

FOLIA LINGUISTICA ET LITTERARIA

—

***ČASOPIS ZA NAUKU O JEZIKU I
KNJIŽEVNOSTI
(43)***

**Filološki fakultet, Nikšić
Univerzitet Crne Gore**



UCG

Univerzitet Crne Gore
Filološki fakultet

FOLIA LINGUISTICA ET LITTERARIA – Časopis za nauku o jeziku i književnosti
FOLIA LINGUISTICA ET LITTERARIA – Journal of Language and Literary Studies

Izdavač: Institut za jezik i književnost, Filološki fakultet, Nikšić
Publisher: Institute for Language and Literature, Faculty of Philology, Nikšić

Glavni urednik / Editor-in-chief: Jelena Knežević

Urednice posebnog izdanja / Editors of Special Edition:
Aleksandra Nikčević Batričević

Uređivački odbor / Board of Editors:

Philip McGowan, Queen's University Belfast
Sanja Roić, University of Zagreb
Vesna Vukičević Janković, University of Montenegro
Carmen Birkle, Philipps University of Marburg
Ralf Bogner, University of Saarlandes
Marija Krivokapić, University of Montenegro
Ljiljana Pajović Dujović, University of Montenegro
Alexander Bierich, University of Trier
Vlasta Kučiš, University of Maribor
Aleksandra Nikčević Batričević, University of Montenegro
Aleksandra Banjević, University of Montenegro
Ana Pejanović, University of Montenegro
Radmila Lazarević, University of Montenegro
Vanja Vukičević Garić, University of Montenegro
Olja Perišić, University of Torino

Lektura i korektura engleskog teksta / Proofreading of English Text:
Matt Whiffen

email:
foliaredakcija@gmail.com

Grafički dizajn / Graphic Design:
Biljana Živković, Studio Mouse

© Filološki fakultet, Nikšić, 2022.

ZATVORENI PROSTORI

PRIRENILA ALEKSANDRA NIKČEVIĆ BATRIĆEVIĆ

CLOSED SPACES

EDITED BY ALEKSANDRA NIKČEVIĆ BATRIĆEVIĆ

SADRŽAJ / TABLE OF CONTENTS

Uvodnik / Editorial Aleksandra Nikčević Batrićević	9
Otvoreni prostori književnosti nasuprot zatvorenih prostora nacije: (trans) nacionalni (kon)tekst savremene američke i bosanskohercegovačke književnosti Selma Rajlević	13
Intersekcionalni zakon čitanja ženskog dnevnika: subjektivnost iskaza, moć riječi i topos ratnog užasa Merima Omeragić	31
Zatvoreni prostori nacije, roda i depresije u romanu Janice Galloway <i>The Trick is to Keep Breathing</i> Lejla Mulalić	51
Virginia Woolf: Vještina pisanja i ne/obični čitatelj Nina Sirković	71
Preplitanja zatvorenih i otvorenih prostora u romanima Džeka Keruaka Aleksandra Žeželj Kocić	89
Klaustrofobični prostori i atmosfera fatalizma u <i>Ubojicama</i> Roberta Siodmaka Rajko Petković	109
Uputstvo autorima	127
Instructions for Contributors	131

UVOD

U tematu naslovljenom *Zatvoreni prostori*, priređeni su radovi pristigli na našu adresu nakon održavanja naučnog skupa u Američkom uglu u Podgorici, 17. marta, 2022. godine. „Crnogorska asocijacija za američke studije dr Biljana Milatović“ do sada je organizovala više naučnih skupova, ali nam je ovaj posebno drag jer je organizovan nakon pauze u našim životima izazvane korona virusom. Na skupu su svoje radove predstavili istaknuti naučni istraživači i istraživačice iz Crne Gore, Bosne i Hercegovine, Hrvatske i Srbije, i u njihovim su izlaganjima, objedinjena naša zajednička razmišljanja o ovoj temi, kao i razmišljanja koja su jedinstvena i proistekla iz književnog tkiva u koje su ušli u pokušaju da na datu temu odgovore. Dotakli su se skoro svih sugestija koje su u pozivu za ovaj naučni skup poslate, razrađujući ih na znalački i inovativan način, sa fona različitih književnisteorijskih promišljanja, na taj način udružujući svoje izrađene istraživačke zadatke u cjelinu koju u vidu temata u ovom broju časopisa ‘Folia’ priređujemo. Radovi koje predstavljamo iz korpusa su angloameričke književnosti i kulture, i donose nam podsjećanje na neke glasove koji su na našem govornom području manje poznati ili zaboravljeni, kao i one koji su u našem fokusu oduvijek i predstavljaju dio naših života, kao što je glas Virdžinije Vulf ili Džeka Keruaka: prisutni od studentskih dana do brojnih ispisanih magistarskih radova i doktorskih disertacija. Vjerujemo da će temat naslovljen „Zatvoreni prostori“ biti inspirativan za naučne istraživače i istraživačice. A za nas u „Crnogorskoj asocijacije za američke studije dr Biljana Milatović“ zasigurno će biti inspirativan za dalji rad i organizaciju susreta tokom kojih ćemo dalje preispitivati značajne i poznate književne teme, ali i one koje to nijesu, što uistinu i jeste značajan aspekt naše misije: podsjećati na zaboravljeno, zagubljeno, namjerno skriveno i cenzurisano.

Aleksandra Nikčević Batrićević

EDITORIAL

Edited papers for the topics covered in *Closed Spaces* started to arrive at our address after we held a scientific meeting at the American Corner in Podgorica on 17 March 2022. The “Dr Biljana Milatovic Montenegrin Association for American Studies” has so far organised numerous scientific meetings, but this one was particular dear to us because it was organised after the break in all our lives caused by the coronavirus. At the meeting, prominent scientific researchers from Montenegro, Bosnia and Herzegovina, Croatia and Serbia presented their papers and in their presentations our common thoughts on this topic were combined, as well as thinking that was unique and which proceeded from the literary material they had explored in an attempt to respond to the topic. Almost all the suggestions sent in during the call for this scientific meeting were touched upon, and were elaborated on in a knowledgeable and innovative way, through different reflections on literary theory; thus, we have combined these research tasks together into a single whole, which we have arranged around the theme of this issue of the journal *Folia Linguistica et Litteraria*.

The papers which we present here are from the corpus of Anglo-American literature and culture, and they remind us of certain voices that are less well-known or that may even have been forgotten in our language region, as well as some which have always been in focus and are part of our lives, such as those of Virginia Woolf or Jack Kerouac: voices that have been present since our student days, and that have been the subject of many Masters theses and Doctoral dissertations. We believe that the topic of *Closed Spaces* will be inspirational for scientific researchers. And for us, too, in the “Dr Biljana Milatovic Montenegrin Association for American Studies”, it will certainly be an inspiration in our continued work and in organising future meetings, during which we will further examine significant and well-known literary subjects, but also ones that are not so familiar. This, too, is definitely an important aspect of our mission: to remind ourselves about what is present, but also what has been forgotten, lost, deliberately hidden or even censored.

Aleksandra Nikčević Batričević

OTVORENI PROSTORI KNJIŽEVNOSTI NASUPROT ZATVORENIH PROSTORA NACIJE: (TRANS) NACIONALNI (KON)TEKST SAVREMENE AMERIČKE I BOSANSKOHERCEGOVAČKE KNJIŽEVNOSTI

Selma **Raljević**, Univerzitet „Džemal Bijedić“ u Mostaru, Bosna i Hercegovina,
selma.raljevic@unmo.ba

Original research paper
DOI: 10.31902/fl.43.2022.1
UDK: 821.111(73).09
UDK 821.163.4(497.6).09

Apstrakt: U svojim pojedinačnim zasebnostima, američka i bosanskohercegovačka književnost su u 21. stoljeću transnacionalne više nego što su to bile ikada prije kroz historiju književnosti i jedne i druge zemlje, a onda i kroz historiju svjetske književnosti, mada se transnacionalnost i jedne i druge višestruko manifestira kroz historiju svijeta otvorenog prostora i jedne i druge književnosti, a u mnogo čemu nasuprot zatvorenim prostorima „zamišljenih zajednica“ njihovih nacija-država. Osim toga, u međusobnim dodirima i prožimanjima, obostrano se stvara i transnacionalna američka i bosanskohercegovačka književnost kao prožimajući, zajednički i otvoreni prostor obiju književnosti. Riječju, transnacionalno čini „trans“ i „nacionalno“, što znači da transnacionalno istovremeno i sadrži i transcendirira nacionalno. Prema tome, SAD ne mogu biti odvojene od svoje književnosti, baš kao ni bilo koja druga zemlja u odnosu na svoju književnost, pa isto tako ni BiH ne može biti odvojena od svoje književnosti. Transnacionalna književna Amerika „sadrži“ nacionalnu književnu Ameriku i istovremeno je transcendirira, isto kao što i transnacionalna književna Bosna i Hercegovina „sadrži“ nacionalnu književnu Bosnu i Hercegovinu i istovremeno je transcendirira. Transnacionalna književnost SAD ili transnacionalna američka književnost ili transamerička književnost, stoga, istovremeno i pripada SAD i ne pripada samo SAD. Isto tako, transnacionalna književnost BiH ili transnacionalna bosanskohercegovačka književnost ili transbosanskohercegovačka književnost istovremeno i pripada BiH i ne pripada samo BiH. Transnacionalna književna Amerika i, u cjelini, *transnacionalni preokret* koji se u Americi, a time i u američkim studijama u SAD i u svijetu, počeo dešavati krajem 20. i početkom 21. stoljeća, književnu i neknjiževnu Ameriku stvaraju i otvaraju unutar, izvan i iznad „zamišljenog“ prostora nacije-države, kako iznutra, tako i izvana, kao i u takvom dvosmjernom međusobnom djelovanju. *Transnacionalni preokret* se u Bosni i Hercegovini prvenstveno počeo zamišljati, izgovarati i dešavati riječju i djelovanjem književnosti, ali se u bosanskohercegovačkim studijama u BiH i u bosanskohercegovačkim studijama u svijetu, nije još desio, već se nalazi tek u relativnom zametku. Stoga će se u ovom radu pažnja posvetiti svim tim bitnostima, manifestima i prostorima, kao i njihovom pomnijem gledanju i viđenju. **Ključne riječi:** transnacionalno, nacionalno, zatvoreni prostor(i) „zamišljenih zajedni-

ca“ nacija-/država s fokusom na SAD i BiH, otvoreni prostori transnacionalne književnosti s fokusom na savremenu transnacionalnu američku književnost i savremenu transnacionalnu bosanskohercegovačku književnost.

Iako je značenje pojma „nacija“, kao i odrednice „nacionalno“, vrlo teško definirati, u čemu se slažu proučavaoci nacije, poput Toma Nairna, Hugh Seton-Watsona, Benedicta Andersona, Edwarda W. Saida, Hannah Arendt, Homi K. Bhabhe, Yuval Noah Hararija, te Snježane Kordić, Senadina Musabegovića, Nerzuka Ćurka, i drugih, naučne činjenice koje svi oni na neki način ističu o „naciji“, „nacionalnom identitetu“ i bilo čemu nacionalnom, jesu da to nisu biološki, odnosno prirodni „organizmi“, već da su to vještačke tvorevine. Nacije ne nastaju same od sebe, već ih zamišljaju i time izmišljaju, odnosno vještački stvaraju, formiraju i prave „države i nacionalisti“ (Gellner 10). One nastaju djelovanjem ljudi, a upravo djelovanjem ljudi su podložne kako promjenama, tako i nestajanju. Stoga su nacije, kako to Hannah Arendt kaže, „hibridni“ konstrukti, te objašnjava da su društva nacija u modernom svijetu hibridna područja, oblasti, prostori, a uvjetno rečeno, i carstva u kojima privatni interesi poprimaju javni značaj (33-35). To posebno i ekstremno dolazi do izražaja u izjednačavanju nacije i plemena u savremenom svijetu, što je česta karakteristika nacionalista i tzv. nacionalnih elita u njihovom odnosu prema naciji, a što je, najblaže rečeno, pogrešno, na što, između ostalih, upućuje i Yuval Noah Harari. Nacije, dakle, nisu prirodni oblik zajednica, pa time ni klasificiranja ljudi. Ideja i konstrukt nacije potiču s kraja 18. i početka 19. stoljeća. U Evropi je formiranje nacija započelo krajem 18. stoljeća, a 19. stoljeće je obilježeno pokretima za oslobađanje malih naroda od velikih imperijalnih sila koji su doveli do nastajanja nacija i nacionalnih država. Prema tome, u pojavnosti svijeta su i nacije i nacionalne države, preciznije nacije-države, ali i same države – dakle, bez obzira da li se one mogu izjednačiti s nacijom ili ne – društveno-političke tvorevine, baš kao i narodi, jer je svaka od tih tvorevina oblik udruživanja ljudi u veće grupe, kako, između ostalih, ističe Snježana Kordić (182). Definicija nacije jednog od najistaknutijih teoretičara nacije Benedicta Andersona, u antropološkom smislu, jeste da je nacija „zamišljena politička zajednica, i to zamišljena kao istovremeno inherentno ograničena i suverena“ (17). Prema njegovom objašnjenju, nacija je „zamišljena zajednica“ jer „pripadnici čak i najmanje nacije nikad neće upoznati većinu drugih pripadnika svoje nacije, pa čak ni čuti o njima, no ipak u mislima svakog od njih živi slika njihovog zajedništva“ (17). Njihovo zajedništvo, odnosno, nacija je, stoga, omeđeni zatvoreni prostor, prostor tvorevine kolektivnog identiteta „zamišljene zajednice“. S obzirom da se nacije moraju ne samo zamišljati, već moraju stvoriti i vlastite historije, ili interpretacije samih sebe, Edward W. Said smatra da su nacije, pored toga što su „zamišljene zajednice“, i „interpretativne zajednice“ (26). Sve to se može primijeniti i na druge kategorije političkih, etničkih, vjerskih,

i tome srodnih ili sličnih zajednica ljudi i njihovih zatvorenih prostora, kakav je, dakle, i prostor nacije.

Služeći se naučnom teorijom, viđenjem i tumačenjem niza drugih proučavalaca i teoretičara nacije, Snježana Kordić naglašava da nacionalizam proizvodi nacije, a ne obratno (184). Nacionalizam je ideja, politički pokret i ideologija koji se u cjelini i u pojedinačnostima baziraju na zatvorenom prostoru nacionalnog osjećaja jedinstva jedne nacije, te na isto tako zatvorenom prostoru specifičnog nacionalnog poimanja i doživljaja nacije u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, uključujući interese, prava i političke ciljeve njene „zamišljene zajednice“, kao i odnos prema drugim nacijama i državama. S obzirom da mnogi ljudi izjednačavaju nacionalizam i fašizam, Yuval Noah Harari naglašava njihovu različitost u tome da je nacionalizam doživljaj svoje nacije kao jedinstvene, iz čega proizlazi i osjećaj posebnih dužnosti prema njoj, a da je fašizam doživljaj svoje nacije kao vrhovne, iz čega proizlazi osjećaj isključivih dužnosti prema njoj, kao i shvatanje da je vlastita nacija jedina bitnost i jedina istina na osnovu koje se živi, ali u čije ime se i ubija i uništava. Iako Harari smatra da nacionalizam može imati i pozitivnih strana u tome što „dobar nacionalista“ brine o dobru i prosperitetu svojih sunarodnjaka, pa da se upravo na tome zasniva dobar i prosperitetan odnos između nacija na globalnom nivou jer ni jedna nacija u današnjem svijetu ne može opstati kao izdvojena od ostalih i potpuno sama u svom zatvorenom prostoru, jedan od najglasovitijih proučavalaca nacionalizma Tom Nairn smatra da „nacionalizam spada u patologiju moderne razvojne povijesti, jednako je tako neizbježan kao i ‘neuroza’ kod pojedinca, prati ga podjednaka dvosmislenost, posjeduje istu urođenu sposobnost da se stroza u mahnitost, čiji su korijeni u dilemama bespomoćnosti koje more veći dio svijeta (ekvivalent infantilnosti kod društava) i uglavnom je neizlječiv“ (Anderson 17).

Nasuprot nacionalizmu i svemu u vezi s njim, pojam i svjetonazor transnacionalizma se odnose na mnogostruke veze i interakcije koje povezuju ljude i institucije preko granica koje predstavlja nacija-/država, a kako to, između ostalih, pojašnjava izučavalac transnacionalne antropologije Steven Vertovec (1). *Weltanschauung* transnacionalnog, također, obuhvata i podrazumijeva razne vidove veza i interakcija između lokalnog, regionalnog, nacionalnog-/državnog i globalnog, uključujući i migracije, kako prisilne, tako i dobrovoljne, a onda i prostore individualnih bivanja, sve to ponovo u raznim i različitim vidovima veza i interakcija između etničkog, religioznog, rasnog, nerijetko i klasnog, i rodnog, i seksualnog, u smislu poveznice tih odrednica i građanskih prava, te ljudskih prava u svakom smislu. Transnacionalno i transnacionalizam su stoga otvoreni, a nacija, odnosno nacionalno, i nacionalizam zatvoreni prostori čovjekovog individualnog i kolektivnog bivanja. Činjenica je, međutim, da je ljudskim ustrojstvom zemalja današnjeg svijeta, koji je sastavljen ili, drugim riječima, podijeljen na brojne „zamišljene i interpretativne zajednice“, većinom svakom čovjeku pridodato određenje jednog ili, u slučaju nacionalne višepripadnosti, više nacionalnih

identiteta. To se određuje na različite načine u različitim zemljama. Benedict Anderson, naprimjer, kaže da je „bivanje nacijom (*nation-ness*) [...] najuniverzalnije priznata vrijednost u političkom životu našeg doba“, što ne mora značiti da će isto biti u budućnosti (14-15). Realno, svijet dogledne ili neke budućnosti može biti postnacionalan, beznacionalan, anacionalan. To se može zamisliti isto kao što su se zamišljale i kao što se zamišljaju nacije (Vujica). Činjenica je, također, kako to historija, ali i savremenost svijeta pokazuju i dokazuju, da nacionalizam ima predispoziciju „ur-fašizma“ (Eco). Ur-fašizam je termin u kovanici Umberta Eca kojim on objedinjuje listu elemenata „vječnog fašizma“, od kojih je dovoljno ispoljenje tek jednog da se otvori prostor fašizmu koji će se na njegovoj bazi i oko njegove matrice zgrušati. Ti elementi su: kult tradicije, odbacivanje modernizma, iracionalizam, neslaganje kao izdaja, strah od razlike, individualna ili socijalna frustracija, opsesija zavjerom, osjećaj poniženja zbog moći neprijatelja, život kao permanentno ratovanje, prezir prema slabijem, kult heroizma i herojska smrt, mačizam, selektivni/kvalitativni populizam, i na poslijetku, element ur-fašizma je da govori „novogovorom“ (Eco). Benedict Anderson, naprimjer, naglašava da ništa korisno ne možemo učiniti da bismo spriječili realizaciju, popularizaciju i mobilizaciju fikcije nacionaliz(a)ma, što vodi i do nacionalističkih ratova, a koji se, posebno u savremenom svijetu, vode i oružjem i bez njega, ako ne napustimo fikcije poput nacionalističkih mitova, svetinja i ideoloških obmana, kao i to „da je ‘nacionalizam’ patologija moderne razvojne povijesti i damo sve od sebe da se, pa makar i sporo, upoznamo sa stvarnim i zamišljenim iskustvom prošlosti“ (152-153). Drugim riječima, na nama je da mijenjamo našu, ali i buduću stvarnost, kako ona ne bi bila patološka, a znanje iskustva prošlosti je ključno u izlaženju iz kruga njenog mračnog ponavljanja.

Historiografiju i znanje historije, koju, inače, naučno jednako konstruiraju istraživački postupci i literarni iskaz, literarno nadopunjava i književnost, pri čemu književnost često omogućava viđenje „slijepog ugla“ historijskih zapisa. Književnost, kao i njeni stvaraoci, i to ne samo svojom književnom, već i, općenito, javnom riječju i djelovanjem, ukoliko nisu patološki nacional-politički angažirani, uveliko nadilaze političke i jezičke granice i ograničenja zatvorenih prostora nacije. Pri tome otvoreni prostor književnosti na svoj način utječe i na otvaranje prostora nacije, što je, u mnogo čemu, slučaj prostora i američke i bosanskohercegovačke književnosti u njihovim individualnim specifičnostima, ali i u njihovom međusobnom prožimanju. Kao zasebnosti u vidu svjetski kanonizirane nacionalne kategorizacije, američka i bosanskohercegovačka književnost pojedinačno pripadaju svojim prostorima nacionalnog kanona, ali ga istovremeno umnogome transnacionalno nadilaze. Književnost je, kako to ističu mnogi književni stvaraoci svojim književnim i općenito izrečenim slovom i, također, mnogi proučavaoci književnosti, otvoreni prostor bez granica, mada u ideološkoj angažiranosti može imati upravo suprotnu manifestaciju. Dakle, slobodna književnost je otvoreni prostor književnog univerzuma koji Pascale Ca-

sanova naziva „svjetskom republikom slova“. Taj prostor se odnosi na književno stvaralaštvo koje je relativno nezavisno od svijeta svakodnevnice i njegovih političkih podjela, granica i ograničenja jer je oslobođeno od svojih političkih i nacionalnih pripadnosti, pa je time autonomno i slobodno. Slično tome, Azar Nafisi, transnacionalna iransko-američka književnica i profesorica književnosti, američku književnost naziva „republikom mašte“, što se može prenijeti na viđenje književnosti bilo koje nacije-/države i na književnost svijeta općenito. U relativnoj sličnosti viđenja knjige kao predmeta, pa time i kao dokumenta, francuskog pisca i esejiste Michela Butora, Nafisi kaže da se Amerika treba „čitati“ iz „osnivačkih dokumenata“ koje su napisali književnici (106). Recipročno takvom viđenju, isto vrijedi i za Bosnu i Hercegovinu i bosanskohercegovačku književnost ili književnost Bosne i Hercegovine. Prema svemu tome, prostor, uključujući i vrijeme kao vid prostora, kako američke, tako i bosanskohercegovačke književnosti u njihovim zasebnostima, a onda i u njihovom spoju, kao i književnosti općenito, jeste, bachelardovski rečeno, fenomen slobode. Taj i takav književni prostor je upravo transnacionalni prostor koji ne zagovara smrt nacije ili nacija, kako to u svojoj studiji transnacionalnog i transnacionalizma s fokusom na transnacionalnu američku književnost, između ostalih, naglašava Yogita Goyal, američka profesorica književnosti i afričko-američkih studija (1-15). Ona dodaje da transnacionalna književnost preispituje i poziva na nova, otvorena i alternativna promišljanja prostorā nacije, kao i takve identitarne pripadnosti, individualnog i kolektivnog bivanja, te življenja slobode, pa i *zamišljanja zajednica* ljudi, andersonovski rečeno, u pravcu poput svjetskog sistema i svjetske književnosti, time što ističe protok, kretanja, migracije i otkriva sinergije kulturalnih i ekonomskih nacionalnih aspekata u smislu i u manifestaciji transnacionalnih historija i transnacionalnih kretanja (6-7). Dodatno, knjige, baš kao i njihovi autori, mogu biti višepripadne i tu višepripadnost mogu ostvarivati i zajednički i zasebno. I pisci i njihove knjige, njihovi zajednički ili zasebni entiteti i identiteti, istovremeno mogu obitavati unutar više nacionalnih književnih sistema, poetika, kanona, tradicija, historija i stvarnosti kroz prostor i kroz vrijeme. Transnacionalnu književnost stoga mnogi njeni izučavaoci i dovode u blisku vezu s komparativnom književnošću i, također, s tzv. osvjetovljavanjem nacionalnih književnosti i nacionalnih književnih kanona.

Transnacionalizam, u biti, ima mnoga značenja u različitim viđenjima i interpretacijama. On, naravno, može imati i negativno tumačenje i, također, negativnu manifestaciju, kako to zapaža i Goyal. Ona, naprimjer, kaže da, u negativnom smislu, transnacionalni okvir može prepakirati, odnosno da u novom pakovanju može ispoljiti naslijeđe iznimnosti koje povezuje amerikanizaciju s napretkom i modernošću i sugerirati neizbježnost američke dominacije svijetom, držeći kanonski tekst u središtu, uz nekoliko etničkih iznimki koje, time, potvrđuju pravilo (6). Taj negativni kontekst se može primijeniti na bilo koju drugu naciju-/državu i dobiti nova, a u biti istovjetna ili slična značenja, ako dati američki kontekst

zamijenimo bilo kojim neke druge nacije-/države. Bilo kakvo patološko njegovanje i uzdizanje nacionalnog identiteta, te mitologije i ideologije nacionalne iznimnosti i isključivosti, jeste, u suštini, karakteristika nacionalizma, koja se u prethodno obrazloženom ekstremnom i negativnom preobražaju transnacionalizma ispoljava, zapravo, kao zamaskirani nacionalizam ili nacionalizam u „novom ruhu“, a čemu, već u samoj svojoj osnovi, transnacionalizam stoji nasuprot. Mnoge su pojavnosti u književnosti, kao i u životu, kako književno, tako i životno veće od okvira nacije-/države, što čini i osnovu ontologije transnacionalizma i, time, transnacionalne književnosti, njenog stvaranja, produkcije, recepcije, izučavanja, opsega i dosega.

Prostor vremena naše savremenosti, počevši od druge polovine 20. stoljeća i nadalje – ako savremenost obuhvatimo u takvoj vizuri – obilježen je brojnim revolucionarnim pokretima i preokretima. Sve to je usko povezano s novim propitivanjem, promišljanjem, interpretacijom i (re)konstrukcijom ljudske pojavnosti i, unutar nje, ljudskih zajednica i pojedinaca, njihovih statusa, uloga i prava u globalnom i u pojedinačno određenom društvu ili društvima, uveliko s ciljem njihovih promjena, transformacija i prevrednovanja određenih datosti. Svi ti pokreti, preokreti i kretanja čovjeka, odnosno njegovog društva, većinom su u nekoj mjeri povezani i/ili isprepleteni. Osim toga, svi se prevashodno manifestiraju u Zapadnom svijetu, i to skoro uvijek sa začetkom u SAD, odakle se njihova ideja, manifest i utjecaj širi na cijeli svijet. Prije svega, u drugoj polovini i krajem 20. stoljeća, došlo se i, na tome temelju, i dalje se u 21. stoljeću dolazi do novih naučnih, te u tome i interdisciplinarnih i interdiskurzivnih pogleda, perspektiva, zaključaka i prevrednovanja kategorije i konstrukta prostora. S tim u vezi, recimo, Šeherzada Džafić u svojoj knjizi *Interkulturni (kon)tekst bosansko-hercegovačke interliterarne zajednice* navodi:

Radom brojnih teoretičara i znanstvenika, sociologa, antropologa, filozofa, književnih teoretičara došlo se do generalnog mišljenja da je prostor taj koji određuje kretanje čovjeka. Prostor je iz nove perspektive viđen kao konstrukcija – oblikovan je ideologijama, poprište je mnogih političkih i kulturalnih sukoba i za nas najbitnije, podložan je umjetničkom promišljanju te je pod neprestanim uplivom žudnje i imaginacije. Na koncu, prostor je bitan segment koji govori o čovjeku, posebno njegovom identitetu. (67)

U skladu s tim se sredinom devedesetih godina prošlog stoljeća desio „prostorni preokret“, što je termin Edwarda W. Soje, američkog postmodernog političkog geografa i urbaniste, profesora emeritusa humane geografije, arhitekture, urbanog planiranja i kritičke teorije, poznatog kao autora teorije „trećeg prostora“ i „prostorne pravde“. U vlastitim naučnim analizama u polju kulturne geografije i interpretacijama prostorne teorije, prvenstveno u preispitivanju koncepta prostorne trijade francuskog marksističkog urbanog sociologa Henrija Lefebvrea, Soja je utemeljio vlastiti koncept prostorne dijalektike koja uključuje

„treći prostor“ ili prostore koji su istovremeno i realni i imaginarni. Među najznačajnijim pokretima u prostoru i u vremenu savremenosti se svakako nalazi „transnacionalni preokret“, kojim se, između ostaloga, ukazuje i pokazuje na mogućnosti novog *zamišljanja*, promišljanja i poimanja ljudskih kolektivnih i individualnih prostorā stvarnosti koji se direktno ili indirektno, posredno ili neposredno, na bilo koji način, nalaze u bilo kakvoj vezi s postojećim prostorima nacija. Fraza „transnacionalni preokret“ smatra se kovanicom američkog profesora historije i američkih studija Roberta Grossa iz njegovog članka „Transnacionalni preokret: Ponovno otkrivanje američkih studija u širem svijetu“ (engl. „The Transnational Turn: Rediscovering American Studies in a Wider World“), objavljenog u američkom Časopisu američkih studija (engl. *Journal of American Studies*), u decembru 2000. godine. Koncept je postojao i prije toga u vidu manifestacije i obilježja brojnih američkih transnacionalnih promjena, čiji se počeci, naprimjer, očituju u opsežnoj kritici „iznimnosti amerikanstva“ iz 1980-ih godina. Između ostaloga, tada su mnogi američki intelektualci, naučni i akademski radnici, počeli propitivati američke studije iz perioda od 1950. do 1980. godine, koje su bile zasnovane na tradiciji „američke iznimnosti“ i naslijeđenim ograničenjima znanja s takvom nacionalnom potkom. Sve to, s uzletom od 1960-ih godina, vodi ka kasnijoj radikalnijoj promjeni američkih studija i, općenito, ka internacionalnim i nadnacionalnim promjenama u američkom društvu. Prema tumačenju Roberta Grossa, američki transnacionalni preokret odnosi se na globaliziranje Amerike, odnosno na unutarnje prihvatanje i razumijevanje vanjskih, tj. inostranih vizura, načina i oblika poimanja SAD, s posebnim akcentom i bitnosti u razvoju američkih studija. Njegovu tezu, zatim, proširuje stanfordska profesorica Shelley Fisher Fishkin, prvenstveno u svom predsjedničkom govoru na godišnjem sastanku „Udruženja američkih studija“ (engl. „American Studies Association“) 2004. godine, gdje kaže da cilj izučavanja američkih studija i obrazovanja „nije izvoženje i veličanje arogantnog, proameričkog nacionalizma, već razumijevanje višestrukih značenja Amerike i američke kulture u njihovoj ukupnoj složenosti“ (20). Ona stoga naglašava da američke studije u tzv. postameričkom stoljeću predstavljaju mjesto:

gdje su dijasporske zamisli cijenjene zbog sjajnih sinteza raznovrsnosti koje stvaraju; mjesto na kojem je termin „američki/američka/američko“ shvaćen u svom najširem hemisfernom smislu; mjesto na kojem je prepoznato da postoji važan sadržaj američke književnosti napisan i na jezicima drugačijim od engleskog; mjesto gdje je kulturni rad koji je nastao u smislu američkoga pisanja van SAD isto tako mjerodavan predmet istraživanja. (26)

Novo razumijevanje identiteta SAD, zemlje koja je u svojoj suštini jedna od svjetski najvećih i najkarakterističnijih nacija imigranata, te američke unutarnje i vanjske međusobne povezanosti sa svijetom, razvilo je transnacionalne američke studije, kao i transnacionalnu američku književnost, a onda i njeno

izučavanje, ali i nove poglede na američku književnost u njenoj ukupnosti. Naime, u skladu i uporedo s takvim revolucionarnim razumijevanjem i tumačenjem identiteta SAD, te američke unutarnje i vanjske povezanosti sa svijetom, dešava se i određeno remapiranje književnosti SAD i njenog izučavanja. U tom smislu, naprimjer, profesorica američke književnosti s massachusettskog univerziteta Brandeis Caren Irr ističe da se piscima književnosti SAD mogu smatrati svi pisci koji se obraćaju publici SAD (11). Toj odrednici i kategorizaciji razložno se mogu dodati i pisci koji, iznutra ili izvana u odnosu na prostor SAD, bez obzira na vlastite identitetske odrednice pripadnosti naciji ili nacijama (u slučaju nacionalno višepripadnih pisaca), na engleskom ili na bilo kojem drugom jeziku, ili u kombinaciji nekih jezika (najčešće engleskog i još nekog drugog jezika), kao i u prevodu na engleski jezik pišu o Americi i američkoj pojavnosti kroz anacionalno „duboko vrijeme“, da se poslužimo terminom i odrednicom profesorice američke književnosti s Yalea Wai Chee Dimock, kojim ona Ameriku, njenu historiju, a onda i njenu književnost stavlja u globalni kontekst koncepta sveljuskog vremena i prostora, kao i svemeđusobne povezanosti (23). Shelley Fisher Fishkin, naprimjer, naglašava da su SAD uvijek bile i ostale transnacionalno raskršće kultura, pa su tako bile i dalje bivaju i domaćin i gost u susretima i prožimanjima kultura svijeta (17-57). Sve to u osnovi i čini pojam američke kulture, ili, preciznije, američkih kultura jer američku kulturu čini heterogeni suodnos različitih kultura ili, drugim riječima, kulturna heterogenost, što se onda analogno prenosi i na američku književnost, njeno stvaranje, izučavanje i tumačenje. Dakle, američka kultura je multikulturalna, isto kao što je i američka nacija multinacionalna. Upravo na toj osnovi i na temelju takvog razumijevanja nastao je i razvio se američki transnacionalizam. U posudbenici riječi Yogite Goyal o transnacionalnoj američkoj književnosti i kulturi, transnacionalizam tu služi kao zamjena za zastarjelu kategoriju multikulturalne književnosti i kao potvrda kosmopolitske povezanosti SAD s ostatkom svijeta kroz kružni put kapitala i kulture (7). Transnacionalna književnost SAD ili transnacionalna američka književnost ili transamerička književnost stvara i otvara Ameriku unutar, izvan i iznad „zamišljenog“ i zatvorenog prostora nacije-države na razne načine kroz „duboko vrijeme“, kako iznutra, tako i izvana, i u međusobnoj poveznici unutrašnjeg i vanjskog.

Transnacionalno raskršće i, ujedno, tačka prožimanja kultura i naroda svojstveno je obilježje i Bosne i Hercegovine kroz vrijeme i prostor prošlosti, kao i savremenosti, u njenim specifičnostima i u dijalogu s prošlosti, s tim da u savremenosti posebno, kako to stvarnost i činjenice pokazuju i dokazuju, Bosna i Hercegovina sve više postaje nacija emigranata. Na temelju naučnih misli i zaključaka brojnih bosanskohercegovačkih i regionalnih historičara i teoretičara književnosti, Šeherzada Džafić, ističe:

Ukoliko se u potpunosti okrene interkulturalnom izučavanju (interakcijom svoje kulture, svojim književnim sastavnicama sa *drugim*) bosanskohercegovačka književnost dobit će na specifičnosti i svojoj posebnosti jer kao

„multi“ u svim aspektima (multikulturalna, multinacionalna, multijezična) – ova književnost je Begićevim terminom *raskršće* i prožeta različitim inter-literarnim zajednicama koje čine jednu homogenu kulturnu cjelinu... (43)

Takvim viđenjem se ne gube, ne poništavaju i ne omaložavaju nacionalne karakteristike Bosne i Hercegovine i bosanskohercegovačke književnosti jer ono sve to podrazumijeva i obuhvata, ali i nadilazi jer bosanskohercegovačku *homogenu kulturnu cjelinu*, zapravo, čini kulturna heterogenost. Profesorica književnosti na Sveučilištu u Mostaru Perina Meić objašnjava da se „[b]ez nacionalne književnosti [...] ne može jer literatura pojedinog naroda obično izrasta iz specifičnosti situacije u kojoj je nastala“ (71). Kako dodaje, „[n]acionalna povijest književnosti može naglasiti specifičnu individualnost pojedinog naroda, te istaknuti bogatstvo njegova književnog stvaralaštva“ (72). Transnacionalno izučavanje književnosti uvažava i, istovremeno, nadilazi nacionalno. Naime, u posudbi još jedne činjenične tvrdnje Perine Meić, umjetnost, a time i književnost je „individualna, univerzalna i samim tim nadnacionalna, pa nacija kao kriterij za pisanje književne povijesti ne dolazi u obzir“ jer, između ostaloga, „mora se imati na umu da nacionalna književnost nije uvijek čisto jezična ili zemljopisna kategorija – što pokazuje i primjer hrvatske književnosti“ (71), čemu, pored bosanskohercegovačke i američke, za primjer možemo dodati i crnogorsku, i srpsku, i bilo koju drugu nacionalnu književnost. Međutim, za razliku od već razvijenih transnacionalnih američkih studija, transnacionalne bosanskohercegovačke studije se nalaze tek u klici, metaforički rečeno. Rijetki su izučavaoci transnacionalne bosanskohercegovačke književnosti, kao i zapisi o njoj u potpunom ili tek u dodirnom bavljenju njenom teorizacijom, historizacijom i kanonizacijom, kao i analizom i interpretacijom, poput, naprimjer, onih hrvatskog slaviste Zvonke Kovača¹ ili bosanskohercegovačkog Envera Kazaza², a onda, naprimjer, i Nebojše Lujanovića³ i Šehzade Džafića⁴, slavista mlađe generacije s aspekta vremena pisanja ovoga rada, u njihovim postjugoslavenskim „čitanjima“ bivše jugoslavenske i postjugoslavenske književnosti. Međutim, ne samo da se u stvarnosti savremenosti transnacionalna bosanskohercegovačka književnost samostalno utemeljila individualnim, slobodnim i autonomnim stvaranjem i djelovanjem

¹ Vidi, naprimjer: Kovač, Zvonko. *Međuknjiževne rasprave*. Beograd: Službeni glasnik, 2011; Kovač, Zvonko. *Interkulturene studije i ogledi*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2016, itd.

² Vidi, naprimjer: Kazaz, Enver. *Neprijatelj ili susjed u kući*. Sarajevo: Rabic, 2009; Kazaz, Enver. *Subverzivne poetike*. Zagreb i Sarajevo: Synopsis, 2019, itd.

³ Vidi, naprimjer: Lujanović, Nebojša. *Fatalne simetrije*. Zatrešić: Fraktura, 2018; Lujanović, Nebojša. *Prostor za otpadnike*. Zagreb: Leykam International, 2018; Lujanović, Nebojša. *U rovovima interpretacija*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2020.

⁴ Vidi, naprimjer: Džafić, Šehzada. *Interkulturni (kon)tekst bosanskohercegovačke interliterarne zajednice*. Sarajevo: Dobra knjiga, 2015.

književnika i književnica, koji time nadilaze nacionalne tradicije, prakse i kanone, već su njeni iskazi, izrazi i manifestacije činjenično dosegli veliki i neuništiv obim, opseg i odjek. Uprkos nacionalnoj politici, odnosno takvim politikama koje već skoro pune tri decenije, nakon završetka rata u daytonskoj Bosni i Hercegovini, državu i zemlju drže podijeljenim i zatvorenim u nacionalno-etničko-religijsko-vjerskom limbu postraća koje nikada, u pravom smislu riječi, nije prestalo biti tranzicijsko postraće između rata i mira, s tim da je tu prostor tranzicijskog konstantno obilježen paralizom i ratnom napetošću, te se istinski ne može okarakterizirati kao vrijeme i prostor mira, savremena književnost Bosne i Hercegovine ili bosanskohercegovačka književnost je, na osnovu svoga izraza i njegovoga kretanja, uveliko transnacionalna. To je književnost koja svojim slovom istovremeno pripada Bosni i Hercegovini i ne pripada samo Bosni i Hercegovini, već granice i zatvoreni prostor njene „zamišljene i interpretativne zajednice“ a i, unutar nje, još manjih etno-religijskih i geo-političkih „zamišljenih i interpretativnih zajednica“, na razne i različite načine nadilazi svojom slobodom i autonomnošću. Transnacionalno, a time i transnacionalna književnost koja se tiče Bosne i Hercegovine, ne poništavaju ničiji/e identitet(e), već nadilaze i prevazilaze (etno)nacionalne zamisli i interpretacije takvih „zamišljenih“ i „interpretativnih“ zajednica jer i samo društvo, kao i pojedinci unutar njega, svojim kretanjem, vezama i interakcijama, nadilaze i prevazilaze granice i ograničenja (etno)nacionalnog. Tako, naprimjer, sociolog William Robinson ukazuje na ograničavajuće *zamišljanje i interpretaciju* nacionalnih, a time i etnonacionalnih koncepata „zamišljenih i interpretativnih zajednica“, posebno (etno)nacionalnih koncepata država, te poziva da se oni preosmisle „unutar okvira u kome nacionalne države neće imati status entiteta čija se materijalnost podrazumeva; naprotiv, one će se shvatiti kao ‘specifični društveni odnosi umetnuti u veće društvene strukture koje mogu zadobiti drugačije, istorijski determinisane institucionalne oblike’“ (Lukić 359). Kada se to prenese na književnost, odnosno na njeno izučavanje, transnacionalno „pozicioniranje ne znači nužno odustajanje od koncepta nacionalne književnosti ili njegovo radikalno podrivanje. Ideja je, naime, [...] u tome da se pređe preko ograničenja nacionalnih književnosti tako što će se osmisliti alatke koje se mogu upotrebiti u konkretnim izučavanjima i kritičkim praksama na raznim nivoima“ (Lukić 360), a dešavanja i kretanja same književnosti u tome pravcu i ukazuju i pokazuju mogućnosti njenih transnacionalnih zamisli i interpretacija. Između ostaloga, transnacionalna bosanskohercegovačka književnost ili transnacionalna književnost Bosne i Hercegovine se dešava bilo samostalnim bavljenjem transnacionalnim temama autorica i autora koji stvaraju (trans)bosanskohercegovačku književnost i/ili njihovim individualnim transnacionalnim djelovanjem i objavljivanjem vlastitih knjiga u užoj i u široj regiji, na području zajedničkog jezika i na području cijele bivše Jugoslavije, i šire u Evropi i u svijetu na bilo kojem jeziku, bilo višenacionalnom, pa tako transnacionalnom pripadnošću ili transnacionalnim i nadnacionalnim, pa time i sveljudskim, svenacio-

nalnim i, ujedno, anacionalnim bivanjem samih autorica i autora, ali u svemu tome i transnacionalnim identitetom i kretanjem samih knjiga. U posudbenici tvrdnje Caren Irr u proširenom kontekstu, u stvaranju transnacionalne književnosti Bosne i Hercegovine ili transnacionalne bosanskohercegovačke književnosti ili transbosanskohercegovačke književnosti učestvuju svi pisci koji se svojom transnacionalnom književnosti obraćaju publici Bosne i Hercegovine, odnosno i bosanskohercegovački i nebosanskohercegovački pisci koji, manje-više, pišu o Bosni i Hercegovini i o bosanskohercegovačkim temama na bilo kojem jeziku ili u kombinaciji bilo kojih jezika i, s aspekta nacionalne klasifikacije, u književnosti bilo koje zemlje. Isto tako, transnacionalnu književnu Bosnu i Hercegovinu stvaraju i otvaraju bosanskohercegovački pisci čije se bivanje i/ili književnost, manje-više, tiču/e i nebosanskohercegovačkog prostora, kao i transnacionalnog stvaranja i otvaranja Bosne i Hercegovine iznutra. Dakle, u transnacionalnoj bosanskohercegovačkoj književnosti se Bosna i Hercegovina stvara i otvara kroz „duboko vrijeme“ unutar, izvan i iznad „zamišljenog“ prostora države, kako iznutra, tako i izvana, i u međusobnoj poveznici unutrašnjeg i vanjskog. Prema tome, niz stvaralaca transnacionalne književne Bosne i Hercegovine, kroz njeno cjelokupno vrijeme i prostor, uključujući i svjetsko u vezama i interakcijama s njenim, i bez obzira na bilo kakvu „zamišljenu zajednicu“ njenog vremena i prostora kroz historiju, proteže se bez granica. Tome nizu se mogu dodavati imena pisaca kroz prošlost, sadašnjost i dalje u budućnosti bez kraja i konca.

U primjeni viđenja i riječi Azar Nafisi o „čitanju“ Amerike iz „osnivačkih dokumenata“ koje su napisali književnici, odnosno o „čitanju“ Amerike iz same književnosti, što može, dakle, podrazumijevati i/ili identitete autora i/ili identitete knjiga, kako Ameriku, tako i Bosnu i Hercegovinu koje se transnacionalno stvaraju u književnosti i putem književnosti, možemo vidjeti kao „transnacionalne književne republike“ *internacionalnog književnog univerzuma*, onakvog kako ga objašnjava, naprimjer, Pascale Casanova. Obje se relativno zasnivaju na zasebnim nacionalnim posebnostima i specifičnostima, ali su slobodnim internacionalnim i nadnacionalnim kretanjem istovremeno nezavisne i oslobođene od svojih političkih i nacionalnih pripadnosti, a kretanje i jeste jedno od najmarkantnijih obilježja ljudske pojavnosti 21. stoljeća. Pojedinačne prostore transnacionalne američke i transnacionalne bosanskohercegovačke književnosti stvaraju, da se poslužimo prethodno pomenutim riječima i tvrdnjom Carren Irr u širem kontekstu, svi pisci koji se svojim transnacionalnim bivanjem i/ili svojom transnacionalnom književnosti, na bilo kojem jeziku u njoj, obraćaju publici tih pojedinačnih nacija-/država i pišu o tematici tih zemalja. U mogućnosti klasifikacije i sistematizacije koju nudim, transnacionalnu književnu Ameriku stvaraju:

- pisci koji nisu rođeni u SAD, ali čiji dvostruki ili višestruki građanski identitet čini i američka nacionalna pripadnost, odnosno pisci koji su pravno postali državljani i SAD;

- pisci koji su rođeni u SAD i koji se na osnovu porodičnog porijekla (a podsjetnika radi, kako je već rečeno, SAD nacija su imigranata), i, bez obzira na njega, na osnovu svoga s/(o)tvaranja transnacionalne Amerike i bavljenja transnacionalnim temama mogu smatrati (i) transnacionalnim piscima;
- pisci koji su pripadnici starosjedilačkih američkih naroda, bilo djelimično ili u potpunosti, posebno dvostrukog ili višestrukog porijekla i takve pripadnosti, koji se, također, na osnovu svoga s/(o)tvaranja transnacionalne Amerike i bavljenja transnacionalnim temama mogu smatrati (i) transnacionalnim piscima, pri čemu nedvojbeno čuvaju, održavaju i poštuju svoj identitet, pripadnost i kulturu američkih starosjedilaca, što je u cjelini kolonijalna Amerika uništavala i poništavala sve do njenog postkolonijalnog preokreta sa začetkom na približnoj sredini 20. stoljeća, a koji se u realnosti, nažalost, još uvijek nije u potpunosti ostvario;
- pisci koji nisu rođeni u SAD i koji pravno nemaju američko državljanstvo, već su državljanji neke druge zemlje, a koji se bave s/(o)tvaranjem transnacionalne Amerike i američkim nacionalnim i/ili transnacionalnim temama na engleskom i/ili na nekom drugom jeziku ili jezicima.

Recipročno tome, a u skladu s bosanskohercegovačkim karakteristikama i specifičnostima u prošlosti, sadašnjosti i predispoziciji budućnosti, transnacionalnu književnu Bosnu i Hercegovinu stvaraju:

- pisci koji su rođeni u Bosni i Hercegovini, bilo kao dijelu bivše Jugoslavije ili u samostalnoj državi, i koji, osim bosanskohercegovačkog, imaju još neko državljanstvo, a koji se na osnovu svoga s/(o)tvaranja transnacionalne Bosne i Hercegovine i bavljenja transnacionalnim temama mogu smatrati (i) transnacionalnim piscima;
- pisci koji su rođeni u Bosni i Hercegovini, bilo kao dijelu bivše Jugoslavije ili u samostalnoj državi, i koji, pored bosanskohercegovačkog, nemaju ni jedno drugo državljanstvo, a koji se na osnovu svoga s/(o)tvaranja transnacionalne Bosne i Hercegovine i bavljenja transnacionalnim temama mogu smatrati (i) transnacionalnim piscima;
- pisci koji su rođeni u Bosni i Hercegovini, bilo kao dijelu bivše Jugoslavije ili u samostalnoj državi, i koji nemaju bosanskohercegovačko državljanstvo, a koji se na osnovu svoga s/(o)tvaranja transnacionalne Bosne i Hercegovine i bavljenja transnacionalnim bosanskohercegovačkim temama mogu smatrati (i) transnacionalnim bosanskohercegovačkim piscima;
- pisci koji nisu rođeni u Bosni i Hercegovini, ali čiji građanski identitet čini i formalno-zvanična bosanskohercegovačka nacionalna pripadnost, odnosno pisci koji imaju (i) bosanskohercegovačko državljanstvo;

- pisci koji nisu rođeni u Bosni i Hercegovini i koji nemaju bosanskohercegovačko državljanstvo, već su državljani neke druge zemlje/zemalja, a koji se bave i s/(o)tvaranjem transnacionalne Bosne i Hercegovine i bosanskohercegovačkim nacionalnim i/ili transnacionalnim temama na bilo kojem jeziku ili na više jezika.

Dakle, transnacionalna književna Amerika i transnacionalna književna Bosna i Hercegovina stvaraju se kako iznutra, tako i izvana, i u međusobnom odnosu unutarnjeg i vanjskog, na bilo kojem jeziku ili u kombinaciji jezika. Unutar, ili, osim obiju zasebnih prostora transnacionalne američke i transnacionalne bosanskohercegovačke književnosti postoji i zajednički, prožimajući, prostor transnacionalne američke i bosanskohercegovačke književnosti koji povezuje pojedinačne nacionalne prostore američke i bosanskohercegovačke književnosti, kao što se, naprimjer, dešava u slučaju identiteta – i autora i književnosti – Aleksandra Hemoni i drugih bosanskohercegovačko-američkih pisaca, bilo da prvenstveno pišu i objavljuju na engleskom jeziku, poput Hemoni, ili na maternjem jeziku, poput Semezdina Mehmedinovića. Na taj način, uvjetno rečeno, u spoju tih transnacionalnih književnih republika obostrano se stvara transnacionalna književna Amerika i Bosna i Hercegovina kao prožimajući, zajednički i otvoreni prostor obiju „republika slova“ internacionalnog književnog univerzuma. Pri svemu tome, u transnacionalno ulazi i nacionalno, kulturalno, etničko, rasno, pa i religijsko, klasno, seksualno, i bilo kakvo drugo identiterno određenje ili neodređenje koje se nalazi ili se na bilo koji način može naći – bilo to dobrovoljno ili ne – u poveznici s granicama i ograničenjima „zamišljenih zajednica“ nacija/država (i svojevrsnih „zamišljenih zajednica unutar nacija-/država), a koje se prevazilaze i nadilaze u domenu trans-, inter-, i multi- koncepta prostora svijeta kao dijalektičke pojavnosti. Transnacionalni modus književnosti je, na što riječju i upućuje, „trans“ plus „nacionalni“, što znači da on u sebi sadrži nacionalno (jer je, pokazatelja radi, značenje „kroz“ jedno od značenja prefiksa „trans“) i što, također, znači da se, istovremeno, nalazi „s one strane“ nacionalnog, „preko“ nacionalnog, da je nadnacionalni. Transnacionalizam, pa tako i transnacionalna književnost, podrazumijevaju jednakost koja nije istovjetna istosti u domenu tzv. lonca za taljenje (engl. „melting pot“), već jednakost koja (pod)razumijeva različitost. Prema svemu tome, transnacionalni tekst i kontekst savremene američke i bosanskohercegovačke književnosti, kako u njihovim zasebnostima, tako i u međusobnom prožimanju, planetarno su otvoreni prostori književnosti koji svojim kretanjem prevazilaze i nadilaze geo-političke i lingvističke granice i ograničenja zatvorenih prostora nacije. Planetarnost se, upravo, i ispoljava kao posljednja razvojna faza transnacionalnih studija sadašnjice. Kako nam govori transnacionalna književnost, svaka pojedina osoba u svijetu je jednaka u svojoj različitosti i planetarno je povezana sa svim drugim osobama, a niko nije *jednakiji od drugih*. Za razliku od isključivog etno-/nacionalno-/državnog, tran-

snacionalni koncept književnosti prevazilazi i dekonstruira etno-/nacionalnu, vjersku, političku i bilo kakvu sličnu „logiku“ isključivosti i podjela „nas nasuprot njih“, te u odnosu nacionalnog i transnacionalnog, uključujući i etničko i vjersko i sve ostale kolektivne i/ili individualne entitete/identitete pod „krovom“ nacionalnog, (pod)razumijeva pluralističko višeglasje i ravnopravnost svih transnacionalnih identiteta, kao i identitet koji nije isključiv i jedino „svojim svoj“. Upravo takvi su i identiteti i entiteti transnacionalne američke i transnacionalne bosanskohercegovačke književnosti u svojim vlastitostima, kao i u međusobnoj povezanosti i prožetosti.

Na poslijetku, svi i jesmo povezani u životnoj zajednici naše planete, a kretanjem ljudi, robe, informacija, virusa i svega drugoga, kao posebno izraženom karakteristikom 21. stoljeća, ta povezanost sve više i više dolazi do izražaja, čak i kada se kretanje preobražava u svoju suprotnost (kakvim dešavanjima svjedočimo upravo dok pišem ovaj tekst, između ostaloga, u ruskoj agresiji na Ukrajinu, kao i odrazom i utjecajem toga rata i van Ukrajine: na Evropu i na cijeli svijet, a u svemu tome i na nevine i obične ljude u Rusiji koji su, također, žrtve Putinovog krajnjeg nacionalističkog i totalitarnog režima i ideologije, što je, prema definiciji, fašizam). Književnost, posebno njen otvoreni prostor, nasuprot zatvorenih prostora nacije i svih drugih zatvorenih prostora „zamišljenih zajednica“, rekli bismo, osim što nam pomaže u razumijevanju svijeta stvarnosti u njegovoj prošlosti i u sadašnjosti, u mnogo čemu ide ispred svoga doba, kakve su i transnacionalna američka književnost i transnacionalna bosanskohercegovačka književnost, te transnacionalna književnost općenito, samo je u svemu tome pitanje koliko njen(e) glas(ove) i čujemo i slušamo i percipiramo u izrazitoj *buci i bijesu vrlog novog svijeta* u kojem preživljavamo, prije nego živimo.

Bibliografija:

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2006.
- Anderson, Benedikt. *Nacija: zamišljena zajednica*. Prevod: Nata Čengić i Nataša Pavlović. Beograd: Plato, 1998.
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: Chicago UP, 1958.
- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Cambridge and London: Harvard UP, 2004.
- Dimock, Wai Chee. *Through Other Continents: American Literature Across Deep Time*. Princeton: Princeton UP, 2006.
- Džafić, Šeherzada. *Interkulturni (kon)tekst bosanskohercegovačke interliterarne zajednice*. Sarajevo: Dobra knjiga, 2015.
- Eco, Umberto. "Uz odlazak Umberta Eca: Kako prepoznati fašizam." *Lupiga.com*. 2016, <https://www.lupiga.com/vijesti/uz-odlazak-umberta-eca-kako-prepoznati-fasizam>. 20. maj 2022.

- Fishkin, Shelley Fisher. "Crossroads of Cultures: The Transnational Turn in American Studies." *American Quarterly*, 57.1 (2005): 17-57.
- Gellner, Ernest. *Nationalismus*. Berlin: Siedler, 1999.
- Goyal, Yogita. "Introduction: The Transnational Turn." *The Cambridge Companion to Transnational American Literature*. Ed. Yogita Goyal. Cambridge UP, 2017. 1-15.
- Gross, Robert. "The Transnational Turn: Rediscovering American Studies in a Wider World." *Journal of American Studies*, 34.3 (2000): 373-393.
- Harari, Yuval Noah. "Reasons for Hope – The Bright Side of Nationalism." Central European University. 2019, <https://www.ceu.edu/article/2019-05-17/yuval-noah-harari-discusses-bright-side-nationalism>. 19 May 2022.
- Irr, Caren. *Toward the Geopolitical Novel: U.S. Fiction in the Twenty-First Century*. New York: Columbia UP, 2014.
- Kazaz, Enver. *Neprijatelj ili susjed u kući*. Sarajevo: Rabic, 2009.
- Kazaz, Enver. *Subverzivne poetike*. Zagreb i Sarajevo: Synopsis, 2019.
- Kordić, Snježana. *Jezik i nacionalizam*. Zagreb: Durieux, 2010.
- Kovač, Zvonko. *Interkulturene studije i ogledi*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2016.
- Kovač, Zvonko. *Međuknjiževne rasprave*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Lujanović, Nebojša. *Fatalne simetrije*. Zaprešić: Fraktura, 2018.
- Lujanović, Nebojša. *U rovovima interpretacija*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2020.
- Lujanović, Nebojša. *Prostor za otpadnike*. Zagreb: Leykam International, 2018.
- Lukić, Jasmina. „Transnacionalni obrt, komparativna književnost i etika solidarnosti: transnacionalna književnost iz rodnog ugla.“ Prevod: Dejan Ilić. *Reč*, 84.30 (2014): 359-374.
- Meić, Perina. *Čitanje povijesti književnosti*. Mostar: Alfa, 2010.
- Nafisi, Azar. *The Republic of Imagination: America in Three Books*. New York: Viking Penguin, 2014.
- Said, Edward W. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard UP, 1983.
- Vujica, Darko. „Ništa nije večno, pa tako ni nacije.“ Intervju s Dubravkom Stojanović. *Prometej.ba*. 2022, <http://www.prometej.ba/clanak/intervju/intervju-sa-dubravkom-stojanovic-nista-nije-vecno-pa-tako-ni-nacije-5153>. 20. maj 2022.

**THE OPEN SPACES OF LITERATURE VS. THE CLOSED SPACES OF NATION:
THE (TRANS)NATIONAL (CON)TEXT OF CONTEMPORARY AMERICAN AND
BOSNIAN-HERZEGOVINIAN LITERATURE(S)**

In their individual categories and entities, both American and Bosnian and Herzegovinian literatures are more transnational in the 21st century than ever before in the history of the literature of both countries, or even in the history of world literature. The transnationality of both has been manifested in many ways through the history of the world as seen as an open space for mobility in both literatures, being in many respects opposed to the closed spaces of the "imag-

ined communities” of the nation-states these literatures “belong to” in the national context. In addition, transnational American and Bosnian-Herzegovinian literature has been created on both sides as a joined and mutual, permuting and open space/category in both literatures. Hence, there are individual systems and spaces of Transnational American Literature(s) and Transnational Bosnian and Herzegovinian Literature(s), and there is a mutual category and a joined entity of Transnational American and Bosnian and Herzegovinian Literature(s) as part of the generic system of both trans/national works of literature.

By its definition, the word “transnational” is consisted of the prefix “trans” and the word “national”, which means that the term “transnational” in itself simultaneously contains and transcends the national. Therefore, the United States, as with any other country, cannot be separated from its literature, and nor can Bosnia and Herzegovina. The transnational literary America “contains” the national literary America and transcends it at the same time, just as the transnational literary Bosnia and Herzegovina “contains” the national literary Bosnia and Herzegovina and transcends it at the same time. Thus, U.S. transnational literature, or, transnational American literature, or, trans-American literature – all three terms have the same meaning – belongs to the United States and, at the same time, it does not belong to the United States alone. Likewise, Bosnian and Herzegovinian transnational literature, or, transnational Bosnian and Herzegovinian literature, or, trans-Bosnian-Herzegovinian literature – all three terms have the same meaning – belongs to Bosnia and Herzegovina and, at the same time, it does not belong only to Bosnia and Herzegovina. The transnational literary America, as well as “the transnational turn” in American Studies in the United States and other countries – which is the new understanding of American cultural pluralism and America’s essential interconnectedness with the rest of the world, originally arising from wide-scale and far-reaching changes in the United States and in the rest of the world in the late 20th and early 21st centuries – opens up America in itself and to the world, as well as the world to America. However, the transnational turn in Bosnian and Herzegovinian Studies in Bosnia and Herzegovina and other countries has not happened yet, even though contemporary Bosnian and Herzegovinian transnational literature, or, transnational Bosnian and Herzegovinian literature, or, trans-Bosnian-Herzegovinian literature, has already “imagined” and established itself as an autonomous realm. Accordingly, this article will observe all of the above-mentioned open spaces in contemporary transnational American and Bosnian and Herzegovinian literatures, contrasting them with the closed spaces of the “imagined communities” of the nation-states these literatures “belong to” in the national context.

The term “imagined community” is taken from Benedict Anderson’s influential study of nationalism, *Imagined Communities: Reflections on the Origin*

and Spread of Nationalism. Although first published in 1983 (London: Verso), Anderson's *Imagined Communities* is still one of the significant works on nationalism. He argues that the nation is an imagined political community because members of countries never meet or know most other members of the same nation yet still perceive a sense of unity or communion (6). By focusing on world literature in motion and on what Pascale Casanova calls "the international literary space" in general and, in particular, on transnational American works of literature and transnational Bosnian-Herzegovinian works of literature, this article will show that while national literary centers do exist in literary history and as a way of organizing curricula, and that they still dominate many contemporary studies in the field of world works of literature, the concept of national literature is not exclusive and unilateral. Moreover, it will show that the modes of intercultural and international circulations do exist and operate beyond and outside the established national systems.

By exploring contemporary American and Bosnian and Herzegovinian literatures across the borders of their individual "imagined communities", the article will offer a new classification scheme of the individual categories of both transnational American and transnational Bosnian and Herzegovinian literature. The latter will propose how we might re-conceptualize "mainstream" national literary approaches and understanding in contemporary Bosnian and Herzegovinian literary and cultural studies. Based on Caren Irr's theoretical views and conceptions about the identity of a U.S. author, the article will develop a new perspective about both who a U.S. author is and who a Bosnian-Herzegovinian author is, as well as about the questions: what is trans/national American and/or Bosnian-Herzegovinian literature, where is it, and who or what does create it? In her 2014 book entitled *Toward the Geopolitical Novel: U.S. Fiction in the Twenty-First Century*, Irr argues that a work does not count as part of U.S. literature only on the basis of the author's birthplace, citizenship, current residence, or workplace because "[m]ore important than biographical markers [...] is an explicit effort to address a North American audience" (11). The same, of course, goes for a Bosnian-Herzegovinian audience and also for what counts as part of Bosnian-Herzegovinian literature. The article will analyze the remaking of both American and Bosnian and Herzegovinian literatures and their identity, focusing on contemporary transnational American literature and contemporary transnational Bosnian and Herzegovinian literature, while also seeing contemporary transnational American and Bosnian and Herzegovinian literature as a joined category and mutual open space for both. It will offer a new framework for understanding the space of literature, its openness and motion, its "worldling," and connections, especially in the context of contemporary transnational American and/or Bosnian-Herzegovinian literature(s). The analysis will emphasize that the American and Bosnian-Herzegovinian transnational literary territories

are multilingual and multicultural, translingual and transcultural, cosmopolitan and worldly, and that they are in motion.

All things considered, the aim of the article is to contribute to the understanding of the open spaces of both contemporary American and Bosnian and Herzegovinian transnational *works of literature* and newly *theorized* contemporary Bosnian and Herzegovinian literature toward transnational literary directions. Its special intention is to open up new possibilities in understanding the multidimensional wor(l)ds between North America and Southeastern Europe of the past and present, as well as to develop and increase understanding and consciousness of how literary entities relate to trans/national issues such as: identity, migration, culture, nation, ethnicity, religion, and to all the other characteristics of the world of a human. The article will highlight the fact that the space of literature is open in its scope and imagination, unlike the space of nation-state. It will offer some pioneering views on the national, comparative, and transnational understanding and contexts of American and Bosnian-Herzegovinian literatures within contemporary American, Bosnian-Herzegovinian/Post-Yugoslav/Slavic, Diasporic, Comparative, and World literary and cultural studies. Likewise, it will provide new ways of thinking about American and Bosnian-Herzegovinian/Post-Yugoslav/Slavic trans/national literatures, embracing a wider perspective to the literature which is open to the world and has a unique way of exchange with other nations. The special aim of the article is to contribute to the field of the study of Contemporary Transnational American, Bosnian-Herzegovinian, and American-Bosnian-Herzegovinian works of literature, emphasizing how the identities of authors and/or their books and then their modes of mobility, can defamiliarize and resist conventions and canon of “imagined communities”. In that context, the article also aims to benefit contemporary trans/national literary and cultural studies in their specificity and uniqueness in the United States and Bosnia and Herzegovina. Broader the world, examining the processes through which American and Bosnian-Herzegovinian literature become members of the “World Republic of Letters” and how this process is experienced and vice versa.

Keywords: Transnational, National, the Closed Spaces of “Imagined Communities”: the USA and Bosnia and Herzegovina, the Open Spaces of Transnational Literature: Contemporary Transnational American and Bosnian and Herzegovinian Literature(s).

INTERSEKCIONALNI ZAKON ČITANJA ŽENSKOG DNEVNIKA: SUBJEKTIVNOST ISKAZA, MOĆ RIJEČI I TOPOS RATNOG UŽASA

Merima **Omeragić**, Univerzitet u Sarajevu, Centar za interdisciplinarne studije
„Prof. dr Zdravko Grebo“, merima.omeragic@unsa.ba

Original research paper

DOI: 10.31902/fl.43.2022.2

UDK: 821.162.4-94.09(497.6)

Apstrakt: Postjugoslavensku savremenu prozu s temom ratnog raspada Jugoslavije posebno karakterizira specifičan tip izraza – dnevnički, koji svjedoči o potrebi spisateljice da se realizira kao subjekt teksta, i s druge strane, da ostavi i zašiti tragove vlastitog postojanja putem necenzuriranog svjedočenja o brutalnom iskustvu rata. Dnevnik kao žanr posebno je intersekcionalno rasčlaniti, te u kontekstu teme rata i autorskog čina pisanja, izučavati iz transnacionalne perspektive. Unutar navedenih omeđenosti figurira i dnevnik iz opkoljenog Sarajeva *Sarajevski dani, sarajevske noći: dnevnik i pisma 1992. - '94.* (1994) jevrejsko-muslimanske spisateljice Elme Softić. Analiza ovog dnevnika biće bazirana na poetici ženskog pisanja, te na prevazilasku etničke, ali i nacionalne oznake književnosti, podrivanja diskursa mržnje ka drugom i različitim, destrukciji narativa rata (između sukobljenih nacija, posebno elementa prostora – kao mjesta sporenja), destabiliziranju ideoloških kolektivizirajućih dogmi, te prokazivanju karaktera patrijarhalno-militarističke i nasilne kulture.

Ključne riječi: dnevnik, subjekt, Elma Softić, intersekcionalnost, rat, nacionalizam, militantni patrijarhat

Antiratni ženski dnevnik kao prostor intersekcije društveno-normativnog i individualnog subjekta

Dnevničko ispovijedanje iskustva života determinisano istorijskim previranjima, odnosno sa specifičnim kulturnim kontekstom podrazumijeva generirane stereotipe, koji se tiču upisa spola i performativnosti partikularnog roda u tekst. Unatoč literarno nametnutoj hijerarhiji po kojoj su autori dominantno ispovijedali (personalna) iskustva o ratu ili s ratišta, ali i kulturološki uvriježenoj viziji muškarca/vojnika s puškom u tmini rova kako zapisuje tragično iskustvo rata, također na specifičan način društvo operira „stereotipom o ženi koja ima dnevnik [a koji je] u kulturi baš otporan“ (Gannett 100). Sa spolnom binarnom opozicijom, u kulturološkim okolnostima ratništva, isprepleten je stav o specifičnom, zatvorenom – privatnom i sigurnom prostoru – pozadine gdje se odvija dnevničarsko ispisivanje iskustava rata.

Estelle C. Jelinek predlaže drugačiju percepciju autobiografskog pisanja – s fokusom na njih kao žene (samo)opisane u historijskim vremenima. Svijest o spolnoj oznaci autorke dnevnika je temeljni preduslov za interdisciplinarnu studiju bazirane na socio-historijskoj perspektivi ukrštenoj sa književnim studijama, kao i društvenim konstrukcijama sopstva i subjektivnosti, odnosno s težištem na istraživanju privatnog i javnog, kako smatra Anne Fleig (2019). Shari Benstock u istraživanjima primjećuje da intimni zapisi „otkrivaju procjepe, ne samo u vremenu i prostoru ili između individualnog i društvenog, već i širenju razlika između manira i stvarnih diskursa“ (Benstock 11). Intersekcionalna analiza računa sa određenjem ženskog dnevnika kao „intramedijskog prostora u kojem se privatno i javno, lično i političko, individualno i društveno, iskustveno i konceptualno susreću i presijecaju“ (Schiwy 234-254). Stoga je neophodno, interpretirati sljedeće: poziciju autorke dnevnika, utiskivanje sopstva u tekst, mjesto cenzuriranja ženskog subjekta i identiteta, prakse artikuliranja, destabiliziranja žanra, doprinose kreiranju alternativnih znanja i potencijala za društvenu transformaciju.

Žanr dnevnika je najpogodniji za društveni obračun sa utemeljenim univerzalnim subjektom zapadnjačke metafizike koji bi da dokine pravo na žensku artikulaciju/autorstvo, pogotovo kad se ima u vidu da je okidač intimnom pisanju problem sapecifičnih (i pluralnih) ženskih subjekata. Na tom tragu Linda S. Coleman primjećuje da samo praktikovanje dnevničke forme, kao i drugih autobiografskih žanrova „postaje mjesto gdje se pregovaraju granice“ (Coleman 4). U kontekstu pregovora granica, autorke se bave položajem, iskrivljenom autopercepcijom, artikuliranjem drugačijeg iskustva, prevazilaskom nametnutih modela i uloga, odbacivanjem kreativnog sakaćenja, otporom ka strukturnim i poetičkim ograničenjima žanra. Instrumentarna funkcija personalnog stila pisanja dnevnika je „dati glas formalno utišanim subjektima“ (Smith i Watson 24-25) pri čemu se narativ koji kreiraju žene razumijeva kao „protestni narativ autobiografskog svjedoka u pogledu njihovog perifernog i fizičkog preživljavanja“ (Smith i Watson 25). Dnevnik kao najintimniji (privatni dokument) književni žanr je u podređen potrebama dnevničarke da iz personalne, ogoljene tačke gledišta tematizuje ratom stvorene pukotine, kao i destabilizaciju identiteta. Pozicija iz koje se stvara dnevnik je ona koja autorku identificira kao „ženu koja pokušava da piše sebe“ kako je „angažirana prirodom aktivnosti same po sebi u re-ispisivanju priča koje već postoje o njoj, jer tražeći da objasni sopstvo, ona narušava važan kulturalni konstrukt njenog feminiteta kao pasivnog i skrivenog“ (Raoul 57-65). Ukratko, „dnevnik je težak akt moćne imaginacije u kojoj se kreira sopstvo“ (Bowles 255-275). Ženski dnevnik destabilizira literarna i društvena značenja. Aspekt autobiografskog pisanja u okvirima povijesno marginaliziranog ženskog subjekta u prostoru dnevnika obuhvata postojanje alternativnog svijeta koji opstoji u hijatusu opasnosti nacionalnih podjela, ratnih stradanja i patrijarhalizovanog položaja žene.

Uprkos društvenoj paradigmi konstatovanoj s početka rada, dnevnici žena s temom rata idu u smjeru „davanja glasa i riječi personalnoj istoriji i mapiranju intersekcije značenja personalne i javne sfere“ (Smith i Watson 26) jer su po karakteru „konstruirani hibrid življenog iskustva i kreativnog izražaja“ (Schiwy 234-254). Zahvaljujući osobini ispovjednosti, kao temeljni princip bliskosti između autorke i papira, njenog života i društva u kojem obitava, nužno je zaključiti da je „pisanje koje proizlazi iz subjektivnog iskustva i kontradikcija koje nailazi u stvarnosti svakodnevnog života“ (Felski 1998, 85) glavni je opservacijski punkt i intrigantan fenomen za interdisciplinarnu interpretaciju.

Limitirana ratnim zlom i kontinuitetom vrebajuće opasnosti autorka zna- lački mjeri vrijeme i prostor koji oblikuju njenu intimu – na način da je posredno kodiraju „u prostor nepoznatog, nejasnog, zabranjenog“ (Zlatar 41). Ukoračivši u polje životno opasnog, radi nedominantne ekspresije mišljenja, dnevničarka paradoksalno stremi ka budućnosti – u trenucima u kojima je njena budućnost na intenzivnom testu. Ti činovi istovremeno govore o pokušajima „da se očuva i konstruira normalnost u ubrzanom bestijalizaciji [...] društva“ (Ergas 84). Dnev- nici autorki o iskustvima ratnog raspada Jugoslavije nastaju kao refleks prika- zivanja realno dogođenog, oni predstavljaju kreiranje novog narativnog okvira „kroz koji se propituju zahtjevi za identitetom iz pozicije ženskog subjekta čija je osobna egzistencija mjesto na kojemu se zbiva istina“, odnosno „prostor opa- žanja, samospoznavanja i prikazivanja rata i njegovih posljedica“ (Sablić Tomić 152). Načini na koje dnevničarka iznosi ispovijest odlikuju personalna subjekci- ja, fragmentarnost, kolažnost, otvaranje prostora za propitivanje međuodnosa, sopstva i identiteta, odnosa prema naciji i nacionalizmu, „razotkrivaju se oblici moralnog integriteta žena i emotivni zločini nad njima, prikazuju se njezine ne- lagode, patnje i strah, tjelesnost i intimnost, njezin gubitak vjere u budućnost i energija kojom opstaje“ (Sablić Tomić 153). Ukratko, „dnevnici govore o in- terakciji rata i progonstva“ (Ergas 85). S obzirom da je antiratni ženski dnevnik reprezent ženskog identiteta, on apelira na ratne metode poništavanja ženskog sopstva, društvenog sprečavanja artikulacije ženskog subjekta i shodni militari- zam, granice kolektivnog udesa, ideologiju nacionalizma, ali pacifističku i femi- nističku etiku.

Žanr antiratnog ženskog dnevnika, itekako rasprostranjen i izražen u post/ jugoslavenskoj književnosti utemeljen je u legalizaciji ženskog glasa u tami bezu- mnog ratnog nasilja – kontekstualizirajući personalni život sa političkom dimen- zijom nasilnog progonstva kojem se dnevničarke suprotstavljaju. To potvrđuje i desetak dnevnika postjugoslavenskih spisateljica koje prevazilaze i ospstruiraju nacionalne podjele gradeći alternativan narativ u korist svjedočanstava o po- stojanju jednog vremena i drugačijeg subjekta. Treba naglasiti da, promatrani u totalitetu, ovi dnevници, kao i uopšte postjugoslavenska ženska književnost o ratu ne pretenduju da stvore cjelovitu sliku o raspadu Jugoslavije, već prije da parti-

kularnim pričama upozore na težinu traume, odnosno da daju etičniju varijantu od dominantno nacionalne i pobjedničke ili viktimološke. Antiratni ženski dnevnici, osim što su konturirani i diktirani nekom vrstom progonstva, oni u središtu pažnje imaju partikularne pozicije autorki koje ispovijedaju najličnije aspekte djelovanja nacionalizma po (ženski) identitet i biće u totalitetu. Stoga se antiratni dnevници smještaju u prostore intersekcije i sukoba društveno-normativnog sa individualnim i necenzuriranim subjektom u slobodi.

Antiratni ženski dnevници predočavaju što znači iskustiti rat kao žena, te ga – hrabro prihvatiti, a ne bježati ili se predati. Artikulisati rat dnevničkim bilješkama znači pružiti otpor i „suočiti se sa uslovima koji ih postavljaju iz jednine – u ovom slučaju u uništavanje“ (Ergas 85). Njihova opozicija sa kolektivnim i sa politikama ratnog nasilja, dovodi do prestruktuiranja i novog promišljanja sopstva i identiteta, te očuvanja života. Dnevници autorki bilježe potrebu „lojalnosti domovini“, Jugoslaviji i personalnim identitetima izgrađenim oko tog pojma, naslijeđa ženskog bića, te zadatka pisanja, što znači izražavaju bunt ka zahtjevima nacionalnih (i etničkih) vrijednosti. Dnevničarstvo postaje modus preživljavanja.

U antiratnom ženskom pismu otpora iz post/jugoslavenske književne produkcije kreira se alternativnije viđenje, ne samo zvanične istorije i činjenica, već mnogo dramatičnije, što postaje noseća karakteristika djela, a kako to primjećuje za ona nastala kao odgovor na Holokaust – Yasmine Ergas (1987) koja tvrdi da „dnevници govore o održavanju individualnosti, o kovanju osobnosti do pojmova feminiteta kad samo progonstvo uhvati u ludačku košulju žrtve u rasni identitet koji ima namjere da bude sveobuhvatan i svedefinirajući“ (Ergas 85). Dnevničarke postjugoslavenskog konteksta kritički pronicu u suštinu vlastitog subjekta u sukobu sa ideologijom nacionalizma kao opšteg mjesta pogubnosti deklarirane užasima stradanja, sačinjavajući zajedništvo koje je vodeća karakteristika antiratnih tekstova spisateljica, jer dnevници sagledani na takav način „ovaploćuju konekciju“ (Huff 6-14). Ta konekcija se ne nalazi samo u pojedinačnom tekstu, nego i relacijama izvan-unutar, život-umjetnost, u transgresiji granica, prispitivanju pojmova o naciji i ratovima. U zajedničkom – antiratnih ženskih dnevnika nalaze se iskustva kategoričkog odbijanja nasilja rata i solidarnosti s drugima. Primjer predstavlja antiratni ženski dnevnik *Sarajevski dani, sarajevske noći* (1994) jevrejsko-muslimanske spisateljice Elme Softić nastao kao refleksija na užase stradanja civila iz Sarajeva (5.4.1992. – 5.4.1993). „Ženski dnevnik može obezbijediti mnogo moćniju svjedokinju egzistencijalnom efektu seksizma, rasizma i drugih formi institucionalne opresije nego što bi mogao kakav drugi objektivni, da više javni iskaz ispusti“ (Schiwy 234-254). Nabrojane društveno-patrijarhalne forme opresije su utemeljene u kulturi ratništva i iskazane pisanjem, te označavaju još intenzivniji proboj opresije koje dovode i opstanak u pitanje. E. Softić ispisuje početak rata:

Prva moja impresija o ratu zapisana na prvoj stranici dnevnika. Nema datuma:

»Rat je! Rat. Rat. Rat. Rat u Sarajevu. Rafali, granate. Smrt. Podrum. Jastuci u prozorima. Ormari na prozorima. Spuštene rolete. Strah. Jad. Iščekivanje. Stepnja.

Razočarenje. Reznacija. Bijeda. Poniženje. Bježanje. Plač. Nervoja. Poniženje. Poniženje. Poniženje!« [...]

Gomila osjećaja sakupljenih na prostoru između želuca i grla koje je na neki način trebalo osloboditi. A ja to činim riječima. Ne kukam, ne plačem, ne padam u depresiju. Ja jednostavno pišem (12).

Poput Šeherezade u narativnom postupku u stanju neizvjesnosti i šoka pred ratom manifestiranim u ponovljenoj riječi *rat*, E. Softić u maniru kratkih odsječnih rečenica u papir utiskuje emocije straha od smrti, ojađenosti, stepnje, razočarenja, iščekivanja, rezignacije i poniženja, da bi potom uvela nagonske odbrambene reflekse realizirane samozaštitom jastucima i ormarima na prozorima i na kraju stanja producirana osjećajima zgrčenim između želuca i grla, u nuždi oslobođenja, prevela u akcije: umjesto očekivane kuknjave, plača, depresije – dnevničarka je spas potražila u pisanju. Osim što jezikom „testira granice između subjektivnosti i samoreprezentacije traume“ (Gilmore 5) u nastanku ili u transgresivnosti, pisanje o životu tog tipa služi za reprezentovanje moći jezika. Dnevničarka jezikom katalizira nenormalno u normalno, nerazumljivo u pojmljivo, rječito i izgovorljivo. Iako se doima paradoksalnim, spisateljica u stanju najvećeg straha i šoka izazvanim ratom, može da generira ono što Hélène Cixous naziva davanjem udarca pisanom i govornom jeziku. Navedeno se odvija na način da se stanje provodi u jezik, stanje „zadobija govorna reč, srce koje lupa do raspukunuća, ponekad i pad u gubitak jezika, gubitak tla, gubitak jezika koji ne sluša, na način na koji je govor za ženu – rekla bih: kada treba otvoriti usta javno, smelo – kakvo je to prekoračenje“ (Siksu 18-31). Uprkos neizrecivosti užasa E. Softić, u ozračju stradanja koje je i za nju izvjesno, u pisanju pronalazi smisao, spas i pokušaj pojednostavljanja situacije i normalizacije abnormalnog.

Dnevnička reprezentacija užasa rata: pozicija ženskog subjekta

Dnevničko pisanje o životu „može se shvatiti i kao ogledalo koje reflektira radikalne diskrepancije između ‘istina’ i smisla javnosti (za istinu čitaj prevladavanje perspektive onih koji drže moć“ (Schiwy 234-254). Istovremeno, važnost žanra dnevnika je i ta što „sa sobom nosi nove kritičke misli povezane sa opservacijama i refleksijama na materijalni svijet, društveni svijet i unutrašnji svijet razuma i osjećajnosti“ (Gannett 113), ali i sa ogoljenim suočavanjem sa sobom, vlastitim identitetom i tragičnošću života.

„Žensko iskustvo rata proširuje recepcijsku osjetljivost prema drugim i drugačijim modelima prezentacije zbilje. [...] Proizvodnja identiteta u njezin način je samoočuvanja ženskog identiteta u narušenoj socijalnoj zbilji. U njihovim tekstovima pripovjedna kronologija posljedica je zbivanja u izvanjskom prostoru, a pripovjedač iz pozicije prvoga lica jednine bilježi promjene vlastitoga psihološkog i socijalnog stanja tijekom tematiziranog utjecaja“ (Sablić Tomić 152-153).

U takvim odnosima rata sa ženskim identitetom, životna priča nepovratno slijedi tok i jezički ga oblikuje jer se historijski trenutak prelama kroz njeno biće, a potom i kroz tekst dnevnika, te se stoga samo ispovijedanje iskustva rata i pre-takanje u formu dnevničkog teksta precizno određuje ne samo datiranjem, već i zaokruženim vremenskim razdobljem. U eksploziji iscijepkanih rečenica tvorenih u specifičnom poretku riječi E. Softić iznalazi načine artikulacije psihosomatskih senzacija izazvanih suočenjem sa najavom haosa rata. Autorka utiskuje rat i sebe u tekst i obrnuto, što potvrđuje citat iz dnevnika naveden u prethodnom dijelu rada.

U ubrzanom toku misli koji prati žustru i nagonisku reakciju ljudskog bića na samozaštitu, nakon konstatacije da je rat u Sarajevu počeo, smjenjuju se aktivnosti sa emocijama i stanjima. Literarizacija traumatičnog uvlači autorku jer dnevnik postaje njen apsolutni slušalac koji ima beuzuslovno razumijevanje. Riječ je o načinima izgovaranja traume, kao i formi mjenjanja sopstva, paradoksalno dok se trauma i mjene zbivaju, i reprezentuju se. E. Softić na svojevrsan način hvata trenutak i vješto imenuje – zapisivanjem, jer, osim što „trauma ne može biti izrečena niti napisana ni na jedan drugi način osim literarni“ pa se formira na taj način, posredno upisivanjem autobiografskog u dnevnik koji postaje empatični slušalac, ujedno trauma „postoji dok je neko ne čuje“ (Gilmore 6). Izražavanje emocija i stanja vezanih za autentično sopstvo kreće se u rasponu od detektiranja jada, strepnje, resignacije, preko razočarenja, bijede, poniženja, bježanja, do plača i nervoze. Ipak, čini se da u nekom kontekstu moć riječi prekoračuje limite traumatskog – na način da književnost vraća jezik njegovom biću ili kako Michel Foucault navodi da nema izvorne riječi koja ograničava pokret govora „odsad će jezik rasti bez početka, bez ograničenja i obećanja“ (Fuko 110) i kao takav upisivaće se u bilo koji tekst, posebno antiratni. Naposlijetku trauma i tekst, iako proces klizi determiniranju – dosežu jedno drugo, prepliću se u sadejstvu. Kako tvrdi Leigh Gilmore, autobiografizaciju karakterizira ispreplitanje traumatskog sa reprezentacijom pogođenog sopstva, te posebno u nužnom historijskom okviru, i na kraju s ograničenjima koje izaziva strah za život. Uprkos, prirodnim reakcijama s kojima se ispovjedničarka suočava i pod njihovim snažnim djelovanjem – u procjepu između nužnosti oslobođenja i shodne depresije, E. Softić se odlučuje na riječi kako bi njeno iskustvo bilo evidentirano s ciljem vidljivosti:

27.8.1992.

Ne znam kako da opišem onaj podrumski zid na kojem sam prije samo nekoliko minuta, u trenutku lucidnosti i hrabrosti, pročitala istinu koja je svu svoju stravu sabila u tri slova – rat. Na tom zidu ja sam vidjela ispisan roman o koloniji podrumskih stvorenja koja imaju samo jedan cilj – da što duže počive u vlazi, memli i smradu svog obitavališta.

U tom podrumu ima romantike, ima mistike, jednostavno, on ima svojih čari. [...] A meni ništa više nije ni potrebno – priča se počinje sama odmotavati i ja jednostavno počinjem uživati u tom ambijentu (151).

Zid u podrumu kao topos neidentificirane sigurnosti postaje metaforički ambijent procjepa ratne neizrecive traume i sopstva kao ono što istraživačica autobiografskog Rita Felski primjećuje u ispovijesti kao moć „potrage diskursa za istinom i priznanjem nedostatnosti, nedostatka identiteta teksta i života. Diskrepancija i posljedice generiraju još više pisanja u pokušaju da se popuni praznina [...] sa intenziviranjem teksta“ (Felski 1998, 90). Podrumski zid na kojem autorka čita lucidnost i hrabrost, sudar sa neumoljivom istinom – stravičnim efektima ratne stvarnosti, za dnevničarku postaje mjesto slova koja imaju moć da se kombiniraju u riječi i iskaze o sebi i podrumskim stvorenjima koja žude za preživljavanjem nehumanih okolnosti. Iako bi se pogrešno dalo pretpostaviti da autorka uslijed usredsređenosti na vlastiti egzistencijalni problem, a i kako je posrijedi intimistički diskurs neće imati snagu da opazi i kreativno izrazi podrumski svijet, E. Softić hroničarskom predanošću i etičkom brigom o drugima, otvara prostor u kojem će bilježiti sve priče. U tom kontekstu zid i način na koji predstavlja platno/papir na kojem se odmotava priča, neodoljivo po karakteru u čitateljsku svijest priziva *Žuti tapet* (1890) Charlotte Perkins Gilman koja je profeminiistička, ali i ispovijedna pripovijetka koja označava ambivalentnost ženskog ludila između stanja zatočenosti i ekspresije kao jedinog puta slobode. U feministički angažiranim tumačenjima, žena s potrebom za tapetom i ona koja gleda zid podruma, traže isto – svijet u kome se žene bune i ujedinjuju, dok opis tapeta/zida postaje iskonska priča o preživljavanju i slobodi. Podrumski zid zaštitni je omotač u službi očuvanja ne samo života potencijalnih žrtava, koliko u metafizičkom smislu mjesto upamćivanja i upisivanja priča koje dnevničarka iz lične i osjetljive/promaknute ili traumatizirane perspektive – prvog lica: upisuje.

Navedena zabilješka reprezentuje fenomen užitka u užasu, koji za katalizator ima stanje šoka potaknuto traumom. Uprkos kritičko-teoretskoj udaljenosti od teme poizvodnje šoka, umjetničkog djela može da nas činom interpretacije uzdrma jer je utemeljeno na susretu sa izrečenim nasiljem. Polazeći od pretpostavke da savremena književnost šokom remeti postavke kulture/društva, uprkos globalnoj prezasićenosti i rutini šokantnog ima šansu za emancipatorno bar u dimenziji „upućivanja izazova poimanju ili stvaranja uzdrmanosti psihe“ (Felski

2016, 146). Simbolička prednost šoka nije usmjerena ka političkom iskupljenju, oslobođenju od užasa, pa ni rasterećenju od emocija straha i sažaljenja, naprotiv šok u tekstu determinira „element iznenađenja; dok je moguće strahovati od onoga što već znamo, šok pretpostavlja susret s neočekivanim, iskustvo izbacivanja u promijenjeno stanje svijesti“ (Felski 2016, 150). Antiratni ženski tekst računa s nepogrešivim čitanjem, konkretnije riječima Janice Williamson, s čitateljkom koja neće dati „neprikladan odgovor“ na tekst (Williamson 140). Istovremeno, nužno je pri čitanju voditi računa o angažiranoj svijesti kod autora/ki. Jean-Paul Sartre smatra da tretiranje problema otvorenosti u književnosti ne gubi ništa angažiranošću, naprotiv „problemi koji zahtjevaju da stvore novu simboliku na sličan način kao i uvijek angažiraju umjetnika u pronalaženju novog jezika i novih tehnika“ (Sartre 26-27). Slijedeći Sartreove pretpostavke, užas rata koji se odvija sa podrumskog zida kao limita slobode, i efekta proizvodnje šoka u tekstu ima etički zadatak da intimnošću uzdrma svijest čitatelja. Kako bi navod E. Softić do kraja bio interpretiran, nemoguće je ne ukazati na još jedan aspekt skopčan sa paradoksom situacije traume, a problem je užitka. Posebno mjesto istraživanja književnosti je pitanje užitka u horornom iskustvu kakvo reprezentira rat. Julia Welland u studiji *Joy and War: Reading Pleasure in Wartime Experiences* (2018) načinje ovaj fenomen u studijama tekstualnog. O užitku kojeg kao osjećaj iznosi E. Softić u opserviranju ambijenta u kome se odvijaju ratna iskustva, ali i osjećaja zajedništva, utemeljenje ima u onome što J. Welland pronalazi u romanima o ratu kao „otkrivanju niza afektivnih registara užitka u kojima rat djeluje i integralni je dio razumijevanja načina kako oni koji žive i praktikuju preživljavanje rata, održavaju se i opiru“ (Welland 438-455). Iako je povezivanje iskustava užasa i destrukcije rata, literarne reprezentacije i recepcije sa dvostrukim užitkom možda apsurdno, izlišno ne može biti. Nepobitna je činjenica da rat zbližava, osmišljava strategije preživljavanja, ali i usmjerava ljude na međuuništavanje. Na taj način užitak pronađen u zajedništvu (podrumskih populacija) može biti logični predmet „motiviranja rata kroz zbližavanje ljudi u djeljenom smislu svrhe“ (Welland 438-455) opstanka i otpora, te svojevrsne normalizacije abnormalnog poretka u društvu. Doduše, E. Softić ne problematizira temeljitije fenomen užitka u iskustvima rata, nego kroz niz detalja koji se mogu pratiti u cijelom dnevniku *Sarajevski dani, sarajevske noći* moguće je prepoznati okvir u borbi zajedničkog preživljavanja.

Kako predstaviti nepredstavljivo u tekstu? Precizan primjer koji veže iskustveno sopstvo sa intimnim u užitku rata je motiv koji se varira – pitanje ostanka u Sarajevu, uprkos mogućnosti izbjeglištva migracijskim konvojima za Jevreje. Ovaj motiv spisateljica koristi kako bi do srži prozrela, izazvala i dekonstruisala vlastiti subjekt u pisanju koji se zrcali u tekstu – u dimenziji koja se u teoriji autobiografskog označava ženskim subjektom u potrazi, pri čemu strategija za pisanje subjekta, kao druga-čije[g], ne odnosi se samo na jezičko osvajanje sop-

stva već uopšte „drugačiji status u simboličkom poretku“ (Smith i Watson 20). Preispitivanje vlastitih i društvenih granica u kontinuitetu pod traumatskim i šokirajućim uslovima na nivou dnevničke ispovijesti počinje da funkcioniše u smjeru „potkopavanja realnosti života“, pri čemu se sam „život otkriva kao književni materijal koji čeka procesiranje od strane autorke koja počine da iskušava njen život samosvjesno kao tekst“ (Felski 1998, 90-91). U analitičkom središtu nalazi se žensko pisanje o odnosu ka subjektivitetu u kontekstu procesa samootkrića i istraživanja unutrašnjih osjećaja da se, kako smatra R. Felski, stvore nužni preduvjeti i ispune ženske potrebe za etičkim dužnostima. E. Softić u dnevničkim zapisima navodi:

15.1.1992.

Zašto nisam otišla u Izrael? Ni to još uvijek ne znam. [...] Meni ovaj rat počinje prijati: ovdje sam blizu dna i, hajde da sebe više ne lažem, mene to dno strahovito zanima, ja ga želim doseći – to je iskustvo koje mi nedostaje (217).

22.11.1992.

Konvoj je otišao 14. studenog, a ja nisam bila u njemu. Sve je bilo O.K., prošla sam na popisu i mogla sam izaći iz grada, i sada bih vjerovatno već bila u Izraelu. Zašto nisam otišla? Ne znam. Jednom sam nogom bila u autobusu, a druga mi je bila teža. Ne znam. Ne znam. Ali čini mi se da je najbliže istini to da ne mogu a da ne vidim kraj ove priče. Ako me ta priča ne nadživi. Pa, možda dogodine u Jeruzalemu (184).

Centralni fenomen kojim barata je – iskustvo – koje se pretpostavljeno nalazi na dnu, u prijatnosti, zanimanju, dosezanju, blizini, pričanju, u procesima traganja. Personalno iskustvo, iako položeno na scenu istorijskih zbivanja, a u tom smislu i kolektivnog karaktera, ipak snažno opstoji kao mikroistorija koja imanentnim ciljem narušava dominantne tokove mehanizama ideoloških represivnih, u prvom redu pateronacionalnih sistema. Fenomen iskustva u načinu na koji ga poima spisateljica, označava iskonsko posjedovanje ženske nezavisnosti realizirane u potrebi za izrazom etike, ali i iznimno jake želje koja figurira kao introspektivna – da se pronikne u motive ili smisao o stepenu društvenog ženskog samo-žrtvovanja ili viktimizacije koju producira ratni kaos. U tom smjeru autovalidacija iskustva može se odviti literarnom iskazljivošću tog *Ja* – koje se nalazi pod znakom egzistencijalnog pitanja. Autorka će se pretočiti u privilegirani zapis o životu – autonomni abjektni kulturološki subjekt koji artikulira povijest svojih neprilika u vidu dnevnika patnje. Neminovno, ženski subjekt će biti specifičan na način neprekidne korelacije s iskustvom u čemu Joan W. Scott (1991) vidi „uspоставljanje introkonvertibilnosti ženskog identiteta kao agenta promjene“ (Scott 773-797). U tom kontekstu afirmativno-šokirajući iskaz – ja ostajem – oblikuje ne samo iskustvo, već i destabilizirani, naprsnuti identitet, kao i strogi uslovi pod

kojima se realizira subjekt u otporu. Iskustvo kao početak procesa koji kulminira u artikulaciji društvene svijesti u kojoj se združuju individualno i strukturalno, računa sa subjektom i akcijama pregovora i borbe za sebe/sopstvo/Ja jer podrazumijeva „različite dodjeljene pozicije osjećane, izazvane ili prihvaćene“ (Scott 773-797). Uz pomoć iskustva kao katalizatora promjena, ženski ispovjedni subjekt, potencirajući potrebu saznavanja će da učini ono što Amin Maalouf (2003) naziva ispitom identiteta.

Antiratno/st kao etički mehanizam nastanka i opstanka ženskog dnevnika

Udar na psihu je dvostruk, prije svega potresa „ubičajene načine na koji uređujemo i shvaćamo svijet“ (Felski 2016, 151). Unutar obrasca koji je postavljen u zakonitosti normalnosti čitateljski pojam ravnoteže je uništen, tražimo suvisao odgovor na ponuđeni podražaj. Istovremeno se nužno transgresira šok koji proživljava ispovjedničarka, a koji je struktuiran na način da se sam identitet i sopstvo izmještaju i raskorjenjuju prijetnjom po život. E. Softić pripovijeda o susretu sa stravičnom i šokantnom, horornom scenom na ulici Vase Miskina, krvi i raskomadanim ljudskim tijelima, te u vezi s tim prizorom dovodi sljedeći napad granatom i pitanje vlastitog preživljavanja. Podstaknuta mehanizmima i nagonima za opstankom, autorka do srži proniče i iskazuje stanje i reakciju na patnju i neočekivani napad od kojeg se u vidu niza ne/očekivanih granata možda ne može pobjeći. Skepsa izazvana strahom u traumatiziranom tekstu refleks je šoka, za kojeg R. Felski tvrdi da može privremeno onesposobiti i um i tijelo. A premda će se njegovi neposredni učinci možda brzo raspršiti, posljedice šoka mogu odjekivati još neko vrijeme u psihi; nakon iznenadnosti početne uzdrmanosti slijedi produljeni ili zakašnjeli skup psihičkih ili somatskih reakcija“ (Felski 2016, 151). Premda se pred granatama i smrti kao pesimističnoj prognozi E. Softić ne može pobjeći – pisati, odnosno svjedočeći preživjeti treba – to je zakon opstanka u ratnim okolnostima. Budućnosti nema, neizvjesna je – svaki trenutak nosi suočavanje s prijetjećom smrti. Iskazano riječima istraživačice ženskih dnevnika u/iz rata, Yasmine Ergas „budućnost je reducirana na pitanje preživljavanja ili smrti progonstva kristaliziranog u odgovorima koji uspostavljaju iskustvo“ (Ergas 89). U ovim brutalnim mislima ogleđa se i značaj autobiografskog ne samo kroz puko narušavanje egzistencije dnevničarke, već i kroz koncept pisanja o životu: „istinitost znanja o sebi, sopstvu i traumi nastaje iz relacije ka samoreprezentaciji što se odmah konfrontira sa pitanjima prosudbe“ (Gilmore 144). Tijelo pamti prijetnju i traumu, tijelo kao i biće u totalitetu doživljava iskustveno istorijske događaje kao što je rat i progonstvo, te kao takav osnovna prijetnja očuvanju drugih/različitijih, ali i formama reprezentacije sopstva, te znanja uopšte. Drugo čitateljsko pitanje unutar strategija interdisciplinarnog pristupa interpretaciji dnevničkog zapisa je: otkuda ljudima podsticaj da postanu dijelom mašinerije ratnog razaranja? Ko i u ime čega komada ljudska tijela? Amin Maa-

lounf s razlogom promišlja isto, njegovim riječima – za etničke masakre – „takva razularenost nam izgleda neshvatljiva, a njena logika nam se čini nejasna. [...] Kada se neki čovek, inače zdrav duhom, preko noći preobrazu u ubicu, to je zaista ludilo. Ali kada ih je na hiljade, na milione ubica, kada se ta pojava ponavlja iz zemlje u zemlju, u okrilju različitih kultura, kod sledbenika svih mogućih vera kao i kod onih koji ne ispovedaju nijednu, reći ‘ludilo’ nije dovoljno“ (Maluf 24). Odgovor na ovo pitanje potiče iz bildanog osjećaja kao „oružja unutrašnjeg nacionalnog jedinstva“ koje se ispostavilo kao „oružje za nacionalne ratove“ (Arent 172). Osjećaj nacionalnog jedinstva je i pitanje izgradnje, jačanja zajedništva u nacionalnom identitetu i ogrezlosti u predrasudama u kojim je sadržana ideološka naracija o netrpeljivosti ka drugima, strah i opasnost od neprijatelja izvan našeg polja identifikacije, pa prema tome iako neopravdano, ali ipak postojeće argumentiranje za barbarske ratove koji prema negativizirajućim stavovima i teroru kulture postaju legitiman način dokidanja razlike – ili na način Ivana Čolovića: „ovde se posmatra kao razlika između jedine prave i autentične kulture i raznih oblika lažne, veštačke kulture ili kulture na nižem stupnju razvoja. U toj situaciji zadatak ‘naše’ kulture nije samo da sačuva i odbrani svoj identitet, nego mnogo više od toga: da uzme na sebe mesijansku ulogu, da prosvetli, edukuje i od propasti spase ostale“ (Čolović 13), pod cijenu žrtvovanja vlastitog naroda i proizvodnje ratova.

Centralna karakteristika poetike antiratnog ženskog pisanja o životu jeste generiran i jasno artikuliran etički stav o ratovima kojeg pratimo koliko na feminističkom nivou etike brige, toliko i na polju angažiranosti dnevničkog teksta. Takvi stavovi su utemeljeni u necenzuriranom i kritički impliciranom adresiranju zla rata u dva smjera: običnom čovjeku oruđu politike, to jeste ratne uništavačke mašinerije i njegovoj uronjenosti u drugu, konotiranu stranu koju sačinjava opšta ideologija kojom se proizvode ratovi kao najopasniji problem eskalacije nacionalne netrpeljivosti, ali i ideologije kao skupine funkcionalnih i pragmatičnih ideja usmjerenih ka mobiliziranju članica/članova po principu pripadnosti, zakonitostima militarizacije društva i saučesništvu u javnoj politici nacionalne sigurnosti u koju su položene ideje usmjeravanja na cilj – uništavanja drugih/neprijatelja. E. Softić u *Sarajevskim danima, sarajevskim noćima* u dva komplementarna dnevnička zapisa koje je zarad zaokruženja stava nužno čitati uvezane jer posjeduju antiratni karakter naznačava:

4.5.1992.

Ipak, moram još ovo kazati: onaj koji je ispalio granatu kriv je, pa da je neizvršavanje toga značilo njegovu smrt. Ponekad se desi da smo i sebi i drugima vrijedniji mrtvi nego živi (46).

26.6.1992.

Ovaj rat odgovara svakoj šušu koja sjedi u nekoj, pa makar i u najbeznačajnijoj fotelji. Jer, dok traje rat, trajat će i moć onih koji sada drže vlast.

A poslije, nakon ovog pakla, ako mu ikada dođe kraj, nisam sigurna, da će izmučeni i na kraju krajeva prevareni narod, ili je bolje da govorim o prevarenim ljudima, nisam sigurna da će požuriti da iste ljude izaberu na iste funkcije. Pod uvjetom da uopće budu imali mogućnost da biraju. A ništa nije nemoguće. Uostalom, povijest nas uči mnogo čemu, zar ne? (90).

U navedenim zapisima autorka ukazuje na problematiziranu dimenziju voljnog pristanka osobe/pojedinca koji je spreman na izvršavanje zločina. Unutar iskaza sa evidentnim emotivnim nabojem E. Softić barata sa etičkom pretpostavkom o ličnoj i konkretnoj odgovornosti pojedinaca za činjenje ratnih zločina. U tom personalnom činu autorka vidi arendtovskog vojnika koji u odnosu na izbor ubiti ili ne, nalazi se pred izborom ili „mora biti spreman za određenu disciplinsku kaznu“ (Arendt 1965, 46). Spisateljica u oštroj prosudbi koja se tiče društvenog angažmana i dobrovoljnog pristanka na smrt, ukoliko je to cijena odbijanja vršenja ratnih zločina, zapravo na neki način ukazuje i na fenomen feminističke etike koja ne samo da se suprotstavlja dihotomnom militarizmu i nacionalnom poretku, nego i u toj praksi osuđuje „element poslušnosti i prihvatanja militarističkih centralnih vrijednosti“ (Sasson Levy 440-465). Na taj način izdiže etiku koja je veže za univerzalne osjećaje humanizma i pacifizma, te istovremeno potvrđuje vrijednost ženskog međusobnog zajedništva. Na nivou teksta radi se o izrazu antiratnog stava koji uopšte prožima *Sarajevske dane, sarajevske noći*, a na koje bi se mogla primjeniti procjena vezana za druge ženske dnevničke o ratu – antiratne izjave su u službi „registriranja njene rastuće opozicije izražene riječima“ (Friedrichsmeyer 209). Rakurs ženskog glasa u dnevničkoj ispovijesti neminovno je posredovan specifičnim ženskim iskustvom i stavom o ratu, ali je isto i pitanje izazova čitateljicama o kojem pišu Sidonie Smith i Julia Watson, a koji se tiče problema govorenja istine i statusa, koji zahtjeva pravovremenu reakciju čitanja putem koje se može postići izgradnja specifičnog identifikacijskog obrasca. Istina koju saopštava autorka teksta jeste eksplicirana u dnevniku uz etički obojeno „vjerovanje da samoispitivanje i samotkrivanje mogu osigurati izvor istine i značenja za društvo čije javne vrijednosti i institucije ne posjeduju takav autoritet“ (Felski 1998, 89). Čitateljica ima zadatak da identifikuje i interpretira poziciju ženskog subjekta utisnutog u dnevnik, kao one koja je udaljena od nametnutih i dominantnih normi, kojim iskazuje snažan otpor oblicima represivnosti što je smješta izvan sistema vjerovanja, ali s druge strane ona ne proklizava u autoviktimizacijski diskurs. Unutar iskustvenih iskaza ovog karaktera generira se i formira kulturološka kritika ratnosti. Navedeni etički trenutak u direktnom je odnosu sa potonjim dnevničkim iskazom kojim se bez ustručavanja iznosi društvena osuda adresirana na političke moćnike i vlast koji putem rata kao osnovnog oruđa dolaze, opstaju i zadržavaju se na vlasti. Iskaz E. Softić znakovit je i radi ponovljivosti, kao jedan od osnovnih *light motiva* an-

tiratnog ženskog pisma uopšte pojavljuje se i osuda političkog vođstva kod niza autorki u različitim žanrovima. Osim što dnevnik u slučaju ispovijedanja ratnog iskustva zauzima poziciju „terapijski incirane konfesionalne literature“ (Gilmore 1-2) iz razloga jer računa sa potencijalom moći riječi ili reprezentativnošću ratnog užasa uprkos ograničenjima traume i šoka, kao posebno bitna forma, tek s čitanjem i interpretacijom postaje predmetom alternativnog istorijskog znanja – zahvaljujući ogoljenoj jezičkoj moći. Tekstovi o užasu otkrivaju se ne u pojedinačnim bljeskovima već u ponovljenim čitanjima i „aspolutno u trenutku izlaska u javnost“ te potencijalom „umjetnosti da dezorijentira i remeti“ (Felski 2016, 153). Antiratni ženski dnevници, kao i *Sarajevski dani*, *sarajevske noći* posjeduju potencijal da oslobode moć (u) riječima koja će se reproducirati angažiranim čitanjima. „Žensko iskustvo rata proširuje recepcijsku osjetljivost prema drugim i drugačijim modelima prezentacije zbilje“ (Sablić Tomić 152), posebno zapisano u intimističkim tekstovima. To je čvorišno mjesto pisanja i čitanja. Premda, jasno je da nema magije u klasičnom poimanju kad je u pitanju predstavljanje ratnog užasa, suočavanje sa tekstom traume iz rata ne vodi u put nemoći, naprotiv pokazuje na snagu pojedinke (autorke i čitateljke) koje se, iako rađaju u određenim strogo determiniranim kulturama mogu da deminiraju, propitaju, ukažu na greške, nedostatke i opasnosti. U dnevničkom tkanju reprezentiran je ženski život posebno u odnosu na kulturološku paradigmu što predstavlja „sliku samog života“ (Huff 6-14) ili realnost, tačnije užas rata za kojeg Sara Friedrichsmeyer analizirajući dnevnik o ratu umjetnice Käthe Kollwitz navodi kao zahtjev za „detaljiziranjem okrutne realnosti rata i njegovog uticaja na ljudske živote“ (Friedrichsmeyer 208), kao i posebno vlastiti život pogođen užasom traume. U tom smislu, prisutna kao subjekt u tekstu autorka preslikavajući necenzuriran život zahtjeva suočavanje i interpretiranje njenih iskaza od strane empatične slušateljke/čitateljke, nego i kao prijateljica/podržateljka – u odnosu na opšti karakter žanra, autobiografski ugovor i podrazumjevano funkcioniranje dnevnika kao elemenata umrežavanja. Virginia Woolf pišući svoje dnevnik, postavila je sjajno teorijski osvješteno pitanje za čije oči piše dnevnik. Očito da se ženski dnevници pišu za čitateljke koje će moći da prepoznaju aspekte i kompleksnost ženskog ispisivanja i ispitivanja sopstva, identiteta u društvu – rata. Autoričin dnevnik ispred čitateljke, prema riječima Cynthie Huff ne zahtjeva nikakvog medijatora – jer i spisateljica i čitateljka imaju autoritet pisanja i čitanja. Čitateljka, također, sartreovski angažirana, računa s moći jezičkog artikuliranja dnevničarke, sa zadatkom metatekstualne analize koja se nameće kao zakon u prepoznavanju reprezentativne moći riječi ženskog ratnog užasa.

Literatura:

- Arent, Hana. *Izvori totalitarizma*. Prevod: Slavica Stojanović i Aleksandra Bajazetov-Vučen. Beograd: Feministička izdavačka kuća 94, 1998.
- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. Rev. and enl. ed. New York: Viking Compass Books, 1965.
- Bowles, Gloria. „Going back through my journals: The unsettled self, 1961-1986“. *NWSA Journal* 6.2 (1994): 255-275.
- Benstock, Shari, ed. *The private self: Theory and practice of women's autobiographical writings*. Chapel Hill: UNC, 1988.
- Coleman, Linda S. *Women's life-writing: finding voice/building community*. Popular Press, 1997.
- Čolović, Ivan. *Balkan - teror kulture*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2008.
- Ergas, Yasmine. „Growing Up Banished: A Reading of Anne Frank and Etty Hillesum“. *Behind Lines: Gender and the Two World Wars*, eds. Margaret R. Higonnet et al. New Haven: Yale UP, 1987. 84-96.
- Felski, Rita. *Namjene književnosti*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2016.
- Felski, Rita. „On Confession“. *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, eds. Sidonie Smith and Julia Watson. Wisconsin: U of WP, 1998. 83-96.
- Fleig, Anne. „Gender Studies“. *Handbook of Autobiograph / Autofiction*. Ed. Martina Wagner-Egelhaaf. Berlin: De Gruyter, 2019. 54-64.
- Friedrichsmeyer, Sara. „‘Seeds for the Sowing’: The Diary of Käthe Kollwitz“. *Arms and the Woman: War Gender and Literary Representation*, eds. Helen M. Cooper and Susan Merrill Squier. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1989, 205-224.
- Fuko, Mišel [Foucault, Michel]. *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*. Preveo: Nikola Kovač. Beograd: Nolit, 1971.
- Gannett, Cinthia. *Gender and the Journal: Diaries and Academic Discourse*. New York: State U of New York P, 1992.
- Gilmore, Leigh. *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. Ithaca: Cornell UP, 2001.
- Huff, Cynthia. „‘That Profoundly Female, and Feminist Genre’: The Diary as Feminist Practice“. *Women's Studies Quarterly* 17. 3-4 (1989): 6-14.
- Maluf, Amin [Maalouf, Amin]. *Ubilački identiteti*. Prevod: Vesna Cakeljčić. Beograd: Paideia, 2003.
- Perkins Gilman, Šarlot [Charlotte Perkins Gilman]. *Žuti tapet i druge priče*. [Herland and Related Writings]. Prevod: Zoran Skrobanović. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Raoul, Valerie. „Women and diaries: gender and genre“. *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 22.3 (1989): 57-65.
- Sablić Tomić, Helena. „Autobusni ljudi (Žensko iskustvo rata)“. *Gola u snu: o ženskom književnom identitetu*. Zagreb: Znanje, 2005. 150-160.
- Sartre, Jean Paul. *What is Literature?*, trans. Bernard Frechtman. New York: Philosophical Library, 1949.
- Sasson Levy, Orna. „Feminism and military gender practices: Israeli women soldiers in ‘masculine’ roles“. *Sociological inquiry* 73.2 (2003): 440-465.
- Schiwy, Marlene A. „Taking things personally: Women, journal writing, and self-creation“. *NWSA Journal* 6.2 (1994): 234-254.

- Scott, Joan W. „The Evidence of Experience“. *Critical inquiry* 17.4 (1991): 773-797.
- Siksu, Elen [Cixous, Hélène]. „Smeh meduze“. *ARS: Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*, 5-6 (2010): 18-31.
- Smith, Sidonie and Julia Watson, eds. *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Wisconsin: U of Wisconsin P, 1998. 3-52.
- Softić, Elma. *Sarajevski dani, sarajevske noći: dnevnik i pisma 1992. - '94*. Zagreb: VBZ, 1994.
- Welland, Julia. „Joy and war: Reading pleasure in wartime experiences.“ *Review of International Studies* 44.3 (2018): 438-455.
- Williamson, Janice. 1992. „‘I Peel Myself out of My Own Skin’: Reading Don’t; A Woman’s Word“. *Essays on Life Writing: From Genre to Critical Practice*, ed. Marlene Kadar. Toronto: U of Toronto P, 133-151.
- Vulf, Virdžinija [Woolf, Virginia]. 2002. *Dnevnik spisateljice*. Prevod: Slavica Stojanović. Beograd: Feministička 94.
- Zlatar, Andrea. „Dnevnici: intimni krajolik duše“. *Tekst, tijelo, trauma: ogledi i suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2004. 38-75.

INTERSECTIONAL LAW OF READING WOMEN'S DIARY: SUBJECTIVENESS OF EXPRESSION, POWER OF WORDS, AND TOPOS OF HORRORS OF WAR

The focus of this research paper is on post-Yugoslav women's prose, or more precisely, the genre of diaries written by women which take the disintegration of Yugoslavia as their topic. This form of writing on the horrors of war distinguishes itself through certain key attributes: female experience in itself needs to be articulated as the subject of the material, bearing witness to the uncertainty of the future or existential threat, and resisting and destabilizing the patriarchal and militaristic mechanism of war. The diary as a genre of writing about life needs to be intersectionally disassembled and studied from the trans-national standpoint, in the context of the topic and the act of writing. The diary is determined not only by the historical context from which it originates, but also by the cultural matrix and opposing stereotypes that find their basis in writing about sex and gender in the text. Although the genre is primarily associated with a woman's act of writing in the privacy of her home, together with the fact that many more women than men were active in this genre, it is still the case that men tend to take over in the genre-forcing the image of the soldier as a social paradigm. Despite the generally accepted limitations in the study of women authors overall, it is crucial to construct a different theoretical framework based on the consciousness of the gender designation of the author, the study of the dualities of private and public, the personal and the political, the individual and the collective and the social and the cultural; the position that censorship takes and the marginalization of female experience, the analysis of discourse and points where a particular self is imprinted into the body of text. A woman's self, just like her identity, is a category that not only defines the text of the diary, but the author's position as well, which adds up to the practice of the destabilization of the traditional norm of the genre and its features. These categories define the role of a woman in literature, her affirmation in the articulation of her creativity and her alternative knowledge, which are a staple for social transformation.

The diary genre of writing is most suitable when there is a need to deal with the universal subject of Western metaphysics and including plural (forcibly silenced) female voices and their subjection through the text. With the view that boundaries are negotiated by means of a diary, writing in this form, female authors try their hand at this struggle with forced models and limitations (albeit poetic ones) in general, including tradition, marginalization, and distorted auto perception-they speak up and across the boundaries of the vow of silence. The diary as the most intimate literature genre (a private document) is subjugated to the will and the needs of a woman diarist (the diary keeper) to treat the themes of the rift created by war, the change in and destabilization of identity,

from the position of the personal and the bared. The very position from which the diary is created is one that identifies the author as “a woman who tries to write herself”, who is engaged by the nature of activity itself in the re-writing of stories about her that already exist, because in her effort to describe herself, she spoils the important cultural construction of her femininity as passive and hidden (Raoul 57-65).

In terms of the culture, which was patriarchal, and which operated in the militaristic realm of the precarious nature of female existence, women who kept diaries in the intimacy of their homes created for themselves some sort of backdrop of security, a witness to their existence, a different attitude compared to the dominant ideology, that was national, warlike and sexist, and at the same time created their own authorial self, writing themselves, engaging themselves in the ethical dimension of anti-war stances; in short, protesting against the horrors of war. With the diary, female authors bear witness, trying to outlive the horrors and offering a different outlook on reality. Thus, women’s diaries destabilize literary and social meanings, ideological and warlike narratives and finally, the patriarchal image of woman, especially in times of war. In spite of the social paradigm stated at the beginning of the paper, female diaries, especially those whose topic is war, inhabit the space of “giving a voice and a word to personal history and the mapping out of the intersection of the meaning of the personal and public sphere” (Smith and Watson 26); because in its character they are a “makeshift hybrid of a lived-through experience and creative expression” (Schiwy, 234-254).

Limited by the evils of war and the lurking danger, the female author masks her attitudes inside the text, trying to preserve the idea of normalcy inside the bestial set up and the machinery of death. The diaries of women authors on the war and the disintegration of Yugoslavia are the result of a reflex of perception and the relationship to things they lived through and what happened. In a nutshell, “diaries speak about interaction between war and exile” (Ergas, 85). Since the anti-war diaries written by women represent their identity, they draw attention to the war methods of the annihilating of a woman’s subjectivity and consequently patriarchal militarism, the limits to collective mishap, ideology and nationalism, but also a pacifist and feminist ethics. The field of post-Yugoslav anti-war diary written by women involves the legitimization of the authorial voices of different women which transcend the limitations of national cultures, affirmed through the disintegration of community, as well as the aspiration to impose an aspect of truth heavily burdened by ideology. They are demonised as enemies- others across the border. Ascending to the field of the post-Yugoslav, and not dominantly scattered national (questionable set of values), it is marked by facing down the narratives which produced wars and violence-narratives that women diary keepers strongly oppose. They plunge deeply into their own

subject and highlight its conflict with official dogma. In all anti-war women's diaries, there is a categorical rejection of violence of war and solidarity with others. Post-Yugoslav anti-war diaries written by women do not attempt to create a complete image of the disintegration of war of the homeland, but to warn against the horrors of war from a different standpoint and give a more ethical option from the victorious and victimizing one. They serve to present the female experience of war, and so it opposes the collective, leads to deliberation about purpose of life, highlights the creation of identity and selfness, and appeals to the mission of preservation of life. Diary keeping becomes a mode of survival. At the same time, a post-Yugoslav as well as transnational approach will help in piecing together the mosaic of alternative knowledge across the borders of national and cultural rifts, that is, the anti-Yugoslav anti-war women's diary was created based on the principle of women's togetherness in alternative and ethical, humanist views during a complex time when the mutual backbone-the homeland we all shared, is lost.

Within these bounds, among the dozen or so diaries, the one from the besieged Sarajevo, named *Sarajevski dani, sarajevske noći* [*Sarajevo days, Sarajevo nights*], stands out: *Dnevnik i pisma* [*Diaries and Letters*] 1992.-'94. (1994) by Elma Softić, a mixed Jewish-Muslim woman/female author. The transnational study of the diary in question will be based, first and foremost, on transcending both the ethnical and national epithets of literature of undermining discourse of hatred towards the other and the different, through the destruction of the war narrative (between conflicting nations, especially with a view of the element of location- as a place of dissention), the destabilization of ideological collective dogma, as well as disclosing the character of a patriarchal-militaristic and violent culture. This diary came into existence as a response to the horrors of the ordeal of war that the civil population of Sarajevo had to go through. Just like Scheherazade in her toil for survival, E. Softić brings up the issue of her own shock caused by her encounter with the beginning of the war, while finding her safe haven in writing- in the imprinting of fear and other emotions and impressions onto paper. She catalyzes the abnormal into the normal, the incomprehensible into the comprehensible, fluent and utterable.

The experience of women regarding war, makes the sensibility towards the presentation of reality even more pronounced, following it and shaping it through language. Writing in the first person, the changes to your own identity subjected to trauma are recorded. Using a number of explosive and broken off sentences, E. Softić articulates psychosomatic sensations, states and emotions such as sorrow, anxiety, resignation, disappointment, humiliation, misery, distress and nervousness. The diary that she writes thus becomes an emphatic listener, and a trusted witness. The power of words yet breaks the limitations of the traumatic, forming the language in a different manner- by writing about trauma in an anti-

war text. Finally, trauma is the text, although the process will fail to be determined or defined- they still reach each other, interlocking in cooperation. Actually, it is all about entanglement of traumatic effects with the literary representation of the struck self, as referenced by Leigh Gilmore. Therefore, this pattern is found in the diary by E. Softić, who records her experience of the traumatic effects of war on her being, aiming to make them visible. In that sense, the mapping of a basement wall as a shelter and protective line, a crossroad of insanity and imprisonment as well as expression as the only way towards freedom, is especially important. To honour that, she writes down the stories of each of these invisible people trying to survive in inhumane circumstances on her paper and rolls them off the basement wall. In another dimension, the basement wall plays both a protective role and becomes the place of remembrance.

Though it may sound like a paradox, a special phenomenon is pleasure amidst the horrors of war. It is all about the ability of a work of art to, firstly, express a state, and then to shake up the female reader through the manner of interpretation and/or reading with images of violence. In the diary *Sarajevski dani, sarajevske noći*, the shock is the encounter with the unexpected, that changes the state of mind (the shock of horror referred to by Rita Fleski). The pleasure that E. Softić talks about is determined by the sense of togetherness in a motive of survival, but at the same time, what Julia Welland (2018) in her novels about the wars views as a practice, maintaining resistance to wars. The motive that confirms this thesis is in the decision of the woman writer to stay in the town despite the chance to leave the besieged Sarajevo by moving to safe territory far from the war. The reason behind that decision is based on the need of E. Softić to provoke and question her own subject and write it down as different. Her quest for identity and her relationship to a woman's subjectivity are the precondition for the fulfillment of her ethical duty. In keeping with that, the anti-war attitude of E. Softić stems from the discovery of the substance to the social accountability of women and the involvement of the author in resistance. Thus, the auto-validation of the experience can reflect itself in the literary demonstration of I (Me)-which became existentially open to challenge.

The question of staying alive which is determined by the impulse for survival, was minutely described in the diary's notes describing the suffering in Vase Miskina main street-bomb shelling and facing death, lacerated bodies, fear and shock. Followed by every episode of war suffering, that is, surviving, is the writing down of the experience-what you learned about yourself and the relationship with trauma which tends to repeat and stay in the memory. The context of intimate memory should be raised historically to the level of conviction and the understanding of barbarism, together with the national creation of wars, the creating of enemy model and the consequent extermination and ethnic massacre. Therefore, anti-war as a feminist shift away from the national, becomes

a prevalent characteristic of women's writing about the Yugoslav wars. E. Softić sharply articulates that antagonism to war in *Sarajevski dani, sarajevske noći*. Declaring guilty everyone who fires grenade but also implying the responsibility of government and politics, is just one example to showcase that. In the core of this stance is the willful consent of the individual to commit crimes. On the wings of strong emotions, E. Softić handles the ethical assumption about the choice to commit crimes- generating a feminist ethics that confronts militarism and national order. In this manner, she elevates the ethics that binds her to the universal feelings of humanism and pacifism, and simultaneously confirms the value of collaboration of women that is important for the genres that write about life. In a nutshell, the anti-war expression in post-Yugoslav women diaries, including *Sarajevski dani, sarajevske noći*, serves to "make a note of her (woman author) growing opposition expressed by words" (Friedrichsmeyer 209). This anti-war woman's text, invigorated by the power of language, gives an account of the other side of war horror. On the other hand, this diary as a representative of the literary field, counts on female readers (according to Sidonie Smith and Julia Watson) to take it as a challenge and react to alternative knowledge as opposed to official, institutional and authoritative perspectives. When faced with the textualized horrors of war, a woman as a reader should be able to identify and interpret the position, the woman's subject in the text and the anti-war, ethical discourse. The anti-war women's diary genre, *Sarajevski dani, sarajevske noći* included, possesses the potential to unleash power (in) words which will be reproduced in its new engaged readers. "Women's experience of war widens receptive sensitivity to others and different models of presentation of reality" (Sablić Tomić 152), separately recorded in intimate texts. It is a node of both writing and reading. The author's diary before a woman/female reader, according to Cynthia Huff, calls for no mediator- because the author and a reader themselves both have the authority to write and read. The woman/female reader, since engaged in the manner of J. P. Sartre, relies on the power of language, the articulation of ideas of a diary writer with a crucial task of meta-textual study, imposed as the only law in recognizing the representative power of words in the horrors of war from a female perspective.

Keywords: diary, subject, Elma Softić, inter-sectional, war, nationalism, militant patriarchy.

ZATVORENI PROSTORI NACIJE, RODA I DEPRESIJE U ROMANU JANICE GALLOWAY *THE TRICK IS TO KEEP BREATHING*

Lejla **Mulalić**, Univerzitet u Sarajevu, Filozofski fakultet, lejla.mulalic@ff.unsa.ba

Original research paper

DOI: 10.31902/flil.43.2022.3

UDK: 821.111(410)-31.09

Apstrakt: Od 1970-ih godina naovamo društveno-politički prostor Škotske prožimaju diskursi devolucije i nezavisnosti. Ovi procesi se neizbježno reflektiraju i unutar prostora književnosti, pri čemu postoje tendencije da se savremeni škotski roman mapira i teoretizira kao svojevrstan narativ o obnovi, tj. opstanku škotskog identiteta.

Ipak, jednoobrazno čitanje ovog narativa stvara privid homogenosti škotskog identiteta jer ne daje prostora individualnim književnim glasovima. Prvi roman Janice Galloway *The Trick is to Keep Breathing* (1989) opire se čitanjima u čijem središtu je mapiranje nacije ili romantizirani povratak u izgublenu škotsku prošlost. Umjesto toga, ideja nacionalnog identiteta u romanu Janice Galloway ostaje nedovoljno istražen zatvoreni prostor, dok se autorica usredotočuje na preciznu analizu zatvorenih prostora roda, depresije i općenito politike mentalnog zdravlja. Predmet istraživanja u ovom radu je preplitanje spomenutih zatvorenih prostora u kontekstu romana *The Trick is to Keep Breathing* i društveno-političke transformacije Škotske 80-ih godina. Osim toga, u okviru rada sama ideja škotskog identiteta bit će sagledana u svjetlu pokušaja politiziranja i nacionaliziranja savremenog škotskog romana.

Ključne riječi: Janice Galloway, škotski nacionalni identitet, rod, depresija, zatvoreni prostori.

Uvod

U posljednjih tristotinjak godina Škotska je, kao nacija bez države, prostor tihih previranja koja se osjetno intenziviraju od 1970-ih godina naovamo kada referendum o devoluciji i nezavisnosti postaju dio društveno-političke stvarnosti. Ovi procesi su praćeni i svojevrstnim književnim preporodom, pri čemu postoji sklonost ka mapiranju i teoretiziranju savremenog škotskog romana kao narativa o obnovi, tj. opstanku škotskog identiteta.

Imajući u vidu dinamičnost preplitanja politike i književnosti, prvo poglavlje ovog rada predstavlja prikaz ključnih mjesta u nadnarativu o (krovnom) britanskom nacionalnom identitetu od Drugog svjetskog rata naovamo, s obzirom na to da je rascjep u ovom narativu doveo do buđenja partikularnih identiteta po-

put škotskog. U nastavku rada sužit ćemo fokus na različite pokušaje politiziranja i nacionaliziranja, a samim tim i zatvaranja, savremenog škotskog romana 80-ih i 90-ih godina dvadesetog vijeka. U ovako postavljeni širi kontekst smještena je analiza zatvorenih prostora roda i depresije u romanu Janice Galloway *The Trick is to Keep Breathing* iz 1989. godine. Ovi zatvoreni prostori prikazani su kao odbljesci zatvorenih prostora nacionalnog identiteta, pri čemu je posebna pažnja posvećena otporu Janice Galloway prema pokušajima da je se uklopi i ukalupi u određeni politički ili kritičko-teorijski okvir, bilo da se radi o kampanji za škotsku nezavisnost ili feminizmu. Na tragu ovakvih promišljanja o škotskom identitetu i romanu otvaraju se novi putevi i prostori u škotskoj književnosti.

Pogled unatrag – ideja britanstva kroz historiju i probaj diskursa devolucije i nezavisnosti Škotske

Pitanje britanskog identiteta, odnosno “britanstva”, u posljednjih nekoliko decenija je u središtu interesa historičara i političara zbog turbulentnih promjena kroz koje je prošla Velika Britanija. Imajući u vidu duboke podjele britanskog društva uzrokovane Brexitom u posljednjih nekoliko godina, jasno je da promjene i dalje potresaju britansko političko tlo, a samim tim se iznova aktualizira pitanje britanskog nacionalnog identiteta. Da bismo razumjeli ove procese, neophodno je da se vratimo u prošlost, tj. u prijelomne trenutke nastanka i preispitivanja narativa o identitetu da bismo istakli njihovu međusobnu povezanost.

Križa izazvana Brexitom uoči i nakon referendumu 2016. godine može se staviti u kontekst propitivanja ideje britanstva koje vuče korijene još od perioda nakon Drugog svjetskog rata. Naime, Britanija je, kao jedna od saveznica, pobijedila nacističku Njemačku, s tim da se često previđa činjenica da su tome velikim dijelom doprinijele zemlje, odnosno vojske, u sastavu Britanskog Carstva, čime se koncept Velike Britanije koja sama prkosi neprijatelju pokazuje neadekvatnim (Oliver, *Understanding Brexit*). Nakon što se Britansko Carstvo počelo postepeno raspadati, postalo je jasno da Velika Britanija više nema poziciju globalne sile s kojom je ušla u rat, pri čemu se veoma teško nosila sa suženim prostorom Evrope na koji je sada bila upućena u odnosu na prekomorska prostranstva kojima je nekada gospodarila. Nekadašnji američki državni sekretar Niel Acheson je 1962. izjavio da je Velika Britanija izgubila svoje Carstvo, a još uvijek nije pronašla novu ulogu na svjetskoj sceni. Pritom konstantno nastoji da stoji nezavisno od ostatka Evrope sa očima uprtim ka Sjedinjenim Državama i Commonwealthu koji sam po sebi nema političku strukturu, jedinstvo niti snagu, zbog čega je Velika Britanija u velikom procjepu (Oliver, *Understanding Brexit*). Upravo iz ovih razloga je s golemim nepovjerenjem i oklijevanjem tek 1973. godine pristupila Evropskoj ekonomskoj zajednici, preferirajući poziciju samostalnog igrača i demonstrirajući svoju sklonost insularnosti, iako je britanski ratni heroj Winston Churchill u govoru koji je održao u septembru 1946. godine na Univerzitetu u Cirihi ute-

meljio ideju Evropske unije. Churchill je pozvao na ujedinjenje evropskih država kako bi se prevazišle podjele koje će zaživjeti sa “hladnim ratom” te kako bi se evropske zemlje lakše i brže oporavile od masovnog uništenja koje je sa sobom donio Drugi svjetski rat (Oliver, *Understanding Brexit*). Sve ovo nedvosmisleno ukazuje na specifičnu krizu identiteta u Velikoj Britaniji od kraja Drugog svjetskog rata koja je svoj epilog trebala dobiti u Brexitu koji, kako se pokazalo, ipak nije razriješio dugotrajne prijepore u britanskom društvu, već ih je samo izbacio na površinu ekonomskog, kulturnog i političkog života, budući da su Škotska i Sjeverna Irska većinski podržale ostanak u Evropskoj uniji, dok su Engleska i Vels glasali za izlazak Britanije iz Evropske unije.

Promišljanja historičarke Linde Colley u vezi sa artificijelnošću, ali i neophodnošću britanstva iznimno su korisna za razumijevanje kompleksnog narativa o nacionalnom identitetu. U svojoj knjizi *Britons: Forging the Nation 1707-1837* (2003) Colley ističe važnost zajedničke jezgre engleskog, škotskog i velškog identiteta. Iako se uglavnom ove historije podučavaju odvojeno, što je samo po sebi kulturološki i politički bitno, Colley smatra da izolacija svake od ovih historija od preostale dvije znatno osiromašuje naše razumijevanje prošlosti ovog prostora (xii). Stvaranje nacije Britanaca bilo je popraćeno nasiljem, agresijom i tlačenjem drugog i drugačijeg, ali kako Colley ističe, ovo nije specifično samo za Veliku Britaniju već za sve nacije svijeta s obzirom da su sve nacije ljudske tvorevine te je neutemeljeno govoriti o suštinski zlim nacijama, s jedne strane, i neiskvarenim, izvorno dobrim nacijama s druge strane. Samim tim, ako se Ujedinjeno Kraljevstvo jednog dana raspadne, to neće biti neka vrsta poetske pravde, već prirodan proces koji je dosegnuo tačku kada pripojene nacije više ne mogu funkcionisati kao cjelina (xiv). Isto tako, u svijetu koji se bespovratno i kontinuirano mijenja sasvim je očekivano da ljudi širom svijeta, pa samim tim i Britanci, teže povratku nekom izvornom identitetu koji je utemeljen u tradiciji i mnogo užem geografskom i kulturološkom prostoru, poput Cornwalla u Engleskoj ili pokušajima uklapanja islama u tkivo britanskog identiteta. Dok takva stremljenja ne treba sputavati, Colley ističe da je važno da se ovako usko određeni identiteti ne definišu kao isključivi i zatvoreni za upliv bilo kojeg drugog identiteta (xvii-xviii).

Njeno viđenje britanstva je specifično u smislu da nastanak ovog identiteta vezuje za period nakon 1707. godine kada dolazi ne do homogenizacije velškog, engleskog i škotskog identiteta, već do nametanja novog britanskog identiteta kao krovnog identiteta unutar kojeg su i dalje bile vidne distinkcije među partikularnim identitetima. Uzroke konstruisanja novog krovnog identiteta Colley nalazi u nizu faktora poput ratovanja protiv Francuske, kontinuirane tenzije između protestantske Velike Britanije i katoličkih sila Evrope te superiornog odnosa prema prekomorskim kolonijama. Drugim riječima, britanstvo postaje štit protiv drugoga, bilo da je drugi katolička Evropa ili daleke egzotične kolonije. Ovakav koncept britanskog identiteta se danas ozbiljno dovodi u pitanje jer Ve-

lika Britanija više nije ugrožena militantnim katoličanstvom evropskih sila, niti mora održavati kontrolu nad ogromnim kolonijalnim carstvom. Štaviše, protestantizam je sve manje bitan dio britanske kulture (Colley 6). U međuvremenu su Britanci napustili Evropsku uniju te je i ta poveznica sa kontinentalnom Evropom nestala, mada je i ovaj proces bio popraćen tenzijama među pojedinim dijelovima Ujedinjenog Kraljevstva, čime su partikularni identiteti opet isplivali na površinu. Ipak, jedna od ključnih teza Linde Colley je da je priča o britanskom identitetu, patriotizmu i nacionalizmu, neodvojiva od evropske i svjetske historije, čime iznova potcrtava organičavajući učinak isključivog privilegovanja partikularnih identiteta u Britaniji (8).

U kontekstu ovakvog tumačenja britanskog identiteta, sasvim je prirodna činjenica da je od 1707. godine i ujedinjenja Škotske i Engleske, paralelno sa konstruisanjem krovnog nacionalnog identiteta, nastavljeno njegovanje škotske kulture i tradicije kao vid kontinuiranog otpora i protuteže, iako je istovremeno Škotska uživala prednosti, mahom ekonomske, od članstva u ovoj uniji. Zadržavši svoje institucije i tradiciju u području obrazovanja, pravosuđa i crkve, Škotska je, zapravo, oduvijek njegovala svoju posebnost. Već 1885. godine osnovan je Ured za Škotsku te je kroz cijeli devetnaesti vijek provlačeno pitanje neke vrste prenosa ovlasti na Škotsku, po uzoru na pitanje samouprave u Irskoj. Osnivanjem Škotske nacionalne partije (SNP) 1934. godine i s početkom ekonomske krize, ideja nezavisnosti ponovo je isplivala na površinu političkih zbivanja. Inicijativa za devoluciju pokrenuta je 1920-ih, krajem 1960-ih i početkom 1970-ih kada je Margaret Thatcher zauzela krajnje negativan stav prema pitanju prenosa ovlasti na Škotski parlament, smatrajući to početkom raspada Velike Britanije. U tom periodu svjedočimo i ekonomskom razvoju Škotske zahvaljujući plinu i nafti u škotskim vodama, što je Škotskoj dalo novo samopouzdanje u borbi za nezavisnost. U prilog tome idu i popularni slogani kao što je "It's Scotland's Oil" ("Ovo je škotska nafta") u vrijeme kampanje 70-ih godina koja je za cilj imala da se prihod od plina i nafte distribuira unutar Škotske (Deacon i Sandry 50-53).

Prvi referendum za devoluciju održan je 1979. godine pri čemu je 51,6% glasača podržalo osnivanje Škotskog parlamenta. Ipak, na izbore je izašlo samo 32,8% glasača, dok je prag od 40% glasačkog tijela bio neophodan da izborni rezultati budu prihvaćeni. Bunt protiv politike Westminstera raste 1980-ih, naročito kad je Margaret Thatcher odlučila da testira "poll tax", odnosno jedinstvenu komunalnu naknadu "po glavi stanovnika" u Škotskoj, što je značilo da svi plaćaju isti porez bez obzira na primanja. Thatcher je smatrala da u zemlji začetnika ideje slobodnog tržišta Adama Smitha neće biti teško provesti ovakvu odluku, ali ispostavilo se da je pogrešno procijenila političku klimu u Škotskoj jer su je dočekali slogani "Can't Pay, Won't Pay" ("Ne mogu da platim, neću da platim"). U konačnici je ovaj otpor doprinio odlasku Thatcher s vlasti i ponovnom aktiviranju debata o devoluciji (Deacon i Sandry 55-56). Drugi referendum za

devoluciju održan je 1997. godine i ovaj put je 74,3% Škota glasalo ZA, dok ih je 63,5% glasalo da Parlament Škotske dobije ovlasti određivanja stope poreza na prihod (Deacon i Sandry 55-62).

Da bismo shvatili zbog čega je pitanje škotske nezavisnosti postalo aktuelno relativno brzo nakon referendumu za devoluciju, moramo uzeti u obzir okolnosti zbog kojih je došlo do ubrzanog rasta popularnosti Škotske nacionalne partije na čelu sa Alexom Salmondom i njihove velike pobjede na izborima za Škotski parlament 2011. godine. Škotska je tradicionalno podržavala Laburističku stranku Škotske (autonomni dio Laburističke stranke Ujedinjenog Kraljevstva). Međutim, tokom 90-ih i ranih 2000-ih godina urušili su se stubovi na kojima je počivala podrška građana Laburističkoj stranci, tj. oslabio je uticaj sindikata usljed deindustrijalizacije i radnička klasa se osjećala zapostavljenom, posebno imajući u vidu da su mnoge zajednice u Škotskoj velikim dijelom zavisile od socijalnih davanja, dok je istovremeno unutar centralne Laburističke stranke dolazilo do odmicanja od ljevičarskih politika kroz transformaciju u "novu Laburističku stranku". U međuvremenu raste popularnost Škotske nacionalne partije koja čak uspijeva privući i glasove škotskih katolika, iako je SNP tradicionalno protestantska partija, pri čemu ih nije mučila unutrašnja podijeljenost između središnjice stranke i regionalnih ogranaka, kao što je to slučaj sa Laburističkom strankom, te su upravo zbog toga uspjeli da popune prazninu koja se stvorila nemogućnošću laburista da odgovore na potrebe građana Škotske (Devine, *Independence or Union*).

Iako je Škotska nacionalna partija željela biračima ponuditi tri opcije na referendumu: zadržavanje *statusa quo*, nezavisnost i maksimalnu devoluciju ("devo-max"), tadašnji britanski premijer David Cameron dozvolio je samo dvije mogućnosti – onu za i protiv nezavisnosti – smatrajući da će na taj način destimulirati birače koji su željeli samostalnu Škotsku. Istovremeno, stvarao je ozračje straha od ekonomskih posljedica nezavisnosti budući da nije ostavljena mogućnost da Škotska zadrži britansku valutu. Kao odgovor bujao je diskurs kampanje za nezavisnost koji se bazirao na narativu o sukobu između socijaldemokratske Škotske i posttačerovske, neoliberalne Engleske s njenim antisocijalnim politikama. Apokaliptični tonovi su dominirali u medijskim napisima kampanje protiv nezavisnosti ("Bolje nam je zajedno"), upozoravajući na mračne sile, smrt liberalnog prosvjetiteljstva te atavistički zov nacionalizma i etničke pripadnosti. S druge strane, kampanjom za nezavisnost ("Da, Škotska") dominirao je optimistični zanesenjački narativ o radikalnoj društvenoj promjeni koja je moguća jedino u samostalnoj Škotskoj. Na referendum u septembru 2014. godine izašlo je čak 85% glasača, pri čemu je 55% glasalo PROTIV, a 45% ZA (Devine, *Independence or Union*). Ishod referendumu nije utišao diskurs nezavisnosti niti ga je prognao u dubine političkog podzemlja. Naprotiv, iskušenja pandemije Covid-19 stvorila su prostor u kom je obnovljena borba za nezavisnost te trenutno svjedo-

čimo naporima premijerke Škotske Nicole Sturgeon da dobije dozvolu premijera Borisa Johnsona ili njegovog nasljednika za raspisivanje novog referenduma.

Ipak, ono što slučaj škotskog nacionalnog identiteta čini posebno zanimljivim jeste da, uprkos brojnim pokušajima da ga se uklopi u zaokružen narativ o "povratku potisnutog", postoji i jedna drugačija perspektiva kojom se nastoji olabaviti stega tako definisanog zatvorenog prostora identiteta gdje su odnosi između sklonosti određenoj političkoj stranci i osjećaja nacionalne pripadnosti, s jedne strane, i zaokruživanja određene opcije na glasačkom listiću, s druge strane, potpuno jednoznačne i predvidive. S tim u vezi, David McCrone ističe promjenjivi politički referentni okvir kroz koji se u datom historijskom trenutku prelama narativ o nacionalnom identitetu, nacionalnom interesu i političkom diskursu koji ih otjelovljuje (78). Upravo na tragu ovakvih promišljanja zasnovana je analiza zatvorenih prostora u narednim poglavljima.

Škotski roman i pitanje nacionalnog identiteta

U članku iz 1998. godine Christopher Whyte rezimira ambijent kasnih 90-ih u Škotskoj koja u tom trenutku još uvijek nije imala svoj parlament tako što se poigrava riječju devolucija, tj. prenos ovlasti, smjestivši je u kontekst književnosti. On tvrdi da se, u nedostatku izabrane vlasti, zadatak predstavljanja nacije uporno prenosi (tj. devolvira) na nacionalne pisce. Ipak, anticipirajući uspostavu Škotskog parlamenta, izražava nadu da će tada škotska književnost imati slobodu da bude izričito i samo književnost, a ne glas nacionalnog buđenja, čime zaziva neophodnost postojanja različitih, čak i međusobno sukobljenih, prikaza nacionalnog identiteta (284).

Referirajući se na period 80-ih i 90-ih godina, kada svoja najznačajnija djela objavljuju James Kelman, Alisdair Gray, Janice Galloway te A. L. Kennedy, Michael Gardiner ističe da politička kriza u periodu između dva referenduma za devoluciju nije doslovno izazvala nacionalni književni preporod, ali jeste potakla procese koji su već bili započeti obnovom interesa za škotski jezik i književnost nakon Prvog svjetskog rata. Procvat škotske književnosti je koincidirao sa dubokom krizom britanstva i društvenom nejednakošću u vrijeme nepopularnih ekonomskih mjera Margaret Thatcher. Ovi se procesi ogledaju u nelagodi spram pojma *kultura* u Velikoj Britaniji u tom periodu i izraženoj sklonosti ka pojmu *naslijeđe* (engl. 'heritage') koji je imao komponentu statičnosti i autoriteta tradicije, dok je koncept kulture bio mnogo otvoreniji, ali i nestabilniji, jer je otvarao prostor za ponovno ispisivanje nacije. Iako je koncept naslijeđa obilato korišten u svrhu jačanja tradicionalnih britanskih vrijednosti, nezaposlenost i deindustrijalizacija u Škotskoj, ali i u Velsu te na sjeveru Engleske, predstavljali su ozbiljan izazov za koncept "kulturnog naslijeđa" jer je rad izgubio svrhu, a samim tim i zajedničko historijsko naslijeđe. Od posebnog je značaja ovdje Gardinerova opaska, odnosno dijagnoza, da je u Škotskoj došlo do vidnog rascjepa između potrebe

za etničkim kontinuitetom, koji počiva na ideji naslijeđa, te čežnje za ponovnim ispisivanjem nacije u (fluidnom) prostoru kulture (181-183).

Kontradiktornosti koje proizlaze iz ovih suprotstavljenih težnji mogu se prepoznati u kreativnom izričaju škotskih autora i kritičkog diskursa koji ih je okruživao. Na izvjestan način, škotski roman se, zapravo, distancirao od bildungsromana empirijskog realizma te koncepta kulturnog naslijeđa i okrenuo se evropskim modernistima koji su u svojim romanima osjećali sraz između zvanične historije i proživljenog iskustva. Upravo zato u romanima Alisdara Graya te Jamesa Kelmana preovladava osjećaj otuđenosti i jezičkih eksperimenata (Gardiner 184) te možemo reći da se na ovaj način uspostavlja jedna drugačija tradicija koja se odmiče od elitističkog kritički neosvijetljenog koncepta Leavisove slavne tradicije koja još uvijek ideološki opsjeda englesku književnost. S druge strane, u periodu naglog književnog procvata (škotska) akademska kritika izbjegavala je kritičku teoriju te se umjesto toga često radije bavila porijeklom autora i njihovih likova vezujući škotsku književnost za škotsku historiju. Na taj način potencirala je neprekinutu nit etničkog pripadanja koja se proteže duboko u prošlost i daje smisao sadašnjosti (Gardiner 192). Nadalje, engleske izdavačke kuće su promovisale i prodavale škotske autore poput Irwina Welsha, čiji su bizarni likovi bili svjetlosnim godinama daleko od dominantnog engleskog književnog izričaja, tako što bi ih upakovale u sliku egzotične Škotske, odnosno "magnetske privlačnosti sjevernjaka" (Gardiner 188), čime se, zapravo, samo uspostavljao novi stereotip o Škotskoj. Drugim riječima, redefiniranje nacionalnog identiteta kroz književnost donijelo je novo samopouzdanje 90-ih, s tim da je manifestovanje tog samopouzdanja često zatvaralo prostor oko nacije umjesto da ga otvara i oslobađa.

Kompleksnost narativa o škotskom nacionalnom identitetu ogleda se i u čitanjima koja osporavaju tvrdnju da je škotski roman čuvar nacionalnog identiteta jer zastupa škotski narod kao što to čini Škotski parlament. Ovakav pristup naglašava da kulturna zastupljenost, koja se najčešće poistovjećuje sa upotrebom škotskog jezika u romanima, zapravo, potiskuje i onemogućava stvarno političko djelovanje, nudeći kao zamjenu samodopadnost nacionalno osviještene književnosti. U znak protesta protiv same ideje referenduma za nezavisnost kao redundantne, škotski autor James Kelman je 2013. godine izjavio da neće glasati na referendumu jer smatra da slobodu ne bi trebalo tražiti niti moliti, već jednostavno uzeti. Iako je ovako radikalnan stav u skladu sa njegovom osobenošću i književnim izričajem, on isto tako ukazuje na nemogućnost reduciranja mnoštva glasova u književnokritičkom diskursu na neki zaokružen i koherentan narativ o škotskom nacionalnom identitetu (Hames, "Scottish Literature").

U prilog tom zaključku svakako ide i činjenica da kakofoniji spomenutih glasova možemo dodati i instrumentalizaciju književnosti od strane političara. U periodu pred referendum 2014. godine za Alexa Salmonda, vođu SNP-a i kam-

panje za nezavisnost, književnost je bila prostor gdje razlike između engleskog i škotskog književnog glasa te melodičnosti govora ujedno potvrđuju i uzvišene istine o razlikama između dvije nacije. Tvrdio je da je nemoguće ne primijetiti razlike između škotskog i engleskog romana te da upravo romani otkrivaju suštinske razlike u vrijednostima i svjetonazoru između Škota i Engleza. Ono što je fascinantno jeste da je teško naći engleskog političara koji tako ozbiljno shvaća književnost kao neku vrstu političkog alata i argumenta. Za SNP književnost nije nikako sporedna stvar niti samo ukras već suštinsko pitanje. Baš zato je kampanja protiv nezavisnosti bila nezanimljiva i nenadahnutna, a čini se da je razlog za to i činjenica da se antinacionalisti nisu imali za šta uhvatiti u književnoj prošlosti, pri čemu SNP nije krio zadovoljstvo pitajući se: "A gdje vam je veliki unionistički roman?" (Kidd, para. 16)

Zatvoreni prostor roda i depresije u romanu Janice Galloway *The Trick is to Keep Breathing*

Prethodna poglavlja su se bavila konceptom nacije i nacionalnog identiteta kao zatvorenog prostora u kontekstu historije Škotske od kasnih 1970-ih godina do danas, pri čemu je istaknuta veza između škotske književnosti, naročito romana, i političkog diskursa devolucije i nezavisnosti. Slijedeći metaforu zatvorenog prostora, u ovom dijelu rada analizirat ćemo prikaz rodnog identiteta i depresije u romanu *The Trick is to Keep Breathing* kako bismo ukazali na mnogobrojne poveznice između pokušaja klasificiranja izrazito fluidnih iskustava, kao što su rodni i nacionalni identitet te mentalna uravnoteženost.

Janice Galloway duboko je svjesna svoje dvostruko marginalizirane pozicije kao žena i pripadnica škotskog naroda u društvu u kojem dominira engleska kultura, često zamaskirana u politički korektnu odoru britanske kulture, i standardni engleski jezik, dok, isto tako, Galloway zauzima rubnu poziciju u dominantno muškom kanonu modernog škotskog romana. Ovu specifičnu poziciju najbolje rezimirala sama autorica:

Žene u Škotskoj se suočavaju sa specifičnim komplikacijama kad pišu i definiraju stvari, a ove komplikacije proizlaze iz jednog šireg problema, tj. činjenice da pripadaju koloniziranom narodu. A onda još i ta sitnica. Njihov spol. Moraju se nositi sa osjećajem krivnje što umjesto nacionalnom pitanju pažnju posvećuju pitanju seksualnosti. Progoni ih strah da je nekako razmaženo što ih više zanima kako je biti žena nego kako je biti pripadnik škotskog naroda, radničke klase ili šta već. Osjećaj krivice snažno se nameće jer se smatra da ne podržavamo naše muškarce i njihove "prave" probleme. Ženski problemi, poput mesa na majčinom tanjiru, jesu ono što ostane nakon što muškarci i djeca budu posluženi. (Galloway, "Introduction" 5-6)¹

¹ "Scottish women have their own particular complications with writing and definition, complications which derive from the general problems of being a colonised nation.

Galloway je svjesna važnosti kolonijalnog iskustva i klase za one koji pišu na periferiji, kao što je Škotska, ali isto tako ističe da je pitanje ženskog iskustva potpuno podređeno ovim velikim važnim “muškim” pitanjima. Možemo ih tumačiti kao zatvorene prostore koji, uprkos potrebi da probiju ograde dominantne (engleske) kulture, i sami nameću identične obrasce podređenosti drugim pitanjima, poput pitanja ženskog iskustva. Iako se na ovaj način nastoji ženskom iskustvu pripisati apolitičnost, za razliku od glasnih (muških) političkih kampanja za priznavanje škotskog nacionalnog identiteta i državnosti, u kritičkom diskursu opće mjesto je činjenica da je svako lično pitanje ujedno i političko pitanje te je žensko iskustvo suštinski povezano sa moći kojom žena (ne) raspolaže. Mary McGlynn u članku “‘I Didn’t Need to Eat’: Janice Galloway’s Anorexic Text and the National Body” uočava važnost metafore hrane kod Galloway koja u citiranom odlomku ima za cilj da skrene pažnju na materijalnost ljudskog tijela i teksta (222). Čini se da Galloway svjesno koristi dihotomiju um/tijelo, gdje se žena tradicionalno poistovjećuje sa tijelom, odnosno pripremanjem hrane i brigom za porodicu, kako bi ovu podređenu poziciju iskoristila kao mjesto sa kojeg će se obratiti čitaocu, otkrivajući ograničenost takvog prostora, ali i maksimalno koristeći njegov subverzivni potencijal.

Roman *The Trick is to Keep Breathing* je primjer autoricine vješte manipulacije prostorom i govorom tijela glavne junakinje Joy Stone kao svojevrsnim medijem kroz koji posmatramo njen skučeni svijet. Joy Stone je žena u kasnim dvadesetima čiji život gubi svaki smisao nakon što njen ljubavnik Michael umre od srčanog udara na njihovom zajedničkom ljetovanju u Španiji. Na Michaelovoj sahrani pravo na žalovanje dobiva isključivo Michaelova supruga, iako ona i Michael već duže vrijeme nisu živjeli zajedno, dok Joy biva potpuno izbrisana iz društvenog prostora te njena tuga i status ne mogu biti legitimizirani unutar vladajućih konvencija društva². Nakon toga ona više nije u stanju da radi (predavala je dramu u školi) te postepeno prestaje da jede i dobiva menstruaciju, otkrivši da na taj način može potpuno umiriti i umrtviti vlastito tijelo, iako, zapravo, tone u dubine depresije. Njena jedina iskrena prijateljica odlazi u Ameriku na duži period i Joy prestaje da komunicira sa ljudima u punom smislu te riječi jer postepeno postaje tek pacijent koji razmjenjuje ustaljene neiskrene fraze sa psi-

Then, that wee touch extra. Their sex. There is coping with that guilt of taking time off the concerns of national politics to get concerned with the sexual sort: that creeping fear it’s somehow self-indulgent to be more concerned for one’s womanness instead of one’s Scottishness, one’s working-class heritage, whatever. Guilt here comes strong from the notion we’re not backing up our menfolk and their “real” concerns. Female concerns, like meat on mother’s plate, are extras after the men and weans have been served.” (Svi prevodi u radu su prevodi L. Mulalić.)

² Mary McGlynn povlači paralelu između nepriznavanja statusa Joy Stone na Michaelovoj sahrani sa nepriznavanjem statusa škotskog jezika i kulture u Velikoj Britaniji (“Janice Galloway” 18).

hijatrima i socijalnim radnicima koji je obilaze kako bi provjerili je li se konačno “vratila” u svoj život.

Krhkost njenog unutarnjeg svijeta, odnosno zatvoreni prostor roda i depresije koji u potpunosti definiše obrasce njenog ponašanja, jasno upućuju na činjenicu da je, i bez Michaelove smrti, njen život bio tek skup naučenih radnji kojima se održavala na površini, na što upućuje i sam naziv romana (*Trik je u tome da samo nastaviš disati*). Budući da nije supruga, njen pristup ritualima žalovanja je značajno ograničen, dok status slobodne žene samo daje povod muškarcima u njenom životu da na različite načine upravljaju njome. U svim odnosima sa drugim ljudima Joy je podređena i gotovo nevidljiva, posebno kad su u pitanju njeni ljubavni partneri prije i poslije Michaela koji malo-pomalo sužavaju prostor u kome ona postoji, podvrgavajući je emocionalnom, pa čak i seksualnom nasilju. Indikativno je da jedan od njih čita njen dnevnik, a isto je činila i njena majka dok je bila mlađa. Čini se da svaki njen pokušaj da pronađe smisao i dâ strukturu svom postojanju biva obesmišljen i čitalac život posmatra iz njene perspektive, svjedočeći dekonstrukciji svega što uzimamo zdravo za gotovo³.

U vlastitom zatvorenom prostoru Joy konstantno udara u zidove svog tijela i uma što autorica uprizoruje kroz svojevrsnu materijalnost naracije, pri čemu se čitalac iznova suočava sa detaljnim opisima bulimično-anoreksičnih obrazaca kojima Joy podvrgava svoje tijelo te ritualima poput čišćenja tijela, brijanja nogu, doziranog šminkanja i dotjerivanja kako bi dosegla optimalnu verziju sebe iz ženskih časopisa. Svjedočimo njenom odjeljivanju od vlastitog tijela i ponovnom sjedinjavanju s njim dok pokušava procesuirati komentare drugih muškaraca i žena o svom tijelu i značenjima koja ono proizvodi.

³ U pismima koje redovno šalje prijateljici u Ameriku, Joy ogoljava svoje stanje u potpunosti rečenicom: “What will I do while I am lasting, Marianne?”/ “Šta da radim sa sobom dok trajem” (*Trick* 36) čime iskazuje svoju frustraciju nemogućnošću da se uklopi u narativ jasno definisanih rodni uloga te se čini da ostaje da pluta po površini, bespomoćno čekajući da vrijeme (žalovanja/izlječenja/odrastanja/čekanja) nekako prođe. Iako su historijski konteksti različiti, ova rečenica neodoljivo podsjeća na pitanje koje Caroline Helstone u romanu Charlotte Brontë *Shirley* postavlja kada shvati da možda nikada neće postati majka i supruga: “I have to live, perhaps, till seventy years. As far as I know, I have good health; half a century of existence may lie before me. How am I to occupy it? What am I to do to fill the interval of time which spreads between me and the grave”./ “Valja mi živjeti možda čak i sve dok ne napunim sedamdeset. Koliko znam, dobro sam zdravlja, a pola vijeka postojanja je još preda mnom. Čime da se okupiram? Kako da ispunim to vrijeme što se proteže od mene do groba?” Činjenica je da Joy na raspolaganju ima mogućnosti o kojima je Caroline mogla samo sanjati, no ipak čini se da se iskustva zatočenosti u društvu dominantno patrijarhalnih vrijednosti ove dvije žene suštinski ne razlikuju.

McGlynn ("I Didn't Need to Eat") povlači paralelu između nefunkcionalne porodice Joy Stone⁴, pri čemu se porodica može posmatrati kao metafora nacije, i njenog straha od obitavanja u vlastitom ženskom tijelu. Metafora zatvorenog prostora nadilazi granice njenog tijela i zahvata njeno radno mjesto ("Ovo je moje radno mjesto. Ovdje dobijam definiciju sebe. Ovo mi mjesto govori ko sam." (Galloway, *Trick 11*)⁵, naselje u kojem živi (udaljeno predgrađe Glasgowa koje mu, zapravo, i ne pripada, a priča se da je pravljeno za nepoželjne i one koji se ne uklapaju ni u jedan normirani prostor), njenog stana u kojem sama sebe posmatra iz ćoška sobe dok gljivice polako zauzimaju zidove stana, te u konačnici i ostrva Velike Britanije (kad njena najbolja prijateljica Marianne ode u Ameriku, Joy kaže: "Nisam mogla vjerovati da ona može daleko odmaći – nikada ne možete daleko odmaći na ostrvu. U konačnici dođete do vode." (Galloway, *Trick 35*)⁶

Iskustvo depresije, kao i politika mentalnog zdravlja, također su u romanu predstavljeni kao zatvoreni prostori. Brojni razgovori sa doktorima opšte prakse, kao i boravak na psihijatrijskoj klinici, prikazani su kao mentalni labirinti u kojima se pacijent upućuje od jednog do drugog doktora i odjela, gdje umjesto otvorenog razgovora i istinskog slušanja nailazimo na otrcane fraze i odglumljene uloge na obje strane, bez imalo empatije i unošenja u specifičan slučaj. Svi pacijenti na klinici imaju isti tretman, dobijaju lijekove umjesto razgovora, niko ne primijeti očigledne simptome anoreksije i bulimije kod Joy niti ih povezuje sa njenim stanjem (izuzev jednog doktora koji se letimično pojavljuje u priči i nestaje u pola rečenice). Sljedeći citat podsjeća na modernističko beznađe prisutno u romanu *Lanark* Alisdaira Graya:

Trudim se, Marianne. Stvarno želim da mi bude bolje. Stalno čekam da me doktori prime, ali niko ništa ne govori. Možda je i to dio terapije. Ne znam. Ros kaže da je dva puta do sada razgovarala sa psihijatrom. A ona je ovdje već dugo. Znam da moram da se trudim. (Galloway, *Trick 121*)⁷

I prije dobrovoljnog odlaska na psihijatrijsku kliniku Joy opsesivno pravi planove i spiskove aktivnosti koji će joj dati strukturu, nije u stanju da kontroliše

⁴ Joyina majka je umrla. Svoje mnogo starije sestre Myre panično se boji i njena korpu-lentnost i energičnost su zastrašujuće te djeluju muški opresivno na Joy, dok je korpu-lentnost i benevolentnost majke njene najbolje prijateljice, koja stalno pokušava da je nahrani, jednako odbojna.

⁵ "This is my workplace. This is where I earn my definition, the place that tells me what I am."

⁶ "I couldn't believe she was going far: you never go too far on an island. Eventually you reach water."

⁷ "I'm trying, Marianne. I do want to know how to get better. I wait to see doctors but there is nothing fixed. Maybe this is part of the therapy. I don't know. Ros says she has seen a psychiatrist twice. She has been here a long time. I know I have to try."

navalu misli i asocijacija te svjedočimo njenom raslojavanju, tonjenju u ludilo i izranjanju na površinu. Roman subverzivno djeluje na koncepte snage razuma i proaktivnog pojedinca jer glavna junakinja ne uspijeva pronaći smisao u većini obrazaca koji su temelj prosvjetiteljskog narativa i engleskog realističnog romana čiji protagonisti uspješno savladavaju vanjske izazove, dok o onim unutarnjim mnogo manje znamo. Kad god se Joy nalazi u situaciji koja od nje zahtijeva da se povinuje određenoj društvenoj ulozi koja se kosi sa njenim unutarnjim bićem, Galloway odstupa od konvencija realističnog romana i pribjegava ortografskim eksperimentima te dramskoj strukturi teksta. Primjer takvog (dramskog) dijaloga je razgovor između Joy i direktora njene škole povodom organizovanja komemoracije za Michaela u školi u kojoj su oboje radili. Ono što je posebno zanimljivo jeste da njen direktor konstantno ponavlja da Joy nije realna u svom ponašanju i očekivanjima, s obzirom da na ispraćaj moraju pozvati i Michaelovu suprugu, pri čemu njegovo insistiranje na prihvatanju realnosti ni na koji način ne uključuje prihvatanje "neizgovorive" situacije u kojoj se Joy nalazi. Na izvjestan način njegovo neuvjerljivo pozivanje na razum i realnost biva dekonstruirano nekonvencionalnim miješanjem narativnih tehnika kao činom pobune protiv sedirajućeg realističnog narativa i njegovog disciplinirajućeg prosvjetiteljskog obrasca⁸.

U jednom trenutku Joy je podvrgnuta ginekološkom pregledu pošto doktor sumnja na trudnoću zbog izostanka menstruacije. Ultrazvučni pregled joj omogućava da vidi unutrašnjost vlastitog tijela, što Joy ironično komentariše riječima: "Proizvodim svjetlo na ekranu, dakle postojim"⁹ (Galloway, *Trick* 146), aludirajući na kartezijansku vjeru u nadmoć razuma ("Mislim, dakle postojim."). Ispostavlja se da nije trudna, već naprotiv da je "potpuno prazna" unutra. Tu briga doktora prestaje pošto nisu narušene nikakve moralne norme – neudata žena na psihijatrijskoj klinici ipak nije trudna. Sprega prosvjetiteljskog naučnog narativa, zatim individualizma, koji nastaje u vrijeme renesanse i puni procvat doživljava u vrijeme prosvjetiteljstva, te moralne pouke, kao neodvojivog dijela realističnog načina pripovijedanja još od nastanka engleskog romana u osamnaestom vijeku, ovdje poprima monstruozne obrise beščutnog zatočeništva. Tim je više ironično i bolno posmatrati Joy kako uporno pokušava održati privid normalnosti i slijediti zadate obrasce, odnosno "biti dobra", tako što opsesivno čisti kuću i kuha (ali ne da bi jela), dok na psihijatrijskoj klinici poslušno prihvata svoj identitet pacijenta, koji je sama okarakterisala kao osjećaj zarobljenosti u nekom egzistencijalističkom romanu. Budući da je roman napisan kasnih 80-ih, ne možemo a da ne primijetimo upliv neoliberalnog tačerovskog diskursa

⁸ U članku Mary McGlynn iz 2001. godine pod nazivom *Janice Galloway (The Review of Contemporary Fiction, 21.2, pp. 7-40)* može se naći izvrsna analiza narativnih tehnika u romanu *The Trick is to Keep Breathing*.

⁹ "I make light on the screen therefore I am."

individualnih sloboda i odgovornosti, pri čemu Joyina ovisnost o alkoholu (čim napusti okrug klinike) predstavlja suštu suprotnost spomenutim neoliberalnim konceptima (Jackson 104-106) jer potcrtava sraz između navodne neograničenosti slobode i granica i zidova u koje Joy konstantno udara.

Janice Galloway i otvaranje novih prostora nacionalnog identiteta

Prilikom stvaranja nacionalnih narativa važno mjesto zauzima povezanost nacionalnog identiteta i porijekla, što se uglavnom svodi na mjesto rođenja kao neki vid organske povezanosti sa "rodnom grudom". U kontekstu škotskog nacionalnog narativa postoje mjesta koja proizvode specifična i prepoznatljiva značenja te su škotska gorja (the Highlands) prepoznata kao zavičaj tartana i romana Waltera Scotta, dok je Edinburg intelektualna i kulturna prijestolnica. Negdje između ovako definisane podjele na prirodu i kulturu Škotske smješten je i simbolični potencijal Glasgova, industrijskog grada u kojem su dom pronašli i mnogi imigranti. Iako se nominalno Glasgow ne uklapa u spomenuto dihotomijsko poimanje Škotske, ipak je 1980-ih postao moćno stjecište novih (muških) književnih glasova. McGlynn primjećuje da se Galloway ne uklapa glatko u ovako definisani (prošireni) nacionalni narativ budući da dolazi sa zapada Škotske te nema atribut vidljive škotskosti, a pri tom je i žena, no sve ovo je izazov za nju kao autoricu da se ugradi u novi škotski kanon ("I Didn't Need to Eat" 235).

Činjenica da Galloway piše sa višestruko marginalizirane pozicije omogućava joj da izmakne opasnostima tradicionalnog nacionalizma. Njene muške kolege poput Jamesa Kelmana, Alisdaira Graya i Iana Banksa, također, žele da kroz svoje romane konstruišu novu sliku nacije koja će dovesti u pitanje tradicionalne temelje nacionalnog identiteta, čime, naravno, jedan narativ zamjenjuju drugim koji opet ima svoje dominantne obrasce i "istine". S druge strane, turistički i filmski prikazi škotskog identiteta, poput filma *Braveheart*, vraćaju se u neku zamišljenu prošlost i oživljavaju je u svrhu komercijalizacije i političke propagande. Specifičnost Galloway je da ide još dalje jer dovodi u pitanje rodne uloge, ideju porijekla i porodice koje su ključne za većinu nacionalnih pokreta i narativa. Od posebnog značaja ovdje je činjenica da njena junakinja Joy pati od anoreksije i da nema mjesečne cikluse, što znači da odbija svoju reproduktivnu ulogu. Ne želi hraniti vlastito tijelo niti začeti novo tijelo u sebi čime subverzivno djeluje na narativ o opstanku nacije (McGlynn, "I Didn't Need to Eat" 223-224).

Imajući u vidu ovu simboliku, Kirsten Stirling u svojoj studiji *Bella Caledonia: Woman, Nation, Text* poistovjećuje Joy sa praznom posudom (125), čime se potcrtava ironičnost imena glavne junakinje koje znači radost. Obično govorimo da smo *ispunjeni* radošću, dok je Joy tek *prazna* posuda u kojoj se život niti stvara niti obnavlja. Stirling čita ove metafore iz feminističke perspektive, ali ugledni škotski kritičari poput Cairnsa Craiga, koji je 90-ih godina brižljivo gradio kanon savremene škotske književnosti, insistiraju da rupa i ništavilo koje otjelovljuje

Joy Stone ne predstavljaju samo periferni položaj žene u patrijarhalnoj kulturi, već dominantno upućuju na sliku društva koje je svjesno propuštene prilike za ponovno rađanje nacije (Craig 199).

Craigovo čitanje praznine u tijelu Joy Stone u kontekstu škotskog društva 80-ih godina koje je svjesno jedino vlastite odsutnosti i neafirmisanosti, očito u svjetlu propalog referenduma za devoluciju 1979. godine, mnoge kritičarke ocijenile su neubjedljivim i neutemeljenim jer se pitanje škotskog nacionalnog identiteta nasilno učitava u roman Janice Galloway koji se prvenstveno bavi ženinom percepcijom same sebe i rastakanjem njenih identiteta u nametnutim ulogama seksi žene, poslušne djevojčice, odgovorne radnice te pacijentice koja saraduje. Svaki od ovih narativa jednako je ograničavajući i zatvara mogućnost slobodnog kretanja između različitih identiteta.

Stav Janice Galloway o međusobnoj uslovljenosti političkog diskursa devolucije i škotskog romana je često ambivalentan što upućuje na činjenicu da ona kao autorica iznova stvara i redefinira vlastito mjesto u kanonu škotske književnosti i kulture. Na pitanje kako će novi Škotski parlament uticati na škotske pisce, u intervjuu za *Edinburgh Review* 1999. godine izjavila je da neće imati nikakvog uticaja jer pisci ne slijede političare, već političari pisce. Tom prilikom dodala je da se, iz čisto praktičnih razloga, nada da će Škotska slijediti primjer Irske te uvesti poreske olakšice za umjetnike. Na ovaj način bi privukli pisce i umjetnike iz drugih zemalja da se presele u Škotsku što bi za posljedicu imalo ukrštanje različitih uticaja, obogaćivanje škotske kulture i iznalaženje novih pravaca umjesto vječitog koračanja utabanim stazama (Stirling 111).

Na pitanje da li se osjeća kao škotska ili kao britanska spisateljica kad boravi u Londonu Galloway je, na konferenciji u Nantesu 2007. godine, odgovorila da svoj škotski identitet najintenzivnije osjeća kad je u Engleskoj. U svim drugim dijelovima svijeta je jednostavno stranac, što predstavlja olakšanje jer joj dozvoljava da se izdigne iznad brojnih stereotipa koji škotski identitet (pogrešno) vezuju isključivo za klasne komplekse manje vrijednosti, tartan uzorke i fudbal (Sellin, para. 13). Ipak, u intervjuu sa Ruth Thomas za *Textualities* Galloway prihvata uticaj "škotskog pitanja" na vlastito pisanje, povezujući koloniziranje ženi- nog teritorija sa koloniziranjem Škotske kroz historiju (para. 5).

Uoči referenduma za nezavisnost 2014. godine Galloway je objavila članak u časopisu *The Guardian* gdje se vrlo slikovito osvrnula na uticaj radničkog porijekla svoje porodice te ogorčenog prkosa s kojim je njena majka veličala ideju Britanskog Carstva, osjećajući da odbljesci njegove slave i veličine daju dignitet siromaštvu u kojem je živjela. Galloway se prisjeća duboko usađenih rigidnih principa poniznosti i skromnosti koji su je vječito pozivali da ne zaboravi gdje joj je mjesto i da ne pretenduje na privilegiju intelektualne nezavisnosti, budući da je nastojala da se distancira od vlastite porodice kroz pisanje i studiranje. Radovala se mogućnosti otvaranja istinske debate o pitanju škotske budućnosti 2014.

godine i tu je vidjela mogućnost odmaka od frustrirajućeg obrasca potiskivanja i ismijavanja koji je obilježio njeno odrastanje, ali i sazrijevanje škotske nacije. Umjesto debate, svjedočila je besramno uvredljivoj kampanji protiv škotske nezavisnosti čiji se zagovornici nisu libili da poistovjećuju Škotsku nacionalnu partiju sa radikalno desničarskom Britanskom nacionalnom partijom koja ne krije svoje rasističke antimigrantske stavove. Ovaj članak završava njenom ekstatičnom podrškom za nezavisnu Škotsku.

Ipak, kad god se suoči sa etiketama koje joj kritičari žele prišiti, Galloway se instinktivno izmiče. Ne prihvata etiketu feministice jer je smatra ograničavajućom. Isto tako, umjesto partikularnosti škotskog identiteta, poziva se na činjenicu da smo svi, pa i Škotska, dio univerzuma čije je apsurdnosti fasciniraju, izbjegavajući na taj način da se pozicionira isključivo unutar vlastite nacije (Sacido-Romero, para. 28).

Činjenica je da je zbog specifičnog društveno-političkog konteksta krajem dvadesetog vijeka bila izražena tendencija unutar akademske zajednice da se učvrsti pozicija škotske književnosti kao akademske discipline. To se najčešće činilo kroz potenciranje njene različitosti od engleske književnosti te kroz podređivanje različitih tekstova identičnom načinu čitanja, bilo da se radi o Janice Galloway ili Irvinu Welshu, koje uvijek vodi ka alegorijskim prikazima političke situacije u Škotskoj (Stirling 111).

Galloway ispisuje kontranarativ ovakvom uniformnom pristupu škotskoj književnosti kroz privilegovanje ženskog iskustva, pri čemu su i tipični elementi modernog škotskog romana poput upotrebe škotskog jezika, te prikaza frustracije radničke klase i ovisnosti o alkoholu ispriповijedani iz vizure žene. Na ovaj način autorica otvara nove puteve i prostore u škotskoj književnosti.

Nadalje, njena junakinja opsesivno čita ne bi li ovladala značenjima oko sebe s tim da se na njenoj listi knjiga, uz obavezne ključne autore savremene škotske književnosti poput Kelmana i Alisdaira Graya, nalaze i engleski pisci te predstavnici evropske književnosti, kao što su Kafka i Gide, s kojima se rame uz rame nalaze ženski časopisi, bajke, Biblija te reklamni leci i deklaracije na konzervama. Iako njeno neselektivno čitanje ukazuje na rascijepljenost kao jedini modus postojanja, možemo ga posmatrati kao pobunu protiv nametanja bilo kakvih sputavajućih okvira, pa čak i onih nacionalno-identitetskih. U romanu *The Trick is to Keep Breathing* čitalac jeste zarobljen u svijetu Joy Stone, ali ispod modernističkog beznađa i zatvorenog prostora sa obrisima fukoovskog nadziranja i discipline, ukazuje se neutažena iskonska potreba za ljubavlju i prihvatanjem. Na kraju romana Joy čeka da dođe njen partner David i razmišlja o tome da nauči plivati, dok polako ispija bocu viskija. Ipak je sutra novi dan i važno je samo da nastavimo disati.

Literatura

Brontë, Charlotte. *Shirley*.

Web.<https://www.gutenberg.org/files/30486/30486-h/30486-h.htm> 14. 6. 2022.

Colley, Linda. *Britons: Forging the Nation 1707-1837*. London: Pimlico, 2003. Print.

Craig, Cairns. *The Modern Scottish Novel: Narrative and the National Imagination*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. Print.

Deacon, Russell, and Alan Sandry. *Devolution in the United Kingdom*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. Print.

Devine, T. M. *Independence or Union: Scotland's Past and Scotland's Present*. Kindle ed., Penguin Books, 2016.

Galloway, Janice. *The Trick is to Keep Breathing*. London: Vintage Books, 1999. Print.

Galloway, Janice. "Introduction". *Meantime: Looking forward to the Millennium*. Edinburgh: Polygon, 1991. 2–7. Print.

Galloway, Janice. "Let's prepare the ground for our children – and let's not be afraid." *The Guardian*, 13 Sep 2014

<https://www.theguardian.com/politics/2014/sep/13/voting-yes-scottish-independence-galloway> 20. 6. 2022.

Gardiner, Michael. "Arcades – The 1980s and 1990s." *The Edinburgh Companion to Twentieth-Century Scottish Literature*. Ed. Ian Brown and Alan Riach. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. 181-192. Print.

Hames, Scott. "Scottish Literature, Devolution, and the Fetish of Representation". *The Bottle Imp. Supplement 1*. 2013, 2014: n. pag.

<https://www.thebottleimp.org.uk/2014/03/scottish-literature-devolution-and-the-fetish-of-representation/> 12. 7. 2022.

Jackson, Joe. "'Modulated Perfectly': Scotland's Neoliberal Culture of Moderated Alcohol Dependency." *New Formations* 103 (Spring 2021): 94-112. Print.

Kidd, Colin. "Scottish independence: literature and nationalism." *The Guardian*, 19 July 2014,

<https://www.theguardian.com/books/2014/jul/19/scottish-independence-literature-nationalism> 10. 7. 2022.

McCrone, David. "Cultural capital in an understated nation: the case of Scotland." *The British Journal of Sociology* 56.1 (2005): 65-82. Print.

McGlynn, Mary. "I Didn't Need to Eat": Janice Galloway's Anorexic Text and the National Body." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 49.2 (2008): 221-240. Print.

McGlynn, Mary. "Janice Galloway." *The Review of Contemporary Fiction* 21.2 (2001), 7-40. Print.

Oliver, Tim. *Understanding Brexit: A Concise Introduction*. Kindle ed. Bristol: Polity Press, 2018. Print.

Sacido-Romero, Jorge. "An Interview with Janice Galloway." *The Bottle Imp* 23 (2018): n. pag.

<https://www.thebottleimp.org.uk/2018/07/an-interview-with-janice-galloway/> 20. 6. 2022.

Sellin, Bernard. "A few exchanges from a conference held at Nantes or at least its informal Q and A" *Nantes University 2007*

<https://www.janicegalloway.net/interview> 20. 6. 2022.

Stirling, Kirsten. *Bella Caledonia: Woman, Nation, Text*. Amsterdam – New York, NY 2008: Rodopi, 2008. Print.

Textualities. *Ruth Thomas' interview with Janice Galloway*.

<http://textualities.net/ruth-thomas/janice-galloway-interview> 2. 7. 2022.

Whyte, Christopher. "Masculinities in Contemporary Scottish Fiction." *Forum for Modern Language Studies*, 34.3 (1998): 274-285. Print.

CLOSED SPACES OF NATION, GENDER AND DEPRESSION IN JANICE GALLOWAY'S *THE TRICK IS TO KEEP BREATHING*

The eruption of discourses of devolution and independence in Scotland since the late 1970s has called for an equally passionate discussion and mapping of the Scottish novel as a vibrant representation of an emerging nation. However, when applied uniformly, this approach results in a rather homogeneous concept of Scottishness, thus clearly denying the possibility of individual literary voices.

In view of the dynamic coexistence of politics and literature, the first section of this paper examines landmarks in the narrative of Britishness from World War II to the present day, in order to elucidate the cracks in the narrative which have given rise to the growth of distinct identities such as the Scottish one. The second section focuses on various attempts to politicise and nationalise the Scottish novel of the 1980s and 1990s, which often resulted in limiting the horizons of Scottish literary voices. It is at the intersection of these political and cultural contexts that the paper discusses the closed spaces of gender and depression in Janice Galloway's *The Trick is to Keep Breathing*, published in 1989. These closed spaces are read as reflections of the closed space of national identity. As the final section of the paper suggests, Janice Galloway resists the label of political advocate for Scottish independence or the equally seductive label of feminism, though not always consistently, thereby pointing towards new roads and open spaces for both Scottish identity and the Scottish novel.

In order to understand the complexities of both Britishness and Scottishness, the paper looks back at the period following World War II when Britain declined to join the European Economic Community, preferring to stand alone and demanding to be acknowledged as one of the leading world powers, comparable to the USA. However, the ensuing gradual dissolution of the British Empire revealed an identity crisis which eventually made Britain a very reluctant European, constantly negotiating its different identities and allegiances (Oliver, *Understanding Brexit*). Although Brexit was supposed to provide the appropriate closure for this troubled relationship, it only revealed more fissures in the national narrative, as Scotland and Northern Ireland voted in favour of remaining in the EU, while England and Wales voted to leave. Linda Colley traces the origins of Britishness back to the 1707 Act of Union of Scotland and England,

when British identity was superimposed on the existing Englishness, Welshness and Scottishness, in this way creating a shield against external challenges such as the Catholicism of continental Europe and the rebelliousness of overseas colonies. Britishness, with its notion of greatness, proved to be an ideologically effective protective armour against the Other, while it still allowed for the existence of distinct identities such as Scottish, Welsh and English. The glue that held together different aspects of Britishness in the past has long lost its strength, with the dismantling of the British Empire and the weakening of the influence of religion in European affairs and, more specifically, the decline of the role of Protestantism in the idea of national identity (Colley, 6). Furthermore, Colley emphasizes that since nations are man-made constructs and since the making of any nation, not to mention empire, is always accompanied by aggression towards and the oppression of minorities, it is not fully justified to speak of intrinsically good or evil nations. Likewise, the concept of Britishness today is seriously challenged, not because it embodies some sort of injustice (towards other nations within the UK), but because it can no longer fulfil its original purpose. It is, therefore, understandable that many people instinctively resort to narrower concepts of national identity as a way of dealing with the challenges of our rapidly changing world (xiv-xviii).

Drawing on the studies by Deacon and Sundry, Devine and McCrone, the paper develops this idea further by explaining the advance of the discourses of devolution and independence in Scotland throughout the late 20th and early 21st century. It identifies Margaret Thatcher's economic policies, such as the deindustrialisation of Scotland (without a proper alternative) or the introduction of the Poll Tax, and the discovery of oil and gas in Scottish waters, as well the rise in the popularity of the Scottish National Party (SNP), as the driving forces behind the devolution and independence campaigns. With the Labour Party becoming increasingly alienated from its leftist origins in the late 20th century and thus unable to respond to the needs of the Scottish people, many of whom still depended on social security benefits, the SNP successfully filled the political vacuum by promising to lead Scotland along the road of independence. What followed was a conflict between two narratives – one based on the myth of much-needed radical social change, which is possible only in an independent Scotland and another, somewhat ominously warning against the atavistic call of nationalism and ethnic belonging, while trying to soberly point out the economic consequences of leaving the UK.

This paper attempts to challenge the above-mentioned binary model, both in the context of politics and literature, by arguing the pitfalls of uncritically endorsing either of the two sides or readings, and trying instead to look at the scaffolding behind this binary opposition.

In the second section of the paper entitled *The Scottish Novel and the Issue of National Identity* several examples of the interplay between politics and lit-

erature in the 1980s and 1990s are explored. It was commonly claimed that, in the absence of an elected parliament, the task of empowering and representing Scottishness was *devolved* to Scotland's writers, such as James Kelman, Alisdair Gray, Janice Galloway and A. L. Kennedy. This entailed a distinctly monoperspectival approach to literature, with allegories of a struggling nation read into a wide range of disparate novels. Likewise, in order to establish Scottish literature as an academic discipline, critical theory was avoided in favour of a more biographical approach to literature which took a keen interest in the Scottish origins of both authors and characters as a way of legitimising the new academic discipline (Gardiner 192). It should also be noted that politicians such as Alex Salmond used the Scottish novel as a political tool during the independence campaign in the 2010s to endorse their thesis of the presence of fundamental differences between English and Scottish values and worldviews.

In line with the paper's dominant metaphor of closed space, the third section of the paper explores the closed spaces of gender and depression in Janice Galloway's novel *The Trick is to Keep Breathing* in order to elucidate the similarities between attempts to discipline and classify fluid experiences such as gender, national identity and mental stability. As a female writer born and bred in the west of Scotland, Galloway is doubly marginalised, being a woman in the male-dominated world of Scottish literature, which itself was for a long time colonised by England's dominant cultural norms. Furthermore, even her Scottishness falls short of the horizon of expectations central to Scottish culture and embodied in the recognisable identity of the rough Highlands, the cultured Edinburgh and the newly admitted though unclassifiable symbol of Scottishness – Glasgow. Galloway's peripheral position enabled her to feel keenly "that creeping fear it's somehow self-indulgent to be more concerned for one's femininity instead of one's Scottishness, one's working-class heritage, whatever. Guilt here comes strong from the notion we're not backing up our menfolk and their "real" concerns. Female concerns, like meat on mother's plate, are extras after the men and weans have been served" ("Introduction" 5-6). It appears that the male concern with national and class identity has the effect of creating a closed space. Regardless of how much they try to break through the norms of the dominant English culture, they mimic the same principles of subjugation by consistently trying to depoliticise female concerns.

Galloway revisits these issues through the story of Joy Stone whose experience of being a woman suffering from severe depression in 1980s Glasgow suburbia is far more important than her Scottishness, although these seemingly disparate aspects of Joy's life seem to reflect each other in a somewhat uncanny way. Body-mind dichotomy, in which a woman is traditionally associated with the body, as well as cooking and nourishing the bodies of her family members, as is implied in the previous quotation, is a position exploited by Galloway in *The Trick is to Keep Breathing*. Joy's narrative is refracted through her bodily

experience of pain, discomfort, beauty routines, anorexia and bulimia, all of which allows Galloway to expose the limits of that closed space, but also to use its subversive potential. Joy's depression is triggered, though not caused, by the death of her lover Michael and worsened by the fact that, as a mistress, she is not allowed to mourn him publicly, whereby her status and sorrow are entirely delegitimised within the dominant social norms. She stops working, communicating, eating and menstruating, hence turning into a shell of her former material self. The closed space of her body assumes control over the narrative and the reader intensely feels Joy's desperate banging against the walls of her body and mind as she struggles to process other men's and women's comments about her body and the meanings it produces.

The experience of depression and the mental health care created by the welfare state policies of the 1980s is also deconstructed as a closed, self-referential space. Uniform treatment for all patients at the psychiatric clinic, where Joy is voluntarily admitted, betrays the limitations of welfare state programmes, but it also anticipates Margaret Thatcher's unflinching concern with individual rights and responsibilities, which shows no empathy for either depressed people or depressed industrial areas. The novel subverts the Enlightenment concepts of reason and proactive individuality and every time its protagonist feels forced within the boundaries of a certain social role, her narration diverts from the conventions of a realist novel. Accordingly, unconventional narrative techniques enact Joy's rebellion against the sedative disciplining impact of a realist narrative mode.

The last section of the paper discusses Galloway's views on national identity and her own writing. Looking at her interviews and articles over a longer period, we witness a process of self-fashioning and a genuine search for her own identity in the midst of the clichés of Scottishness, the forced dichotomies of Anglo-Scottish incompatibility, condescending and oversimplifying readings of her fiction, as well as her deep commitment to exploring the lives of women. All of these are powerfully silenced by Galloway's authentic voice as she refuses the labels of nationalism and feminism, considering them equally limiting. Looking towards the diversity of European cultural influences rather than looking forever inwards in search of an imagined national past and imagined community, she embodies a new, open and ever-changing Scottishness. Most importantly, she does not lose her way in the ethereal heights of the national question and literature. That is why she invokes both the necessity and scarcity of love in our lives, while subtly reminding us to keep breathing, and maybe even consider learning to swim.

Key words: Janice Galloway, Scottish national identity, gender, depression, closed spaces.

VIRGINIA WOOLF: VJEŠTINA PISANJA I NE/OBIČNI ČITATELJ

Nina Sirković, Sveučilište u Splitu, FESB, Nina.Sirkovic@fesb.hr

Original research paper

DOI: 10.31902/fli.43.2022.4

UDK: 821.111-4.09

Apstrakt: Rad se bavi analizom dijela esejistike Virginije Woolf u kojem autorica razmatra interakcijski odnos između spisatelja i čitatelja u duhu teorije recepcije. U okviru toga suodnosa, književni tekst dopire do uma i senzibiliteta čitatelja, koji tekstu daje završni dio svojom vlastitom, individualnom interpretacijom. Razmatraju se eseji u kojima Woolf promišlja profil pisca, njegovu neutralnost i pročišćeni um te daje vrijednosni sud o tehnikama i metodama kojima se pisac služi u dopiranju do čitatelja. Analiziraju se i eseji u kojima autorica preispituje ulogu idealnog čitatelja, kojega varljivo naziva „običnim čitateljem“, koji je neopterećen predrasudama, oslobođen od ega, sposoban uroniti u svijest samoga pisca i ravnopravno sudjelovati u ovom dvosmjernom dijalogu.

Ključne riječi: pisanje, čitanje, teorija recepcije, esejistika, Virginia Woolf

U današnje doba digitalizacije svakodnevno smo okruženi raznim tekstovima, stalno nešto čitamo s raznoraznih ekrana, mobitela, računala, tableta, bombardirani smo informacijama sa svih strana, pa teško razlučujemo što nam je zaista potrebno i korisno, a što nas zapravo umara. Za čitanje knjiga i promišljanje o njima jednostavno nemamo vremena ili smo preumorni. Poražavajući rezultati anketa o broju pročitanih knjiga u Hrvatskoj proteklih godina nedvojbeno govore o opadanju interesa za čitanjem i knjigom. Osim obveznih lektira, najviše se čitaju beletristika, publicistika i stručne knjige, kao da ne postoji želja i potreba za uranjanjem u neki nepoznati paralelni svijet, svijet koji nam spisatelji pružaju na dlanu, koji će nas oplemeniti i u kojemu ćemo uživati. Izgleda da malo tko danas ima vremena za čitanje klasičnih romana, konzumeristički duh društva ogleda se u svim aspektima života i stvaranja, pa neminovno i u umjetnosti lijepe riječi. Kultura, koja je oduvijek bila društveni pokretač, sublimirajući u sebi znanstvene spoznaje, društveno okruženje i osobni umjetnički izričaj, sada ima tešku zadaću da se, okružena bezbrojnim društvenim mrežama i platformama te ostalim modernim tehnologijama, izbori za mjesto u društvu koje joj pripada. Što se tiče knjiga i književnosti, njima konkurenciju rade i elektronske knjige, koje s jedne strane doprinose lakšoj dostupnosti, ali nam u isto vrijeme i uskraćuju onaj lijepi osjećaj držanja knjige u rukama, listanja stranica i podcrtavanja

redaka koji na nas ostave osobiti dojam. Ubrzani način života traži što više svega u što manje vremena, pa bi esej, kao kraća književna forma, taj dugo zanemarivani i zapostavljeni književni oblik, mogao naći svoje mjesto kod današnjeg čitatelja. U eseju pisac u relativno kratkoj formi čitatelju podastire svoja razmišljanja, ideje i stajališta o nekoj temi koju smatra zanimljivom, pa se u današnje vrijeme nameće misao o postojanju potrebe za revitaliziranjem odnosa između čitatelja i pisca. Taj odnos je oduvijek interaktivan, fluidan, a čak postoje i stajališta, da bi spoznali kako treba čitati knjigu, trebali bismo se i sami okušati u pisanju (Woolf 2005, 167).

Baš kao što je u okviru žanrovske hijerarhije esej pomalo podcijenjen u odnosu na roman, pa ponekad predstavlja takozvani „sekundarni žanr,“ makar su oba nastala istovremeno i mogu se smatrati „žanrovima suborcima“ (Epstein 64), tako su i u stvaralaštvu Virginije Woolf njezina esejistika i književna kritika dugo bile zanemarivane u odnosu na umjetničku prozu. Woolf, koja se ubraja u ponajbolje pisce modernizma te se smatra rodonačelnicom feminističkog pokreta i feminističke književne kritike, može se s pravom smatrati i prvom značajnijom esejisticom novijega doba. U svjetlu njezine esejistike razmotrit ćemo stajališta vezana za ulogu spisatelja u procesu pisanja, kao i podjednako važnu ulogu koju ima čitatelj u ovoj uzajamnoj vezi. Kao što pisac treba oko čitatelja omotati imaginarnu zavjesu, uvesti ga u jedan poseban svijet, tako i čitatelj, kao druga strana uzajamnog odnosa, treba biti u stanju ući u piščev svijet, oslobođen svih predrasuda. Čitatelj je zapravo pozvan zauzeti „udvojenju, meta-perspektivu“ (Čale Feldman 2005, 208) čitajući o tome kako bi trebalo čitati knjigu. Književna stimulacija uključuje proces davanja i primanja u kojem nema dominantne strane. Također, umjesto da tekst pobuđuje samo pasivni, tromi, receptivni um, očekivanja svakog pojedinog čitatelja utječu na tekst (Ondek Laurence 90). Znači, odnos je uzajaman, a književni tekstovi bi trebali stimulirati i tijelo i um čitatelja.

Spisatelj i vještina pisanja

Otac Virginije Woolf bio je Sir Leslie Stephen, ugledni književnik, kritičar, povjesničar i biograf, urednik prvog Rječnika nacionalne biografije, koji je u potpunosti preuzeo brigu oko obrazovanja svojih kćeri nakon smrti Virginijine i Vannessine majke, pa su djevojčice odmalena bile okružene knjigama i razgovorima o umjetnosti. Alexandra Harris piše da je mnogo toga od radova Virginije Woolf bilo napisano još u dječjoj sobi (19). Za razliku od braće, koji su išli na studij u Cambridge, djevojke su se obrazovale kod kuće i taj oblik društvene zakinitosti, odnosno nedostatak formalnog obrazovanja, ostavio je kasnije traga i u odnosu prema životu općenito, i u književnom stvaralaštvu spisateljice. Sir Leslie je želio da mu se kćeri obrazuju i razviju svoje talente do najvećih profesionalnih standarda, ali karijera je bila predodređena za sinove. Otac je Virginiji bio istovre-

meno veliki autoritet, ali i prepreka u smislu slobodnijeg razvoja i razmišljanja. Sir Leslie je bio „čovjek od pera“, ali nije pisao umjetničku prozu, nego većinom eseje o različitim temama, od filozofije, povijesti, do teologije. Tek nakon njegove smrti, relativno oslobođena očevog autoriteta, Virginia je mogla slobodnije pisati i razvijati se u vlastitom pravcu. U svom dnevniku priznaje, da je otac dulje poživio, ona ne bi mogla pisati, niti imati svoje knjige (1969, 138; Natan 19-20). To rivalstvo u pisanju i jaki očev autoritet Woolf je osjećala i dalje. Iako se odmakla od očevog utjecaja, Woolf se cijeli život borila s nesigurnošću, strahom od javnog nastupa, a u stvaranju samopouzdanja uvelike je doprinijela i činjenica da su kasnije osnovali vlastitu izdavačku kuću Hogarth Press, pa je mogla nesmetano objavljivati svoja djela.

Jedna od glavnih odlika koju pisac mora imati da bi bio uspješan, prema Woolf je njegova neutralnost, u smislu da ima pročišćeni um, um koji je slobodan od bilo kakvih predrasuda i utjecaja. Ona u eseju *Vlastita soba* hvali Shakespeareov „užareni um“, odnosno njegovu sposobnost da se udalji od teksta, da stavi svoju osobnost po strani, a istovremeno nam podari najsubjektivniji doživljaj (112-113).

Dok je u romanima stalno tragala za novim izričajem, eksperimentirala u tehnicima, puštala svom poetskom senzibilitetu i impresionističkoj estetici da se slobodno razvijaju, u esejima je većinom zadržala tradicionalan izričaj. Za razliku od romana koji su kompleksniji, meditativniji i višeznačniji, eseji su jasniji, pristupačniji i zanimljiviji široj publici. Ne smijemo zanemariti činjenicu da je Woolf prvih deset godina svoga rada zarađivala od svoga novinarstva i bila je svjesna da joj o čitanosti tekstova ovisi egzistencija, ali je istovremeno bila svjesna i potencijala šireg čitateljstva do kojega je putem novina mogla doprijeti. „Moderni esej“ iz 1922. godine jasno govori o osnovnim principima pisanja eseja i uloji eseja u okviru modernoga društva:

Pisati tjedno, dnevno, pisati kratko, pisati za zaposlene ljude koji ujutro hvataju vlak, ili za umorne ljude koji se navečer vraćaju kući, zadatak je koji slama srce ljudima koji razlikuju dobro pisanje od lošega. Oni to rade, ali instinktivno na bezbolan način odmiču sve ono dragocjeno što bi se moglo oštetiti u kontaktu s publikom, ili bilo što oštro, što bi moglo iritirati kožu.¹ (2008, 20)

Woolf je izuzetno cijnila esej i smatrala je da samo dobri pisci mogu biti dobri esejisti. Pisala je eseje o najrazličitijim temama, arhitekturi, ulicama, ku-

¹ “To write weekly, to write daily, to write shortly, to write for busy people catching trains in the morning or for tired people coming home in the evening, is a heartbreaking task for men who know good writing from bad. They do it, but instinctively draw out of harm’s way anything precious that might be damaged by contact with the public, or anything sharp that might irritate its skin.”(prev. N.S)

ćama, kinu, radiju, Londonu, putovanjima, slikarstvu, zatim kritičke eseje o književnim djelima, suvremenim književnicima i djelima spisatelja iz prošlosti, kao i o modernom eseju, modernim književnim formama, pa čak i manifeste o pisanju i čitanju. Karakteristično je za eseje da su oni vrlo fluidni, često prelaze iz jedne forme u drugu, esej se pretvara u umjetničku prozu ili obrnuto, preporuke kako treba čitati neko djelo prelaze u upute o pisanju, a posebnu vrijednost imaju osobni eseji, poput eseja „Street Haunting“ ili „Smrt noćnog leptira“, u kojima Woolf potpuno oslobađa svoju poetsku stranu.

Postoji uska veza između esejistike i umjetničke proze u stvaralaštvu Virginije Woolf. Tehnike koje je propagirala kroz teoriju u svojim esejima, Woolf je praktično koristila u romanima. Čak je pokušala stvoriti novu umjetničku formu „esej - roman“, kojega je poslije proglasila namjernim promašajem, jer novi oblik nije funkcionirao, pa su tako nastali roman *Godine* i podulji esej *Tri gvineje* u kojima se Woolf bavi istim temama nagovještaja rata, patrijarhalnog društva i potlačenog položaja žene, ali na potpuno drugačiji način. Dok je roman poetski intoniran, esej je izrazito radikaln, naročito za ono doba, pa je i recepcija publike bila potpuno različita: roman je dočekan hvalospjevima, a esej napadan sa svih strana.

Woolf je uzor našla u Montaigneu, ukazujući na važnost komunikacije s čitateljem, odricanje od ega, uporabu jednostavnog, pristupačnog jezičnog izričaja te suptilne tehnike pripovijedanja, takozvane „nemetodične metode“, gdje pisac naizgled prati svoj tok svijesti i nasumično izlaže stavove i ideje, a zapravo obrađuje određenu temu vrlo biranim redosljedom.

O tome kakva treba biti moderna proza, Woolf piše u brojnim esejima, ali temeljne pretpostavke Woolf je izložila u esejima „Gospodin Bennett i gospođa Brown“ i „Moderna proza“. Ona pisce poput Wellsa, Benneta i Galsworthyja naziva „materijalistima“ (2003, 158), za koje smatra da „pišu o nevažnim temama; da troše golemo znanje i golem trud na to da nam nevažno i prolazno prikažu kao istinito i trajno“ (158). Ti pisci ostaju na razini karakterizacije, ne ulaze u dubinu likova, jer ih oni ne zanimaju. Smatraju da je roman dobar ako su likovi stvarni, a opisi dosljedni. Woolf se pita što je stvarnost i tko prosuđuje stvarnost. Ukazuje na velike romane, kao što su *Rat i mir*, *Tristram Shandy*, *Gospođa Bovary* kod kojih na pomisao o nekom liku čitatelj dobiva i sliku o okruženju koju vidi kroz njegove oči, razmišljanja o ratu, ljubavi, miru, obiteljskom životu, besmrtnosti duše. Woolf zaključuje: „I u svim tim romanima svi ti veliki romanopisci pokazali su nam ono što su željeli da vidimo kroz neki lik. Da nisu, ne bi bili romanopisci, bili bi pjesnici, povjesničari ili pamfletisti“ (2010, 41-42). S druge strane, knjige koje pišu „materijalisti“ ostaju nedovršene i stavljaju dojam nezadovoljstva kod čitatelja, naspram *Tristrama Shandyja* i *Ponosa i predrasuda*, koji su sami za sebe dovršeni,

samodostatni su i ne ostavljaju želju da se nešto učini, osim da se opet pročitaju i bolje razumiju. Razlika je u tome što su se i Stearne i Jane Austen zanimali za same stvari; za sam karakter, za samu knjigu. Zato je sve bilo unutar knjige, ništa izvan nje. No tabor s početka stoljeća se nikad nije zanimalo za sam karakter; ili za samu knjigu. Zanimalo ih je nešto izvan toga. Zato su njihove knjige nedovršene i traže da ih čitatelj sam dovrši, aktivno i praktično. (43)

Woolf prezire fotografsko opisivanje koje se svodi na površno gledanje izvana, bez ikakve dubine. Takve pisce ne zanima duh, nego samo tijelo, ali materijalna strana se sastoji i od duhovne i emocionalne komponente i njih treba pobuditi kod čitatelja. Ona kaže:

Pisac mora uspostaviti kontakt sa svojim čitateljem predstavljajući mu nešto poznato, time potičući njegovu maštu i privoljavajući ga da sudjeluje u daleko zahtjevnijem zadatku intimnosti. I neizmjereno je važno da se do tog zajedničkog stajališta može doći lako, gotovo instinktivno, u mraku, zavezanih očiju. (48)

Gospođa Brown, izmišljeni lik neugledne starice koja se vozi u uglu odjeljka vagona, a koju razvikani trolist pisaca ne bi niti zamijetio, za Woolf predstavlja ljudsku prirodu. Ona ne putuje od jedne do druge stanice, nego iz jednog razdoblja engleske književnosti u drugo, vidljiva je, kako piscu, tako i čitatelju, koji mora ustrajati u tome da je ona neograničenog kapaciteta i beskrajne raznolikosti, „duh po kojem živimo, sam život“ (56). Woolf insistira na vezi između pisca i čitatelja:

Izgleda da vi u svojoj skromnosti smatrate pisce drukčijima od vas; smatrate da oni znaju više o gospođi Brown od vas. Nikad nije bilo kobnije pogreške. Baš ta podjela na čitatelje i pisce, ta poniznost, s vaše strane i namješteno profesionalno ponašanje s naše, one slabe i kvare knjige koje su trebale biti zdravo potomstvo naše bliske i jednake veze. (2010, 55)

U eseju „Moderna proza, Woolf jasno kaže: „Život izmiče; a možda bez života ništa drugo nije ni vrijedno truda“ (2003, 158). Život uspoređuje s blistavom aureolom, poluprozirnom ovojnicom koja nas obavija od ishodišta naše svijesti, pa do njena kraja, a zadaća je pisca prenositi nam taj promjenjivi i nepoznati duh, jer je prava građa proze drugačija od tradicionalnog načina vjerovanja. Također se zalaže za ukidanje metoda, jer ni jedna metoda nije zabranjena, osim lažnosti i pretvaranja. Woolf tvrdi da je svaka metoda dobra, sve dok pomaže piscu izraziti ono što želi, a istovremeno primiče čitatelja piščevoj namjeri. Smatra da prava građa proze zapravo ne postoji, jer sve što postoji može biti predmet pisanja, svaki osjećaj, misao, stanje uma i duha (164). Treba tražiti nove forme

i narativne tehnike na tragu modernističkih pisaca, nadići tradiciju fotografskog prikazivanja stvarnosti i granicu svjedočanstva te se okrenuti osobnom iskustvu, impresiji, podsvjesnom.

Virginia Woolf posebnu je pozornost poklanjala položaju žene u tadašnjem društvu, naročito spisateljice. Iako joj je otac bio vrhunski intelektualac, u vlastitoj kući rano se susrela s inferiornim položajem u odnosu na braću. Kad se zaposlila u novinskom izdavaštvu, prvo vrijeme je pisala anonimno, svakodnevno se suočavajući s cenzurom, uređivačkim pritiscima, posebice pritiskom muške tradicije pisanja. Budući da je bila jedna od rijetkih žena u muškom profesionalnom okruženju, iz prve je ruke mogla svjedočiti o položaju žene u muškom književnom svijetu. Woolf se može smatrati i rodonačelnicom feminističke kritike, pa u tom ozračju trebamo razmotriti tekstove u kojima razmatra inferioran položaj žene u društvu, prepreke na koje nailazi u procesu književnog stvaralaštva i uvjete potrebne za neometani rad, pa čak i književne forme i rečenice koje odgovaraju njezinoj prirodi.

Sama Virginia Woolf postala je uzor generacijama feministkinja koje su prihvatile stav da žene „misle kroz svoje majke“ (2003, 67). Rachel Bowlby ističe da je Woolf bila prva spisateljica koja je ukazala na radove žena čije je postojanje bilo zasjenjeno muškim kanonom (178). Zbog nedostatka ženske tradicije u pisanju, ograničenom pristupu društvu, pa samim tim i ograničenim iskustvom te usklađivanju kućnih i obiteljskih obveza s porivom za pisanje, dvostrukim standardima, predrasudama i stereotipima u stavovima o ženama općenito, a posebno o onima koje su se usudile pisati, žene su nailazile na nebrojene prepreke. Kraći eseji „Profesije za žene“ i „Žene i proza“ govore o razvoju ženskog stvaralaštva, nedostatku tradicije u pisanju kod žena te promjena koje su žene kroz povijest uvele u književno stvaralaštvo. Budući da je žena dobila pravo glasa, sada polako ulazi u poslovne, intelektualne i političke sfere društva, pa svoja nova iskustva može iskoristiti u kritici društva. Autocenzura je velika prepreka u ženskom stvaralaštvu, tek kad se žena riješi „kućnog anđela“ u sebi, moći će razvijati slobodno mišljenje i početi upravljati svojim životom. Žena može postati ono što jest, odnosno istraživati sebe i svoje spoznaje i potrebe.

U *Vlastitoj sobi*, tom svojevrsnom manifestu feminizma, Woolf uspoređuje položaj u društvu podjednako talentiranih muškarca i žene. Uspoređuje fiktivni lik Shakespeareove imaginarne sestre Judith, koja predstavlja simbol nemoći i društvene determiniranosti žene u šesnaestom stoljeću. Ona se pita što bi bilo da je Shakespeare, kojega je Woolf izuzetno cijenila, imao izuzetno nadarenu sestru, podjednako hrabru, maštovitu, darovitu kao što je bio i on sam. Bi li ona glumila, pisala drame i postala slavna kao i njen brat? Odgovor je jasan – ne bi. Dok bi se njezin brat slobodno okušao na sceni, postao poznati glumac, družio se sa značajnim ljudima, čak bi dospio do kraljičinog dvora, Judith bi sjedila kod kuće pomažući majci, školovanje bi joj bilo uskraćeno, a kad bi joj u sedamna-

estoj godini roditelji našli muža kojega ne želi, dobila bi batine. Snaga njenog pjesničkog srca nagnala ju je na odlazak od kuće. Napustivši dom, ona potraži sreću u kazalištu, u kojem su joj se, kao ženi, rugali. Budući da je Judith bila mlada i ljepuška, vođa trupe se sažalio nad njom, a kad je nakon nekog vremena ostala trudna s njim, ne vidjevši nikakvog izlaza, ona počini samoubojstvo. Sav njen pjesnički žar, mašta i talent nisu imali ni najmanje šanse za bilo kakvim oblikom realizacije samo zbog toga što je bila žena. Tako je skončala nesretna Shakespeareova sestra, nesuđena pjesnikinja, ne napisavši ni riječi. Woolf ipak budi nadu u bolju budućnost, tvrdeći da Judith živi u ženama koje su tu prisutne, ali i u onima koje su zauzete kućanskim poslovima: "Ali živi, jer veliki pjesnici ne umiru..." (114) Da bi žena mogla uspješno stvarati, moraju biti ispunjeni materijalni preduvjeti, a to je da ima svoj prostor, vlastitu sobu u kojoj će neometano moći pisati, kao i materijalna sredstva koja će joj omogućiti vrijeme za sebe i pisanje. U psihološkom smislu, potreban je androgini um, um koji će u sebi objediniti mušku i žensku stranu.

Woolf također razmatra kakva je forma pisanja idealna za ženu. Ona tvrdi da se ženska i muška percepcija razlikuju, da žene vide, osjećaju i procjenjuju drugačije od muškaraca, pa je njihov književni izričaj drugačiji od muškog. „Muški tip rečenice“, koji je bio uobičajen u 19. stoljeću, ženi u 20. stoljeću nipošto ne odgovara. O njega su se sapele Goerge Eliot i Charlotte Brontë., a jedino je Jane Austen „stvorila savršeno prirodnu, skladnu rečenicu koja joj je dobro služila i koje se nikad nije odrekla“ (79). Ovdje Woolf izražava jasan stav da postoji veza između jezika i razlike u spolovima, koja je društveno i povijesno uvjetovana. Jedna vrsta rečenice odgovarat će muškarcima, a druga vrsta ženama. Žene trebaju pronaći svoju vlastitu rečenicu koja će najbolje odgovarati njihovom načinu izražavanja. Istovremeno, poziva žene da se okušaju u svim žanrovima, putopisima, biografijama, kritikama, znanstvenim knjigama, jer knjige međusobno utječu jedna na drugu.

Uloga čitatelja/ice u književnom stvaralaštvu

Woolf je veliku pozornost poklanjala ulozi čitatelja u književnom stvaralaštvu, pa je neki kritičari smatraju začetnicom teorije recepcije (Lee 1999, 79; Marcus, 148; Bowlby, 15). Ta je teorija usmjerena na čitatelja i njegovo iskustvo vezano uz čitanje književnog djela, a ne na autora i njegove namjere, psihologiju čitatelja, ili sam sadržaj i formu djela. U ovoj teoriji književnost je shvaćena kao izvedbena umjetnost koja postoji samo dok se djelo čita, a književni tekst nema fiksno i konačno značenje ili vrijednost, nego mu sam čitatelj daje završni dio svojom vlastitom, individualnom interpretacijom. Ne postoji „točno“ značenje, već se ono formira u interakciji između čitatelja i teksta. U tom procesu čitatelj je prepoznat kao izvedbeni agens, koji sudjeluje u „stvarnom postojanju“ djela, te mu daje završni pečat svojom vlastitom interpretacijom. Woolf je bila izuzetno

zainteresirana za dvosmjerni dijalog između čitatelja i pisaca. Knjige mijenjaju svoje čitatelje, one uče čitatelje kako ih čitati, a spisatelji moraju prihvatiti ove uvjete koji i njih same mijenjaju. Knjige se mijenjaju kada ih se ponovo čita, a različite generacije drugačije iščitavaju pojedine tekstove. Čitatelji stoga moraju biti uvijek svjesni da nisu izolirani pojedinci, nego su dio dugog slijeda čitatelja, koji se pridružuju dijalogu (Lee 2000, 91).

Važnost i uloga čitatelja u književnom stvaralaštvu pisca jedan su od preduvjeta u razmatranju književnosti općenito, smatra Woolf. U predgovoru svoje prve zbirke eseja *Obični čitatelj*, kao i kasnije u eseju „Kako bi trebalo čitati knjigu“, ona pravi jasnu podjelu između uloge čitatelja i kritičara: dok kritičar čita knjige s određenim ciljem, čitatelj ima drugačiju kritičku prosudbu, on čita iz ljubavi prema knjizi i čitanju općenito. Razmatrajući važnost i ulogu čitatelja/ice u samom procesu čitanja, Lada Čale Feldman ukazuje na meta-perspektivu samog čitanja, jer čitatelj, držeći u ruci knjigu eseja Virginije Woolf, čita o tome „kako bi trebalo čitati knjigu“ (2010, 204). Ona naglašava značaj samog naslova, jer naslov općenito nadilazi puko imenovanje teksta, te predstavlja poziv čitatelju da uroni u prostor svijesti samog autora. Postavlja se pitanje: čitatelj ili čitateljica? Kome se zapravo Woolf obraća? Budući da je engleski jezik u tome neodređen (*reader* se odnosi na oba gramatička roda), a u samom tekstu ne nalazimo čvrsta uporišta za obraćanje samo jednom spolu, nemoguće je jednoznačno odrediti obraća li se Woolf prvenstveno ženama. Eseji o ženama koje pišu, ali i ženama koje čitaju ukazuju da su obje zbirke eseja *Obični čitatelj* (iz 1925. i 1935. godine) dobrim dijelom posvećene ženskom čitateljstvu (205).

U pogovoru knjige izabranih eseja Virginije Woolf, naslova *Obična čitateljica*, „Voljeti čitati“, Lada Čale Feldman ukazuje na opasnost poistovjećivanja osobnosti čitatelja iz naslova i samog spisateljičinog lika, jer, osim što bi se na taj način iznevjerili naratološki postulati o jazu između pisca i pripovjedača, zanemarilo bi se i ono za što su se Woolf i ostali predstavnici modernizma svesrdno zalagali, a to je naglašavanje razlike između autorskog i pripovjednog glasa (204). S obzirom da je i sama Virginia Woolf podlijegala uvjetima i pravilima potrošnje i vlastite zarade, nije začudno što se trudila da joj eseji budu pristupačni i zabavni, bez pretenzija za podučavanje, pa se stoga i obraćala običnoj publici koja voli čitati, bili oni žene ili muškarci (206). Budući da je u njeno vrijeme esejistika smatrana manje vrijednim, ne pretjerano ozbiljnim, pa samim time i pomalo „ženskim“ žanrom, no istovremeno poznavajući spisateljičinu sklonost prema krinkama, te varljivim i mnogostrukim pripovjednim identitetima, moramo se zapitati koliko je njezino stvaralaštvo u ovom segmentu zapravo obično i „žensko“. Ako Woolf nazovemo „čitateljicom kao umjetnicom“ (prema Wildeovom eseju „Kritičar kao umjetnik“) i udaljimo se od jednostavnog razmatranja ove spisateljice kao amaterske i impresionističke kritičarke, te, na tragu Eliota, pokušamo izmiriti intelektualne i esteticističke vidokruge kritike, onda eseje Vi-

rginije Woolf posvećene umjetnosti čitanja vidimo u svjetlu potpuno profilirane estetičke i kritičke pozicije (206-207). Woolf zaziva običnog čitatelja, jer običnost publike počiva na dnevnoj strasti, odnosno odsustvu autoriteta i želje za konformizmom. Potencijalni čitatelj, predstavnik takozvane „middle brow“ kulture, često se osjeća inferiorno, pa se u nedostatku većeg obrazovanja okreće provjerenim vrijednostima kod kojih neće pogriješiti u procjeni. Ako se njegov duh oslobodi stege od predrasuda o piscu i djelu, on se otvara i postaje slobodan, a samo slobodan duh vjeruje svojoj vlastitoj kritičkoj svijesti, koja ga vodi prema zadovoljstvu, ali i prema kritičkoj spoznaji (207-209).

U eseju „Obični čitatelj“, čiji je naslov preuzet iz teksta Život Graya Samuela Johnsona u kojem on spominje običnog čitatelja, neokaljanog književnim predrasadama, koji posjeduje zdravu moć rasuđivanja i koji na kraju donosi procjenu i priznanje svake umjetničke vrijednosti, Woolf analizira osobine običnog čitatelja. Gore spomenutim osobinama pridodaje i određenu naivnost i neiskustvo te zadovoljstvo čitanja, koje čitatelju daju posebne kvalitete. Obični čitatelj razlikuje se od kritičara i učenog čovjeka, slabije je naobrazbe i manjih sposobnosti, ali to kompenzira nagonom koji ga vodi da sam iz književnog teksta oblikuje svojevrstu cjelinu (2005, 5-6). On ne čita da bi stekao znanje ili ispravljao tuđa mišljenja, nego čitanjem stvara nešto što će njemu osobno pružiti prolazno zadovoljstvo i potaknuti osjećaje, smijeh te ga potaknuti na razmišljanje.

Čitateljski zahtjevi obično su krivo usmjereni, od proze se traži da bude vjerodostojna, od poezije da bude lažna, biografija laskava, a povijest bi trebala potkrijepiti naše vlastite predrasude, piše Woolf u eseju „Kako bi trebalo čitati knjigu“. Ove predrasude samo su smetnja u istinskom shvaćanju književnosti, a činjenice su slab oblik književnosti: čitanje je složen proces u kojem je naročito važno opažanje i hrabrost zamišljanja ako želimo iskoristiti sve što nam pisac daje. Treba se riješiti polovičnih izjava i približnih procjena te više uživati u vlastitoj maštovitosti i samoj čišćoj istini književnosti:

Ne određujte piscu što da radi; pokušajte postati on. Budite njegov suradnik, budite s njim u dosluhu. Budete li u početku oklijevali i, držeći se po strani, prigovarali, onemogućit ćete sami sebe da dobijete najveću vrijednost od onoga što čitate. Ali otvorite li um najviše što možete, tada će vas znaci i nagovještaji gotovo nezamjetne istančanosti, od onih zavijutaka prvih rečenica, uvoditi u nazočnost ljudskog bića koje nije slično nijednom drugom. (166)

Robovanje autoritetima znači uništavanje duha slobode, a to je ono što čitatelj mora pod svaku cijenu izbjeći. On bi se trebao voditi vlastitim nagonom i ne prihvaćati savjete sa strane. Složenost čitanja očituje se u dva koraka: prvi je sam postupak primanja dojmova s razumijevanjem, a drugi korak obuhvaća prosudbu o tim dojmovima, koja se stvara kad se dojmovi slegnu i pojedinosti

uklope u svoja mjesta. Tada je moguća i objektivnija usporedba dvaju književnih djela, čitatelj je u ulozi sudca, a ne piščevog prijatelja. On ne smije biti prestrog, ali ne bi trebao biti preosjećajan, a kad uspostavi ravnotežu, njegove ocjene i mjerila utjecat će na samoga pisca. Jedan od mogućih ciljeva čitanja je i pobuditi vlastitu inspiraciju. Čitatelj bi mogao početi pisati da bi bio u stanju bolje shvatiti sam kreativni proces pisca: „Možda najbrži način da shvatimo osnovne dijelove od kojih se sastoje romanopisčevi postupci nije da čitamo, nego da pišemo; u tome da izvedemo vlastiti pokus s opasnostima i teškoćama riječi“ (167).

Woolf ističe da čitanje knjige, onako kako bi knjigu trebalo čitati, zahtijeva od čitatelja poseban angažman, maštovitost, pronicljivost i sposobnost prosuđivanja, pa čitatelj može zaključiti da je književnost presložena umjetnost i da neće uspjeti doprinijeti njenoj kritici. Čitatelj mora zadržati svoju ulogu, koja se prvenstveno odnosi na čitanje, ali naglašava: „No i dalje imamo svoje odgovornosti kao čitatelji, pa čak i svoju važnost. Mjerila koja mi postavljamo i ocjene koje mi donosimo iskradaju se u zrak i postaju dio ozračja koji pisci udišu dok rade (177).

Krajnji je cilj, prema Woolf, da knjige postanu snažnije, bogatije i raznovrsnije. Ako prihvatimo ideju da knjige postaju ljudi koji čeznu da ih se čuje, onda se kroz njih ostvaruje dvostruka funkcija, funkcija pisanja i čitanja, koja istovremeno omogućava artikulaciju i piscu i čitatelju (Dusinberre, 8-9).

U eseju „Sati u knjižnici“ Woolf piše o zadovoljstvu koje čitanje pruža, kao i o razlici u čitanju klasičnih i suvremenih pisaca. Govori i o profilu čitatelja, osobe koja voli čitati i koji, za razliku od učenog čovjeka, koji voli učiti, ne traga za nekom istinom u tekstu, nego teži „čistom i nezainteresiranom čitanju“ (2010, 24). Najbolja životna dob za čitanje je između osamnaeste i dvadeset i četvrte godine:

Jer pravi čitatelj je u biti mlad. Radi se o izuzetno znatiželjnom čovjeku; čovjeku ideja, širokih pogleda i komunikativnom, za kojega je čitanje prije žustra vježba na otvorenom nego povučeno učenje; stupa brdskom cestom, uspinje se sve više i više po brdima dok atmosfera gotovo ne postane previše razrijeđena da bi se disalo; za njega to uopće nije sjedilački posao. (24-25)

Stariji čitatelji skloni su stvaranju zapisa o pročitanim dijelovima teksta, popisu pročitanih knjiga ili onih koje bi trebalo pročitati, koje s vremena na vrijeme prelistavaju pokušavajući se prisjetiti raspoloženja u vrijeme čitanja. Mladi je čitatelj oslobođen takvih prisjećanja, on je pun samopouzdanja i strasti za znanjem, ako se vraća u prošlost, konzultira samo prvorazredne pisce.

Čitatelj je općenito manje kritičan i više zainteresiran za aktualne pisce, nego za klasike, jer, kako Woolf kaže, „živi glasovi su ipak oni koje najbolje razumijemo“ (28). Tako čitatelj razvija ukus i za loše knjige, a Woolf tvrdi da ondašnje

književno razdoblje nije nikad manje bilo podložno autoritetima, niti nestalnije u eksperimentima. Stoga je važno znanje o klasicima, da bismo lakše mogli procijeniti suvremenu književnost, ali pritom Woolf apelira na velikodušnost, jer pisci oblikuju svoje ideje onako kako najbolje znaju.

„U ponovnom čitanju romana“, eseju objavljenom posthumno 1947. godine Woolf se bavi interpretacijom književnih vrsta i ulogom čitatelja, koji obično uspoređuje svijet fikcije sa stvarnim životom i procjenjuje ga istim standardima, umjesto da se odmakne od njih. Sama knjiga nije nešto što mi vidimo, nego osjećamo. Kad pročitamo knjigu, sva opažanja koja smo stavili sa strane, sada se pojavljuju i svrstavaju se prema uputama kako smo ih primali. Neka su relevantna, za neke ne nalazimo mjesta. Pri ponovnom čitanju možemo koristiti ta opažanja otpočetak i ona su preciznija, ali još uvijek je naš razum taj koji ih kontrolira. Woolf na kraju izvodi tri zaključka. Prvi se odnosi na formu, gdje tvrdi da su emocije stavljene u prave odnose jedna prema drugoj, a to znači da je romanopisac u stanju raspolagati tim emocijama i ispričati ih metodama koje nasljeđuje, prilagođava vlastitoj svrsi, iznova modelira ili čak izmišlja za sebe. Drugi zaključak odnosi se na čitatelja, koji zna otkriti te postupke i na taj način produbiti razumijevanje knjige. Istovremeno, kako pisac istražuje i usavršava svoje tehnike, njegovi romani gube svoju kaotičnost i postaju sve oblikovaniji. Posljednji zaključak odnosi se na utjecaj čitatelja i publike na umjetnika:

Naposlijetku, možda je krivica i u lijenosti i lakovjernosti čitatelja. Neka snažno prati romanopisca u stopu; brzo ga prati, brzo ga shvati i tako ga optereti, čak i u radnoj sobi, s hrpom papira na raspolaganju i izdavačima željnim prihvaćanja nagomilanih produkata njegove samoće, kažnjavajućeg i spasonosnog pritiska s kojima se dramaturg treba nositi, od strane glumaca, gledatelja i publike koje se generacijama obučavalo umijeću odlaska na predstavu.²

Zaključak

Budući da je bila esejistica, kritičarka i spiateljica, Virginia Woolf pisala je za različitu publiku i podjednaku važnost u kreativnom procesu davala je umjetniku i publici, u ovom slučaju piscu i čitatelju. Svaki od aktera u ovom dijalogu ima svoju funkciju, a obje se strane često susreću s različitim preprekama. Teško je čitati bez neke prethodno usvojene ljestvice vrijednosti, svaki čitatelj je posjeduje. Ona je u našem umu, a čitanjem je dovodimo na svjetlo dana. Woolf sugerira

² “Finally, perhaps, a charge is laid upon the indolence and credulity of the reader. Let him press hard upon the novelist’s heels; be quick to follow, quick to understand, and so bring to bear upon him, even in his study, with reams of paper at his disposal and publishers eager to accept the bloated productions of his solitude, the chastening and salutary pressure which a dramatist has to reckon with, from actors, the spectators, and the audience trained for generations in the art of going to the play” (Prev. N.S.).

da treba čitati po prirodi interesa i zadovoljstva. Obični čitatelj uranja u knjigu i stvara svoj osobni svijet, prilagođen osobnom iskustvu i ukusu. S druge strane, kritičari i povjesničari, koji su učeni i govore univerzalnijim, učenijim jezikom, mogu naići na prepreku, jer imaju više saznanja o piscu. Također, i sami pisci ponekad se žale da su određeni podrijetlom, obrazovanjem, odgojem te da svo to naslijeđe podsvjesno, i mimo njihove volje, utječe na njihovo stvaralaštvo. Osnovni preduvjet za uspješno književno stvaralaštvo, a u istoj mjeri i za pravilno čitanje je osloboditi se svih predrasuda, osloboditi se vlastitoga ega i onda neopтереćeno ući u avanturu za koju do kraja ne znamo kamo će nas odvesti. Spisatelj svojim djelom treba doprijeti do čitateljevoga uma i njegovih emocija, potaknuti ga na aktivno sudjelovanje u cijelom stvaralačkom procesu, pružiti zadovoljstvo, stimulirati i tijelo i um čitatelja.

Izvori:

- Bowlby, Rachel. "The Trained Mind: A Room of One's Own". *Virginia Woolf, Feminist Destinations*. Oxford; Basil Blackwell: Oxford, 1988. 174-196.
- Čale Feldman, Lada. „Riječi, kulture, životi“. *Gospodin Bennett i gospođa Brown*. Izabrala i priredila Lada Čale Feldman. Prev. Marina Leustek i Lovro Škopljanac. Centar za ženske studije-Zagreb: Zagreb, 2010. 253-263.
- „Voljeti čitati“. U: *Obična čitateljica*. Prev. Marina Leustek. Pogovor Lada Čale Feldman. Centar za ženske studije – Zagreb: Zagreb, 2005. 203-221.
- Dusinberre, Juliet. *Virginia Woolf's Renaissance. Woman Reader or Common Reader?* University of Iowa Press: Iowa City, 1997.
- Epštejn, Mihail. „Na raskršću slike i pojma“ (Esejizam u kulturi novoga doba). *R.E.Č.* Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja, prev. Radmila Mečanin, br. 18. februar 1996. (60-72)
- Harris, Aleksandra. *Virginija Woolf. Biografija*. Prev, Slaven Crnić. Sandorf: Zagreb, 2013.
- Lee, Hermione. *Virginia Woolf*. Vintage Books: New York, 1999.
- „Virginia Woolf's Essays.“ *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Ed. Sue Roe and Susan Sellers. Cambridge University Press: Cambridge 2000.
- Marcus, Jane. „Woolf's feminism and feminism's Woolf“. *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge University Press: Cambridge. 2010. 142-179.
- Natan, Monik. *Virdžinija Vulf njom samom*. Prev. Jelena Jelić, Savremena škola Beograd: Beograd, 1964.
- Ondek Laurence, Patricia. *The Reading Silence. Virginia Woolf in the English Tradition*. Stanford University Press: Stanford. CA, 1992.
- Woolf, Virginia. *Gospodin Bennett i gospođa Brown*. Izabrala i priredila Lada Čale Feldman. Prev. Marina Leustek i Lovro Škopljanac. Centar za ženske studije-Zagreb: Zagreb, 2010.
- „The Modern Essay“. *Selected Essays*. Ed. David Bradshaw. Oxford University Press: New York, 2008.
- Obična čitateljica. Izbor i pogovor Lada Čale Feldman*. Prev. Marina Leustek, Centar za ženske studije- Zagreb: Zagreb, 2005.

- Vlastita soba*. Urednica Biblioteke Virginije Woolf Iva Grgić. Prev. Iva Grgić. Centar za ženske studije-Zagreb: Zagreb, 2003.
- *A Writer's Diary, Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*. Ed. Leonard Woolf. The Hogarth Press London: London, 1969.
- “On Rea-reading Novels”. *The Moment and Other Essays*. Book No.: 1500221h.html. Date first posted: March 2015. E-Book produced by Colin Choat <http://www.gutenberg.net.au/ebooks15/1500221h.html#ch19> 30 November 2022.

VIRGINIA WOOLF: THE ART OF WRITING AND THE UN/COMMON READER

In a busy way of life today it seems that people do not have spare time to devote to reading classic novels and the modern consumerist spirit of society can be reflected in all aspects of life and creation, and inevitably also in the fine art as well as in writing fiction. Culture, which has always been a social initiator, sublimating scientific knowledge and personal artistic expression, now has the difficult task of fighting for its place in society, surrounded by countless social networks and platforms and other modern technologies. In terms of books and literature, there are electronic books to compete with them, which on the one hand contribute to easier accessibility, but at the same time destroy that nice feeling of holding a book in your hands, flipping through the pages and underlining the lines that leave a special impression on us. Our lifestyle that moves in bursts demands as much information and pleasure in as little time as possible, so the essay, as a shorter literary form, could be of interest to contemporary readers. In an essay, in a relatively short form, the writer presents their thoughts, ideas and views on a topic they considers interesting, so perhaps the time has come to reconsider the essay, not as an inferior literary form compared to the novel, but rather as one that creates a particular relationship between the reader and the writer. This relationship has always been interactive and fluid, and there are even opinions that, in order to understand how to read a book, one should try to write. This idea is considered by Virginia Woolf in her essay “How Should One Read a Book” (2005, 167).

Within the genre hierarchy, the essay is somewhat underestimated compared to the novel, so it sometimes represents a so-called “secondary genre,” even though both first appeared at around the same time. Virginia Woolf’s essays and her literary criticism have long been neglected in relation to her poetic novels. Woolf, who is considered one of the best modernist writers and the founder of the feminist movement and feminist literary criticism, can rightfully be considered the first significant woman essayist of the modern age. In the light of her essay writing, the viewpoints related to the role of the writer in the writing process will be considered as well as the equally important role of the reader in this mutual relationship. Just as the writer should wrap an imaginary curtain around the reader, introduce them to a particular fictional world, so should the reader be able to enter the writer’s world, free of all prejudices. Literary stimulation involves a process of giving and receiving, in which there are no dominant sides. Moreover, instead of the text exciting only the passive, receptive mind, the expectations of

each individual reader influence the text (Ondek Laurence 90). So, the relationship is mutual, and literary texts should stimulate both the body and mind of the reader.

In her work, Woolf dealt with writers and their writing skills. One of the main qualities a writer must have in order to be successful, according to Woolf, is impartiality, in the sense of having a purified mind, a mind that is free from any prejudices and influences. In the essay *A Room of One's Own*, she praises Shakespeare's mind, which was "naturally creative, incandescent, and undivided", meaning that Shakespeare possessed the ability to distance himself from the text, to put his personality aside, and at the same time to give us the most subjective experience.

While in her novels she was constantly searching for new expression, experimenting with technique, and letting her poetic sensibility and impressionistic aesthetics develop freely, in her essays she mostly kept traditional expression. Unlike novels, which are more complex, poetic and meditative, essays are clearer, more accessible and potentially more interesting to a wider audience. We should not ignore the fact that Woolf earned money from her journalism for the first ten years of her working life and was aware that her earnings depended on the readership of her texts, but at the same time she was also aware of the potential of a wider audience that she could reach through newspapers. Woolf highly valued the essay and believed that only good writers could be good essayists. She wrote essays on a wide variety of topics, including architecture, streets, houses, the cinema, the radio, London, travel, painting, as well as critical essays on novels, considering both contemporary writers and writers from the past, while also writing on the modern essay and modern literary forms, and about the process of writing and reading. One characteristic of her essays is that they are very fluid, often move from one form to another. The essay turns to artistic prose or *vice versa*, with recommendations on how to read turning into instructions on writing, and personal essays turn into poetic prose, such as the essays "Street Haunting" or "The Death of the Moth", in which Woolf completely releases her poetic spirit. From the essayists from the past, Woolf found a role model in Montaigne, pointing out the importance of communication with the reader, the rejection of ego, the use of simple, accessible linguistic expression, and the subtle storytelling technique, the so-called "unmethodical method", where the writer seemingly follows their stream of consciousness and randomly presents viewpoints and ideas, but actually covers a particular topic in a very selective and thoughtful order.

Woolf laid out the basic principles of writing modern fiction in her famous essays "Mr. Bennett and Mrs. Brown" and "Modern Fiction". She calls writers like Wells, Bennett, and Galsworthy "materialists", who write about unimportant subjects; that they use up enormous amounts of knowledge and expend enormous effort to present the unimportant and transitory as true and permanent. These writers write superficially, describing external details, remain at the level of characterization, they do not go into the mind of the characters, because they are not truly interested in them. They think that a novel is good if the characters are real and the descriptions are consistent. Woolf questions what reality is and who judges reality. She points to great novels, such as *War and Peace*, *Tristram Shandy* and *Madame Bovary*, in which when thinking about a character, the reader gets an image of the things he sees through his own eyes, thoughts about war, love, peace, family life, or the immortality of the soul. Woolf concludes that

in all these novels, all these great novelists showed us what they wanted us to see through a character. If they were not able to do so, they would not be novelists; they would instead be poets, historians or pamphleteers. She praises modernist writers for their spirituality and their efforts to make fiction new and relevant. Woolf despises photographic description, which is reduced to superficial looking from the outside, without any depth. Such writers are not interested in the spirit, but the body itself, but the material side also consists of a spiritual and emotional component, and these should be aroused in the reader. In her essay "Modern Fiction" Woolf warns that life slips away; and maybe without life nothing else is worth the effort. She compares life to a luminous halo, a semi-transparent envelope that surrounds us from the beginning of our consciousness to its end, and the writer's task is to convey this varying and unknown spirit to us, because the real structure of fiction is different from that of traditional belief. She is also against fixed methods, because no method is forbidden, except falsehood and pretense. Woolf argues that any method is good, as long as it helps the writer express what they want, and at the same time brings the reader closer to the writer's intention. She believes that the real material of fiction does not actually exist, because everything around us can be the subject of writing, every feeling, thought, or state of mind and spirit. We need to look for new forms and narrative techniques in the footsteps of modernist writers, going beyond the tradition of the photographic representation of reality and beyond the limit of testimony, and turn to personal experience, impressions, and the subconscious. Woolf can also be considered the founder of feminist criticism, so in that context we should consider the texts in which she deals with the inferior position of women in society, the obstacles they encounter in the process of literary creation and the conditions necessary for independent work, and even the literary forms and sentences that correspond to their nature. Virginia Woolf became a role model for generations of feminists who accepted the view that women "think back through their mothers". Rachel Bowlby argues that Woolf was the first writer to point to the works of women whose existence was overshadowed by the male canon (178). Due to the lack of women's tradition in writing, limited access to society, and therefore limited experience, as well as choking home and family obligations, double standards, prejudices and stereotypes in attitudes about women in general, and especially about those who dared to write, women encountered countless obstacles. The shorter essays "Professions for Women" and "Women and Fiction" talk about the development of women's creativity, the lack of tradition in women's writing, and the changes that women introduced in literary creation throughout history. Since women got the right to vote, they were now slowly entering the business, intellectual and political spheres of society, so they could use their new experiences in social criticism. Self-censorship is seen as a big obstacle in women's creativity and only after a woman has killed "the angel in the house" in herself, will she be able to develop free thinking and start controlling her life. A woman can become who she is, that is, explore herself and her needs.

In *A Room of One's Own*, long considered a feminist manifesto, Woolf clearly states the important conditions that have to be fulfilled if a woman wants to be a writer. In a material sense, she must have a space to work, a room of her own and the financial means to be independent and have time to devote to writing. In a psychological sense, an androgynous mind is important, a mind that will unite male and female experiences

in a whole. Woolf also considers what form of writing is ideal for women. She claims that women's and men's perceptions differ, that women see, feel and evaluate differently than men, and so their literary expression is different. The "masculine type of sentence", which was common in the 19th century, does not suit a woman in the 20th century at all. George Eliot and Charlotte Brontë stumbled over it, and only Jane Austen created a perfectly natural, harmonious sentence that served her well and which she never gave up. Here, Woolf expresses a clear view that there is a connection between language and gender difference, which is socially and historically conditioned. One type of sentence will suit men and another type will suit women. Women need to find their own sentence that will best suit their way of expressing themselves. At the same time, she invites women to try to write in all genres, including travelogues, biographies, reviews and scientific books, because books influence each other.

Woolf paid great attention to the role of the reader in literary creation, so some critics consider her the founder of the reader-response theory (Lee 1999, 79; Marcus, 148; Bowlby, 15). This theory is focused on the reader and his experience related to reading fiction, and not on the author and their intentions, the psychology of the reader, or the form and content of the work itself. In this theory, literature is understood as a performance art existing only during the process of reading, where the literary text does not have a fixed and final meaning or value, but rather readers themselves close the circle with their own, individual interpretation. There is no "exact" meaning; it is formed in the interaction between the reader and the text. In this process, the reader is recognized as a performing agent, who participates in the "real existence" of the work, and gives it the final seal with their own interpretation. Woolf was extremely interested in the two-way dialogue between readers and writers. Books change their readers, they teach readers how to read them, and writers must accept these conditions that change them. Books change when they are re-read, and different generations read individual texts differently. Readers must therefore always be aware that they are not isolated individuals, but part of a long sequence of readers who participate in the dialogue. (Lee 2000, 91). Slavery to authority means destroying the spirit of freedom, and this is what the reader must avoid at all costs. They should be guided by their own impulse and not accept advice from outside. The complexity of reading is manifested in two steps: the first is the process of receiving impressions with understanding, and the second step includes making judgments about these impressions, which is created when the impressions settle and the details fit into their places. Then a more objective comparison of two literary works is possible, the reader is in the role of a judge, not the writer's friend. The reader must not be either too strict or too sensitive, and when they maintain a balance, their evaluations and standards will influence the writer as well. One of the possible goals of reading is to arouse the reader's own inspiration. A reader might begin to write in order to better understand the writer's creative process. Woolf writes that perhaps the quickest way to understand the basic parts of a novelist's actions is not to read, but to write; in making our own experiment with the dangers and difficulties of words.

Woolf points out that reading a book the way a book should be read requires special engagement, imagination, insight and the ability to judge, meaning that the reader might conclude that literature is too complex and that they will not be able to contribute to its criticism. Woolf argues that the reader must retain their role, which

is primarily related to reading and emphasizes that we still have our responsibilities as readers, and even our importance. The standards we set and the evaluations we make slip into the air and become part of the atmosphere that writers breathe as they work. The ultimate goal, according to Woolf, is for books to become stronger, richer and more diverse. If we accept the idea that books become people who long to be heard, then through them a double function is realized, the function of writing and reading, which simultaneously enables articulation for both the writer and the reader (Dusinberre).

In the essay "The Common Reader", whose title is taken from Samuel Johnson's text *The Life of Gray* in which he mentions the common reader, liberated from literary prejudices, who possesses a healthy power of reasoning and who ultimately brings about the evaluation and recognition of artistic values, Woolf analyzes the characteristics of the ordinary reader. To the above-mentioned qualities, she adds a certain naivety and inexperience, as well as the pleasure of reading, which give the reader special qualities. An ordinary reader is different from a critic and a learned man, for he has a weaker education and abilities, but they compensate for this with the drive that leads them to form a kind of a whole on their own from the literary text. They do not read to gain knowledge or to correct other people's opinions, but by reading they create something that will give them pleasure, stimulate feelings and make them think. The reader's demands are usually misdirected, prose is required to be credible, poetry to be false, biography to be flattering, and history to support our own prejudices, writes Woolf in the essay "How One Should Read a Book." These prejudices are only a hindrance to the true understanding of literature, and facts are a weak form of literature: reading is a complex process in which observation and the courage of imagination are especially important if we want to use everything the writer offers us. Thus we should get rid of half statements and approximate assessments and enjoy more our own imagination and the purest truth of literature.

In the essay "Hours in a Library", Woolf writes about the pleasure of reading, as well as the difference between reading classical and contemporary writers. She also talks about the profile of the reader, a person who likes to read and who, unlike a learned person who likes to learn, does not search for some truth in the text, but strives for pure and disinterested reading. The best age for reading is between the ages of eighteen and twenty-four, meaning, the best reader is young. Older readers tend to write down notes on the text they read, a list of books which they have read or those that should be read, which they flip through from time to time, trying to recall the mood at the time of reading. The young reader is free from such memories, full of self-confidence and a passion for knowledge, and when they go back in time, consult only first-rate writers. The reader is generally less critical and more interested in contemporary writers than in the classics, because, as Woolf says, living voices are still the ones we understand best. Thus, the reader develops a taste even for bad books, and Woolf claims that the contemporary literary period was never less influenced by the authorities, nor more unstable in experiments. Therefore, knowledge of the classics is important, so that we can more easily evaluate contemporary literature, but Woolf appeals for generosity, because writers shape their ideas as best they can. The basic prerequisite for successful literary creation, and to the same extent for proper reading, is to abandon all prejudices, throw away your ego and then, free from all burden, enter into an adventure which

might lead anywhere. With their work, the writer should reach the reader's mind and emotions, encourage them to actively participate in the entire creative process, provide satisfaction, and stimulate both the reader's body and mind.

Keywords: writing, reading, reader-response theory, essay writing, Virginia Woolf

PREPLITANJA ZATVORENIH I OTVORENIH PROSTORA U ROMANIMA DŽEKA KERUAKA

Aleksandra **Žeželj Kocić**, samostalni istraživač – naučni saradnik, *aleksandra.zezelj@gmail.com*

Original research paper

DOI: 10.31902/flil.43.2022.5

UDK: 821.111(73).09-31

Apstrakt: Ovaj rad se bavi idejom zatvorenih prostora u sledećim delima najistaknutijeg predstavnika američke *bit generacije*, Džeka Keruaka (Jack Kerouac, 1922 – 1969): *Na putu* (*On the Road*, 1957), *Darma lutalice* (*The Dharma Bums*, 1958), *Doktor Saks* (*Doctor Sax*, 1959), *Megi Kesidi* (*Maggie Cassidy*, 1959), *Meksiko Siti Bluz* (*Mexico City Blues*, 1959), *Tristesza* (*Tristessa*, 1960), *Usamljeni putnik* (*Lonesome Traveler*, 1960), *Big Sur* (*Big Sur*, 1962), *Anđeli očaja* (*Desolation Angels*, 1965), *Satori u Parizu* (*Satori in Paris*, 1966), *Duluozova taština* (*Vanity of Duluoz*, 1968), *Ukleti život* (*The Haunted Life*, 2014). Kvalitativno i kvantitativno bogata Keruakova književnost tematizuje različite geografske i druge prostore (Amerika, Meksiko, Kalifornija, Maroko, Lovel, Nju Jork, London, Pariz, put(ovanje), grad, planina, šuma, kuća, automobil, brod), gde u tolikoj meri dolazi do neobičnog, često ironijskog, preklapanja između koncepata *zatvoreno – otvoreno, unutrašnje – spoljašnje, ja – drugi, istina – fikcija*, da se njihova značenja mogu samo uslovno odrediti. Takođe, imajući u vidu graničnost žanra autobiografije u najširem smislu, Keruakova proza postaje istovremeno zatvoreni i otvoreni prostor autopoetičkih iskaza o veri, melanholiji, sećanju, osamljenosti i pisanju: zatvoreni prostor, zbog zaokružene ali složene slike promišljanja o ljudskoj situaciji unutar njegovog uma; otvoreni prostor, zbog mogućnosti raznovrsnih tumačenja na koja ta slika upućuje i ostavlja budućim čitaocima.

Ključne reči: Keruak, Amerika, prostor, geografski kontekst, osamljenost, očaj, graničnost.

Moji maniri, povremeno gnusni, umeju da budu prijatni. Vremenom sam postao pijanac. Zašto? Zato što volim ekstazu uma. Ja sam Bednik. Ali volim ljubav.

(Džek Keruak, *Satori u Parizu*)

Uvod: saga bit generacije

Džek Keruak (1922–1969) jedan je od onih američkih autora koga su njegova umnogome mitologizovana i romantizovana pripovest života/biografija s jedne, i slava jednog dela s druge strane, uspeli da natkrile u tolikoj meri da ga šira čitalačka javnost prepoznaje isključivo kao najistaknutijeg predstavnika *bit generacije*, pisca romana *Na putu* (*On the Road*, 1957), čiji se život prerano završio usled komplikacija izazvanih alkoholom. Keruak je tako, na samom početku, zatvoren u prostor nekoliko etiketa, sužen na nekoliko teza, premda ni to, razume se, nije mali doprinos američkoj književnosti.

Danas, na stogodišnjicu njegovog rođenja, važno je ukazati na nesumnjivu vrednost Keruakovog književnog dela, kao i na konzistentnost ideja koje je izražavao od početka do kraja svog stvaralaštva. Keruak je iznova bivao razočaran neblagonaklonom kritikom njegovih romana koja je po pravilu osporavala njihovu umetničku vrednost, premda je, pročitavši *Sagu o Forsajtima* (*The Forsyte Saga*, 1906 – 1921) istrajao u zamisli da napiše jednu sveukupnu knjigu, nalik na Prusta, „seriju romana u kojima će vezivna nit biti legenda o njegovom životu“ (Стијеповић 193),¹ priču o junaku Duluozu, nešto slično onome što je pisao Tomas Vulf, pisac na kojeg se dugo ugledao, a od kojeg je potom hteo da napravi otklon, opsednut žudnjom da pronađe svoj glas. „Njegovi javni nastupi nikada nisu služili promovisanju njegovih knjiga“ (79),² ali mu jesu doneli titulu 'Kralja bitnika' protiv njegove volje:

Oh, bit generacija je jednostavno bio termin koji sam upotrebio u rukopisu romana *Na putu* da bih dočarao tipove poput Morijartija, koji je jurio kolima po državi tražeći kojekakve poslove, devojke, udarce. To su posle pokupile neke levičarske grupe sa Zapadne obale i prometnule u 'bitnička pobuna' i 'bitnički ustanak' i slične gluposti; prosto su hteli da iskoriste jedan omladinski pokret za sopstvene političke i društvene ciljeve. Ja ni sa čim od toga nisam imao ništa.³ (57)

¹ Рене Галанд, Превод: Љубомир Васојевић, „Илузије и фрустрације у животу и делу Џека Керуака.“

² Дејвид Амрам, Превод: Павле Бобић, „Нека пламен и даље гори.“

³ Тед Бериган, Превод: Марјан Чакаревић, „Џек Керуак: уметност прозе.“

Keruakovo osećanje nepripadanja nijednoj jasno omeđenoj književnoj grupaciji možda bi se najbolje moglo opisati njegovim pitanjem „Ali, opet, gde da se denem?“ (7),⁴ kao i pokušajima da ukaže na ambivalentnost značenja pojma *bit*, koji se, između ostalog, odnosi na „stanje poraženosti, besparice, iscrpljenosti i bede očajnika na dnu društvene lestvice“ (68),⁵ blaženstvo i prosvetljenost sa jasnim predstavama o apokalipsi (183),⁶ ali i na bit džez/bop muziku. Ipak, uz Ginzberga i Barouza, Keruak ostaje najprepoznatljiviji predstavnik posleratne američke književne scene koja se temelji na odbacivanju opšteprihvaćenih pripovedačkih normi i društvenih vrednosti, duhovnoj potrazi za smislom, istraživanju istočnjačkih religija, specifičnom odnosu prema psihodeličnim supstancama i seksu.

Uz osvrt na gotovo sva Keruakova za života i posthumno objavljena dela – *Na putu (On the Road, 1957)*, *Darma lualice (The Dharma Bums, 1958)*, *Doktor Saks (Doctor Sax, 1959)*, *Megi Kesidi (Maggie Cassidy, 1959)*, *Meksiko Siti Bluz (Mexico City Blues, 1959)*, *Tristesza (Tristessa, 1960)*, *Usamljeni putnik (Lonesome Traveler, 1960)*, *Big Sur (Big Sur, 1962)*, *Anđeli očaja (Desolation Angels, 1965)*, *Satori u Parizu (Satori in Paris, 1966)*, *Duluozova taština (Vanity of Duluoz, 1968)*, *Ukleti život (The Haunted Life, 2014)* – u radu se ispituju često ironijska preplitanja između zatvorenih i otvorenih prostora kroz koncepte *zatvoreno – otvoreno, unutrašnje – spoljašnje, ja – drugi, istina/autobiografija – fikcija*. Naime, ispostavlja se da Keruakova tematizacija različitih geografskih i drugih prostora (Amerika, Meksiko, Kalifornija, Maroko, Lovel, Nju Jork, London, Pariz, put/putovanje, grad, planina, šuma, kuća, automobil, brod) ukazuje na nezajažljivu i očajničku potragu pisca za smislom u životu i umetnosti, kao i na veru u mnogostruki sopstveni ili tuđi individualni i kolektivni identitet.

Graničnost autobiografije

Keruakovi romani otvoreno crpe građu iz njegovog života, tj. neposredno obrađuju vantekstualnu stvarnost, istovremeno ukazujući na fiktionalni karakter autobiografskog smeštanja, jedinstvenost ispoljavanja autorskog *ja* i literarizaciju opisa vlastitog bivstvovanja. Zapravo, Keruak „pravi izbor činjenica u samopredstavljanju“ i „konstituiše sad već izmenjeno sećanje“ (Стефановић 85). Sećanje, ta osobena „igra s odjekom“, „zna da se literarizuje, tj. tako fiktionalizuje da ni autor/narator više ne može da razluči istinu od (ne)namerne laži“ (114). Zbog svoje takozvane graničnosti, autobiografska priča nikad ne može biti čista faktografska biografija, budući da predstavlja samorazumevanje, interpretaciju sopstvenog života, zamišljanje pre nego puko kopiranje stvarnosti. Otud, sve što treba da znamo o Keruaku saznajemo iz njegovih dela, tih neobičnih spojeva

⁴ Џек Керуак, Превод: Алекса Голијанин, „После мене потоп.“

⁵ Луј Менан, Превод: Љубомир Васојевић, „Вози, написао је.“

⁶ Ал Арониовиц, Превод: Марјан Чакаревић, „Свети Џек.“

proživljenih i izmaštanih događaja, zatvorenih i otvorenih prostora autopoeitičkih iskaza o veri, ljubavi, melanholiji, sećanju, prošlosti, osamljenosti i pisanju. Po sopstvenom priznanju, jedino što Keruak ima da ponudi, jeste „istinita priča o tome šta je i kako video“ (Стијеновић 44):⁷ „Kada o svetu pišeš istinite priče, moraš, zarad zakona, da odbaciš sve proste činjenice o pojedincima. Ostalo je fikcija, sanjarenje u dokolici.“⁸ (174)

Tek kada Keruakove romane čitamo jedan naspram drugog uočavamo njihovu *intratekstualnost*, tj. njihovu međusobnu tesnu povezanost i nerazlučivost, takvu vrstu isprepletanosti da se osećamo kao da se nalazimo u jednom omeđenom prostoru, ali prostoru sa više ulaza i izlaza. Primera radi, roman *Tristes* završava se Keruakovom odlukom da ode iz Meksiko Siti i nastavi da „piše obimne tužne priče o ljudima iz legende svog života“ (Kerouac 1992, 96). Upravo se u ovakvim stavovima krije ključ za razumevanje te jedne njegove knjige koju je ispisivao čitavog života. Nijedan njegov roman ne ukazuje na konačan zatvoreni prostor, jedinstvenu geografski označenu tačku u svetu, niti unutrašnji prostor uma. Naime, Keruak/Duluoze se iznova vraća na svoje detinjstvo, porodicu (naročito na oca, majku i prerano preminulog brata Žerara), prijatelje i poznanike, devojke i žene, omiljene pisce, različite nacionalne kulture – naročito francusku iz koje je potekao, zatim američku kojoj je pripadao – kako bi izgradio narativ nalik piramidi.

Keruakove preokupacije očigledne su već u antroponimima, toponimima i konceptima iz naslova njegovih dela – Duluoze, *Tristes*, Meksiko Siti, Pariz, biti na putu, lutanje, usamljenost, očaj, tuga, *satori*, taština. Kod Keruaka nailazimo na tipičnu odliku autobiografskog žanra u najširem smislu, pripovedačku situaciju u prvom licu, doživljajnu perspektivu lika u prvom licu koji pripada svetu romana, tj. *bahtinovski* biografski hronotop koji je duboko utemeljen u psihološke datosti autora i junaka, ovde prelomljen kroz duhovno i doživljajno viđenje Keruaka sa čijeg se stanovišta naracija predočava. Tako, ponajviše saznajemo o njegovoj majci, čije je oslikavanje dato u sprezi između onog što Keruaka istovremeno guši i onog što mu daje snagu s jedne, i onog nedostižnog što stalno pokušava da osvoji odlazeći u uvek nova mesta i prostore s druge strane. Sa željom da izađe iz „braon aure sumornosti“ majčinog ogrtača kojeg se jako dobro seća iz detinjstva (Kerouac 1990a, 18), Keruak otkriva sledeće: „Uvek se iznova zaljubljujem / u svoju majku, / ne želim da je povredim / – od svih ljudi koje bi mogao da povredim.“ (Kerouac 1990b, 149)

Takođe, jedan od glavnih junaka gotovo svih Keruakovih dela jeste Nil Kasadi, ovekovečen kao Din Morijarti u romanu *Na putu*, koji je, kako saznajemo u *Prvoj trećini s prepiskom* (*The First Third and Other Writings*, 1971) živeo u vrlo neuobičajenim okolnostima među američkim skitnicama „obogaljenim alkoholo-

⁷ Тед Бериган, *op. cit.*

⁸ Ал Ароновиц, *op. cit.*

lom i potlačenom egzistencijom“, ali koji nije prestao da bude „zadivljen životom“ (Kasadi 12, 27). Lutajući naokolo „u stanju zadivljene somnabulije“ (45), uz svojevrsno ubrzanje vremenskog toka i kaleidoskopsko smenjivanje slika (67), Kasadi upoznaje Keruaka 1946. godine u Nju Jorku i tako postaje delom čuvene buduće generacije *bitnika* po džunglama Zapada. To njegovo uživanje u brzom vožnji, opsesivna obuzetost igrom i opšta grozničavost života toliko je zadivila Keruaka da mu posvećuje čitave stranice u svojim romanima. Vidno dirnut Kasadijevim podužim pismom od 17. decembra 1950. godine iz San Franciska, u kojem se, između ostalog, govori o „bezbroy tananih nabora neizbrisivo utisnutih na mozgu“ (135), Keruak pronalazi prijatelja s kojim će moći da razgovara o pisanju, želji za smrću, gubicima ljubavi i osećanju krivice, književnim i seksualnim zanosima, i, konačno, uvek ostane *na putu*. Tako, u romanu *Andeli pustoši*, Din Morijarti postaje Kodi Pomerej, „najluđi od svih“ (Kerouac 2020, 138), koji je nalazio da je svet „vrlo čudan“ (144), prepun izopačenosti, neiskazivosti i pokušaja poniranja u sebe i druge, kao što se može naslutiti iz narednog pisma upućenog Bilu Tomsonu 10. avgusta 1948. godine, osenčenog tipično *kasadijevskom* vrstom metafore:

Imaš li vedrinu i radost gibraltarske stene u svojoj inteligentnoj hrabrosti? Ne dozvoli da te frustrira ogromna glupa banalnost svuda oko tebe; spavaj sa Danteom, osećaj sa Šekspirom, radi s Eliotom i Odom, igray s Geteom i Prustom, greši s Dostojevskim i Kafkom, pati sa Bodlerom i Remboom. (Kasadi 116)

Iz romana u roman, u pripovedačkom stilu tzv. spontane proze,⁹ Keruak slika svojevrsni autoportret, opisujući sebe nemilosrdno i bez ulepšavanja, recimo kao „čudnog usamljenog ludog katoličkog mistika“, „nezavisnog, obrazovanog bludnika bez ijedne prebijene pare“ (Kerouac 2000, 9-10), „bolesnog klovna kao što su i svi drugi“ (Kerouac 2012a, 32), „religioznog lutalicu“, „prostog pesnika i skitnicu“ (Kerouac 2018, 4, 141), „ambicioznog paranoika“, idealistu koji veruje u život, uspaljenog skitnicu, idiota, nekakvo grozničavo biće (Kerouac 2020, 235-236). Kao da se služi slikarskom tehnikom kolaža, Keruak skicira svoj život kroz scene iz porodičnog okruženja, sa koledža, ulica rodnog Lovela i mnogih drugih američkih i evropskih gradova. Nikad do kraja zadovoljan sopstvenim pisanjem i slikom u ogledalu, često obuzet samosažaljenjem, 'Kralj bitnika' svuda vidi očaj i pustoš, jedan veliki svet koji jadikuje i koji se „vuče po Podrumu Vremena, i čeka, čeka, kao mnogi junaci Samjuela Beketa, u ponoru.“ (131)

⁹ Tehnika slobodnih asocijacija koju Keruak objašnjava na sledeći način: „Divlja forma je jedina forma koja može da zadrži ono što imam da kažem – moj um kao da hoće da eksplodira kako bi uhvatio ponešto od svake slike i svakog sećanja... Goni me iracionalna požuda da zapišem sve što znam.“ (Charters xxiv–xxv)

Na putu između otvorenih i zatvorenih prostora: fluidnost geografije

Ako na umu imamo uslovnu podjelu romana koju prave Wolfgang Kajzer i Franc Karl Štancl, Keruakove romane mogli bismo nazvati 'romanima prostora', zbog neprestanog smenjivanja geografskih/spoljašnjih i duhovnih/unutrašnjih mesta na kojima se susreću likovi i odigravaju događaji koji mogu i samostalno da važe kao upečatljive epizode i slikoviti iseći sveta. Čini se, ipak, da je sintagma 'biti na putu' ključna Keruakova metafora, koja se odnosi na bivstvovanje ni tamo ni ovde, putovanje tamo-vamo, neuhvatljivost prostorne pozicije, uvek samo trenutno prebivalište, suštinsko nepripadanje nijednom mestu, golemu nesputanost. Međutim, Keruakova putovanja obeležena su vidnom udvojenišću iznutra: potrebom da se vrati domu s jedne, i potrebom za samoćom s druge strane. Zapravo, Keruak je sve vreme zatvoren u svojoj unutrašnjosti i raspolućenosti ma gde se fizički nalazio, zbog čega se geografija u njegovim delima ispostavlja vrlo fluidnom kategorijom. Naime, glavni junak se neprestano izmešta iz jednog američkog grada u drugi, s jednog kontinenta na drugi, i pritom narušava jasnu hronologiju prizora i trenutaka koje bira da predstavi.

S *bergsonovskim* pogledom na koncept promene, Keruak se neretko vraća na sebe ranijeg, premda se njegovi romani mogu razumeti kao „sistematski pokušaj da predstavi posleratnu kulturu kroz kategorije prostora“, dajući prednost prostoru, geografiji i prirodnom, nasuprot vremenu, istoriji i društvenom (Kozlovsky 36). Keruak objašnjava da je njegova knjiga *Satori u Parizu* dokaz da „bez obzira na to kako putuješ, i da li se tvoja tura čini 'uspešnom', ili prerano završenom, uvek naučiš nešto i naučiš da promeniš svoje misli“ (Kerouac 2012b, 31). Keruakova mapa Amerike u velikoj meri doprinosi „oblikovanju kulturnih mitologija šezdesetih godina prošlog veka“ (Hampton 706), i uspeva da uhvati opšte stanje otuđenosti, nemira i nezadovoljstva njegovog vremena. U tom smislu, Keruak progovara o opštem gubitku iluzija i fascinaciji samim putovanjem, „neredu i nasumičnosti same mobilnosti“ koja je „u svojoj suštini preteća i transgresivna“ (Creswell 254, 250). Takođe, mobilnost Keruakovih junaka predstavlja pobunu protiv normi i autoriteta, fokusirajući se na sadašnjost, besciljnu izmeštenost, ambivalentni cik-cak pokret, proces, brzu vožnju po autoputevima, stopiranje, radije nego na trajnost, porodične vrednosti oličene u braku, stabilnim romantičnim vezama ili obećanjima. Keruakovi romani nalik su na onu američku književnost (Mark Tven, Volt Vitman, Džek London) koja se bavi širom temom granica i prostorne graničnosti (*frontier*).

U nameri da „prikupi sveukupno znanje o Americi“ (Kozlovsky 36),¹⁰ Keruak pokazuje dvojni karakter američkog prostora, gde „autoput istovremeno povezuje američki kontinent, ali i decentralizuje svoje subjekte“ (37). Otvoren prostor autoputa i velika brzina u vožnji dati su u kontrastu sa „homogenim

¹⁰ U pismu od 19. aprila 1947. godine, Keruak kaže: „Ono čime se ja kao pisac bavim jeste Amerika, i jednostavno, moram o njoj sve da znam.“ (Kerouac 1996, 107)

prostorom grada ili porodičnim životom“ (41), na takav način da se čini da bi se sve Keruakove teme mogle podvesti pod najširu temu potrage za individualnom slobodom. Automobil ovde ne predstavlja statusni simbol, već „način samoizražavanja i znak posebnog tipa maskuliniteta“ (38), koji se suprotstavlja tipično ženskom poimanju topline doma, zbog čega Keruak zadržava, poslovično viktorijansku, binarnu podelu na javnu i privatnu sferu u razumevanju muško-ženskih odnosa. Nespreman da se posveti jednoj ženi, ali zato uvek spreman da ponovo bude zaljubljen ili očaran, Keruakov junak se odaje alkoholu, jede jeftinu hranu, koristi opijate i najčešće spava po motelima u siromašnim i opasnim delovima grada. Tako, učestalost i ambivalentnost seksualnih aktivnosti junaka romana doprinose ideji neodrživosti ukorenjenog identiteta, jednog zasvagda zadatog i nepromenljivog. Biti *bit* označava upravo onaj prostor iscrpljenosti koji dozvoljava uvek neko novo mesto za ranjivost ili ogoljenost duše i tela. Po Keruaku, dualistička priroda našeg iskustva nedvosmisleno pokazuje da se ciklus smenjivanja smrti i ponovnog rođenja nikada ne završava. Keruakova vrsta materijalizma oslanja se na „nagomilavanje iskustava umesto bogatstva“ (Gill 89), pri čemu se ekstaza i intenzivna osećanja smenjuju, gotovo kao po šablonu, s razočarenjima i osujećenjima želja junaka. Uvek otvoreni za novine i iznenađenja na njihovom životnom putu, a doslovno na mnogim putevima i drumovima, Keruakovi protagonisti ne dolaze do konačnih odgovora o smislu bivstvovanja ma gde da se nalaze, osim možda do uverenja o nužnosti preplitanja užurbanosti i smirivanja, dobra i zla, blaženstva i noćnih mora, svetlosti i tame.

Keruak, međutim, uspeva da pronađe ljudskost upravo na onim mestima gde bismo je najmanje tražili, među samodestruktivnim narkomanima, u čudnim prostorima svesti i nesvesti međusobno uvezanim izvesnom smrću:

Shvatam da sam tu kako bih odbio da joj dozvolim da umre – [...] Posle dužeg grčenja i grozničavog drhtanja ona odjednom postane neverovatno mirna i otvara oči i čak pogleda nagore–Neće umreti–Osećam to, neće umreti, ne u mom naručju i ne sada, ali takođe osećam „Ona sigurno zna da sam ja to odbio i sad će očekivati od mene da joj pokažem nešto bolje od toga–od večne ekstaze smrti“–O Zlatna Večnosti, i koliko ja znam smrt bi bila najbolja, ali „Ali ne, volim te, nemoj da umreš, ne ostavljaj me... i previše te volim“–„Zato što 'Volim te' nije dovoljan razlog da pokušaš da živiš?“–O ogavna sudbino nas ljudskih bića, svako će od nas naprasno u nekom groznom trenutku da umre i preplaši sve svoje ljubavnike i ovu lešinu od sveta–i da napravi pukotinu u svetu–i svim onim navučenicima na heroin u svim žutim gradovima i peščanim pustinjama neće biti stalo–i oni će takođe umreti– (Kerouac 1992, 81)

Bitnici su prednost davali svemu spontanom, otvorenom i organskom nasuprot rigidnom, zatvorenom i predodređenom – procesu i bivanju u trenutku

nasuprot zastoju i linearnoj isključivosti (Dunphy 114, 116). S tim u vezi, Keruak eksplicitno, i uvek iznova, uverava čitaoce da želi da bude 'lotalica' (*bum, hobo*), za kojeg vezuje posebnu vrstu slobode šetanja i kojem suprotstavlja figuru helikoptera i policajca koji ljudima ne dozvoljavaju da se slobodno kreću i žive kako žele. Keruak žali zbog toga što će američki lotalica uskoro nestati i što se ne poštuje kao, na primer, u Parizu, premda je ova naročita vrsta lutanja upravo u Americi i nastala (Kerouac 2000, 153).¹¹ Naime, čini se da Keruakova želja da obuhvati Ameriku i svet oduvek ima religiozno uporište, a naročito od 1954. godine kada se intenzivnije okreće indijskom Mahajana budizmu, i pravi intimnu mešavinu hrišćanskih i budističkih uverenja. Njegov roman *Darma lotalice* nije doživeo ni približno dobru recepciju kao *Na putu*, ali jeste uspeo da predstavi prostornu i vremensku širinu sveta kojom je Keruak postao gotovo opsednut. Pisanjem koje ipak pokazuje uslovljenost pogleda na svet u zavisnosti od toga gde se nalazimo, u gradu ili u šumi, među ljudima ili na vrhu visoke planine, Keruak dolazi do zanimljivog uvida: „Kada sam se vratio po mesečini do mog poznatog panja svet mi se činio kao san, kao opsena, kao mehur, kao senka, kao rosa koja polako nestaje, kao blesak munje.“ (Kerouac 2018, 190)

Sećanje i san nerazmrsivo su uvezani, ne samo u Keruakovim romanima, već i u njegovim pesmama, gde kaže da je „idealista koji je prerastao svoj idealizam“ (Kerouac 1990b, 33), „građanin sveta“ (34), „uplašen od samog sebe“ (88), „osuđen na smrt“ (97), ili „već mrtav“ (169, 237), čovek koji zna da je „sve iluzija“ (203). U tom smislu, stiče se utisak da Keruak pravi samo uslovnu razliku između mesta do kojih stiže ili u kojima boravi, previše i bez prestanka gladan novih iskustava koji će ga još jednom nepovratno promeniti. Brzom vožnji, besciljnom lutanju ili putovanju brodom, pridružuje se železnica, iskusni „posmatrač siromaštva i opšteg stanja izgubljenosti u posleratnoj Americi“ (Anderson 230). U potpunom skladu sa uvidom da je „motiv lutanja i putovanja postao popularan izraz nihilističke melanholije, po kojoj je čovek uvek na putu, nigde ne pripada, te jedino što može da učini jeste da baza naokolo po limbu odsustva“ (Hamer 52), Keruak luta od grada do grada i prikuplja utiske kojih mu nikad nije dovoljno. Tako, čitav se njegov roman *Megi Kesidi* može čitati kao melanholično i nostalgično podvlačenje razlike između rodnog Lovela i golemog Nju Jorka, „punog električnih vibracija“, a opet različitog „od Floride ili bilo kog drugog mesta na jugu gde su ljudi mrtvi“ (Kerouac and Johnson 119). Nju Jork, takođe, ima mračnu stranu, kada Keruak počinje da ga doživljava, kako misli Džojns Džonson, kao „zlo mesto gde svi žele da ga unište“ (138). Istovremeno, tokom 1958. godine Keruak sve više vremena provodi u Nortportu na Long Ajlendu gde bi mogao nesmetano da piše, daleko od prijatelja devijantnog ponašanja. U ovom periodu, „tišina“, kaže Keruak, „izražava moju želju da me ostave na miru kako bih mogao da se posvetim radu“ (147). Nešto ranije, tokom 1957. godine, Keruak objašnjava

¹¹ U originalu: “America is the motherland of bumdom.”

va da je „Kaliforniju u početku voleo, pre nego je pala u ruke Totalnog Autoriteta Policije“, zbog čega ipak odlučuje da ostane u divljem Nju Jorku „ukoliko ga u međuvremenu ne izbace iz Amerike“ (31). S druge strane, roman *Darma lutalice* označava početak tzv. renesanse San Franciska (San Francisco Renaissance), prvog američkog literarnog pokreta koji je uspeo da objedini istočnu i zapadnu obalu, te i ovaj grad predstavlja važnu tačku Keruakove geografije.

Razočaran kritičkom recepcijom svog romana *Podzemljaši* (*The Subterraneans*, 1958), Keruak putuje za Afriku gde neće moći da piše, postaje mu važno da ode za Pariz, ali Amerika ubrzo počinje da mu nedostaje (22). S pravom primećuje Džonsonova: Keruakova agonija je dospela u onu fazu „kada nije mogao da bude sam, a ni sa ljudima“ (xx). U stvari, svako mesto, pa i Pariz i Meksiko Siti kojima posvećuje mnogo više od pojedinačnih pasusa, budi Keruakovu nostalgiju za nekim drugim mestom, onim u kojem se trenutno ne nalazi, ali o kojem mašta prebirajući po sopstvenom sećanju, tom neobičnom spoju unutrašnjih i spoljašnjih impulsa, tom individualnom znaku melanholije. Keruakova proza, misli urednik njegovog posthumno objavljenog nedovršenog dela *Ukleti život*, „bori se sa činjenicom da se naši duhovi stalno vraćaju, uprkos njihovom ceremonijalnom sahranjivanju; mi ih nosimo sa sobom, duboko utisnute u našem sećanju, po celom lûku našeg kratkog susreta sa vremenom, sve dok više ne možemo da im izgovorimo niti napišemo ime“ (Tietchen 17). Zaista, Keruaka odlikuje jedinstvena žudnja da prolaznost sopstvenog života uhvati na papiru, zbog čega je njegovo delo prožeto istinskim osećanjem gubitka, a on ostaje ukleti pesnik legende o Duluozu koji ne može da obuzda potrebu da druge 'podseća', uvek intenzivnije i uvek iz početka.

Džek Keruak nije mogao da se skrasi ni u jednom gradu predugo, čemu svedoče mnogi njegovi zapisi koje je nemoguće pobrojati, niti je to nužno. Važno je, međutim, naglasiti stalnu razmenu i preklapanje između spoljašnjih i unutrašnjih prostora u Keruakovom umu. Jer, ni u jednom mestu, zapisanom na geografskoj karti sveta, Keruak ne dolazi potpuno do sebe, niti se od sebe potpuno udaljava. Od bohemije San Franciska, divljine Nju Jorka, do samovanja na Pustom vrhu u američkoj državi Vašington, preko marokanskog Tangera, stopiranja duž Kalifornije, do Pariza, Londona i Orlanda, Keruak ne pronalazi spas unutar sebe. Njegova ugrađena neskrasivost ključno je objašnjenje razloga njegovog izmicanja čitaocima, i nemogućnosti da se konačno odgovori na sledeće pitanje: da li ne biti ni tamo ni ovde znači ne biti nigde, ili znači baš suprotno, ukazujući na onaj Morijartijev univerzalni put, koji podrazumeva uvek još jedno putovanje ili iskustvo obojeno paradoksalnom prirodom američkog sna.

Žudnja za osamljenošću

Keruakova fascinacija dvojakošću iskustva u vezi je sa njegovom nemogućnošću da pronade mir, bilo da je sam ili okružen ljudima. U 'Kralju bitnika' neprestano se nadmeću dve strane: konzervativna i tradicionalistička koja ga

je oformila u rodnom Lovelu, i ona divlja kojoj se otvarao po mnogim drugim gradovima. Imajući u vidu to da svoj „dvostruki život nikad nije uspeo da razreši“ (Charters xi), Keruak svojevrsni pandan neprestanim putovanjima pronalazi u *toroovskoj* usamljenosti i samovanju. Duh reči koje Henri Dejvid Toro izgovara u *Valdeni* (*Walden, or Life in the Woods*, 1854) snažno provejava Keruakovim delima:

Nalazim da je zdravo biti sam veći deo vremena. Biti u društvu, čak i najboljem, ubrzo postaje naporno i neumereno. Volim da sam sâm. Nikada nisam našao bolje društvo od samoće. Mi smo uglavnom usamljeniji kada odlazimo među ljude nego kada ostajemo u svojim odajama. Čovek koji razmišlja ili radi uvek je sâm, pustimo ga da bude gde želi. Samoća se ne meri miljama prostora između čoveka i njegovih prijatelja. (Thoreau 99)

Toroova odluka da nešto više od dve godine provede nadomak jezera Valden, u kolibi koju je izgradio na Emersonovom imanju, asocira na Keruakov tromesečni boravak na Pustom vrhu (Desolation Peak), planini čije ime upućuje na očaj i pustoš. U usamljenoj kući, visoko i daleko od svih, Keruak pokušava da pronađe inspiraciju za pisanje dok živi u harmoniji s prirodom za koju je oduvek verovao da ga može zalečiti. U *Usamljenom putniku*, Keruak potvrđuje da mu je posle grozničavog i ubrzanog života bila potrebna samoća: „Samo sam želeo da ležim u travi i posmatram oblake.“ Ubeđen da se „mudrost stiče samo iz perspektive osamljenosti“ (Kerouac 2000, 105), Keruaku se čini da samo on zavidi usamljenom, veličanstvenom planinskom vrhu, okruženom „savršenom tišinom“ (113). Potreba da se bude daleko od drugih, međutim, nikada ne traje dugo, te Keruak, po ko zna koji put, dolazi do indikativnog zaključka:

Razmišljajući o zvezdama iz noći u noć počinjem da shvatam. 'Zvezde su reči' i svi bezbrojni svetovi na Mlečnom putu su reči, kao što je i ovaj svet. I shvatam da, ma gde da sam, da li u sobici punoj misli, ili u ovom nepreglednom univerzumu zvezda i planina, sve je u mojoj glavi. Nema potrebe za samoćom. Voli život zbog onog što je, i nemoj da imaš predrasude šta god da ti se nalazi u glavi. (115)

Šume, kaže Keruak, „uvek izgledaju poznato, davno izgubljene, kao lice rođaka kojeg odavno nema, kao stari san, kao odlomak zaboravljene pesme koja lebdi nad vodom“ (Kerouac 2018, 51). Nema tog osećaja ravnog onom kao kada umivaš lice hladnom vodom u planinsko jutro (64), ili kad na vrhu planine vidiš sav taj golemi prostor ispod sebe (72). Naime, Keruakova potreba za izmeštanjem iz grada neprestano se smenjuje s njegovom potrebom da se vrati pulsirajućem gradu. Zapravo, Keruak od svakog prostora u kojem se trenutno nalazi gradi zatvor, zatvoreno mesto koje počinje da ga guši i uznemiruje.

Zbog toga što je uvek blizu domenu opijenosti, ekstaze i poništenja, onom *batajevskom* dionizijskom prekoračenju, gde „prošlost postaje sudbina, a bu-

dućnost ništavilo“ (Hamer 88), Keruaka je smisleno povezati s naizмениčnim osećanjima frojdovske tuge i melanholije, gde se osećaj beznadežnosti, predaje i besmisla prepliće sa prihvatanjem sopstvene konačnosti. U njegovim se romanima, teme gubitka iluzija, neuspeha i otuđenja od društva i pojedinačnih ljudi pridružuju prekomernom mozganju i maštanju, intenzivnom okretanju imaginarnom svetu i povlačenju u privatnost. Sav uronjen u već pomenutu nihilističku melanholiju modernog vremena koja pretpostavlja čoveka koji je uvek na putu, Keruak se sve jače okreće unutarnjem, što je izraz odsustva, i to neretko u trenucima kada je okružen velikim brojem ljudi. On, zapravo, oscilira između tuge i melanholije, imajući u vidu to da nije uvek u stanju da se pomiri sa gubitkom voljenog objekta i zaceli dušu. Melanholična inhibicija ili osiromašenje ega koje se „ponaša kao otvorena rana“ (Freud 212) pretvara se kod Keruaka u najrazličitije vrste nespokoja, strepnje ili patnje, koje potom naizмениčno pokušava da nadvlada različitim tehnikama: seksom, alkoholom, darmom (stanjem budnosti), osamljivanjem i pisanjem.

Keruakova nostalgija za izgubljenom Amerikom ne jenjava. I kada pokušava da je zaboravi, ona ga u stopu prati kao grad Kavafijevog junaka u istoimenoj pesmi. Pitamo se da li su njegova osamljenost i neprestana putovanja sasvim različite kategorije, ili su drugačiji izraz jedne iste žudnje za prenebregavanjem čovekove prolaznosti. Keruak je pisac koji je bez ičije pomoći hteo da pobedi „bolest od otrova u svom srcu“ (Kerouac 1992, 41), ali je došao do sledećeg objedinjujućeg zaključka:

U početku sam mislio da želim da budem sam i da buljim u zidove, ali sada, posle zemljotresa, shvatam da niko ne može da bude sam, čak ni naše telo nije 'samo', nego je ogroman skup manjih živih jedinica, ono je sablasni univerzum za sebe. (Kerouac and Johnson 45)

Izgleda da Keruak neguje sopstveni dualizam, ali ne zbog toga što je krhokog mentalnog sklopa, već zbog toga što se ogleda u rečima Nila Kasadija da je „uhvatio sebe kako od drugih traži odgovor za svoju dušu, mada zna da se to postepeno dostiže (ako je uopšte moguće) samo poniranjem u samog sebe.“ (Kasadi 108)

Zaključak: prostornost i prostranost Džeka Keruaka

Keruakovo celokupno delo vrvu od konstantnog pokreta i razbacanih slika sa različitih prostora. Nije ni čudo s obzirom na to da je Keruak pisanjem želeo da obuhvati ceo svet, svako sećanje ili iskustvo. Potišten zbog gubitka idealizovane predstave Amerike, svestan posleratne američke pustoši, Keruak je žudeo za nekim novim svetom koji se za njega, zapravo, „nalazio svuda, samo je trebalo krenuti putem kojim se ređe ide“, kao što ističe En Daglas.¹²

¹² Jack Kerouac documentary. <https://www.youtube.com/watch?v=1RpDphH0EDI>. 12 June 2022.

Nezadovoljan stajanjem u jednoj tački, gonjen specifičnim unutrašnjim nemirovom u potrazi za autentičnošću i istinskom potrebom za stvaralačkom samoćom, ovaj pisac ostaje usamljeni putnik posve *dilan tomasovskog* lirskog senzibiliteta i osetljivosti duše i jezika: „Prelazeći poslednju milju na putu do kuće dok je čitav Lovel hrkao, zamišljao sam sebe kao dalekog putnika koji traži mesto gde bi prespavao“ (Kerouac 2009, 78). Ovaj šetač okružen „prazninom univerzuma“ (163) svojevajno se razapinjao između brzog života visokog napona s jedne, i bivanja u samoći s druge strane, što dobro sažima jedna njegova rečenica iz intervjua datog Tedu Beriganu u društvu pesnika Arama Sarojana i Dankana Meknotona: „Pisanje je u najmanju ruku tiha meditacija čak i ako voziš sto milja na sat“ (Stijepoviћ 45). Keruakov pravi put bio je duhovni put ka unutra, gde su putovanja „transformišuća iskustva“ i hodočašća (Johnston 177). Keruakovo hodočašće, međutim, nema polaznu tačku ni fiksnu destinaciju: putuje se radi puta. Ta mentalna otvorenost implicitno prisutna u putovanjima bez granica u potpunom je skladu s konceptom neukorenjenosti i promene kao najveće istine u Mahajana budizmu koji je Keruaku vremenom postajao sve bliži. Keruak, u stvari, ne napušta zatvoreni ali zamršeni prostor svoga uma iako je, doslovno i metaforički, uvek na putu: „On nikad nigde ne stiže, on je šetač“ (Barnstone 251). Na mnogo različitih načina, Keruak spaja naizgled nespojivo: njegov nomadski način života ne dopušta sigurnost i stabilnost, ali pisac za njima ne prestaje da žudi. Iznova oseća da je na izmaku stvaralačkih snaga, ali ne prestaje da piše do smrti. Ne voli slavu i medijsku pažnju koja s njom ide, a postaje više nego slavan, naizmenično obožavan i omražen kulturni heroj i vođa tzv. bit pokreta. Podržava ideju spontane proze, a zadržava kontrolu nad svojim slobodnim stilom, besomučno ga bruseći i doterujući.¹³

Satkani od naročitih kompatibilnih protivrečnosti, Keruakovi romani potvrđuju njegovu omiljenu definiciju književnosti kao „saputništva“ (Kerouac 2012b, 3).¹⁴ Neumoljivo iskreni, oni predočavaju „njegov život kao jednu ogromnu i ludačku legendu koja se svuda prostire bez početka i kraja“ (Kerouac 2020, 11), spajajući zatvorene i otvorene prostore: zatvorene, zbog zaokružene slike piščevih promišljanja o ljudskoj situaciji; otvorene, zbog mogućnosti raznovrsnih tumačenja na koja se budući čitaoci pozivaju. Keruakov nomadski stil života ukazuje na piščevu suštinsku izmeštenost i svet bez granica, gde se nijedan put nikada ne završava, gde vlada *vitmanovsko* shvatanje Zapada kao jednog ogromnog prostora sa bezbrojnim mogućnostima. Henri Miler ga s pravom naziva „strasnim ljubavnikom jezika“, „rođenim virtuozom“ koji je „ovde, onde, svuda,

¹³ O paradoksalnom balansu između slobode/spontanosti i reda u Keruakovim delima, tzv. uređene improvizacije koja oponaša džez ali se i razlikuje od njega, videti: Malcolm 1999.

¹⁴ Keruak upotrebljava reč *companionship*, koja se odnosi i na *drugarstvo*, *druželjubivost*, *prijateljstvo*.

prerušen u Svakog“ (Стијеповић 75).¹⁵ On je „akcioni pisac, koji pretvara književnost u telesno iskustvo“ (89).¹⁶ Konačno, Džek Keruak jeste jedan od najsaj-nijih američkih *anđela pustoši*, zatvoren u sopstvenom umu, ali otvoren za ekstatička putovanja, pisac magičnog glasa i naročite vrste lirskog senzibiliteta koji nas uči da *bit* znači prigrliti neizvesnost budućih iskustava, unutrašnjih traženja i njihovih geografski ospoljenih manifestacija.

Literatura

- Anderson, Douglas R. "Emerson and Kerouac: Grievous Angels of Hope and Loss." *Philosophy Americana: Making Philosophy at Home in American Culture*. Douglas R. Anderson. New York: Fordham University Press, 2006. 221-232.
- Barnstone, Willis. "On the Road from Dante to Jack Kerouac: Stopping by Frost, Pound, and Eliot." *Comparative Literature Studies* 52.2 (2015): 233-253.
- Charters, Ann. "Introduction." *On the Road*. Jack Kerouac. London: Penguin Books, 1991. vii-xxix.
- Cresswell, Tim. "Mobility as Resistance: A Geographical Reading of Kerouac's *On the Road*." *Transactions of the Institute of British Geographers* 18.2 (1993): 249-262.
- Douglas, Ann. "Introduction." *The Dharma Bums*. Jack Kerouac. London: Penguin Classics, 2018. vii-xxviii.
- Dunphy, Mark. "On the Road with John Steinbeck: The Beat of the Beats Goes on in *Travels with Charley: In Search of America*." *The Steinbeck Review* 2.2 (2005): 110-119.
- Freud, Sigmund. *On Murder, Mourning and Melancholia*. Transl. Shaun Whiteside. London: Penguin Books, 2005.
- Gill, R. B. "Kerouac and the Comic Dilemma." *Studies in Popular Culture* 27.3 (2005): 87-98.
- Hamer, Espen. *Unutarnji mrak: esej o melanholiji*. Prevod: Radoš Kosović. Beograd: Geopoetika, 2009.
- Hampton, Timothy. "Tangled Generation: Dylan, Kerouac, Petrarch, and the Poetics of Escape." *Critical Inquiry* 39.4 (2013): 703-731.
- Johnston, P. J. "Dharma Bums: The Beat Generation and the Making of Countercultural Pilgrimage." *Buddhist-Christian Studies* 33 (2013): 165-179.
- Kasadi, Nil. *Prva trećina sa prepiskom*. Prevod: Flavio Rigonat. Beograd: LOM, 2020.
- Kerouac, Jack and Johnson, Joyce. *Door Wide Open: A Beat Love Affair in Letters, 1957-1958*. New York: Penguin Books, 2001.
- Kerouac, Jack. *Big Sur*. New York: Penguin Classics, 2012a.
- Kerouac, Jack. *Desolation Angels*. London: Penguin Classics, 2020.
- Kerouac, Jack. *Dr. Sax: Faust Part Three*. New York: Grove Press, 1990a.
- Kerouac, Jack. *Lonesome Traveler*. London: Penguin Books, 2000.

¹⁵ Хенри Милер, Превод: Драгана Р. Машовић, „Предговор Керуаковом роману *Подземљаши*.“

¹⁶ Јоханес Велц, Превод: Алекса Голијанин, „Ствар стила Чарли Паркер и Џек Керуак: између кулирања и екстазе.“

- Kerouac, Jack. *Maggie Cassidy*. London: Penguin Classics, 2009.
- Kerouac, Jack. *Mexico City Blues (242 Choruses)*. New York: Grove Press, 1990b.
- Kerouac, Jack. *On the Road*. London: Penguin Books, 1991.
- Kerouac, Jack. *Satori in Paris*. London: Penguin Books, 2012b.
- Kerouac, Jack. *Selected Letters 1940–1956*. Ed. Ann Charters. New York: Penguin Books, 1996.
- Kerouac, Jack. *The Dharma Bums*. London: Penguin Classics, 2018.
- Kerouac, Jack. *The Haunted Life and Other Writings*. Ed. Todd F. Tietchen. London: Penguin Classics, 2015.
- Kerouac, Jack. *Tristessa*. New York: Penguin Books, 1992.
- Kerouac, Jack. *Vanity of Duluoz*. London: Penguin Books, 2001.
- Kozlovsky, Roy. "Beat Literature and the Domestication of American Space." *AA Files* 51 (2005): 36-47.
- Malcolm, Douglas. "Jazz America: Jazz and African American Culture in Jack Kerouac's *On the Road*." *Contemporary Literature* 40.1 (1999): 85-110.
- Thoreau, Henry David. *Walden and Civil Disobedience*. San Diego: Canterbury Classics, 2014.
- Tietchen, Todd F. "Introduction: Jack Kerouac's Ghosts." *The Haunted Life and Other Writings*. Jack Kerouac. Ed. Todd F. Tietchen. London: Penguin Classics, 2015. 1-22.
- Wolfe, Thomas. *The Hills Beyond*. Baton Rouge. Louisiana State University Press, 2000.
- Стефановић, Мирјана Д. *Аутобиографија*. Београд: Службени гласник, 2010.
- Стијеповић, Саво, ур. „Керуак: избор текстова”. *Градац – Часопис за књижевност уметност и културу*, 201/202.43, 2016.
- Штанцл, Франц Карл. *Типичне форме романа*. Превод: Дринка Гојковић. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

THE INTERTWINING OF CLOSED AND OPEN SPACES IN THE NOVELS OF JACK KEROUAC

Jack Kerouac (1922 – 1969) is one of many American writers whose conspicuously mythologized and romanticized life story/biography on the one hand, and the fame of one work of art on the other, have succeeded in overwhelming his reputation to such an extent that his wider readership recognize him, almost exclusively, as the most prominent representative of the so-called Beat Generation, the author of *On the Road* (1957), and the man whose life ended too soon due to alcohol-induced health complications. Thus, from the very onset, Kerouac seems to be enclosed within the space of a few labels, narrowed down to a couple of bullet points, which can by no means be considered a slight contribution to the field of American literature at large.

Whenever reading openly autobiographical fictional works, we encounter the problem of differentiating between the literary text itself and outside-the-text interferences. Kerouac's fiction ought to be read more closely, since it had

been, in fact, quite consistent. Even his 1968 appearance on the TV show *Firing Line* with William Buckley Jr., a year before his death, serves to show Kerouac's viewpoints, which had been disclosed so many times before, including his argument that his novels do not intend to intersect with politics in any way. Even in a state of great inebriation, he manages to tackle the issues that had resonated with him his entire life. His public performances had never been conducive to favorable interpretations of his works. Moreover, leaving aside the enormous success of his novel *On the Road*, his works had regularly been confronted with fierce criticism. Hailed as 'the King of Beatniks' against his own will, Kerouac showed contempt for what he thought to be a misreading of his most famous novel – let us not forget the fact that he had been painstakingly rewriting it for seven years!

Having read John Galsworthy's *The Forsyte Saga* (1906 – 1921), Kerouac strove to write one single Proust-like book, a series of novels which would be interlinked by the legend of his own life, the story of a character named Du-luoz, in the vein of Thomas Woolfe, a writer whom he had long admired, and whom he then wanted to stay away from, obsessed by a desire to find his own voice. To this end, he maintains that Thomas Woolfe is a great surge of American heaven and hell which opened his eyes to America as a subject *per se*. Nevertheless, Kerouac did manage to write a number of books which do not follow the chronological order of his life experiences, but rather make a choice of the facts in the process of self-representation, and thus create the interpretation of his own life, as autobiography in its wider sense unmistakably and always does. Kerouac reveals that emotions are essential to art, as opposed to cunning and the concealment of emotions. He also explains that he writes true stories about the world, and that, when we discard all the simple facts of real-life people, we are left with fiction, dreaming in leisure. As a result, his readers embark on the terrain of a dichotomy between *closed* and *open*, in fact on the terrain of autopoetical statements about memory, faith and writing, and the ironic interweaving of binary oppositions, among which we find *I – others*, *inner – outer* and *truth – fiction*.

Some of the crucial ideas for the understanding of Kerouac's *Weltanschauung* can already be found in the titles of his works (being on the road, bumming, loneliness, desolation, vanity), as much as we need to pay heed to his use of anthroponyms and toponyms. Two things need special attention: for one, Kerouac's novels are reliant on first-person narratives, i.e. a first-person experiential perspective which does belong to a fictionalized world of characters; for the other, bearing in mind the conditional classification of novels made by Wolfgang Kaiser and Franz Karl Stanzel, Kerouac's novels could be labelled as novels of place, for the plurality of places where the novels' events happen, the places that yield their own meanings as separate episodes and portions of the world,

where a novel's ending is often dependent on a character's return to the place he initially starts his journey from. Apart from his fiction and numerous edited documentaries which survive him, Kerouac's letters which he shared with his family, friends and other writers, edited by different editors and literary critics, prove invaluable in the interpretation of his poetics.

Kerouac and his novels can be epitomized by means of one key metaphor: *being-on-the-road*, a kind of *not-here-not-there beingness*, the elusiveness of a spatial position, a forever temporary dwelling, an essential unbelonging to any single place, an immense unfetteredness. Still, things with Kerouac are to be carefully considered, since Kerouac's travels are marked by a constant inner duality, a need to come back home, to his mother and the memory of his prematurely dead brother Gerard, and not only in a psychoanalytical sense. Hereby, we propose that Kerouac is imprisoned within his own inwardness and dividedness, manifested by an incessant shift of geographically marked spaces. Kerouac yearns to grasp not only the whole of postwar America, notably his hometown Lowell, New York, San Francisco and California, but also Mexico, Morocco, Europe, London and Paris. Consequently, readers come across various binaries (East – West, city – woods/mountain, house/home – means of transport, predominantly cars, trains and ships), in addition to the very processes of walking, wandering/bumming and hitchhiking. Kerouac's geography turns out to be an extraordinarily fluid category.

Taking into account the fact that the notion of melancholy is rather unstable and elastic, it makes sense that Kerouac's wanderings be linked to alternate feelings of *Freudian* mourning and melancholia, where the feelings of hopelessness, surrender and meaninglessness are interwoven with a full acceptance of one's own mortality. To this end, Espen Hammer's study on the so-called inner darkness (2004), which follows the development of melancholy through history and across different literary fiction, seems easily applicable to Kerouac's understanding of his own position in the world. The themes and motifs of the loss of illusions, failure and the various planes of estrangement from the rest of the society overlap with an all-embracing pensive mood, dream-like states, an intensive turn towards imagined worlds, and extreme privacy. In modern times, as Hammer convinces us, the motif of roaming and traveling becomes a popular expression of nihilistic melancholy: a man belongs nowhere and is always on the move – the only thing he can do is wander around the limbo of his absence. As if in perfect correlation with this standpoint, Kerouac increasingly reaches for his inner spaces, which are an expression of absence, frequently at those very moments when he is literally surrounded by a large group of people. Moreover, Kerouac spends most of his life in Dionysiac states of inebriation, intoxication, ecstasy, annulment and self-destruction. The feeling of standing still gets transformed into a feeling of obstruction, in which the past becomes

destiny, the future nothingness, and so Kerouac's life gets easily associated with not only Georges Bataille's idea of Dionysiac transgression, but the memory as an individual symbol of melancholy as well.

One of the main protagonists of almost all Kerouac's novels is an epitome of an idealized American bum, inspired by a real-life friend Neal Cassady, who, according to his own words, lived in the rather extraordinary circumstances of the jobless dregs of society, forever hungry, but equally transfixed by life, searching for a multitude of wonders in the jungles of the West, wandering around in a state of mesmerized somnambulism, a singular kind of fast, reckless travel, and an obsessive fascination with play. Cassady's unique persona, disclosed in his posthumous *The First Third and Other Writings* (1971), managed to completely spellbind Kerouac, together with his acceleration of time, the fevered sense of living, and many heterogeneous inner spaces that exteriorized in such captivating ways. In fact, the idea to write *On the Road* was directly sparked by Cassady's San Francisco letter of December 17, 1950. What is most relevant in the fascinating narrative of Kerouac and Cassady's relationship is that Jack seems to have been an altogether different man from Neal: Cassady lived what Kerouac wrote, and they still ended up experiencing many things together. Yet, vast and dark walls of isolation rose incessantly around both of them, lying parallel to the protagonist's outlook in Woolfe's story "God's Lonely Man", the character who claims to know loneliness best.

Kerouac's novels show a constant alternation of the thirst for a *Thoreau-esque* beingness in nature, where one whole world is built far away from people, in close proximity to the stars, the Sun and the Moon, where solitude keeps the best company. According to Joyce Johnson, Kerouac had come to the point of agony where he could neither be with people nor stay alone. Writing kept him from doubts and failures. His status as an evenly loved and despised author seems to have made him into a Beatnik legend before he managed to explain to the world who he really was. Kerouac has come to epitomize the epithet that Yeats uses to describe the Modernist writer – a man helpless before the contents of his own mind. Kerouac's fantasy of becoming a recluse who would write somewhere in the woods had been recurrently coming back to him, and went hand-in-hand with his nostalgia for the pulsating America, the country that was going through a number of changes at the time. In this way, Kerouac does not find peace anywhere for long. In the letter of August 13, 1957, Joyce Johnson aptly tells him: "I just wish you'd find some place in the world where there's some comfort for you and where whatever demon it is that pursues you from city to city can't find you". Paradoxically enough, Kerouac feels like an outsider in the balloon of fame he finds himself in, a prisoner of the Beatnik reputation, trivialized by the media and susceptible to easy imitation. What is more, he increasingly started to believe that being alone could cure him and disperse the

public belief that his life was synonymous with nomadic rootlessness and the high-voltage life represented in the majority of his novels.

Not all cities are the same for Kerouac, though. He feels that people in the South (Florida) are dead, in contrast to New York which he finds to be full of electric vibrations. Kerouac would go to New York every time he wished to inhale life and see his friends, trying not to bring them home to his mother, the only place he went to over and over again so that he could write and drink in peace, where his manuscripts would be created at a brisk pace, until even that atmosphere would start to suffocate him. Kerouac's understanding of *spontaneous prose* and the overflowing stream of words stands for his wish to grasp a particular ecstasy of mind, which is why he drank more and more heavily, even if he did maintain control over his writing style. Somehow, Kerouac could not manage to find salvation within himself, that composite closed space laced with, above anything else, feelings of unbelonging to the American culture – his mother tongue was a French dialect *joual* – his upbringing in the strong spirit of Catholicism and his gradual shift to Buddhism, as well as feelings of pain, doubt, a need for total freedom independent of external factors, people or geographically marked places. Whatever he would do, wherever he would go, he could no longer reach that climactic level of creativity of his 1955–1957 period.

The reader of Kerouac's novels feels that they are in one *closed* book, where you feel dizzy from constant movements, scattered images and disparate spaces. It comes as no surprise that Kerouac desperately wanted to write down every image, every memory, every experience, to show the America that had ceased to be. In this respect, the American West seemed truer to him than the East coast. In fact, the new world he was looking for seemed to be lying everywhere – the only thing he needed to do was to take a less traveled road, as Ann Douglas maintains. His true road was a spiritual path towards the inside, where journeys are transformative experiences, and, to a great extent, pilgrimages. However, Kerouac's pilgrimage neither has a starting point nor a fixed destination. He travels for the sake of traveling itself. This element of decentralization of his so-called counterculture is not coincidental, but constitutive. Moreover, the very mental openness implied in longer journeys is in perfect tune with the concept of rootlessness and change as the biggest truth in Mahajana Buddhism which Kerouac increasingly started to feel close to. This way, Kerouac does not forsake the closed space of his mind, despite always being on the road, and projects himself onto various localities. As Willis Barnstone holds, Kerouac is not an arriver, but a walker.

Kerouac's travel map greatly contributed to the formation of 1960s American cultural mythologies. The Beat generation chooses to focus on what is spontaneous, open, organic, a process, a moment, paradox, improvisation, and alternative states of mind, as opposed to anything rigid, closed, pre-planned, linear

or traditional. The highway is, in fact, a double metaphor: a sign which unites the American continent, but which simultaneously decentralizes its subjects, as Roy Kozlovsky asserts. To drive fast means to opt for the spatial over the social/societal, the car as a means of self-expression, and a particular kind of masculinity, rather than a status symbol. The highway and the city are kindred open spaces, antipodes to a family closed life. Traditionally, *home* is a feminine space, while the car embodies a space of male bonding disentangled from family shackles and norms. Kerouac's fictionalized male outsiders, exiled and mobile, enchanted by movement itself as well as goallessness with no promises and commitment, support the American mythology of deviant and ambivalent behaviour.

All in all, Kerouac's nomadic lifestyle epitomizes placelessness and existence with no limits, where one road never ends, where there is a *Whitmanian* understanding of the West as one giant space with multiple possibilities. Jack Kerouac remains a lonesome traveler, for the most part enclosed within his own mind, a writer of a particular lyric responsiveness to soul and language matters.

Key words: Kerouac, America, space, geographical context, loneliness, desolation, liminality.

KLAUSTROFOBIČNI PROSTORI I ATMOSFERA FATALIZMA U UBOJICAMA ROBERTA SIODMAKA

Rajko **Petković**, Sveučilište u Zadru, rpetkovi@unizd.hr

Original research paper

DOI: 10.31902/flil.43.2022.6

UDK: 791(73)(091)

Sažetak: Struja *film noira* razvila se u američkom filmu četrdesetih i pedesetih godina. Za razliku od optimistična i primarno eskapističkog karaktera američkog filma tridesetih, ratne i poratne godine obilježava znatno veći stupanj realizma, što se u struji *film noira* pretočilo u vrlo depresivan i pesimističan pogled na svijet. Američka politička misao od samog se početka razvijala kao dihotomija između rastućeg procesa urbanizacije te tradicionalnoga ruralnog društva, a ta se dihotomija pretočila i u filmsku industriju. Dok su Disney i Capra oslikavali Ameriku u njenu predurbanom, gotovo pastoralnom ozračju, glavna tema *film noira* je bolan rascjep koji je pogodio američko društvo, gdje je američko pučanstvo postalo dominantno urbano. Teme turobna i depresivna života u američkom metropolisu dominirale su američkim filmom četrdesetih i pedesetih, opisujući sveprožimajuću korupciju i rastući kriminal, urbanu klaustrofobiju, gubitak identiteta i opsesivan karakter novostvorena urbanog stanovništva, koje su proganjali osjećaji alijenacije i usamljenosti. Za razliku od aktivnih protagonista predratnoga američkog filma, junaci *film noira* često su naivni gubitnici koji se ne mogu othrvati nepredvidivim hirovima sudbine, koja postaje ključni element. Lokacije *film noira*, koje su odreda ili turobni interijeri ili mračni eksterijeri, pojačavaju temu usamljenosti pojedinca suočena s razornim učinkom nekontroliranog rasta metropolisa. Na primjeru kanonskog filma *Ubojice* (1946) nastojat će se prikazati međuodnos gore navedenih elemenata, a posebno klaustrofobičnih lokacija i atmosfere fatalizma u *film noiru*.

Ključne riječi: *film noir*, alijenacija, usamljenost, velegrad, sudbina, klaustrofobični prostori, fatalizam

Uvod

Film noir jedan je od najpoznatijih i najbolje obrađenih fenomena američkog filma. Riječ je o ciklusu filmova koji su se snimali tijekom četrdesetih i pedesetih godina i koji su se najvećim dijelom proizvodili kao B-filmovi, jeftiniji filmovi unutar prikazivačke prakse dvostrukog programa. Upravo ta njihova odlika jedan je od razloga zašto je američkim filmolozima trebalo niz godina da se pozabave važnošću *film noira*. Prvi monografski osvrt na *film noir*, *Panorama du film noir américain*, nastao je u Francuskoj 1955. godine, a taj je rad Bordea i Chaume-

tona do danas ostao jedan od najbitnijih osvrti na ovu važnu struju. Francuski filmolozi i inače su najzaslužniji za valorizaciju američkoga, posebno holivudskog filma, dok su bitniji američki doprinosi proučavanju *film noira* počeli nastajati tek od sedamdesetih godina. Paul Schrader, autor prijelomnog članka *Notes on Film Noir*, dao je sljedeće viđenje o tome zašto je *film noir* bio dotada potpuno zanemaren u američkoj filmologiji:

Ključan razlog zašto je *film noir* zanemaren je činjenica da on više ovisi o koreografiji nego sociologiji, a američki su kritičari uvijek bili spori u razumijevanju važnosti vizualnog stila. Poput svojih protagonista, *film noir* više zanima stil nego sama tema, dok su američki kritičari bili tradicionalno više zainteresirani za temu nego za stil. (Schrader 13)

Schraderov osvrt pokazao se kao izvanredno utjecajan i sljedećih je godina nastao niz vrlo raznolikih i poticajnih doprinosa proučavanju *film noira*.¹ Danas je *film noir* jedan od najistraženijih dijelova američkog filma uopće, a kritički i filmološki interes ne pokazuje znakove jenjavanja. Premda je dio pitanja i do danas ostao otvoren, primjerice točno određenje ovoga transžanrovskog fenomena,² koji bi dao precizan analitički aparat koji bi odredio točne kriterije za uvrštenje nekog naslova u struju *film noira*,³ postoji i niz pitanja o kojima postoji kritički konsenzus, a jedno od njih je ikonografsko određenje filmova struje. *Film noir* se, s vrlo rijetkim iznimkama, odvija u gradskom okružju, predstavljajući čitavu lepezu različitih urbanih lokacija u rasponu od kafića i restorana do golemih nebodera, trgovinskih centara i mračnih ulica. Radnja se vrlo često smješta u interijere, koji redom odišu klaustrofobičnom i opresivnom atmosferom i koji su gotovo potpuno depersonalizirani, lišeni osobnog pečata protagonista. Uz sumorno i opresivno gradsko okružje, druga je izrazito bitna odrednica prevladavajuće noćne atmosfere. Scene se vrlo često odvijaju noću, a sunce se vidi vrlo rijetko, najčešće se jedva probijajući kroz gusti smog.⁴ No, premda je prikaz lokacija i njihov utjecaj na građenje tipično depresivne i klaustrofobične atmosfere jedna od najvažnijih sastavnica ovih filmova, radovi koji se primarno fokusiraju na ovaj ikonografski element razmjerno su rijetki. Cilj je ovog rada prikazati povezanost između prevladavajuće klaustrofobičnih lokacija *film noira*

¹ Primjerice Hirsch ili urednička knjiga Alaina Silvera i Elizabeth Ward.

² Naremore, primjerice, kaže kako je nemoguće definirati *film noir* te kako u slučaju *noira* „ne možemo nikad odrediti jasne granice i jedinstvene osobine“ (6).

³ Inače vrlo utjecajna studija Raymonda Durnata u kanon *film noira* poprilično plauzibilno uvrštava i takve netipične naslove kao što su *King Kong* i *2001: Odiseja u svemiru*. Usporedi Durnat 2.

⁴ *Ubojice* počinje prikazom dvojice kriminalaca koji se voze automobilom kroz mrkli mrak prema skrovištu čovjeka kojeg će ubiti, dok *Džungla na asfaltu*, još jedan kanonski *film noir*, počinje turobnim prikazom grada obavijena smogom, kojim dominira tipično industrijska arhitektura.

i atmosfere fatalizma koje one projiciraju na protagoniste filma. Takvi su likovi, a Ole Anderson u *Ubojicama* jedan je od najboljih primjera,⁵ refleksija egzistencijalističke poetike koja je prožimala *film noir*. Naglašeno velika upotreba retrospekcija dodatan je element koji pojačava atmosferu fatalizma u *Ubojicama*, a koji će poslužiti kao ogledan primjer za proučavanje povezanosti depresivnih, mračnih lokacija s fatalističkim uplivom sudbine u *film noiru*.

Među bitnijim razradama klaustrofobičnih prostora unutar kojih se kreću tužni junaci *film noira* te posebno tematiziranja (vele)grada i njegovih lokacija izdvajaju se tri intrigantne studije, Alaina Silvera i Jamesa Ursinija, potom Edwarda Dimendberga te rad Vivian Sobchack, koje svaka na svoj način doprinose elaboriranju pojmova i prostornih koordinata koje su ključne za razumijevanje ovog ciklusa. Radnja najvećeg broja *filmova noir* najčešće se odvija u urbanoj pustari modernog metropolisa, a posebno se izdvajaju tri grada – Los Angeles, New York i San Francisco.⁶ Ulogu Los Angelesa kao ravnopravnog protagonista filma detaljno su razradili Silver i Ursini u *L.A. Noir – The City as Character*, po kojima su Los Angeles i njegova okolica ključni elementi u stvaranju tipično sumorna ozračja.⁷ Premda je navedena studija važna za dublje razumijevanje odnosa između urbanog krajolika i fatalističke atmosfere koju grad projicira na likove koji obitavaju u njemu, ona je manje važna za ovaj rad, jer je primarno posvećena filmovima lociranim u Los Angeles. *Ubojice*, iako imaju dominantno urban ugođaj, nisu smještene ni u koji od triju najpoznatijih prijestolnica *film noira*. Radnja *Ubojica* odvija se na nekoliko za *film noir* manje tipičnih lokacija – u gradiću Brentwoodu u New Jerseyju te u Philadelphiji i Pittsburghu u Pennsylvaniji.

Knjiga Edwarda Dimendberga, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, dosljedno provodi analitičke principe koje je prvotno razradio Henri Lefebvre, jedan od najvažnijih autora unutar discipline urbane geografije. Lefebvre tako kao ključnu karakteristiku života u modernome industrijaliziranom metropolisu izdvaja sve veću dominaciju apstraktnog prostora,⁸ gdje dolazi do vrlo jasne fragmentacije različitih sfera života. Prostori u kojima se obavljaju poslovne aktivnosti strogo su odvojeni od privatne sfere, a glavna je odlika svakog od tih prostora njihova razdvojenost, izoliranost i monofunkcionalnost, odnosno svođenje na obavljanje samo jedne, strogo fragmentirane aktivnosti. Sve veća prostorna segmentacija u modernom metropolisu stvara društvo u kojem se postupno gube integrirajući mehanizmi koji su prije držali zajednicu na okupu, dok umjetno i neprijateljsko okružje ima devastirajući učinak na stvaranje dublje

⁵ Olea glumi Burt Lancaster, kojemu je to debitantska uloga.

⁶ Usp. također Rich 2005, analizu *filmova noir* lociranih u San Franciscu.

⁷ Usp. primjerice str. 14, gdje se autori osvrću na lokacije nekih od ključnih *filmova noir* koji su locirani u Los Angelesu i njegovoj okolici – radova poput *Dvostruka odšteta*, *Grimizni kimono*, *Unakrsna igra*, *Poljubi me smrtonosno* ili *Dodir zla*.

⁸ Više o pojmu apstraktnog prostora u Lefebvre 1991.

emocionalne povezanosti među izoliranim i otuđenim jedinkama čija je osnovna funkcija obavljanje ekonomske aktivnosti.

Dok su ključne lokacije metropolisa 19. stoljeća željezničke stanice, poslovne zgrade ili robne kuće, *film noir* prema Dimendbergu „dodaje karakteristične prostore 20. stoljeća kao što su neboder, noćni klub s jazz glazbom, ured nekog časopisa ili dnevnih novina, autobusni kolodvor, restoran, automobil, ulica ispunjena gustim prometom i autocesta” (25). Dimendberg posebnu pozornost posvećuje pojmovima centripetalnog i centrifugalnog prostora, putem kojih on i razdvaja različite kronološke faze *film noira*. Ključna je odrednica centripetalnog prostora njegova koncentriranost i gravitiranje prema gradskom centru, što se u nizu ranih naslova struje ogleđa u razmjernoj centraliziranosti lokacija. Raniji radovi ciklusa *film noira* nerijetko počinju prikazom panorame grada,⁹ dok se nakon toga radnja premješta u prevladavajuće turobne interijere ili mračne ulice grada.

Za razliku od centripetalnog prostora, centrifugalni prostori odlikuju se postupnim odmicanjem od gradskog centra prema rubovima grada te uključuju „naselja u predgrađima, industrijske krajolike, trgovinske centre, ali također i one urbane dijelove koji su izgubili svoje ranije centripetalne osobine (možda zbog projekta obnove, egzodusa prema predgrađu ili ekonomskih neprilika)” (Dimendberg 176). Dimendberg određuje 1949. godinu kao ključnu u okretanju ciklusa *film noira* prema dominantno centrifugalnom okružju, posebno spominjući filmove kao što su *Lopovska cesta*, *Unakrsna igra* i *Bijelo usijanje*.¹⁰ Izdvajajući autocestu kao možda i ključan centrifugalni prostor dvadesetog stoljeća, Dimendberg kao najvažniju osobinu centrifugalnog prostora spominje njegov „često nearhitektonski karakter” (178).

Uz Dimendbergovu knjigu, još je jedan članak vrlo važan za razumijevanje ključnih odrednica prostora u *film noiru*, a radi se o tekstu Vivian Sobchack *Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir*. Kao što sugerira sam naslov, Sobchack se ovdje nadahnula Bahtinovim pojmom kronotopa i primijenila ga na reprezentaciju prostora u *film noiru*. Sobchack ističe kako se ciklus *film noira* odvijao u ozračju egzistencijalne i epistemološke nesigurnosti te je svojevrsna „alegorijska dramatizacija ekonomskih i društvenih kriza poslijeratnog razdoblja koje su filmolozi locirali otprilike između 1945. i 1958. godi-

⁹ Ovdje možemo spomenuti *Malteškog sokola* Johna Hustona ili *Unakrsnu igru* Roberta Siodmaka, koji je također režirao *Ubojice*.

¹⁰ Radi se inače o trima iznimnim radovima u ciklusu *film noira*. Dok je *Bijelo usijanje* već odavno kanonski film, a *Unakrsna igra* postupno sve više dobiva na kritičkom priznanju, *Lopovska cesta* jedan je od manje poznatih dragulja pokreta, što se dijelom može tumačiti i time što je on, uz također vrlo uspješni *Pogranični incident* Anthonyja Manna, jedan od rijetkih primjera agrarnog *noira*, a koji po svojoj prirodi predstavlja svojevrsan otklon od glavne struje *film noira*. Kao važan primjer dominacije centrifugalnih tendencija u *film noiru* može se izdvojiti i *Džungla na asfaltu*.

ne" (133). Sobchack postavlja jasnu dihotomiju između prostora predstavljenih u američkim filmovima prije rata, te drastično promijenjen poslijeratni mračni svijet kojim je dominirao osjećaj depresije, zarobljenosti, fragmentacije i de-personalizacije. Intimni prostori doma bili su dominantan element ikonografije američkog filma, no pojavom *film noira*, posebno u njegovoj poslijeratnoj fazi, zamijenjeni su prikazima klaustrofobičnog okoliša u kojima je razvidna sve veća društvena dezintegracija. Pojam doma tako postaje izgubljeni krajolik *film noira* i nedostižno mjesto žudnje. Riječima same Sobchack:

U razdoblju za vrijeme i nakon rata, fenomenološka koherencija privatne sfere obitelji i doma uništena je, raspršena i konkretno premještena negdje drugdje: u hotele, sobe u prenoćištima i motele, restorane, barove, otmjene i otrcane koktel-barove i noćne klubove, sve sama mjesta za slučajne prolaznike, sve redom fragmentirani, iznajmljeni društveni prostori prije nego koherentno zamišljena mjesta društvene interakcije, sve redom zamjene za intimni i integralni obiteljski prostor doma. (146)

Prostori koje je navela Sobchack u skladu su s obilježjima prostora koje je Dimendberg izdvojio kao karakteristične lokacije modernog metropolisa dvadesetog stoljeća. Riječ je redom o prostorima u kojima se gubi osjećaj privatnosti i u kojima se provodi radikalna desubjektivizacija i fragmentacija usamljenog pojedinca. *Film noir* napučen je tužnim, usamljenim, depresivnim ljudima koji odreda traže svoj izlazak iz klaustrofobične urbane džungle koja ih okružuje. Oni u tome, međutim, najčešće ne uspiju, jer im se na putu ispriječe nepredvidive niti sudbine koja ima ključnu ulogu u oblikovanju njihovih života. *Film noir* je svijet egzistencijalne tjeskobe, prepun otuđenih ljudi izgubljenih u bespućima velegrada i modernog svijeta koji je potpuno ravnodušan prema njihovim željama i potrebama. Egzistencijalistička prizma jedna je od najprikladnijih za opis likova *film noira*, a izravno je povezana s klaustrofobičnim prostorima unutar kojih se kreću protagonisti, kao i sveprožimajućim osjećajem fatalizma koji je dominantna ovih filmova. *Ubojice* su tako primjer kanonskog *film noira* u kojem se može vrlo jasno prepoznati integralna povezanost klaustrofobičnih urbanih prostora, očajnih i rezigniranih likova koji obitavaju u njima te fatalističke atmosfere u kojoj sudbina uvijek promiješa pogrešne karte za njih.

Klaustrofobične lokacije *Ubojica*

Ubojice Roberta Siodmaka adaptacija je vrlo kratke priče (otprilike osam stranica) Ernesta Hemingwayja. Premda je kao scenarist potpisan Anthony Veiller, ključnu ulogu u izradi scenarija imali su Richard Brooks i posebno John Huston,¹¹ redatelj koji je s *Malteškim sokolom* i započeo ciklus *film noira*. Huston je na vrlo poticajan način razradio Hemingwayjev predložak, dodavši mu

¹¹ Usporedi videoesej Franka Krutnika na blu-ray izdanju filma koje je objavila kompanija Arrow.

niz elemenata koji su nadogradili temeljno fatalističku atmosferu predloška i Hemingway je bio izrazito zadovoljan samim filmom. Robert Siodmak, iako se obično ne ubraja u najbitnije holivudske redatelje, dijelom i zbog vrlo šarolikih naslova u drugom dijelu karijere, bio je jedan od najvećih majstora *suspensea* u Hollywoodu,¹² a *Ubojice* su jedan od njegovih najpamtljivijih radova. Uz vrlo uspješnu gradnju napetosti te spretnu i ekonomičnu režiju,¹³ film odlikuje i izvrstan Siodmakov rad s glumcima, te umješno kreiranje fatalističkog i klaustrofobičnog ozračja koje je prikazano putem niza tipično filmnoarovskih apstraktnih lokacija.

Kako svojom temeljnom radnjom (potraga za pronalaženjem tragova koji će pomoći u rješavanju ključne misterije filma, u ovom slučaju tko je ubio Olea i zašto),¹⁴ tako i složenom narativnom strukturom kojom dominiraju retrospekcije, film¹⁵ podsjeća na *Građanina Kanea*, jednog od najvažnijih stilskih utjecaja na struju *film noir*. Događaji su prikazani iz niza različitih perspektiva i putem čak jedanaest retrospekcija¹⁶ u kojima je zastupljeno osam različitih fokalizatora.¹⁷ Fokus analize bit će upravo ovi elementi: odabir lokacija, tipologija likova te posebno niz različitih elemenata putem kojih je Siodmak dočarao fatalistički ugođaj filma, od psihološke karakterizacije Olea i Kitty, arhetipskih likova *film noir*, uloge sudbine kao krucijalnoga strukturalnog elementa *film noir*¹⁸ te obilne upotrebe retrospekcija, koje po svojoj samoj prirodi imaju fatalistički predznak.

¹² Uz *Ubojice* i *Unakrsnu igru*, posebno valja istaknuti njegove radove kao što su *Fantom-ska dama* i *Tamno zrcalo*.

¹³ Posebno je uspješna dvominutna scena pljačke, koja je snimljena kranom u jednom kadru i koja je zoran pokazatelj Siodmakova umijeća vizualne naracije.

¹⁴ Zbog vrlo kompleksne radnje, prije čitanja analize sugerira se gledanje filma ili upoznavanje sa sinopsisom, koji se primjerice može pronaći u Petković 63.

¹⁵ *Ubojice* imaju niz zanimljivih poveznica s *Džunglom na asfaltu* – glazbu mađarsko-američkog skladatelja Miklosa Rozse, Johna Hustona kao jednog od ključnih osoba pri pisanju scenarija, turobnu atmosferu i likove gubitnika prožete egzistencijalističkim osjećajem beznađa i nemogućnosti ostvarenja vlastitih ciljeva koji nalikuju Hemingwayjevim (anti)junacima, pljačku kao jedan od ključnih tematskih motiva te izrazito klaustrofobične i depresivne, desubjektivizirane lokacije i prevladavajuć osjećaj fatalizma. Ono što daje ovim filmovima izražen fatalistički ugođaj očituje se u tome što oba naslova tematiziraju ulogu sudbine i slučajnosti kao ključne pokretačke sile, koja će u konačnici i odrediti tužne sudbine protagonista.

¹⁶ Nakon prvih 15 minuta uvoda, prva retrospekcija počinje u 16. minuti filma i one zaprimaju najveći dio središnjeg dijela filma; deseta retrospekcija završava oko 71. minute; u posljednjoj trećini filma samo je još jedna retrospekcija, kad se u priču uključuje i Kitty sa svojom verzijom događaja.

¹⁷ Po dvaput su zastupljeni likovi policajca Sama te kriminalaca Charlestonea i Blinkyja.

¹⁸ Usp. sljedeći citat Turim: „Fatalizam prožima *film noir*. Ne samo da je sudbina nesklo-na, ne samo da likovi ulaze u nemoguće situacije ili se susreću sa smrću, nego i njihovi padovi i propasti nisu predstavljeni tek kao okrutni događaji, već kao unaprijed određeni sudbinom. Aura neizbjegnosti prožima radnju” (170).

Lokacije filma izrazito su u skladu sa sumornom prirodom predložka te imaju niz dodirnih točaka s ikonografijom *film noira* koju smo vidjeli kod Dimendberga i Sobchack. Film počinje prikazom unutrašnjosti automobila gdje sleđa jedva naziremo konture dvojice muškaraca (ubojica iz naziva filma), koji se nalaze u gotovo potpunom mraku, kroz koji se jedino probijaju svjetla automobila. Radnja se vrlo brzo prebaci u Brentwood, gradić u New Jerseyju, gdje mrak probija tek slabo ulično svjetlo koje stvara mračne sjene koje bilježi dojmjljiva *chiaroscuro* fotografija Woodyja Bredella, koji u *Ubojicama* obilato koristi duboki fokus i širokokutni objektiv. Filmom dominiraju klaustrofobični interijeri, a u jednom od rijetkih eksterijera pratimo pljačku, koja se odvija usred dana. Radnja se najvećim dijelom zbiva u skućenim prostorima koji izazivaju osjećaj neugode i tjeskobe (najbolji je primjer Oleova soba gdje on u polumraku čeka dolazak svojih ubojica; u istoj će se sobi poslije istražitelj Riordan sukobiti s kriminalcem Dum-Dumom) i tek povremeno u neutralno intoniranim lokacijama (ured u kojem Riordan razgovara sa svojim šefom; benzinska postaja gdje radi Ole). Zbivanja se često odvijaju u restoranima ili u mračnim gangsterskim skrovištima, a dijelovi radnje zbivaju se i na groblju i u zatvoru. Gotovo jedina lokacija u kojoj ne prevladava osjećaj zlokobnosti je dom Lubinskyjevih (Sama i Lilly), gdje Riordan razgovara s bračnim parom i otkriva nove informacije koje su bitne za istragu. Smještena na terasi odakle se pruža pogled na grad, ova je scena rijedak trenutak predaha u inače dominantno klaustrofobičnoj geometriji filma i zoran vizualni pokazatelj bračne sreće jednoga sasvim običnog para (Sam boja stolicu, a na terasi se također suši rublje).

Već iduća scena vraća nas na prirodno poprište zbivanja za protagoniste *noira*, u tjeskobnu atmosferu boksačkog ringa gdje Ole upravo boksa svoju posljednju borbu, jer su mu prethodno zgnječeni svi prsti na ruci. Scena na terasi odijeljena je retrospekcijama, a nakon druge retrospekcije Siodmak nas uvodi u novi klaustrofobičan prostor, Colfaxov bogato uređen stan gdje Ole upoznaje Kitty i pokreće lanac zbivanja koji će dovesti do njegova nesretnog kraja. U Colfaxovu stanu prvi put vidimo fatalnu Kitty, koju najprije vidimo sleđa kako promatra svirku na klaviru. Tek jedan njen kratak okret bit će dovoljan da očara Olea, koji je od tog trenutka potpuno pod njenom kontrolom. Izrazito seksipilne pojave, Kitty je prikazana kako pije i puši i evidentno uživa u ležernoj noćnoj atmosferi. Kitty se nakon toga pojavljuje u restoranu, opet s cigaretom i pićem, a uz elegantan šešir nosi i komad ukradenog nakita, koji će Olea naposljetku koštati zatvora.

Kitty će se do kraja filma gotovo isključivo pojavljivati u mračnim i sjenovitim interijerima, od Colfaxova gangsterskog skrovišta, taksija koji je vozi do lokala koji će biti poprište krvavog obračuna u kojem će život izgubiti Oleove ubojice, pa do hotelske sobe u kojoj će posjetiti Olea i voditi ljubav s njim (prikazano unutar standardno implicitnih koordinata koje je dozvoljavao puritanski Proizvodni

kodeks). U pretposljednjoj sceni filma, prije samog kraja u Kenyonovu uredu, radnja se prebacuje u raskošnu vilu, bračni dom Kitty i Colfaxes, čiji mračni interijer prošaran zlokobnim sjenama podsjeća na kuću iz *Dvostruke odštete*. U većini scena u kojima se pojavljuje Kitty radnja se zbiva noću, nepogrješivo je povezujući s njenim tajanstvenim i sablasnim okriljem. Vrijedi napomenuti i kako je Kitty fokalizator jedne retrospekcije, no radi se o posljednjoj, jedanaestoj, koja samim time ima naglašeniju retoričku vrijednost. Upravo nam Kitty otkriva ključne djeliće mozaika koji će pomoći Riordanu razriješiti temeljnu misteriju filma i time se pozicionira kao jedan od najvažnijih, ako ne i ključan pokretač zbivanja.

Dvije lokacije u filmu posebno plastično dočaravaju klaustrofobičnu i opresivnu atmosferu *Ubojica*. Scena u kojoj prvi put vidimo Olea¹⁹ predstavlja nam muškarca koji leži na krevetu u gotovo potpunom mraku, a premda se na noćnom stoliću nalazi lampa, čija se sjena ocrtava na zidu pored njega, jedina svjetlost u sobi dolazi od slabašne ulične rasvjete iz obližnje ulice. Iako se u kadru nalazi lampa, koja je potencijalni prirodni izvor svjetla u kadru, ona je ugašena, a u sobi jedva razaznajemo predmete. Unatoč tomu što je svjetlost vrlo oskudna, razvidno je da se radi o sobi usamljenika kojemu ona služi tek kao mjesto za spavanje i nema nikakav osobni pečat (osim što se pored Olea uvijek nalazi šal koji je pripadao Kitty). Radi se o tipu potpuno desubjektivizirana okoliša koji je refleksija alijenacije i usamljenosti protagonista. Zoran je to primjer svojevrsna zamjenskog mjesta, gdje se intimnost i komfor obiteljskog doma ovdje potpuno gubi i pretvara tek u, izraženo Lefebroveom terminologijom, monofunkcionalan prostor u kojem je nemoguć bilo kakav osjećaj topline.

Prisutnost lampe u kadru, premda je ugašena, tipična je za *film noir*. Prirodni izvori svjetla, posebno oni koja su niskog intenziteta poput lampa ili svijeća, bit će vrlo često prisutni u *Ubojicama*, no ona će biti ili ugašena (kao u Oleovoj sobi) ili davati tek prigušenu svjetlost (kao primjerice u sceni u restoranu gdje ubojice najprije traže Olea). U nizu scena gdje se pojavljuje Kitty, poput one u kojoj ona prvi put susreće Olea, jedan od dominantnih mizanscenskih elemenata je svijeća, koja je u sceni kada Kitty pjeva, a Ole se nalazi odmah pored nje, smještena točno između njih i predstavlja bitan kompozicijski element. Svijeća će biti prisutna i na stolu između Kitty i Riordana te u klimaktnoj sceni okršaja pred kraj filma.

Druga lokacija u kojoj je podjednako razvidna depersonalizacija, kao i osjećaj čelične hladnoće, obiteljski je dom Colfaxovih. Nasuprot standardnom početku tipične holivudske scene, gdje se lokacija predstavlja temeljnim kadrom,

¹⁹ Početak ove scene, izveden u jednom kadru, još je jedan primjer Siodmakove redateljske elegancije. Nakon što je Nick Adams u restoranu doznao da ubojice dolaze po Olea, on ga dolazi upozoriti. Adamsa najprije vidimo iz gornjeg rakursa u totalu kako preskače ograde koje vode prema Oleovu stanu, no vožnjom unatrag i okretanjem kamere nadesno uskoro ga vidimo u polublizom planu kako ulazi u sobu.

Siodmak nas odmah smješta u unutrašnjost kuće i to tako što se kamera nalazi na vrhu stubišta, čime iz gornjeg rakursa vidimo samo predvorje kuće. Premda je kuća tek prigušeno osvijetljena jer jedino svjetlo dolazi od ulične rasvjete, razvidno je da se nalazimo u domu vrlo bogate obitelji. Stubište je vrlo ukusno dizajnirano, a dva ukrasna stupa koja se nalaze u prednjem planu daju sceni kompozicijski balans i čvrstoću. U srednjem planu, iznad podjednako ukusno odabrana stolića, nalazi se golem viseći svijecnjak. U stražnjem planu, potpuno u dubini kadra, vidimo zlokobne sjene policajaca koji se upravo spremaju ući u kuću. Na istim će se stubama tek koji trenutak kasnije pojaviti smrtno ranjen Dum-Dum, a nakon obračuna s policijom na gotovo istom će mjestu svoj život okončati i Colfax. Za vrijeme čitave scene koja traje tek nešto više od četiri minute kamera će se isključivo fokusirati na stube i predvorje ispred njih. Nijednom nećemo vidjeti nijedan privatni prostor, mjesta koja bi se trebala povezivati s obiteljskom harmonijom ili intimnim životom protagonista. U tom se smislu ova kuća gotovo ni u čemu ne razlikuje od većine lokacija prethodno prikazanih u filmu. Takav prikaz kuće gotovo da nalikuje prikazu nekog hotela ili drugog objekta u kojem se susreću slučajni prolaznici koje povezuje tek želja za materijalnim stvarima. To je prostor iz kojeg je isključen bilo koji osjećaj intimnosti, zoran pokazatelj kako su sigurnost i integritet doma izgubljeni u poslijeratnoj Americi. Kao što primjećuje Sobchack, u svijetu *film noir*a, navodeći primjere *Dvostruke odštete* i *Mildred Pierce*, „kuća gotovo nikad nije dom. Uistinu, gubitak doma postaje strukturalno odsustvo u *film noir*u” (144).

Većina ostalih lokacija u *Ubojicama* mogla bi se promatrati kroz sličnu prizmu, no ove su dvije lokacije odabrane jer bi se u njima trebao očekivati određen osobni pečat koji protagonisti upisuju u njih. No, umjesto intimnih prostora mjesta za opuštanje, Oleova soba tek je mjesto za spavanje ispunjeno najosnovnijim potrepštinama, tek malo bolje opremljena od zatvorske ćelije u kojoj je zbog Kitty proveo tri godine. Kuća Colfaxovih nije pak dom, već samo obična kuća, mjesto u kojemu se umjesto intimne povezanosti likova može jedino iščitati posvemašnja depersonalizacija i dezintegracija toga ključnoga privatnog prostora.

Još jedna bitna značajka filma je što Siodmaka nisu posebno zanimale akcijske scene, već ga je kudikamo više zanimala gradnja atmosfere. Ključna scena pljačke u tvornici šešira traje tek dvije minute, a još je kraći okršaj između policije i Dum-Duma, koji je na krovu kuće i vrlo brzo netragom nestaje. Uz scenu gdje ubojice napadaju Riordana, najnapetija je već opisana scena s početka filma, kad ubojice traže Olea, koji rezignirano leži u polumraku sobe. Upravo je ta scena podloga za najrazrađeniji element filma, a to je osjećaj fatalizma, koji ima brojne poveznice s egzistencijalističkom filozofijom.²⁰

²⁰ Krucijalan je rani članak koji obrađuje dominantno egzistencijalističku poetiku *film noir*a, kao i ključne motive filmova tog ciklusa, *No Way Out: Existentialist Motifs in the Film Noir* Roberta G. Porfirija. Iako vrlo kratak, baš kao i prije naveden Schraderov rad,

Fatalizam i uloga sudbine

Fatalizam u *Ubojicama* može se promatrati na nekoliko različitih nivoa. Prvi je psihološka karakterizacija Olea, koji se pomirio sa svojom sudbinom i uopće ne pokušava pobjeći svojim ubojicama; ovo je element u kojemu se mogu osjetiti snažne dodirne točke s idejama egzistencijalističke filozofije, u rasponu od Nietzschea i Kierkegaarda pa do kasnijih doprinosa Camusa i Sartrea, čiji su radovi korespondirali s pokretom *film noira*. Premda svaki čovjek ima mogućnost izbora vlastite sudbine, on ima i izbor i ne odabira ništa, jer nijedna opcija ne razrješava njegove probleme. Kada ga Nick dolazi upozoriti na ubojice, Ole uzvraća kako on „ne može učiniti ništa u vezi s time” i „ne postoji ništa što se može napraviti”. Ole je jedan od najsnažnije oblikovanih likova u kojima prevladava osjećaj nihilizma i rezignacije unutar cjelokupnog kanona klasičnog *film noira*. Nemogućnost bilo kakve reakcije kasnije potvrđuje i Colfaxov komentar o Oleu kako „zapravo nikad nije ni imao šansu”. Porfirio povezuje lik antijunaka *film noira* s Hemingwayjevim junakom, čije su ključne odrednice ranjivost i osjećaj gubitka, a i on se slaže kako su rane uloge Burta Lancastera²¹ u ciklusu *film noira* možda i najbolje utjelovljenje takva karakternog tipa unutar cijelog kanona (215). Lancaster je u *Ubojicama* na vrlo dojmljiv način dočarao lik rezignirana usamljenika koji pokušava pronaći svoju sreću u kaosu poslijeratne Amerike te njegova interpretacija snažno podcrtava fatalizam filma.

Drugi je element fatalističke atmosfere filma lik fatalne žene Kitty, koja u posljednjoj retrospekciji prizna Oleu da je ona „otrov samoj sebi i svima oko sebe”. Opsjednuta isključivo materijalnim vrijednostima, ona će radije odabrati život uz proračunatog kriminalca Colfaksa nego uz ne baš prepametna bivšeg boksača Olea, prema kojemu vjerojatno osjeća jedino seksualnu privlačnost. Jedna od najpamtljivijih scena filma je kad Ole prvi put vidi Kitty, koja se prvi put pojavljuje u 39. minuti filma (na samom početku središnje trećine filma, koji traje 102 minute) i istog se trenutka zaljubi u nju. Riječ je o klasičnom primjeru *l'amour fou*, kompulzivne strasti prema objektu žudnje. Nakon što je prvi put ugleda, Ole više nije u stanju skinuti pogled s nje, što Siodmak vrlo dojmljivo uprizoruje u kadru koji se pojavljuje tek malo više od minute nakon što je Ole prvi put vidio Kitty. Riječ je o kadru gdje su likovi Olea, njegove tadašnje djevojke Lilly i fatalne žene Kitty prikazani zajedno u polublizom planu u savršeno

riječ je o nezaobilaznu izvoru za proučavanje *film noira*. Među važnijim izvorima može se spomenuti i Conardova urednička knjiga *The Philosophy of Film Noir* u kojoj se nalazi 13 članaka koji razrađuju ključne filozofske pojmove koji su oblikovali svijet *film noira*, s posebnim naglaskom na klasike egzistencijalističke filozofije u rasponu od Kierkegaarda do Sartrea.

²¹ Uz *Ubojice* Porfirio ovdje spominje i *Grubu silu*, *Oprosti*, *pogrešan broj* te *Unakrsnu igru*. Osim Lancastera ostali su najzanimljiviji glumci koji su utjelovili egzistencijalističke junake *film noira*, prema Porfiriju, Humphrey Bogart, Alan Ladd, Robert Mitchum, Richard Widmark i Robert Ryan (215).

centriranoj kompoziciji. U središtu kadra nalazi se Ole, koji očarano promatra Kitty, koja je desno od njega i svjesna je kako je Ole promatra. No lijevo od Olea je Lilly, koja promatra kako Ole požudno gleda u Kitty. Riječ je o vrlo plastičnu prikazu anatomije žudnje, gdje Lilly, klasičan prototip dobre djevojke iz susjedstva, bespomoćno promatra kako njen muškarac podliježe čarima prelijepe Kitty (jedna od najboljih uloga Ave Gardner). Sva tri lika nalaze se blizu jedno drugom, no razdvojeni su po dubini unutar kadra. U prednjem planu nalazi se Kitty, Ole je nešto iza nje, dok je Lilly u stražnjem planu. Njihov prostorni raspored vrlo jasno upućuje i na dinamiku koja se razvija među njima; od tog će trenutka Lilly nestati iz Oleova emocionalnog života (on će čak biti kum na njenu vjenčanju), dok će fatalna Kitty potpuno zagospodariti Oleovim životom, koji će biti spreman učiniti sve za nju, uključujući trogodišnju zatvorsku kaznu kako bi je spasio od privođenja i potencijalnog zatvora.

Idući element koji dodatno pojačava fatalističku atmosferu filma uloga je sudbine, koja se pojavljuje kao iracionalna sila koja upravlja životima likova. Cjelokupna potraga za počiniteljima pljačke nije rezultat nužna policijskog postupka, jer se zločin dogodio prije šest godina i već je debelo gurnut u ladicu. Lanac zbivanja zapravo pokreće novčana isplata od 2.500 dolara, što je tek 1% ukradene sume. Riordanov šef, koji je cijelo vrijeme istrage pokazivao tek minimum zanimanja, na kraju ironično konstatira u razgovoru s njim: „Kad samo pomislim da se ništa od ovoga ne bi otkrilo da nije bilo police od 2.500 dolara. (...) Zbog tvoga sjajnog truda, osnovna će stopa Atlantic Casualty Company za 1947. godinu vjerojatno pasti za jednu desetinu centa”. Pljačka u kojoj je ukradeno četvrt milijuna dolara i u kojoj je sudjelovalo četvero muškaraca, koji su svi neozlijeđeni pobjegli s poprišta zbivanja, na kraju će se razotkriti zbog potpuno beznačajne sume i detalja koji u konačnici nikome previše ne znače. Sva četiri pljačkaša, kao i Oleovi ubojice s početka filma, platit će životom za pljačku koja je, s točke gledišta kriminalaca, već odavno uspješno izvedena i apsolvirana. Riordan će za nagradu dobiti *dugačak* dopust, čak cijeli vikend, a u ponedjeljak se mora opet javiti na posao, gdje će prst sudbine možda dotaknuti neke druge živote. Takav je kraj s jedne strane bio nužan zbog Proizvodnog kodeksa koji je nalagao obvezno kažnjavanje zločinačkih čina i poetsku pravdu gdje na kraju svi zločinci bivaju kažnjeni za svoja djela. S druge strane, teško se oteti dojmu o subverzivnoj prirodi samog razrješenja; zagonetka nije riješena zbog revna rada policijskih službenika, već zbog gotovo slučajnih napora privatnog istražitelja, čiji ga je šef gotovo cijelo vrijeme odgovarao od dodatne istrage, a gdje konačan rezultat za samu kompaniju, kao i za Riordana, faktički ne znači ništa.

Dominantno retrospektivska priroda filma²² također mu daje vrlo primjetnu dozu fatalizma. Jedan od osnovnih strukturalnih elemenata niza američkih fil-

²² Vrlo složena narativna struktura *Ubojica*, kojom dominiraju retrospekcije, gotovo je u jednakoj mjeri prisutna u *Unakrsnoj igri*, koja je velikim dijelom prožeta sličnom snolikom strukturom prožetom obilnom upotrebom retrospekcija.

mova je narativni princip *deadlinea*, krajnjeg roka do kojeg se neka radnja mora dovršiti i koji na taj način utječe na fabulativno *zgušnjavanje*, gdje scene imaju osjetnu dinamičnu progresiju. Takvim filmom obično dominira čovjek od akcije, arhetipski američki junak koji svojom energičnošću, dovtljivošću i energijom rješava i najteže slučajeve. U ovom filmu Riordan se nedvojbeno može okarakterizirati kao čovjek od akcije, jer su upravo zbog njegovih napora riješeni svi elementi misterija. Riordan je međutim tek prividno ključni protagonist filma i on je više svojevrsan neutralni katalizator radnje koji omogućava tečnu narativnu progresiju. Kao takav, Riordan podsjeća na reportera Jerryja Thompsona iz *Građanina Kanea*, koji ima podjednako oskudnu psihološku karakterizaciju i čija je ključna funkcija omogućiti gledatelju skladno praćenje radnje. No ključan protagonist *Ubojica* je korpulentni Ole, koji na početku filma strada pod kišom metaka bešćutnih kriminalaca. S obzirom na to da je Ole čovjek bez sadašnjosti, jer mu je ona upravo odbrojana, njegovi su postupci beznačajni, a vrijeme mu je isteklo. Za njega ne vrijedi princip *deadlinea*, već su gotovo svi njegovi postupci smješteni putem retrospekcija u prošlost, a gledatelj samo prati kronologiju njegove propasti. Zbivanja tako imaju fatalističku crtu, jer nam početak filma jasno pokazuje što će se dogoditi Oleu. Za Riordana pak vrijedi princip *deadlinea*, jer mu njegov šef daje točno određeno vrijeme unutar kojega mora riješiti slučaj, koji je inače gotovo potpuno beznačajan za samu kompaniju, kao što je već objašnjeno.

Ubojice se danas smatraju jednim od neupitnih klasika *film noira*, radom koji je na vrlo uspio način reflektirao sve poteškoće s kojima se američko društvo susrelo nakon rata. Film je to koji je vrlo plastično opisao rastuću atmosferu poslijeratnog pesimizma i tjeskobe koju je sa sobom donijelo poslijeratno doba. Svojom vrlo kompleksnom pričom, ispričanom u nizu retrospekcija, dotjeranim vizualnim stilom s nizom elegantnih redateljskih rješenja te vrlo dojmljivom fotografijom u niskom ključu *Ubojice* su vrlo vjerno prenijeli i nadogradili izrazito kratak Hemingwayjev literarni predložak. Atmosferu egzistencijalne tjeskobe razdoblja u jednoj od glumački najuvjerljivijih uloga razdoblja utjelovio je Burt Lancaster. Ole Anderson prototip je otuđena i izgubljena antijunaka *film noira*, kojim s lakoćom manipulira Ava Gardner u jednoj od također najuspjelijih inkarnacija *femme fatale*. Kao malo koji američki film prije njega, *Ubojice* su predstavili potpuno mračan svijet u kojemu se kreću njegovi nesretni protagonisti, gdje je jedina lokacija koja iole dočarava i trunku sreće tek jedna terasa na rubu grada. Sve ostale lokacije zorna su refleksija stanja glavnih junaka filma, izgubljenih u mračnim labirintima velegrada, žrtava nedokučivih niti kojima se sudbina poigrala s njihovim životima. Spojem iznimno klaustrofobičnih lokacija te retrospekcija koje dodatno fragmentiraju ionako vrlo kompleksan predložak, Siodmak je napravio rad koji je jedan od najvjernijih uprizorenja fatalizma u američkom filmu.

Literatura:

- Borde, Raymond i Etienne Chaumeton. *Panorama du film noir américain*. Paris: Editions de Minuit, 1955., objavljeno u prijevodu Paula Hammonda kao *A Panorama of American Film Noir, 1941-1953*. San Francisco: City Lights, 2002.
- Conard, Mark T. (ur.). *The Philosophy of Film Noir*. Lexington: University Press of Kentucky, 2006.
- Dimendberg, Edward. *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge: Harvard University, 2004.
- Durgnat, Raymond. „Paint It Black: The Family Tree of the Film Noir.” *The Big Book of Noir*. Ur. Ed Gorman, Lee Server i Martin H. Greenberg. New York: Carroll & Graf, 1998. 1–13.
- Hirsch, Foster. *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. Cambridge, MA: Da Capo, 1981.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Preveo Donald Nicholson-Smith. Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1991.
- Naremore, James. *More than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley: University of California, 2008.
- Petković, Rajko. *Film noir i njegovo nasljeđe u američkom filmu*. Magistarski rad. Zagreb: Filozofski fakultet, 2002.
- Porfirio, Robert G. „No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir.” *Sight and Sound*. Vol. 45, no. 4 (1976): 212–217.
- Rich, Nathaniel. *San Francisco Noir*. New York: Little Bookroom, 2005.
- Schrader, Paul. „Notes on Film Noir.” *Film Comment* 8.1. (1972): 8–13.
- Silver, Alain i James Ursini. *L.A. Noir: The City as Character*. Santa Monica: Santa Monica, 2005.
- Silver, Alain i Elizabeth Ward (ur.). *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. Treće izdanje. Woodstock, Vt.: Overlook, 1992.
- Sobchack, Vivian. „Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir.” *Reconfiguring American Film Genres: History and Theory*. Ur. Nick Browne. Berkeley: University of California, 1998. 129–170.
- Turim, Maureen. *Flashbacks in Film: Memory and History*. New York: Routledge, 1989.

Popis filmova:

- 2001: Odiseja u svemiru* (2001: A Space Odyssey). Rež. Stanley Kubrick. 1968. Blu-ray. Warner Bros., 2007.
- Bijelo usijanje / Usijanje* (White Heat). Rež. Raoul Walsh. 1949. Blu-ray. Warner Bros., 2013.
- Dodir zla / Zrno zla* (Touch of Evil). Rež. Orson Welles. 1958. Blu-ray. Universal Studios, 2018.
- Dvostruka odšteta / Dvostruka obmana* (Double Indemnity). Rež. Billy Wilder. 1944. Blu-ray. Universal Studios, 2015.
- Džungla na asfaltu* (The Asphalt Jungle). Rež. John Huston. 1950. Blu-ray. Criterion, 2016.
- Fantomska dama / Žena-fantom* (Phantom Lady). Rež. Robert Siodmak. 1944. Blu-ray. Arrow, 2019.
- Frank Krutnik o Ubojicama Ernesta Hemingwayja* (Frank Krutnik on Ernest Hemingway's

- The Killers*). Prod. Michael Brooke. 2014. Videoesej. Blu-ray. Arrow, 2014.
- Građanin Kane* (Citizen Kane). Rež. Orson Welles. 1941. Blu-ray. Warner Bros., 2012.
- Grimizni kimono* (The Crimson Kimono). Rež. Samuel Fuller. 1959. Blu-ray. Twilight Time, 2017.
- Gruba sila* (Brute Force). Rež. Jules Dassin. 1947. Blu-ray. Criterion, 2020.
- King Kong*. Rež. Ernest B. Schoedsack, Merian C. Cooper. 1933. Blu-ray. Warner Bros., 2010.
- Lopovska cesta / Trg lopova* (Thieves' Highway). Rež. Jules Dassin. 1949. DVD. Criterion, 2005.
- Malteški sokol* (The Maltese Falcon). Rež. John Huston. 1941. Blu-ray. Warner Bros., 2010.
- Mildred Pierce*. Rež. Michael Curtiz. 1945. Blu-ray. Criterion, 2017.
- Oprostite, pogrešan broj* (Sorry, Wrong Number). Rež. Anatole Litvak. 1948. Blu-ray. Imprint, 2021.
- Pogranični incident* (Border Incident). Rež. Anthony Mann. 1949. DVD. Warner Bros., 2017.
- Poljubi me smrtonosno / Poljubac smrti* (Kiss Me Deadly). Rež. Robert Aldrich. 1955. Blu-ray. Criterion, 2011.
- Tamno zrcalo* (The Dark Mirror). Rež. Robert Siodmak. 1946. Blu-ray. Olive Films, 2012.
- Ubojice* (The Killers). Rež. Robert Siodmak. 1946. Blu-ray. Arrow, 2014.
- Unakrsna igra / Uzduž i poprijeko* (Criss Cross). Rež. Robert Siodmak. 1949. Shout Factory, 2019.

CLAUSTROPHOBIC SPACES AND THE ATMOSPHERE OF FATALISM IN ROBERT SIODMAK'S *THE KILLERS*

Film noir is one of American cinema's most renowned and well-studied phenomena. It is a cycle of films made during the 1940s and 1950s, mostly produced as B-movies, i.e., cheaper films presented as part of a double feature. This is one of the most important reasons why it took such a long time for American film scholars to address the importance of *film noir*. The first monograph on *film noir*, *Panorama du film noir américain*, was published in France in 1955, and this work by Borde and Chaumeton remains one of the most valuable studies covering this important cycle. Generally speaking, French film scholars are those most responsible for highlighting the value of American, and especially Hollywood, film while significant American contributions to the study of *film noir* only began in the 1970s.

Film noir, with very rare exceptions, is located in predominantly urban settings, presenting a variety of different urban locations ranging from coffee shops and restaurants to huge skyscrapers, shopping malls and dark streets. The plot is very often set in interiors, which exude a claustrophobic and oppressive atmosphere and are almost completely depersonalized, devoid of the personal

stamp of the protagonists. In addition to the gloomy and oppressive city environment, another very important element is a prevailing nocturnal atmosphere. Scenes often take place at night, while the sun is seen very rarely, usually barely emerging through thick smog. However, although the depiction of locations and their influence when creating the typically depressing and claustrophobic atmospheres is one of the most important components of these films, papers that primarily focus on this iconographic element are relatively rare. The aim of this paper is to show the connection between the prevailing claustrophobic locations of *film noir* and the atmosphere of fatalism projected onto the film's protagonists. These characters, with Ole Anderson in *The Killers* as one of the best examples, can be seen as a reflection of the existentialist poetics that pervade *film noir*. The emphatically frequent use of flashbacks is an additional element that enhances the atmosphere of fatalism in *The Killers*, which will serve as a case study for analysing the connection between the depressing, dark locations and the fatalistic influence of fate in *film noir*.

Among the more important interpretations of the claustrophobic spaces of *film noir* and the metropolis and its locations, the works of Edward Dimendberg and Vivian Sobchack are preeminent, both contributing in their own way to the elaboration of the concepts and spatial coordinates that are key to understanding this cycle. The action of the greatest number of *films noir* usually takes place in the urban wasteland of a modern metropolis, and three cities are particularly predominant – Los Angeles, New York and San Francisco. The action of *The Killers* takes place in several less typical *film noir* locations – in the small town of Brentwood, New Jersey, and in Philadelphia and Pittsburgh, Pennsylvania.

In *Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir*, Sobchack emphasizes that the cycle of *film noir* took place in an atmosphere of existential and epistemological uncertainty. Sobchack sets a clear dichotomy between the spaces presented in American films before the war, and a drastically changed and darkened post-war world dominated by feelings of depression, entrapment, fragmentation and depersonalization. The intimate spaces of home, which dominated the spaces of American cinema before the emergence of *film noir*, especially in its post-war phase, have been replaced by depictions of a claustrophobic environment in which increasing social disintegration is evident. The notion of home thus becomes a lost landscape in *film noir* and an unattainable locus of desire.

The spaces mentioned by Sobchack are in accordance with the characteristics of those spaces that Dimendberg singled out as typical locations in the modern metropolis in the twentieth century. These are spaces in which a sense of privacy is lost and in which the radical desubjectivization and fragmentation of the lonely individual is made manifest. *Film noir* is populated by sad, lonely, depressed people who are searching for a way out of the claustrophobic urban

jungle that surrounds them. However, they usually fail to do so, as the unpredictable threads of fate that play a key role in shaping their lives are insurmountable. *Film noir* is a world of existential angst, full of alienated people lost in the labyrinths of big cities and a modern world that is completely indifferent to their needs. The existentialist prism is one of the most suitable ways of describing the characters of *film noir*, and is directly related to the claustrophobic spaces in which the protagonists find themselves, as well as the all-pervading sense of fatalism that is dominant in these films. *The Killers* is a canonical *film noir* in which one can quite clearly recognize the integral connection between claustrophobic urban spaces, the desperate and resigned characters who live in them, and the fatalistic atmosphere in which fate always deals them the wrong cards.

The Killers is an adaptation of a very short story (around 8 pages in length) by Ernest Hemingway. In addition to a very successful creation of tension and the deft and economical direction, the film is characterized by Siodmak's excellent work with the actors, as well as the skillful evocation of a fatalistic and claustrophobic atmosphere, which is represented in a series of abstract locations that are typical of *film noir*. The events in the film are presented from a number of different perspectives and in as many as eleven flashbacks, in which eight different focalizers are represented. These elements are those on which this analysis is focused: the choice of locations, the typology of characters, and the number of different ways in which Siodmak evoked a fatalistic atmosphere in this film, from the psychological characterization of Ole and Kitty, archetypal characters of *film noir*, to the role of fate as a crucial structural element of *film noir*, and the abundant use of flashbacks, which by their very nature have a fatalistic connotation.

The locations of the film are chosen in accordance with the bleak nature of the literary source, and have many similarities with the iconography of *film noir* as noted in Dimendberg's and Sobchack's work. The action primarily takes place in confined spaces that evoke a feeling of discomfort and anxiety, and only occasionally in neutrally intoned locations. Two locations in the film vividly evoke the claustrophobic and oppressive atmosphere in *The Killers*. The scene in which we first see Ole shows us a man lying in bed in almost complete darkness, and although there is a lamp on the bedside table, whose shadow is outlined on the wall next to it, the only light in the room comes from weak street lights from a nearby street. Although there is a lamp in the frame, which is a potential natural source of light, it is turned off, and we can barely discern the objects in the room. Despite the fact that the light is very scarce, it is clear that this is the room of a loner for whom it is serving only as a place to sleep, without any personal stamp (apart from the fact that next to Ole there is always a scarf that belonged to Kitty). It is by its nature a type of a completely desubjectivized environment reflecting the protagonist's alienation and loneliness. Ole's room

is an explicit example of a substitute place, where the intimacy and comfort of a family home is completely lost, turned into (in Lefebvre's terminology) a mono-functional space in which any feeling of warmth is impossible.

Another location where depersonalization is equally evident, as well as a sense of utter coldness, is the Colfax family home. In contrast to the standard beginning of a typical Hollywood scene, where the location is presented with an establishing shot, Siodmak immediately places us inside the house by placing the camera at the top of the staircase, so we only see the lobby of the house from a high angle. Although the house is dimly lit, because the only light comes from the street lights, it is evident that we are in the home of a very rich family. The staircase is very tastefully designed, and the two decorative columns in the foreground provide the scene with a compositional balance and solidity. In the middle ground, above an equally tastefully chosen coffee table, there is a huge chandelier. In the background, in the deepest part of the frame, we see the ominous shadows of the policemen who are about to enter the house. During the entire scene, which lasts just over 4 minutes, the camera will focus exclusively on the stairs and the lobby in front of them. We will never see any private space, places that could be associated with family harmony or the intimate life of its inhabitants. In this sense, this house is essentially no different from most of the locations previously shown in the film. This representation of the house almost resembles a hotel or other facility where random passers-by meet, connected only by the desire for material things. It is a space from which any sense of intimacy is excluded, a stark indicator of how the security and integrity of the home have been lost in postwar America. As Sobchack notes, in the world of *film noir*, citing the examples of *Double Indemnity* and *Mildred Pierce*, "the house is almost never a home. Indeed, the loss of home becomes a structuring absence in *film noir*" (144).

Most of the other locations in *The Killers* could be viewed through a similar prism, but these two locations have been chosen because we may expect a certain personal stamp that the protagonists inscribe in them. But instead of an intimate place to relax, Ole's room is simply a place in which to sleep, filled with the most basic necessities, only slightly better equipped than the prison cell where he spent three years because of Kitty. The house of the Colfaxes is not a home, just an ordinary house, a place where, instead of the intimate bond of the characters, we can only sense the complete depersonalization and disintegration of that key private space.

The fatalism in the film can be viewed on several different levels. The first is in the psychological characterization of Ole, who has come to terms with his fate and does not try at all to escape his killers; this is an element in which we can identify strong similarities with the ideas of existentialist philosophy, ranging from Nietzsche and Kierkegaard to the later contributions of Camus and

Sartre, whose works were contemporary with the *film noir* cycle. Equally important is the character of the *femme fatale* Kitty, who in the last flashback admits to Ole that she is “poison to herself and everybody around her.” Obsessed only with material values, she would rather choose a life with the hardened criminal Colfax than with the not-so-smart ex-boxer Ole, towards whom she probably only feels sexual attraction. The relationship between Ole and Kitty is a classic example of *l’amour fou*, a compulsive passion for the object of desire.

The next element that enhances the fatalistic atmosphere is the role of fate, which appears as an irrational force that governs the lives of the characters. The chain of events is actually set in motion by a cash payment of \$2,500, which is only 1% of the stolen amount. A robbery in which a quarter of a million dollars was stolen and in which four men took part, all of whom fled the scene unharmed, will eventually be exposed for a completely insignificant amount and details that ultimately mean nothing.

Like few American films that preceded it, *The Killers* presented a completely dark world filled with hapless protagonists, where the only location that evokes even a glimmer of happiness is a terrace on the edge of the city. All other locations are a vivid reflection of the state of mind of the film’s main characters, lost in the dark labyrinths of the metropolis, victims of the unfathomable threads that fate uses to play with their lives. Utilizing a combination of extremely claustrophobic locations and flashbacks that further fragment an already very complex narrative, Siodmak created a work that is one of the most faithful evocations of fatalism in American film.

Keywords: *film noir*, alienation, loneliness, metropolis, fate, claustrophobic spaces, fatalism

UPUTSTVO AUTORIMA

Poštovani autori,

Prilikom pisanja i predaje rada molimo da se rukovodite sljedećim uputstvima.

- Radovi se *predaju* u elektronskoj formi u Word formatu i to: **za oblast nauka o književnost i kulturi** na adresu foliauredakcija@gmail.com; **za oblast nauka o jeziku** na adresu: folialinguistics@gmail.com
- Obim članka **bez izuzetka** treba da bude ograničen do maksimalno **7000 riječi uključujući** naslov, ime i prezime i naziv institucije autora, spisak bibliografskih referenci, apstrakt na jeziku rada, kao i naslov rada, rezime i ključne riječi na svjetskom jeziku različitom od jezika na kojem je rad, odnosno obavezno na engleskom ukoliko rad nije na engleskom.
- **VAŽNO!** Zbog bolje međunarodne vidljivosti ohrabrujemo autore da pišu na engleskom jeziku. **Ukoliko članak nije na engleskom jeziku**, mora postojati **prošireni rezime rada na engleskom** i to obima između 2000-2500 riječi. U tom slučaju rad sa svim elementima može biti dužine do 8000 riječi.
- Na početku rada daje se apstrakt (do 300 riječi) i do 10 ključnih riječi na jeziku na kojem je pisan rad.
- Kada je u pitanju formatiranje teksta, molimo pošaljite rad u formatu B5, odnosno 6.9" x 8.9" ili 176 x 250 mm. Ukoliko se koristite slikama ili tabelama, vodite računa da se uklape u isti format.
- Grafičke sadržaje uključite u tekst kao integrisanu sliku.
- Cijeli tekst treba da bude uređen bez proreda. Vrsta slova je Calibri 11.
- Za formatiranje teksta koristite jednostavnu opciju „Normal“ koju nudi Word program, uključujući naslove i podnaslove.
- Podnaslovi treba da budu odvojeni jednim redom od prethodnog teksta, napisani crnim fontom (bold).
- Isticanje u tekstu vrši se isključivo upotrebom kurziva (italics), a **nikako** crnim fontom (bold), navodnicima, podvlačenjem, s p a c i o n i r a n j e m, verzalom (ALL CAPS) i slično.
- Koristite navodnike određene normom jezika na kome je napisan rad. Molimo da u radu ne miješate različite tipove navodnika. Najčešće se upotrebljavaju dupli navodnici, dok se polunavodnici (‘m’) koriste jedino unutar navodnika.
- Citat koji je duži od tri reda vašeg kucanog teksta upišite kao posebni pasus, uvučen i odvojen jednim praznim redom od teksta koji slijedi. U tom slučaju ne koriste se navodnici.
- Citati unutar rada **ne smiju** preći obim od 20% rada.
- Izostavljanje originalnog teksta unutar citata, odnosno elipsa, označava se sa tri tačke unutar uglastih zagrada: [...].
- Iako to vaš kompjuterski program ponekad ne radi, molimo vas da pravite

razliku između crte (–), koja razdvaja dva dijela rečenice, i crtice (-), koja spaja dvije riječi u polusloženicu.

- Bibliografske reference navoditi po MLA obrascu (MLA Citation Style).

Detaljnije uputstvo nalazi se na adresi www.folia.ac.me.

Uređivački odbor

MLA standard za navođenje bibliografskih podataka

MLA Citation Style ustanovila je Asocijacija za moderne jezike (Modern Language Association). MLA obrazac koristi se jednostavnom formom kako navođenja referenci u tekstu, tako i u spisku korištene literature na kraju teksta.

Navođenjem izvora u tekstu kratko se identifikuje izvor citata, odnosno informacije:

- u zagradama se notira prezime autora i stranica sa koje je preuzet podatak i to odmah po navođenju podatka, na primjer: „U italijanskoj lingvistici postoji tendencija...” (Bertolini 25)
- materijal u zagradi treba da dopunjava informaciju, a ne da je ponavlja, na primjer: „Bertolini smatra da u italijanskoj lingvistici...” (25)
- ukoliko koristimo nekoliko rada istog autora, onda pored imena navodimo i godinu izdanja, na primjer:
 - „Smatra se da u italijanskoj lingvistici...” (Bertolini 1997, 25),
 - „Bertolini smatra da u italijanskoj lingvistici...” (1997, 25),
 - „Kao što Bertolini zaključuje u knjizi *Lingvistička pitanja*, italijanska lingvistika ...” (156).
- ukoliko se informacija nalazi na dvije lokacije: (Bertolini 125-126, 318)
- ako je važno navesti tom: (Bertolini 3: 114)
- ukoliko autorstvo pripada korporaciji: (Ustav Crne Gore, 14-15)
- ukoliko nema autora, navodimo skraćeni naslov teksta koji počinje prvom riječju kojim se tekst navodi u “Literaturi”: (Izveštaj... 12)
- referenca u zagradi navodi se
 - ispred znaka interpunkcije kojim se završava rečenica, na primjer: „U italijanskoj lingvistici postoji tendencija... (Bertolini 25). Odnosno: Kako zaključuje Bertolini, “u savremenoj italijanskoj lingvistici...” (25)
 - iza znaka interpunkcije kojim se završava citat koji je ispisan kao poseban pasus.

Literatura na kraju rada

- abecednim redom navodi potpune bibliografske reference
- skraćuje se ime izdavača izostavljanjem članova, poslovnih skraćenica (Co., Inc.) ili opisnih djelova (Press, Publisher),

- ukoliko je prisutno više izdavača, navode se svi i razdvajaju tačkom i zarezom,
- ukoliko je za jednog izdavača naveden veći broj lokacija, navodi se samo prva iz djela,
- koristiti se veznikom "i", ne znakom "&", ukoliko je autorstvo nekoliko autora

Reference za cijele knjige treba da sadrže: ime autora ili urednika, kompletan naslov, izdanje, ako je navedeno u djelu, mjesto izdanja, izdavača, datum publikacije

Na primjer:

- Jedan autor: Nabokov, Vladimir. *Lolita*. New York: Putnam, 1955.
- Dva autora: Morly, David and Kevin Robins, eds. *British Cultural Studies: Geography, Nationality, and Identity*. New York: Oxford UP, 2001.
- Tri autora: Marković, Marko, Janko Janković i Janko Marković. *Demokratija u Crnog Gori*. Treće izdanje. Podgorica: Izdavač, 1994.
- Više od tri autora: Kostić, Veselin et al. *Engleska književnost dvadesetog veka*. Sarajevo: Svjetlost, 1978.
- Institucija: Crnogorska narodna biblioteka. *Crnogorska periodika od 1950. do 1955*. Obod, Cetinje, 1973.
- Knjige koje nemaju autora ili urednika: *Peterson's Annual Guides to Graduate Study*. 33rd ed. Princeton, NJ: Peterson's Guides, 1999. Print.
- Prevedene knjige: Tju, Filip. *Savremeni britanski roman*. Prevod: Nataša Vavan Pralica. Novi Sad: Svetovi, 2006.

Reference o poglavlju ili članku u knjigama, časopisima, zbornicima, anotologijama treba da sadrže: ime autora, naslov članka, naslov poglavlja, naslov knjige, ime urednika ili priređivača, mjesto izdanja, izdavača, datum publikacije, stranice citiranog djela

Na primjer:

- **Članak u knjizi:** Kowalewski, Michael. "Jack Kerouac and the Beats in San Francisco." *San Francisco in Fiction: Essays in a Regional Literature*. Ed. David Fine and Paul Skenazy. Albuquerque: U of New Mexico P, 1995. 126-43.
- Reference na članak u časopisu ili novinama treba da sadrži: ime autora, naslov članka, naslov publikacije, broj toma, datum publikacije, stranice
 - Jedan autor: Shefter, Martin. "Institutional Conflict over Presidential Appointments: The Case of Clarence Thomas." *PS: Political Science & Politics* 25.4 (1992): 676-79.
 - Dva autora: Ginsberg, Benjamin, and Martin Shefter. "Ethics Probes as Political Weapons." *Journal of Law & Politics* 11.3 (1995): 497-511.
- Reference iz rječnika: "Accord." Def. 5b. *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989.
- Reference u enciklopediji: Bergman, P. G. "Relativity." *The New Encyclopaedia Britannica*. 15th ed. 1987.

Reference na izvore sa Interneta imaju istu prirodu, s tim što uključuju kompletnu web adresu kao idatum pristupa izvoru.

- Online enciklopedija: "Foucault, Michel." *Encyclopaedia Britannica Online*. Encyclopedia Britannica, 1999. Webxxxxxxx. 17 april 2007.
- **Članak u online periodici:** Guignery, Vanesa. "History in questions(s)". An Interview with Julian Barnes. *Voix*. Printemps 2000, www.univ-pau.fr/saes/pb/concours/bibliconc/02/Barnes.html. 12 July 2008.
- **Članak u časopisu koji se nalazi u bazi podataka:** Reed, Troy. "It's only rock'n'roll fiction, but readers like it." *Journal*. 132.18 (Nov. 1, 2007): 111. *Literature Resource Center*. 15 novembar 2008.
- Knjiga: Frost, Robert. *North of Boston*. 2nd ed. New York: Henry Holt and Co., 1915. *Google Books*. Webxxxxx. 30 June 2009.

Audio i vizuelni izvori

- Film ili video zapis: *Annie Hall*. Dir. Woody Allen. 1977. Videocassette. MGM/UA Home Video, 1991.
- Sound recording: Counting Crows. "Mr. Jones." *August and Everything After*. DGC, 1993. CD.
- CD-ROM: "Marriage." *Encyclopedia Judaica*. CD-ROM. Vers. 1.0. Jerusalem: Judaica Multimedia, 1997.

INSTRUCTIONS FOR CONTRIBUTORS

Dear authors,

While writing and preparing your papers for submission, please respect the following instructions:

- Submit your papers electronically in Word format; for **Literary and Cultural Studies** to the following address: foliaredakcija@gmail.com
- and for **Language Studies** to following address: folialinguistics@gmail.com
- The length of the article **must not** exceed 7000 words, including **the title, author's name and affiliation, the list of references, the abstract and the keywords** in the language of the article, as well as **the title, summary and keywords** in one of the world languages (English, German, French, Russian, Italian).
- **IMPORTANT!** Because of the better international visibility, we encourage the authors to send their articles in English. However, **if the article is not in English**, it has to have title, keywords and the **significantly longer summary in English** – between 2000-2500 words. In that case the length of the article with all mentioned elements and the longer summary can be up to 8000 words.
- An Abstract (up to 300 words) and up to 10 keywords should precede the paper and be in the language in which the paper is written.
- Formatting of text, please make sure it fits into the B5, that is 6.9" x 8.9" or 176 x 250 mm format of the journal.
- The whole text should be single-spaced. The preferable font is Calibri 11.
- For further formatting (including titles and subtitles), please use the option "Normal" your Word provides under the title "Style".
- Subtitles should be separated by one empty line from the text preceding it. They should be written in bold letters.
- Graphics, tables, illustrations, pictures should be sent as part of the papers and as integral images, making sure they fit into the B5, 176x250mm, format of the journal.
- Emphasis is provided exclusively by the use of italics, and **NOT** by bold letters, "double quotation marks," 'single quotation marks,' or underlining, s p a c i n g, ALL CAPS, etc.
- Use quotations marks consistently and as required by the norms of the language in which the paper is written. In most of cases those are double quotations marks (" "). Use single quotations marks ('m') only within quotations.
- Quotations longer than three lines of your typed paper should be inserted

as a separate paragraph and separated by one empty line from the text following it. When these quotations (paragraphs) are inserted like this do not use quotation marks.

- The quotations within the text **must not** exceed 20% of the article.
- Avoiding parts of original text within quotation, or ellipses, should be marked by the following sign: [...].
- Do not confuse dash (–), which separates two parts of sentence, with hyphen (-), which connects two words.
- Use MLA citation style for bibliographical references.

For more details, please visit www.folia.ac.me.

Board of Editors

MLA CITATION STYLE

Citing sources in the text

References to sources are placed in the text of the paper to briefly and clearly identify sources.

- Give only the information needed to identify a source. Usually the author's last name and a page reference are all that is needed.
- Place the parenthetical reference as close as possible to the material being documented and where a pause would naturally occur, preferably at the end of a sentence.
- Parenthetical material should complement, not repeat, information given in the text. If you include an author's name in a sentence, you do not need to repeat it in your parenthetical statement.
- The parenthetical reference should precede the punctuation mark that concludes the sentence, clause, or phrase that contains the cited material.
- Electronic and online sources are cited just like print resources in references cited in the text. If an online source lacks numbering, omit numbers from the parenthetical references. If a source includes fixed page numbers or section numbering, such as numbering of paragraphs (pars.), cite the relevant numbers.

Examples:

Author's name in text	Dover has expressed this concern (118-21).
Author's name in reference	This concern has been expressed (Dover 118-21).
Multiple authors of a work	This hypothesis (Bradley and Rogers 7) suggested this theory (Sumner, Reichl, and Waugh 23).

Two locations	Williams alludes to this premise (136-39, 145).
Two works cited	(Burns 54; Thomas 327)
Multivolume works	
References to volumes and pages	(Wilson 2:1-18)
References to an entire volume	(Henderson, vol. 3)
In text reference to an entire volume	In volume 3, Henderson suggests
Corporate authors	(United Nations, Economic Commission for Africa 51-63)
Works with no author When a work has no author, use the work's title or a shortened version of the title when citing it in text. (If abbreviating a title, omit initial articles and begin with the word by which it is alphabetized in the Works Cited list.):	as stated by the presidential commission (<i>Report 4</i>).
Online source with numbered paragraphs	(Fox, pars. 4-5)

WORKS CITED LIST

References cited in the text of a research paper must appear at the end of the paper in a Works Cited list or bibliography. This list provides the information necessary to identify and retrieve each source that specifically supports your research.

- Arrange entries in alphabetical order by authors' last names (surnames), or by title for sources without authors.
- Capitalize the first word and all other principal words of the titles and subtitles of cited works listed. (Do not capitalize articles, prepositions, coordinating conjunctions, or the "to" in infinitives.)
- Shorten the publisher's name; for example, omit articles, business abbreviations (Co., Inc.), and descriptive words (Press, Publisher).
- When multiple publishers are listed, include all of them, placing a semicolon between each.
- When more than one city is listed *for the same publisher*, use only the first city.
- Use the conjunction "and," not an ampersand [&], when listing multiple authors of a single work.
- Pagination: Do not use the abbreviations p. or pp. to designate page numbers.
- Indentation: Align the first line of the entry flush with the left margin, and indent all subsequent lines (5 to 7 spaces) to form a "hanging indent."
- Italics: Choose a font in which the italic style contrasts clearly with the regular style.

Books:

References to an entire book should include the following elements: author(s) or editor(s), the complete title, edition, if indicated, place of publication, the shortened name of the publisher, date of publication, medium of publication

- No author or editor: *Peterson's Annual Guides to Graduate Study*. 33rd ed. Princeton, NJ: Peterson's Guides, 1999. Print.
- One author: Nabokov, Vladimir. *Lolita*. New York: Putnam, 1955. Print.
- Two authors: Cross, Susan, and Christine Hoffman. *Bruce Nauman: Theaters of Experience*. New York: Guggenheim Museum; London: Thames & Hudson, 2004. Print.
- Three authors: Lowi, Theodore, Benjamin Ginsberg, and Steve Jackson. *Analyzing American Government: American Government, Freedom and Power*. 3rd ed. New York: Norton, 1994. Print.
- More than three authors: Gilman, Sandor, et al. *Hysteria beyond Freud*. Berkeley: U of California P, 1993. Print.
- Corporate author: Herbert F. Johnson Museum of Art. *A Guide to the Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University*. Ithaca, NY: Cornell U, 1973. Print.
- Multivolume work: Morison, Samuel Eliot, Henry Steele Commager, and William E. Leuchtenburg. *The Growth of the American Republic*. 2 vols. New York: Oxford UP, 1980. Print.

Essay or Chapter in Edited Books or Anthologies:

References to an essay or chapter in an edited book or compilation must include the following elements: essay or chapter author(s), essay or chapter title, book title, book editor(s) or compilers, place of publication, the shortened name of the publisher, date of publication, inclusive page numbers of the cited piece, medium of publication

- Article in a book: Kowalewski, Michael. "Jack Kerouac and the Beats in San Francisco." *San Francisco in Fiction: Essays in a Regional Literature*. Ed. David Fine and Paul Skenazy. Albuquerque: U of New Mexico P, 1995. 126-43. Print.
- Reprinted article: Hunt, Tim. "The Misreading of Kerouac." *Review of Contemporary Fiction* 3.2 (1983): 29-33. Rpt. in *Contemporary Literary Criticism*. Ed. Carl Riley. Vol. 61. Detroit: Gale, 1990. 308-10. Print.
- Articles or entries from reference books: If the article or entry is signed, place the author's name first; if it is unsigned, give the title first. For well-known reference works, it is not necessary to include full publication information. Include only the title of the reference source, edition, and date of publication.
- Dictionary entry: "Accord." Def. 5b. *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989. Print.
- Encyclopedia entry: Bergman, P. G. "Relativity." *The New Encyclopaedia Britannica*. 15th ed. 1987. Print.
- Article from a less familiar reference book: Sherrow, Victoria. "Politics and Hair." *Encyclopedia of Hair: A Cultural History*. Westport: Greenwood, 2006. Print.

Article in Journals, Magazines, and Newspapers:

References to periodical articles must include the following elements: author(s), article title, publication title (journal, magazine, etc.), volume number, publication date (abbreviate months, if used), the inclusive page numbers, medium of publication. Issue numbers should be stated as decimals to a given volume number. In the example below, the number 25.4 reads as Volume 25, issue 4. When citing newspapers, it is important to specify the edition used (e.g. late ed.) because different editions of a newspaper may contain different material.

- Journal article, one author: Shefter, Martin. "Institutional Conflict over Presidential Appointments: The Case of Clarence Thomas." *PS: Political Science & Politics* 25.4 (1992): 676-79. Print.
- Journal article, two authors: Ginsberg, Benjamin, and Martin Shefter. "Ethics Probes as Political Weapons." *Journal of Law & Politics* 11.3 (1995): 497-511. Print.
- Magazine article: Pirisi, Angela. "Eye-catching advertisements." *Psychology Today* Jan.-Feb. 1997: 14. Print.
- Newspaper article, no author: "Africa Day Celebrated in Havana." *Granma International* 31 May 2009, English ed.: 16. Print.
- Newspaper article, one author, discontinuous pages: Yurth, Cindy. "Goodbye to Forest Lake Hero." *Navajo Times* 11 June 2009: A1+. Print.

Government Documents:

References to government documents vary in their required elements. In general, if you do not know the writer of the document, cite the government agency that issued the document as author.

- State document: New York State. Commission on Capital Punishment. *Report of the Commission to Investigate and Report the Most Humane and Practical Method of Carrying Into Effect the Sentence of Death in Capital Cases*. Albany: Troy, 1888. Print.
- Federal document: United States. Cong. Senate. Committee on Governmental Affairs. *The Future of the Independent Counsel Act*. Hearings 106th Cong., 1st sess. Washington: GPO, 1999. Print.
- International document: United Nations. General Assembly. *Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination Against Women*. New York: United Nations, 1979. Print.

Audio Visual

- Film or video recording: *Annie Hall*. Dir. Woody Allen. 1977. Videocassette. MGM/UA Home Video, 1991.
- Sound recording: Counting Crows. *August and Everything After*. DGC, 1993. CD.
- Sound recording, specific song: Counting Crows. "Mr. Jones." *August and Everything After*. DGC, 1993. CD.
- CD-ROM: Citations should include the medium of the electronic publication (CD-ROM), the name of the vendor that made the material available on CD-ROM, and publications dates for the version used, if relevant.

- "Marriage." *Encyclopedia Judaica*. CD-ROM. Vers. 1.0. Jerusalem: Judaica Multimedia, 1997.

Online Sources

- Web page: Cornell University Library. "Introduction to Research." *Cornell University Library*. Cornell University, 2009. Web. 19 June 2009 <<http://www.library.cornell.edu/resrch/intro>>.
- Entry in an online encyclopedia: "Einstein, Albert." *Encyclopaedia Britannica Online*. Encyclopedia Britannica, 1999. Web. 27 Apr. 2009.
- Article from a less familiar online reference book: Nielsen, Jorgen S. "European Culture and Islam." *Encyclopedia of Islam and the Muslim World*. Ed. Richard C. Martin. New York: Macmillan Reference-Thomson/Gale, 2004. Web. 4 July 2009.
- Article in an online periodical: Chaplin, Heather. "Epidemic of Extravagance." *Salon* 19 February 1999: n. pag. Web. 12 July 1999.
- Article in a full-text journal accessed from a database: Fox, Justin. "Who Wants to Be an Internet Billionaire?" *Fortune* 8 Nov. 1999: 40- . *ABI/INFORM Global*. ProQuest Direct. Web. 15 Nov. 2005.

Online book with print information: Frost, Robert. *North of Boston*. 2nd ed. New York: Henry Holt and Co., 1915. *Google Books*. Web. 30 June 2009.

