam se* autorica predlaže da treba stajati *svrati nam se*, a onda objašnjava ljepotu izraza:

“Kod svih majki na svijetu najveća briga je da joj djeca nisu gladna, a sada djeca su preuzela brigu da svoju majku nahrane, da ona nije gladna!” (str. 83)

Ovu srceparajuću rečenicu autorica završava lepršavom sentencom:

“Životni paradoksi...” (str. 83)

Komparativnu analizu zatim nastavlja tumačenjem stihova iz različitih verzija *Hasanaginice*, pri čemu tvrdi da se radi o baladama koje su nastale u isto vrijeme i na istom prostoru (*Hasanaginica* iz *Splitskog zapisa*, Meštrovićeva varijanta i varijanta izvjesne Pavle Kuvelić), prepričavajući uzgred ponešto iz Isakovićeve knjige, a ponešto iz teksta M. Rizvića o *Socijalnim aspektima 'Hasanaginice'*, naravno, ne navodeći izvore.

4. Nenaučni aparat i pseudoargumentacija

U spomenutom poglavlju '*Hasanaginca*' je nastala na bosanskom jeziku autorica citira Ivana Lovrića, koji je, po njenim riječima, “napisao knjigu '*Bilješke o Fortisovom putopisu*' 1776. godine” (str. 17). Iz fusnote koju navodi vidimo da autorica o Lovriću i o njegovoj knjizi govori služeći se sekundarnim izvorom, jer ukazuje na Aliju Isakovića i njegovu knjigu *Hasanaginica 1774-1974*. Ona zatim citira cijeli jedan dio ne navodeći izvor pa nevjesticom korištenjem navodnika i kurziva pravi posvemašnju zbrku da više nije jasno ko je autor tih redova: Isaković, Lovrić, Fortis ili ona sama. Ispostaviće se da ona preko Isakovića navodi Lovrića koji navodi Fortisa, da u stvari citira jednu fusnotu iz Lovrićeve knjige *Bilješke o Putu po Dalmaciji opata Alberta Fortisa i život Stanislava Sočivice* (Izdavački zavod Jugoslavenske akademije, Zagreb, MCMXLVIII, str. 105), čiji naslov gospođa Šeremet također piše pogrešno. Da je čitala knjigu koju citira, njenoj pažnji ne bi promakla ova rečenica koja stoji kao moto

odmah ispod naslova Lovrićeve knjige: *Ne treba odmah vjerovati svemu što se pripovijeda; mnogi izmišljaju, da prevare, a mnogi, jer su prevareni. Seneca, O srdžbi.*

Dakle, ona nije imala uvid u Lovrićev rad, kao što nije imala uvid u rad mnogih autora na koje se referiše. Tome svjedoči nedostatak fusnota i bibliografije. U cijeloj *studiji* (prebrojao sam!) ima svega osam fusnota koje ukazuju na stručnu literaturu, i to: jednom se citira Gezemann na str. 7, jednom se ukazuje na rad *Atlagići u narodnoj povijesti i narodnoj tradiciji* Alije Nametka (str. 12), dva puta se ukazuje na knjigu *Hasanaginica 1774 – 1974* Alije Isakovića (str. 17 i 28), drugi put se preko nje citira Ž. Muljačić, jednom se ukazuje na tekst Duška Kečkemeta, ali se kao izvor navodi samo list *Slobodna Dalmacija* i datum izdanja, ne i naziv teksta (str. 31), dva puta se navodi R. Medenica (str. 58) i jednom, na istoj stranici, H. Barić. Medenicu i Barića autorica citira preko teksta *Hasanaginica (prilog proučavanju usmenih balada)* H. Dizdarević-Krnjević koji se odnekud našao u ovoj *studiji* (str. 151-197), ali se to ne navodi pa ispada da je autorica čitala oba izvora. Na kraju knjige nema popisa bibliografskih jedinica niti bilo šta slično što ukazuje na korištene izvore. Ali posebnu pažnju svakako zavređuje jedinstven postupak interpolacije, tj. umetanja vlastitih zapažanja u tuđi tekst. Teorija je opisala postupke kolažiranja, intertekstualnosti, citatnosti i sl.; posebno se bavila problemom interteksta i metateksta, pojmovima autorstva i originalnosti; objasnila je kada, zašto i kako autori u vlastitom tekstu navode tuđi, ali još se nije pozabavila slučajevima u kojim autor dijelove svog teksta upisuje u tekst drugog autora. Vahida Šeremet tako u svojoj knjizi navodi cijeli tekst H. Dizdarević-Krnjević (*“Hasnaginica: prilog proučavanju usmenih balada”*), koji smatra *najsveobuhvatnijim*, čak mu ispisuje gotovo cijelu stranicu pohvala (doduše ispod naslova koji govori da tekst pripada Hatidži Dizdarević-Krnjević), a ipak nagovještava da će mu suprotstaviti svoje stavove:

“Stoga ću – kaže Vahida Šeremet – kroz tekst dr. Hatidže Dizdarević-Krnjević praviti paralele i nadam se dati rješenja” (str. 151).

Ona ne kaže o kakvim rješenjima je riječ, kakve su to paralele, čemu one služe. Ali navikla da *čisti* tekstove od nepodopština, ona i ovaj podvrgava

nemilosrdnoj metodi sakaćenja prekidajući ga svojim komentarima, ne da obrazloži već da nešto negira, a ponekad tek onako – da čitalac ne zaboravi na njeno postojanje.

Predlažem samo nekoliko neponovljivih intervencija.

H. Dizdarević-Krnjević na jednom mjestu kaže:

U Murkovojoj varijanti video je i H. Barić 'tipičan primer za degeneraciju jedne lepe pesme, a i jednog motiva'.

Tu će se uplesti Vahida Šeremet (citiram samo dvije početne rečenice njene replike):

Ne prihvatam ovu tezu o varijantama 'Hasanaginice'. U napred datom tekstu dala sam objašnjenja zašto su sve četiri izvorne balade, a da kroz vrijeme su pretrpjele određene izmjene (...)' (str. 161).

H. Dizdarević-Krnjević propituje stavove G. Gezemanna u vezi sa motivom stida i kaže:

Pitanje zašto stid nije motivisan spada u isti onaj niz pitanja u koji i zagonetka zašto Banović Strahinja prašta nevernoj ljubii.

Ovu rečenicu Vahida Šeremet pogrešno shvata pa ljutito uzvraća nižući besmislice:

Ovo poređenje je jednostavno neumjesno. Možda alegorija da Hasanaginca od stida, tj. da je prevarila muža ne može da ga posjeti je potpuno netačno, jer pjesnik za nju kaže: 'Dobru kadu i od roda dobra/ Dobru kadu prose sa svih strana'. (...) (str. 162).

Hatidža Dizdarević-Krnjević objašnjava motiv stida i dovodi ga u vezu sa muslimanskom sredinom, konstatujući:

Ako se u trenutku žalosti zbog gubitka voljenog bića čovek mora uzdržavati, zašto bi to bilo manje za očekivanje u jednom takvom trenutku kao što su pohode ranjenom mužu. Uostalom, pesme kazuju da ono što priliči majci i sestri ne mora da priliči i ženi, i očevidno joj i ne priliči.

Vahida Šeremet, međutim, dodaje:

Ovo je potpuno krivo poznavanje i tumačenje porodičnog života bosanskih muslimana (str. 166).

Zatim nastavlja da objašnjava kada i ko nariče za umrlim, a kada i ko ne, pa zaključuje pasus ovim riječima:

Stid koji osjeća Hasanaginca i bol u smrti ne mogu se izjednačavati, ali ipak imaju nešto zajedničko (str. 166).

Ona se ponekad i slaže s onim što stoji u tekstu H. Dizdarević-Krnjević i dopunjava rečeno banalnim i posve nepotrebnim objašnjenjima, kao da u nekom tekstualnom dijalogu uz kafu razmjenjuje sa sagovornikom utiske o važnim mjestima balade.

Takav metod, nepoznat studiji kao takvoj, ne samo što liči na šalu, već rezultira dvogubim tekstom koji zapravo nije ničiji.

5. Vahida Šeremet, spisateljica Hasanaginca

Poput Borgesovog Pierrea Menarda, pisca *Don Kihota* i Vahida Šeremet ima vidljivo i nevidljivo djelo. U njenoj kratkoj biografiji stoji da je završila Ekonomski fakultet i da se njeno vidljivo djelo sastoji i od priča čiji naslovi zvuče doista *menarovski*: *Nikola Tesla i moja mama*, *Kalemljenje jezika*, *Planetarni sistem – Nova civilizacija – Kur'an – Biblija – Stara civilizacija*, *Kontinuitet bosančice* itd. Ni za jedno od ovih djela nije naveden podatak gdje su i kada štampana. Ali ono po čemu je stekla po-

zornost akademskih krugova, prije svega jednog akademika i jednog univerzitetskog profesora, njeno je originalno djelo, balada *Hasanaginca*. Upoređujući je sa narodnom baladom *Hasanaginica*, čitalac će lako uočiti neke leksičke razlike, ali i mnogo važnija razlikovanja u značenjima. *Falsifikovana* Fortis-Vukova verzija npr. kaže:

šta se bjeli u gori zelenoj?

što je predvidiv uvod u slavensku antitezu, formalizovan deseterački obrazac bez inventivnog impulsa, dok stih kojim svoju baladu započinje Vahida Šeremet u posve drugačijem tonu prilazi beskraj u neizvjesnosti:

šta se bjeli u gori zelenoj?

Pažljiv čitalac osjeća da je u posljednjoj verziji naznačeno i rješenje svih dilema koje su desetljećima zaokupljale istraživače i istraživačice. No takvu analizu ostavljam nekom ko bolje poznaje poetsku magiju i njene tanane odjeke. To već spada u nevidljivo djelo spisateljice najljepše balade na svijetu i treba mu pristupiti s više pažnje.

Ostaje samo da se naglasi: Vahida Šeremet je autorica jedne monodrame pod naslovom *Umihana Čuvidina* i inovatorica sa svjetskim priznanjima iz različitih oblasti. Ona je uspješno izliječila šljivu od *šarke*, a njen rad *Plum pox potyvirus* prihvaćen je na XI međunarodnom simpoziju o bolesti biljaka, na Cornell Univerzitetu u Americi. Konačno, treba izdvojiti i neosporno fascinirajući naslov njenog rada *Uticaј kiselih kiša na roze hortenziju* koji je visoko ocijenjen te uvršten na XII međunarodni simpozij o bolesti biljaka, održan 2013. godine u Arushi, negdje u Tanzaniji.*

Zaključak

Ako analitičko istraživanje podrazumijeva puko preporučavanje korištenih izvora, banaliziranje stihova koji se tumače, emocionalno ushićenje, neargumentirano donošenje zaključaka, oskudnu literaturu, putopisne pasaje i negramatične rečenične konstrukcije, onda knjiga Vahide Šeremet jeste studija. Ako je sintetičko zaključivanje isto što i donošenje za-

ključaka na osnovu sjećanja i osjećanja, na osnovu vlastitog doživljaja, na osnovu trenutnog nadahnuća, na osnovu onoga što je nedokazivo jer je izmaštano, onda je ova knjiga studija i zato.

Ali pošto sve navedeno ne spada ni u analitičko istraživanje ni u sintetičko zaključivanje, onda se može zaključiti samo jedno: da knjiga Vahide Šeremet nije studija, bez obzira na to šta o njoj misle i pišu njeni recenzenti. Čak i ako razmotrimo nakratko sljedeći važan element jednog istraživačkog rada kakav je studija – naučni aparat i argumentaciju – shvatićemo da su recenzenti, jedan akademik i jedan profesor, iznevjerili vlastita zvanja, jer su namjerno zatvorili oči pred onim što je evidentno. Vahida Šeremet ne raspolaže naučnim aparatom kao što ni njena argumentacija nema nikakve veze s naukom. Njen jezik nije ni naučni ni esejistički, a nije ni literarni ni kolokvijalni. Da bi bio nešto od spomenutog, trebalo bi prvo urediti sintaksu koja u njenoj knjizi škripi u svakom retku. A da bi argumentacija bila validna, trebalo bi mnogo više. Intervenišući npr. u tekstu H. Dizdarević-Krnjević čak petnaest puta, Vahida Šeremet uglavnom pogrešno razumijeva ono što je napisano, ili objašnjava objašnjeno i ponavlja već rečeno, ne dolazeći ni do kakvih rješenja iako ih je najavila. Ipak, takav odnos prema jednom relevantnom naučnom djelu recenzenti su smatrali legitimnim. Sudeći po tome, oni bi blagonaklono ocijenili, vrednujući to kao istraživački rad, i dječije šaranje po Rembrandtovoj slici.

Postmoderna je proslavile lucidne učenjake, intelektualne ekscentrike, neoriginalne umjetnike, pjevače-pjesnike, domaćice-spisateljice, glumce-pisce, pjevačice-glumice. Postmoderna je oživjela zamrle pripovjedačke tehnike, promovirala hibridne žanrove, dala glas svemu što je rubno, marginalno, ovaplotila smislom skoro sve što je u sramnim vremenima prije nje smatrano nedostojnim pažnje učenih i mudrih, dala prostora svima da dovedu u vezu sve sa svačim – književnost sa fizikom, esej sa romanom, putopis sa esejom, kolumnu sa studijom itd. Postmoderna je poput sanjane Borgesove biblioteke gdje su u smislenom saglasju i tajnovitom sašaptavanju sve ikad napisane i sve još nezapočete knjige, bile one vrijedne ili ne. Jedino ako se tako predstavi postmoderna i vrijeme nakon nje, mogla bi se donekle objasniti pojava ne samo nepotrebnih

već i začuđujućih knjiga, začuđujućih po tome što im akademska elita omogućuje postojanje i značenje, uprkos tome što je težina njihovog besmisla neizmjerena.

Zbog svega ovoga, i uprkos pohvalama recenzenata, knjigu Vahide Šeremet *Studija Hasanaginca od 1646 godine do danas* trebalo bi držati dalje o školskih biblioteka i fakultetskih silabusa, osim ako se tamo neće čuvati kao dokaz o ekstremnom srozavanju standarda mišljenja u nauci o književnosti.

Bibliografija

Moj otac, japanski ministar teške industrije (Mirnes Sokolović)

Danilo Kiš, *Rani jadi*, BIGZ, Beograd, 1990.

Miroslav Krleža, *Hrvatski bog Mars*, Rad, Beograd, 1963.

Miloš Crnjanski, *Dnevnik o Čarnojeviću*, BIGZ, Beograd, 1980.

Rečnik književnih termina, Nolit, Beograd, 1985.

Zdenko Lešić, *Teorija književnosti*, Sarajevo Publishing, Sarajevo, 2006.

Pol de Man, *Pojam ironije* – u časopisu *Reč*, br. 27, Beograd, 1996.

Fran Petre i Zdenko Škreb (ur.), *Uvod u književnost*, Znanje, Zagreb, 1969.

Fleka na miljeu (Nenad Veličković)

Hamza Humo, *Grad rima i ritmova. Raskrsnice*, Beograd, 1924.

Hamza Humo, *Akvarel*, Narod NS, 2/1922, 10. decembar, 78, 2.

Enes Duraković, *Pjesnik životnog misterija* – u: *Bošnjačka književnost u književnoj kritici, Novija književnost, poezija*, III knjiga, prir. Enes Duraković, Alef, Sarajevo, 1998.

Radomir Konstantinović, *Biće i jezik 3*, Prosveta, Rad, Matica srpska, Beograd, 1983.

Zdenko Lešić, *Hamza Humo, pjesnik kao pripovjedač*, Izraz, br. 6, Sarajevo, 1986.

Slavko Mićanović, *Hamza Humo (Pogovor Izabranim pjesmama Hamze Hume)*, Svjetlost, Sarajevo, 1954.

Muhsin Rizvić, *Prenapregnuta čulnost kao opsesija izraza*, predgovor *Izabranim djelima Hamze Hume*, knjiga I, Svjetlost, Sarajevo, 1976.

Abdulah Sidran, *Čulna sinteza Hamze Hume*, predgovor priređivača *Pjesmama Hamze Hume*, Svjetlost, Sarajevo, 1997.

Jedna međuzvezdana lektira (Maja Abadžija)

Clarke, Arthur C., 2001: *Odiseja u svemiru*, BIGZ, Beograd, 1975.

Clute, John; Nicholls, Peter, *Encyclopedia of Science Fiction*, treće online izdanje, dostupno na linku: <http://www.sf-encyclopedia.com>

James, Edward, *Science Fiction in 20th century*, Oxford University Press, 1994.

Jameson, Fredric, *Archeologies of the Future – The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso Books, New York, 2005.

Prucher, Jeff (urednik), *Brave New Words: dictionary of science fiction*, Oxford University Press, 2007.

Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction – On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven and London, 1979.

Čija je lutka Nora? (Fatima Bilčević)

www.jstor.org

Ibsen, H., *Nora* (preuzeto sa: www.elektire.skole.hr)

Nikk Magasin, *Challenging Gender Norms: Ibsen's Nora revisited* (<http://www.nikk.no/wp-content/uploads/NIKKmag20053.pdf>, preuzeto 29. 6. 2015), No. 3 – 2005.

Christensen, S. *Nora's tarantella: Dancing on the Edge of Gender Norms*. Univerzitet u Beogradu (http://zaprokul.org.rs/pretraga/136_10.pdf, preuzeto 29. 6. 2015)

Fleming, R. 2010. *Gender Performativity and the Complexities of Androgyny in Virginia Woolf's Orlando*.

(<http://web.sa.sc.edu/ink/files/2011/10/Gender-Performativity-and-the-Complexities-of-Androgyny.pdf>)

Lešić, J., *Predgovor za tri Ibsenove drame i Lutkina kuća*, Pozorište (3-4), 1978., 211-241.

Lešić, Z., *Nova čitanja. Poststrukturalistička čitanja*, Buybook, Sarajevo, 2003.

Lukač, Đ., *Istorija razvoja moderne drame*, Nolit, Beograd, 1978.

Templeton, J., *The Doll House Backlash: Criticism, Feminism and Ibsen*. *PMLA*, Vol. 104, No. 1 (Jan., 1989), pp. 28-40 (http://www.jstor.org/stable/462329?seq=1#page_scan_tab_contents)

Vilijams, R., *Drama od Ibsena do Brehta*, Nolit, Beograd, 1979.

Zastave nad Norom Helmer (Dina Vilić)

Senker, Boris, "Lutkin bijeg iz kuće" – u: Henrik Ibsen. *Nora (Kuća lutaka)*, SysPrint, Zagreb, 1996.

Lešić, Josip, "Lutkina kuća" *Drame 1*. Henrik Ibsen, Veselin Masleša, Sarajevo, 1986.

Ibsen, Henrik, *Drame 1: Lutkina kuća; Sablasti; Divlja patka*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1986.

Woolf, Virginia, *Tri gvineje*, Centar za ženske studije, Zagreb, 2004.

Strast i iluzije pripitomljene u jeziku (Goran Mrkić)

M. Žalica, *Tržnica sna*, Narodna prosvjeta, Sarajevo, 1995.

Z. Škreb i A. Stamać, *Uvod u književnost*, Globus, Zagreb, 1986.

2. Z. Lešić, *Teorija književnosti*, Sarajevo Publishing, Sarajevo, 2005.

3. M. H. Abrams, *Rječnik književnih termina*, Thomson Learning, Boston, 1999.

Za gramatičke nepravilnosti i novi ritam jezika (Mirnes Sokolović)

Stanislav Vinaver, *Nadgramatika*, Prosveta, Beograd, 1963.

Radomir Konstantinović, *Vinaverova minduša* – u: *Nadgramatika*, Prosveta, Beograd, 1963.

Fransoa Rable, *Gargantua i Pantagruel I*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2000.

Milena Pranjković, *Moj hrvatski: jezični udžbenik za šesti razred devetogodišnje osnovne škole*, Naklada Alfa, Mostar, 2011.

Miloš Kovačević; Branko Savić, *Srpski jezik i kultura izražavanja za osmi razred osnovne škole*, Zavod za udžbenike, Istočno Sarajevo, 2011.

Amira Džibrić, *Naš jezik za 9. razred osnovne škole*, Dječija knjiga – Bosanska riječ, Sarajevo, 2012.

Spisateljica najljepše balade na svijetu (Damir Šabotić)

Vahida Šeremet, “Studija *Hasanaginca* od 1646 godine do danas”; *Knjiga puta do ishodišta*, “PrintCOM” d.o.o Grafički inženjering Tuzla, Tuzla, 2013.)

Tanja Popović, *Rečnik književnih termina*, Logos Art, Beograd, 2007.

Summaries

Theory

My father, Japanese Minister of Heavy Industry (Mirnes Sokolović)

The consideration of irony here is established through several relations in the text: the irony between the characters, the irony the narrator uses in relation to the characters, the author's irony in relation to the narrator and the reader. Nevertheless, very rarely is it one-way irony: the interpretation of one of the stories from *Early Sorrows* by Danilo Kiš or some paragraphs written by Krleža and Crnjanski, are used with the aim of shedding light on relations where irony is being established, as well as its function within the text. The so-called ironic deflection gains a special attention here, and so do the direct and indirect irony. Since it is impossible to provide a universal pattern for irony detection, this text serves as a guide for detecting some of the mechanisms that can be used to create on-the-spot irony, which could prove useful for teachers in terms of adopting certain tools for recognising and including irony in the interpretation of the text. Further analysis can also reveal how

irony can have to do with the author's view on life and the world, in general.

Practice

A stain on a crocheted doily (Nenad Veličković)

The interpretation of *Aquarelle*, a poem written by Hamza Humo (which was included as obligatory in the Reader for the seventh-graders attending elementary school, by the so-called Federal Curriculum) focuses on the poem's social engagement. It states that the lyrical subject corresponds to a poor boy who sings to the bright autumn days and whose golden smile also trembles at the sight of wealth: the car flags, grocer's tent, or the cathedral's dome. The analysis concludes in stating that Humo is socially engaged – this conclusion is confirmed by analysing the poem in the context of the collection in which it was first published (*The City of Rhymes and Rhythms*, 1924) as well as that of the political (and cultural) programme of the Sarajevo magazine called *Narod*, in which it was published, two years before that. Although the method demonstrated in this interpretation exceeds the needs of a class, as well as children's interests, it can help the teacher comprehend and bring to consciousness his/her own role in the indoctrination through literature.

An interstellar reading (Maja Abadžija)

2001: A Space Odyssey by Arthur C. Clarke (another obligatory reading for the eighth graders) is interpreted with a special emphasis on the connection between the book and its film adaptation by Stanley Kubrick. One of the biggest challenges for a teacher is to run a parallel analysis of the movie and the book and to point out the similarities, as well as the discrepancies (especially that of Clarke's decision to be involved). The interpretation suggests a couple of discussion topics for literature classes, explaining that this kind of reading can serve as a starting point for talking about important issues such as technology, robots and people, environmentally irresponsible behaviour, science and ethics, curiosity as such and the exploration of the unknown – in other words, delicate issues which can be brought into the context of our civilisation, and literature classes, in general.

Double reading

Whose doll is Nora? (Fatima Bilčević)

This interpretation of Ibsen's play *Nora/A Doll's House* is focused on the last scene, where Nora leaves her home and family. This scene is usually the point of disagreement and dissent of many critics, whether it refers to the play itself, the leading character or Ibsen's engagement. The text offers an overview of these critiques, which portray the drama either as the clearest and deepest expression of *the female question* up to that point in history, or as an expression of every person's need for self-realization. However, the interpretation also draws attention to the one-sidedness of Nora's declamation of women's emancipation, as well as the lack of motivation seen in the last act of her acuteness of judgement and self-realization. Nora's language register, as that of a women's rights activist, has nothing in common with the way she speaks earlier on in the drama. By playing the role of a doll, first in her father's and then in Helmer's theatre, Nora – according to this interpretation – ends up being a doll in Ibsen's theatre which was supposed to free her of that role.

Whose Flag Does Nora Helmer Fly (Dina Vilić)

This interpretation focuses on Ibsen's play *Nora* or *A Doll's House*, including a critical review of one of the prefaces (the most frequent ones in students' editions) where Nora is presented as an infantile woman controlled by her husband – an interpretation which is not based on the original text. It also includes a critical review on the feminist analysis of the play, which reduces Nora to women's rights struggle by overlooking the mechanisms which Ibsen uses to question the 19th century society and culture. It tells us about things that should be avoided in a literature class: namely, the lack of interpretation implies discrediting the play's author, the play itself, as well as preserving the basic values upon which the present-day society is constructed.

Alternative reading

The passion and the illusions tamed within a language (Goran Mrkić)

This interpretation recommends the poetry of Miodrag Žalica (otherwise completely left out of any secondary school or university curriculum) and focuses on the collection named *Dream Bazaar (Tržnica sna)*, its title syntagma and several of its poems, with the aim of discussing topics such as passion, happiness, growing up, eroticism-filled ecstasy, melancholy, fatigue, disillusionment and the realizing of life's transitoriness and inevitability of death, as well as the topics close to a teenager's point of view on life. It insists on the fact that all of these can be interesting to young readers and that his poetry should be discussed with them, if not in literature class, then on book club or literary club meetings.

For grammatical irregularities and a new rhythm of language (Mirnes Sokolović)

After presenting a few examples from language textbooks in which we can see how schools teach language in a stereotypical way, this *Nadgramatika* recommendation features Stanislav Vinaver's view on *our* language and its melodies. It goes to demonstrate how the language itself can provide a way to overcome these assigned norms and matrices. The practice of slow reading, rule-by-rule and element-by-element, clearly reflects the inadequacy of language teaching in the present-day textbooks. It is by using the work of François Rabelais that Vinaver tries to show how the nature of the profession and the need for expression urges the author to express himself in a sexual way, using vulgarisms, which are, according to *our language* teachers, to be avoided at all costs. The conclusion is that the book can serve as a warning of sorts, against the grammatical hastiness which strives to interpret everything in a clear and formulaic fashion, as if language were a clear and rational, concrete and useful concept to be easily disintegrated.

Critique

The writer of the world's most beautiful ballad (Damir Šabotić)

This critique deals with a study named *The Hasanaginica Study from 1646 to Today*, whose author is Vahida Šeremet. It demonstrates how the mere paraphrasing of the sources used and trite interpretation of the verses, as well as emotional elation, unsupported conclusions, scarce additional reading, travelogue passages and ungrammatical sentence structures have all contributed to the stultifying of the *Hasanaginica* ballad interpretation. The analysis further reveals how the two book reviewers, an academician and a professor, have come to betray their vocation by turning a blind eye to the absence of scientific apparatus and argumentation, which are indispensable for a study. The book is, and not non-ironically, then recommended for library use as a proof of utter scientific debasement of the country's current philology standards.

Sadržaj

11	teorija
	13 <i>Moj otac, japanski ministar teške industrije</i> (Mirnes Sokolović)
25	praksa
	27 <i>Fleka na miljeu</i> (Nenad Veličković)
	41 <i>Jedna međuzvezdana lektira</i> (Maja Abadžija)
57	duplo čitanje
	59 <i>Čija je lutka Nora?</i> (Fatima Bilčević)
	71 <i>Zastave nad Norom Helmer</i> (Dina Vilić)
89	alternativna lektira
	91 <i>Strasti i iluzije pripitomljene u jeziku</i> (Goran Mrkić)
	103 <i>Za gramatičke nepravilnosti i novi ritam jezika</i> (Mirnes Sokolović)
113	kritika
	115 <i>Spisateljica najljepše balade na svijetu</i> (Damir Šabotić)
137	bibliografija
141	summaries (prev. Merima Dervišić)

