

Knjiga pristupa tekstovima ruske i sovjetske kulture (književnim, filmskim i popularno-kulturnim) iz poredbene perspektive i metodoloških protokola povezanih s proučavanjima mita, klase i roda, podzastupljenih i u domaćoj humanistici i u suvremenim pristupima ruskoj i sovjetskoj kulturi od Lava Nikolajeviča Tolstoja do kraja 20. stoljeća (Ljudmila Ulickaja). Mit, klasa i rod promatraju se u specifičnostima svojih struktura, kroz vlastitu performativnost i simboličke jezike, ali i u međuovisnosti: gotovo sve analize u knjizi prikazuju da su klasne artikulacije značenja ovisne o rodnim, a neke i da mitsko (znanje, spoznaja, svijest) kapilarno premrežuje klasno i rodno polje ruske i (post)sovjetske književnosti i kulture. Takva čitanja nude nov, svjež i aktualan pogled na noviju rusku i sovjetsku kulturu, obilježenu nizom dramatičnih i turbulentnih prijelaza, posebice jer autorica analizira i umjetnička djela, književna i filmska, kontekstualno uokvirena povijesnim zbivanjima koja se opiru jezičnoj simbolizaciji (Drugi svjetski rat, Gulag), osvjetljujući u njima lokalne (mitske, klasne i rodne) specifičnosti, ali i neke opće (globalne) tendencije.

(iz Uvoda)

Danijela Lugarić Vukas docentica je na Odsjeku za istočnoslavenske jezike i književnosti te predstojnica Zavoda za znanost o književnosti pri Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Uže polje interesa su joj ruske književne i kulturalne teorije 20. i 21. stoljeća, književnost i kultura kasnog socijalizma (druga polovica 20. stoljeća), ženska proza, feministička književna kritika te poetika pamćenja na razmeđu (sovjetskih) mitova i traume. Objavila je nekoliko desetaka znanstvenih radova, autorsku monografiju *Ruski bard* (Naklada Ljevak, Zagreb, 2011) te četiri uredničke knjige: *The Future of (Post)Socialism: Eastern European Perspectives*, s J. F. Bailynom i D. Jelačom (2018, SUNY Press); *Kulturna povijest Oktobarske revolucije – sto godina kasnije* (2017, 2019; FF press / Hrvatska sveučilišna naklada); *The Cultural Life of Capitalism in Yugoslavia: (Post)Socialism and Its Other*, s D. Jelačom i M. Kolanović (2017, Palgrave Macmillan); *Myth and Its Discontents: Precarious Life of Memory and Trauma in Central and Eastern European Literature*, s M. Car i G. T. Molnárom (2017, Praesens Verlag). Urednica je treće serije Biblioteke L književnoteorijskih studija.

Серг  
Кичахов  
St. Pete  
2014

 FF press

cijena: 130,00 kn  
ISBN 978-953-175-694-5  
  
9 789531 756945



Danijela Lugarić Vukas Izleti u Drugo

FF press

## Izleti u Drugo

(rasprave o ruskoj književnosti,  
filmu i popularnoj kulturi)

Danijela Lugarić Vukas



**Izleti u Drugo: mit, klasa i rod**  
(rasprave o ruskoj književnosti, filmu i popularnoj kulturi)

**Izdavač**

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu  
Hrvatska sveučilišna naklada

**Za izdavača**

Vesna Vlahović-Štetić  
Anita Šikić

**Recenzenti**

Dubravka Oraić Tolić, akademkinja (HAZU)  
Natalija V. Zlydneva, red. prof. (Institut za slavistiku, RAN Moskva)

**Lektura i korektura**

Jadranka Brnčić  
Marko Majerović (abstract)

**Računalni slog i dizajn naslovnice**

Marko Maraković

**Slika na naslovnici:**

Serj Kirchano: *Untitled* 2014.

**Naklada**

300 primjeraka

**Tisak i uvez**

Tiskara Denona, Zagreb

Poglavlja 2. 2., 2. 3., 3. 2. i 4. 1. pisana su u sklopu projekta Neomitologizam u kulturi 20. i 21. stoljeća (HRZZ, voditeljica: dr. sc. Jasmina Vojvodić, red. prof., 2014-2018).

Poglavlja 1. 1., 1. 2., 2. 1. i 3. 2. pisana su u sklopu projekta Ekonomski temelji hrvatske književnosti (HRZZ, voditeljica: doc. dr. sc. Maša Kolanović, 2017-2020).

ISBN

978-953-175-694-5

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne  
knjižnice u Zagrebu pod brojem 001031414

Objavljivanje knjige financijski je pomoglo Ministarstvo znanosti i  
obrazovanja Republike Hrvatske.

# **Izleti u Drugo: mit, klasa i rod**

(rasprave o ruskoj književnosti, filmu i popularnoj kulturi)

**Danijela Lugarić Vukas**

 **FF press**

Hrvatska sveučilišna naklada

Zagreb, 2019.





**Emi i Nevi,  
Prvima u njihovim *drugostima***





# Sadržaj

Popis slikovnih priloga .....	9
Uvod.....	13
1. Potrošnja, rod i klasa.....	19
1. 1. Drugo i drugost: bilješke o Tolstojevoj „engleskoj” <i>Anni Kareninoj</i> .....	21
1. 2. Žena kao potrošačica i čuvarica granice u (ranom) sovjetskom socijalizmu: film <i>Zavjera prokletih</i> , romani <i>Dvanaest stolica</i> i <i>Zlatno tele</i> Il’fa i Petrova te reklamni plakati .....	37
2. Povijest, pamćenje i trauma .....	85
2. 1. O ekonomiji književnosti i književnoj ekonomiji u/o Gulagu: Varlam Šalamov, Karlo Štajner i Danilo Kiš .....	87
2. 2. Rod, nacija i mračna prošlost „svijetle budućnosti”: sovjetska (po)ratna melodrama ( <i>Lete ždralovi</i> i <i>Balada o vojniku</i> ) .....	102
2. 3. „Ja počinjem novi život”: (ne)mogućnost počet(a)ka i kraj(ev)a u filmovima <i>Krila</i> Larise Šepit’ko i <i>Lopov</i> Pavla Čuhraja .....	118
3. Grad, otpor i komodifikacija .....	131
3. 1. Izvedba grada/izvedba roda: <i>Neprijatelj</i> Ivana Slamniga i <i>Kolege</i> Vasilija Aksenova – usporedna analiza.....	133
3. 2. Kada zidovi progovore, što govore? O (književnim) grafitima u Moskvi i Sankt-Peterburgu. Ili: što otpor ima s time? .....	148
4. Majke, majčinstvo i književnost .....	169
4. 1. Matrifokalni (neo)mit o ruskoj ženi i kasnosocijalistička nevolja s rodom (na primjeru časopisa <i>Rabotnica</i> i književnih tekstova Irine Grekove, Natal’je Baranske i Ljudmile Petruševske).....	171
4. 2. (Neo)mit o Medeji i (post)moderno majčinstvo: „nadspol” u romanu <i>Medeja i njezina djeca</i> Ljudimile Ulicke .....	193
5. Literatura .....	203
Bilješke o poglavljima .....	215
Abstract.....	217
Kazalo imena.....	219
Bilješka o autorici .....	233





## Popis slikovnih priloga

### Poglavlje 1. 2.

Prilog 1. 1. *Zavjera prokletih*: Ganna Lihta, Hristina Padera.

Prilozi 1. 2-6. Reklamni plakati. Luksuzniji predmeti.

Prilozi 1. 7-14. Reklamni plakati: osnovni prehrambeni proizvodi 1.

Prilozi 1. 15-24. Reklamni plakati: osnovni prehrambeni proizvodi 2.

Prilozi 1. 25-31. Cigarete.

Prilozi 1. 32-35. Muškarci u društveno prihvatljivim ulogama.

### Poglavlje 2. 2.

Prilozi 2. 1. – 2. 2., 2. 5. *Lete ždralovi*

Prilozi 2. 3., 2. 4. *Balada o vojniku*

### Poglavlje 2. 3.

Prilog 3. 1. – 3. 3. *Krila*

Prilog 3. 4. – 3. 6. *Lopov*

Prilog 3. 7. *Krila, Lopov*

### Poglavlje 3. 2.

Prilog 4. 1. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, lipanj 2018.

Prilog 4. 2. E. L. Ruhin: *Stenka*, 1962. Saška durak.

Prilog 4. 3. I. S. Šelkovskij: *Gorod dorog*, 2017.

Prilog 4. 4. Moskva i Sankt-Peterburg.

Prilog 4. 5. Metro Dostoevskaja, Moskva.

Prilog 4. 6. Zahar Prilepin, Bagrationovskij proezd dom 1, korpus 2, Moskva.

Prilog 4. 7. Jurij Bujda, Krasnogvardejskij bul'var dom 1, korpus 1, Moskva.

Prilog 4. 8. Muzej Anne Ahmatove na Fontanki, Sankt-Peterburg.

Prilog 4. 9. Anna Ahmatova u Moskvi.

Prilog 4. 10. Mihail Bulgakov, Bolšoj Afanasev'skij pereulok 33, Moskva.

Prilog 4. 10. 1. Mihail Bulgakov, Moskva.

Prilog 4. 10. 2. Mihail Bulgakov, Moskva. Stražnja strana zida; prolaz kroz zgradu.

Prilog 4. 10. 3. Mihail Bulgakov, Moskva. Stražnja strana zida; prolaz kroz zgradu.

Prilog 4. 11. Precrtani grafiti-citati iz knjige *Na sunčanoj strani ulice* Dine Rubine, Šmitovskij proezd dom 29, Moskva.

Prilog 4. 12. Čisti zid.

Prilog 4. 13. Grafiti-reklame na pločnicima i kolnicima.

Prilog 4. 14. Grafiti ispisani malenim/sitnim slovima.



Prilog 4. 15. Grafiti na ne-zidovima, Moskva.

Prilog 4. 16. Grafiti na ne-zidovima, Moskva.

Prilog 4. 17. Grafiti na ne-zidovima, Moskva i Sankt-Peterburg.

Prilog 4. 18. Zid Viktora Coja (Staryj Arbat, Moskva).

Poglavlje 4. 1.

Prilog 5. 1. *Rabotnica*, siječanj 1953.

Prilog 5. 2. *Rabotnica*, veljača 1948. Žena u SSSR-u – velika snaga.

Prilog 5. 6. *Rabotnica*, veljača 1953.

„Jezik je obraćanje slobodi drugog stoga što znak postaje znakom jedino kada ga neka svijest shvaća”.  
(de Beauvoir, po Moi 2007: 254)

„Mnogo je različitih vrsta ‘drugih’ (...)  
Mnogo je i oblika odnosa koji se s njima mogu razviti”.  
(Yuval-Davis 2004: 67)

„Drugi je naime ono što valja otkrivati. To je začudna činjenica, jer čovjek nikada nije sam i ne bi bio to što jest bez svoje društvene dimenzije. Pa ipak je uistinu ovako: za dijete koje se tek rodilo, *njegov* svijet je *sav* svijet, a spoznaja znači učiti se izvanjskome i društvenosti; mogli bismo pomalo drsko reći da se ljudski život odvija između dvije krajnosti, točke u kojoj *ja* zaposjeda svijet i točke u kojoj svijet na kraju proguta *ja*, u obliku trupa ili pepela. A kako otkrivanje drugoga obuhvaća više stupnjeva, od drugoga kao predmeta, stopljena s okolnim svijetom, do drugoga kao subjekta koji je jednak našem ja, ali je od njega različit, s beskonačno mnogo prijelaza između, doista se život može provesti a da se drugi nikad ne otkrije potpuno (pretpostavimo li da je to moguće). Svatko od nas mora zasebno počinjati uvijek iznova, prethodna iskustva nas toga ne poštedeju; no mogu nas naučiti kakve posljedice izaziva nedostatak spoznaje”.

(Todorov 2017: 220)

„Prepoznavanje je povezano sa znanjem, ali i s granicama znanja i spoznaje te s time kako je samospoznaja posredovana kroz drugoga, kao i kroz percepciju drugosti kroz sebstvo“.  
(Felski 2008: 49)



## Uvod

„Odnos s Drugim, licem uz lice s Drugim, susret s licem koji istodobno nudi i prikriva Drugoga, situacija je u kojoj se događaj zbiva subjektu koji si ne prisvaja to pravo, koji je posve nesposoban u tom pogledu, ali gdje je, unatoč tomu, u nekom smislu ispred subjekta. Pretpostavljeni drugi je Drugi. (...) Drugi kao Drugi nije samo alter ego: Drugi je ono što ja nisam”.

(E. Levinas, *Le Temps et l'Autre – Vrijeme i drugo*, 1948)

Knjiga pristupa tekstovima ruske i sovjetske kulture (književnim, filmskim i popularno-kulturnim) iz poredbene perspektive i metodoloških protokola povezanih s proučavanjima mita, klase i roda, podzastupljenih i u domaćoj humanistici i u suvremenim pristupima ruskoj i sovjetskoj kulturi od Lava Nikolajeviča Tolstoja do kraja 20. stoljeća (Ljudmila Ulickaja). Mit, klasa i rod promatraju se u specifičnostima svojih struktura, kroz vlastitu performativnost i simboličke jezike, ali i u međuovisnosti: gotovo sve analize u knjizi prikazuju da su klasne artikulacije značenja ovisne o rodnim, a neke i da mitsko (znanje, spoznaja, svijest) kapilarno premrežuje klasno i rodno polje ruske i (post)sovjetske književnosti i kulture. Vjerujem da takva čitanja nude nov, svjež i aktualan pogled na noviju rusku i sovjetsku kulturu, obilježenu nizom dramatičnih i turbulentnih prijelaza. Knjiga nudi analize umjetničkih djela, književnih i filmskih, kontekstualno uokvirenih povijesnim zbivanjima koja se opiru jezičnoj simbolizaciji (Drugi svjetski rat, Gulag), osvjetljujući u njima lokalne (mitske, klasne i rodne) specifičnosti, ali i neke opće (globalne) tendencije.

Pitanje Drugoga i *drugosti*, kao što je poznato, u temeljima je zapadnoeuropske filozofije. Posebice intenzivno to se pitanje postavljalo u sklopu kritike „velikih povijesnih narativa” u postmodernoj kulturi. Od Aristotela, preko Hegela i njegove *Fenomenologije duha* (gdje se značenju Drugoga kao temelja samospoznaje po prvi puta daje značajnije mjesto), Schleiermacherove i Husserlove hermeneutike (gdje Drugo figurira kroz pitanja o njegovoj analogiji i apercepciji s Ja), Heideggerove, Sartreove i Ricœurove filozofije (gdje se Drugo vezuje uz intersubjektivnost, pa i samom subjektu prethodi), psiholoških i psihoanalitičkih istraživanja (Felman, Freud, Lacan, Mead, Merlau-Ponty i Nancy, gdje su Drugi i *drugost* integralni i istodobno zazorni dio Ja), Levinasovih etičkih propitivanja (gdje je Drugo ono što Ja nije, ali je za etičko biće konstitutivno), antropoloških (Levi-Strauss) i (post)kolonijalističkih (Bhabha i Said) istraživanja (gdje se Drugi i *drugost* promatra u kontekstu povijesti imperijalizma i kolonijalizma), do postmoderne misli Derride i Foucaulta – u cijeloj toj povijesti misli pitanje Drugoga i *drugosti* postavlja se kao jedno od onih koliko složenih toliko i proturječnih, višeznačnih pitanja koje se nalazi u samoj jezgri svakog pitanja o subjektu, identitetu, društvu, kulturi, znanju i spoznaji.<sup>1</sup> Svijest – i znanstvena i empirijska – o posebnoj prirodi pokretljivih, nestalnih, nestabilnih, „trenutačnih“, izglobljenih postmodernih identiteta,

1 Pojmove znanja i spoznaje (kao i znanosti) ovdje koristim u značenjima opisanim Lyotardom u *Postmodernom stanju*. Naime, „Znanje se općenito govoreći ne svodi na znanost, čak ni na spoznaju. Spoznaja bi bila cjelokupnost iskaza koji označuju ili opisuju predmete, isključujući sve ostale iskaze koji bi mogli biti istiniti ili lažni. Znanost bi bila podskup spoznaje. (...) No pod pojmom znanja ne podrazumijevamo samo cjelinu denotativnih iskaza, tu se miješaju i ideje o znati-kako, umijeća življenja, umijeća slušanja itd. Radi se o kompetenciji koja nadilazi određene i primjenu samo jednog kriterija istine, ona se proširuje na kriterije djelotvornosti (tehnička kvalifikacija), pravednosti i/ili sreće (etička mudrost), zvučne i kromatske ljepote (osjetljivost sluha i vida) itd. Ovako shvaćeno znanje omogućuje nekome da postane sposoban izgovarati ‘dobre’ denotativne iskaze, ali također i ‘dobre’ preskriptivne iskaze, ‘dobre’ vrijednosne iskaze... Ona se ne nalazi u kompetenciji koja se odnosi primjerice samo na kognitivne iskaze, isključujući ostale. Suprotno tome, ono subjektu omogućuje ‘dobru’ performativnost pri mnogim predmetima diskurza – pri upoznavanju, odlučivanju, vrednovanju, mijenjanju...” (Lyotard 2005: 27).

onih koji su u procesu kontinuiranog nestajanja i nastajanja kroz množtvne zamišljene Druge i koji su jedini mogući u „tekućoj modernosti“ (Zygmunt Bauman, 2009a, 2009b, 2011) – jer je i vrijeme oko čijih se orijentira osvojuju obilježeno napuštanjem velikih narativa na kojima je počivala kultura moderniteta (Jean-François Lyotard, 2005) – u znatnoj je mjeri oblikovala moja čitanja tekstova kulture nastalih prije „tekuće modernosti“<sup>2</sup>.

Za moja su shvaćanja Drugog i *drugosti* posebno konstitutivna bila razmatranja dijaloškog Drugog (kod Mihaila Bahtina i drugih) i *drugosti* kao čimbenika rodnog identiteta i razlike (kod feminističkih misliteljica poput Simone de Beauvoir i drugih).

Bahtinova su istraživanja zanimljiva zbog toga što podcrtavaju važnost dvije *prvotne* svijesti kako bi se „događaj postojanja“ (rus. *sobytie bytija*) zbilo, kao i zbog toga što naglašavaju da je strani, tuđi glas uvijek integralni, konstitutivni dio „domaćeg“, „svog“ glasa. Takav „vremeno-prostor sveopćeg dijaloga“, kako navodi Vladimir Biti u *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* (2000: 98), ustanovljuje da je komunikacijska situacija već uvijek unaprijed zadana te da, kao takva, igra presudnu ulogu u utvrđivanju značenja riječi, rečenice, umjetničkog djela, misli, znanja, spoznaje.

Knjiga Simone de Beauvoir nije važna samo zbog toga što se doista može promatrati kao jedna od prvih u zapadnoeuropskim kulturama utjecajnijih knjiga koje su Drugo i *drugost* promotrile iz rodne perspektive, nego i zbog toga što je, kako je primijetila i Gordana Bosanac u raspravi u zborniku *Kultura, drugi, žene* (2010: 73-104), rodnu/spolnu razliku promotrila i u odnosu prema mitu i mitskom načinu konstrukcije svijeta koji filozofskom, metafizičkom mišljenju *prethodi* i koji i danas, u obliku metamorfoza u religijske dogme, znanosti i kulturi, bitno oblikuje našu spoznaju.

Na jednostavan, ali dovoljno točan način gotovo sve spomenuto sumira Jelisaveta Blagojević, koja u studiji *Kulture koje dolaze – drugi i kultura*, polazeći i iz dinamične dijalektike Drugog i *drugosti* u kulturi i iz toga da postupcima stereotipizacije, stigmatizacije i diskriminacije (svega onoga što se na anglofonom jezičnom području obuhvaća pojmom *Othering*) kultura već unaprijed *podrazumijeva* tko jest, a tko nije Drugi, ističe da, u suštini, svatko može biti Drugi. Jer i središnji *prvi* naše kulturne tradicije („naš zamišljeni, snažni, zdravi, pravovjerni muškarac“) može postati Drugi: „Da li i njega normativnost, strogost i rigidnost jedne *čiste* kulture, koja počiva na kategorizacijama, zapravo ne čini *drugim*? A što kada je on slab, ranjiv, bolestan, tužan, uplašen, sumnjičav, nesiguran, pogrešan – kada se mijenja? Konačno, zbog čega prešućujemo sve te *drugosti* koje nastaju kao nemogućnost da se odgovori na pripisane i propisane kulturne, jezične, diskurzivne, normativne aspektne subjektivnosti?“ (Blagojević 2010: 29; kurziv u originalu). Ili, riječima Zygmunta Baumana, „Svatko od nas ‘konstruira’ njegov ili njezin vlastiti asortiman ‘drugih’ iz nataloženog, procesuiranog sjećanja prošlih susreta, komunikacija, razmjena, udruženih pothvata ili bitaka“ (Bauman 2009b: 182). Osim spomenutog, knjiga Drugo razmatra također i na način na koji ga prikazuje Zygmunt Bauman, a oslanjajući se na Lévinasa, filozofa zaslužnog za – po Baumanu – najdramatičniji obrat principa moderne etike (ibid.: 108). Naime, Drugo je

2 Nezanemariva je u tom smislu i Todorovljeva primjedba koja govori da je suvremeno doba obilježeno dijalogom „u kojem nitko nema posljednju riječ, gdje nijedan od glasova ne svodi drugi glas na status pukog predmeta te u kojemu se nalaze prednosti vlastite izvanjskosti prema drugome. (...) nova egzotopija (da se izrazimo kao Bahtin), afirmacija izvanjskosti drugoga, koja ide ukorak s činjenicom da se on prikazuje kao subjekt. Možda u tome nije samo nov način da se doživi drugi, nego i osobito obilježje našega vremena, kao što su individualizam ili autotelizam bili za doba kojemu mi počinjemo nazirati kraj“ (Todorov 2017: 223).

onaj „krucijalni lik u procesu u kojem *moralno sebstvo dolazi sebi*“ (ibid.: 107; istaknula D. L. V.). Ili, riječima Tzvetana Todorova, „Čovjek može otkriti druge u sebi, uvidjeti da mu sastav nije homogen i korjenito stran svemu što nije on sam: ja je drugi. No drugi su također neka ja: subjekti poput mene, što ih od mene uistinu odvađa i razlikuje



samo moje stajalište, za koje su svi *ondje* a ja jedini *ovdje*” (Todorov 2017: 13<sup>3</sup>). Otkrivanje i tumačenje tragova dijaloga i polemika (skrivenih ili otvorenih, implicitnih ili eksplicitnih) istosti i razlike, *drugosti* u ja i ja u *drugosti*, u ruskoj književnosti, filmu i popularnoj kulturi, središnji je zadatak ove knjige.

Radovi u knjizi podijeljeni su u nekoliko cjelina: 1. Potrošnja, klasa i rod; 2. Povijest, pamćenje i trauma; 3. Grad, otpor i komodifikacija; 4. Majke, majčinstvo i književnost.

U prvoj me cjelini zanima koje značenje reprezentacije potrošačkih praksi i materijalne kulture općenito unose u naše razumijevanje klasa i klasnih odnosa u kontekstu ruske i sovjetske kulture<sup>4</sup>. Analiza Tolstojeva romana *Anna Karenina* (1873-1878), koji prikazuje rusku aristokraciju u trenucima njezine duboke krize, pokazuje da pojedinac, artikulirajući se i pozicionirajući kroz forme i obrasce Drugoga i *drugosti* (koji su, kako roman pokazuje, određene perspektive, a ne stabilne danosti) ujedno proizvodi i vlastitu *drugost* – izloženost, kritiku i ranjivost. Nadalje, u poglavlju o filmu *Zavjera prokletih*, romanima Il'fa i Petrova (1928, 1931) i reklamnim plakatima zanimala me je uloga tradicionalnih rodnih uloga kao mehanizama regulacije potrošnje u (ranom) sovjetskom socijalizmu, razdobljem obilježenim i NEP-om (rus. НЭП, odnosno Novaja ekonomičeskaja politika – Nova ekonomska politika) i Stalinovim stvaranjem glamura i privilegirane klase u 1930-ima. Potrošnja u socijalizmu, unatoč tomu što nije bila nepoticana, bila je pažljivo kontrolirana i regulirana i to rodnom artikulacijom žene kroz dva predrevolucijska, tradicijski ukorijenjena lika – žene kao potrošačice i žene kao čuvarice granice.

Druga cjelina bavi se proučavanjima slojevitih i složenih veza između povijesti, pamćenja i traume, gdje je trauma istodobno i Drugo povijesti, ali i privilegirano mjesto onih dragocjenih sjećanja individuuma koje povijest često isključuje – a koja može baciti posve novo svjetlo na „povijesne istine”. U poredbenoj analizi Štajnerovih *7000 dana u Sibiru* (1971) i Kiševe *Grobnice za Borisa Davidoviča* (1976), a oslanjajući se na analize aporija traume, svjedoka, svjedočenja i povijesnoga znanja Giorgija Agambena i Shoshane Felman, nalazi se da naglašavanje pseudomemoarske prirode *Grobnice* i nepouzdanost njegova pripovjedača učvršćuju poziciju Štajnera kao vjerodostojnog, autentičnog, ne-razlomljenog (*integralnog*) svjedoka. Takvim istodobno i etičkim i poetičkim postupkom Kiš daje glas ne samo svom preminulom ocu (koji je, filozofski-povijesno gledano, jedini *integralni* svjedok) nego i svjedoči u ime samoga sebe kao djeteta, daje glas svojoj osobnoj traumi i svom osobnom (post)sjećanju očeve traume.

U poglavlju koje analizira sovjetske melodrame poraća (*Lete ždralovi* i *Balada o vojniku*) polazi se od teze o višem stupnju mimetičnosti filma kao umjetničke forme (u smislu u kojem realističnost filma razmatra i poima Jacques Rancière). Poglavlje pokazuje da se oba filma, zbog ukorijenjenosti u specifičnoj metafizici „izglobljenog” vremena, mogu promatrati kroz e(ste)-tiku dekonstrukcije optimističnog i u budućnost usmjerenog odjugaškog mita o socijalizmu s ljudskim licem.

3 Po Todorovu je uspostava nesvjesnog vrhunac otkrivanja Drugog u sebi (Todorov 2017: 222). Spomenimo i da se je Ju. M. Lotman bavio pitanjem Drugoga i *drugosti* upravo (i) u onom smislu koji me zanima u knjizi, gdje su, dakle, „Ja’ i ‘drugi’ (...) dvije strane jednog čina samoo-svješćivanja i ne mogu jedna bez druge“ (Lotman 1998: 42).

4 Moj je pristup kulturi, kao i književnosti i filmu, najsrodniji kulturalnostudijskim, koji umjetnička djela i popularnu kulturu promatra u dvostrukosti: kroz literarnost, estetsku vrijednost i autonomnost djela, no istodobno i kroz druge metodološke, epistemološke i kognitivne mogućnosti koje oni nude (Felski, cit. po Molvarec 2017: 28; usp. Pužar 2007: 13). Književnost nudi, kako navodi i L. Molvarec pozivajući se na R. Felski, „mikroskopsko paučinasto društveno znanje koje je nemoguće dobiti metodama drugih društvenih i humanističkih znanosti, a koje progovara o suptilnosti društvenih međudodnosa te na taj način ne samo da reprezentira nego i stvara nove, značajne oblike društvenog smisla” (ibid.: 31). Isto je primjenjivo i za film i popularnu kulturu (i to kulturu kao, eagletonovski rečeno, društveno nesvjesno) (Eagleton 2017). To nipošto ne sugerira da se društveno znanje u kulturu upisuje mehanizmom odraza: književnost (film i popularna kultura) oslobođeni su, kako navodi Molvarec, „nužnosti epistemološke pouzdanosti, točnosti, dokumentarističke istinitosti i sl., no nudi tip znanja koje, iako nije provjerljivo, daje detaljniji i suptilniji uvid u međusubjektivnost nego što bi to mogao drugi tip znanja” (ibid.).

Istodobno se filmovi promatraju i kroz njihove rodne „slijepo pjege”: zbog percepcije rata kao isključivo „muške zone”, film *Lete ždralovi* nije mogao imati takvu bezrezervnu podršku javnosti i političke elite kao film *Balada o vojniku*. Kao i u Kiševoj *Grobnici*, i u filmovima *Krila* (1966) Larise Šepit’ko i *Lopov* (1997) Pavla Čuhraja figura odsutnog muškarca/oca figurira kao mjesto istodobnog upisa i mitskog i traumatičnog. Kroz teorijsku optiku pamćenja i postpamćenja (Marianne Hirsch), mita i traume te, na koncu, zazornog u ambivalentnom značenju u kojem se ono može promatrati kao jezgra traumatičnog, a kroz vizuru fiksacije subjekta zahvaćenog traumom na izgubljeni objekt, poglavlje, dakle, analizira složene odnose između povijesti, pamćenja i traume, gdje se okrutnost rata pretvara u okrutnost laži.

Treća cjelina promatra načine na koje grad u književnosti i popularnoj kulturi proizvodi Druge i *drugost*, što katkad omogućuje i niz uvida relevantnih ne samo za lokalni (ruski/sovjetski) kontekst, nego i u globalnim okvirima. Poredbena analiza Aksenovljeve pripovijesti i Slamnigove novele, obje iz 1959., polazi iz konteksta pretpostavljenog kulturnog ugovora između rodnog i urbanog te me zanima proteže li se ta intervencija u smjeru progresivnog, liberalnog i dislociranog i na rodni aspekt ili su rodni identiteti, unatoč urban(iziran)om svlaku proze, usidreni u tradicionalnijim rodnim i društvenim poetikama/politikama. U poglavlju o grafitima u Moskvi i Sankt-Peterburgu zanimalo me je što nam suvremeni grafiti u dvama ruskim gradovima mogu (u okvirima dvostruke prirode otpora i komodifikacije grafiterske prakse) reći o zidu, kao objektu vlasti *par excellence* u kontekstu urbane političke ekonomije.

Ishodeći iz poimanja žene kao „ahistorijske rađalice” (Blaženka Despot) koja biološki, simbolički i kulturno reproducira naciju (Nira Yuval-Davis), u posljednjoj se cjelini bavim formama reprezentacije majčinstva kroz suprotstavljane mitološko-društvenog utemeljenja žene u ulozi majke, s jedne, i književno-umjetničke artikulacije majčinstva, s druge strane. Primjeri iz časopisa *Rabotnica* i književnih djela Irine Grekove (1963), Natal’je Baranske (1969) i Ljudmile Petruševske (1992) pokazuje da je sjećanje tih silnica prostor niza napetosti i sukoba. Roman *Medeja i njezina djeca* (1996) Ljudmile Ulicke, kojim se bavim u posljednjem poglavlju knjige i u kojemu je na spolnoj i rodnoj razlici izgrađen svijet prožimanja i dodira, a ne srazova i poništavanja, pokazuje da se rodni konflikt ne mora rješavati antagonistički: štoviše, Ulickina Medeja nadaje se kao alternativa ili, preciznije, kompromisni subjekt – ona je „drugo” Prvo i *prvost*, ili, još točnije rečeno, ona je „nadspolna”.

Analize mitskog, klasnog i rodnog u ovoj knjizi pokazuju da je Tynjanovljeva logika (književne) evolucije u formi „konjićeva skoka” svakako primjenjiva na rusku i sovjetsku kulturu od Lava Nikolajeviča Tolstoja do danas. Veliki ruski i svjetski pisac, koji je, prema Borisu Ejhenbaumu, „gornja” kronološka granica ruske aristokratske kulture (čija „donja” granica pripada Aleksandru Sergejeviču Puškinu), pa stoga njime započinje novi ciklus ru-

5 Podsjetila bih, pritom, na sljedeću vrijednu opasku T. Eagletona (u nadi da su moja čitanja i analize Eagletonom spomenutu zamku manje ili više uspješno izbjegle): „Postmodernistički zagovornici pluralnosti moraju iskazati malo više pluralizma u vezi s tim pojmom. Trebali bi odustat i od formalističke dogme o tome da je treba slaviti uvijek i svugdje, bez obzira na stvarno sadržaj. U tom slučaju možda bi u pragmatičnijem duhu spoznali da su razlike i raznolikosti ponekad korisni, a ponekad nisu. (...) Veća raznolikost u vezi s raznolikošću, kao i priznavanje činjenice da se razlika može razlikovati od slučaja do slučaja, bila bi znak istinski velikog koraka naprijed kod takvih mislioca. Oni bi ujedno mogli pokušati biti i manje apsolutistički nastrojani u vezi s pojmom ‘drugosti’, koji većina njih potvrđuje bez imalo rezerve. Neke oblike drugosti treba cijeniti, dok druge (na primjer, nezaustavljivu bandu preprodavača droge koja zauzima vašu stambenu zgradu u općinskom vlasništvu) ne treba nimalo cijeniti” (Eagleton 2017: 37-38).

ske književne i kulturne povijesti, odbran je (i) zbog toga što se u njegovom stvaralaštvu, kako kani pokazati moja analiza, doista mogu nazrijeti neke osobine koje vezujemo uz suvremene pisce postmoderne, kulture koja je pitanja koja me zanimaju – o tvorbi identiteta, istosti i različitosti, pluralnosti i mnoštvenosti,<sup>5</sup> otporu i komodifikaciji, međusubjektivnosti, paradigmama znanja i oblicima njihove esetetizacije, ideologizacije i mitologizacije – stavila u središte zanimanja.

Moja nakana nije bila prikazati najvažnije, pa čak ni središnje tendencije u ruskoj i sovjetskoj književnosti, filmu i popularnoj kulturi (premda ni taj kriterij nije bio irelevantan), nego upravo one njihove kritične momente u kojima su pukotine, prijelomi, liminalnost (prijelaznost) i „slučajnosti” – iz analitičke optike Drugoga i *drugosti* u njegovom/njezinom/njihovom križanju i isprepletanju s mitskim, rodnim i klasnim – najvidljiviji. Uostalom, i povijest književnosti i povijest kulture su, kao i bilo koje druge povijesti, selektivne prirode. Iz njih su zbog toga često izuzeti oni čija bi djela i prakse možda, u nekim drugim okolnostima, zauzimale središnje mjesto: za neku drugu priliku morala sam sačuvati svoja čitanja esejistike Predraga Matvejevića i Iosifa Brodskog, proze Andreja Bitova, Evgenije Ginzburg, Vasilija Grossmana, Sergeja Dovlatova, Vladimira Nabokova, Borisa Pasternaka, Varlama Šalamova i Jurija Trifonova; Aleksandra Bloka i Andreja Belog, Vladimira Majakovskog i Velimira Hlebnikova, dokumentarističke proze Svetlane Aleksievič, Ol’ge Berggolc, Lidije Čukovske i Nadežde Mandelštam, poezije Zinaide Gippius, Marine Cvetaeve i Anne Ahmatove i niza drugih ženskih spisateljica (da spomenem samo neke od mojih „nastol’nyh” autora), filmova Kire Muratove... Primjedbe o isprepletanjima u vremenski udaljenim umjetničkim djelima ili (popularno)kulturnim praksama označavala sam u bilješkama.

Naslov je knjige, dakako, intertekstualne naravi i odnosi se na kanonski putopis Miroslava Krleže. Sljedeći citat iz Krležina Pogovora *Izletu u Rusiju* dobro ilustrira (i) moja čitanja ruske i sovjetske književnosti, filma i popularne kulture: „Više od statistike pisca su na ovom putu interesirali ljudi, ljudski odnosi, gibanja, politički pokreti masa, rasvjeta, široki ruski razmjeri ovog slavenskog kontinenta. Pisac je promatrao ruske crkve i bezbožnike lirskim okom, prisluškujući pjesmi ruskog vjetra i razmišljajući o prošlosti i o kulturnoj problematici više nego o statistikama” (Krleža 1973: 299). Te su želje – za osluškivanjem ljudi i ljudskih odnosa u širokim razmjerima slavenskog kontinenta i širokom polju umjetnosti i popularne kulture – dale konačni oblik mojoj analitičkoj optici te su motivirale izlet mene, *drugotne*, strane i tuđe, u Rusiju kao Drugo, ali i u *drugost* Rusije – u njezine mitove, rodne i klasne odnose i napetosti, u mjesta njihovih križanja, miješanja i zaobilaženja.

Moja putovanja u Rusiju kao Drugo i *drugost* Rusije ohrabrivali su kolege s Odsjeka za istočnoslavenske jezike i književnosti. Posebno zahvaljujem kolegici i prijateljici Jasmini Vojvodić. Neka poglavlja u ovoj knjizi izravno proizlaze iz rada na projektu Neomitologizam u ruskoj kulturi 20. i 21. stoljeća (2014-2018) HRZZ-a, čija je ona voditeljica. Posebno zahvaljujem kolegici i prijateljici Maši Kolanović, čija nesebičnost, toplina i otvorenost ohrabruju. Neka poglavlja u ovoj knjizi izravno proizlaze iz rada na projektu Ekonomski temelji hrvatske književnosti (2017-2020) HRZZ-a, čija je ona voditeljica. Veliki su poticaj mojim istraživanjima bila i privatna druženja i profesionalna suradnja (osim već spomenute Maše Kolanović i Jasmine Vojvodić) s Milkom Car, Marijanom Hameršak, Anom Hofman, Dijanom Jelaćom, Tatjanom Jukić, Borisom Koromanom, Andreom Matoševićem, Brigitte Obermayr, Tanjom Petrović, Jelenom Spreicer, Marinom Protrkom Štimec, Zoranom Tihomirovićem, Adrijanom Vidić... i brojnim drugima s kojima sam organizirala susrete, koji su me pozivali na svoje konferencije i radionice, koji su pratili moja istraživanja i slušali moja izlaganja te svojim komentarima prema vrijednim smjerovima okretali moje analitičko oko. Svoju zahvalnost dugujem i studentima 3. i 4. godine studija Ruskoga jezika i književnosti: potrebe nastave na kolegijima o Lavu Tolstoju, poetici pamćenja, sovjetskome kasnom socijalizmu, ruskoj ženskoj prozi te književnim i kulturnim idejama 20. i 21. stoljeća tijekom akademskih godina 2014/2015., 2015/2016., 2016/2017. i 2017/2018. uvelike su utjecale na odabir analitički najzahvalnije građe koja oprimjeruje moje teze. Njihovu zainteresiranost (ali i kritičnost) shvatila sam kao poticaj da pojednostavim misli i izoštrim teze. Zahvaljujem, konačno, lektorici i pomnoj čitateljici Jadranki Brnčići te

dvjema recenzenticama, akademkinji Dubravki Oraić Tolić (HAZU) i Nataliji Zlydnevoj s Instituta za slavistiku Ruske akademije znanosti.

Naravno da moja putovanja u Rusiju – i fizička i mentalna – ne bi bila moguća bez potpore najuže obitelji: Zorana, koji je strpljivo podnosio moja udublivanja u vlastite misli pa i tijekom vikenda, blagdana, praznika i godišnjih odmora, i Eme i Neve, naše dvije najveće životne avanture. One me, mudrošću i prostodušnošću djeteta, a ne učenim znanjem iz knjiga, doktorskih disertacija, znanstvenih radova ili konferencijskih referata, ne prestaju senzibilizirati za neke teme i učiti onom (ipak) najdragocjenijem: da neograničena i bezuvjetna ljubav prema Drugom i *drugosti*, uz povremene „krive spojeve” i „labave prošivne bodove” (ili upravo radi njih?), nije samo mogućnost nego i nužnost – učenju, znanju, tumačenju, razumijevanju i empatiji. Konačno, „Sposobnost da se živi s različitostima, a kamoli da se u takvom životu uživa i od njega ima koristi, ne nastaje tek tako, a svakako ne sama po sebi. Ta sposobnost je umijeće, koje, poput svih umijeća, iziskuje vježbanje i učenje (Bauman 2011: 106).

Mojim dvjema snagama, najsavršenije napisanim knjigama te koliko inspirativnim toliko i kompetentnim učiteljicama posvećujem ovu knjigu.

U Zagrebu, rujan 2018.

# **1. Potrošnja, klasa i rod**





# 1. 1. Drugo i *drugost*: bilješke o Tolstojevoj „engleskoj” *Anni Kareninoj*

„Sretni ljudi nemaju povijesti”.  
(francuska poslovice)

„Tolstojev roman nas uči da dobro ponašanje uopće nije ono što nam govori zapadnjačka kartezijanska ili kantovska tradicija – utjelovljenje ispravnih moralnih normi.

Kada bi moralnost bila stvar slijeđenja pravila, tada bi računalo bilo najbolje, ili možda Ivan Il'ič, koji savršeno slijedi pravila jer ga nikada ništa ljudski ne ometa”.

(G. S. Morson: *Prosaics and Anna Karenina*, 1988: 10)

Poglavlje mapira neke od aspekata klasnih kultura u *Anni Kareninoj*, posebice s obzirom na to kako se roman oslanja na „engleske teme” (odnosno teme povezane s engleskim kulturnim prostorom) kako bi ruska aristokracija, koja je nakon političkih i društvenih reformi bila u tranziciji i čija je moć bila u opadanju, iskazala svoju (klasnu) nadmoć. Engleska tema u *Anni Kareninoj*, i viktorijanski roman u specifičnosti, istodobno su repozitorij književnoga konteksta za Tolstojevu reevaluaciju estetskih i etičkih težišta njegovog „romana o svakodnevnom životu” u vremenima kada je ruski roman prolazio kroz stanovitu krizu<sup>6</sup> te važan kulturalni okvir za analizu ekonomskog i društvenog statusa ruske aristokracije na početku posljednje trećine 19. stoljeća. U tom se smislu Tolstojeva *Anna Karenina* može promatrati (i) kao roman koji pokazuje da „književni tekst, bez obzira na to bavi li se eksplicite ekonomskim temama ili ne, može biti produktivno analiziran i u vezi s literarnošću ekonomskog diskurza i činjenica materijalne ekonomske povijesti” (Porter 2011: iv). Istodobno, engleska tema, ono „imaginarno Drugo” (paralela kojemu bi se mogla vidjeti u „imaginarnom Zapadu” u sovjetskom društvu druge polovice 20. stoljeća) koje kao ideal(izira)ni kulturni prostor vide brojni junaci romana, na vrlo zanimljiv način govori i o pitanju koje čini problemsku jezgru ove knjige: naime, tko je Drugi i što je *drugost*? Kako Drugo i *drugost* funkcionira u kulturi, kako se ono odražava na konstruiranje identiteta (kolektivnih i individualnih) i kako ono povratno oblikuje kulturu koja ih normira i propisuje jer ih prepoznaje kao Druge i *drugost*? Naime, englesko se u Tolstojevu romanu s jedne strane doživljava kao „tipično” Drugo, dakle, strano, tuđe i opasno u svojoj teatralnosti i neprirodnosti, a s druge strane je konstitutivno za artikulaciju identiteta ruske aristokracije jer apostrofira njihovu razliku u odnosu na ostale (Druge) članove ondašnjeg društva: prije svega seljaštvo (koje je u ruskom društvu i na početku posljednje trećine 19. stoljeća povijesno Drugo aristokracije), ali se alteritet usporedo s razvojem radnje kapilarno širi – pa *drugost* premrežuje i samo rusko plemstvo (Tolstojev heterogeni portret ruske aristokracije u tom romanu nudi zaključak da su vlastite u suštini jedino što tu društvu cjelinu povezuje). Premda je nastao tijekom stilske formacije realizma i u društvenim, političkim i ekonomskim okolnostima ruskog (post)feudalizma/

6 U kontekstu ruske, ali i svjetske književnosti, roman je značajan i zbog preciznog i detaljnog psihološkog portretiranja likova, što nagovješćuje moderni roman (M. Proust, J. Joyce). Čuveni predsmrtni monolog *Anne Karenine* (u kojem se sažeto iznose glavne preokupacije romana, ali i objašnjavaju razlozi Annina samoubojstva) nagovještaj je tehnike struje svijesti. Uvođenjem novih stilskih postupaka kao što je unutarnji monolog koji je neraščlanjen, alogičan, funkcionalno odijeljen od pripovjedačeva kazivanja, te razgovornog jezika likova koji služi stvaranju psiholoških portreta likova, označava i dezintegraciju realizma. Vrlo važnu ulogu u tom romanu imaju, osim unutarnjih monologa, i opisi snova, polusnova, buncanja, polusvjesnih stanja i predosjećaja, što će, kao što znamo, dominirati modernim romanom.

industrijske tranzicije, roman nudi ozbiljan i intrigantan odgovor i na neke zajedničke dileme (post)moderne paradigme znanja: naime da je *drugost* nestabilna kategorija u tom smislu što svatko *prvi* u određenom trenutku i pod određenim okolnostima može postati Drugo i utjelovljenje *drugosti*. Ta „izmjenjivost“, međuovisnost, križanje i miješanje Drugoga/Prvoga i *drugosti/prvosti* već je neizravno dotaknuta i u ranijim analizama Tolstojeva stvaralaštva, primjerice u tezi Nikolaja Černyševskog o „dijalektici duše“ (1856) kao pogonskom gorivu.

## 1.

U dnevničkom zapisu 23. 10. 1878. Sofija Tolstaja je pisala sljedeće: „Levočka sada govori da je čitao toliko povijesnog materijala da je zasićen te se od njih odmara čitajući Dic-

7 U svojim je ranijim djelima, primjerice u *Djetinjstvu* (1852), oblikovao idealiziranu sliku obiteljske sreće i obiteljskoga života po uzoru na viktorijanski model, Dickensonov prije svega. Svojim se je viktorijanskim uzorima vratio pišući *Annju Kareninu*. Zanimljivu i vrijednu opasku o međukulturnim kontaktima iznosi i G. S. Morson navodeći da su Annine iskrivljene predodžbe o Kareninu slične pogrešnom čitanju *Ponosna i predrasuda*. Ta, kako Morson naziva, „the Emma technique“, nije samo središnja u namjernom zavodjenju čitatelja na krivi trag, kao kod J. Austin, nego i kod Tolstoja jer „mnogi čitatelji Anne smatraju objektivnim opisom onoga što je zapravo Annina namjerno iskrivljena percepcija“ (Morson 1988: 8-9).

8 Roman je izlazio u nastavcima u časopisu *Ruski vjesnik* (*Russkij vestnik*). Posljednji, osmi dio romana u časopisu nije izašao zbog sukoba između urednika časopisa, panslavista Katkova, kojemu se nisu svijedili stavovi koje je o (pan)slavenskom pitanju u epilogu izrazio Tolstoj. Primjerice, Levin govori da je rat „životinjska, okrutna i užasna stvar da nijedan čovjek, da ne govorim o kršćaninu, ne može primiti na se odgovornost za početak rata, nego to može samo vlada koja je za to pozvana i ako je neizbježno uvučena u rat“ (8: XV), kao i da „neposrednoga čuvstva prema ugnjetavanim Slavenima nema i ne može biti“ (ibid.). Nakon objavljivanja dijela o Anninoj pogibiji sam je urednik „okončao“ roman navodeći da je on završen smrću junakinje – unatoč obećanju nakon sedmog poglavlja knjige da će se roman nastaviti i unatoč tomu što Tolstoj doista jest poslao epilog (Lenkvist 2010: 79). U integralnom obliku roman izlazi 1878. O važnosti epiloškoga dijela, njegovom smislu u kontekstu cijeloga romana uvjerljivo piše B. Lonquist (ibid.: 79-85).

9 Niz istraživača dosad su pisali o vezama između francuskoga romana o preljubu i viktorijanskoga romana. O tom je problemskom sklopu pisao i B. Ejhnenbaum: naime, „Na prvi se pogled čini da je roman napravljen po engleskom obrascu, po nekoj kombinaciji tradicije engleskog obiteljskog romana i francuskog romana o preljubu. U francuskoj su se kritici nerijetko mogle susresti tvrdnje o *Anni Kareninoj* kao o tipičnom francuskom romanu. (...) No premda su francuski kritičari dijelom u pravu kada u *Anni Kareninoj* vide tragove francuske književnosti koju je proučavao Tolstoj – Flauberta, Stendhala, pod utjecajem patriotizma ne vide ono temeljno – da *Anna Karenina* (čak i ako ne spominjemo rusku tradiciju, koja nas dovodi sve do Puškina [...]) ne nasljeđuje europske tradicije, nego ih završava i nadilazi. No do toga se nije došlo odmah. Povijest nastanka *Anne Karenine* povijest je napete borbe s tradicijom ljubavnog romana“ (Ejhnenbaum 2009: 644). A. Mandelker navodi da „Anninu priču od uobičajene kontinentalne tradicije priča o preljubu razlikuje konflikt između majčinske ljubavi prema Sereži i seksualne ljubavi prema Vronskom. Anna je jedinstvena književna junakinja u tom smislu što predstavlja kombinaciju majčinskoga aspekta viktorijanske pale žene sa strastvenom senzualnošću francuske ljubavnice“ (Mandelker 1993: 61).

10 Ovdje se svjesno poigravam korelacijama između opozicija „sreća-nesreća“ i „sve-neke“ iz čuvene prve rečenice Tolstojeva romana.

kensonova *Martina Chuzzlewita*. A ja znam da je blizu i pisanje kada Levočkino čitanje prijeđe u sferu engleskih romana“ (Tolstaja 1978: 99-100; v. također Mandelker 1993: 58). Tolstojeva fascinacija viktorijanskim romanom, njegova zainteresiranost za britansku književnu tradiciju, dobro je dokumentirana i u njegovim dnevnicima i osobnoj prepisci. Bez obzira na duboku, intimnu povezanost s ruskom kulturom, njezinim tлом i ljudima (nakon njegove smrti Maksim Gor'kij je rekao da je „Velika duša napustila ovaj svijet, duša koja je obuhvatila sve od Rusije, sve što je bilo rusko“, cit. po Volkov 2008: 3), u mladosti je Tolstoj smatrao da je Engleska jedina civilizirana europska država te je englesko društvo, i posebice viktorijansku verziju idealiziranog obiteljskog života, promatrao kao (na ruskom tlu neostvarivu) utopiju (Mandelker 1993: 58, 59).<sup>7</sup> Ipak, u romanu koji me zanima u ovom poglavlju, *Anni Kareninoj* (1873-1877/1878),<sup>8</sup> jednom od temeljnih djela ne samo ruske nego i svjetske književnosti, Tolstoj u znatnoj mjeri polemizira s tim tipom romana, posebice s idealiziranom viktorijanskom vizijom obitelji<sup>9</sup> jer prikazuje da se u srži tog idealiziranog modela obitelji i obiteljske sreće – pa i najsretnijoj u svojoj nesreći,<sup>10</sup> onoj koju su stvorili Levin i Kitty – nalazi patološka jezgra.

Tijekom znamenitog susreta u restoranu u prvom dijelu romana, kada Stiva i Levin, referirajući se na Platono-

vu *Gozbu*, raspravljaju o dva tipa ljubavi – fizičkoj/tjelesnoj i duhovnoj, Stiva Oblonskij primjećuje (nakon Levinove opaske da mu se „gade pale žene” kao što se preljubniku Stivi gade pauci, 1: XI<sup>11</sup>) da se Levin ponaša kao „Dickensonov gospodin” „koji lijevom rukom prebacuje preko desnog ramena sva teška pitanja” (ibid.). Čini se kao da je cijela sižejna linija romana kojoj je glavni junak Levin polemika s ovom naglom i nedovoljno promišljenom Stivinom opaskom – jer ne samo da je upravo Levin junak koji u romanu postavlja najteža, „prokleta” pitanja (o smislu čovjeka i povijesti, ljubavi, roditeljstva i braka, budućnosti Rusije itd.) nego se „Dickensonova” lakoća kojom Levin donosi zaključke i osuđuje druge ljude pobija i u raspletu ovog, činilo se tvrdokornog i neprobojnog stava Levina o palim ženama i prljavosti fizičke/tjelesne ljubavi: tijekom prvog i jedinog susreta Levina i Anne u sedmom dijelu romana (poglavlja od VI. do XI.) on očaran zaključuje „Da, da, to je žena!”<sup>12</sup> Vronskij, fatalna ljubav Annina, ujedno je i prvi junak koji riječima „Not in my line” – kao odgovor na Stivino pitanje što misli o (površno mu poznatom) Kareninu – započinje „englesku seriju” u tom romanu. Doista, kako se je ispostavilo, njegova kćer Anna nije mogla biti „in his line”: budući da je rođena dok je Anna bila u braku s Kareninom, ona je formalno pripala njemu te nastavlja Kareninovu, a ne obiteljsku liniju Vronskoga. Ispostavlja se, međutim, da ni sama Anna nije mogla biti „in his line” – jer, kako u jednom trenutku pripovjedač prenosi njegove misli, „sve joj mogu dati, ali ne svoju mušku nezavisnost” (6: XXIV).<sup>13</sup>

Općenito se „engleska tema” u Tolstojevu romanu pojavljuje redovito i u različitim oblicima: od replika na engleskom jeziku, materijalne kulture, dadilja i guvernanti, detalja interijera do igara kojima vrijeme krati ruska aristokracija (i djeca i odrasli), pa se cijeli roman može doista čitati kao proširena metafora spomenute rečenice Vronskog. Poznato je da je neimenovan engleski roman, koji je Anna čitala u vlaku prema Sankt-Peterburgu i nakon upoznavanja s Vronskim, imao dalekosežne posljedice po njezin život jer ona „nije htjela čitati o junacima engleskih romana” – „sama je htjela živjeti”. I doista, životni stil koji Anna i Vronskij razvijaju na njegovom imanju replika je slike života iz engleskoga romana, pa se *Anna Karenina* može promatrati kao engleski roman unutar (ruskoga) romana.<sup>14</sup> U pravilu su svi protagonisti (uz isključenje Levina koji je – kako poslovice govori – iznimka koja potvrđuje pravilo) dobri govornici engleskog jezika, oni nose engleska imena (Kitty, Dolly, Betsy). Oblonski imaju i englesku guvernantku; Anna ima englesku krojačicu, a o tome da svojim životom nije sretna i zadovoljna daje naslutiti već ti-

- 
- 11 Svi su citati iz Tolstojeva romana navedeni kroz oznake poglavlja i poglavlja iz izdanja Tolstoj 2004.
  - 12 Ta dva naizgled antagonistička junaka (Levin je junak s vrlo ostrim, etički čvrsto ukorijenjenim stavovima zbog kojih ne može drukčije nego prezirati žene poput Anne) susreću se po prvi i posljednji put. To je ujedno i jedino mjesto na kojem se dvije sižejne linije tako neposredno ukrštavaju. Levin Annu ugleda prvo na „talijanskom portretu” ruskoga slikara Mihajlova i već tada je njome očaran. Tijekom razgovora on je oduševljen i njom, ali i odrazom samoga sebe kroz njezine oči („Nikad još nije Levin osjećao takvo zadovoljstvo izgovorivši tako nešto umno kao sada”, 7: X). Ona mu se je neobično svidjela, preko svake mjere i očekivanja uživao je u razgovoru s njom – lijepom, umnom, obrazovanom, jednostavnom i usrdnom (ibid.) – te je čak i žali jer se boji da je Vronskij ne razumije.
  - 13 Spomenula bih moguće zanimljiv podatak: težnju prema neovisnosti ističe kao ključni pokazatelj kraja ljubavi Vronskoga prema Anni i L. Čukovskaja, u svojoj polemici o Tolstojevu romanu s A. Ahmatovom. Naime, za razliku od Ahmatove, koja roman nije voljela zbog toga što je za nju on temeljen na laži („Cijeli je roman strukturiran na fiziološkoj i psihološkoj laži”, Čukovskaja 1997: 142), Čukovskaja smatra da je do kraja Annina života doista doveo kraj privrženosti Vronskoga prema njoj: „Ljubav je uvijek ovisnost (‘putujem kako bih bio tamo gdje ste vi’), a govor o očuvanju nezavisnosti (‘htio sam ostati pa sam i ostao’) označuje kraj ljubavi” (ibid.).
  - 14 Najrazrađenija analiza veza između viktorijanskog romana i *Anna Karenine* nalazi se u Mandelker 1993, kao i u Morson 1988, koji tvrdi da je mogući engleski roman koji Anna čita *Adam Bede* G. Elliota. Anninu vezu s Kareninom Morson analizira kroz međukulturni dijalog s romanom Trollopa *Can You Forgive Her?* (Morson 1988: 8, 10; vidi također bilješku 3). Druga istraživanja uključuju sljedeće studije: Davie, D. 1965. *Russian Literature and Modern English Fiction: A Collection of Critical Essays*. Chicago: Chicago University Press; Gareth, J. W. 1966. „George Elliot’s *Adam Bede* and Tolstoy’s Conception of *Anna Karenina*,” *Modern Language Review*, br. 61. Str. 473-481; Blumberg, E. J. 1971. „Tolstoy and the English Novel: A Note on *Middlemarch* and *Anna Karenina*,” *Slavic Review*, vol. 30, no. 3. Str. 561-569; Gareth, J. W. (ur.) 1995. *Tolstoy and Britain*. Oxford: Berg; McLean, H. 2001. „Which English Anna?” *Tolstoy Studies Journal*, 13. Str. 38-48.

jekom prvog razgovora s Dolly, kada o „tajnama duše” govori korištenjem engleske riječi „skeletons” (1: XXVIII), svoju kćer Annu zove „engleski” Annie te pod svoju skrb prihvaća i djevojčicu iz raspadnute engleske obitelji. Neimenovan engleski roman Anna prestaje čitati kada ga sama počne živjeti, engleske bajke temeljna su lektira djece u obitelji Ščerbackij. Levin je upoznat s radovima Johna Tyndalla, Stiva u novinama s interesom čita članke Jeremyja Benthama i Jamesa Milla; upoznati su s obrazovnim reformama Herberta Spencera. Ruska je svakodnevica posve prožeta markerima engleske kulture: engleske fraze kontinuirano se koriste u svakodnevnoj komunikaciji („please, some more”, „we’ll have a cosy chat” itd.), Levin i Stiva odlučuju ne ručati u restoranu „Ermitaž” nego u „Engleskoj” (što Levina rastužuje jer je htio jesti tradicionalnu rusku hranu, poput *ščija* i *kaše*, koji se, doduše, nude, no pod pompoznom francuskim nazivima<sup>15</sup>). Scena konjske utrke (jedna od ključnih u cijelom romanu jer – kao i neke pri početku romana, poput smrti ložača pod kotačima vagona – ukazuju na mogući tragični završetak Annina života) zasićena je engleskim temama, a pad Vronskog s konja, nakon čega je Annina emocionalna reakcija u javnosti potvrdila nagađanja o njihovoj ljubavnoj vezi, a Karenina dovela u još nezavidniji položaj, događa se nakon što je kobila Frou-Frou, čiji je naziv preuzet iz istoimenog francuskog vodvilja, popularnog u onodobnom ruskom teatru, gotovo cijelu preostalu energiju potrošila na preskakanje „irske klupe”. Iz analitičke perspektive diskursa artikulacije klase u romanu, važno je naglasiti da englesko – kao što pokazuju i spomenuti primjeri – označitelj „kulturnog” i priličnog, primjerenog upravo pripadnicima ruskog visokog društva.

Kakva dodatna simbolička značenja „engleska tema” unosi u Tolstojev roman? S jedne strane, engleska je književna tradicija za Tolstoja očiti izvor inspiracije, ali, s druge strane, ona implicira destrukciju, stranost, negativnost, čak i opasnost (Lenkvist 2010: 48, 50, 62 i drugdje), što posebno dobro ilustrira motiv vlaka, koji se je u onodobnoj popularno-kulturnoj predodžbi vezivao uz Englesku (Engleska je prva implementirala željeznicu, što je imalo kapilarno značenje za Industrijsku revoluciju). Philip Davis piše o „željezničkoj maniji” (Davis 2002: 30) u razdoblju od 1830-ih do 1850-ih u engleskom društvu, a Walter E. Houghton podsjeća na emocionalne riječi Thomasa Arnolda nakon što je po prvi puta ugledao prolazak vlaka, naime da je „feudalni sustav zauvijek otišao” (Houghton 1985: 4). U Tolstojevu romanu taj motiv igra temeljnu, središnju ulogu: rečenice svezajućeg pripovjedača s početka romana („U kući Oblonskih bilo je sve poremećeno“;

15 Osim engleske, i francuska je tema važna i interpretativno intrigantna. Kulturno-povijesno promatrano, poznato je da su i francuski jezik i općenito francuski utjecaji još od 18. stoljeća prihvaćeni kao distinktivno obilježje ruske aristokracije, stoga korištenje tog diskurzivnog sklopa u romanu *Anna Karenina* nije nipošto neočekivano. U svojoj je analizi francuskih utjecaja u romanu B. Lonquist cijelo poglavlje posvetila temi „govora na francuskom” (Lenkvist 2010: 51-59). Francusko u tom romanu odigrava složenu semiotičku funkciju, i posebno zanimljivo u igri s ruskim/francuskim zamjenicama „vi” i „ti” („ty” – „vy”/„tu” – „vous”). Primjerice, tijekom susreta Anne i Vronskog prije utrke (kada mu Anna govori da je trudna) smjenjivanje zamjenica „vous” – „ty” indikator je bliskosti i otuđenosti među junacima. I Kareninov odabir da svoje pismo Anni piše upravo na francuskom jeziku nije slučajnost: „Pisao joj je ne obraćajući se njoj, francuski, upotrebljavajući zamjenicu ‘vi’, koja nema onog hladnog značenja kao u ruskom jeziku” (3: XIV). Sudbomosno značenje ima korištenje francuskoga pred kraj Annina života: u njezinom se posljednjem susretu s Vronskim jedno drugom obraćaju korištenjem ruske zamjenice „ty”, sve do trenutka zaoštavanja komunikacije, kada ona prelazi na francuski jezik kako bi time označila svoje razočaranje – on joj je postao stranac (v. 7: 26). B. Lonquist zaključuje: „francuski jezik suštinski obogaćuje Tolstojevu jezičnu paletu te služi stvaranju osobitog smisaonog prostranstva, nedostižnog sredstvima samo ruskoga jezika” (Lenkvist 2010: 59).

1: I) ponavlja i sam Stiva. Naime, ugledavši djecu kako se igraju kutijom koja je predstavljala vlak, s krova kojega su ispali „putnici” (što je uzrokovalo svađu između Griše, Dollynog ljubimca, i Tanje, najstarije djevojčice i Stivine ljubimice), zbog čega Tanja na Grišu više na engleskom jeziku, Stiva pripovjedača „citira”: „Sve se poremetilo (...) eno djeca sama trče” (1: I). Vlak nije samo destruktivna sila u osobnom životu protagonista (nije slučajno da se prva scena koja opisuje Annino čitanje engleskoga romana odvija upravo u vlaku, kao da je kretanje vlakom samo po sebi dovoljno da naruši pojedinčev osjećaj stvarnosti i unutrašnje sreće), nego simbolizira i postupni nestanak



starog ruskog načina života, a u korist industrijskog ili „engleskog” životnog stila, koji Levin s gnušanjem odbija, a Anna – barem promatrano iz Dollyne vizure – razvija na imanju Vronskoga.

Jedan od razloga tako čestog i dinamičnog korištenja engleske teme, gdje je englesko distinktivni označitelj i marker alteriteta ruske aristokracije, zasigurno se nalazi i u stano-vitoj kulturno-povijesnoj impotenciji ruske aristokracije početkom posljednje trećine 19. stoljeća, čemu je Tolstoj svjedočio i kao građanska osoba, odnosno kao jedan od njezinih istaknutih pripadnika. Vrijeme nastanka *Anne Karenine* (1873-1878) vrijeme je krize ruske aristokracije, postupnog nastanka srednje klase i uspona seljaštva, što se odražava i u kompleksnim i često zaoštrenim, polemičnim diskusijama Levina i njegovih sugovornika Svijažskoga, Koznyševa i drugih: nakon reforme seljaštva 1861. plemstvo je izgubilo apsolutno pravo na besplatnu radnu snagu te je njihova ekonomska pozicija znatno oslabjela, a mnogi su seljaci odlazili u gradove te postajali radnici u industriji i drugdje. Odgovor na pitanje o optimalnom razvoju Rusije u budućnosti za Levina ostaje neodgovorenim: njegova frustracija okreće ga obitelji i vjeri.<sup>16</sup> Društvene nejednakosti i izrabljivanja postali su vidljiviji u ruskoj umjetnosti i društvu nakon radikalnih društvenih i političkih promjena tijekom vladavine Aleksandra II. Poznata slika Pavela Fedotova *Encore, encore!* (1852) anticipira društvenu nejednakost na estetski vrlo sofisticiran način (aristokrat se u mraku zimske, sibirске noći zabavlja nesvrhovitim zadatkom – svoga psa uči da preskače preko štapa), koji će svoj puni izražaj doživjeti u Repinovim inovativnim *Burlacima na Volgi*, dovršenima u godini početka pisanja *Anne Karenine*.

Kao što je poznato i površnijim proučavateljima Tolstojeva opusa, upravo je početkom 1870-ih Tolstoj odustao od pisanja povijesnog romana (što se smatralo logičnim nastavkom njegove spisateljske karijere nakon što se profilirao kao pisac proze povijesne tematike, poput *Sevastopoljskih priča* ili impresivnog romana-epopeje *Rat i mir*). Detaljna istraživanja o razdoblju Petra Velikog, kojima se je pripremao za pisanje povijesnog romana iz tog razdoblja, Tolstoj prekida, s jedne strane, zbog toga što se je, shvativši da su postupci Petra Velikog nisu bili motivirani općim dobrom, nego privatnim probitkom, u njemu razočarao, a sam povijesni lik postao mu je zamoran (u dnevničkom zapisu 24. siječnja 1873. navodi i da je došao do faze u svome istraživanju kada se počinje kretati u krug, cit. po Thorlby 1987: 7),<sup>17</sup> a s druge strane, zbog toga što je, uzevši u ruke Puškinove pripovijesti<sup>18</sup> i viktorijance, prijte svega Dickensa, Elliota,

16 Posebice je u posljednjoj trećini 19. stoljeća i do smrti 1910. Tolstoj igrao vrlo važnu ulogu ne samo kao pisac nego i kao originalan mislilatelj (Ghandhijeva ideja nenasilne revolucije bila je inspirirana njegovom prepiskom s Tolstojem, v. Bilington 1988: 516). A. Suvorin, utjecajan izdavač novina *Novo vrijeme* (*Novoe vremja*), u svom je dnevničkom zapisu u svibnju 1901. napisao sljedeće: „Mi imamo dva cara: Nikolaja II i Lava Tolstoja. Tko je utjecajniji? Nikolaj II. ne može ništa učiniti s Tolstojem, ne može zatresti njegov tron, dok Tolstoj nesumnjivo tresne tron Nikolaja i njegove dinastije” (cit. po Volkov 2008: 6).

17 Problematika motivacije ljudskih postupaka (čini li se nešto zbog društvenoga dobra ili osobnog probitka) trajna je Tolstojeva preokupacija. Zaključak o Petru Velikom kao sebičnom i samoživom caru na neki se način upisao i u epilog *Anne Karenine* jer se i tamo nakon podužer diskusije dolazi do zaključka da pojedincom, unatoč najboljim namjerama, rukovode privatni interesi.

18 Veze između Puškinove proze i Tolstojeva romana već su detaljno istražene i ovdje ću upozoriti samo na neke važnije momente. B. Eĥhenbaum je pisao sljedeće: „Puškin i Tolstoj nalaze se na krajnjim točkama povijesnoga procesa, koji je počeo i završio stvaranjem ruske aristokratske kulture 19. stoljeća. Puškin je bio prvi plemić-inteligent, profesionalni pisac, novinar; Tolstoj je posljednji izdanak te kulture: odcijepivši se od s njim krvlju povezane inteligencije, vraća se zemlji i seljaštvu. Na prvi pogled – potpuna suprotnost i položaja i ponašanja. No, zapravo je riječ o jednoj od onih suprotnosti koje se nadopunjuju jer zatvaraju cijeli povijesni krug” (Eĥhenbaum 2009: 700; v. također i Lenkvist 2010: 8-13). Početak *Anne Karenine* motiviran je Puškinovim stvaralaštvom: pročitavši prvu rečenicu „Gosti s’ezžalis’ na daču grafini” iz njegove nedovršene pripovijesti *Svetskij čelovek o životu u visokom društvu*, zaključio je da tako treba pisati *in medias res* (odatle i prva rečenica u prvom nacrtu romana, naime „Gosti posle opery s’ezžalis’ k molodoy knjagine Vrassskoj”). Eĥhenbaum (2009: 706-708) posebno ističe sljedeće poetološke podudarnosti: 1. Princip prikazivanja čovjeka, pa se ljudi promatraju kao fluidni, neodredivi i neodređeni, kao kod Puškina, a ne kao tipovi, gdje svaki postupak junaka ujedno odražava i njegov karakter, kao kod Dostojevskog ili Gogolja. Odatle kod Tolstoja i težište na imenima, a ne prezimenima, koja su kod Dostojevskog i Gogolja često oznake i karaktera (dok ime, na koje je težište dano kod Tolstoja, bolje od prezimena utjelovljuje ideju o fluidnosti karaktera). Budući da je i sam naziv romana, koji se sastoji od

Thackeraya i Trollopa, odlučio pisati „roman iz svakodnevnog života”. Kako je pisao Boris Eĵhenbaum, „Tolstoj se je ohladio prema povijesti; petrovska je odjeća spala s leđa pripremljenih junaka – i pod njima su se ukazali ljudi 70-ih godina: Oblonskij, Vronskij, Karenin i Levin” (Eĵhenbaum 1969: 83).

Poglavlje nudi pomno čitanje međukulturnih i intertekstualnih dodira, i to posebice u onom aspektu u kojem se „engleska tema” u *Anni Kareninnoj* rabi kako bi se razmotrile neuralgične točke i tjesnaci ekonomske, društvene i kulturne tranzicije te kako bi se artikulirale „prakse pretjerane potrošnje” (engl. *conspicuous consumption practices*), a s ciljem junakovu javne reprezentacije ekonomske i društvene (klasne) superiornosti. Zanima me kako s obzirom na dosad izložene „uporabe” engleske teme, roman koristi različite aspekte engleskog kulturnog nasljeđa u razvijanju teme iskazivanja klasne nadmoći ruskoga visokog društva u tranziciji, kao i u iskazivanju općenitije teme međuovisnosti materijalne kulture i ljudske svijesti/spoznaje i znanja. U drugom me koraku zanima korištenje „engleskog” kao Drugog i *drugosti*: „englesko” označava strano, tuđe, ono što se nalazi s onu stranu domaćeg i poznatog, a što je opet za to domaće i poznato konstitutivno jer – kao što je dosad često pisano – *drugost* je konstitutivni element svake subjektivnosti, kao i sastavni, neodvojivi dio kolektivnih i individualnih identiteta. Svaki identitet ujedno uključuje i svoju razliku, razlika/Drugo je njegova „konstitutivna izvanjkost” (Hall 2006: 361; kurziv u originalu), pitanje o drugosti u samoj je jezgri svakog pitanja o identitetu (Bosanac 2010: 73; Hall 2006). Ono je, kako je pisala J. Blagojević, način postojanja i svakog pojedinca i svake kulture u odnosu na dominantan diskurs u kulturi, što znači da subjekt „nikada nije isti i identičan sa samim sobom jer je uvijek već proizveden odnosom s *drugim*, s *mnoštvenim* drugima, shvaćenima kao *drugom* kulturom, *drugim* jezikom, *drugom* osobom, *drugim* spolom, itd.” (Blagojević 2010: 32; usp. Bauman 2009a). Identifikacija je, uostalom, kao što i sama riječ govori, istodobno prijelazna (što izražava glagolska imenica „identificiranje”) i povratna radnja (što izražava glagol „identificirati se”, usp. Laplanche, Pontalis 1992: 113 i Bauman 2009a: 30-31 i drugdje), odnosno uvijek uključuje određeno prepoznavanje istosti, što znači i sličnosti i razlike, prema nekoj drugoj jedinci, kulturi, jeziku, spolu itd. Moja analiza statusa engleske teme u *Anni Kareninnoj* kani pokazati da se poznata piščeva tvrdnja o ljudima, neuhvatljivima i neukrotivima kao rijeke („Ljudi kak reki”, Tolstoj 1936: 1: LIX; u dnevniku 1861.

---

imena i prezimena junakinje, netipičan za Tolstoja, pretpostavlja se da je i on motiviran nazivom Puškinova romana u stihovima *Evgenij Onegin*. Isto tako, kao što je pisao Eĵhenbaum, prezime Vronskij „zvuci kao namjerna stilizacija”, koja podcrtava povezanost toga lika s junacima iz 30-ih godina 19. stoljeća (Pronskij, Minskij itd., *ibid.*: 709). I ne samo to: prezime Vronskij postoji i kod Puškina, u nacrtu odlomka *Na uglu malen'koj ploščadi* (*ibid.*: 708). 2. Posebice u prvoj redakciji (1873-1875) *Anna Karenina* izgledala je kao nastavak *Evgenija Onegina*. Eĵhenbaum piše o tome da je Anna oživotvorenje Tat'jane (u prvim je varijantama Annino ime bilo Tat'jana Sergeevna Stavrovič!): Tolstoj je Annu stavio u poziciju u koju svoju Tat'janu, u braku sa starijim i neljubljenim generalom, Puškin nije htio (ili nije mogao?) staviti (*ibid.*: 708-709).

19 Nakon prvotnog zanosa, kada je u pismu Strahovu 11. 5. 1873., dva i pol mjeseca nakon početka pisanja *Anne Karenine*, pisao da je njegov roman skoro dovršen (kao i da je to prvi roman u njegovu životu!), pisanje se je odužilo (i inače je Tolstoj poznat kao pisac koji je jako dugo pisao svoja djela te ih često prekrajao i ispravljao) te je Tolstoj upadao u razdoblja dubokog nezadovoljstva: Fetu je pisao da mu je „ta površna žena dosadila” i da roman želi završiti samo kako bi se mogao posvetiti pisanju drugih djela (Eĵhenbaum 1969: 83; v. također Adelman 1990: xvii-xviii). Godine 1874. odlučio je da roman neće završiti, no ipak se predomislio zbog ekonomske potrebe: Feta moli da mu posudi novca kako bi kupio zemlju, ovaj ga odbija, zbog čega na koncu dovršava roman (za nastavke

postavlja pitanje „Može li se za cilj imati samo položaje, a ne karaktere?”, cit. po Eĵhenbaum 2009: 48), može promotriti i kroz suvremeniju metodološku optiku dijalektike Drugoga i *drugosti* kao konstitutivnih za svaki oblik (samo) spoznaje i znanja. U tom se kontekstu fluidnost ljudskog karaktera, njegovo uporno i nezaustavljivo izlaženje iz nametnutih okvira (ambivalentnost, neuhvatljivost, prijelaznost temeljne su karakteristika junaka Tolstojeve proze) što ga je morilo i kao pisca i kao građansku osobu, ne mora vezivati samo uz promjenjive i često nepredvidljive okolnosti ljudskoga života zbog kojih ljudi mogu biti svi i svakakvi – i beskrajno dobri i beskrajno zli, i strpljivi i brzopleti, i mudri i površni itd.,<sup>19</sup> nego i

uz to što pojedinac, konstituirajući se kroz identitetske forme i obrasce *drugosti* („englesko” u ovoj analizi), ujedno proizvodi i vlastitu *drugost*, „odnosno vlastitu kritiku, izloženost, ranjivost i moguću subverziju” (Blagojević 2010: 31). Ili, riječima Zygmunda Baumana, „Uvijek kada govorimo o identitetu, u primisli nam je nejasna slika sklada, logike, dosljednosti: svega onoga što toku našeg iskustva – na naš vječni očaj – kao da tako strašno i grdno nedostaje. Potraga za identitetom je neprekidna borba da taj tok zaustavimo ili usporimo, da učvrstimo fluidno, damo oblik bezobličnom. (...) A, ipak, identiteti ne samo da ne uspijevaju usporiti, a kamoli zaustaviti taj tok, oni su sve više nalik komadićima kore koji se uvijek iznova stvrđavaju na vrhu vulkanske lave samo da bi se ponovno rastalili i rastopili prije nego što se dospiju ohladiti i skrutnuti. (...) Identiteti izgledaju fiksirani i čvrsti samo kad ih se, i to na trenutak, pogleda izvana. Pokazuje se da je sva čvrstoća, koju eventualno imaju kad ih se razmatra iz nutrine vlastitog biografskog iskustva, krhka, ranjiva i stalno razdirana smičnim silama koje razotkrivaju njenu fluidnost te unakrsnim strujama koje prijete da će razderati i odnijeti svaki oblik koji bi identiteti mogli poprimiti” (Bauman 2011: 83).

Tolstojev roman, premda je nastao stoljeće prije prodora postmoderne filozofije i postmodernističke književnosti, govori (između ostalog) i o jednoj suštinskoj i temeljnoj postmodernoj premisi: da je pozicija pojedinca i kolektiva u kulturi (kako navodi Blagojević, „nas kao subjekata koji nastaju u kulturi”, 2010: 32) uvijek već „(eks)pozicija *drugosti*” (ibid.). Drugim riječima – identiteti kao stabilne kategorije ne postoje, postoje samo (eks)pozicije.<sup>20</sup> U tome se Tolstojev roman i (post)moderna kultura vrlo blisko prepleću.

Kako bih oprimirala ciljeve ovog poglavlja, u drugom dijelu pomno ću pročitati dva motiva/tematska sklopa: 1. neimenovanog engleskog romana s kojim se upoznajemo, kao što sam ranije pisala, gotovo na početku romana, a koji je neraskidivo vezan uz Annin siže, i 2. braka te s tom društvenom institucijom povezanih rodni, klasičnih i monetarnih odnosa. Obje teme i dinamika njihova razvoja u strukturi *Anne Karenine* ilustrativno svjedoče ne samo o međuovisnosti materijalnosti i međuljudskih odnosa, nego i o tome da granice materijalnoga svijeta doista određuju i granice ljudske spoznaje i znanja, kao i o nestabilnosti kategorije Drugoga i *drugosti*. Potonje (već spomenuta „dijalektika duše” u interpretaciji Černyševskog) temeljni je „nevidljivi pokretač” ne samo odbačenog romana, nego i cjelovitog Tolstojeva stvaralaštva, zahvaljujući kojemu se ono može doista promatrati kao most prema modernom romanu struje svijesti i postmodernističkoj poetici rascijepljenosti, fragmentarnosti, hibrida, „svijeta kao teksta”, a identiteta kao točke susretanja, točke „prošivnog boda između diskurza i praksi koje pokušavaju ‘interpelirati’, govoriti nam ili nas usidriti kao socijalne subjekte određenih diskurza s jedne strane, i

---

romana u časopisu primao je stanoviti honorar). Primivši korekture iz *Ruskog vjesnika*, pisao je Strahovu da je cijeli roman „neskladan i loš” (ibid.). Ta frustracija Annom jedan je od glavnih razloga zbog kojega u finalnoj verziji romana toliko važno mjesto ima i Levin (od ukupno 11 nacrti budućeg romana, Levin se pojavljuje razmjerno kasno, tek pred kraj!). U prvim verzijama budućeg romana glavni je junak bio Aleksej Karenin (roman je kanio pobuditi sućut prema njemu, po jednoj varijanti Aleksej nakon razvoda umire). U jednoj su verziji oba supružnika opisana kao nimalo simpatična junaka – Anna je bila „debelata do odvratnosti” (Tolstoj 1939: 18). Anna ga je ogorčavala jer se je opirala njegovoj kontroli, činila je postupke suprotno njegovoj volji i postajala ono što on sam nije inicijalno zamislio: na tu je frustraciju odgovorio pripovijješću-remek djelom *Kreutzerova sonata*, koju je njegova supruga, Sofija Tolstaja, doživjela kao finalni obračun s njihovim brakom te je odgovorila do nedavno posve nepoznatom pripovijješću *Čija je krivnja?* (*Čja vina?*), gdje temu preljuba i obiteljske (ne)sreće razmatra iz ženske perspektive. [A. Ahmatova je *Kreutzerovu sonatu* okarakterizirala kao „najgenijalniju glupost koju sam ikada čitala” („samaja genial'naja glupost', kakuju ja kogda-libo čitala"). Tijekom cijeloga svojeg života nije mu na pamet palo da žena nije samo žrtva nego i sudionica, barem 50 posto”; Čukovskaja 1980: 133].

20 Na psihoanalitičko poimanje identifikacije ovdje je korisno podsjetiti: naime, Edipov kompleks uključuje promatranje roditeljskih figura kao istodobnih objekata ljubavi i suparništva, čime se podvojenost „umeće (...) u samo središte toga procesa” (Hall 2006: 359). Pozivajući se na Freudov tekst *Žalovanje i melankolija* (engl. *Mourning and Melancholia*), S. Hall podsjeća da identifikacija „nije ono što veže nekoga za objekt koji postoji, nego ono što veže nekoga za napušteni objekt-izbor. Ona je u prvom redu ‘oblikovanje prema drugom’ koje nadomješta gubitak libidinalnih zadovoljstava prvotnog narcizma. Utemeljena je u fantaziji, projekciji i idealizaciji” (ibid.).

procesa koji proizvode subjektivnosti, koji nas konstruiraju kao subjekte koji mogu biti 'iskazani', s druge strane" (Hall 2006: 362; usp. Oraić Tolić 2005: 80, 121).

## 2. Engleski roman

Neimenovani engleski roman, što ga Anna čita tijekom vožnje vlakom od Sankt-Peterburga do Moskve te dok čeka povratak svog supruga kući, ima dalekosežne posljedice po njezin život. Neposredno prije nego što je, nakon uspješno riješene bračne krize Oblonskih i nakon fatalnog susreta s Vronskim, otvorila stranice engleskoga romana, činilo se da je zadovoljna svojim životom: „Hvala Bogu, sutra ću vidjeti Serjožu i Aleksija Aleksandroviča, pa će moj život, dobri i navadni, poteći starom kolotečinom“ (1: XXIX). Ali čitanje neimenovanoga engleskog romana njezinu žudnju da napusti zamorni svakodnevni život koji je okružuje čini gotovo opipljivom (opipljivom kao što je bila i hladna površina nožića za papir kada ga je prislonila uz obraz):

Ana Arkadijevna čitala je i razumijevala, ali joj je bilo neugodno čitati, to jest pratiti odraz života drugih ljudi. I suviše je željela sama živjeti. Ako je čitala kako junakinja romana njeguje bolesnika, prohtjelo joj se da nečujnim koracima hoda po sobi bolesnikovoj; ako je čitala o tom kako član parlamenta drži govor, htjelo joj se samoj držati taj govor; ako je čitala o tom kako je lady Mary jahala na konju s čoporom pasa i dražila svoju nevjestu i sve udivljavala svojom smionošću, željela je sama to činiti. No raditi nije imala što pa se, premećući svojim malenim rukama glatki nožić, silila na čitanje (1: XXIX).

Premda se morala „siliti na čitanje“ (engleski je roman za nju u prvom redu oblik eskapizma, bijeg od dosade i praznine, neispunjenosti vlastita života), ubrzo je njezina želja da ostvari „englesku sreću“ postala ne samo artikuliranija nego i sveprožimajuća, usporedo s time kako se je ponor između stvarnosti i fikcije u njezinoj svijesti sve više zamučivao, kao da se fikcija – kao u poznatoj rečenici Marka Twaina – razlikuje od stvarnosti po svojoj kredibilnosti. Protagonist engleskoga romana postaje za nju onoliko realističan koliko i njezin osjećaj dubokoga unutarnjeg nezadovoljstva trenutačnim (obiteljskim) životom:

Junak romana već je počeo dobivati svoju englesku sreću, baronetstvo i imanje i Ana je željela putovati s njim zajedno na to imanje, kadli najednom osjeti da bi se on morao stidjeti upravo toga (1: XXIX).

Slični se osjećaji nelagode i srama ponavljaju nakon Annina povratka kući. Naizgled se njezin život vraća u normalu, ali – ponovno – nakon što nastavi čitati engleski roman, njezin je osjećaj unutarnje ravnoteže dubinski narušen:

Bilo joj je drago što nije nikamo otišla i što je tako lijepo provela tu večer. Bilo joj je tako olako i bila je tako mirna, tako je jasno vidjela da je sve što joj se na željeznici činilo tako važno bio samo jedan od običnih ništavnih slučajeva društvenoga života i da se ni pred kim, ni pred sobom, nema zbog čega stidjeti. Sjela je uz kamin s engleskim romanom i čekala muža. (...) Stisne joj ruku i ponovno poljubi. „On je ipak valjan čovjek: istinoljubiv, dobar i izvanredan u svojoj sferi – govorila je Ana u sebi, vrativši se u svoju sobu, kao da ga brani pred nekim koji ga je optuživao i govorio da ga nije moguće ljubiti. – Ali kako su mu se uši tako čudno izdigle? Ili se ošišao?...“ (1: XXXIII).



Detaljima kao što su Kareninove uši „koje strše“ – a koje je, kao što je Anna primijetila nakon prvog susreta s njim na kolodvoru po povratku iz Moskve, „najednom dobio“ (1: XXX) – Tolstoj ovdje doista majstorski plete mrežu romana satkanu od detalja koji se ponavljaju i čije kretanje,<sup>21</sup> ako ih čitatelj dovoljno pomno prati, otkriva što će se dogoditi te sitne, ali krucijalno važne nijanse u emocionalnom stanju junaka, i prije samoga razvoja radnje. Premda se je činilo da je Anna uspjela zanemariti emocionalni efekt koji je knjiga na nju proizvela, engleski roman ju nastavlja uhoditi, stvarajući tenzije u njezinom naizgled mirnom i uravnoteženom obiteljskom životu.

Potruga za „engleskom srećom“, imaginarnom, ali (pr)opisanom i normiranom u engleskom romanu, nastavlja se do samog kraja Annina života. U svom ga najbližem okružju nalazi u salonu Betsy Tverske. Naime, društveni život ruske aristokracije odvija se, između ostalog, i u „engleskom salonu“, koji je odigrao znatnu ulogu u razvoju ljubavne priče između Anne i Vronskog. Jedan je salon Betsy Tverske, drugi – Lidije Ivanovne. Dok je salon Betsy Tverske sav prožet engleskim kulturnim markerima (to je, kako navodi Lonquist, „najviše englesko“ mjesto u peterburškom životu Vronskoga, Lenkvist 2010: 37), salon Lidije Ivanovne – premda također pod utjecajem engleske kulture (Aleksij Karenin, dolazeći u Betsyn salon, govori da je kod Lidije susreo sir Johna, misionara koji je pripovijedao o indijskom životu) – prožet je čudoređem i ozbiljnošću. Kareninov je prostor, dakako, salon Lidije Ivanovne; Annin je prostor – salon Betsy. U njemu se igra kriket, a žene – označavajući tako svoju emancipaciju i pristajanje uz nove modne običaje – puše. Cijelim salonom vlada lakoća komunikacije, sloboda u odnosima među spolovima te površnost u komunikaciji, na što upućuju i engleske fraze „small-talk“ i „we'll have a cosy chat“, koje Betsy često koristi.

Zašto je spomenut salon Betsy Tverske, kao i njegova povezanost s imaginarijem engleskog, važan? Osim što je Betsy bila možda i presudna posrednica između Anne i Vronskoga, na podlozi salona razvija se i njihova ljubavna priča, i to upravo zato što je, kako je navela i B. Lonquist, „engleski svijet Vronskih (i Alekseja, i njegove rođakinje Betsy) uvukao u sebe Annu i na nju počeo djelovati“ (ibid.: 38). S obzirom na važnost uzročno-posljedičnih veza i u ovom Tolstojevu romanu i u njegovu stvaralaštvu u cijelosti,<sup>22</sup> ne iznenađuje što je i zajednički život Anne i Vronskog na njegovu imanju Vozdviženskoe prožet sličnom atmosferom prijetvornosti, neprirodnosti, stranosti, praznine i površnosti. U tom smislu ovakav razvoj problemskih čvorišta povezanih s „Anninim engleskim romanom“ možemo tumačiti kao forme artikulacije različitih stadija Anninog naivnog čitanja, odnosno kumulacije njezina (ne)razumijevanja da stvarnost književnosti nije i ne može biti identična stvarnosti života: stvarnost je u književnost transponirana, ali nizom umjetničkih postupaka koji – prizovem li ruskog formalista Viktora Šklovskog – tu stvarnost očuđuju do mjere da je čine Drugom, *drugošću* (spomenutom „konstitutivnom izvanjakošću“) književnoga djela. Premda je Vladimir Nabokov rezolutno odbijao povlačenje paralela između Anne Karenine i Emme Bovary (za jednog od najvećih štovatelja Tolstojeva stvaralaš-

21 Osim motiva Kareninovih ušiju, važni su „glasni detalji“ sljedeći: vlak, snovi Anne i Vronskog (jedan san odražava drugi), ložac, vatra i željezo, medvjed/lov i Annina putna crvena torbica. Upućujem, osim na Eihenbaumova kanonska istraživanja Tolstojeva stvaralaštva, i na vriednu studiju B. Lonquist (Lenkvist 2010; v. također Nabokov 1999).

22 Tolstoj je djelo promatrao kao labirint spojeva (rus. *labirint sčeplenij*): misli, motivi i problemski sklopovi nemaju smisla sami za sebe, nego jedino u cjelini književnog djela. Ishodeći iz takvog poimanja književnoga djela, u pismu N. N. Strahovu 23. i. 26. 4. 1876. odgovorio je i onim kritičarima romana *Anna Karenina*, koji su mu spočitnuli preveliku duljinu romana (a u odnosu na za pisca takve reputacije banalnu temu preljuba): „Kada bih htio izreći riječima sve ono što sam htio izreći romanom, morao bih napisati isti roman koji sam napisao. I ako sada kritičari smatraju da bi feljtonom mogli izraziti ono što sam ja htio reći, pozdravljam ih. (...) no svaka misao, izražena riječima na poseban način, gubi svoj smisao, strašno se snižava kada se izvlači iz veza u kojima se nalazi“ (Tolstoj 1984: 785). U *Anni Kareninnoj* se neki motivi i slike toliko često ponavljaju da je jasno da „slučajne podudarnosti“ ne postoje. Struktura romana temelji se na „glasnim detaljima“ koji se ukrštavaju, miješaju i isprepleću pa jedna komponenta književnog djela ujedno daje značenje cjelini, a interpretacija romana iz vizure jednog ili drugog detalja može ponuditi nova, svježa čitanja.

tva, Anna je „obrazac ženstvenosti”, „demonška ljepotica” koja je graciozno i mudro, poput boginje Atene, otela Vronskoga Kitty, a Emma je banalna „provincijalna fantazerka, sentimentalna raspuštenica”, Nabokov 1999: 222), njih se doista može povezati na razini načina na koje su razumijevale pročitana književna djela.<sup>23</sup>

Oživotvorenje engleskoga romana Anna nalazi prvo u figuri Vronskoga (koji se češće od drugih junaka koristi engleskim jezikom u komunikaciji), potom u Betsyinu salonu te ga – na koncu – posve reproducira u svom zajedničkom životu s Vronskim na njegovu imanju. Međutim, kako primjećuje i Dolly (kroz čiju perspektivu promatramo Annin „engleski život” s Vronskim<sup>24</sup>), cijela je kuća ostavljala „na nju dojam izobilja i koketerije i one nove europske raskoši, o kojoj je čitala u engleskim romanima, ali koju još nikad nije vidjela u Rusiji i na selu” (6: XVIII; istaknula D. L. V.). Ušavši u sobu Annina djeteta, pripovjedač navodi:

Raskoš, koja je prenerazila Darju Aleksandrovnu u čitavoj kući, zapanji je još većma u dječjoj sobi. Tu su bila i kolica, naručena iz Engleske, i stalci za hodanje i posebno uređeni divan, poput biljara, za puzanje, i ljuljačke i kade osobite, nove. Sve je to bilo englesko, čvrsto i dobro i očigledno vrlo skupo. (...) Začuvši Anin glas, uđe na vrata kićena, *visoka Engleskinja neugodna lica i nečista izraza*, potresajući užurbano svijetlim kovčicama i smjesta se stane opravdavati premda je Ana nizašto nije krivila. Na svaku riječ Aninu odgovarala je Engleskinja užurbano nekoliko puta: ‘yes, my lady’ (6: XVIII; istaknula D. L. V.).

23 Kao i Anna, i Emma je naivna čitateljica. Flaubert inače vrlo detaljno navodi Emminu lekturu (čitala je različite pisce – od W. Scotta i V. Hugoa do Bernardina de Saint-Pierrea i Lamartinea). Time se – kao i u Tolstojevu romanu – govori o tome da je ključna tragedija Flaubertova romana, ključna tragedija Emme, u tome što nije shvaćala, kao ni Anna, da stvarni život nikako ne može doseći ideale postavljene u romantičnim, sentimentalnim romanima koje je čitala. Dakle, samoubojstvo i jedne i druge junakinje posljedica je procjepa koji postoji između fikcije i faksije/stvarnosti – odnosno toga što je Emma bila, kao i Anna, naivna, nekompetentna čitateljica jer je književnost smatrala neposrednim odrazom stvarnoga života. Uostalom, Emmini ljubavnici doista se mogu čitati kao parodije poznatih književnih junaka – Rodolf bi tada bio parodija romantičarskoga junaka bajronovskoga tipa, a Leon – parodija romantičarskoga junaka verterovskoga tipa. No, prema nekim istraživačima, između ostalih i prema velikom rusko-američkom piscu Vladimiru Nabokovu, tu sličnost među tim romanima staje: Flaubert je u svojem romanu htio prikazati prirodu, narav provincijalne sredine – Emma je u tom smislu bila utjelovljenje malograđanske površnosti. Nabokov stoga govori da Emma Bovary nema ništa zajedničko s Annom Kareninom – Emma Bovary živi u zarobljeništvu „dvostruke iluzije” – mjesta i vremena: ona uvijek želi biti tamo gdje nije, uvijek misli da je trava u susjedovom vrtu zelenija, s druge strane vjeruje da život koji je pred njom mora biti bolji, ljepši, kvalitetniji od onoga koji sada živi. Bovarizam uostalom i označava gubljenje smisla za realnost kao posljedice iluzorne, pogrešne, izvitoperene predodžbe čovjeka o sebi i svome mjestu u svijetu. Za razliku od toga, Anna Karenina – unatoč tomu što je nekompetentna čitateljica – nije ni provincijalna ni sentimentalna ni površna. Samoubojstvo Anne nije posljedica njezine nemogućnosti da usuglasi stvarni život i fikciju, maštu; ona nema pogrešnu, iluzornu sliku o sebi i svome mjestu u svijetu, kao što je to imala Emma Bovary. Upravo suprotno. U svom monologu uoči tragične pogibije ona napokon izražava ono što ju je tijekom života morilo: naime, osjećaj da je sve što je okružuje obmana i laž.

24 G. S. Morson navodi da je, promatramo li *Annou Kareninu* kroz lik koji najbolje utjelovljuje „rukovodeće vrijednosti” (Morson 1988: 4), upravo Dolly glavna junakinja.

Kao što je primijetila i Barbara Lonquist, fizički izgled Engleskinje (njezino neugodno lice i nečist izraz) simbolizira i njezinu moralnu nečistoću i neugodnost (Lenkvist 2010: 12, 40). Tu je tezu lako potkrijepiti i Dollynim reakcijama na imanje Vronskoga, gdje je za nju sve viđeno Drugo, *drugost* – strano, tuđe, nepristupačno, u teatralnosti i neprirodnosti opasno kao i („engleski”, kapitalistički, industrijski) vlak pod čijim je tračnicama skončao Annin život. Pritom je zanimljivo naglasiti da Dolly intuitivno uviđa (što i sama Anna potvrđuje na kraju Dollyna posjeta) Anninu (neizlječivu) melankoliju. Engleski roman, pretočen u život, nije ostvario njezina očekivanja – na imanju Vronskoga žive „tuđi ljudi”, vlada „novi bonton”, a Anna je domaćica samo u vođenju razgovora (6: XXI), što čini da Dolly zaključi kako se odrasli ponašaju neprirodno, kao „kad se sami bez djece igraju dječje igre” (ibid.): „Čitav taj dan činilo joj se da igra u kazalištu s glumcima boljima od sebe i da njezina slaba igra kvari čitavu stvar” (ibid.). Konač-



no, ime Annie, koje je Anna nadjenula svojoj kćeri (taj se čin može promatrati kao još jedan u nizu kojima Anna kani ostvariti svoju „englesku sreću”), dano joj je – kako Anna sama ogorčeno govori Dolly – jer ona zapravo „nema imena. To jest, ona se zove Karenjina” (6: XVIII).

Spomenuti primjeri potvrđuju konstitutivnost Drugoga i *drugosti*, kao i dinamičnost te, u svojoj pokretljivosti, neuhvatljivost i individualnih i kolektivnih identiteta, no i to da pojedinac, kako sam ranije navela, artikulirajući se i pozicionirajući kroz forme i obrasce Drugoga i *drugosti* („engleski roman na ruski način”) *ujedno proizvodi i vlastitu drugost* – izloženost, kritiku i ranjivost, što bi moglo biti i jednim od uzroka Annine melankolije: ona, konačno, napuštajući obitelj, nije ostala samo bez supruga i sina, nego je postala i bezimena. Jer, da prizovem Halla, „Subjekt je proizveden ‘kao učinak’ kroz diskurz i unutar njega, unutar određenih diskurzivnih tvorbi, i *ne postoji, kao što sigurno nema ni transcendentalni kontinuitet ili identitet od jedne subjektne pozicije do druge*” (Hall 2006: 366; istaknula D. L. V.).<sup>25</sup> Specifičnost je Tolstojeva romana u tome što nove – i u suvremenosti aktualne, relevantne i svježije – repertoare značenja stvara na temelju kretanja subjektivnih pozicija od jednih do drugih koja su obilježena prije nizom prekida i procjepa nego „transcendentalnim kontinuitetom”, a što je pak usko povezano i s nestabilnošću kategorije Drugoga i *drugosti*. Jer u romanu su svi potencijalni Drugi: *drugošću* nisu obilježeni samo ekonomski Drugi (seljaci i sluge),<sup>26</sup> zbog „ušiju koje strše” *drugost* obilježava – nakon Annina zaljubljanja u Vronskog – i Karenina, pa i samog sina Serežu.<sup>27</sup> Dolly, koja je Anni zavidjela ne samo na aferi s Vronskim, nego i na stilu puzanja „čudesno drage” Annine kćeri (6: XVIII), na imanju Vronskoga u tragičnoj ruskoj junakinji vidi *neku drugu* Annu, nikako ne onu kojoj je na aferi zavidjela (i, obrnuto, Levin nakon susreta s Annom ne vidi više njezinu stranost, *drugost*, neprirodnost, palost, nego upravo suprotno: ona za njega postaje ono utjelovljenje ženskoga koje Kitty, nagađam, nikada neće biti, o čemu će kasnije biti više riječi). Englesko, na koncu, i samu Annu čini Drugom – cijela je afera s Vronskim stavlja u decentrirano, izmješteno mjesto u odnosu na normiranu paradigmu, pa je njezin završetak pod tračnicama „engleskoga” vlaka zapravo vrlo logičan završetak.

Čitan iz perspektive statusa, dinamike i razvoja engleskoga kao Drugoga, Tolstojev roman omogućuje da pitanje s početka poglavlja „tko je Drugi” – u svjetlu fokalizacijski dinamične strukture Tolstojeva romana i uvida da je „Drug (...) tako prije povezan s određenom perspektivom i relacijom, nego s konstitutivnim obilježjima” (Kolanović 2016: 108) – preformuliramo u: „tko, u suštini, *nije* Drugi” (usp. Blagojević 2010; kurziv u originalu)?

U posljednjem dijelu poglavlja pozabavit ću se aspektima proizvodnje Drugoga i *drugosti* kroz motiv novca, koji se promatra kao onaj aspekt materijalne kulture koji ima tu apsolutnu moć da, kao što su pisali različiti istraživači

25 Ili, riječima D. Oraić Tolić, „Identitet je u modernoj kulturi bio neprobojan i tvrd poput vrućih granica ograđenih bodljikavom žicom. Prelaženje tih granica nosilo je u sebi smrtnu opasnost ili uopće nije bilo moguće. Identitet je u postmoderni postao stjenovit i prohodan poput mekih granica na kojima ne treba ni osobna iskaznica. Pa ipak, koliko god bile nevidljive, granice identiteta nisu beskrajne. One su poput vlastite kože – ne mogu se mijenjati bez rizika” (Oraić Tolić 2005: 80; usp. 10-11).

26 Tema izrabljivanja sluga i seljaka opće je mjesto u Levinovim razmišljanjima te se čini da je problematika povezana sa seljaštvom temeljna centripetalna sila u njegovim dugim i iscrpljujućim diskusijama s braćom i drugim junacima. Istodobno, kako je primijetio i J. Markels, „taj je seljak također retorički odustan, i vidljivo i nevidljivo, iz interakcija i svijesti drugih središnjih likova u njihovim sretnim i nesretnim obiteljima” (Markels 2003: 50-51). Seljaštvo je vidljivo u dijelovima teksta koji su posvećeni, primjerice, Stivinoj prodaji šume u besćenje kako bi pokrio svoje novčane dugove, temi unapređenja poljoprivrede ili edukaciji seljaštva, ali su gotovo posve odsutni (osim kada junaci progovore francuski jer ne žele da sluge razumiju što govore) iz prikaza svakodnevnog života aristokratskih obitelji Oblonskij, Ščerbackij, Karenin i Levin unatoč neizgovorenoj, ali samorazumljivoj činjenici da su njihovi životi u velikoj mjeri bili temeljeni na „nekom obliku nevidljiva izrabljivanja” (ibid.: 51). Zbog te je retorički izazovne „nevidljive vidljivosti” seljaštva u romanu *Anna Karenina* primjer intrigantne književne imaginacije klase kroz neuhvatljivost, ili čak potpuno izbjegavanje, njihove direktne artikulacije.

27 „I sin je isto tako kao i muž proizveo u Ani osjećaj nalik na razočaranje. Zamišljala ga je boljim nego što je doista bio” (1: XXXII).

(v. sljedeće poglavlje u ovoj knjizi), promijeni društvene hijerarhijske odnose, kao i kroz složenu temu braka, koji je u Tolstojevu romanu s monetarnim odnosima doveden u blisku vezu.

### 3. Novac – brak – klasa

Premda su neki istraživači, analizirajući prirodu ekonomskih odnosa u ruskom postreformacijskom razdoblju (razdoblju nakon Krimskoga rata i reforme seljaštva 1861.), govorili o tome da je tranzicija iz pretkapitalistička u kapitalističko bila nemoguća zbog u suštini feudalne organizacije ekonomije (v. Pipes 1995),<sup>28</sup> u Tolstojevu romanu novac jest jedna od *korijenskih metafora* (engl. *root metaphor*, Shell 1995), odnosno jedan od središnjih motiva koji strukturira zaplet, potiče razvoj radnje te dobro ilustrira kompleksnost odnosa između znanja, spoznaja i materijalnosti, kao i punu složenost odnosa među klasnim strukturama i materijalnom kulturom. Stivin kronični nedostatak novca značajno oblikuje njegov svakodnevni život: njegova odluka da Levina odvede u „Englesku” umjesto u „Ermitaž” posljedica je neugodne činjenice da „je ondje bio više dužan nego u ‘Ermitageu’” (1: IX). Dollyno preseljenje na selo povezano je s nedostatkom financijskih sredstava. Vronskij je za svoju klasu posve netipičnim i neuobičajenim činom, poklanjanjem 200 rubalja udovici tragično poginulog ložača na početku romana, htio zadiviti Annu. Ona je – citirajući svojim samoubojstvom u sedmom poglavlju smrt ložača u prvom – „zatvorila” narativni krug i dala nam naslutiti da znamenita rečenica u njezinom predsmrtnom monologu, naime „sve je laž, sve prijevara, sve zlo” (7: XXXI), obuhvaća i samog Vronskog, koji je od početka – činom tobože filantropskog, a u načelu sebičnim interesima motiviranog postupka – bio laž, prijevara i zlo. Zanimljivo je da je i drugi muškarac u njezinu životu, Aleksej Karenin, smatrao da će novac, što joj ga je poslao u pismu u kojem je izrazio svoju spremnost da joj oprost, baciti drukčije svjetlo na njega te je „zlatnim mostom” sazdanim od poslanoga novca vratiti kući:

Pročita pismo i ostane njime zadovoljan, osobito time što se sjetio priložiti novac; nije bilo okrutne riječi, ni prijekora, ali nije bilo ni popustljivosti. Glavno je što je bio postavljen zlatni most za povratak (3: XIV).

Majka Vronskoga, nezadovoljna zbog njegove ljubavne veze s Annom, kažnjava ga time što mu prestaje slati novac, što čini Vronskoga nesigurnim u pogledu njegove i Annine za-

28 Unatoč čuvenoj izjavi N. Černyševskog iz 1863. godine, naime da je Rusija mogla zaobići kapitalizam i krenuti izravno u socijalizam (u djelu *Što da se radi? – Čto delat?*), 1860. osnovane su prve poslovne banke (do tada je Rusija imala dvije banke u vlasništvu i pod upravljanjem države, Pipes 1995: 207). No, kako tvrdi povjesničar R. Pipes, u uvjetima (dubinski) tradicionalne ekonomije, koja u nekim svojim ključnim značajkama nije napuštala feudalna pravila staroga moskovskog carstva, kapitalizam „nije mogao pustiti korijenje” (ibid.: 206). Za razliku od Engleske, gdje je, kako je ranije spomenuto, prva vožnja vlakom naglana suvremenike da zaključe kako je feudalizam zauvijek otišao, društvena struktura fiks(ira)nih klasnih odnosa, unatoč popularizaciji željeznikog sustava, nije se značajnije narušila u Rusiji u posljednjoj trećini 19. stoljeća. Umjesto novca, glavni je oblik kapitala bila roba, konkretni predmeti koji su se razmjenjivali, što je ruskoj trgovini davalo pretkapitalistički karakter. Akutni nedostatak novca je, kako tvrdi Pipes, „bio dovoljan razlog koji je u Rusiji zaustavio razvoj klasnih odnosa usporedivih sa zapadnom buržoazijom klasičnog doba kapitalizma” (ibid.: 192). (O semiotici nemoći monetarne razmjene u sovjetskom kontekstu v. sljedeće poglavlje u knjizi).

jedničke budućnosti. U slavnom dijalogu Levina i Stive, gdje potonji optužuje Levina da je „natražnjak” jer nije želio pružiti ruku trgovcu Rjabininu (koji je kupio šumu od Stive) te ga je podsjetio na „slijevanje staleža”, Levin odgovara:

Reći ćeš opet da sam natražnjak ili još kakvu strašnu riječ; ali ipak zlovoljan sam i teško gledam to svestrano osiromašenje plemstva kojemu pripadam i kojemu, unatoč slijevanju staleža, vrlo rado pripadam... I to osiromašenje ne zbog raskoši. To ne bi bilo zlo; preživjeti gospodski, to je plemićki posao, što samo plemići umiju (2: XVII).

Društvene, psihološke i kulturne posljedice problema vezanih uz lošu financijsku situaciju protagonista i loše vještine upravljanja novcem toliko su često u romanu izražene da se može tvrditi da su novac i materijalna kultura općenito neke od ključnih tema romana te da bi razumijevanje srodne logike književnih i ekonomskih oblika trebalo biti od velike važnosti za razumijevanje *Anne Karenine*. Međutim, u kontekstu teme koja me ovdje zanima, treba naglasiti da nedostatak novca gotovo uopće ne pridonosi radikalnijem mijenjanju postojećih društvenih odnosa i hijerarhije. Ipak, Kareninova nada (naivna?) da će Anna prihvatiti njegov oprost zahvaljujući novcu koji je pismu priložio, potaknula me je da monetarnu problematiku promotrim u međuovisnosti s temom braka: jer koliko je novac nemoćan, toliko je brak kao društvena institucija moćan. Konačno, kao što sam ranije navela, napuštajući obitelj, Anna istodobno gubi i identitet.

Miješanju klasa u onodobnoj Rusiji, kako su pisali različiti istraživači, gotovo nimalo nije doprinijela veća i lakše dostupna mogućnost mobilnosti (vlakom, primjerice). Rusija u drugoj polovici 19. stoljeća Rusija je fiks(ira)nih klasnih odnosa. Odnos Levinova brata Nikolaja sa ženom iz javne kuće nije pridonio njezinom uspinjanju na klasnoj ljestvici, nego je pospjelo i ubrzalo njegov pad, simbolički izražen metaforom njegove (neizlječive) bolesti i teške, tjelesnim mukama ispunjene smrti. Ipak, ta složena tema (kao ni druge teme u Tolstojevu opusu, ni ova nije onoliko jednostavna koliko se na pravi pogled čini) pruža plodne uvide u neke aspekte materijalne (ekonomske) povijesti toga vremena, i to posebice pogledamo li drugu sižeju liniju u Tolstojevu romanu, odnosno naizgled savršeni brak Levina i Kitty. Određena doza pragmatizma vezuje se uz odabire oba partnera: Levin odabire Kitty zbog toga što su druge dvije sestre iz obitelji Ščerbackij bile zauzete (1: VI), a Kitty na početku odbacuje Levinovu prosidbu, ne samo zato što je zaljubljena u Vronskog, nego i zato što njezina majka smatra da „ruralni”, priprosti Levin nije dovoljno plemenit za njezinu kćer. U tom kontekstualnom okviru, prikaz bračnih interakcija između Levina i Kitty nudi vrlo zanimljiv i intrigantan način zamišljanja klase u Tolstojevu romanu. Jedna od ilustrativnijih scena odvija se u petoj knjizi, kada Levin prima pismo bratove ljubavnice Marije Nikolaevne, iz kojega saznaje da mu je brat na samrti te da se preselio u provincijski grad zbog toga što si život u gradu više nisu mogli priuštiti. Levin ne dopušta Kitty da putuje s njim „zbog toga samo što je ondje ona ženska s kojom ti ne možeš dolaziti u doticaj” (5: XVI). Unatoč tomu što ga Kitty na koncu prati,

s njom je bio nezadovoljan zato što se nije mogla odlučiti da ga pusti kad je to bilo potrebno (i kako mu je čudno bilo misliti da se on, koji još tako nedavno nije smio vjerovati toj sreći da bi ga ona mogla ljubiti, sada osjeća nesretan zato što ga ona previše ljubi!), a nezadovoljan na sebe što nije izdržao. Još se manje u dubini duše slagao s tim, jer ona nema posla s onom ženskom, koja je s bratom, pa je s užasom mislio na svakovrsne sukobe, koji mogu nastati, mislio je da dršće od odvratnosti i užasa (5: XVI).

Ovakav isključiv i klasno determiniran Levinov stav (usp. s njegovom ranijom izjavom da se „palih žena” boji kao Stiva pauka) čini vidljivima različite intrigantne aspekte klase kao mjesta proizvodnje značenja u *Anni Kareninoj* jer pod posebnim kutom osvjetljuje barem jedan važan problem. Prvo, ovaj odlomak potvrđuje da se, kao što se tvrdi i u nekim drugim poglavljima u ovoj knjizi, kategorija klasnog ne može promatrati izdvojeno od drugih društvenih odnosa: rodnih, rasnih, nacionalnih i dobrih. Žena postaje povijesni subjekt i potvrđuje se kao pripadnica određene klase isključivo kroz rodnu (mušku, tj. Levinovu) klasnu poziciju.<sup>29</sup> Padom Anne Karenine pod vlak, koji simbolizira ne samo industrijsku,

29 Spomenula bih ipak da je druga polovica 19. stoljeća bilo razdoblje intenzivnih rasprava o „ženskom pitanju“. Esej J. S. Milla *Podčinjenost žene* (*The Subjection of Women*, 1869), koji poziva na žensku emancipaciju, bio je preveden na ruski i vrlo popularan u krugovima aristokracije. I Tolstoj je s Millovim esejom bio upoznat.

kapitalističku Europu nego i Prvo/*prvost* engleskog u zamišljanju ruske aristokracije, Tolstoj ju briše i iz povijesti (i – obrnuto – slanjem Vronskog u srpsko-turski rat, pisac čini sofisticiran, i ne samo narativni, nego i politički potez jer ga iz muškarcu neprimjerene uloge protagonista u ljubavnoj priči o preljubu razmješta u njegovo tradicijski primjerenije mjesto u paradigmi: on postaje ratnik, odnosno povijesni subjekt).

U tom smislu valja istaknuti da nije samo Levin lik koji se može opisati u odnosu prema viktorijanskom intertekstu (prisjetimo se, Stiva Levina opisuje kao „Dickensonova gospodina”), nego i Kitty. Ako smo najbližu srodnicu Anne Karenine iz svijeta književnosti mogli vidjeti u Flaubertovoj Emmi Bovary, najbližu bismo poveznicu Kitty mogli naći u Amy Dorrit iz Dickensovog romana *Little Dorrit*. Kitty se može promatrati kao „još jedna dickensonovska alegorija ženske dužnosti i opraštanja, anđela u kući, zbog njezine potpuno nesebične predanosti svojoj obitelji i svima ostalima” (Markels 2003: 42). Ironično, ipak, brak s Kitty za Levina je eskapistička alternativa njegovoj nesposobnosti da se pomiri s neizvjesnošću društvene, ekonomske i političke budućnosti Rusije u 19. stoljeća. Taj se brak stoga može čitati kao brak između dva dickensonovska prototipa te je zbog toga zanimljivo naglasiti da je nakon samo tri mjeseca braka Levin „sretan, ali nipošto onako kako je očekivano” (5: XIV). Odnosno, u trenutku kada brak, shvaćen kao idealizirano, fantazijsko, projekcijsko Drugo i *drugost* prije samog čina vjenčanja, postaje Prvo i *prvost*, ono za Levina postaje gorkim razočaranjem:

Premda je Levin držao da ima najtočnije pojmove o obiteljskom životu, predstavljao je sebi nehotice obiteljski život, kao svi muškarci, samo kao ljubavnu nasladu kojoj ništa ne smije smetati i od koje ga ne smiju udaljavati sitne brige. Trebalo je, prema njegovu mišljenju, vršiti svoj posao i odmarati se od njega u ljubavnoj sreći. Nju treba samo ljubiti i ništa više. No on je, kao svi muškarci, zaboravljao da i on mora raditi. I on se začudio kako je ona, ta poetična, dražesna Kitty, mogla prvih ne samo nedjelja, već prvih dana obiteljskog života misliti, pamtit i brinuti se za stolnjake, za pokućstvo, strunjače za goste, za poslužavnik, za kuhara, objed i slične stvari. Još kao ženika prenerazila ga je ona određenost kojom je ona odbila putovanje u inozemstvo i odlučila ići na selo, kao da je znala nešto takvo, što je potrebno, te je osim na svoju ljubav mogla misliti i na nešto izvanje. To ga je onda povrijedilo, a sad su ga njezina sitna nastojanja i brige nekoliko puta povrijedile (5: XIV).

Tema braka dokazuje da se Tolstojev roman s jedne strane oslanja na viktorijanski intertekst, no i da ga, s druge strane, znatno nadvladava (o čemu je pisao i Boris Ćjhenbaum) jer navedeni odlomak, kao i niz drugih u romanu, pokazuju određenu vrstu kognitivne disonance između vrijednosti koje promovira konvencionalni viktorijanski roman i ruskih okolnosti života, prikazanih u Tolstojevu romanu. Kao što je naglasila i Mandelker, Tolstojeva anglofilija iz mladosti do vremena pisanja *Anne Karenine* „pretvorena je u anglofobiju” (Mandelker 2003: 59). Iako na manje očit način u odnosu na ostale nesretne brakove u *Anni Karenin* (Stiva i Dolly, Anna i Aleksej Karenin), sižejna linija o Levinovu i Kittyjinu braku otkriva da oživotvorenje viktorijanske predodžbe o domu kao svetom i mirnom izvoru „vrlina i osjećaja koji se nigdje drugdje ne mogu naći” (Houghton 1985: 343) – kao ni Anninog engleskog romana na ruskom tlu – nije moguće u Rusiji 1870-ih godina. Primarni se uzrok tomu može naći (i) u promjenjivosti i nestabilnosti znanja kao posljedice nestabilnosti Drugog i *drugosti*: Levinova perspektiva proizvodi mnoge Druge i različite *drugosti*, ali istodobno mnogo, uključivo i brak i samu Kitty, tog „anđela u kući” *par excellence*, za njega postaje Drugo i *drugost* jer – da prizovem tezu s početka poglavlja – konstituirajući se kroz Drugo i *drugost*, pojedinac ujedno proizvodi i vlastitu *drugost*, vlastitu kritiku, izloženost, stranost. Međutim, isto tako bi se moglo zaključiti i da dickenson-

novski junaci ne mogu živjeti „happily ever after” u svojim dickensonovskim brakovima na ruskom (ne-dickensonovskom) tlu jer su materijalni/ekonomski uvjeti daleko od pružanja idealnog okruženja za takvu vrstu književne razmjene.

Cjelokupna složenost engleske teme u *Anni Kareninnoj* s gledišta međuovisnosti književnog i ekonomskog još je očiglednija u antagonističkoj ulozi koju ona igra u prikazivanju i artikulaciji Anninog karaktera. Dok se Kitty može tumačiti kao dickensonovska alegorija „submisivne žene” (ibid.: 348), Annin pad (metaforički, tj. emocionalno, ali i doslovno, tj. pod tračnice vlaka) ne može se dovoljno dobro razumjeti zanemari li se činjenica da je on uslijedio nakon odluke da ostvari svoj san i slijedi – baš kao u neimenovanom engleskom romanu – svoga „engleskoga junaka” na njegovo imanje. Nažalost, njezin „engleski junak” pomalo je neozbiljan i priprost Vronskij, koji ne dijeli njezinu naklonost prema engleskoj književnosti. Vronskij – baš kao i njezin suprug Karenin (s obzirom na to da u Tolstojevoj prozi gotovo da ne postoje slučajnosti, ni činjenica da oni dijele isto ime Aleksej ne može biti slučajna), čijoj je prirodi „umjetnost bila posve strana”, ali je „rado govorio o Shakespeareu, Raffaelu, Beethovenu” (1: XXXIII) – preferira francuske romane. No, ni njih baš ne čita: pretvara se da ih čita kako bi ga se ostavilo na miru. Konačno, premda je i kao junak pretrpio svojevrsnu (r)evoluciju (pa je čak razmišljao i o samoubojstvu), početkom romana mislio je sljedeće:

U njegovom petrogradskom svijetu dijelili su se svi ljudi na dvije potpuno različite vrste: jedna, niža vrsta: – trivijalni, glupi, i ponajviše smiješni ljudi koji vjeruju u to da jedan muž mora živjeti s jednom ženom, s kojom je vjenčan, da djevojka mora biti nevina, žena stidljiva, muškarac muževan, suzdržljiv i čvrst, da treba odgajati djecu, zarađivati svoj kruh, plaćate dugove i druge tomu slične gluposti. To je bila vrsta staromodnih i smiješnih. No bila je i druga vrsta ljudi, pravih, kojoj su svi oni pripadali, gdje je trebalo biti uglavnom elegantan, velikodušan, smion, veseo, podavati se svakoj strasti ne rumeneći se, i svemu se ostalome smijati (1: XXXIV).

## Epilog

Na početku poglavlja postavila sam tezu da se uz teme povezane s engleskim kulturnim utjecajima i intertekst viktorijanskog romana (posebice viktorijanski imaginarij bračnoga života i obiteljske sreće) vezuju različita značenja povezana s klasnim kulturama te s dijalektikom Drugoga i *drugosti* u Tolstojevoj *Anni Kareninnoj*. Premda je u mladosti i sam Tolstoj, kao građanska osoba, gajio simpatije prema onomu što je smatrao engleskim stilom života, a viktorijanci su bili formativni i za njegovu evoluciju kao pisca (u tolikoj mjeri da je Dickensonov portret bio na njegovom radnom stolu), u književnoj zbilji romana englesko ima isključivo negativni, pa i kobni utjecaj na živote pojedinaca. Kako se radnja razvija, oni junaci romana koji se artikuliraju (i) kroz englesku/viktorijansku prasluku, kroz interpelaciju engleskog i viktorijanskog kao Drugog i *drugosti*, ili razmišljaju o samoubojstvu (Levin), ili pokušavaju samoubojstvo (Vronskij), ili – konačno – čine samoubojstvo (Anna). Međutim, jedno važno pitanje ostalo je otvoreno: je li nesreća (taj centripetalni osjećaj u Tolstojevu romanu) nezaobilazni dio klasne svijesti ruskih plemića? Bi li sličan prikaz psihopatologije ruskoga visokog društva bio moguć i da ih Tolstoj nije uokvirio kroz viktorijanski intertekst i smjestio u stilizirani engleski salon kao kronotop koji najneposrednije oživotvoruje englesku kulturu na ruskome tlu? U ovom trenutku možemo samo nagađati da je za Tolstoja karakteristična (i katkad odbojna) sklonost didaktizmu u *Anni Kareninnoj*



kulminirala u tvrdnji da se i izvor ljudske nesreće i nemogućnost postizanja zadovoljstva u obiteljskom životu nalazi u klasnoj impotenciji ruskog visokog društva (ta je impotencija, očekivano, artikulirana kroz suvišak i pretjerivanje: sklonost preljubu i rastrošnost/neekonomičnost dva su važna obilježja klasne kulture ruskoga plemstva). Poznati roman Ivana Gončarova *Oblomov* iz 1859. čak je inspirirao pojam oblomovizam kako bi označio fatalističku lijenost i „suvišnost” ruske aristokracije. Je li opravdano pretpostaviti da je *upravo zahvaljujući* upisivanju kroz viktorijanski intertekst i engleske teme ta impotencija ruskog plemstva mogla i biti artikulirana akribično, na književno inovativan i estetski stimulativan način? Tada su, u konačnici promatrano, za Tolstojevu *Annu Kareninu* Drugo i *drugost* viktorijanskog i engleskog, kao dobro utemeljene materijalne činjenice književne povijesti, unatoč razmještenosti iz (pret)kapitalističke, industrijske Engleske u (post)feudalnu Rusiju, postali konstitutivno Prvo i *prvost* zbog kojih je (društveno i povijesno) onemoćalo rusko plemstvo u društvu u kojem je država, a ne buržoazija, bila glavni pokretač povijesnih promjena postalo moćni pokretač – ako već ne kotača povijesnog, tada (barem) estetskog, književnog, kulturnog.



## 1. 2. Žena kao potrošačica i čuvarica granice u (ranom) sovjetskom socijalizmu: film *Zavjera prokletih*, romani *Dvanaest stolica* i *Zlatno tele Il'fa* i Petrova te reklamni plakati

Poglavlje analizira složeni odnos klase i književnosti/kulture u okviru šireg metodološkog protokola (političke) ekonomije književnosti i kulture, u povijesnom kontekstu (ranog) sovjetskog socijalizma te u različitim „kulturnim uzorcima” (književni tekst, reklamni plakat, film), uzimajući u obzir estetske specifičnosti svakog od spomenutih semiotičkih prostranstava. Klasa se promatra kroz vizuru potrošačkih praksi, koje su imale vrlo osjetljiv i promjenjiv status tijekom sovjetske povijesti – od odricanja vrijednosti bilo kakvim predmetima potrošnje (osim onih kojima se namiruju temeljne čovjekove potrebe) preko prešutnog slaganja s određenim hedonističkim praksama do otvorenog zagovaranja potrošačkih navika (primjerice u svrhu stvaranja privilegirane Stalinove klase u prvoj polovici 30-ih godina 20. stoljeća). Takva je sinteza raskoši i glamura za jedne i racionalne potrošnje za druge zahtijevala kontinuiranu regulaciju onoga što je moralno i ideološki prihvatljivo (usp. sličnu tezu, a u kontekstu potrošnje u socijalističkim društvima tijekom Hladnog rata u: Bren, Neuburger 2012), gdje mjestu upisa rodnog i rodnih odnosa pripada zasebno mjesto. Oslanjajući se na različite analize klase, njezina statusa i dinamike razvoja u ranosovjetskoj kulturi, poglavlje se bavi pitanjem semantizacije predmeta potrošnje, mogućnostima njihova iščitavanja i tumačenja u alegorijskom ili simboličkom ključu, te pokazuje da su u ranom sovjetskom socijalizmu i svakodnevni i predmeti potrošnje namijenjeni političkoj eliti osim latentnih ideoloških nosili i rodno obilježene poruke. Ili, drukčije rečeno, upravo je rodna kodiranost nosila ideološke poruke: potrošnja u socijalizmu, unatoč tomu što nije bila nepoticana, bila je pažljivo kontrolirana i regulirana, i to rodnom artikulacijom žene kroz dva tradicijski ukorijenjena lika – žene kao potrošačice i žene kao „čuvarice granice” (čak i kada je „jugoslavensko” postalo mjesto upisa „stranog”, „tuđeg”, „izvanjskog”, „negativnog”, odnosno zapadnjačkog i kapitalističkog u popularno-kulturnim predodžbama nakon Titova raskida sa Stalinom 1948.).

### 1.

Istraživanja potrošačkih praksi u socijalizmu prikazuju sovjetsko društvo kroz dvije temeljne kategorije: neimaštinu (kroničan nedostatak predmeta potrošnje) i homogenost (neimaština je bila ravnomjerno raspoređena među cijelim stanovništvom). Slika „ravnopravnosti u neimaštini” kod nekih je istraživača nijansirana primjedbama o neravnomjernoj raspodjeli dobara u urbanim za razliku od ruralnih sredina, no unatoč tim intervencijama, kategorija ravnopravnosti suštinski se ne mijenja: svim su stanovnicima u ruralnim sredinama materijalna dobra bila neravnomjerno dostupna, za razliku od urbanih sredina, gdje su stanovnicima dobra bila – u cijeloj neimaštini – ravnomjerno dostupnija. Primjerice, Lewis Siegelman u tekstu *Sovjetska potrošačka kultura (Soviet Consumerism)* navodi da je sovjetska ekonomija „funkcionirala kao ‘diktatorstvo nad potrebama’. Resursi za preraspodjelu prema

unaprijed utvrđenim prioritetima tek su marginalno uvažavali potrošačke ukuse i preferencije, ukoliko su ih uopće registrirali. Dok su u razvijenim kapitalističkim društvima predmeti lovili ljude, u Sovjetskom Savezu je bilo obrnuto: ljudi su lovili predmete. Ta su nastojanja uključivala putovanja seoskog stanovništva gladnog proizvoda u gradove, koji su stajali u dugim redovima nastalih na temelju glasina da je deficitarna roba na prodaju, sudjelovanja u neformalnim mrežama prijatelja i suradnika kako bi se proizvodi dijelili međusobno (*blat*), izdvajanje na stranu proizvoda od države za prodaju 'sa strane' (*na levo*), kao i niz drugih polulegalnih ('siva') i ilegalnih (crnih) tržišnih transakcija koje su uključivale ogromne troškove vremena i znatan rizik" (Siegelbaum, *Soviet Consumerism*). Međutim, književnost, umjetnost i popularna kultura pokazuju znatno složeniju sliku. Osim na primjerima iz romana Il'fa i Petrova, dva, kako navodi Sheila Fitzpatrick, „najraširenija i najpopularnija romana predratnog staljinizma” (Fitzpatrick 1999: 222), reklamnom plakatu<sup>30</sup> i filmu, kojima ću se detaljnije baviti u poglavlju, jedan primjer iz kasnosocijalističke književnosti posebno je ilustrativan. Pripovijest „Kuća na obali“ („Dom na naberežnoj“) Jurija Trifonova, čija se radnja, kao što i naslov govori, odvija u znamenitoj zgradi izgrađenoj na obali rijeke Moskve za „zaslužne članove sovjetskoga društva” (u određenim su razdobljima u zgradi istodobno boravili sveučilišni profesori i njihove obitelji, pisci, Stalinova djeca i najpoznatiji sovjetski udarnik Stahanov, što je činilo doista zanimljiv heterotopski prostor življenja).<sup>31</sup> Osim što je riječ o doista kvalitetnoj intelektualnoj prozi, pripovijest je zanimljiva i zbog toga što tematiziranjem potrošačkih praksi, (ne)dostupnosti određenih proizvoda određenim slojevima društva, kao i opisom svakodnevice onodobne sovjetske „zlatne mladeži” (kojoj je pripadao i sam pisac), tematiziranjem „stiljaga” (koji i u suvremenoj Rusiji, sudeći po recentnoj medijskoj industriji, intrigiraju), svjedoči o tome da narativ o potrošnji u Sovjetskom Savezu nipošto nije svodiv samo na „ravnopravnost u neimaštini”.

30 Odabrani primjeri odnose se na razdoblje do kraja 1950-ih godina: ta je kronološka granica s jedne strane određena okvirom ovog poglavlja (sovjetsko razdoblje do 1948., odnosno Rezolucije Informbiroa, te 1953., odnosno smrti Stalina), ali i time što se kraj 1950-ih ujedno smatra i krajem sovjetskog reklamnog plakata. Kako navodi A. F. Škljaruk, „Do kraja 50-ih godina završilo je razdoblje sovjetskog reklamnog plakata – šarenih slika koje su ukrašavale zidove trgovina, izgrađivale potrošačke vrijednosti i prioritete, simbolizirale sreću i obilje i kada se činilo da su reklamirani predmeti nadohvat ruke” (Škljaruk 2004: 165).

31 Dijelovi zgrade su 1989. pretvoreni u muzej, zahvaljujući čemu je odrađen i važan arhivski rad, koji omogućuje uvid (i) u putanje dinamičnih i često nebenevolentnih odnosa između „zaslužnih članova sovjetskoga društva” i Stalinove paranoje (v. <http://dnnmuseum.ru>), o čemu se govori i u spomenutoj Trifonovljevoj pripovijesti.

32 Uvid u neke ekonomske aspekte sovjetskih 20-ih (i posebice 30-ih) godina nudi Sh. Fitzpatrick (1999: 40-66). Uz isticanje da su 1930-e bile bitno tragičnije po pitanju materijalne (ne)imaštine (od velike gladi 1932-1933, kada je umrlo od tri do četiri milijuna ljudi, do golemih prekida u opskrbi hranom 1936. i 1939., 1930-e su bile „desetljeće enormne neimaštine“, Fitzpatrick 1999: 41), Fitzpatrick također navodi da su masovne migracije iz sela u grad prouzrokovale i drugi niz problema, poput onih s uvjetima stanovanja (i komunalni stanovi postali su prenapučeni), prometna infrastruktura nije, unatoč otkrivanju moskovskog metra početkom 1930-ih, nudila kvalitetnu uslugu primjerice periferijim dijelovima grada, a „sivom ekonomijom“ bavili su se pripadnici svih slojeva društva.

33 Vidi također poglavlje o Gulagu u ovoj knjizi, gdje se, između ostalog, bavim različitim razinama odnosa između ekonomskog i književnog/kulturnog.

Teorijski okvir za daljnje istraživanje u poglavlju vezan je uz to složeno i u interpretativnom smislu intrigantno znanje koje o prirodi funkcioniranja ekonomskog u polju kulture nude književnost, umjetnost i popularna kultura.<sup>32</sup> Između ostalog, kao što pokazuju i suvremenija istraživanja u humanističkim i društvenim znanostima, logike književnih i drugih tekstova kulture obilježene su svojom ekonomskom prirodom, što znači da se ekonomsko ne mora uvijek promatrati kao izvanknjiževna kategorija.<sup>33</sup> Što to znači? U svojoj je disertaciji američka istraživačica Jillian E. Porter pisala o nizu primjera iz ruske književnosti druge trećine 19. stoljeća (od Aleksandra S. Puškina, Nikolaja V. Gogolja i Fedora M. Dostojevskog do Faddeja V. Bulgarina), u kojima ekonomske paradigme (novac, ambicija, razmjena vrijednosti) strukturiraju i sadržaj književnih djela i njihove forme: u Gogoljevim *Mrtvim dušama* Čičikov skuplja – poput novčića

– mrtve duše; u *Dvojniku* Dostoevskog glavni lik Goljadkin usitnjuje novčanice kako bi mu novčanik izgledao deblji – taj čin zrcali podvojenost njegova karaktera. Porter podsjeća i da je sam Bahtin u *Problemima poetike Dostoevskog* isticao da su „izuzetno oštra proturječna ranoga ruskog kapitalizma” stvorile idealne povijesne uvjete za nastanak polifonijskog romana (Porter 2011: iv). I metafora je, konačno, kao i drugi tropi, značenjski „transfer” (a prijenos je, u suštini, ekonomski proces, dok sam pojam pripada metajeziku bankarstva, usp. Vojvodić 2012a). Ovih nekoliko primjera rječito svjedoči o tome da ekonomsko „struji” književnošću: ekonomski pojmovi cirkuliraju književnošću i obrnuto, a ekonomske paradigme strukturiraju književne tekstove (usp. i prethodno poglavlje o motivu novca u Tolstojevoj *Anni Kareninoj*). Taj je odnos dvosmjernan: ekonomske paradigme (gospodarenje, upravljanje, novčana raspodjela, kapitalizam) istodobno su i ekonomske, ali i semiotičke strukture, zbog čega književnost i kultura općenito – kao lotmanovski drugotni semiotički sustavi – mogu katkad uspješnije od matematičkih analiza i statistika razotkrivati neuralgične točke ekonomskog u tom smislu što logika jezičnog (književnog, kulturološkog) nije samo kongruentna logici ekonomskog (logici razmjene, ponude i potrošnje itd.), nego katkad nudi znanje i spoznaje koje ekonomija ne nudi.<sup>34</sup>

U daljnju analizu zacrtane problematike suodnošenja i međudjelovanja ekonomskog i književnog korisno je uključiti i metodološke protokole povezane sa semiosferom (semiotičkim prostorom). Naime, u *Kulturi i eksploziji* Jurija M. Lotmana već se 1992. godine navodi: „Komparativno istraživanje, na primjer, ekonomskih procesa, s jedne, i umjetničkih djela, s druge strane, *ne daje nam uzrok i posljedicu, nego dvije krajnje mogućnosti dinamičkog procesa, neprevodive jedna na drugu, ali istodobno prožete uzajamnim utjecajem*. U takvom odnosu leži antinomija masovnih i krajnje individualnih povijesnih pojava, predvidljivosti i nepredvidivosti – dvaju kotača bicikla povijesti” (Lotman 1998: 70; istaknula D. L. V.). Vodeći se pretpostavkom o međusobnom presijecanju i isprepletanju književnog/kulturnog i ekonomskog, ovo poglavlje propituje metodološke perspektive i mogućnosti da se klasi, kao jednoj od ključnih ekonomskih, ali i kulturoloških kategorija, pristupi kao tropu koji strukturira književne i druge tekstove kulture nastale tijekom socijalističkoga razdoblja. Klasi<sup>35</sup> pristupam kroz artikulaciju potrošačkih praksi u kulturi i umjetnosti kako bih upozorila na složenost (hetero-

34 Ovakvo je polazište plod rasprava tijekom susreta (radionice, konferencije, radni sastanci) u sklopu projekta Ekonomski temelji hrvatske književnosti (HRZZ, 2017-2020) voditeljice M. Kolanović (usp. Kolanović 2018).

35 U klasičnijim se poimanjima klasa uglavnom interpretira kroz materijalnu kulturu, međutim, u suvremenoj humanistici i društvenim znanostima klasi se često pristupa kroz moralne i afektivne politike, pa se klasa promatra kao „posljedica kulturnih reprezentacija, imaginacija te moralnih i afektivnih ekonomija uspostavljenih između različitih društvenih skupina, kao i unutar njih” (Petrović, Hofman 2017: 62; v. također Dunham 1990: 4; Archer, Duda, Stubbs 2016), što je na tragu ranije kanoniziranog tumačenja E. P. Thompsona, koji klasu promatra neodvojivo od kategorije „odnosa”. Pritom se „Odnos (...) uvijek mora utjeloviti u stvarnim ljudima i stvarnom kontekstu. Štoviše, ne postoje dvije odijeljene klase, svaka kao samostalna pojava, koje se onda mogu postaviti u odnos jedna prema drugoj. Ne postoji ljubav bez ljubavnika, niti pokornost bez vlastelina i radnika. I klasa se događa kada neki ljudi, kao rezultat zajedničkog iskustva (naslijeđenog ili dijeljenog), osjećaju i artikuliraju svoje interese među sobom, kao i u opoziciji s onim ljudima čiji su interesi drukčiji (i obično suprotni) njihovima” (Thompson 1963: 9). Moralnu i afektivnu ekonomiju promatram kao komentar iz kulturnih i tradicijskih običaja, pravne regulacije, etičkoga habitusa pojedinca i institucijskih formi (ibid.: 10), o čemu na specifičan i intrigantan način govore književnost i kultura. Promatrana iz tog ugla, klasa se ne može promatrati kao statično polje (eng. *site*), nego kao proces društvene reprodukcije tijekom koje se klasna pripadnost, klasna svijest, na koncu i samo značenje klase uvijek nanovo interpretira, mijenja, nadopunjuje itd. Život na „klasni način” križa se i oblikuje u sinergiji s partikularnim osobinama stvarnog, često kontradiktornog življenoga iskustva i moralne ekonomije koje su katkad na liniji horizonta očekivanog „klasnog načina”, ali su nerijetko i u opoziciji. Kao što su, razvijajući tezu o klasi kao procesu, pisali Resnick i Wolff u knjizi *Znanje i klasa (Knowledge and Class, 1989)*, „Klasa je pridjev, a ne imenica” (Kumar 2000: ix). U tom je smislu u mom razumijevanju klase ponovno važna Lotmanova koncepcija semiotičkog prostora (semiosfere), koja pretpostavlja da ishodišna točka svakoga semiotičkog sustava (kako možemo promatrati i klasu) nije odijeljeni znak, nego *odnos* minimalno dvaju znakova. Nova se informacija stvara u komunikaciji, dijalogu tih znakova, pri čemu su od ključne važnosti za vitalnost semiotičkog prostranstva upravo ona mjesta artikulacije u kojima se semiotičko prostranstvo artikulira, interpretira u *područjima dodira granica* između dva znaka. Po Lotmanu, kultura ne postoji bez granica (što se odnosi na granice književnoga teksta i izvantekstne realnosti, ali i unutar samog književnoga teksta – pa je radnja moguća upravo zbog toga što junak prekoračuje granice svoga

genost) zacrtanog polja koje prije od „ravnopravnosti u neimaštini” određuje pravilo „nekih, jednakiji od drugih”.<sup>36</sup> Pritom moja čitanja prozних tekstova, filma i reklamnih plakata pokazuje da u toj „hijerarhiji jednakih” status *drugosti* i Drugoga ima žena,<sup>37</sup> što upućuje na ipak kompleksnije načine tretiranja praksi potrošnje u sovjetskom socijalizmu. Moja je teza sljedeća: sovjetske su vlasti iskoristile tradicijski ukorijenjen stereotip o ženi kao potrošačici<sup>38</sup> kako bi na način suglasan s drugim imperativima socijalizma kao projekta izgradnje besklasnog društva poticali potrošačke prakse, ali ih istodobno i kontrolirali (regulirali) unutar prihvatljivih normi ponašanja. U tom smislu ovo je istraživanje zamišljeno kao prilog onom korpusu koji su u razmatranju rodnog, a u odnosu prema drugim kategorijama – nacionalnom, klasnom ili rasnom – ukazivali na to da se ti diskursi međusobno križaju i oblikuju. Primjerice, Nira Yuval-Davis je u svojoj pivotalnoj studiji *Rod i nacija*, čija je temeljna teza da o rodu ne možemo misliti onkraj drugih društvenih odnosa, prije svega etniciteta, klase, rase i dobi, isticala: „Premda različitih ontoloških temelja i zasebnih diskursa, rod, etničnost i klasa u konkretnim se društvenim odnosima međusobno prepleću i povezuju. Ne mogu se smatrati dodacima i ni jednom od njih ne može se apstraktno dati prvenstvo” (Yuval-Davis 2004: 19). Za moju je analizu – i poimanje roda i rodnog, a u (među)ovisnosti s klasnim u ovom poglavlju, sljedeći uvid Yuval-Davis ključan: pozivajući se na Foucaulta i Laqueura, ona navodi da je sama potreba „da se svakog čovjeka odredi kao muškarca ili ženu povijesno – i stoga kulturno – specifična” (ibid.: 20) te da je, slijedom slične logike, razlika između rodnoga i klasnoga u sljedećem: „ne postoje nikakve nužne ‘prirodne’ društvene posljedice spolnih razlika ili biološke reprodukcije te one stoga nisu ekvivalentna materijalna osnova za rod kao što je proizvodnja za klasu. (...) Rod bi trebalo razumjeti ne kao neku ‘stvarnu’ društvenu razliku između muškarca i žene nego kao oblik diskursa koji se odnosi na skupine subjekata čije društvene uloge određuje njihova spolna/

semiotičkog prostora). Granicu upravo i definira njezina propusnost, štoviše – njezino prelaženje *uvjetuje* generiranje nove informacije, novog znaka i novog semiotičkog prostranstva. Drugim riječima, što više granica, to više tekstova (ne samo književnih, nego i drugih tekstova kulture). Ovo poglavlje pokazuje da se klasno artikulira kroz prikaze potrošnje i proizvoda u području njihova dodira s rodnim, „ženskim”, kao tradicijskim Drugim. Igra klasnog i rodnog uspostavlja se na temelju tradicijske predodžbe o ženi kao potrošačici i čuvarici granice, što – s obzirom na značenje granice u Lotmanovom semiotičkom sustavu – daje vrlo zanimljive značenijske nijanse problemskom kompleksu koji me zanima.

- 36 Premda želim izbjeći analizu potrošnje i materijalne kulture kroz vizuru velikih – i stoga totalizirajućih – priča kapitalizma i socijalizma, teorijski promatrano, stanovita razlika između statusa predmeta u kapitalizmu i socijalizmu ipak postoji i na nju valja upozoriti. Jean Baudrillard, primjerice, u knjizi *Sustav objekata* (*The System of Objects*) govori o „sign value” i „use value” predmeta i primjenjuje ih na opoziciju kapitalizma i socijalizma kao dva ključna narativa kulture moderniteta na zapadnoj hemisferi. Baudrillard ističe da se u kapitalizmu, za razliku od socijalizma, kupuju znakovi, a ne funkcije. Suvremenija istraživanja, međutim, pokazuju da ne postoji predmet čije se značenje iscrpljuje samo u njegovoj primjenjivosti – svaki je predmet uvijek do određene mjere simboličan, alegorijski – njegova uporaba uvijek govori o nekim drugim značenjima: društvenim, klasnim, nacionalnim i/ili rodnim odnosima. U kapitalizmu je kult potrošnje i proizvoda toliko jak da se odnos među ljudima pretvara u odnos među predmetima u tom značenju što materijalna dobra funkcioniraju kao simbol društvenog statusa i prestiža pa je društvena važnost osobe zamijenjena društvenim značenjima predmeta. U socijalizmu, temeljenom na ideji klasne jednakosti, predmet, teorijski gledano, ne može biti znak društvene stratifikacije: predmeti su „prijatelji” pojedinca, što mu omogućuje da ne razvije opsesiju njima, kao što se to događa u kapitalizmu. Razlika u naravi potrošačkog duha, kako je utvrđeno na primjerima domaćeg, jugoslavenskog socijalizma u poslijeratnom razdoblju, ipak postoji i ona se „može opisati u dvije dimenzije. Kao prvo, potrošački je duh značio praksu kao pojedinca veže uz projekt kolektivne obnove društva, a ne služenja njegovim pojedinačnim željama. (...) Kao drugo, u poslijeratnom je oglašivačkom diskursu potrošački duh bio i oblik investicije u budućnost, što je bio način antagoniziranja (lažne) ideologije instant zadovoljenja potreba i želja koja je bila na raspolaganju zapadnom potrošaču” (Vidmar Horvat 2017: 124).

- 37 Ističući da je mnogo različitih vrsta Drugih (što je također povijesno uvjetovano, pa bi „bilo koje kulturno percipirano obilježje moglo (...) postati oznaka granice koja svijet dijeli na ‘nas’ i ‘njih’”, Yuval-Davis 2004: 67), kao i oblika odnosa koji se među tim nositeljima *drugosti* mogu razviti, Yuval-Davis ipak situira žensko, unatoč njezinoj često ambivalentnoj ulozi (o čemu ću detaljnije pisati o poglavlju o matrifokalnom mitu u ruskoj prozi i časopisu *Rabotnica*), kao Drugo u transnacionalnoj i ahistorijskoj perspektivi: „Žene obično imaju ambivalentan položaj u kolektivitetu. Na jednoj strani, (...) često simboliziraju jedinstvo kolektiviteta, čast i *raison d'être* specifičnih nacionalnih i etničkih projekata, poput odlaska u rat. Na drugoj strani, međutim, često su isključene iz kolektivnoga ‘mi’ političke zajednice i ostaju u položaju objekta, a ne subjekta. U tom smislu konstrukcija ženskoga ima svojstvo ‘drugosti’” (ibid.: 66). G. Bosanac primjerice ističe da mitsko poimanje spolne/rodne razlike ne implicira uvijek negativnu predodžbu o ženi (ona je demonska i božanska) – no i divinizirajuće slike žene ne mijenjaju njezinu tradicijski ukorijenjenu poziciju Drugoga (ibid.: 89). Ista autorica podsjeća na središnje mjesto Simone de Beauvoir u tom smislu jer je upravo



biološka razlika, za razliku od njihova ekonomskog položaja ili pripadnosti etničkim i rasnim kolektivitetima” (ibid.). Premda je njezina knjiga usmjerena na proučavanje načina na koje nacionalni i etnički procesi djeluju na žene te, povratnom spregom, načina na koji žene djeluju na njih, činjenica da su žene i pripadnice određenih klasa ne ispušta se iz vida: etnicitet, klasa, dob i sposobnost igraju ključnu ulogu u društvenim odnosima i raspodjeli moći. U tom smislu rijetko koje iskustvo nije istodobno i klasno i rodno utemeljeno. Moja analiza kani pokazati da se klasno, prikazano ovdje kroz artikulaciju potrošačkih praksi i materijalnu kulturu (proizvoda općenito), međusobno križa i oblikuje tako što se likovi žena usidruju u tradicijski ukorijenjenoj ideji o tome da je upravo ona glavni adresat materijalne kulture. To je način, kao što sam ranije navela, kojim se je socijalistička potrošnja istodobno i poticala, ali *u okvirima određenih granica* koje čuvaju – kao i u slučaju nacionalnoga identiteta – upravo žene. U tom smislu figura žene u analiziranim romanima, filmu i reklamnim plakatima nije „upregnuta” samo kroz kulturno-povijesni stereotip žene kao potrošačice nego i u svojstvu subjekta-čuvarice granice između doličnog i nedoličnog, dopuštenog i zabranjenog, svoga i tuđega, prihvatljivoga i neprihvatljivoga itd.<sup>39</sup> Rodno je kodiranje tako na vrlo složen način, igranjem na kartu tradicijski utemeljenih (predrevolucionarnih) kulturnih stereotipa, funkcioniralo kao jedan od mehanizama kontrole potrošnje i želje za posjedovanjem materijalnih dobara u sovjetskom društvu koje je zagovaralo (barem u teoriji) društvenu ravnopravnost i emancipaciju žena.

## 2.

Jedan je od središnjih imperativa socijalističke utopije bilo stvaranje besklasnog društva. Kroz tu se negaciju klasa zapravo nalazi u središtu ideološkoga projekta. U tom je smislu nezaobilazna referenca na knjigu *Ikonoografija moći (Iconography of Power)* Victorije Bonnell (1997), gdje se govori o tome da Oktobarska revolucija nije bila samo „zapljena moći” (engl. *the seizure of power*), nego i „zapljena značenja” (engl. *seizure of meaning*).<sup>40</sup> Uže govoreći, u novoj je službenoj ideologiji u istoj mjeri bilo važno stvoriti diskurs kolektivnog radničkog identiteta, koliko i ukalkulirati koncept klase kao njezin središnji epistemološki element (Bonnell 1997: 2). Pitanje klase, klasnih odnosa, klasne hijerarhije i klasne borbe već se od 1920-ih godina nalazi u središtu kulturnih reprezentacija – unatoč tomu što, kako je istaknula i Sheila Fitzpatrick, sam pojam klase nije bio predmetom teorijskih diskusija (Fitzpatrick 1999: 11).

Primjerice, u satiričkom časopisu *Krokodil* klasni je neprijatelj utjelovljen u figuri strica Sama, a drugi klasni neprijatelji redovito su antropomorfizirani. Upravo u tijekom procesa persona-

---

ona, u knjizi *Drugi spol*, promatrajući drugost kao osnovnu kategoriju ljudske misli, detaljno razlagala kroz tematizaciju i analizu roda/spola kao Drugoga, odnosno, točnije, spolne i rodne razlike kao lika Drugoga i *drugosti* (ibid.: 78).

- 38 U preglednom je članku „Rod, potrošnja i potrošačka kultura” („Gender, Consumption, and Commodity Culture”) M. L. Roberts iznijela niz vrijednih zapažanja o povijesnoj i kulturnoj uvjetovanosti figure žene kao potrošačice, pozivajući se na različita istraživanja koja dokazuju da u tom procesu naturalizacije i izjednačavanja femininiteta s potrošnjom nije bilo ničeg prirodnog ili neizbježnog (Roberts 1998: 821-822). Posebno su sugestivne analize (D. Kuchta, J. Jones) koje upućuju na to da je „naturalizirano poistovjećivanje” femininosti, luksuza, rastrošnosti i potrošnje praćeno paralelnim procesom postojanog isključivanja žena iz „maskuline” sfere visoke politike (usp. Bennett 2005: 108). Takve detaljnije i u etnografskim istraživanjima utemeljene analize povijesne i kulturološke uvjetovanosti rodnih politika i potrošačke kulture u ruskom, odnosno sovjetskom kontekstu, koliko mi je poznato ne postoje. Upućujem ipak na vrijednu studiju O. Gurove *Sovjetsko donje rublje: između ideologije i svakodnevice (Sovetskoe nižnee beže: meždu ideologiej i povsednevnost’ju)*, koja nudi značajne antropološke i sociološke uvjete u semiotiku donjeg rublja u povijesnoj perspektivi razvoja sovjetskoga društva i u kontekstu promjenjivih struktura rodnih i klasnih odnosa.
- 39 N. Yuval-Davis navodi da je „‘Breme predstavnštva’ žena kao nositeljica identiteta kolektiva i buduće sudbine donijelo (...) također shvaćanje žena kao nositeljica časti zajednice. (...) Svojim ‘doličnim’ ponašanjem, ‘doličnim’ odijevanjem, žene utjelovljuju granicu koja označava granice kolektiviteta” (Yuval-Davis 2004: 65).
- 40 Ili, kako T. Eagleton navodi, a u kontekstu analize reakcije E. Burkea nad Francuskom revolucijom, „Revolucija je podjednako napad na estetiku kao i nasrtaj na moral” (Eagleton 2017: 69).

lizacije materijalne kulture (kada se ona počinje vezivati uz konkretna lica/osobe), uz nju se počinje vezivati određena afektivna i moralna ekonomija. Taj se je semiotički zaokret, po sovjetologu Evgeniju Dobrenku, počeo događati tijekom druge petoljetke, odnosno od 1932. do 1937., kada namjesto tvornica dolaze konkretna lica „proizvodnje”, udarnici i stahanovci, što je bio neposredni odgovor na imperativ po kojem „Država mora znati svoje junake” („Strana dolžna znat’ svojih geroev”) (Dobrenko 2007: 373-374). Inzistiranje na proizvodnoj usmjerenosti sovjetske države argumentira i tezu Vidmar Horvat, koja navodi, polazeći iz primjera domaćeg, jugoslavenskog socijalizma, da je jedna od ključnih razlika između kapitalističke i socijalističke kontrole potrošnje u tome što se „miješanje u radnikovu privatnost u kapitalizmu odvijalo postupnim brisanjem ikonografije proizvodnoga okruženja kao načina *izgona* staleškoga konflikta; socijalistički kolektivni potrošački duh inzistira na proizvodnoj ikonografiji kao na prostoru *razrješenja* staleškoga konflikta” (Vidmar Horvat 2017: 126). Stvar za nas postaje zanimljivom u sljedećem trenutku: kada se materijalna kultura počinje moralno i afektivno interpretirati vezivanjem uz konkretna lica/osobe, tada počinje i uspostavljanje čvrste granice između „svojega” i „tuđega” (druga, strana kultura, odnosno predodžbe o njoj). U ovom dijelu poglavlja analizirat ću načine reprezentacije klase (ili preciznije, „klasnog načina“, da prizovem Thompsona) u onim tekstovima kulture koji oprimjeruju središnju tezu: da se klasno, naime, stvara na granici dodira minimalno dva člana opozicije („svoj”/„tuđ”, „istok”/„zapad“, „kapitalizam”/„socijalizam“, „muško”/„žensko“ itd.), i to najintenzivnije na granicama dodira opozicije „muško”/„žensko”. U skladu s ranije zacrtanim teorijskim okvirom, za „žensko” je u artikulaciji klasnog kroz potrošačku kulturu – u onoj zapljeni značenja o kojoj je pisala Bonnell – predviđeno zasebno mjesto.

### 2. 1. *Zavjera prokletih*

Film *Zavjera prokletih* (*Zagovor obrečennyh*, 1950), redatelja Mihaila Kalatozova (koji je režirao i film *Lete ždralovi*, o kojem ću pisati u zasebnom poglavlju knjige), snimljen je u razdoblju intenzivnih antagonističkih odnosa između jugoslavenskih i sovjetskih vlasti nakon 1948. U satiričkom časopisu *Krokodil* Josip Broz Tito jedan je od omiljenih objekata satire. Film, snimljen na temelju istoimene drame Nikolaja Vitre, govori o zavjeri američkih i jugoslavenskih vlasti temeljenoj na ekonomskom iskorištavanju, odnosno na tzv. Maršalovu planu (*Marshall Plan – English Recovery Plan*), s ciljem oslabljivanja moći sovjetskih vlasti i destabilizacije sovjetske države. Film koji se je u doba svoga nastanka interpretirao kao kvalitetan pamflet „protiv američkih imperijalista, koji su se nametali u unutarnje poslove zemalja narodne demokracije” (Bolšakov 1952: 39), Jugoslaviju predstavlja kao plaćenika Sjedinjenih Američkih Država. Jugoslavenski veleposlanik u Sovjetskom Savezu Bogović s unutarnjim, proameričkim neprijateljima sovjetske države stvara dogovor o prosljeđivanju zaliha kruha u Jugoslaviju, kako bi izmišljena država koja graniči s Jugoslavijom bila prinuđena ne osloniti se na sovjetsku ekonomiju, nego primati ekonomsku pomoć SAD-a. Ona stiže u vagonima prikladno ukrašenima američkom zastavom i s jazzerima koji sviraju kakofonu glazbu, gdje je u drvenim kovčezima s humanitarnom pomoći sakriveno i oružje potrebno za svrgavanje sovjetske vlasti. Ideološki su osi filma vrlo jasno postavljene (pa kritičari često pišu o tome da je film priručnik staljinske propagande, i jedan je od dva filma koji je – od ukupno devet snimljenih te godine – napravljen na temu antiamerikanizma/antikapitalizma). Za problemski kompleks koji ovdje analiziram istaknula bih temu koja se ne nalazi u prvom planu, a provlači se cijelom radnjom: naime, da materijalna ovisnost i ekonomska blokada ujedno znače i ideološku, političku ovisnost.



Bez obzira na otvoreno agitacijski sadržaj filma, zanimljivo je također da se klasni neprijatelji nalaze unutar samoga sovjetskog društva, što je, povijesno gledano, izravni izdanak nove estetike sovjetske demonologije s početka 30-ih godina, kada izostaju prepoznatljivi simbolički markeri klasnog neprijatelja, poput primjerice cilindra i fraka na američkom kapitalistu-buržuju. Kako je Stalin upozoravao početkom 1930-ih: „Klasnog neprijatelja tražite izvan kolhoza, tražite ga u formi osobe s grubom fizionomijom, ogromnim zubima, debelim vratom i puškom u ruci. Tražite onakvog kulaka kakav je prikazan na plakatima” (cit. po Bonnell 1997: 216). Klasni neprijatelj, među kojima je od 1948. i Jugoslavija (koja u tom semiotičkom značenju ulazi kroz širi kulturni imaginarij SAD-a/Zapada), u filmu *Zavjera prokletih* nije vidljiv preko, primjerice, načina na koji govori (ruski jezik sa stranim naglaskom ili slično), nego preko svoga vanjskog izgleda: klasni neprijatelji na sebi imaju odjeću koja govori o potrošačkim praksama kojima ispunjavaju želje, a ne zadovoljavaju samo osnovne potrebe, što na vrlo zanimljiv način govori o libidinalnoj politekonomiji tijela i tjelesnosti a u vezi s potrošačkim praksama u socijalizmu. U povezanosti je s time važno i da je u formiranju klasnog neprijatelja od ključne važnosti rodni aspekt: ne samo da cijela radnja u izmišljenoj državi koja graniči s Jugoslavijom započinje pričom o komunistkinji Ganni Lihti, koju tijekom rata zlostavljaju i proganjaju fašisti (i koja nakon rata postaje jednom od istaknutijih političarki), nego je upravo žena, ministrica hrane Hristina Padera, jedna od idejnih kreatorica zavjere. Dvije se protagonistice filma znatno razlikuju svojom vanjštinom (Prilog 1. 1.).



Prilog 1. 1. *Zavjera prokletih*: Ganna Lihta, Hristina Padera

Naime, lik Ganne Lihte utjelovljuje mitsko-povijesnu predodžbu o ženi koja vodi u boj i potiče pobunu (poput Ivane Orleanske). Njezina je predodžba u 20. stoljeću, kako navodi Yuval-Davis, usporedno sa sve većim formalnim ulaskom žena u oslobodilačke vojske,<sup>41</sup> postajala sve konkretnijom i sve manje romantičnom (Yuval-Davis 2004: 122). Ganna Lihta ocrтана je kao jedna takva, odlučna, beskompromisna, neromantizirana žena koju tradicionalne ženske uloge ne ograničavaju, štoviše – činjenica što je žena čini je upravo podat-

41 Yuval-Davis također točno primjećuje da, unatoč tradicionalnim predodžbama o muškarcima kao lovcima i borcima, a ženama kao čuvaricama ognjišta, „vojske i ratovanje nikada nisu bili samo ‘muška zona’” (Yuval-Davis 2004: 121). Autorica također nudi vrlo zanimljive opaske o tome da je najvažniji razlog otvaranja vojnih redova ženama u američkoj vojsci bio u tome da je ne „preplave” crnci, što opet na zanimljiv i intrigantan način govori o isprepletenosti nacionalnog, rodnog i rasnog (v. *ibid.*: 127).

nom za agitaciju na obranu nacionalnih interesa, simboličku nositeljicu identiteta i čuvanje nacionalnih granica od najeze imperijalnih sila (nalik na lik Majke-Domovine, koja je tijekom Drugoga svjetskog rata bila vjerojatno najpopularniji i najeksploitiraniji motiv na sovjetskom agitacijskom političkom plakatu). Nakon rata ona dolazi na visoki politički položaj, što u praksi nije bio slučaj: žene su, kako je pisala i Yuval-Davis, nakon Drugoga svjetskog rata bile isključene iz važnijih političkih položaja u Sovjetskome Savezu (ibid.: 133).

Neki su kritičari isticali da je u vizualnu reprezentaciju, šminku i odjeću kojom plijeni pozornost muškaraca (što je čini istodobno prijetećom i privlačnom) Hristine Padere uloženo posebno mnogo truda. Ona je, moglo bi se reći, ženska inačica figure pretilog muškarca-kapitalista – u cilindru i fraku, škrtog i bezosjećajnog. Za razliku od Ganne Lihte, koja – svojim doličnim ponašanjem i doličnim fizičkim izgledom ratnice – funkcionira kao čuvarica granica (ideoloških, kulturnih, nacionalnih te – vrijedi posebno istaknuti – klasnih), Hristina Padera lik je koji prekoračuje te granice. Za temu ovog poglavlja značajno je da se uz prvu junakinju vezuje materijalna skromnost, nesklonost pretjerivanju i usmjerenost prema kolektivnom dobru, dok je druga suprotno kodirana – kroz materijalnu rastrošnost i potrošačke prakse kojima je cilj zadovoljavanje individualnih interesa. Ženu kao potrošačicu (jer time prekoračuje granice „doličnog”) film utvrđuje ne samo kao Drugo, tuđe i strano, nego kao upravo onog unutarnjeg imperijalističkog i/ili aristokratskog klasnog neprijatelja koji generira hladnoratovsku bitku i te ju vodi na polju potrošačkih praksi, a onkraj granica doličnog i dopuštenog.

## 2. 2. *Dvanaest stolica* (1928) i *Zlatno tele* (1931)

Analizirani film postavlja dobre temelje za analizu statusa ženskih junakinja u dva poznata satirička romana Il'fa i Petrova, *Dvanaest stolica* i *Zlatno tele*. U dosadašnjim analizama tih romana, koliko mi je poznato, rodnom aspektu nije posvećena značajnija pozornost, a upravo je rodna kodiranost ključna za razumijevanje reprezentacije materijalne kulture u romanima koji – sa satiričkim odmakom (što im je omogućilo više ili manje glatki prolaz kroz cenzuru) – govore o neuralgičnim točkama ambiciozno zamišljenog NEP-a.

U vrijeme nastanka dvaju romana sovjetsku je književnost velikim zahvatima plijenio socijalistički realizam. Jedna je od njezinih središnjih tendencija bila u estetizaciji rada. Radnik ili radnica i radničko tijelo obrazac su doličnog, lijepog i poželjnog. Poznati rudar Aleksej Stahanov (koji je 1935., na kraju prvog petogodišnjeg ekonomskog plana, bio i na naslovnici američkog *Timesa*) paradigmatski je primjer junaka čija je kolektivna slika formirana na temelju krajnje estetizacije rada, i pritom posebno proizvodnje. Kao što navodi sovjetolog Evgenij Dobrenko, uzrok tom težištu na reprezentaciji procesa proizvodnje jest u tome što je *proizvodnja i bila krajnji predmet koji se proizvodi* (Dobrenko 2007: 14, 364). [Doista su zanimljivi primjeri s izvješćima u časopisu *Naši dostiženija* iz 1930. i 1931. o kravama koje daju „more mlijeka” ili o „nevjerojatnoj” količini proizvedenog asfalta u samarskoj oblasti Syzran, pri čemu se ne govori o tome da distribucija mlijeka nije bila isplanirana niti da tlo nije prokrčeno za izgradnju cesta, što pak na zanimljiv način govori o formativnim mehanizmima kojima se stvarao i kolektivni identitet radničke klase i mitotvoračke strukture socijalističke ideologije (ibid.: 372, 373). Ta je, inflacijska priroda sovjetske ideologije proizvodnje ironijsko oblikovana u sovjetskom „socart“-u tijekom 70-ih godina prošloga stoljeća. Sam je naziv umjetničkog pokreta inspiriran zapadnačim „popart“-om: kao što je potonji na Zapadu bio umjetnička reakcija na hiperprodukciju proizvoda i nekontrolirano rastući konzumerizam, sovjetski je pokret iz razdoblja kasnog socijalizma bio reakcija na hiperprodukciju proizvodnje tijekom razvijenog socijalizma].

Romani Il'fa i Petrova u tom su kontekstu izuzetno zanimljivi jer govore o nečemu što – zbog usmjerenosti na sam proizvodni proces, ali i specifičan status materijalne kulture, o čemu sam pisala ranije – u klasičnoj socrealističkoj književnosti, a, kako navodi sovjetolog Hans Günther (2012), i sovjetskoj ideologiji i ekonomiji – nije postojalo, a to je novac. Ipak, satirička književnost jest iznimka u tom smislu, što govori u prilog ranije spomenutoj tezi da književnost artikulira ekonomsko-socijalne odnose koje ekonomija zatomi, kao i da ekonomske kategorije održava živima i životnima, odnosno estetski plodnima, čak i onda kada ih je ideologija „izbacila”. Glavni je junak Ostap Bender, a radnja je oblikovana kao utrka za novcem, potom putovanje po sovjetskoj Rusiji kako bi se novac potrošio, što je, dakako, aluzija na Gogoljeve *Mrtve duše*. „Veliki kombinator” Ostap, jedan od vjerojatno najsimpatičnijih nevaljalaca u ruskoj književnoj tradiciji, uhodi nelegalnog milijunaša Korejka, od kojega iznuđuje milijun rubalja. Bender postaje milijunaš: no komičnost se romana, kao što je primijetio i Günther, nalazi u tome što on te novce nema gdje potrošiti. Zrakoplovima se, naime, smiju voziti samo „politički zaslužni”, njima su dostupni i luksuzni predmeti potrošnje itd. („klasa-hegemoni”). U jednom gradu plakati izvješćuju o „novotariji u oblasti narodne prehrane: PIVO SE PRODAJE SAMO ČLANOVIMA SINDIKATA” (Il'f, Petrov 2002: 20). Zbog toga što u „svim područjima ljudske djelatnosti ponudu i traženje posla reguliraju posebne organizacije” (ibid.: 21) junak završava na objedu u zalogajnici prehrambenog kombinata. U društvu u kojemu se sva blaga raspoređuju po funkciji na političkoj hijerarhiji (v. Günther 2012) zrakoplov ne prima putnike jer je let – „specijalni” (Il'f, Petrov 2002: 274). Budući da je prisiljen kupovati odjeću i obuću kod posrednika, Bender se žali da „vlada ne obraća nikakvu pozornost na bijedan položaj milijunaša i raspodjeljuje životna dobra po planu” (ibid.: 285). Budući da nigdje nije bilo slobodnih soba jer je sve „bilo prepuno poslovnih ljudi” (ibid.: 284) Bender provodi petnaest noći „po kojekakvim vlakovima, putujući iz grada u grad” (ibid.). Kada želi kupiti parcelu zemlje kako bi si izgradio kuću, odgovaraju mu da se gradi samo za zajednice i organizacije. I građevinskoga materijala nema budući da su „kotingenti (...) već raspoređeni prema narudžbama industrije i zadruga” (ibid.: 289). S obzirom na prevagu plansko-razdiobenoga sustava „klase-hegemoni” (ibid.), koja je „sjela na grbaču jednog milijunaša-samca!” (ibid.: 305), razočarani Ostap Bender dolazi do zaključka da „zlatno tele” nije za njega te se na sve načine pokušava osloboditi nepotrebnog bogatstva. Provevši dane putujući vlakovima, on osjeća da će „umrijeti od neke zagonetne željezničke bolesti” (ibid.: 284), pa počinje raditi „ono što je radio uvijek kad je bio *sretni posjednik praznih džepova*” (ibid.: 285; istaknula D. L. V.) – predstavlja se kao netko drugi (inženjer, liječnik-društveni radnik), što mu omogućuje da ga prime u neku od (ipak postojećih) slobodnih hotelskih soba, gdje tone u turobna razmišljanja: „I to je putovanje jednog milijunaša?; razmišljao je ogorčeno. 'A gdje je poštovanje! Gdje počast? Gdje slava? Gdje vlast?’” (ibid.: 285). U pokušaju bijega u Rumunjsku ondašnji mu carinici oduzimaju cijelo bogatstvo, zbog čega se na sovjetsku obalu Bender vraća „bez kape i samo s jednom čizmom” (ibid.: 316).

Premda se u oba romana čini da su upravo motiv novca (*Zlatno tele*), odnosno briljanti skriveni u stolici (*Dvanaest stolica*), ključni za reprezentaciju potrošačkih praksi i materijalne kulture, tomu nije tako: ni novac ni briljanti s potrošačkim praksama i materijalnom kulturom nemaju previše veze jer je predmete nemoguće kupiti (samo) novcem ili briljantima. Kao što prikazuje roman *Zlatno tele*, novac nije sredstvo za život jer ne osigurava kvalitetniji život niti – što je za temu ovog poglavlja posebice važno – pomicanje junaka na klasnoj (društvenoj) ljestvici. Bez obzira na to što je Bender postao milijunaš, novac nije pridonio jačanju njegove pozicije i moći: kao i prije bogaćenja, on je nemoćan – predstavivši se kao milijunaš suputnicima u vlaku koji maštaju o tome da postanu milijunaši, oni ga ismijavaju. Novac, suprotno značenju koje predviđa da je u svojoj materijalnosti izraz društvenih odnosa (Žižek 2002: 53), ovdje – kao Simmelom primijećena – „apsolutna vrijed-

nost” (1991) – doista apsorpira veliku količinu psihičke energije u tom smislu što postaje moćni pokretač književne radnje (v. Günther 2012). No, istodobno je i nemoćni označitelj društvene stratifikacije. U romanima novac nema, kao što je tvrdio Georg Simmel, transformativnu moć, odnosno moć da, kako je primijetio i Hans Günther u svojem članku (2012), promijeni tradicionalnu hijerarhiju jer ni potrošačka kultura ne postoji zbog toga što su predmeti dostupni samo političkoj eliti pa Ostap Bender svoje novce nema gdje potrošiti: suputnici-studenti ga prvo ismijavaju jer ne izgleda kao milijunaš, a potom ga, nakon što je „carskom gestom” po kupeu prosuo novčanice svojih milijun rubalja, jedan po jedan napuštaju pod raznim izgovorima i „Veliki je kombinator ostao sam” (ibid.: 301).

Romani, na prvi pogled, mogu služiti svemu izuzev analizi rodnih odnosa/nositelja *drugosti* i odnosa među njima. Međutim, ako romane promotrimo kroz za strukture romana ključnu opoziciju pokretljivosti i ukopanosti (romani su pisani u žanru pikarskog, avanturističkog romana), tada rodna kodiranost dolazi u prvi plan. Naime, dok romani na prvi pogled reproduciraju tradicionalne muško-ženske uloge u tom smislu što su muški junaci (Ostap Bender i njegovi pratitelji/neprijatelji) pokretljivi (a na koncu i bogati), a ženski (svi redom od drugostupanjske važnosti po količini zastupljenosti u tekstu) – ukopani u jednom mjestu, nepokretni (Ostapova supruga madam Gricacueva, s kojom u brak stupa isključivo iz interesa – jer ona posjeduje jednu od stolica – brižno „čuva ognjište”) i siromašni, te se klasične uloge izokreću u nekoliko rijetkih momenata, no važnih utoliko što ili preokreću radnju ili omogućuju njezin daljnji razvoj. Dakle, iz vizure samoga žanra avanturističkoga romana, koji je temeljen upravo na neprekinutom kretanju, odnosno prelaženju prepreka kako bi se došlo do cilja, činjenica da Katerina Aleksandrovna, žena oca Fedora (koji je u trci za briljantima kao i Ostap), u dopisnicama šalje novce kako bi se potraga mogla nastaviti, lik žene stavlja u poseban položaj – premda su muškim junacima dani pokretljivost i bogatstvo, ženskima je dana moć (u tom je smislu zanimljiva i epizoda s Vasisualijem Lohanikom i Varvarom, kojoj je dojadilo da uzdržava „najzaslužnijeg predstavnika misaonog čovječanstva”, Iljč, Petrov 2002: 119).<sup>42</sup> Jednako tako, Ostap se oženio madam Gricacuevom isključivo zbog toga što je bila u posjedu stolice za koju je bio uvjeren da skriva briljante. Opozicija pokretljivost/ukopanosti – i njezina složena povezanost s opozicijom „muško”/„žensko” – posebice dolazi do izražaja promatramo li te odnose u kontekstu cijele priče o bogatstvu koje zapravo ne služi ničemu i kojega se – spoznavši to – i sam Ostap želi riješiti:

„Što da sada radim?“, razmišljao je. „Kako da izađem na kraj s ovom prokletom hrpom novca koja me obogaćuje samo moralnim mukama? Da sve to spalim, što li?“ (...) „Moja soba slučajno ima kamin. Da ga spalim u kaminu? To bi bilo veličanstveno! Kleopatrinska gesta! U vatru! Svežanj za svežnjem! Zašto da se s njima mučim? Premda ne, to bi bilo glupo. Paliti novac... to je glupost! Husarsko kosturenje! A što drugo mogu napraviti s njim, nego se nepmanski prežderavati? Direktor muzeja namjerava za tristo rubalja napraviti Louvre, svaki kolektiv kojekakvih brodaraca ili zadružna korporacija drampisa mogli bi za jedan milijun izgraditi poluneboder ravna krova, radi lekcija na svježem zraku. A Ostap Bender, potomak janjičara, ne može proklete ništa napraviti! Evo, kako je klasa-hegemon sjela na grbaču jednoga milijunaša-samca!“ (Iljč, Petrov 2002: 305).

Kraj *Zlatnog teleta*, kada ni Zosja, njegova i tiha patnja Korejka, koja je ime nasljedovala od Sofije, „mudrosti Božje”, i „vječne ženstvenosti” (Vladimir Solovjev, Pavel Floren-

42 Kako se navodi, Varvara financira svoga supruga pa pripovjedač zaključuje: „Kad bi Varvara otišla, nestala bi i materijalna baza na kojoj je počivalo blagostanje najzaslužnijeg predstavnika misaonog čovječanstva” (Iljč, Petrov 2002: 119).

s-kij, Sergej Bulgakov), više nema razumijevanja za njegove laži i smicalice te planirani brak s njom propada, i kada, kao „tipični Jevgenij Onjegin, odnosno



vitez kojemu je sovjetska vlast otela nasljedstvo” (ibid.: 307), izlazi na sovjetsku obalu bez kape i sa samo jednom čizmom, ponavlja opis njegova lika na početku romana *Dvanaest stolica*: „Mladić se zvao Ostap Bender. Iz svoje je biografije obično otkrivao samo jednu pojedinost. ‘Moj tata, govorio je, ‘bio je turski podanik’. Sin turskog podanika promijenio je u životu mnoga zanimanja. Nemirna narav ometala ga je da se zadugo posveti jednom poslu i neprestance ga bacala na razne strane domovine, a sad ga je dovela u Stargorod bez čarapa, bez ključa, bez stana i bez para” (Iljč, Petrov 2004: 30). U tom je smislu i njegova pokretljivost bila *samoj sebi svrha*: za razliku od Zosje, koja je „krenula dalje” i spoznala njegovu prevarantsku prirodu, on završava drugi nastavak romana na istom mjestu na kojem je započeo prvi: siromašan, nemoćan i sam, posjedujući jedino svoje porijeklo oca-turskog podanika.

Osim te dvije junakinje, koje se često promatraju u opoziciji (lijepa, idealizirana Zosja, promatrana kroz zaljubljene oči Benderove kao suprotnost karikaturalnoj, grotesknoj madam Gricacuevoj), u romanu *Dvanaest stolica* ključno značenje ima i Ljudožderka Eločka (rus. Ėločka-ljudoedka), čiji rječnik čini 30 izraza. Samo njezino ime, koje je, kako su pripovjedači navodili upoznavajući nas s Eločkom, povezano s plemenom crnaca iz plemena Ljudoždera Mumbo-Jumbo, govori o tome da je ona, suvremenim žargonom govoreći, „žderačica muškaraca”. Njoj bogatiji rječnik za sporazumijevanje nije niti potreban jer sve svoje ciljeve ostvaruje uz pomoć vanjštine kojom želi nalikovati kćeri američkog milijunaša Vanderbilta. Eločkina spoznaja o tome da ima „suparnicu s onu stranu oceana” (Iljč, Petrov 2004: 163), koju je vidjela u francuskom modnom žurnalu, za nju je bio poseban udarac koji ju je potaknuo da sve novce (koje zarađuje njezin suprug ili koje dobiva njezin otac podizanjem kredita) troši kako bi zamišljenoj kćeri što više nalikovala. Njezino se postojanje svodi na materijalno posjedovanje i potrošnju kako konkretnih predmeta (elegantne bluze, večernje toalete od krzna, modri šešir od argentinskog pusta, moderni ženski žaket napravljen od muževa novog sakoa itd.), tako i muškaraca. Dakle, za razliku od Ostapa, koji ne može izgledati kao milijunaš (pa ga suputnici-studenti ismijavaju i ostavljaju u samoći), Ljudožderka Eločka – koja ne posjeduje vlastitih novaca – izgleda kao milijunašica, i to nitko drugi nego kao Vanderbiltova kćer. Za problematiku koju ovdje analiziram znatno je to što upravo ženska junakinja (i jedino ona, osim političke elite!) posjedovanjem materijalnih dobara postiže svoju životnu svrhu. Za razliku od Ostapa, koji je, postavši milijunaš, spoznao da novci zapravo nemaju nikakvu vrijednost osim što moralno opterećuju, ženska junakinja, do karikaturalnosti ograničena Ljudožderka Eločka,<sup>43</sup> koja je, s jedne strane, utjelovljenje biblijske Eve ili mitske slike žene koja muškarca nagoni na blud svojim „ženskim čarima” (ostvarenima kroz izazovnu odjeću, ukrase, pa i samim stasom što „odgovara” muškarcima svih oblika – od sitnijih do krupnih), pa je stoga utjelovljenje svega što plaši, a s druge strane, zbog svoje jednostavnosti – suprotnost Freudovoj metafori ženske seksualnosti kao „tamnoga kontinenta”, ostvaruje ono što Ostapu ne polazi za rukom.

No, dok je Ostap beskraino simpatičan lik, Eločka Ljudožderka to nije – ona je, kao i madam Gricacueva – suprotnost bilo kakvoj uzornosti ili doličnosti. U tom bi se smislu moglo zaključiti da se „žensko” doista može čitati kroz stereotip žene kao potrošačice, i to u onom smislu u kojem se on semiotički rabi kao oblik kontrole (regulacije) potrošačkih praksi. Činjenica da je Eločkin uzor upravo kćer američkog milijunaša doprinosi tomu da se potrošačka rastrošnost, kao i u filmu *Zavjera prokletih*, promatra kao nacionalni specifikum kapitalističke kulture SAD-a.

43 No opet, treba naglasiti, u suprotnosti s Ostapom koji svoje prevare često postiže upravo elokvenošću: on svaku situaciju okreće u svoju korist svojim retoričkim sposobnostima – spretnim lažima, primjerice.



### 2. 3. Reklamni plakati

Reklamni sovjetski plakati posebice jasno prikazuju i tu regulaciju potrošnje putem rodnog, i to da je trop klase, u svojoj povezanosti s potrošačkim praksama i materijalnom kulturom, nepojmljiv bez afektivne i moralne ekonomije koja se uz nju vezuje (a što uključuje, kao što sam ranije navela pozivajući se na Thompsona, emocije, etički habitus, tradicijske i kulturne običaje te pravne regule). Pritom, naravno, oglašavanje nije samo način odražavanja značenja, nego i način njihove (re)konstrukcije, kako navodi Željka Miklošević pozivajući se na Leissa, Klinea i Jhallyja: „ono svojim reprezentacijskim praksama zapravo može proizvesti nešto što ne postoji u stvarnosti“ (Miklošević 2018: 158). U ovom, posljednjem dijelu poglavlja zanima me upravo taj aspekt proizvodnje rodno kodiranih značenja u praksama poticanja potrošačkih praksi u žanru reklamnoga plakata.

Kao što je poznato, reklamni je plakat bio značajan žanr u sovjetskoj masovnoj kulturi od umjetničkih plakata takvih istaknutih konstruktivista poput Vladimira Majakovskog, Antona Lavinskog i Aleksandra Rodčenka iz 1920-ih. Na njima su se – u skladu s njegovanjem onih potrošačkih praksi kojima se namiruju primarne potrebe – gotovo redovito reklamirali predmeti široke potrošnje (u pravilu osnovni prehrambeni proizvodi), što dijelom može potvrditi i tezu Ksenije Vidmar Horvat, prema kojoj je socijalistička „tehnologija kontrole zasnovana (...) na potiskivanju zapadnoga individualističkoga *masovnoga* modela potrošača pa umjesto njega uvodi *kolektivnog* potrošača radničke klase kao anti-potrošača“ (Vidmar Horvat 2017: 126). Izuzetak je u sovjetskom kontekstu bilo razdoblje u drugoj polovici 1930-ih godina, kada Stalin stvara privilegiranu političku klasu i potiče proizvodnju i potrošnju luksuznijih predmeta. U tom se obzoru i odnos prema potrošačkoj kulturi radikalnije mijenja. Reklamni plakati tada su prikazivali i predmete nesvakodnevne potrošnje, poput kavijara, parfema, šampanjca, konzervi lososa i rakova ili proizvoda od krzna (Prilozi 1. 2-6. Reklamni plakati. Luksuzniji predmeti).

Prilozi 1. 2-6. Reklamni plakati. Luksuzniji predmeti







*Министерство пищевой промышленности СССР*  
ОБЪЕДИНЕНИЕ ПРОИЗВОДИТЕЛЕЙ ШАМПАНСКИХ ВИН

*Советское Шаипанское*  
ЛУЧШЕЕ ВИНОГРАДНОЕ ВИНО

Москва • Ленинград • Киев • Минск • Новосибирск • Омск • Челябинск

Создано в 1955 году. Производство в СССР. Выпуск в 1980 году.







Posebice su zanimljivi primjeri u kojima se potrošački predmet počinje vezivati uz određeno lice (odnosno kada se događa ono što sam ranije označila kao „personalizaciju potrošnje“)<sup>44</sup> jer se u pravilu vidi nelagoda da se muškarac izravno (bez posredovanja estetskih postupaka poput satire, ironije, citata, karikature, hiperbole, sinegođe ili aluzije) prikaže kao potrošač. U ulozi potrošača on izgleda bitno manje stvaran – on se kao potrošač nalazi s onu stranu semiotičke granice.

Time se sugerira da su i potrošnja i posjedovanje materijalnih predmeta rodno obilježena aktivnost, što zorno prikazuju sljedeći plakati (Prilozi 1. 7–14. Reklamni plakati: osnovni prehrambeni proizvodi 1).

Prilozi 1. 7-14. Reklamni plakati: osnovni prehrambeni proizvodi 1



44 Reprezentacija klasnog neprijatelja važna je sastavnica reklamnoga plakata: SAD se promatra kao inačica kapitalizma, kapitalističke rastrošnosti i klasne neravnopravnosti, no i u ovim primjerima, kao i u ranije analiziranom filmu *Zavjera prokletih* te romanima Il'fa i Petrova (posebice u liku Eločke Ljudožderke koja je mimikrija kćeri američkog milijunaša), klasna neravnopravnost ujedno implicira i rodnu. Poznati plakat *Kod njih u obilju žive samo bogati, mi stremimo obilju za sve (U nih liš' dlja bogatyh izobilie, a my stremimsja k izobiliju dlja vseh)* V. Govorkova s prikazom pretilog muškarca u cilindru i fraku, ženom koja broji (nedostatne) novčiće pred bocama mlijeka te djevojčicom koja žudno gleda to mlijeko, s natpisom „Okolo 20 milijuna Amerikanaca nemaju sredstva kako bi kupili više od jedne litre mlijeka na mjesec i više od 6 kilograma mesa u godini“, napravljen je 1957., u jeku Hladnog rata.

















**ТРЕБУЙТЕ**

На фабриках и в мастерских не мало  
 Нам руки пачкают пыль, краски, сало,  
 Но вред от них легко предотвратить  
 Ноль „Сибирячкы“ руки мыть.

**ВЕЗДЕ И ВСЮДУ**

Известку, золу „Сибирячка“ победила—  
 Не портит нам белья и экономит мыло;  
 От стирки я теперь уж больше не горюю  
 И „Сибирячку“ смело всем рекомендую.

**БЕЛЬЕВУ**

**СОДУ**

Ты мой совет подальше в память спрячь-ка:  
 Для бани и больницы, для соодки жирных пятен  
 Нам пользу принесет лишь только „Сибирячка“  
 И будешь ты всегда и чист и аккуратен.

**„СИБИРЯЧКА“**

**СОДОВОГО ЗАВОДА**  
**„ПЕТУХОВСКИЙ СОДОСТРОЙ“**  
**В СЛАВГОРОДЕ (СИБИРЯК)**

Составитель: И. П. П. 1957 г. № 10, стр. 2, 100.

**Пастеризованное  
молоко  
в бутылках**

**ПРОДУКТ  
ВЫСШЕГО  
КАЧЕСТВА**

НАРКОМПИЩЕПРОМ СССР  
ГЛАВМОЛОКО

НЕ ТРЕБУЕТ  
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО  
КИПЯЧЕНИЯ

НЕ ПЕРЕЛИВАЙТЕ  
В ДРУГУЮ ПОСУДУ  
ДО МОМЕНТА  
ПОТРЕБЛЕНИЯ.

НАРКОМПИЩЕПРОМ  
СССР  
ГЛАВМОЛОКО

НАРКОМПИЩЕПРОМ  
СССР  
ГЛАВМОЛОКО

U toj tendenciji da ženu poveže s potrošnjom, a muškarca – jer je on tradicionalno lovac i ratnik – sačuva onkraj te prakse, sovjetsko društvo, a u odnosu na druge sredine, nije iznimka.<sup>45</sup> Kako je pokazala i Željka Miklošević u analizi slikovnih prikaza oglasa za pranje rublja u časopisu *Hrvatski list* u hrvatskom međuratnom razdoblju (1920-e i 1930-e), određeni se proizvodi (pa i za pranje rublja) vezuju i uz muškarce (ne samo uz žene), no istodobno su „načini na koje su materijalizirana njihova značenja u tiskanom mediju posve (...) drukčiji od značenja koja izrastaju iz prikaza žena“ (Miklošević 2018: 160).

No, kulturno-povijesno gledano, zanimljivo je naglasiti da je ta reaktivacija tradicionalnih ženskih uloga došla na valu staljinske kampanje kojom se promovirala *kulturnost* početkom 30-ih godina, a koja je pospješila i ubrzala ženin povratak u sferu domaćinstva. Ideja o ženi kao subjektu koji naciju ne reproducira samo biološki nego i kulturno (Fitzpatrick 1999: 158; Yuval-Davis 2004: 147), tada je u punom zamahu (što se također odrazilo na političkim plakatima koji prikazuju majčinstvo i djetinjstvo). U sklopu iste repatrijarhalizacije društva aktivira se stereotip o ženi kao potrošačici, pa se na vrlo zanimljiv i kompleksan način materijalna kultura isprepleće s tradicionalnim, predrevolucionarnim predodžbama o ženi. Kao što je pisala Natalya Chernyshova u tekstu *Potrošnja i rod tijekom kasnog socijalizma (Consumption and Gender under Late Socialism)*, „važna se je ženina društvena uloga tijekom staljinizma sastojala u stvaranju kulturnog doma, nužnog za oporavak njezinoga supruga-industrijskog radnika, i to je bio njezin doprinos zadaći pomicanja razine produkcije. Zbog toga je ženina uloga u industrijalizaciji često bivala uokvirena u tradicionalnim oblicima obiteljske odgovornosti. Dodatno, kako je država aktivno promicala mit o rastućem blagostanju i materijalnim viškovima, žene nisu bile samo tolerirane, nego i ohrabrivane u svojim ulogama potrošačica. One su prepoznate kao vođe moderne potrošačke kulture, kao one koje čine razumne odluke o kupovini i služe kao primjer drugima“ (Chernyshova 2008).<sup>46</sup> Ženina uloga čuvarice granice „priličnog“, razumnog i kulturnog ne može se, dakako,

promatrati izdvojeno od samih objekata reklame, odnosno proizvoda koji se reklamiraju: proizvodi svakodnevnih potrošnje, prehrambeni proizvodi poput *peľmena* ili kobasica, osnovni kozmetički proizvodi, modni dodaci poput šešira ili pak cigarete (Prilozi 1. 15-24. Reklamni plakati: osnovni prehrambeni proizvodi 2), dio su „priličnih“, razumnih, kulturno i ideološki prihvatljivih predmeta potrošnje (s tim je u vezi i poetika hrane u romanima Il'fa i Petrova.<sup>47</sup>

45 Vrlo su zanimljivi i reklamni plakati, nastali u SAD-u u sličnom razdoblju: primjećuje se gotovo identična tendencija rodne kodiranosti materijalnosti kroz ženske likove, s tom razlikom što se muškarca ipak vezuje uz ono što bi Bourdieu označio kao ekonomski kapital (za razliku od žena koje utjelovljuju kulturni i/ili simbolički kapital). Naime, muškarac je prikazan kao tipski maskulini lik na reklamama za banke: on je u posjedu novaca koji se mogu oploditi (što, pak, zahtijeva vještine koje, sudeći po rodnoj kodiranosti tih plakata, žene nemaju – njihova se sposobnost iscrpljuje u trošenju novaca koje je muškarac pribavio). Činjenicu da muškarac nije posve izbačen iz reprezentacija potrošnje i materijalnosti ističe i M. L. Roberts: pozivajući se na istraživanje *Brzi automobili, čista tijela (Fast Cars, Clean Bodies, 1995)* K. Ross, Roberts ističe da su reklame za Renault automobile stvorile novi tip maskuliniteta, tzv. *l'home disponible* (odnosno dostupnog muškarca). U tom smislu reklamni plakati i semiotički tretman predmeta u kulturi općenito važan su izvor informacija i o kulturnom statusu predmeta i o načinima na koje se kroz oblike njihove reprezentacije konstruiraju rodni odnosi (Roberts 1998: 833).

46 Upućujem na analizu „dobrotvornih zabava“ koje su sovjetske žene organizirale u sklopu svoje uloge promotorica „kulturnoga života“, očuvanja i podizanja kulturnih standarda u studiji Sh. Fitzpatrick, posebice jer autorica dolazi do zaključka da su „ženski pokreti bili klasno utemeljeni: to su bile forme organizacije za elitne žene, a ne za prosječnu ženu radničke klase“ (Fitzpatrick 1999: 158).

47 Za detaljniju analizu statusa vegetarijanstva u sovjetskom kulturnom kontekstu v. Benčić 2017.



Prilozi 1.15-24. Reklamni plakati: osnovni prehrambeni proizvodi 2





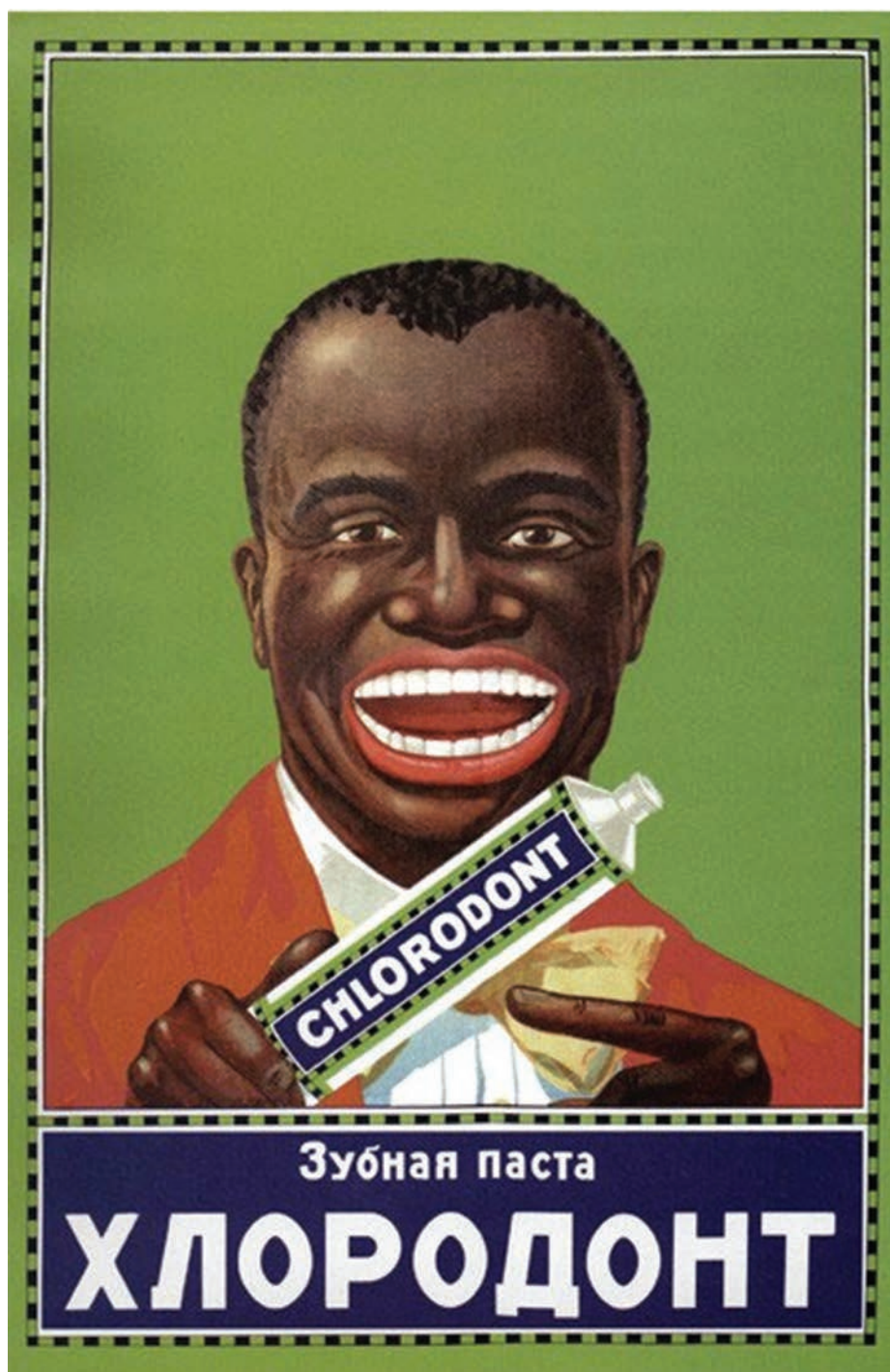


















Лучшее  
туалетное мыло  
**РЕКОРД**







Posebice su zanimljivi reklamni plakati za cigarete (Prilozi 1. 25-31. Cigarete) jer je, s jedne strane, riječi o proizvodu namijenjenom prvenstveno muškarcima, zbog čega je dominacija figura muškaraca i očekivana. Međutim, s druge strane, kao i u drugim dosad prikazanim primjerima, i ovdje prevladavaju dvije tendencije: ili se prikazuje sam proizvod ili se figura muške osobe koja proizvod konzumira stilizira. Primjerice, muškarac na plakatu „Pušite ‘Kapetanske cigare’” jedan je od „najromantičnijih reklamnih likova” (Škljark 2004: 165). Nelagoda u vezivanju potrošačkih praksi i (tradicionalnog) maskuliniteta posebice se jasno uviđa suprotstavimo li prikazane reklamne plakate onima na kojima se je prikazan muškarac u tradicionalnijim muškim ulogama (Prilozi 1. 32-35. Muškarci u društveno prihvatljivim ulogama), primjerice kao vojnik, graditelj metroa (na poznatom plakatu G. Klucisa iz 1934.), zaštitnik domovine ili trijezan *homo sovieticus* (posljednji plakat je rađen 1954., kada je, usporedno sa zabranom votke u slobodnoj prodaji, počela i borba s pijanstvom).

Prilozi 1.25-31. Cigarete



Плакат Михаила Буланова. 1927 год.



Реклама папирос "Наша марка". 1926 год.



Плакат Александра Зелинского. Реклама папирос "Трезвон". 1926 год.















*Prilozi 32-35. Muškarci u društveno prihvatljivim ulogama*













Analizirani primjeri – od filma, romana, do reklamnih plakata – pokazuju da je klasno pitanje, artikulirano kroz materijalno posjedovanje i potrošačku kulturu, i u sovjetskom socijalizmu bilo prisutno i relevantno pitanje te da nije svodivo na „ravnopravnost u neimaštini” jer se rodni, a zatim i dobni, pa i rasni aspekt (kao što prikazuje plakat za zubnu pastu Hlodoront) ne može zanemariti. Sve spomenuto potvrđuje da materijalna kultura, dakako, nije dovoljna za pristup tropu klase: drugi društveni odnosi, poput rodnih i s njima povezana problematika hijerarhije vrijednosti i unutrašnjih društvenih tenzija, tradicionalnih kulturnih i etičkih odnosa, ne nalaze se onkraj klase, nego su za nju konstitutivni. U trenutku u kojem se materijalna kultura i s njom povezani klasni odnosi prikazuju kroz tradicionalne, u stereotipe ukorijenjene uloge žene kao potrošačice i čuvarice granice (u čemu sovjetsko društvo, kao što sam ranije naglasila, nipošto nije iznimka), potrošačka kultura u socijalizmu prestaje biti *samo* socijalističkom. Konačno, rodna perspektiva briše i oštro postavljene granice između kapitalističkog i socijalističkog: kao ni figura žene kao potrošačice, ni mehanizmi regulacije potrošnje nisu direktni izdanci, proizvodi socijalističke utopije. Sljedeću razliku, koju je primijetila Vidmar Horvat, ipak vrijedi spomenuti: „Oblikovanje potrošača koji pripada radničkom sloju za socijalističku je ekonomiju bilo toliko važno kao što je bilo oblikovanje masovnog potrošača u kapitalizmu” (ibid.: 126). Odgovor na pitanje o važnosti te razlike za suprostavljanje tih dvaju narativa kao dvaju projekata kulture moderniteta i na načelnoj razini ostavit ću za neku drugu prigodu.





## **2. Povijest, pamćenje i trauma**



## 2. 1. O ekonomiji književnosti i književnoj ekonomiji u/o Gulagu: Varlam Šalamov, Karlo Štajner, Danilo Kiš<sup>48</sup>

„Sa šezdeset milijuna mrtvih tijekom Građanskoga rata, kolektivizacije, Velikog Terora i događajima između, Rusija je u ovom stoljeću proizvela dovoljno povijesti da drži spisatelje diljem svijeta zaposlenima tijekom nekoliko generacija.”  
(Brodsky 1980: xiii)

„Svojom sam posljednjom knjigom napustio teren prepoznatljivih činjenica, koordinatni sistem vrednosti gde je naratorsko Ja dovoljan garant istinitosti, a sećanje, makar kao dešifrovanje infantilnih stresova, izgubilo je svaku vrednost. Jedina kopča, jedina veza koja je još ostala sa mojim ranijim knjigama to je autorski rukopis i neke mitologeme koje su prisutne i u mojim ranijim knjigama.”  
(Kiš 1976: 70)

„Razlika između povijesnog svjedočenja i osvjedočenja koje pruža umjetnost temeljna je.”  
(Matvejević 1980: 21)

„Činjenica je, veli Borhes povodom Kafke, i povodom Borhesa, dakako, činjenica je da svaki pisac *stvara* svoje prethodnike. Njegov doprinos menja našu koncepciju prošlosti isto onoliko koliko menja i koncepciju budućnosti.”  
(Kiš 2008: 198; istaknula D. L. V.)

Proza o logorima (rus. *lagernaja proza*) ne svjedoči samo o kolektivnim i individualnim traumama nego i o ekonomiji, ekonomskim odnosima i ekonomskom polju na neposredan i necenzuriran način. Ili, preciznije rečeno, aspekt ekonomskog, u onom značenju u kojem određuje traumatsko kao, freudovski rečeno, psihički proces obilježen pretjeranom „ekonomijom zaposjedanja“ (odnosno „prevelikim dotokom podražaja s obzirom na sposobnost podnošenja subjekta“, Laplanche, Pontalis 1992: 69),<sup>49</sup> na zanimljive načine određuje prirodu književnih djela koja se stuktorno osovljuju oko traumatičnoga kao psihološkoga suviška. Ekonomsko traume i traumatskoga zorno pokazuju memoari Karla Štajnera, jugoslavenskog političkog aktivista i pisca austrijskoga porijekla, čija knjiga *7000 dana u Sibiru* (Zagreb, 1971) nudi niz detaljnih i matematički preciznih analiza ekonomskih temelja i profitabilnosti sovjetskih logora i njihovih zatvorenika. Poglavlje nudi analizu ekonomskih temelja književnosti – u okviru obuhvatnijeg razmatranja odnosa ekonomskog i književnog polja – na dvije razine:

1. Na razini same ekonomije, ekonomskih odnosa i ekonomskih metafora kao tema u književnome djelu koje se kapilarno šire književnošću te pokazuju da umjetnost često govori o onom što ekonomija, politika, povijest ili drugi oblici znanja prešućuju. Neka od pitanja na koja poglavlje na ovoj razini, razmatrajući zadanu temu, pokušava

48 Zahvaljujem kolegi Branimiru Jankoviću na vrijednim opaskama tijekom procesa izrade ovog poglavlja.

49 Trauma i traumatsko u psihoanalitičkome poimanju (na kojemu se temelji shvaćanje traume u studijima traume, pa i na koje se oslanjam u ovoj analizi) upućuje, kako su istaknuli J. Laplanche i J.-B. Pontalis, „na ekonomsko učenje“ (Laplanche, Pontalis 1992: 475), gdje se ekonomsko koristi kao naziv „za sve na što se može primijeniti hipoteza da se psihički procesi sastoje u optjecanju i raspodjeljivanju energije koju je moguće kvantificirati dakle, energije koja je podložna povećavanju, smanjivanju i izjednačavanju (nagonske energije)“ (ibid.: 68; kurziv u originalu).



dati odgovor su sljedeći: gdje je klasa logoraša? Ako se klasno promatra kao anomalno u kontekstu „logorske ekonomije“, o kakvoj ekonomiji govorimo kada govorimo o logorskoj ekonomiji?

2. Na razini pripovjednih konvencija žanra svjedočenja (točnije, njegovih „slijepih pjega“), koje se promatraju kao označitelji autentične ekonomije toga žanra.

U analizi druge razine ekonomskih temelja književnosti poglavlje se oslanja na tumačenja filozofa Giorgio Agambena i Shoshane Felman, ali i spoznaja do kojih se dolazi promatranjem Štajnerova svjedočenja u međukulturnome dijalogu s *Grobnicom za Borisa Davidoviča* (1976) Danila Kiša i *Priča s Kolyme* (1973/1978) Varlama Šalamova. Primjerice, jedna od Kiševih priča, posvećena upravo Štajneru, ukazuje na to da latinska riječ *auctor* (odnosno, autor u suvremenoj znanosti o književnosti) konotira također i „prodavača“ (*seller, vendor*): u tom kontekstu promatran, Kiš (odnosno Boris Davidovič) onaj je koji „vraća“ literarni i povijesni dug koji Štajner – zbog logike i prirode samog žanra svjedočenja gdje svjedok Štajner ne može biti sam po sebi priznat jer je preživio, pa nije opunomoćen kao integralni svjedok – nije mogao vratiti. Osim Agambena i Felman, teorijsko je uporište poglavlja u nekim radovima Mihaila Bahtina (*O metodologiji humanističkih znanosti – K metodologii gumanitarnih nauk*, 1974) i Pierrea Bourdieua (*Što znači govoriti? Ekonomija jezičnih razmjena – Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, 1982), koji upućuju na to da je logika jezičnog (lingvističkog, književnog) kongruentna logici ekonomskog ([robne] razmjene, zakona proizvodnje i potrošnje itd.).

## 1.

Primjećujući analogiju/paralelizme između književnih i ekonomskih simbolizacija, poglavlje razmatra ekonomske temelje književnosti na primjeru književnih djela koja iz

50 Premda je većini čitatelja s naših prostora poznat rad K. Štajnera, spomenut ću nekoliko važnijih biografskih podataka. Rođen u Austriji, Štajner je mladost i ranu zrelost proveo u Jugoslaviji kao komunistički aktivist. U Zagrebu je utemeljio i vodio izdavačku kuća koja se je specijalizirala za tekstove koji su promovirali komunističke ideje. Godine 1932. odlazi u Moskvu, gdje radi u izdavaštvu Kominterne. Uhićen je četiri godine kasnije. U sibirskim je logorima proveo 17 godina, s tri dodatne godine u egzilu u Sibiru. Pušten je kao jedan od 13 preživjelih jugoslavenskih komunista (v. Kis 1988), nakon sastanka Hruščeva i Tita, koji je bio posljedica zatopljanja odnosa između dviju država nakon Stalinove smrti 1953. Supruga Sonja čekala ga je tijekom svih godina izgnanstva u Moskvi. Kćer rođena neposredno nakon njegova zatvaranja umrla je ubrzo nakon rođenja. Nakon rehabilitacije živio je u Jugoslaviji. Knjiga svjedočenja *7000 dana u Sibiru* napisana je 1958., ali je objavljena tek 1971., i to na inicijativu samog Tita. Knjiga je primila niz nagrada te je bilo jedno od popularnijih štiva u onodobnoj književnosti.

51 Sljedeći su podaci iz Kiševa života kao građanske osobe važni i za razumijevanje ove analize Kiševa dijaloga sa Štajnerom u *Grobnici za Borisa Davidoviča*: kao dijete židovskih roditelja, Kiš je svjedočio nasilju tijekom cijelog djetinjstva. Masakr u Vojvodini kojem je svjedočio 1942., kao 7-godišnje dijete, opisivao je kao početak svog svjesnog života (cit. po Thompson 2013: 82). Očeva smrt u Auschwitzu 1945., zajedno sa složenim odnosima s ocem kao posljedicom očevih mentalnih problema, izvršila je presudan utjecaj na njegov život i stvaralaštvo. Nakon objavljivanja *Grobnice za Borisa Davidoviča* uslijedila je na našim prostorima dobro znana kontroverza oko pitanja je li i u kojoj mjeri *Grobnica* plagijat. Kiš je na optužbe odgovorio knjigom *Čas anatomije* (1978).

perspektive povijesnih Drugih, odnosno preživjelih svjedoka (Štajner, Šalamov), ili fikcionalizacije tuđih sjećanja (Kiš) govore o Gulagu, sovjetskom sustavu logora. Ovoj složenoj problematici pristupam iz dviju perspektiva: 1. ekonomije, ekonomskih odnosa i ekonomskih pravila kao tema književnoga djela („ekonomsko” kao označeno); 2. narativnih uvjeta književnoga žanra svjedočenja kao označitelja autentične ekonomije toga žanra („ekonomsko” kao diskurzivna dimenzija samog žanra). U kontekstu posljednje spomenute analitičke osi zanima me paradigma razmjene i cirkulacije u tekstu kroz kulturni transfer Štajnerovih *7000 dana u Sibiru*<sup>50</sup> u Kiševu *Grobnicu za Borisa Davidoviča*,<sup>51</sup> koji promatram kao dijegetični iskaz Kiševa vraćanja tzv. „literarnog duga”,<sup>52</sup> što uključuje sljedeće: Kiševa *Grobnica* s

jedne strane kanonizira status Štajnera kao neposrednog svjedoka Gulaga, a s druge strane njome Kiš iskazuje svoju poziciju pisca obremenjenog post-sjećanjem (engl. *postmemory*) u značenju Marianne Hirsch,<sup>53</sup> pa se *Grobница* tematski osovljuje oko piščeva osobnog osjećaja (etičkoga, ali i poetičkoga) duga prema stradanjima svojih predaka (pa i svoga oca) u logorima.<sup>54</sup> O toj povezanosti, ulančanosti sudbina, uostalom, govori već i sam podnaslov *Grobnice*, „sedam poglavlja jedne zajedničke povesti”.

Inspirativni metodološki pristup temi ekonomskih temelja književnosti nalazimo već kod Mihaila Bahtina. U tekstu „O metodologiji humanističkih znanosti“ (1930-e/1940-e; 1974) ruski filozof i filolog ukazuje na to da je logika jezičnog (književnog, kulturološkog) podudarna logici ekonomskog (logici razmjene, ponude i potrošnje itd.). U knjizi *Što znači govoriti. Ekonomija jezičnih razmjena* (1989, 1992) Pierre Bourdieu je također postavio imperativ prevladavanja uobičajene alternative između, citiram, „ekonomizma i kulturalizma“ (Bourdieu 1992: 14) te pokušao „elaborirati jednu ekonomiju simboličkih razmjena“ (ibid.), a sve temeljeno na tezi da su jezične razmjene i komunikacijski odnosi u cijelosti odnosi „simboličke moći u kojima se realiziraju odnosi snaga između govornika odnosno između njihovih grupa“ (ibid.). Za Bourdieua stil nije „individualni pomak u odnosu prema jezičnoj normi“ (ibid.: 15), nego ono što postoji „jedino u odnosu s agensima koji su opremljeni shemama opažanja i vrednovanja“, što mu omogućuje zaključak da „na jezičnom tržištu nije u opticaju ‘jezik’, nego diskursi koji su stilistički obilježeni“ (ibid.), i to na oba pola – i na polu proizvodnje (govornik od zajedničkog jezika gradi vlastiti idiolekt) i na polu recepcije (primalac aktivno sudjeluje u proizvodnji poruke koju i prima i vrednuje unoseći u nju sve što sačinjava njegovo pojedinačno i kolektivno iskustvo, ibid.). Promatransne iz takve perspektive, ekonomske kategorije istodobno su i kulturološke: pa je klasa istodobno i realitet i volja (ibid.: 134), u značenju da nije svodiva samo na realnost društvenog svijeta, odnosno na vlastitu ekonomsku dimenziju. Klasi (a, slijedom, i nekim drugim ekonomskim kategorijama, primjerice novcu, kako sam kanila pokazati u poglavlju o Tolstoevoj *Anni Kareninoj*) može se pristupiti kao tropu koji često na vrlo zanimljive načine, i uvijek u isprepletenosti s drugim društvenim kategorijama, primjerice roda i dobi, strukturira književne i druge tekstove kulture.

Usidravajući spomenute teorijske pretpostavke u konkretnim književnim djelima koja izravno tematiziraju, problematiziraju ili na neki drugi način propituju klasu u sovjetskom (ruskom) kontekstu, vidljivo je da se jedan od najtješnjih odnosa između ekonomskog i književnog polja (a izvan obimnog opusa „dirigirane“ književnosti ili pak satiričke književnosti, o čemu sam pisala u poglavlju o romanima Il'fa i Petrova) nalazi u tekstovima koji se bave temom sovjetskih logora (Gulaga). U

52 U zanimljivoj i iscrpnoj analizi Ujevićeve *Kolajne* kao „te *Kolajne* literarnih dugova“, I. Drenjančević pozivajući se na istraživanja R. Barthesa, J. Cullera, M. Čale, K. Peternai Andrić i drugih, ističe da iskaze o onome što se najčešće doživljava kao neotuđivi dio intimnog svijeta (ljubavne nedaće) „omogućavaju upravo koncepti i iskazi naslijeđeni od drugih tekstova“ (Drenjančević 2018: 30). Iskazivač Ujevićeve poezije, čak i kada govori o intimnim sferama svog iskustvenog života, oslanjajući se na „nepregledno mnoštvo drugih, kakofonično isprepletenih, glasova“ (ibid.), iskazuje i svoju ispražnjenu nutrinu, šuplinu vlastitoga „ja“. Stoga „mjesto u kojem se iskazivač utemeljuje jest citat“ (ibid.).

53 Odgovarajući pozitivno na pitanje o tome mogu li sjećanja drugih ljudi biti (postati) naša vlastita, M. Hirsch (2008) je pojmom postsjećanja obuhvatila onaj oblik prenošenja sjećanja među generacijama kada traumatično iskustvo drugih pojedinac doživljava kao svoj vlastiti, kada ono postane integralnim dijelom njegova vlastitog života jer određuje životni stil i odluke, ono u što pojedinac polaže nade i što želi. Prefiks „post“ u konceptu postsjećanja, dakako, (kao i u ostalim pojmovima s tim prefiksom, poput postkolonijalizma, postimperijalizma, postsocijalizma, postmodernizma itd.) ne označava linearni tijek vremena i ne upućuje na njegovu uzročno-posljedičnu povezanost. Prefiks „post“ sugerira složene odnose blizine i udaljenosti, gdje ono ne označava „čiste“ krajeve i „nove“ početke, nego prije složenost i isprepletenost onoga što je bilo „prije“ s onim što je uslijedilo „poslije“ (usp. primjerice Jelača, Lugarić 2018; također i poglavlje o filmovima *Krila* i *Lopov* u ovoj knjizi).

54 Premda je Kišev otac kao mađarski Židov stradao u Auschwitzu, sam je Kiš, kako navodi i T. Maroević, govorio: „Ko tvrdi da je Kolima bila različita od Aušvica, pošaljme ga do sto đavola“ (po Maroević 2016: 97). Drugim riječima, priča o Gulagu, što je temeljna tematska os *Grobnice*, ujedno je i priča o svakom (i koncentracijskom i radnom) logoru, a time, oslonimo li se na Agambenovu uporabu logora kao proširene metafore života u suvremenosti općenito, i o vremenu koji živimo.

tom je smislu djelomice ironično to što je iz vizure klase (potom roda i dobi), čime sam se bavila u ranijim poglavljima knjige, riječ o književnosti koju pišu subjekti koji su *drugost* sâma: koje ne štiti nikakav zakon, koji su izvan zajednice – a time i izvan klase, roda i dobi u uvriježenim, uobičajenim smislovima tih riječi (logoraš je Agambenov *homo sacer*). Pritom je zanimljivo da je književnost o logorima književnost o traumi i traumatičnom, o onome što se trajno opire simbolizaciji i integraciji, ali istodobno i književnost o ekonomiji i ekonomskim odnosima u najneposrednijem i najnecenzuriranijem smislu. Drugim riječima: književnost o logorima govori o uskoj isprepletenosti, pa čak i ekvivalentnosti traume i traumatičnog s ekonomijom i ekonomskim (usp. Jukić 2015, kao i na početku poglavlja spomenutu „ekonomiju zaposjedanja“, specifičnu po suvišku psihičkoga podražaja kada se govori o učincima traumatskoga). Uostalom, povijesno gledano, Gulag je s jedne strane bio strukturiran kao zasebna država (i to država koja ima strukturu ministarstava i drugih javnih tijela kao i „prava“ država, odnosno država u geopolitičkom smislu), a s druge strane, on je bio zamišljen kroz svoj (hipotetski ili stvaran) ekonomski potencijal za razvoj cijeloga sovjetskog sustava – na ekonomiji Gulaga do određene je mjere ležala ekonomija cijele sovjetske države uoči, tijekom i nakon Drugoga svjetskog rata.

## 2.

U relativno malom broju istraživanja posvećenih klasi u sovjetskom kontekstu vidljivo upada u oči ono čega u istraživanjima o klasi u sovjetskom kontekstu nema: nema logora, nema Gulaga, nema političkih zatvorenika, unatoč tomu što je značajan broj stanovništva (statistički podaci govore o brojkama od dva i pol do 16 milijuna ljudi do 1953.) u nekom razdoblju bio zatočen, a zatvorenici su bili najrazličitijeg ekonomskog, kulturnog, društvenog, etničkog i nacionalnog porijekla. Stoga se logično nameće sljedeće pitanje:

znači li to da klasa i druge razlike (rodne, etničke, kulturne i druge) u logoru doista nestaju?<sup>55</sup>

55 Upućujem na analize A. Applebaum u knjizi o povijesti Gulaga (2003), gdje se govori o razlikama u poimanju klase u kontekstu koncentracijskih logora i „radnih“ sovjetskih, odnosno Gulaga. U tom kontekstu vrijedi spomenuti i Améryjevu kanonsku knjigu *S onu stranu krivnje i zadovoljštine*, gdje se, između ostalog, govori i o intelektualcima u Auschwitzu, dakle o onima čije je živote logorska zbilja ocijenila manje vrijednima u tom smislu što su pojedinci koji su znali kakav praktični zanat „bolje prolazili“. Budući da su u koncentracijskim logorima oni koji su posjedovali često ne-praktično, intelektualno znanje, brže umirali, može se govoriti o svojevrsnom obrtanju klasa. Slično je bilo i u sovjetskim logorima, s tom razlikom što su zatvorenici u njima boravili pa i nekoliko desetljeća, tijekom kojih su bili priučeni najrazličitijim zanatima te su, ovisno o mjestu nalaženja, radili najrazličitije poslove (o tome detaljno piše i sam Štajner). U kontekstu sovjetskih Gulaga, nadovežemo li se na Štajnerovu biografiju, zanimljiva je i klasna pozicija zatvorenika nakon logora. Naime, uspiju li dobiti priznanje kao svjedoci (kao, primjerice, Solženicyn, ili Štajner nakon osobnog odobrenja Josipa Broza Tita da se *7000 dana u Sibiru* tiskaju), dolaze u poziciju kakvu u građanskom životu prije rata, kao stalno uhićivani komunistički ilegalni aktivisti, nisu imali. Zahvaljujem kolegi Branimiru Jankoviću na navedenim opaskama.

56 U analizi odnosa između tijela i mišljenja u Šalamovljevoj prozi ruska istraživačica N. Mihajlik upućuje da konceptualizacija logoraša kroz tjelesnost briše individualne razlike među iskustvima: tijelo je „mehanizirano“, individualne razlike, kako tjelesne tako i psihičke, nestaju, a čovjek se pretvara u predmet. Pritom, kako naglašava autorica, „Pretvaranje čovjeka u predmet nije arbitrarno i ne zavisi o osobnim karakteristikama logoraša“ (Mihajlik 2013: 305).

Tu bi tezu bilo doista lako braniti oslanjanjem na neka utjecajna i vjerodostojna svjedočenja. Primjerice, ruski pisac Varlam Šalamov u nizu priča, pa i u antologijskoj „Nadgrobnoj riječi“ („Nadgrobnoe slovo“), opisuje logoraše iz svoje neposredne blizine i tobože tek uzgred spominje što su bili „prije“ – „bivši zapovjednik“, „bivši filozof“, hoćeći time naglasiti da logor nepovratno briše i identitet i razliku. Logoraši su, da se slikovito izrazim, Drugo *drugosti*. „Bivši ljudi“ (rus. *byvalye ljudi, dohodjage*, odnosno „smrti na nogama“, kako su jezivom parabolom predloženi u memoarima Nadežde Mandelštam, 1984: 286), koje opisuje Šalamov, utjelovljenja su *homo sacera*<sup>56</sup>. On se, podsjetimo, u filozofskim konceptualizacijama Giorgija Agambena odnosi na

osuđenika u rimskom pravu, koji je izlučen, izvan zakona, proganjan iz polisa, bez svih prava, lišen svakog identiteta – i religijskog i civilnog. Takvoga je čovjeka (tu „smrt na nogama“) svatko mogao usmrtniti bez kazne, i pritom njegova smrt nije bila vrijedna žrtvovanja i štovanja. Sovjetski je Savez tijekom Stalinove vladavine počivao na takvom ukidanju zakona, na (trajno) izvanrednom stanju. Zatvorenike u sovjetskom Gulagu stoga doista možemo promatrati kao „gole živote“, odnosno kao desubjektivirane pojedince, trpeću bezglasnu tišinu izvan zakona, bez ikakvih prava, lišenu svakog – pa time i klasnog – identiteta. Možda je jedna od boljih metafora toga subjekta, nevidljivog i nečujnog (do same granice nepostojećeg), ona Alberta Camusa koji se je u eseju *Pobunjeni čovjek* referirao na dnevnik *Das sibirische Tagebuch* (1929) Edwina Dwingera, gdje ovaj svjedoči o njemačkom zatvoreniku koji je od drveta napravio maleni bezvučni klavir kako bi na njemu svakodnevno svirao nijemu glazbu – nijemu, odnosno čujnu samo njemu (cit. po Boym 2010: 281).

Neka druga („ne-nijema“) svjedočenja – i prije svega Štajnerovo, koji je, optužen kao pripadnik kontrarevolucionarne organizacije i agent Gestapoa, uhićen u Moskvi,<sup>57</sup> te nakon uhićenja u Gulagu proveo gotovo 20 godina – zorno pokazuju da je Gulag doista funkcionirao kao „država u državi“ (odatle dijelom i Solženicynova metafora arhipelaga, s Kolymom kao središtem/glavnim gradom te države).<sup>58</sup> Karlo Štajner – možda i zbog svoje pozicije izvannalaženja (rus. *vnenahodimost'*, po Bahtinu) – čak je i bolje od sovjetskih/ruskih svjedoka pisao baš o toj strani logora: gdje on ne samo da nije „izvanredno stanje“, nego upravo obrnuto – on je sovjetska država „u malom“ (u značenju mjesta koje čini vidljivim sve u drugim toposima često nevidljive neuralgične točke sustava). Kako navodi Anne Applebaum u knjizi *Gulag. Povijest (Gulag. A History, 2003)*, Gulag se može promatrati kao metafora cijelog sovjetskog sustava (xxix). Obrnutom logikom promatrano, sovjetska država je Gulag „u velikom“. Stoga ne iznenađuje što se je u slengu zatvorenika svijet izvan žica nazivao „bolšaja zona“, odnosno „velika zatvorenička zona“ (xxix).

Štajner, uostalom, o tome i eksplicite piše: došavši u Moskvu, središte zemlje svojih snova, on je osupnut prosjacima, redovima pred više no slabo opremljenim trgovinama te upadljivom neravnomjernošću – strancima i pripadnicima određene klase (vrijeme je Štajnerova dolaska u Moskvu 1932. bilo vrijeme stvaranja Stalinove privilegirane klase, elite) bilo je dostupno sve – od kavijara i šampanjca do ruskih djevojaka, a ideološke su parole tek prazni iskazi, značenjski svedeni na (šuplju, no ipak efikasnu) performativnost:

Još me veće iznenađenje čekalo kad sam slijedećeg dana nastavio šetati ulicama Moskve. Odjednom sam se našao pred trgovinama koje su bile pune živežnih namirnica i odjeće. Ovdje nije bilo repa kao za crni kruh. Kakvo je to čudo, pitao sam se. Bile su to trgovine tzv. „Torgsin“ gdje se za devize i zlato moglo nabaviti sve. Ovdje su kupovali diplomati i stranci koji su poslovno dolazili u Moskvu. Ali ovdje su se mogli susresti i siromašni ljudi koji su donosili vjenčano prstenje i drugi nakit da bi kupili kruh ili mlijeko za svoju djecu. U moskovskim hotelima „Metropol“, „Savoij“ i „Nacional“ stranci su za devize mogli dobiti sve, i kavijar, i francuski šampanjac, i ruske djevojke.

Strancima su nudile tijelo, a NKVD-u informacije. Tako je izgledala Moskva. Na ulicama su se vidjeli veliki transparenti s natpisom „Inostrani proletarijat sa zavišću gleda na nas“ (Štajner 1971: 117).<sup>59</sup>

Za razliku od drugih svjedočenja, primjerice ruskih autora Varlama Ša-

57 Spomenimo da je samo godinu dana prije svoga uhićenja dobio nagradu za „uspješan rad u interesu izgradnje socijalizma u Sovjetskom Savezu“ (Štajner 1971: 31). Svi su daljnji citati iz spomenutog izdanja. U zagradama nakon citata navodim stranicu.

58 T. Jukić upućuje na to da arhipelag G. Deleuze „opisuje kao primjenu figuru političkog, i to zato što arhipelag nije slagalica, čiji jednom složeni komadi teže rekonstrukciji cjeline, već je prije zid od slobodnih, cementom nepovezanih kamenova, gdje svaki element vrijedi za sebe ali i kroz relaciju s drugima“ (Jukić 2011: 61).

59 Svi daljnji citati navode se po istom izdanju, pa ću u zagradama navoditi samo stranicu na kojoj se citat nalazi.



lamova, Vasilija Grossmana ili Aleksandra Solženicyna, Štajnerovih 7000 dana u Sibiru (možda i jer je, kao stranac, bio u poziciji dvostruke *drugosti*, izmještenosti, „izvannalažnja“ – i u sami logor i iz matične države, potonje mu je i omogućilo da bolje vidi ekonomske i političke anomalije moskovske zbilje drukčije no domaći stanovnici) nude detaljnu analizu ekonomske prirode, ekonomskih prilika i neprilika u Gulagu.<sup>60</sup> Kada piše o političkoj ekonomiji rada, on ne govori o njegovoj simboličkoj vrijednosti [što bi se moglo i očekivati jer su na e(ste)tici rada kao stvari osobne i kolektivne odgovornosti, časti i poštenja sazdana i sovjetska država i komunistička projekcija „svijetle budućnosti“], nego – gotovo matematički suhoparno – o rentabilnosti rada „neslobodnih ljudi“, „trpeće većine“. Primjerice:

- Zar ne misliš da je rad neslobodnih ljudi nerentabilan?
- Onaj tko tvrdi da rad logoraša u Rusiji nije rentabilan, taj nema pojma što su to sovjetski logori. Osnova ekonomije Sovjetskog Saveza temelji se na sistemu logora. Ne samo što logori u Rusiji nisu nerentabilni nego su gotovo jedini pogoni koji donose dobitak. Veći dio industrijskih pogona radi deficitom, a da o poljoprivredi i ne govorimo. Milijarde odlaze na industriju i poljoprivredu u obliku subvencija. Odakle ih uzimaju? Iz profita koji odbacuju logori.
- To ti tvrdiš, ali kako to možeš dokazati? – upita me Saša. Sumnjičavo je klimao glavom.
- Počnimo s Norilskom: za izdržavanje više od stotine hiljada zatvorenika u Norilsku sovjetska vlast daje po osobi mjesečno 240 rubalja. U to su uključeni svi izdaci uprave, straže itd. Živežne namirnice za opskrbu zatvorenika sade i žanju zatvorenici po različitim poljoprivrednim logorima. Slanu ribu kojom nas hrane love u Murmansku zatvorenici. Ugljen kojim se lože barake kopa se ovdje, u ugljenokopima su zatvorenici. A željeznicu, kojom nas opskrbljuju, ne samo što voze zatvorenici nego je i grade. Odjeću koju nosimo šiju zatvorenici. Čak se i tkanina i konac proizvode u ženskim logorima u Potjmi i Jaji. Za ono malo hrane što dobivamo, vadimo tisuće tona nikla i bakra, stotine tona kobalta, a da i ne govorimo o uranu. Za sve te sirovine, koje se većim dijelom izvoze u inozemstvo, Sovjetska Rusija dobiva stotine milijuna dolara (159).

Promatrajući Gulag iz geopolitičke perspektive, Štajner ističe njegove (makro)ekonomske dimenzije – on je nužan kako bi se razvile nenaseljene, a prirodnim bogatstvima zasićene sovjetske regije:

Prije nekoliko godina tamo nije bilo Europljana. Kao i ovdje u Norilsku, živjela su nomadska plemena koja su se bavila uzgojem sobova. Danas je tamo golemi logor s milijun i pet stotina hiljada logoraša. Veći dio zaposlen je u rudnicima zlata. Zar misliš da taj logor nije rentabilan? (160).

U tom i takvom sustavu političko-ekonomskih odnosa logoraši nisu samo profitabilni radnici nego i glavni financijeri željeznice i hidrocentrala, čije je značenje za industrijski i ekonomski razvoj Sovjetskoga Saveza bilo od kapilarne važnosti, o čemu posebno rječito i intrigantno govori sustav slanja dopisnica zatvorenicima:

<sup>60</sup> Upravo po svojoj ekonomskoj prirodi (kako sam Štajner govori, „rentabilnosti“ logora), Gulag nasljeđuje carski režim, kada su vlasti (počevši masovnije s Petrom Velikim) egzilom povezanim sa zločinačkim i političkim (ne)djelima „rješavali višestoljetne ekonomske probleme: nenaseljenost dalekog istoka i dalekog sjevera Rusije“ (Applebaum 2003: xxxi). Nenaseljene su ruske regije birane zbog svojih prirodnih bogatstava, koje su privlačile pozornost zbog neiskorištenog ekonomskog potencijala i prisilni se je rad nazivao *katorga* (od grčkog *kateirgon* – prisiliti). Istodobno, upravo se po svojim ekonomskim ciljevima sovjetski Gulag, kako ističe A. Applebaum, znatno razlikuje od drugih institucija toga tipa, primjerice nacističkih koncentracijskih logora ili kubanskih *reconcentrations* krajem 19. stoljeća.

- To je drugo pitanje. Ovdje se ne radi o rentabilnosti, već o financiranju izgradnje.
- Da, to mislim – potvrdi Saša.

- Na neki način logoraši financiraju i ove pothvate.
- Šta?... To je smiješno.
- Ne šalim se. To je istina. Naglašavam da logoraši ove pothvate financiraju samo djelomično. Na izgradnji su zaposlene stotine tisuća, a na izgradnji BAM-a bilo je zaposleno milijun i pet stotina logoraša. Čim logoraš stigne na rad, od logorske uprave dobiva poštansku kartu na kojoj piše: „Dragi moji, javljam vam da sam zdrav. Šaljem vam svoju novu adresu: BAM, poštanski fah. br. 2131/161. Molim vas da mi na tu adresu šaljete mjesečno nešto novaca jer u dućanu mogu nabaviti najvažnije namirnice i duhan. Pozdrav x. y.“ (...) Već nakon tjedan dana stizale su u banku na račun logora sume od 50 do 1000 rubalja. Ali logoraš je samo u iznimnim slučajevima dolazio do manjeg dijela tog novca. Logoraš treba da tri mjeseca redom ispunjava normu 100% i tek tada sa svog računa može podići 50 rubalja mjesečno. Ali koji logoraš može tri mjeseca da ispunjava normu? Ponekad se ipak dogodi da dobije tih 50 rubalja, tada ponovno zatraži novac od rodbine. (...)
- Čekaj, nije to sve. Ti znaš kako glasi uobičajeni završetak svake presude: konfiskacija cjelokupne imovine. Ljudi koji su osuđeni u Sovjetskom Savezu nisu milijunaši, ali svaki od njih ima namještaj, sat, sliku, nakit, pogotovu intelektualci. Kako je NKVD temeljit! Zabranjeno je ponijeti čak i par starih čizama. Na taj se način sakupe stotine milijuna. (...)
- Dokazat ću to što govorim. U svim velikim gradovima, naročito u Moskvi, postoje staretinarnice. Tamo se mogu kupiti briljanti, zlatan nakit, slike, porculan, tepisi, čak i stare ikone. Odakle te stvari? Sve je to konfiscirana roba za koju vlada dobiva dolare, funte i marke. To su milijuni rubalja godišnje. Ne treba zaboraviti i na novac koji se konfiscira nakon hapšenja. (...) To je država koje nema na zemljopisnoj karti. Zove se „GULAG“. A stanovnici te velike države, kojih je na osnovu prebrojavanja iz godine 1938. Bilo 21,000.000, zovu se logoraši (160-161).

Navedeni citati mogli bi se promatrati kao vrsne političko-ekonomske analize sovjetske logorske zbilje od 30-ih do 50-ih godina prošloga stoljeća, a Karlo Štajner u *7000 dana u Sibiru* – ne samo kao preživjeli svjedok, nego i vrsni ekonomski analitičar i znalac ekonomskih (ne)prilika u Sovjetskom Savezu. Međutim, unatoč doista visokoj razini uvjerljivosti njegovih analiza, vrijedi postaviti pitanje koliko je on, iz (mikro)perspektive zatvorenika kojemu su i kretanje i pristup informacijama bili ograničeni, doista mogao biti upoznat s makroperspektivom političke ekonomije Gulaga u kontekstu sovjetske države u koliko dugom, toliko i turbulentnom razdoblju – od „velikih čistki“ 1937. preko Drugoga svjetskog rata i izgradnje nove ekonomije na porušanim temeljima tijekom poraća do Stalinove smrti 1953. U tom smislu vrijedi podsjetiti da su unatoč intenciji prema dokumentarnosti i činjeničnosti, *7000 dana u Sibiru* prvenstveno fikcionalno djelo<sup>61</sup> (pitanjem vjerodostojnosti svjedočenja, koje u prvi plan istura upravo Kiševa *Grobnica za Borisa Davidoviča*, bavit ću se detaljnije u drugom dijelu poglavlja), pa se precizne ekonomske analize mogu čitati i u drugom ključu: onom koja ekonomiju i ekonomsko (profitabilno, predmetno, materijalno) promatra kao univerzalnu binarnu opreku humanom, čovječnom, ljudskom (neprofitabilnom, duhovnom, emocionalnom). Drugim riječima, Štajnerovo svjedočenje pokazuje da na simboličkoj razini dvije teme – nečovječnosti, izopačenosti, izokrenutosti Gulaga, i njegovi ekonomski aspekti – nisu i ne mogu biti odvojene: premda drukčijim jezicima, obje govore o apsolutnom negativitetu logorskoga života i sovjetske politekonomije. Negativitet (ne-čovječnost) ekonomije i ekonomskog upućuje na negativitet (ne-čovječnost) Gulaga (dok se negativitet Gulaga u negativitetu ekonomije odražava na zanimljiv način) pa je funkcija ekonomskih analiza u tome što dodatno, jezikom ekonomskih metafora, suhoparnih brojeva i izračuna, naglašavanju osobnu patnju i bol zatvorenika te dehumanizacijski mehanizam logora.

61 I. Mandić u tekstu „Potresne (neizmišljene) priče“, pišući o odnosu fikcije i faksije u Kiševoj *Grobnici za Borisa Davidoviča*, navodi da je određenje „nefikcijske proze“ kontradiktorno samo po sebi: „Jer, ako (umjetnička) proza pretpostavlja izmišljanje i fabuliranje izvan okova realnosti, onda se taj pojam sukobljuje s izrazom ‘nefikcijski’, što će reći ‘ne-izmišljeni’” (Mandić 1976: 25).

Slično simboličko mjesto ekonomskom, vrijedi naglasiti, pripada i u poznatoj priči „Po Lend-Leasu“ Varlama Šalamova. U njoj pripovjedač, nalik Štajnerovu, precizno opisuje program ekonomske pomoći Sjedinjenih Američkih Država, pa navodi što je sve program *lend-leasea* dao sovjetskom narodu (krhotine čega su došle i do zatvorenika): od odjavnih predmeta, prehrambenih proizvoda i tehnike do prijevoznih sredstava. Međutim, veći dio radnje ove kratke novele okuplja se oko motiva američkog buldožera, čija je funkcija – smatrali su zatvorenici iz svoje, u Štajnerovim analizama slabije zastupljene mikroperspektive – bila u tome da im pomogne u raskrčivanju ljudskim rukama neprokrčene (i neprokrčive) sibirске šume i šikare. Premda su svi zatvorenici neskriveno zavidjeli vozaču buldožera (ujedno i ubojici vlastitoga oca), Grinki Lebedevu (navođenje punog imena i prezime, kao i činjenica da Lebedev nije bio politički zatvorenik nego ubojica, samo po sebi ima simboličko značenje u kontekstu Šalamovljeve proze, kojom prolazi gotovo neizbrojiva količina nijemih i bezimernih *dohodjaga*), buldožeru je zapovjedbno da skrene s puta prema već prokrčenim dijelovima kolymске zemlje. Pripovjedač pripovijeda:

I onda sam odjednom vidio i shvatio u čemu je stvar. I zahvalio sam Bogu što mi je dao vrijeme i snagu da sve ovo vidim. (...) Planina je bila ogoljena i pretvorena u golemu scenu neke predstave, u scenu logorske misterije. Grobnica, zajednička grobnica zatvorenika, kamena jama do vrha nabijena neraspadnutim leševima, rasula se još trideset osme godine. Mrtvaci su izmiljeli na planinsku padinu otkrivajući kolymsku tajnu. (...) Zemlja se otvorila i otkrila svoja podzemna skladišta jer u podzemnim kolymskim skladištima ne leže samo zlato, olovo, volfram, uran, nego i neraspadnuta ljudska tijela. (...) Buldožer je zgrtao ove ukočene leševe, tisuće leševa, tisuće mrtvaca nalik na kosture. Ništa nije istrulilo: ni zgrčeni prsti na rukama, ni zagnojani prsti na nogama – batrljci nakon promrzlina, ni do krvi raščupana suha koža, ni užarene gladne oči. (...) Buldožer je protutnjao mimo nas – na nožu-ogledalu nije bilo nijedne ogrebotine, nijedne mrlje (po Šalamov 1985: 411-414).

Metaforički niz „*lend-lease*-materijalno-buldožer-pomoć” zaustavlja se na metafori nasilne smrti kao tajne, i ljudskoga tijela kao kamena, smrznutog i kao takvog neraspadnutog u sibirskoj zimi. Takvo metaforičko ulančavanje američkog buldožera kao, s jedne strane, apsolutnog simbola američke humanitarne *lend-lease* politike, a s druge – apsolutnog simbola vlasti laži i nasilja u sovjetskom Gulagu, otvara vrlo važna pitanja vidljivosti-nevidljivosti, otkrivenog-skrivenog, kolektivnog-osobnog, propagande-stvarnosti, i, najvažnije – istine i laži, zbilje i fikcije te historiografije i književnosti. Citirani odlomci dokazuju da nema bolje fikcije od same realnosti te da se, kao što ću dodatno argumentirati u poglavlju u filmovima *Krila* i *Lopov*, okrutnost kolektivnih povijesnih katastrofa sklona razotkriti (i) kao okrutnost laži:

Na Kolymi se tijela ne predaju zemlji, nego kamenu. Kamen skriva i otkriva tajne. Kamen je pouzdaniji od zemlje. Vječito smrznuta zemlja skriva i otkriva tajne. Svatko se od naših bližnjih tko je nastradao na Kolymi, tko je bio ubijen, dotučen, komu je glas ispila krv – sada, pa makar i nakon deset godine, još može prepoznati. Na Kolymi nije bilo plinskih komora. Leševi čekaju u kamenu, u vječito smrznutoj zemlji (ibid.: 412).

Dokumentarno (i ekonomsko u ovom kontekstu), na koje se referira Šalamovljević pripovjedač, otvara ne samo vrlo važno pitanje uloge, smisla i značenja umjetnosti nakon Kolyme i Auschwitzta, nego i u prvi plan istura problem odnosa između povijesne zbilje i/u umjetnosti (fikciji), gdje često isječci iz zbilje otvaraju „nove perspektive i interpretacije konkretnih povijesnih zbivanja i društvenih procesa“ (Car 2016: 10) te katkad znat-

no pridonose „razgradnji ‘efekta realnoga‘“ (ibid.), povlačeći sa sobom i važno pitanje „o granicama predočavanja zbilje u dokumentarnoj književnosti“ (ibid.: 11). Naime, kako je i sam Šalamov isticao, ne samo da nakon iskustva logora doista više ne može biti jasno što je dobro, a što zlo, što istina, a što laž, što fikcija, a što stvarnost, ni književnost nas ničemu više ne može podučiti: umjetnost je „način života, a ne način njegova spoznavanja (rus. *poznanija žizni*). Drugim riječima, ona je dokument... proza koja se živi kao dokument“ (Varlam Šalamov, cit. po Boym 2010: 260). U tom je kontekstu zanimljivo primijetiti da i Karlo Štajner u svojim sjećanjima često spominje predmete potrošnje, materijalnu „imovinu“ logoraša – ručno izrađene žlice i druge sitne predmete za svakodnevnu uporabu, te se usput referira i na razgranatu mrežu logorskih dućana, u kojoj su zatvorenici mogli kupovati neke temeljne proizvode, kao i na „sivu ekonomiju“, odnosno štandove na kojima su prodavali stvarni kriminalci, tj. oni osuđeni zbog doista počinjenih kriminalnih djela (ne „klasni neprijatelji“ Štajner ili Šalamov, nego vozač buldožera iz Šalamovljeve novele). Općenito tema posjedovanja/imovine/materijalnog i novca i u Šalamovljevom, ali još u većoj mjeri u Štajnerovu djelu, potvrđuje da s jedne strane materijalnost predmeta potvrđuje samo postojanje – krhko kakvo već može biti u okolnostima logora – u njegovoj činjeničnoj, fizičkoj materijalnosti, i s druge, da ograničeni uvjeti života povećavaju strast prema novcu jer je novcem u zatvoreništvu moguće kupiti sve (nad njim doista, kako je primijetio Slavoj Žižek u *Sublimnom objektu ideologije*, vrijeme nema onu moć koju ima nad drugim predmetima): od materijalnih stvari, katkad nužnih za preživljavanje i/ili održavanje „gologa života“ na životu, do duhovne slobode (*Zapisi iz mrtvoga doma* Dostojevskog među prvima su artikulirali tu usku povezanost, v. Günther 2012).<sup>62</sup> U užem teorijskom okviru promatrano, materijalni motivi (novac, predmeti), koji su nerijetko ključne vezivne niti Štajnerovih raspršenih sjećanja (pa imaju i kompozicijski značaj), nužno je promatrati u semiotičkom ključu po kojem stvari nemaju, dakako, samo uporabnu vrijednost, nego uvijek znače nešto više od sebe samih, odnosno upućuju na niz složenih društveno-kulturnih i psiholoških procesa. Analitički korisnim ovdje može biti uključiti i opoziciju „riječ – stvar“, koju ruski semiotičar Jurij M. Lotman promatra kao osnovni semiotički generator svake kulture (cit. po Benčić 2017: 116): ta opozicija kod Štajnera nije više ni oštro ni načelno razdijeljena jer svi spomenuti predmeti imaju svoj jezik kojim govore o puno dubljim slojevima ljudske egzistencije (kao što i sam Štajner navodi: „Vrijednost jedne zdjele juhe postala je jednaka vrijednosti čovječjeg života“, 136). Stoga ne iznenađuje što su svi predmeti o kojima se govori naizgled vječnog trajanja: svi su iznošeni i iskorišteni do granice raspadanja, a ne baca se ništa jer se od svega (kore drveća, komadića kože s raspadnutih cipela, iznošene odjeće preminulog itd.) u okolnostima potpune neimaštine i neljudskih uvjeta života (hladnoća, bolest i glad) može stvoriti neki novi uporabni predmet. Činjenica da kod Štajnera nema smeća (osim ljudskog života, svedenog na potrošnu robu) svjedoči o bezvremenskom limbu logorske egzistencije te upućuje na to da se vrijedi zapitati o kakvoj ekonomiji govorimo kada govorimo o sovjetskim logorima? I ne samo to: može li se o ekonomiji u kontekstu sovjetskih radnih logora uopće govoriti?

### 3.

Osim kroz ekonomiju, ekonomske sustave, organizaciju ekonomskog i ekonomsku problematiku općenito kao teme u književnom tekstu, ekonomski aspekti književnosti odnose se

62 O sličnome govori i izložba (travanj-lipanj 2018) u moskovskom Muzeju povijesti Gulaga naziva *Veščdok: papka s eskizami* (doslovce *Stvardok* [odnosno stvar kao dokument, op. D. L. V.]: *mapa s nacrtima*), koja prikazuje skice igračaka za djecu koje je tijekom boravka u logoru izrađivao zatvorenik Boris Krejcer. Unatoč nedostatku materijala za izradu stvarnih igračaka, crteži Krejcera svjedoče o staljinističkim represijama, ali su i dirljivo svjedočanstvo (utopijske) vjere pojedinca u postojanje života u budućnosti i izvan granica represije (još je dirljivije što se u toj utopijskoj vjeri zatvorenik vraća upravo u djetinjstvo), kao i želje da te projekcije učine bliskijima tako što ih se utjelovljuje u materijalnom.



i na neke druge, jezične, intertekstualne i interkulturalne aspekte, ali i one još manje očite – primjerice žanrovske – koji problematiku koja me zanima približava domaćem kontekstualnom polju te se također obuhvaća sintagmom „ekonomskih temelja književnosti“ u onom smislu u kojem se jezik i književnost mogu promatrati kao društveno-ekonomski fenomeni, što može uključivati široki raspon tema: od odnosa između ekonomskih i jezičnih situacija i struktura, preko ekonomskih zakona jezičnoga i kulturnoga razvoja do jezičnog i kulturnog imperijalizma. U tom smislu metodološki plodotvorno uporište nalazim u kontekstualizaciji žanra svjedočenja u na početku poglavlja spomenutoj ekonomiji jezičnih razmjena Pierrea Bourdieua. Teorijski i filozofski oslonac koji omogućuje daljnju

razradu teme nude Giorgio Agamben i Shoshana Felman, a književni – Kiševa priča „Magijsko kruženje karata“ posvećena Karlu Štajneru u *Grobnici za Borisa Davidoviča*.<sup>63</sup>

Kod Agambena je ekonomija svjedočenja kao žanra (što bi se lako moglo odnositi i na šire pitanje književnoga polja općenito) povezana s varljivim statusom svjedoka. Podsjetimo da je integralni (pravi, vjerodostojan, istinit) svjedok u tumačenju Prima Levija, a na čija se svjedočenja Agamben često oslanja, onaj koji se nije vratio živ („Muselmann“ u kontekstu koncentracijskih logora ili „dohodjaga“ u kontekstu sovjetskih logora). S druge strane – s obzirom na specifičnu prirodu traumatičnoga iskustva kao iskustva koje uzrokuje kognitivnu disonancu, priječi stabilizaciju sebstva i identiteta jer se trajno i uporno opire simbolizaciji pa se stoga vraća u formi flešbeka i noćnih mora – subjekt je onaj koji i ne može svjedočiti jer, citiram Agambena, „kako može subjekt izvještavati o vlastitom slomu?“ (Agamben 2008: 100).<sup>64</sup> Svjedočenje se u tumačenju Agambena nalazi tamo gdje dolazi do nepodudaranja, do „kao dlake tanke granice“ koja odvaja čovjeka koji je s ovu stranu ili s onu stranu ljudskog, „preko kojeg se neprestano prelijevaju tijekovi ljudskog i neljudskog, subjektivacije i desubjektivacije, bivanja govorećim živog bića i bivanja živim bićem logosa. Ti su tijekovi koekstenzivni, no ne podudaraju se“ (ibid.: 95). Odnosno, „svjedočenje je mogućnost koja ostvaruje po nemogućnosti izreći i nemogućnost koja do-

63 Kulturni transfer *Grobnice* nije, dakako, ograničen samo na Štajnerovih 7000 dana u Sibiru, o čemu su pisali različiti proučavatelji Kiševog djela (v. Krivokapić 1980). Kako primjećuje i T. Petcer u tekstu *Olimp lopova. Fiksacija tragova Varlama Šalamova i Danila Kiša (Olimp vorov. Fiksacija sledov Varlama Šalamova i Danilo Kiš)* „lik Taubea sazdan je od Golubeva (od rus. *golub*, njem. *Taube*) iz Šalamovljeve priče *Komadić mesa*, kao i drugih činjenica iz književnosti o logorima, primjerice iz svjedočenja K. Štajnera o liječniku Georgu Bileckom, koji je radio u rudniku nikla i kojega je bandit – jer ga Bilecki nije htio proglasiti bolesnim – sjekiricom udario po glavi“ (Petcer 2007). Petcer upućuje na to da lik Taubea uključuje biografske podatke o mađarsko-britanskom piscu A. Koestleru, kao i o samom Šalamovu. Također na vrlo zanimljiv način interpretira samo značenje imena Taube: naime, „uzmemo li u obzir da je pseudonim Taubea Kiril Bajc, i ako to prezime pročitatmo kao slijed ćirilčnih slova, doći ćemo do ‘vajs’ ili Wes, a čitajući njegovo židovsko ime, doći ćemo do palindroma Lirik, odnosno do ‘pjesnika’“ (ibid.).

64 Pitanje svjedoka i svjedočenja, a u kontekstu Kiševe *Grobnice* i filma *Goli život*, postavlja i D. Beganović. On točno primjećuje da je „Kišov (...) sasvim jasan cilj bio ukazati na to da u jugoslavenskom društvu postoji jedna prošlost koja ne želi proći, ne može nestati zato što je još uvijek prisutna, potpuno neobrađena u svijesti ljudi koji su je preživjeli a koji nemaju mogućnosti o njoj svjedočiti. Znači: kao i u slučaju Holokausta suočeni smo sa paradoksalnim svjedocima ili kvazi-svjedocima – ušutkanim i potisnutim na margine, prekrivenim sramotom zato što su preživjeli i osudom društva koje je u njihovom povratku iz pakla bilo sposobno prepoznati prije svega nemoralan čin, i to iz dva razloga: politički, odnosno ideološki prijestup, kao razlog isključenja iz zajednice s jedne, i zbog toga što su se uopće uspjeli vratiti s mjesta na kojemu su stradale bezbrojne žrtve s druge strane“ (Beganović 2007: 237). U kontekstu zacrtane problematike Beganovićeva analitička pozornost osvjetljuje se oko pitanja funkcije dokumenta u pripovjednom tekstu (ibid.: 238). O dokumentarnosti Štajnerova svjedočenja, a zbog uvijek unaprijed upisane „zakašnjelosti svjedočenja“ (eng. *belatedness of witnessing*) i kolapsa svjedočenja (eng. *collapse of witnessing*), o čemu su pisali, između ostalih, D. Laub i Sh. Felman (1992), ne može se govoriti bez zadržske, o čemu svjedoče i ranije spomenuti primjeri ekonomski (ne)preciznih analiza iz prvog dijela poglavlja, a što primjećuje i Beganović: „Kiš rabi dokumente tako da je čitatelj svjestan njihove literarnosti, da nužno mora shvatiti postojanje još neke osobe koja je dokument svojim radom na njegovu uobličavanju pretočila iz njegove (nedosežne i utopijske) izvornosti u tekst koji nije, i po definiciji ne može biti, ništa drugo doli i sam jedan element u nizu drugih čiji je daleki i nedokučivi cilj (otuda i stanovita melankolija cjelokupnoga postmodernizma) stvaranje kontinuirane, zatvorene pri-povijesti o prošlim zbivanjima. Što su zbivanja koja se predočuju kompleksnija, kontingentnija, ili naprosto jezivija, to je i samo dozezanje takva cilja udaljenije i nemogućnije“ (ibid.: 243). Upravo zbog te nužno melankolične, nedokučive, nedosežne i utopijske prirode dokumentarnog u sjećanjima svjedoka moje čitanje plodnoga dijaloga Kiša sa Štajnerom naglašava da je Štajner Kiševa nužnost u istoj mjeri u kojoj je Kiš nužnost Štajnerova.

biva egzistenciju po mogućnosti govorenja. Ta se dva pokreta u nekom subjektu ili svijesti ne mogu niti poistovjetiti niti odvojiti u dvije nekomunikabilne supstancije. Ta neodvojiva bliskost jest svjedočenje“ (ibid.: 103). Ocrtana problematika, ponovimo, ne mora se promatrati kao specifična osobina žanra svjedočenja, nego i književnosti uopće jer je svaki pisac ujedno i svjedok – svijeta iz kojega stvara, kojem pripada kao građanska osoba, ali i onoga kojeg stvara umjetničkim postupcima.<sup>65</sup> U tom smislu književnost uvijek govori istodobno i o vlastitoj predočivosti jezikom i u jeziku, ali i o granicama te predočivosti. I ovdje su nam ponovno korisne lucidne Agambenove opaske: naime, talijanski filozof podsjeća na to da je riječ „autor“ svoje suvremeno značenje dobila relativno kasno – u latinskom se je jeziku riječ odnosila na onoga tko sudjeluje u pravnom činu maloljetne osobe, kako bi joj dodijelio potrebnu dodatnu valjanost/vjerodostojnost. Druga značenja uključuju „prodavača“, „savjetnika ili nagovaratelja“ i, na koncu, „svjedoka“. Naglasila bih još jednom Agambenom ocrtanu trojakost autor – prodavač – svjedok: put od autora do svjedoka „vodi“ preko prodavača. Drugim riječima, *prodavač „jamči“ da će autor postati svjedok*. Uloga je prodavača u tome što „njegova volja time što dopunjuje volju kupca ovu potvrđuje i kupcu priznaje zakonitost vlasništva“ (ibid.: 105). Time se značenjsko težište premješta na „odnos između dva subjekta, u kojem jedan nastupa kao *auctor* drugoga: novi vlasnik imenuje prodavača *auctor meus* budući da na njemu zasniva zakonitost svog vlasništva“ (ibid.). Navodi dalje Agamben da sada postaje razvidno i značenje „svjedoka“ – *auctor* znači svjedok „jer njegovo svjedočenje svagda pretpostavlja nešto – djelovanje, stvar ili riječ – što postoji prije njega, čiju realnost i valjanost treba potvrditi ili zajamčiti“ (ibid.: 105-106; istaknula D. L. V.). U tom je smislu svjedočenje „svagda čin ‘autora’, svagda sadrži bitnu dvojnost u kojoj se neka nedostatnost ili nesposobnost dopunjuju i pridobivaju valjanost“ (ibid.: 106). Razmatranja Shoshane Felman korisno nadopunjuju tezu o svjedočenju kao žanru koji se osovljuje oko vrlo složene ekonomije razmjene simbolički (ne)moćnog svjedoka da se izrazi simbolički (ne)moćnim jezikom. Naime, ona navodi da svjedočenje ne nudi

dovršeni iskaz, ne podvlači crtu pod tim događajima. U svjedočenju je jezik u procesu i na suđenju, on se ne postavlja kao zaključak, kao utvrđenje presude ili kao samotransparentnost znanja. Svjedočenje je, drugim riječima, diskurzivna *praksa*, opozicija čistoj *teoriji*. Svjedočiti – *zavjetovati se da će se reći, obećati i proizvesti vlastiti govor kao materijalni dokaz istine* – znači izvršiti *govorni čin* prije jednostavnog formuliranja tvrdnje. Kao performativni govorni čin, svjedočenje u konačnici postavlja pitanje o tome što je u povijesti *aktivnost* koja nadilazi bilo kakvu supstancijalnu važnost, te da ono što se događa jest utjecaj koji dinamički minira bilo kakvu konceptualnu reifikaciju i bilo kakvo konstativno ograničenje (Felman 1992: 5; kurziv u originalu).

Lucidne opaske Agambena i Felman potiču na postavljanje sljedećeg pitanja: što je svjedočenje i može li ono biti – s obzirom na prirodu onog koji svjedoči i jezik kojim se svjedoči – ekonomskim jezikom govoreći, „valjano“, „vrijedno“, „korisno“? Drugim riječima, narativni uvjeti svjedočenja kao žanra koji se gradi oko traume kao neintegrirane osi, tj. koji kruži oko vlastitog praznog središta i/ili središta koje je nemoguće integrirati u stabilnu jezgru i jezično simbolizirati, mogu se promatrati i kao označitelji autentične (anti)ekonomije („nevaljanosti“, „nevrijednosti“) te vrste književ-

65 O tome je Agamben pisao i u članku *Autor kao gesta*, koji se može čitati kao polemika s Foucaultom, točnije, s njegovom ravnodušnošću prema figuri autora: po Foucaultu (primjerice u predavanju *Što je autor?* pred Francuskim filozofskim društvom 22. 2. 1969.), „pitanje koje se pri pisanju postavlja nije toliko izražavanje subjekta koliko otvaranje prostora iz kojega pišući subjekt neprestano iščezava“ (Agamben 2005: 47). Agamben, obavijajući svoja razmatranja mjesta autora u djelu pitanjima etičkoga života („Etika nije život koji se jednostavno pokorava moralnome zakonu, nego život koji svojim gestama pristaje staviti se na kocku, u igru, nepovratno i bezrezervno“, ibid.: 54) pri kraju rasprave zaključuje: „Autor je tek svjedok, jamac vlastite odsutnosti iz djela u kojem je u igri, u kojem je odigran/proigran. (...) Tekst posjeduje samo tu, mutnu svjetlost, koja zrači iz svjedočanstva o toj odsutnosti“, ibid.: 56).

nosti. Ovdje je stoga korisno pomnije promotriti ne samo kako se Štajner sjeća i kako svjedoči nego također i kako Kiš, odnosno, točnije, Boris Davidovič, „rabi“ Štajnera, pri čemu nas, za razliku od drugih dosad načinjenih istraživanja, ne zanima toliko tumačenje Kiša

66 Kiš je Štajnerove memoare smatrao ponajboljom knjigom poslijeratne književnosti na našim prostorima (Kiš 1976: 75). U odnosu na aferu koja je izmila nakon objavljivanja Kiševe *Grobnice za Borisa Davidoviča*, D. Beganović posve točno navodi da je sama *Grobnica*, u kojoj je pisao o povijesnoj traumi Gulaga, za njega samog postala traumom (Beganović 2007: 7), pa sam Kišev život nalikuje pripovjednom krugu: „bijeg od nacizma, koji je inicirao Kiševa prva nedragovoljna putovanja, uramljen je iznudenim bijegom od staljinizma – ideologije koja se u Jugoslaviji sedamdesetih godina činila definitivno pobijedenom, ali je upravo aferu Kiš pokazala u kolikoj je mjeri vjera u tu pobjedu bila tek još jedna u nizu fantazma koje su okružavale mit o autohtonom jugoslavenskom putu u ‘komunizam’” (ibid.: 7-8). Ovdje aferu spominjem prvenstveno zbog toga što su prijepori koji su dali zalet polemici i kritikama vezani upravo uz ono što čini temeljni Kišev poetski princip. Naime, oscilirajući između fikcije i faksije, njegova djela isprepleću književni i povijesni diskurz što svjetove koje prikazuje situira na rubove „odnosa između fikcije i stvarnosti” (ibid.: 18; vidi također Visković 1976; Rupel 1977; Maroević 2016). Poznato je da je *Čas anatomije* Kiš napisao upravo kao odgovor na ono što se je u suvremenoj znanosti naziva(lo) najvećom književnim skandalom i polemikom u poslijeratnoj Jugoslaviji (Longinović 2013: 113; v. Krivokapić 1980) te kao obrana spomenutog poetskoga Kiševog principa. Dok Longinović (kao i Beganović 2007 i brojni drugi istraživači, poput Mandića, Matvejevića, Rupela, Viskovića i dr., v. Krivokapić 1980) u Kiševom „posuđivanju” vidi odjeka borhesovske pseudopovijesne poetike (Longinović 2013: 115), što mu omogućuje „da pokaže apsurdnosti i nepodudaranja u proklamovanom cilju da postignu mir i bratstvo na planeti” (ibid.), Kiš je bio optuživan za neoriginalnost, epigonstvo i imitaciju te nazivan „Narcisom bez lica” („svaki pisac koji sebe ne vidi ostvarenog u svom vlastitom delu nego u tuđem”, Jeremović 1981: 8), a *Grobnica* se čitala kao „konglomerat prepričanih, pozajmljenih, imitiranih i direktno preuzetih tuđih ostvarenja” (ibid.).

67 Kišev prikaz cijelog susreta zaslužuje da bude citiran: „Gdje su ožiljci? Godine 1976., u kafiću hotela International u Zagrebu, spremam se za susret s poznatim preživjelim Gulaga, autorom ‘7000 dana u Sibiru’ – koji su za mene, tijekom pisana ‘Grobnice za Borisa Davidoviča’, bili neprocjenjiv vodič. Jednu novelu kolekcije sam posvetio baš njemu. Pojedinač prosječne građe i visine, s rumenim, žilavim izgledom i nedavno ošišanom kosom, prišao je našem stolu sa šeširom u svojim rukama. Ne, to nije on! To ne može biti on! ‘Štajner’. Premda je 20 godina prošlo od njegovog povratka iz Sibira – dovoljno dugo da se njegove rane pretvore u ožiljke – gdje su, pitao sam se, ožiljci? Baš kao što je oznaka ubojice, kako nam Aleksandr Solženicyn govori, upisana na licu ubojice u obliku vertikalne linije na rubu usana, mora biti oznaka, ožiljak, vidljivi na licima žrtava, kao rana na Kristovim dlanovima. ‘Negdje u Grobnici za Borisa Davidoviča’, kaže taj gospodin, bez zlobe ili samosažaljenja (...)” (Kis 1988).

68 U tom je smislu zanimljivo istaknuti da je Varlam Šalamov, inače vrsni pjesnik i teoretičar poezije, koji je smatrao da je „instinktivno pismen”, u *Kolymskim pričama* često radio najosnovnije gramatičke pogreške. I ne samo to: kategorički je zabranio eventualne lektorske, korektorske i uredničke ispravke, napominjući da pogreške nisu slučajno napravljene te da nisu posljedica brzopletosti ili površnosti (Mihajlik 2013: 312-313). Čini se da jedan od razloga Šalamovljeve ljutnje leži i u obrani prava na autorski, individualni iskaz (čak i kada se on izriče namjernim deformacijama pravila i norme) traumatičnog iskustva na koje, zbog njegove prirode i aporije svjedoka, preživjeli pisac nema pravo vlasništva.

s osloncem na „posuđeno svjedočenje” Štajnerovo,<sup>66</sup> nego obrnuto – tumačenje svjedočenja Štajnera s osloncem na Kiša. Konačno, vrijedi se prisjetiti da je tijekom osobnog susreta s Kišem 1976. Štajner sâm rekao da su njegove rane, njegovi ožiljci locirani nigdje drugdje nego „negdje u ‘Grobnici za Borisa Davidoviča’”<sup>67</sup> (Kis 1988). Moja se teza može formulirati i na sljedeći način: u odnosu prema Štajnerovu tekstu Kiš se postavlja kao *auctor* – u značenju „prodavača” koji će od Štajnera učiniti „svjedoka” – odnosno kao onaj koji potvrđuje Štajnerovo svjedočenje i priznaje mu zakonitost vlasništva. Tada literarna strategija Kiša nije samo odjek borgesovske poetike pseudopovijesnoga pristupa, niti nudi uvid u postmodernističke poetike ili specifični odnos prema povijesnim zbivanjima i njihovom predočavanju traumatičnih događaja (gdje je trauma, kako je točno primijetio D. Beganović, „otjelotvorenje glasa Drugoga”, Beganović 2007: 13; 17), nego je Kiševa uporaba referencijalnih kodova „tuđih svjedočenja” (može li svjedočenje – u okvirima širih filozofsko-teorijskih protokola o svjedoku i svjedočenju Agambena i Felmana – ikada ne biti „tuđim”?<sup>68</sup>), njegovo „kulturno prisvajanje”, u funkciji opunomoćivanja, priznavanja statusa svjedoka kao takvog samom povijesnom svjedoku – Karlu Štajneru u prvom redu, ali i Kiševu preminulom ocu. U Kiševoj *Grobnici* K. Š. (odnosno Karlo Štajner) figurira kao istinski svjedok Taubeovog života, primjerice:

Po svjedočenju već pomenutog K. Š.-a, koji je proveo nekih šest meseci u Morilskom logoru zajedno sa Taubeom... (Kiš 1976: 64).<sup>69</sup>

Ungvari navodi da je u pitanju bila tuberkuloza, dok K. Š. tvrdi da se lečila „od živa” (65).



„Uveren sam”, kaže K. Š., „da za Bajca sve što se s njim lično događalo nije moglo imati širih reperkusija” (65).

Tim književnim gestama – gdje je K. Š.-u dan status svjedoka iz „prve ruke”, koji je u Kiševu fikciju došao iz izvanjskoga svijeta (odnosno svijeta izvan književne fikcije), „kulturnim prisvajanjem” Štajnerova pamćenja u historiografski metafikcionalnoj *Grobnici* – Kiš, s jedne strane, svjedoči „u ime” Štajnera, s druge strane, potvrđuje njegov status svjedoka, pa se doista nadaže da je već sama posveta Kiševe priče Karlu Štajneru „značajno paratekstualno svjedočenje” (Beganović 2007: 243). Jer, složimo li se s Agambenom u tvrdnji da svjedočenje uvijek *prethodi svjedoku, opstoji prije njega*,<sup>70</sup> tada se upravo Kiševa rekontekstualizacija Štajnera u *Grobnici* na način koji ga utjelovljuje u fiktivnim likovima – no ostavlja i rascijepljenim, kao što i odgovara narativnoj figuri svjedoka, u liku doktora Karla Taubea, ali i svjedoka pod inicijalom K. Š. koji u „Magijskom kruženju karata” svjedoči o Taubeovom životu (jer je sam Taube, kao i, spomenimo, Kišev otac, ubijen, pa ne može posvjedočiti sam za sebe<sup>71</sup> – može promatrati kao Štajnerovu tekstu nužan čin istinske umjetničke geste bez koje bi, kako je pisao Matvejević, bitne stvari ostale ne samo „nedorečene” (Matvejević 1980: 21), nego i dubinski neiskazive.

Sam je naziv priče „Magijsko kruženje karata” (o kojoj je često pisano kao o okosnici cijele *Grobnice*, v. primjerice Halpert-Zamir 1992; Beganović 2007; Tatarenko 2008) izravna referenca na jednu od scena iz logoraškog iskustva Štajnera. Naime, u Štajnerovih se *7000 dana u Sibiru* piše:

Kriminalci su stalno igrali karata. Izrezali bi novinski papir na komadiće, od mekanog kruha napravili bi ljepilo, tada bi nekoliko slojeva papira zajedno slijepili, iz neke rupe izvadili bi tintenu olovku i obojili karte. Igralo se za kruh, za juhu, pa i za odjeću. Poneki kriminalac znao je da proigra svoje sledovanje hrane za nekoliko dana, onda je morao gladovati. Ali kriminalci nisu igrali samo za svoju odjeću, već i za odjeću drugih zatvorenika. (...) Igralo se i za živote drugih ljudi (85).

U Kiševoj *Grobnici* dolazi do re-interpretacije Štajnerova originala: naime, Taubeovu sudbinu (ubojstvo krajem 1956., odnosno *nakon* Stalinove smrti i nakon Hruščevljeve kritike kulta ličnosti) određuje i zapečaćuje upravo kartaška partija odigrana u ćeliji. Danilo Kiš, kao što su dosad isticali i neki istraživači,<sup>72</sup> kartašku igru kori-

69 Svi daljnji citati su iz spomenutog izdanja pa ću u zagradama navoditi samo stranicu na kojoj se citat nalazi.

70 U svojoj analizi opusa M. Selimovića iz vizure pripovjedne (ne)moći sjećanja, I. Majić lucidno primjećuje da „umjesto pripovijedanja (prošloga) događaja, subjekt već posjeduje narativno sredstvo uz pomoć kojega je svijest registrirala (prošli) događaj. Figurativno rečeno, događaj je ispričan i prije same priče o njemu” (Majić 2017: 13).

71 Važnost figure odsutnog oca u cijelom Kiševom stvaralaštvu ističe i T. Jukić. Tvrdeći da u vrijeme pisanja *Grobnice za Borisa Davidovića* konfiguracija metonimijske figure odsutnog oca u vezi s tugovanjem i melankolijom više ne proganja Kiševu pripovijedanja, Jukić naglašava da je „pitanje (...) očinstva posebno (...) interesantno, s obzirom na to da figura prerano izgubljena oca progoni premoćnu većinu njegovih proza prije *Grobnice*. Štoviše, moglo bi se reći da je upravo sablast oca, ili otac kao sablast, koherencija oko koje se formira Kiševa proza prije *Grobnice*; da se radi o koherenciji seanse, nalik na onu u *Hamletu*“ (Jukić 2011: 247). U tom smislu „*Grobnica za Borisa Davidovića* zapravo korespondira s Kiševim ranijim, takozvanim obiteljskim romanima, barem u onoj mjeri u kojoj svima njima dominira sablast oca, ili pak otac kao sablast, i to otac koji stalno prijeti svojim povratkom, kako to sablasti i inače čine“ (ibid.: 248-249).

72 Primjerice, Beganović piše sljedeće: „Za Kiša znanstveni dokumenti postaju mjesta na kojima će, modificirajući ih, upisati svoju verziju predočenoga ili interpretiranoga, a ako mu postojeća znanstvena građa nije dostatna izmislit će neku drugu čiji će cilj biti verifikiranje njegove verzije stvarnosti. U pripovijesti ‘Magijsko kruženje karata’ citirani znanstveni i pseudoznanstveni tekstovi razbijaju okvir pripovijedanja projicirajući u njega referentni kod čija se funkcija sastoji u pridavanju metafizičkoga značaja prizemnoj tematici opisa kockarskih igara u sibirskim logorima, a ‘Mehanički lavovi’, obrnutim putem, prizemljuju metafizičku ljepotu sakralnih građevina u ateističku svakodnevnicu Sovjetskoga Saveza. Ispreplitanje raznolikih diskursa, koje se u pojedinim momentima čini eklektičkim, zapravo je promišljeni umjetnički postupak u kojemu se pripovjedni tekst na najekonomičniji način sažima, ali mu se istovremeno ostavlja prostor na kojemu može priopćiti maksimalan broj činjenica. Književnost i znanost, povijest i metafizika, sjedinjeni su tako u procesu vjernog prikazivanja staljinističkoga totalitarizma” (Beganović 2007: 25). Osim na Štajnera, Kiš se u „Magijskom kruženju



sti kao metaforu dehumanizirajuće, nasumične prirode mehanizma Gulaga kojim vladaju stvarni kriminalci, ubojice i lopovi:

U sve većem obilju svjedočanstava o paklu ledenog ostrvlja još su retka dokumenta u kojima bi bio opisan mehanizam hazardnih igara; tu ne mislim na hazard života i smrti; celokupna literatura o izgubljenom kontinentu zapravo nije ništa drugo do proširena metafora te Velike Lutrije u kojoj su dobici retki a gubici pravilo. Zanimljivo bi bilo međutim za istraživače modernih ideja proučiti uzajamnu vezu između ta dva mehanizma: dok se Velika Lutrija okretala u svom neumitnom obrtanju, *poput otelotvorenog principa mitskog i zlog božanstva*, dotle su žrtve te adske vrteške, nošene duhom nekog istovremeno platonovskog i paklenog *imitatio*, oponašale veliki princip hazarda: bande zločinaca sa laskavim i privilegiranim imenom „socijalno bliskih“ kockale su se za beskrajnih polarnih noći u sve što se kockati može: u novac, u kapu-ušaru, u čizme, u porciju supe, u komad hleba, u kocku šećera, u smrznuti krompir, u parče tetovirane kože (svoje ili tuđe), u silovanje, u bodež, u mahorku, u život (Kiš 1979: 68; kurziv u originalu).

Takvom rekontekstualizacijom, reorganizacijom, kulturnim transferom Štajnerova svjedočenja u dvostrukosti – kroz samu osobu/svjedoka koji je nužno slomljen/razlomljen/multipliciran (na Taubea, K. Š.-a, pa i integralnog svjedoka, odnosno Kiševa ubijena oca, pa i sve druge revolucionare koji, kao što je točno primijetila Tatjana Jukić, „prelaze iz ‘svoga’ poglavlja u drugo poglavlje i biografiju, a da je pritom i njihovo poglavlje/biografija scena sličnog prijelaza“, Jukić 2012), o čemu, dodajmo, na vrlo zanimljiv način govore i kriza „u oblasti imenovanja“ u Kiševoj *Grobnici* (Jukić 2011: 278-283) i narativna struktura razvijene metafore scene kartaške igre iz samog Štajnerova svjedočenja – Kiševa *Grobnica*, poigravajući se autentičnošću dokumenta i svjedočenja,<sup>73</sup> potvrđuje i jamči kako realnost i integritet (vjerodostojnost, čak i unatoč razlomljenosti), tako i valjanost (pravovremenost, autentičnost, čak i unatoč zakašnjelosti) Štajnerova svjedočenja.<sup>74</sup> No, ne samo to – s obzirom na niz autobiografskih elemenata, Kiševa *Grobnica* potvrđuje i jamči realnost i valja-

---

karata“ referira i na *Kroniku kulta ličnosti* E. Ginzburg: ime Koršunidze kod Ginzburg je zloglasni upravitelj zatvora, a kod Kiša – okorjeli kriminalac. Beganović primjećuje: „Na ovome se mjestu mogu naslutjeti kišovske transmutacije, alkemijski postupci pretapanja dokumenata i svjedočanstava u pripovjedne tekstove. Od Štajnera preuzima fabulativnu nit, od Jevgenije Ginzburg imena (nadimke) junaka, kontaminira te podatke inkorporirajući u tekst fiktivne i stvarne dokumente i stvara novu samosvojnu i samosvjesnu cjelinu u kojoj presudnu ulogu igra novi razmještaj njegovoga materijala, njegovo drukčije konstruiranje i konstituiranje u odnosu na same izvore“ (ibid.: 244). U toj transmutaciji, alkemiji, kontaminaciji i inkorporiranju Beganović vidi postmodernističke postupke kojima je cilj „razbijanje lažnoga kontinuiteta i njegova zamjena diskontinuitetom i kontingencijom“ (ibid.: 245).

73 D. Rupel je primijetio da su u Kiševoj *Grobnici* dokumenti „postali literarni simboli, funkcionišu kao čista fikcija“ (Rupel 1977: 131), gdje su „Dokumenti, svjedočenja, delimično poznate staljinističke fabule samo (...) okvir unutar kojega nastupaju mnoge glose, željena, ali ne i javno priznata značenja, latentne funkcije, podsvesne reakcije, savlađivanje strahova...“ (ibid.: 133).

74 Povijesno gledano, društveno priznanje Štajnera kao svjedoka došlo je prije Kiševa „priznanja“. Štajnerova su svjedočenja, uz odobrenje samog Josipa Broza, tiskana, knjiga je nagrađivana, a uslijedila su brojna izdanja i prijevodi. Naša teza o Kišu kao onomu tko je opunomoćio status Štajnera kao svjedoka proizlazi iz razmatranja složene problematike svjedoka i svjedočenja, odnosno mehanizma djelovanja svjedoka u svjedočenju kao književnoj činjenici – riječ je o drukčijoj vrsti priznanja.

nost svih onih apsolutnih Drugih („apsolutnih“ jer su legitimirani „kao drugi u svim svjetovima u kojima se kretao“, Beganović 2007: 248), a utjelovljenih kod Kiša u liku Taubea: samog Štajnera, ali i piščeva oca, stradalog u Auschwitzu, kao – ne zaboravimo – istodobno sablasnog, no i *jedinog integralnog svjedoka* u Levijevu poimanju.

Prostor ekonomije i ekonomskog, a u kontekstu same logike žanra svjedočenja, nalazi se u figuri-označitelju *auctora* kao autora, zastupnika, ali i prodavača – jer volja Kiša time što dopunjuje volju Štajnera (i volju svoga oca) potvrđuje i Štajneru (i svomu ocu) priznaje zakonitost vlasništva nad njihovim (ne)sačuvanim, (ne)autentičnim sjećanjem. Uostalom, prvo poglavlje *Grobnice* započinje upravo izravnim postavljanjem pitanja (i isto-

dobnim odgovaranjem na njega) o (ne)istinitosti i (ne)pouzdanosti svjedoka: naime, „priča koja sledi, priča koja se rađa u sumnji i nedoumici, ima jednu nesreću (neki to zovu srećom) što je istinita: ona je zapisana rukom časnih ljudi i pouzdanih svedoka“ (Kiš 1979: 7). No, istodobno, Kiš napominje: „Možda je bilo pametnije da sam se opredelio da neki drugi oblik saopštavanja, esej ili studiju, gde bih sva ova dokumenta mogao da upotrebim na uobičajeni način, ali dve me stvari sprečavaju u tome: nepogodnost da se živa, usmena svedočenja pouzdanih ljudi navode kao dokumentacija, a drugo: nisam mogao da se lišim zadovoljstva pripovedanja koje daje piscu varljivu ideju da stvara svet i, dakle, kako se to kaže, da ga menja“ (cit. po Đorđić 1976). I dok neke druge analize u tom korigiranju podataka i njihovom upisivanju u vlastitu pripovjednu konstrukciju vide uzdizanje pisca fikcionalnog teksta nad memoaristom namjernim podcrtavanjem zamagljenosti odnosa između fikcije i povijesne zbilje, književnosti i historiografije, autentičnog i fiktivnog svedočenja te uzne-miravanjem Štajnerova autoriteta autentičnog svjedoka (Beganović 2007: 251), ova analiza vidi (i) suprotno: budući da autentični svjedoci ne postoje (to su oni, prisjećamo se Levija i Agambena, koji su vidjeli plinsku komoru, pa se stoga nisu vratili živi kako bi posvjedočili), u toj ulozi Štajner nije ni mogao biti uvjerljiv (primjeri navedeni u prvom dijelu rada o sovjetskoj ekonomiji promotrenoj iz makroekonomske, u doba služenja kazne Štajneru nepoznate perspektive, to dobro pokazuju). Neskriveno naglašavajući pseudomemoarsku prirodu *Grobnice* i nepouzdanost njegova pripovjedača, Kiš zapravo čini sljedeće: učvršćuje poziciju Štajnera kao vjerodostojnog, autentičnog, ne-razlomljenog, pa i integralnog svjedoka. Takvim „okolnim“, istodobno i etičkim i poetičkim putem, daje glas ne samo svom preminulom ocu (koji je, ne zaboravimo, *jedini integralni svjedok!*) nego i svjedoči u ime samoga sebe kao djeteta, daje glas svojoj osobnoj traumi i svom osobnom (post)sjećanju očeve traume.

## 2. 2. Rod, nacija i mračna prošlost „svijetle budućnosti“: sovjetska (po)ratna melodrama (*Lete ždralovi*<sup>75</sup> i *Balada o vojniku*<sup>76</sup>)

Uzroci raspada Sovjetskoga Saveza u pravilu se traže u političkoj i/ili ekonomskoj sferi. Hruščevljev tajni govor na 20. sjednici Komunističke partije 1956., tijekom kojeg je oštro kritiziran kult ličnosti i nakon kojega su uslijedili drugi postupci destalinizacije u sferi svakodnevice (primjerice, uklanjanje Stalina iz mauzoleja na moskovskome

75 Film *Lete ždralovi* (1957, *Letjat žuravli*, red. M. Kalatozov) smatra se jednim od prvih filmova „sovjetskoga novog vala“. U povijesti sovjetske i ruske kinematografije taj se film smatra ključnim upravo zbog redateljve smjele uporabe ručne kamere, što je pridonijelo uspješnom prenošenju složenih emocija protagonista. Jedna od središnjih scena, ona Borisove pogibije, inovativna je u filmskoj povijesti i osmišljena tijekom samog snimanja filma. Za povijest razvoja filma važnima se nadaje i scena mračnog kadra, snimljena iz ptičje perspektive, koja afektivno prenosi odnose među junacima i nagovještuje kraj (umjetničkom logikom koju je Čehov efektno opisao na sljedeći način: „ako se na početku teksta pojavi motiv čavla, tada se o taj čavao na kraju teksta mora objesiti glavni junak“). *Lete ždralovi* jedini su sovjetski film koji je osvojio Zlatnu palmu na festivalu u Cannesu; u domovini je izazvao pravu senzaciju zbog toga što nije bio otvoreno propagandni, kao i zbog toga što – premda o ratu – nije govorio o ratnim podvizima niti o ratnim herojima (tema rata je prikazana kroz tragičnu ljubavnu priču). Film je zbog svoje emocionalnosti bio poticaj tadašnjem gledateljstvu da proradi vlastite ratne traume. Isto tako, taj film po prvi puta tematizira izbjegavanje mobilizacije, ratno profiterstvo i sivu ekonomiju tijekom rata. Glavna je junakinja T. Samojlova proglašena „ruskom Brigitte Bardot“. Hruščev je, ipak, glavnu junakinju nazvao „štracom“ (rus. *šljuha*), a o uspjehu filma na festivalu u Cannesu napisano je samo kratko izvješće, u kojem nisu spomenuti ni redatelj ni scenarist (v. [https://ria.ru/weekend\\_cinema/20121012/771710267.html](https://ria.ru/weekend_cinema/20121012/771710267.html)).

76 *Balada o vojniku* (1959, *Ballada o soldate*, red. G. Čuhraj) u ruskoj je i sovjetskoj kinematografiji zabilježen kao film koji se bavi temom Drugog svjetskog rata također, kao i *Lete ždralovi*, kroz izbjegavanje direktne artikulacije ratnih zbivanja. Riječ je o filmu koji se prije svega bavi različitim oblicima ljubavi (platonskoj ljubavi mladog muškarca prema mladoj ženi, majke prema sinu i obrnuto, žene prema muškarcu-invalidu itd.). Ljubav prema majci glavni je pokretač radnje – kao nagradu za uništenje dva tenka, glavni junak odabire putovanje majci kako bi popravio krov njihove kuće. Na putu susreće različite pojedince, od ratnog invalida i izbjeglica do mlade djevojke Šure u koju se zaljubljuje. Na koncu do sela u kojem živi njegova majka dolazi toliko kasno da mu preostaje dovoljno vremena tek da se s majkom oprosti. Vremena nije ostalo dovoljno za popravak krova (kao što je primijetila B. Beumers, Aleša Skvorcov je „možda uništio dva tenka jednim hicem, ali je njegov pokušaj da se vrati kući ispao apsurdan. Kako bi vidio svoju majku na nekoliko minuta, putuje tri dana, ali nije mogao popraviti krov“, Beumers 2003: 443). Film bez ikakve sumnje govori i o krizi muškosti koju je izoštrilo iskustvo rata, čime će se baviti u drugoj većoj cjelini poglavlja. Unatoč velikoj konkurenciji na festivalu u Cannesu 1960., film je osvojio posebnu nagradu žirija (kako navodi V. Johnson, „Čuhraj se je pitao što bi sofisticirana međunarodna publika mogla učiniti s *Baladom*

Crvenom trgu, v. Leбина 2015), ali i ekonomski razlozi (siromaštvo, nei-maština, nedostupnost predmeta potrošnje, postupna liberalizacija režima koja je omogućila lakše prelaženje granica i ostanak u stranim zemljama) tumače se kao ključni uzroci raspada i socijalističkoga sustava i same države. Istraživanje u ovom poglavlju polazi od teze o kulturi kao „političkom nesvjesnom“ (F. Jameson), odnosno kao onom što daje uvid u sadržaje koji nisu drukčije dostupni. U teorijskom je smislu istraživanje potaknuto Bourdieuovom teorijom habitusa kao sustava sklonosti koje se razvijaju kao odgovor na objektivne okolnosti u kojima se pojedinac nalazi te njegovim tezama o kompleksnim odnosima između polja kulture i polja moći (društvene, političke, ekonomske i druge). Bourdieova postavka po kojoj polje kulture nije posve strukturirano kroz moć (političku ili ekonomsku), nego da ono samo funkcionira kao „strukturirajuća struktura“ (engl. *structuring structure*), što znači da kultura može činiti oboje – strukturirati i kulturne prakse i njihovu percepciju (Bourdieu 1984: 170), plodotvorno uokviruje ovu analizu jer pretpostavlja da je polje kulture repozitorij značajnoga simboličkoga kapitala koji može ne samo mijenjati politički i ekonomski krajolik, nego i anticipirati neke još ne posve i ne svima evidentne anomalije,

procjepe i nedosljednosti u tom krajoliku. To bi moglo biti posebice relevantno kada je riječ o filmu, toj, kako je u znamenitoj rečenici sumirao Lenin, „najvažnijoj od svih umjetnosti”. Osim toga značajnog mjesta u sovjetskoj kulturi, film sam kao predmet analize odabrala i zbog toga što je na specifičan i zanimljiv način relevantan za moju središnju tezu o strukturalno istaknutom mjestu kulture i kulturnih praksi u odnosu na druge oblike znanja. Naime, unatoč tomu što film, kao i svaki drugi oblik umjetnosti, stvarnost nadmašuje i preobražava (kao što navodi Ante Peterlić, „film vidi i čuje svijet drukčije nego mi”, Peterlić 2018: 31), teško je sporiti s činjenicom da on jest više mimetičan od primjerice književnosti ili slikarstva u onom smislu u kojem „realističnost” filma razmatra i poima Jacques Rancière. Naime, francuski filozof u studiji *Filmska fabula (Film fables)* film promatra kao „osujećenje mimetičkog poretka” jer pitanje *mimesisa*, postavljeno još Aristotelom, razrješava u korijenu (Rancière 2011: 7). Što to znači? Pozivajući se na Julius J. Epsteina („Film je istinit. Priča je lažna”, *ibid.*: 5), Rancière navodi da film ukida „svaku opreku između varljivih pričina i supstancijalne zbilje” (*ibid.*: 7). To ukidanje ne proizlazi iz toga što film vjerodostojnije ili točnije od drugih oblika umjetnosti odražava zbilju (njegovo značenje, kao i značenje drugih umjetničkih oblika, nadilazi i samu zbilju i samu umjetnost) nego zbog toga što unosi red i logičnost u „nelogičnu logiku” *ustrojenih radnji* kakva je definirala samu ideju umjetničke izražajnosti. Jer, kako navodi Rancière: „Život ne poznaje priče. Ne poznaje radnje usmjerene prema ciljevima, već samo situacije otvorene u svim smjerovima. Ne poznaje dramske razrade, već jedno dugo, stalno kretanje načinjeno od beskonačno mnogo mikro-kretanja. Ta istina života naposljetku je pronašla umjetnost koja je može izraziti: umjetnost u kojoj se um koji izmišlja promjenjivost situacije i sukobe volja podređuje jednom drugom umu, umu koji ništa ne želi i ne izmišlja priče, već snima ta beskonačna kretanja što neku dramu čini stotinu puta jačom od bilo kakvog dramskog obrata situacije. (...) Ne reproducira stvari takve kakve se one daju pogledu. Snima ih takvim kakve ih ne vidi ljudsko oko, *takvim kakve one bivaju*, u stanju valova i vibracija, prije nego budu i određene kao predmeti, osobe ili događaji prepoznatljivi po svojim opisnim i pripovjednim svojstvima” (*ibid.*: 6; istaknula D. L. V.). Rancièreovo poimanje filma kao „uma koji ne izmišlja priče”, nego snima stvari „takvim kakve one bivaju” na način važan za uže polje analize u ovom poglavlju nadopunjuje i Peterlić, kojega je pitanje odnosa između filmske fikcije i zbilje okupiralo tijekom cjelokupnoga istraživačkog rada. Navodeći niz „čimbenika sličnosti” koji utječu na to da film promatraču pokazuje zbilju kao njoj analognu – zbog čega „filmom prikazana zbilja može djelovati kao objektivno data, objektivna gotovo do stupnja neoboriva dokumenta, sudskog dokaza” (Peterlić 2018: 35), pa se često koristi kao arhivska snimka, dokument, sredstvo obavještavanja, u nastavi ili propagandi (*ibid.*) – Peterlić utvrđuje da se nepobitni dokaz preobrazbe izvanjskog svijeta<sup>77</sup> u filmu sastoji u „prikazivanju prostora i vremena zbilje na diskontinuiran način”: „Prostor i vrijeme kontinuiran su niz, a u tome nizu mi kontinuirano i bivamo – i tu se ništa ne može. U filmu međutim (...) događaji se redaju filmu svojstvenim redoslijedom, smjerom i poretkom, kao što se i kroz vrijeme brza poželji tvorca filma” (*ibid.*: 32; usp. ogleđ „Istina književnosti” u: Solar 2000: 195-210; kao i „Pojam priče” u: Solar

---

*o vojniku* i njegovom jednostavnom pričom o odnosu majke i sina. Konkurencija na festivalu? Fellini, Bergman, Antonioni, Buñuel i američki blockbuster, *Ben Hur* (...). Ali *Balada* je bila pravo otkriće na festivalu na kojem je nastupio i Fellini sa svojim dekadentnim filmom *La Dolce Vita*, kao i drugim filmovima koji su prikazivali, kako je kulturni povjesničar Lev Anninskij opisao, ‘bepomoćni neorealizam’. Sovjetski redatelj Sergej Gerasimov na sljedeći je način objasnio uspjeh Čuhrajeva filma: ‘Patos Fellinijeva *Slatkog života* može se opisati na sljedeći način: ne valja živjeti na takav način; Čuhrajev patos u *Baladi o vojniku* može se sumirati kao ‘svi bismo trebali živjeti na taj način’” (<https://www.criterion.com/current/posts/201-ballad-of-a-soldier>). Upravo je taj utopijski moment koji se kapilarno širi filmom bio glavni okidač za emocionalne reakcije na njega, u kombinaciji s time što film „radi” (i) s nizom klasičnih arhetipa, poput primjerice kronotopa puta/cesta, rodnog doma, majke i sina itd.

77 Studija A. Peterlića nudi i iluminativnu analizu što obuhvaća i izostavlja „izvanjski svijet” (Peterlić 2018: 44-46; usp. i Peterlić 1976: 12).



2004: 115-146<sup>78</sup>). Takva specifična mimetičnost filma ipak ne pobija tezu da – od većine kulturnih praksi – taj oblik umjetničkog izražavanja ima najveći „mimetični učinak”

78 Primjerice, M. Solar navodi da se priča „ne odvija kao prazno, jednolično protjecanje od trenutka do trenutka; ona nije samo kronološko nabranje događaja; priča se razvija na temelju takva navođenja događaja kakvo omogućuje da događaji ‘stvaraju’ vrijeme. Jedno razdoblje zahvaćeno pričom dobiva time vlastiti smisao: priči imanentni početak i kraj zatvaraju zbivanje i određeno vrijeme (Solar 2004: 145).

79 O „mimetičnom učinku” nešto ću više govoriti kasnije u poglavlju.

80 Jedan od rječitijih primjera je Ćizenštejnov film *Oktobar (Oktjabr)* – premda film slabo ili nimalo slijedi povijesne okolnosti Oktobarske revolucije, prikaz „eposa Revolucije”, odnosno prikaz uopćenog smisla Revolucije kao povijesnog događaja, bio je toliko uvjerljivo napravljen da su se fotografije Ćizenštejnova prikaza „velikog preokreta” našle i u povijesnim udžbenicima kao oprijemljive povijesne fotografije i arhivska građa.

81 Ili, kako T. Eagleton navodi, „Kultura nije uvijek medij moći i vlasti. Može biti i način otpora” (Eagleton 2017: 58).

82 U povijesnom smislu odjuga obuhvaća razdoblje od 1956. i tajnog govora N. Hruščeva na 20. sjednici Komunističke partije, tijekom kojeg je kritiziran kult ličnosti, do 1968., odnosno ulaska sovjetskih tenkova u Prag. Razdoblje je zapamćeno kroz atmosferu utopijsko-idealistične vizije „socijalizma s ljudskim licem”. U onodobnoj književnosti i kulturi proces destalinizacije izražavao se kroz imperativ individualnosti, emocionalnosti i ispovjednosti, no često u okvirima relativno razlabavljenih okvira sorealističke poetike (tzv. „legalna/lojalna opozicija”). Unatoč u načelu optimističnoj atmosferi (čemu je svakako pridonijela i relativna bliskost ratnih zbivanja, pa je optimizmu pridonijela ideja građenja novoga na ruševinama starog), 1950-e su bile razdoblje „ideološke i društvene tjeskobe. Odjuga, koja se često vezuje uz Hruščevljevu liberalizacijsku politiku, bio je više (...) ‘popravljač’, kako ga je povjesničar J. Thompson okarakterizirao, nego reformator, što bi moglo objasniti niz promašaja u vanjskim i unutarnjim poslovima, uključujući i kulturu” (Kolchevska 2005: 114). N. Kolchevska koristi po mom sudu vrlo dobru i točnu metaforu „fortočke” („leptir prozorčić”) kako bi opisala društvene i političke dvosmislenosti odjuge: „1950-e su dopuštale dašak svježeg zraka u kulturne i intelektualne debate bez da su fundamentalne promjene bile dopuštene” (ibid.: 116; v. Lebina 2015).

83 Različiti su istraživači već pisali o povijesnoj važnosti i inovativnosti obaju filmova. U svojoj analizi *Glasnost u sovjetskoj kinematografiji (Glasnost in the Soviet Cinema)* L. Menashe tvrdi da su oba filma prijelomna zbog toga što nude otvoreniju kritiku sustava u vrijeme kada film nije mogao održati korak s književnošću (jer je film trebao državne novce kako bi financirao složeni proces svoga nastanka), u kojoj je politička kritika bila oštrija i beskompromisnija. U tom su okruženju oba filma „u čovjeku otkrila epske subjekte, dala im emocionalni kredibilitet te se dotakla neugodnih tema poput izbjegavanja mobilizacije ili bračne nevjere” (Menashe 1987/1988: 30). Osim toga, u središtu su obaju filmova individui, dok su „kolektivne i političke vođe” (Beumers 2003: 450) ostavljeni na marginama: „Tijekom odjuge film je počeo dekonstruirati svoje velike priče: monumentalizam se je u povijesnim filmovima preusmjerio iz kolektivnog junaštva na potrebe individua” (ibid.: 450).

84 Premda su zbog političkim konotacija (Stites 2012: 25) filmske melodrame u pravilu nazivane neutralnijim nazivom drame, melodrama je kao žanr odigrala ključnu ulogu u razvoju ruskog i sovjetskog filma. P. Bagrov, primjerice, tvrdi da je melodrama bila „odskočna daska sovjetskoga filma” i „kamen-temeljac za cijelu filmsku industriju”

(Rancière 2011)<sup>79</sup> te stoga često može znatno utjecati, pa čak i mijenjati društveno znanje, svijest i spoznaju.<sup>80</sup>

Promatran kao kulturna praksa, film, kao ni bilo koja druga kulturna praksa, nije statička postvorena homogena pojava (po Yuval-Davis 2004: 59), nego dinamični društveni proces što se zbiva „na prijepornim terenima na kojima različiti glasovi postaju više ili manje homogeni u tumačenjima svijeta koja nude” (ibid.: 59). Drugim riječima, kultura, i film u tome kontekstu, jest „bojno polje značenja” (ibid.), kako Yuval-Davis opisuje pozivajući se na Stuarda Halla koji ju je takvom opisao u svojim bilješkama uz dekonstruiranje popularnog početkom 80-ih godina prošloga stoljeća.<sup>81</sup> U poglavlju me posebice zanima „prvenstvo” kulture u odnosu na nacionalni projekt „zamišljanja nacije” (kako navodi James Donald, „Nacija se ne izražava kroz svoju kulturu; kultura je ono što proizvodi naciju”, po ibid.: 89) te s tim projektom povezane „bitke za značenje” tijekom sovjetskih 1950-ih godina, obilježenih s jedne strane oporavkom od golemih stradanja u Drugom svjetskom ratu, a s druge, kritikom staljinističkoga kulta ličnosti.

Analiza obuhvaća popularne sovjetske melodrame nastale u drugoj polovici 50-ih godina 20. stoljeća, tijekom takozvane „odjuge”.<sup>82</sup> Dvije višestruko nagrađivane i inovativne<sup>83</sup> sovjetske melodrame<sup>84</sup> koje me ovdje zanimaju (*Lete ždralovi* 1957, i *Balada o vojniku*, 1959) u središte stavljaju mlade junake (Veronika u filmu *Lete ždralovi* i Aleša Skvorcov u filmu *Balada o vojniku*) i ratnu tematiku. I usmjerenost na mlade junake i ratna tematika tipične su za odjugaško razdoblje ruske kulturne povijesti. U to su doba mladi, i posebno studentska populacija, prepoznati kao jaka društvena sila, a ratna je tema bila posebice važna jer je odjuga bila razdoblje intenzivnog promišljanja i preispisivanja ratnog iskustva. Međutim,

odjuga je istodobno i jedan od (tvrdokornijih) sovjetskih kulturnih i političkih mitova – činjenica jest da je nakon Stalinove smrti došlo do oslabljivanja cenzure, što je znatno dinamiziralo kulturno polje. No, ipak, do radikalne promjene nije došlo: i samo razdoblje Hruščevljeve vladavine bilo je razdoblje naizmjeničnog (i, dodajmo, često posve nepredvidivog) zatezanja političkoga vijka, a kulturna produkcija i potrošnja često su se odvijali u okvirima, premda razlabavljenim, (po)etike socijalističkoga realizma.<sup>85</sup>

Dva su filma vrlo zanimljivi odrazi tih složenosti i unutarnjih napetosti mita o odjugi (što ih povezuje), čime ću se – kroz detaljnu analizu vremenskih struktura dvaju filmova – baviti u prvoj većoj cjelini poglavlja.<sup>86</sup> Od iznimno složene problematike vremena u filmu (Peterlić navodi da je „vremenska dimenzija jedna od temeljnih u filmskom mediju i strukturi filmskog umjetničkog djela”, Peterlić 1976: 8) ovdje ću se usmjeriti na samo jedan aspekt, odnosno komponentu filmskoga vremena u njegovu odnosu prema vremenu izvanjske zbilje. Premda je nesporno da vrijeme stvarnosti ne može biti u nepromijenjenom obliku transponirano u film (vrijeme stvarnosti se u filmu uvijek preobražava „u zasebno vrijeme filma”, odnosno njegovo, da prizovom Epsteina, „lokalno vrijeme”, *ibid.*: 6, 7), pa će i moje proučavanje temporalnosti *Lete ždralova* i *Balade o vojniku* tu transformativnu prirodu filma kao umjetničkog medija imati na umu, film jest, kao što sam ranije pisala, „više mimetičan” oblik umjetničkog izražavanja od primjerice književnosti ili slikarstva jer senzacije povezane s različitim osjetima (vid, zvuk) može prenijeti ritmom koji u nama ostavlja dojam stvarnosti. Premda mimetičnost filma<sup>87</sup> i njegov „mimetični učinak”<sup>88</sup> nisu isto, filmom se stanovita analognost sa stvarnošću ipak stvara, što se,

u Sovjetskom Savezu (Bagrov 2007). Tijekom i nakon Oktobarske revolucije različiti su se elementi melodrame prilagođavali, redefinirali i prelagivali u ruskom/sovjetskom filmu. P. Bagrov podsjeća da su vodeći ideolozi sovjetske kulture, kao Lunačarskij ili Plehanov, melodramu vidjeli kao budućnost revolucionarnih vizualnih umjetnosti (Lunačarskij je pisao o „revolucionarnoj melodrami”, Margolit 2004). Čak će i S. Ćizenštejn u tekstu *Dickens, Griffith i mi* 1944, uz čuvenu izjavu da mu je ugodno još jednom priznati samom sebi da sovjetski film „nije tikva bez korijena, bez prošlosti, bez tradicije i bogatog kulturnog nasljeđa prohujalih epoha” (Ajzenštajn 1964: 267) istaknuti da se taj korijen, prošlost, tradicija i kulturno nasljeđe crpi iz s jedne strane Griffithove montaže u izgradnji sustava sovjetske montaže, a s druge – iz melodrame, koja je na Griffitha izvršila veliki utjecaj i „nataložila u zlatni fond njegovog filma znatnu količinu izuzetnih i divnih osobina” (*ibid.*: 261-262). *Krstarica Potemkin* doista bi se mogla promatrati kroz klasični melodramski trokut, gdje je „on” – krstarica, „ona” je masa ljudi, dok neprijatelj predstavlja (carsku) moć (Bagrov 2007; vidi također Margolit 2004. i Williams 1998: 72-73). Većina filmova nastalih tijekom 1920-ih, kako piše Bagrov, do određene su mjere melodramatski zbog umjetne dirljivosti afekata i oštre podijeljenosti na dobro i loše. U tom su smislu „Griffithovom paradigmatom ‘tragedija-potjera-spašavanja’ majstorski ovladali upravo sovjetski avangardni redatelji polovicom 1920-ih, i koristili je na svakom koraku, često u obliku direktnog citata” (primjerice, Griffithov film *Daleko na Istoku* iz 1926. citiran je u poznatoj *Majci* Pudovkina 1926.). Popularnost melodrame uoči i nakon Oktobarske revolucije može se promatrati u analogiji s popularnošću melodrame u europskom kazalištu nakon Francuske revolucije, što potvrđuje, kako je primijetio P. Brooks u knjizi *Melodramska imaginacija. Balzac, Henry James, melodrama i ekscs (The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess)*, da je melodrama suštinski estetski iskaz kulture moderniteta jer „sive zone” moderne kulture pretvara u sigurnu, utješnu crno-bijelu sliku svijeta. Brooks ističe da popularnost melodrame nakon velikih povijesnih događaja, koje, poput revolucija, stubokom mijenjaju društveni, kulturni, politički i ekonomski poredak, nije ni neočekivana ni neobična jer „Revolucija pokušava sakralizirati zakon kao takav, Republiku kao instituciju morala. Međutim, umjesto toga nastaje melodrama, s njezinom neprestanom borbom protiv neprijatelja, vanjskim i unutarnjim, koje brendira kao zlikovce, potkupljivače moralnosti, kojima se mora ili suprotstaviti ili ih mora izbrisati, neutralizirati, ponovno i ponovno, kako bi vrlina trijumfivala” (Brooks 1995: 15). Pojedini istraživači tvrde da je popularnost melodrame u sovjetskoj kinematografiji vezana uz inherentnu prekomjernost (ekscsivnost) ruske i sovjetske kulturne tradicije općenito. Na primjer, S. Larsen tvrdi da su „ekscsivi Staljinove ere – od monumentalne arhitekture, javnih festivala i ekstravagantnih mjuzikala do javnih suđenja i masovnih uhićenja – idealni materijal za zahtjeve filmskog žanra koji se često definira upravo kroz svoj stilski i emocionalni suvišak” (Larsen 2000: 89). Sličnu tvrdnju nude i L. McReynolds i J. Neuberger: „suvišak, senzacija, spektakl i efekti, tako blisko povezani s melodramom, također su duboko ukorijenjeni u ruskoj kulturnoj povijesti, što je dalo plodno tlo za recepciju melodrame” (Reynolds, Neuberger 2002: 4). S gledišta pak rodne povijesti u Sovjetskom Savezu i Rusiji, melodrama je odigrala važnu ulogu u izgradnji „nove žene” oko Oktobarske revolucije. Kao što je tvrdio i R. Stites, Prvi svjetski rat „odvlačio je autokratsko carstvo u moderni svijet i prisiljavao na propitivanje društvenih i političkih hijerarhija. Rod je strukturirao jednu od tih hijerarhija, a žene su, kao prijeko potrebno sidro za obitelj koja je preuzimala nove dužnosti, bile jezgra rane filmske publike u situaciji u kojoj su milijuni muškaraca bili na bojištu. Filmovi su igrali vrlo važnu ulogu u konstrukciji ‘nove žene’, koje su spremno preuzimale nove dodijeljene im uloge” (Stites 2002: 128). Obje su teme, i pretjeranost i rodna problematika, konstitutivne za dva filma, i kroz obje se izražava nekoliko ključnih obilježja melodrame – njezina manihejska narativna struktura, kao i uvjerenje da se dobro i zlo mogu utjeloviti u konkretnim licima te ih se – što je još važnije – kao takve (dobre ili zle) može jasno i nedvosmisleno prepoznati.

dakako, očituje i na razini vremenske strukture filma. Naime, kao što kaže Peterlić, „eliminiranje značajki stvarnosnog vremena jedino je moguće kad je riječ o animiranom, grafičkom ili tzv. čistom filmu jer njihova građa nije stvarnost, nego već prije uporabe filmske tehnike očito ili višestruko preoblikovana stvarnost koju film ponekad i jedino mehanički reproducira” (ibid.: 218-219). U tom smislu mene ovdje zanima ona mimetička kvaliteta dvaju filma koja se očituje „kao jedan ‘sloj’ ili jedna komponenta filmskoga vremena” (ibid.: 219).

S druge strane, ova su dva filma poraća bila važna za konstruiranje ondašnjega, poratnog kolektivnog identiteta, a u odnosu na njegov odnos prema ratnoj prošlosti. U tom smislu treba naglasiti da je za rusku kulturnu i političku povijest pobjeda u Drugom svjetskom ratu (odnosno Velikom domovinskom ratu) ono što je Auschwitz za zapadnoeuropsku (njemačku), no, dakako, s drukčijim predznakom: dok njemačka kulturna i politička povijest Holokaust promatra kao nultu točku odbrojavanja (post)modernoga razvoja, za rusku je kulturu to – samo s pozitivnim predznakom – pobjeda u Drugom svjetskom ratu. Istodobno, kao što ću pisati i u poglavlju o filmovima *Krila* i *Lopov*, poraće je – i posebice

85 Kao što je uvjerljivo pisala i P. Jones u studiji *Mit, sjećanje i trauma: novo promišljanje staljinističke prošlosti u Sovjetskom Savezu* (*Myth, Memory, Trauma: Rethinking the Stalinist Past in the Soviet Union, 1953-70*, 2013), proces staljinizacije ni u kojem smislu nije bio odlučan kao što bi se to moglo činiti iz današnje perspektive. Hruščevljevi strah povezan s time da bi destaljinizacija istodobno mogla značiti i desovjetizaciju izazvala je različite nelogične poteze: godinu nakon tajnog govora na 20. kongresu Komunističke partije u siječnju 1957., tijekom službenog posjeta kineskoj ambasadi u Moskvi, Hruščev je u zdravicu u Stalinovu čast održao govor u kojem je slavio Stalinove poteze kojima je poboljšavao život radničke klase (Jones 2013: 97). Sljedeći je uvid P. Jones ključan: prostaljinizam nikada nije brinuo partijsko rukovodstvo koliko ih je brinuo radikalni antistaljinizam – jer je radikalni antistaljinizam ujedno mogao sugerirati (i vremenom se razviti) u radikalni antisovjetizam (ibid.: 49, 54).

86 S obzirom na to da je poslijeratno razdoblje, a posebice nakon Stalinove smrti, bilo optimistično, emocijama nabijeno razdoblje koje ruski filozof M. Ćpštejn naziva socijalističkim sentimentalizmom (1993), kao i zbog toga što je bila riječ o etičkoj i političkoj tranziciji sovjetskog moderniteta (iz sovjetskog u postsovjetsko, iz ratnog u poratno itd.), a melodrama jest izraz kulture moderniteta, odnosno njezine krize, nije neobično što se je tijekom tog razdoblja melodrama vratila kao najpopularniji filmski žanr. Kao što je pisao A. Prokhorov, obiteljska melodrama „bila je idealna vizualna narativna forma za redefiniranje središnjih tropa staljinističke kulture, kao i za artikulaciju novih vrijednosti: anti-monumentalizma, kulta male obitelji i individualnosti, osobnog iskustvo kojega je istovrijedno komunalnom iskustvu“ (Prokhorov 2002: 227). Unatoč tomu što je za melodramu tranzicija u sovjetsko predstavljala poseban izazov jer je za melodrama kao filmski žanr ključno težište na individualnim subjektivitetima, dok je *homo sovieticus* zamišljen kao čovjek kolektiva (v. Margolit 2004), najpopularnija i najnagrađivanija tri filma desetljeća bile su upravo melodrame (osim dviju spomenutih, treći je *Sudbina čovjeka*, film temeljen na poznatoj istoimenoj Šolohovljevoj pripovijesti).

87 Odnosno onu specifičnu osobinu te vrste umjetničkog izražavanja koja proizlazi iz toga što je film „jedina umjetnost koja znatne komade stvarnosti ostavlja neizmijenjene”, odnosno što „film dijelove stvarnosti čuva u nepromijenjenom obliku” (Hauser, cit. po Peterlić 1976: 14, 15).

88 Kao što navodi J. Rancière, „mimetični učinak” odnosi se na našu sklonost da ono što ima prepoznatljiviji izgled stvarnosti od primjerice književnog djela i što zbog toga kod nas stvara vrlo jaki osjećaj stvarnosti, shvatimo kao odraz stvarnosti (Rancière 2011: 33).

vrijeme neposredno nakon Stalinove smrti (jer je Hruščevljeva kritika kulta ličnosti znatno uzdrmala temelje na kojima je počivala ruska kolektivna svijest) – vrijeme propitivanja mnogih njezinih uporišta koja su se smatrala samorazumljivima. Oba su filma nudila svoju verziju „zamišljanja nacije” (Anderson 1983; v. također Hobsbawm 1990), i pritom je zanimljivo da je *Balada o vojniku*, film koji se žanrovski najčešće određuje kao lirska drama, bio gotovo isključivo pozitivno primljen i od publike i od onodobne političke elite (Hruščev sâm zapovjedio je slanje filma u Cannes). Suprotno tomu, film *Lete ždralovi* doista je, da se poslužim pojednostavljenim opisom, „osvojio srca” sovjetske publike. No, nije i ondašnje političke elite i dijela javnosti. Film je bio kritiziran zbog slabe dramaturgije, rastavljanja velikih životnih pitanja na male duševne slomove i kinoefekte, kao i zbog toga što redatelj „s nepotrebnom detaljnošću objašnjava Veronikino sagriješenje” (Turovskaja, cit. po *Samyj želannyj fil'm*). Premda je i on završio na festivalu u Cannesu, to nije bila posljedica zalaganja političke elite, kao u slučaju *Balade o vojniku*, nego činjenice da je francuski redatelj Claude Lelouch nekoliko dana proveo na snimanju filma *Lete ždralovi*. Oduševljen inovativnim tehnikama snima-



nja (cijeli je film sniman ručnom kamerom, što je pridonijelo dinamici i napetosti, kao i prenošenju emocija – unatoč tomu što je siže zapravo vrlo štur, a neke su scene kompozicijski povezane kao u najfinije pisanom romanu, primjerice kada Boris promatra Veroniku iz ptičje perspektive nastavlja se na scenu kada Veronika na kraju filma, mireći sa svojom sudbinom, promatra ždralove itd.), francuski je redatelj zapravo zaslužniji za „dovođenje” sovjetskoga filma u Cannes. Glavna je glumica nakon prikazivanja filma dobila niz ponuda iz inozemstva: svaka je ponuda odbijena pod izlikom prevelike zaposlenosti glumice.

Moja je teza da su uzroci razilaženja u načinima tretiranja dvaju filmova od strane i ondašnje političke elite i dijela javnosti povezani s različitim kulturnim statusom žena u okolnostima rata, kao „muške zone” *par excellence* (Yuval-Davis 2004: 121), koja apostrofirala ulogu žene kao „one koje biološki, kulturno i simbolički reproducira naciju” (ibid.: 12). Ipak, premda se čini da je rat doista „muška zona” jer je muškarac onaj kojega se mobilizira u obrani „ženaidjece” (Cynthia Enloe, cit. po ibid.: 39), time se ne želi reći da je ženina uloga – premda manje isturena – i manje važna: nju se mobilizira kao simboličku čuvaricu granica nacije (odatle i velika popularnost predodžbi o Majci Domovini, i općenito sovjetske djevojke i majke, na sovjetskom političkom plakatu tijekom rata). Različiti status dvaju filmova povezan je s tim križanjem roda i nacije, i, konkretno, neadekvatnošću (ili, točnije, nepotpunom adekvatnošću) glavne ženske junakinje u filmu *Lete ždralovi* da se „nacija zamisli” upravo na toj naciji, u tom vremenu i u tim geopolitičkim okolnostima na primjeren i prikladan način. I *Balada o vojniku* ratna zbivanja prikazuje na nimalo junački način (važan je moment u filmu u kojem glavni junak, 19-godišnji vojnik Aleša Skvorcov, zapovjedniku govori da je dva tenka oborio ne jer je tako isplanirao, nego zato što se naprosto prepao), što je bio jedan od češćih prigovora upućenih filmu. No, taj film – prvenstveno zbog Alešine majke kao ženske junakinje primjerene da se upotrijebi za uspostavu nacionalnih simbola, da tu naciju utjelovi te očuva granice dostojnog i priličnog (ona je ahistorijska, arhetipska figura požrtvovne majke) – nema (rodnu) slijepu pjegu na onom mjestu na kojem je *Lete ždralovi* imaju. *Lete ždralovi* nude žensku junakinju koja uvriježenu sliku primjerene simboličke slike žene izaziva i na razini fizičkoga izgleda (njezino je lice bilo „previše karakterno”), ali i na razini svoga ponašanja jer Borisa nije vjerno čekala i jer ima česte „emocionalne ispade”.

Polazeći od spomenutog, dva ću filma interpretirati u okviru nekih važnih uvida povezanih sa žanrom melodrame kojima oba filma generički pripadaju. U tom je smislu ipak potrebno naglasiti da iznimna popularnost toga filma i u sovjetskoj i inozemnoj publici svjedoči o tome da gledatelj/-ica doista nije pasivni „kulturni papak”: jer naizgled laka, patetična, „jeftinim” emocijama zasićena melodrama katkad može govoriti isto (ili puno više?) što govore naizgled teški i emocionalno sofisticiraniji filmovi o ratu i često nepodnošljivo teškoj tjeskobi poratne zbilje.

## 2. Metafizika „izglobljenog” vremena: *Lete ždralovi* i *Balada o vojniku*

Nakon Drugoga svjetskog rata, a posebice nakon Stalinove smrti 1953., rusko se i sovjetsko društvo našlo na prekretnici. Pobjeda u Drugom svjetskom ratu, unatoč ogromnim sovjetskim stradanjima, dala je dodatani poticaj stvaranju novoga na ruševinama staroga. U tim se poratnim godinama, a posebice nakon Hruščevljeva govora na 20. sjednici Komunističke partije, činilo da će – baš kao što se govori u *Alisi u zemlji čudesna* – ako se ne zna kuda se ide, svaki put odvesti tamo. Ispostavilo se da je obrnuto bilo točnije: ako se ne zna kuda se ide, nijedan put tamo neće odvesti. Iz perspektive vremenskih organizacija dvaju filmo-



va, što me zanima u ovom dijelu poglavlja, potrebno je naglasiti da je za oba filma, suprotno ideološki potaknutom vremenu budućnosti, konstitutivan kronotop svojevrsnog „tapkanja u mjestu”, „ukopanosti”, nepokretljivosti, što je ujedno, u temporalnoj formi „prekasno”, konstitutivno upravo za vremensku strukturu melodrame (Williams 1998: 69<sup>89</sup>). U filmu *Lete ždralovi* u tom je smislu zanimljiva scena koja prikazuje Veroniku, glavnu junakinju filma, iza šipki ograde koje joj priječe pristup Borisu (ubrzo se junakinja iza šipki ograde prikazuje u krupnom planu, pa se stvara asocijacija sa šipkama zatvora). Njezinu „zatočenost” osobito pamtljivo i upečatljivo podcrtava scena tenkova koji su „malom čovjeku” zauzeli prostor grada (Prilog 2. 2.). Kao što je poznato, filmski rakurs, premda manje očito od primjerice zvuka ili stanja kamere, može biti važan element tvorbe filmskoga vremena. A. Peterlić ističe da rakurs „ponajmanje funkcionira kao strukturalni element kad se kamera bliži visini očiju, razini pogleda, kako se predmeti i bića oko nas najčešće gledaju i vide i kad se snimani objekt optikom najmanje izobličuje” (Peterlić 1976: 101). Za razliku od toga, „kosi” rakursi (kao što pokazuju isječci iz filmova u Prilogu 2. 1. i Prilogu 2. 2.) izrazito funkcioniraju upravo kao „element tvorbe specifičnog filmskog vremena” (ibid.). Takav rakurs, naime, može otkrivati nova, „manje poznata svojstva prikazivanih bića” (ibid.: 102), što pojačava gledateljevu pozornost, uzbuđuje ga ili mami (ibid.). Zbog toga, kako navodi Peterlić, „gledalac pojavu kadra snimljenog iz takva rakursa doživljava i kao *posebno monumentaliziranje* toga sadašnjeg trenutka filma” (ibid.: 102; istaknula D. L. V.).



Prilog 2. 1. *Lete ždralovi*

Nakon Borisova odlaska i tragedija koje su uslijedile (pogibija cijele njezine obitelji, uništenje njezina rodnog doma, zajedno s uspomjenama, tijekom bombardiranja) junakinja je „ukopana”, zatvorena u svojoj (bezizlaznoj) melankoliji, prepuštena svojoj akutnoj, paralizirajućoj tjeskobi, pokretana isključivo tanatosom. Ona je, kako je točno primijetila Josephine Woll, „pasivni objekt povijesti” (Woll 2007: 106), reaktivna, a ne proaktivna. Optimističan kraj filma, često interpretiran kao Veronikono konačno prepuštanje „povijesnoj nužnosti”, odnosno kao po(r)uka da je ključ osobne sreće u podređivanju osobnih žudnji kolektivnim interesima, nudi – iz moje analitičke vizure – ponešto ciničnu viziju društvenog progresa jer implicira da budućnost pripada u prošlim sjećanjima ukorijenjenim melankolicima.<sup>90</sup>

89 Oslanjajući se na analize F. Morettija i u okvirima melodramatske temporalnosti, tekst Williams nudi i fascinantne uvide u semiotiku suza i plača u tom „ženskom”, „plačljivom” žanru.

Narativ *Balade o vojniku* otpočinje riječima sveznajućeg pripovjedača

Prilog 2. 2. *Lete ždralovi*

o tome da je film rekapitulacija života poginulog junaka rata – pa je od početka filma sudbina glavnoga junaka poznata te neizvjesnosti u pogledu daljnjeg razvoja njegova života (kao u filmu *Lete ždralovi*) ne postoje. Film započinje i završava istom arhetipskom scenom majčina iščekivanja sina koji se nikada neće vratiti, koja čeka na cesti koja vodi kroz rusku stepu, nepreglednu u svojoj golemosti, što se također može tumačiti u kulturološki širem smislu, kao iskaz „ukopanosti”, nepomičnosti sovjetske kulture poraća kojoj predstoji iščekivanje svijetle budućnosti, koja, kao ni Aleša (ili Boris iz filma *Lete ždralovi*), nikada neće doći (v. Prilog 2. 3.). Osim monumentalnosti, čiji dojam pojačava „ukošenost” rakursa (posebice u drugom primjeru, v. Prilog 2. 2.), scene majčina iščekivanja protežu se u vremenu dulje no većina drugih scena u filmu. Iz perspektive dojma filmskoga vremena, specifičnost je takvih dugih kadrova u tome što smanjuju intenzitet „sjećanja na prošle kadrove” (Peterlić 1976: 79) te se u određenim slučajevima, pa i u filmu *Balada o vojniku*, mogu svesti „na svoju vlastitu, zasebnu vremensku kakvoću” (ibid.: 79). Odnosno, prikazi majčina iščekivanja, s jedne strane, uokviruju filmska zbivanja, a s druge, zbog temporalnosti „zasebne kakvoće”, nalaze se *onkraj* samoga filma, odnosno s „one”, ahistorijske strane – dakle, one strane koja nadilazi same granice filma.

Takvo bi se uokvirenje narativa moglo zanimljivo istražiti i iz analitičke perspektive za žanr melodrame konvencionalne dijalektike *pathosa* i akcije, o čijoj složenosti su pisali različiti teoretičari, ističući da prizori *pathosa*, posebice junaka-žrtvi, potiču druge likove, a katkad i gledatelja, na konkretnu akciju. Linda Williams napominje da se paroksiastički *pathos* vezuje uz „ženske filmove” ili obiteljsku melodramu, a akcija – uz vesterne i druge akcijske žanrove. No, ističe da većina melodrama na različite načine povezuju *pathos* i akciju, pa *Philadelphia* i *Schindlerova lista* to dvoje kombiniraju uz pomoć postupka odvajanja funkcije aktivnijih junaka (Schindler i lik inicijalno homofobnog odvjetnika-crnca, kojeg glumi Denzel Washington) od uloga pasivnijih žrtava koje pate (Andrew Beckett i ne-

90 Ovdje je korisna referenca i na studiju R. Klibanskog, E. Panofskog i F. Saxla, naslovljenu *Saturn i melankolija (studije iz povijesti filozofije prirode, religije i umjetnosti)*, (2009), u kojoj se navodi da su melankolici karakteristični upravo po tome što su više nego drugi ljudi podliježali tome da ga prizivanje nečega u sjećanje spopada prekasno, odnosno nepravovremeno (cit. po Majić 2017: 33). U tom kontekstu razmatranja vrijedi prisjetiti i da Veronika zapravo simbolički dokida, „ubija” Borisa prije nego što je on doista izgubljen (prije nego što je on doista poginuo). Primjedba S. Žižeka o razlici između melankolika i žalovatelja ovdje može biti korisna: „žalovatelj žaluje za izgubljenim objektom i ubija ga drugi put kroz simbolizaciju njegova gubitka, dok melankolik nije jednostavno onaj koji se nije sposoban odreći objekta već prije onaj koji ubija objekt drugi put (tretiran kao gubitak) prije nego što je objekt zapravo izgubljen” (Žižek, cit. po ibid.: 309).



Prilog 2. 3. *Balada o vojniku*

previše-individualizirani Židovi)” (Williams 1998: 58). Williamsin sljedeći uvid je za nas posebno važan: akcijske melodrame nikada nisu bez pathosa, a pathosne – bez akcije, odnosno „ne postoji čisto izolirani *pathos* u ženskom filmu niti akcija u muškom akcijskom filmu” (ibid.: 59). Arhetipska scena majke koja u zabačenom selu čeka sina koji se nikada neće vratiti, snažan je transnacionalni i transkulturni moment kakav potiče, ohrabruje i učvršćuje empatičku reakciju gledatelja. No, zanimljivo je pritom da je upravo junakinjina „ukopanost” ili „statičnost” iskorištena kako bi gledateljeve jake osjećaje tuge i tjeskobe pretvorila u akciju – ispostavlja se u akciju činjenja ničega, odnosno vječnog čekanja. Tomu pridonosi još jedna od upečatljivijih scena u filmu, ona seoskih žena različitih uzrasta koje su izašle na seosku cestu kako bi pozdravile Alešu, koji ovdje figurira kao simbol za sve one voljene maskuline figure koje se nikada neće vratiti (Prilog 2. 4.). „Muška zona” ratnog bojišta analogna je „ženskoj zoni” ratne svakodnevice, i svijet u *Baladi o vojniku* jasno je rodno podijeljen nepropusnom granicom.



Prilog 2. 4. *Balada o vojniku*

Činjenica da je vremenska struktura obaju filmova usko povezana s motivom razorene/razorenih obitelji koje, zbog pogibije njezinih članova, više ni ne postoje, također se može plodotvorno analizirati kroz neke uvide u žanrovske osobitosti melodrame. Peter Brook je primijetio da konvencionalna melodrama uključuje i posve specifičnu ideju o (ne) mogućnosti društvene obnove: „Melodrama ne može pretpostaviti rođenje novog društva – to je uloga komedije – nego samo *reformaciju starog društva*” (Brook 1995: 205, istaknula D. L. V.). U sovjetskom je kulturno-povijesnom kontekstu to melodramatsko težište na reformaciji starog, a ne rođenju novog, palo na posebice zahvalno i plodotvorno tlo. Naime, kako je upozorila K. Clark u tekstu „Promjenjive povijesne paradigme u sovjetskoj kulturi“ („Changing Historical Paradigms in Soviet Culture“), „sovjetska kultura uvijek je bila ukorijenjena u nekom posebnom temporalnom modelu” (Clark 1993: 289), pri čemu je poraće „impulsom historiziranja” (ibid.: 290) bilo posebice obilježeno, što Clark ipak ne promatra kao specifičnost samo tog razdoblja ruske i sovjetske kulturne povijesti: primjerice, negiranje tradicije i povijesti bilo je programatsko za estetski i etički projekt ruskih futurista, pa je u *Pljusci društvenomu ukusu* (1912) prošlo i staro bilo sinonim za ružno. Međutim, kako navodi Clark, „opsesija potrebom da se prošlost izbriše simptomatična je za u to vrijeme tipičnu preokupaciju njome” (ibid.). Isto bi se moglo primijeniti i na povijesni projekt Oktobarske revolucije: nije li ideja radikalnog prekida s prošlošću, koju je tako dobro artikulirao Malevičev *Crni kvadrat*, istodobno simptom problematičnog, pa i opsesivnog odnosa prema njoj? U tom je smislu zanimljivo spomenuti za sovjetsku civilizaciju konstitutivnu ideju „ostataka prošlosti” (rus. *perezitki prošlogo*), po kojoj je sve loše (alkoholizam, krađa, prijevare) „nasljeđe proklete prošlosti” (rus. *nasledniki prokljatogo prošlogo*, Sinjavskij 2002: 14). Spomenuto je važno naglasiti jer omogućuje jedan vrlo važan uvid: čak i kada je – u svojoj beskompromisnoj usmjerenosti prema budućnosti – nadišla prošlost, za sovjetsku je kulturu pitanje njezine genealogije bilo i ostalo važno pitanje, pa je model sadašnjosti (koji je prošao kroz brojne promjene tijekom relativno kratke sovjetske prošlosti) uvijek bio artikuliran kroz prošlost i posebice u odnosu prema vrlo određenoj povijesnoj figuri. Sljedeće riječi iz Hruščevljeva govora iz 1956. to dobro potvrđuju:

(...) Beskonačna je skromnost genija Revolucije, Vladimir Il'iča Lenina, dobro poznata. Lenin je uvijek naglašavao ulogu ljudi, kao stvaratelja povijesti, rukovodeću i organizacijsku ulogu partije kao živog, samoupravljačkog organizma (...) (Hruščev 1956).

Odjuga je u tom smislu bila vrijeme vremenske konfuzije i preorijentacije jer je riječ o strukturnom modelu koji je implicirao „novu liniju nasljeđivanja od Lenina preko starih boljševika i njihovih pristaša, ali zaobilazeći Stalina i staljinizam kao uzurpatore i nedostojne nasljednike Lenina” (Clark 1993: 298). Kao što raniji primjeri iz Hruščevljeva govora zorno prikazuju, konačni je cilj te retrospekcije (odnosno, rekonstrukcije prošlosti) bilo upravo u (suštinski melodramatskoj) ideji reformacije prošlosti na kojoj bi se mogla temeljiti budućnost. Što, uostalom, rječito i točno opisuje za odjugu konstitutivna ideja izgradnje „socijalizma s ljudskim (odnosno Leninovim) licem”.

Zbog toga je važno naglasiti da oba filma u takav model sovjetske temporalnosti interveniraju jer upućuju na to da je ideja budućnosti, dosezive kroz rekonstrukciju prošlosti, neostvariva – utopistička i mitska. Cijeli je film *Lete ždralovi* zapravo prikaz junakinjinih upornih pokušaja (često neuspješnih) da se nosi ne samo sa sadašnjošću, nego i da rekonstruira vlastitu prošlost. Štoviše, cijeli se film može promatrati i kao antiutopijski film o izgubljenoj budućnosti ili, da budem preciznija, o pojedincima koji su nepovratno izgubili mogućnost sretne budućnosti. U tom je smislu važno i što Veronika znatan dio svoga života prikazanog u filmu provodi u izbjeglištvu koje obilježava osjećaj trajne dislokacije,



odnosno, kako Yuval-Davis navodi, „trajne privremenosti“: „ono što je zajedničko većini izbjeglica, bez obzira na osobne okolnosti, jest stanje ‘trajne privremenosti’ u kojem život i identitet prije rata i izbjeglištva dobivaju status valjanosti i trajnosti koji novi život, koliko god godina trajao, nikada ne može zamijeniti“ (Yuval-Davis 2004: 141). Pa i neke od najtragičnijih scena u filmu, primjerice kada Veronika saznaje da su joj roditelji ubijeni i da joj je rodni dom potpuno srušen tijekom bombardiranja, tihe su, bez pratnje glazbe ili nekog drugog zvuka, osim makabrističkog zvuka sata koji prijeteći otkucava, kao da se je vrijeme (nepovratno) zaustavilo kretati unaprijed (Prilog 2. 5.). Zvuk je, kao što je poznato, s jedne strane element filma koji značajno doprinosi gotovo totalnoj „realističnosti filmskoga prizora“ (Peterlić 1976: 132), s druge strane, filmu daju, da prizovem André Bazina, „vremensku gustinu“ (ibid.: 133). Gotovo apsolutna tišina scene koja prikazuje Veronikinu spoznaju o pogibiji obitelji i uništenju njihova doma, utječe na to da se njezino vrijeme doživljava kao „vrijeme vječne sadašnjosti, kao stanje kad se vrijeme okončalo“ (ibid.: 138). Pritom izolirani zvuci sata koji otkucava na toj podlozi iščezlih zvukova pojačava dojam o tome da vrijeme nije samo strukturalno „nužno zlo“ filma kao umjetničke forme, nego i važna, i za značenje analiziranog filma gotovo konstitutivna metafora.



Prilog 2. 5. *Lete ždralovi*

Već je sam početak *Balade o junaku*, kada se po prvi put saznaje o tragičnoj smrti središnjeg protagonista, u tom smislu samoevidentan: znamo da je on poginuo te da je sve što je od njega ostalo ostarjela majka koja ga čeka u napuštenom selu na ruskoj periferiji. Cijeli se film stoga može promatrati kao refleksivna memorijalna praksa, rekapitulacija života koji je nepovratno nestao, koji se ne može vratiti i koji stoga – izuzev u majčinu slučaju čiji je život ukotvljen u procjep između sjećanja na prošlost i „vječne sadašnjosti“ – nema budućnosti.

Spomenimo još jednu važnu intervenciju dvaju filmova u ideološke imperativne sovjetskog projekta poraća i poststalinizma. Osim projekcije u budućnost, kolektivistički je, komunalni duh jedna od njegovih središnjih karakteristika. On i jest, u kritici kulta ličnosti i drugdje, provodna nit Hruščevljeva govora, primjerice:

(...) Lenin je učio da je snaga partije u njezinoj neraskidivosti s masama, u tome što partiju slijedi narod – radnici, seljaci, inteligencija. „Vlast će zadržati i učvrstiti“ – govorio je Lenin – „samo onaj tko vjeruje u narod, tko će zaroniti u vrelu živog narodnog stvaralaštva“ (Hruščev 1956).

Za razliku od ovakvoga proklamiranog komunalizma, a oslanjajući se na melodramske konvencije, dva su filma kroz temu obitelji i obiteljskog života u ratnim okolnostima učinili vidljivima procjepe između različitih oblika javnih obaveza i privatnih žudnji te građanskih statusa i razlika jer je grandiozna pobjeda u Drugom svjetskom ratu istražena i u velikoj mjeri dekonstruirana kroz trop razorene obitelji. Naime, obitelj kao tradicionalni prostor sigurnosti „postaje polje gubitka i viktimizacije. Najvažnije je pritom to da filmovi poput *Lete ždralovi* prikazuju rekonfiguriranu metaforu rata kao nerješiv konflikt u obitelji ‘naših’, tj. kao otvorenu ranu osobne traume koja ne može zacijeliti” (Prokhorov 2002: 228). Pritom trop razorene obitelji doprinosi još čvršćem pozicioniranju filmova u „melodramatskoj temporalnosti gubitka” (ibid.: 227). Kao što je pisao Aleksandr Prokhorov u članku „Sovjetska obiteljska melodrama 1940-ih i 1950-ih: od *Čekaj me* do *Lete ždralovi*“, *Ždralovi* (...) su izmijenili smjer sovjetske temporalnosti; umjesto da zavlada budućnošću, junakinja filma pokušava da se pomiri sa svojom prošlošću. Melodrama nastala tijekom odjuge premješta fokus sa službenog vremena prema osobnom, individualnom; točnije rečeno, film uprizoruje sukob između osobnog i državnog vremena” (ibid.: 223). Sam početak filma nudi intrigantne indikacije te ispremještenosti i reorijentacije kolektivnog i osobnog vremena već u čuvenom prizoru s kremaljskim satom: Boris i Veronika, dva glavna lika u filmu, „propuštaju službenu objavu o početku rata zbog svog dugog sastanka” (ibid.). Istodobno oni ne uspijevaju u sinkronizaciji osobnog vremena svojih života i ljubavne priče koja se među njima razvija jer se ne uspijevaju dogovoriti oko vremena sljedećeg susreta, tek da će se susresti „tijekom posljednjeg jutra u miru” (ibid.). Kako Prokhorov nadalje primjećuje, „početkom rata retorika ‘prekasno’ posve zapljenjuje osobno vrijeme junaka” (ibid.). Boris ne uspijeva doći na posljednji susret s Veronikom (i šalje Marka da joj to priopći), a Veronika je zakasnila kako bi Borisa pozdravila po posljednji put prije njegova odlaska na bojište.

I film *Balada o junaku* obilježen je tom retorikom stalnog kašnjenja i temporalne konfuzije, svojevrsnog nadmetanja između osobnog i kolektivnog/komunalnog: cijela je priča temeljena na junaku kojem je susret s majkom odgođen ne samo zbog drugih zanimljivosti koje na putu susreće, nego i zbog toga što privatni interes podređuje kolektivnom (majci na koncu dolazi, no prekasno kako bi napravio ono zbog čega se zapravo prema njoj zaputio). Temporalna neusuglašenost između „onog što bi moglo biti” (kako bi se susret majke i sina doista dogodio) i „onog što jest” (niz susreta koji gledatelja uvode u atmosferu sovjetskoga poraća te istodobno odvlače junaka od izvršenja njegova plana – da se vrati u selo i popravi krov majčine kuće) konstitutivna je za filmski model vremena. Aleša odlučuje da poklon (sapun) prenese suborčevoj supruzi, nosi kovčeg vojnika kojemu je amputirana noga te ga ohrabruje da se vrati kući svojoj supruzi unatoč tomu što se zbog gubitka noge osjeća beskorisnim i bespomoćnim, puno vremena provodi i sa Šurom (nakon što je vlak otputovao bez njega jer je izašao da napuni vode) itd. Josephine Woll je točno primijetila da „te epizode potvrđuju i doslovnu i metaforičku dislokaciju sovjetskog života tijekom rata” (Woll 2007: 100). Važnost kašnjenja, gubitka dragocjenih trenutaka, gubitka brojnih mogućnosti susreta, beskonačnih čekanja (kao što Veronika pri kraju filma govori, „Naravno, moram čekati... To je ono što i činim cijelo vrijeme”), života u, da prizovem Derridu, „izglobljenom” vremenu (*out of joint*), prikazivanja rata sâmog kao izglobljenog vremena *par excellence*, težište na naglašavanju nemogućnosti sinkronizacije osobnog vremena i osobnih želja (povratak kući u *Baladi o vojniku*, ili ponovni susret s Borisom u filmu *Lete ždralovi*) s političkim imperativima (Boris se javlja kao dobrovoljac u Crvenu armiju te odlazi na Veronikin rođendan; prikazi Alešina altruizma dokazuju da odgovorno i savjesno ispunjava svoja građanska prava i dužnosti) omogućuju zaključak da vremenske strukture filmova žele upozoriti na, kao što sam početkom poglavlja naznačila pozivanjem na Rancièra, „nelogičnost logike” ustrojenih radnji (jer život ne poznaje priče ni radnje usmjerene prema ciljevima, poznaje samo beskonačna kretanja u svim smjerovima). Štoviše, ukazivanjem na to da filmsko viđenje vremena zbilje na diskontinuitetan način

zapravo nije u pretjeranoj proturječnosti vremenu života koji se nastoji oponašati, filmovi ujedno omogućuju i zaključak da oba filma – kao što sam ranije istaknula pozivanjem na Epsteinu – nude istinitiji prikaz poratne odjugaške zbilje od lažnih teleoloških priča/mitova koje su pripovijedali oni u čijim je rukama bila politička vlast. Drugim riječima, čini se da je „film (...) umjetnosti priče [doista] ono što je istina laži” (Rancière 2011: 6).

Dojmljiv je u tom smislu i kraj filma *Lete ždralovi* jer napušteni trogodišnji dječak Boris sprečava da Veronika počini samoubojstvo. Premda se na prvi pogled čini da je trogodišnji dječak, koji zbog istog imena u njezinoj svijesti simbolički figurira kao reinkarnacija njezina poginulog ljubavnika te se kao takav u njezinoj svijesti nadaje kao lijek protiv tjeskobe, „ukopanosti” u prošlost i melankoliju, on zapravo više figurira kao iskaz takozvanog „odjugaškog altruizma” (Trojanovskij, cit. po Woll 2007: 106). Jer kao što ni Alešina majka ne može promijeniti činjenicu da joj se sin nikada neće vratiti, ni Veronika ne može biti više od onog tipa junakinje koja „donosi odluke koje imaju vrlo važne posljedice, ali koje ne mogu promijeniti neumoljivo kretanje povijesnih okolnosti” (ibid.).

Ako se usuglasimo s početnom tezom poglavlja, naime da se povijesno, ideološko, političko, društveno i ekonomsko ne odražava u kulturi, nego se njome, tj. njezinim praksama u većoj ili manjoj mjeri stvara (jer kultura može rekonfigurirati postojeća znanja i značenja, usp. Molvarec 2018: 32), moglo bi se zaključiti i da ta „ukopanost” junaka, njihova nepomičnost u vremenu vječne sadašnjosti, unatoč neumoljivosti kretanja kotača povijesti (ili upravo radi te neumoljivosti?) učinjene vidljivom kroz vremenske strukture filmova, govori – kroz generičke mehanizme filmske melodrame – i o tome da je sovjetski poratni socijalizam, pokušavajući na reformi, restauraciji staroga graditi novo („socijalizam s ljudskim licem”), došao u (nepremostivu) slijepu ulicu, da je blokiran u svom (teleološki zamišljenom) kretanju prema svijetloj budućnosti komunizma.

### 3. Rodne „slijepe pjege” sovjetske poratne melodrame

U posljednjoj cjelini poglavlja pozornost ću preusmjeriti na načine križanja rodnog i nacionalnog (na početku poglavlja ponudila sam analitičku optiku kojom se perspektiva obrće, pa kultura naciju ne odražava, nego stvara). Neki čimbenici povezani s tim križanjem mislim da su bili ključni uzrok nebenevolentnog odnosa političkih elita, pa i dijela kritičke javnosti, prema filmu *Lete ždralovi*, a u odnosu na *Baladu o vojniku*.

Već je sama kombinacija melodrame i ratne tematike u tom smislu intrigantna. Naime, ratni film je „ultimativno maskulini označitelj” (Modleski 1991: 66), a „važan je cilj rata da pokori feminitet i drži ga na udaljenosti” (ibid.: 62). Suprotno tomu, melodrama je „ženski filmski žanr” *par excellence* jer je motivirana „prikazom i prepoznavanjem onoga

91 U tom smislu valja napomenuti da tekst S. Larsen „Melodramatska muževnost, nacionalni identitet i staljinistička prošlost u postsovjetskom filmu“ („Melodramatic Masculinity, National Identity, and the Stalinist Past in Post-Soviet Cinema“, 2000), nudi neke važne uvide i za ovu analizu. Tvrdeći kako je popularnost istraživanja različitih tema sovjetske prošlosti u postsovjetskoj melodrami izravno povezana s melodramskim imperativom traganja za moralnom jasnoćom, Larsen tvrdi da postsovjetska melodrama ne samo da personalizira dobro i zlo, nego ih i seksualizira. Slijedom, postsovjetska melodrama preobražava žrtvovanu (i tako kreposnu) melodramsku junakinju „u žrtvovanog, a time i krepognog melodramskog junaka” (Larsen 2000: 88). U postsovjetskoj melodrami žene utjelovljuju rušilačku sovjetsku vlast, dok su muškarci kastrirani i bespomoćni. Odnosno, muškarci i njihove društvene pozicije, a ne žene (kao u konvencionalnoj melodrami), glavni su junaci melodrama.

što je u životu žena krivo prepoznato, krivo protumačeno i potisnuto” (ibid.: 8). Te, u rodnom smislu konfliktne tvrdnje melodrame i ratnoga filma, može u prvi plan staviti i to što su u potonjem dobro i zlo uvijek „nacionalizirani” (odnosno utjelovljeni u individualne junake koji figuriraju kao reprezentativni predstavnici određene nacije), dok je u melodrami element nacionalnog odmijenjen rodnim.<sup>91</sup> No

kao što sam u prethodnom odlomku pisala (a u kontekstu dijalektike *pathosa* i akcije), melodrama nije i ne može biti samo „ženski” žanr u istoj mjeri u kojoj ratni film nije i ne može biti samo „muški” žanr. Linda Williams tako točno primjećuje da su i u „najviše muškim” filmovima, primjerice u *Rambu*, ključni elementi njihove sintakse u „udžbenički ženskoj” ekspresivnosti muškog junaka (*Ramba* Williams kategorizira kao „muške akcijske melodrame”, Williams 1998: 60).<sup>92</sup> Bez „emocionalnog sloma” *Ramba* taj film ne bi ostvario emocionalni apel koji ga je učinio toliko popularnim. Spomenuto, dakako, povlači sa sobom i pitanje je li „emocionalni eksces” doista – i do koje mjere – opravdano rodno „kvačiti” uz ženu (usp. analiz „melodramatske logike“ Sartrea i „običnog“ pogleda De Beauvoir u: Moi 2007: 247-255).

Slična se neodrživost pojednostavljenog binarnog modela u promišljanju melodrame može primijeniti i na binarnu opreku ratnog filma kao filma temeljenog na nacionalnim razlikama, odnosno melodrame kao filma temeljenog na rodnim razlikama. Točnije, zanimljiva, složena i višeslojna kombinacija suprotnih tvrdnji ratnog filma i melodrame (odnosno ratne teme u melodrami), i aspekata roda i nacije, nudi različite mogućnosti za istraživanje načina na koje se iskustvo rata prelama u individualnim sudbinama kroz istodobno promišljanje nacionalnih i rodnih normi koje predlažu dva filma. U tom aspektu teza o kulturi (i filmu u tom kontekstu) kao „bojnom polju značenja” nalazi svoj puni izraz. Kritičari su često isticali da kraj filma *Balada o junaku* naglašava nacionalnu pripadnost glavnoga junaka: pripovjedač navodi da je filmom ispričana sudbina „prosječno ruskog”, a ne sovjetskog ratnog junaka, što se može tumačiti kao nacionalno prisvajanje, nacionalna „aproprijacija” ratnog iskustva. Istodobno, gotovo je nemoguće ne primijetiti da je slavljeno ruski ratni junak (gotovo sentimentalno) infantilni i naivan. Alešu čak i njegovi suborci, a posebice ljudi koje susreće na putu, toliko često zadirkuju da se njegov lik može promatrati istodobno i kao utjelovljenje ruskog maskuliniteta, ali i iskaz njegove (duboke) krize. Unatoč tomu što njegova infantilnost i naivnost mogu biti u funkciji lakšeg prizivanja promatračeva poistovjećivanja s patnjom prouzrokovanom njegovom smrću, mišljenja sam da kroz priču o infantilnom i naivnom ruskom mladom ratnom vojniku film nudi i priču o rasutom i bespomoćnom maskulinitetu koje izoštrava upravo iskustvo rata. U povijesnom kontekstu razmatrano, takav je preokret bio dijelom „duha vremena”. Kao što je primijetila Birgit Beumers, dok je film 1930-ih i neposredno nakon rata isticao superiornost Sovjetskoga Saveza, „tijekom odjuge se film do određene mjere ismijava toj ‘superiornosti’: komedije iz 1960-ih jukstapozicionirale su državničke ambicije banalnim i trivijalnim brigama individuuma, svakodnevnoga” (Beumers 2003: 443). Alešina nedoraslost da ostane junak „na kućanskom, domaćinskom bojištu” čini i njegov status junačkog ratnog junaka dvosmislenim i neuvjerljivim.

Naglašena, ekscesivna, izravna emocionalnost u filmu *Lete ždralovi* ispunjava očekivanja gledatelja – jer je protagonistica žena (a žensko se u tradicionalnoj predodžbi izjednačava s ekscesom i iracionalnošću).

Štoviše, prikaz njezina lika u cijelom se filmu vezuje uz motiv krhke vjeverice (njezin je zaručnik i zove nadimkom Belka – rus. vjeverica). Njezinu lomljivost naglašava i to što je ostala sama nakon pogibije cijele obitelji (žena kao dijete/siroče koje treba zaštitu), što iskorištava jedan od muškaraca koji je okružuju: rođak Mark (kojeg je Boris poslao na posljednji susret s Veronikom da joj prenese njegovo žaljenje

92 Kao što ističe i L. Williams, „melodramu moramo proučavati kao melodramu, a ne kao formu koja želi biti nešto drugo” (Williams 2004: 56), što uključuje i da ona nije iskaz samo ženskih emocija, priča i vrijednosti, a u suprotnosti s muškim filmskim žanrovima koji su kapilarno premoreni maskulinim stoicizmom. Osim L. Williams, koja je spomenuto argumentirala i na primjeru „ženskog” emocionalnog ekscesa u „muškom” *Rambu*, o čemu sam pisala ranije, Gledhill također navodi zanimljiv primjer nerelevantnosti razmišljanja u binarnim oprekama u kontekstu rodnih poetika melodrame. Naime, u tekstu „Ponovo promišljajući žanr” („Rethinking Genre”) Gledhill pozornost preusmjeruje prema recepcijskom i prikazivačkom aspektu melodrama te ističe da reklama za film *Fair Lady* (*The Bioscope*, 8. veljača 1923.) počinje riječima „Muškarac ide ondje gdje žena ide” i završava „Prodajte *Fair Lady* ženama u vašem gradu! One će sa sobom dovesti muškarce!” (Gledhill 2000: 233).



zbog nedolaska jer odlazi na bojište i koji je smicalicama izbjegao vlastitu mobilizaciju) napastuje je dok na grad padaju bombe neprijateljske vojske. Muškarčeva nemoć da zaštititi „kućno ognjište” rastvara se u toj naturalistički prikazanoj i dvosmislenim značenjima zasićenoj sceni u rodnom razlikom motivirano nasilje (Mark je, pretpostavlja se, siluje). Taj je prizor istodobno gledateljima pružen kao etičko opravdanje njezine nevjere, odnosno činjenice da nije odano čekala povratak Borisa iz rata, nego se udala za Marka (koji, vjerojatno ne slučajno, nosi ime stranog porijekla). Činjenica da pitanje što se zapravo dogodilo između Veronike i Marka te fatalne večeri ostaje otvorenim (samo Veronika zna je li silovana ili ne), širom otvara vrata problematizaciji tretmana rodnog u tom filmu i sovjetskoj poratnoj melodrami općenito. Naime, kao što je pisala Tania Modleski, melodrama „je posebno važna za žene koje je patrijarhalno okruženje ušutkalo jer je riječ o prostoru u kojem si ‘represivni ženski glas može dati oduška’” (cit. po Stites 2002: 129). Međutim, stvar postaje puno složenija uzme li se u obzir da je taj „odušak (...) uvijek kontingentan, uvijek privremen. Čak i kada ženska junakinja uspijeva pobjeći iz određenih okolnosti, ona se svejedno na kraju nađe upletenom u opresivnoj strukturi koja je na početku i uzrokovala njezinu prekarnu poziciju. Kulturni autoritet melodrame izveden je iz načina na koje ogoľuje ‘slijepu pjege’ tih struktura kako bi one bile svima vidljive” (ibid.).

Očito je, dakle, da nacionalni identiteti, nacionalno „zamišljanje zajednice”, scenarije kojih – budući da se bave povijesnim događajima ključnima za konstrukciju ruskog i sovjetskog od 1940-ih nadalje – nude oba filma, nose i rodni karakter. U prikazima rata dva filma u središte stavljaju dva netipična, anomalna protagonista – žensku junakinju Veroniku i mladića Alešu Skvorcova. Ranije sam pisala da se rat tradicijski smatra „muškom zonom”, što omogućuje i podržava kulturna „skrivenost” ženskih subjekata u ratu i narativima o njemu: činjenica što je upravo Veronika protagonistica filma bila bi anomalija u odnosu na uvriježeni kanon. No, i Aleša je naivan i prostodušan kao dječak, a ne muškarac – i u tome bi mogla biti njegova anomalnost i netipičnost. Ali zbog Veronike, ženske junakinje koju je – jer nije niti vjerna žena niti majka – teško zauzdati u rodnoj metafori žene kao čuvarice simboličkih granica nacije (u ratu je ta granica konstitutivna na najneposredniji i najgrublji način: muškarci se mobiliziraju kako bi zaštitili i konkretne „ženeidjecu” i simboličku Majku Domovinu, a oni „na drugoj strani” dokazuju svoju nadmoć oskrvnjivanjem simboličkih granica, krajnji iskaz čega je silovanje žena, pripadnica poražene nacije),<sup>93</sup> film *Balada o vojniku* s jedne strane ima baš onakvu prav(iln)u junakinju koja je samo utjelovljenje željene figure žene kao čuvarice granice (Alešina majka je majka Domovina sama), a s druge – struktura filma ceste odigrava posve određenu funkciju ispravljanja dojma o Alešinoj „nedoraslosti”, nadomještanja njegove „manjkavosti” i potvrđivanja da je – unatoč svojoj mladosti, bojažljivosti, pa čak i naivnosti – on „pravi muškarac”: ratnik (jer je – bez obzira na motive – uništio dva protivnička tenka), sakupljač i lovac (jer on doslovce skuplja i lovi, kao Čičikov mrtve duše, zadatke/pojedince na svom putu, rješava njihove probleme, pa se i Šura, mlada djevojka, može promatrati kao njegov „plijen”). Njegova smrt, koja je nastupila prije početka priče o njegovu životu, tragična koliko jest, na neki je način ipak učinila „dobro” njegovom liku: on je zbog smrti (p)ostao monumentalan i nepodložan kritičkim promišljanjima. *Lete ždralovi* su, s druge strane, zapravo priča o junakinji koja se za svoj status „monumentalnosti” tek mora izboriti. U tom joj procesu film, ostavljajući pitanje scene Markova nasilja nad njom zagonetnom (što se doista dogodilo?), ne pomaže. Jer ona u tom filmu *nije* sve ono što on *jest*: unatoč svojoj mladosti i naivnosti, on je, kao što

93 Istaknula bih i zanimljiv podatak koji govori da je, kako navodi Yuval-Davis, Ženevska konvencija silovanje definirala kao „zločin protiv časti”, a ne kao način mučenja: „Pritom se misli na ‘čast’ muškaraca i zajednice, a ne nužno na čast samih žena” (Yuval-Davis 2004: 140).

i priliči, ratnik, sakupljač i lovac; ona, unatoč svojoj dopadljivosti, nježnosti i ljepoti, nije, kao što bi bilo dolično, ni požrtvovna majka ni odana žena. Ona

je anti-junakinja u onoj mjeri u kojoj je on junak te zbog toga u kulturnom imaginariju sovjetske poratne kulture ne može zauzimati ono simbolički jako i stabilno mjesto koje je pripalo Aleši.

Štoviše, premda se često tumači da je funkcija pojedinaca koje susreće na svome putu prema rodnome domu u tome da se filmom *Balada o vojniku* ocrta sovjetska poratna zbilja kroz paletu što različitijih subjekata, mišljenja sam da odabir tih pojedinaca nije slučajna: suborci koji mu daju sapun da ih prenese obitelji, djevojka Šura i vojnik-invalid (amputirane noge)<sup>94</sup> odabrani su s posve konkretnim ciljem potvrđivanja njegove doraslosti maskulinom ulozu vojnika-junaka i pobjednika u Drugom svjetskom ratu. *Tek i samo u odnosu na njih kao Druge i drugost on*, infantilna i naivna 19-godišnja Aleša Skvorcov, koji je tenkove uništio iz straha, a ne zbog iznimnog junaštva i spretnosti, i koji, na koncu, ni majčin krov nije uspio popraviti, *postaje Prvi i prvost*. Iz perspektive dinamike *Prvog/prvosti* i *Drugog/drugosti*, zanimljiv je i film *Lete ždralovi*. Unatoč tomu što ni u tom filmu, kao ni u *Baladi o vojniku*, slučajnosti ne postoje pa su i ovdje neke životne uloge u koje Veronika ulazi odabrane kako bi umanjile dojam njezine *drugosti* (u progonstvu ona radi kao medicinska sestra, cijelo se vrijeme nadajući da će se, kada bude bliže bojištu, susresti s Borisom; kada njezina nesreća dođe do točke usijanja u kojoj pomišlja na samoubojstvo, ona usvaja trogodišnje siroče Borisa, što ne samo da pokazuje njezino sućutno i požrtvovno lice, nego ju čini i majkom), dirljiva posljednja scena filma, kada se ona izgleda miri sa svojom sudbinom, s gubitkom Borisa i svoje obitelji, nije posve shvatljiva bez (ponovno) ne slučajno umetnute figure starijeg muškarca, koji joj govori da cvijeće koje je donijela nadajući se povratku Borisa pokloni bilo komu (jer je kolektivno dobro važnije od individualnog), kao i činjenice da je i iz scene dočeka preživjelih boraca i iz samog filma odvodi upravo Borisov otac, ta muška figura cijeloga filma *par excellence*. Dok joj nepoznati stariji muškarac govori spasonosne riječi (koje je bude iz njezine melankolije), naime da se izlječenje ne nalazi u zatvaranju u osobnu traumu, nego u okretanju prema svijetu i radu za kolektivno dobro, Borisov joj otac pruža (očinsku) toplinu, razumijevanje i utočište. Ta vrlo zanimljiva dinamika, miješanje i križanje Veronikine uloge u tom filmu kao *Druge/drugosti* i *Prve/prvosti* otežava da je se lako „zauzda” u prepoznatljiv i posebice tijekom sovjetskog poraća kolektivno prihvaćen i raširen model žene koja biološki, kulturno i simbolički reproducira naciju. Odatle i ambivalentnost koja je obilježila recepciju njezina lika u političkoj i dijelu kritičke javnosti: konačno, „zamišljanje nacije” produkt je složenog međudjelovanja državnog aparata, intelektualne elite i medijske kulture, što me uvodi u samu srž problematike kojom ću se baviti u sljedećem poglavlju.

94 Upućujem na iluminativnu analizu K. Silverman „Povijesna trauma i muška subjektivnost“ („Historical Trauma and Male Subjectivity“), u kojoj se tjelesna amputacija tumači kao simbolički iskaz traumatiziranog muškarca kojemu taj nedostatak može, po povratku iz rata, nadomjestiti jedino ženska figura (Silverman 1990: 110-127).

## 2. 3. „Ja počinjem novi život”: (ne) mogućnost počet(a)ka i kraj(ev)a u filmovima *Krila* Larise Šepit’ko i *Lopov* Pavla Čuhraja

„ne smijemo biti ‘radikalni’ u smislu radikalnog rješenja: mi uvijek živimo u međuprostoru i u posuđenom vremenu: svako je rješenje provizorno i privremeno, neka vrsta odlaganja temeljne nemogućnosti”.  
(Slavoj Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, 2002: 19)

U okvirima nekoliko metodoloških protokola – pamćenja, postpamćenja (Marianne Hirsch), traume (odnosno „vruće prošlosti” u značenju Chrisa Lorenza, tj. prošlosti koja se ne „hladi” jer godinama i desetljećima nakon traumatičnoga događaja znatno utječe na suvremenost i životne odluke pojedinca) i zazornog (u ambivalentnom značenju u kojem se ono može promatrati kao jezgra traumatičnog, a kroz vizuru fiksacije subjekta zahvaćenog traumom na izgubljeni objekt), poglavlje analizira (ne)mogućnost počinjanja novoga života, što kao imperativne postavljaju dva glavna junaka: Nadežda Petruhina i Sanja, dvaju kanonskih filmova sovjetske, odnosno postsovjetske kinematografije. Ima li, nakon povijesnih trauma Drugoga svjetskog rata, ikakvog smisla govoriti ne samo o budućnosti nego i o sadašnjosti, kada „vruća prošlost” uhodi pojedinca do mjere da mu posve oblikuje život

u suvremenosti? Kako se vrijeme „vruća”? Gdje je trauma locirana? U čemu je spoznajna, epistemološka prednost (pa i nužnost) afektivne konceptualizacije povijesnih iskustava u suvremenoj umjetnosti i znanosti?

95 Neizrecivost traume jedno je od općih mjesta u istraživanjima traume. U prvom je redu ta teza potaknuta znamenitom izjavom Th. Adorna o tome da je pisati poeziju nakon Auschwitzta barbarski. Kao i Adorna izjava, i teza o neizrecivosti traume često se krivo interpretira: ona ne znači da se traumom ne može izreći, iskazati (postoji golem korpus književnih, umjetničkih i drugih tekstova kulture u kojima se ona na različite načine iskazuje), nego se ukazuje na to da je nakon velikih povijesnih kolektivnih trauma, poput Holokausta, potrebno pronaći novi jezik kako bi se vjerodostojno opisalo ono što se nalazi, poslužim li se dijelom naslova Améryjeve knjige, s onu stranu krivnje i zadovoljštine. Taj je novi jezik često hermetičan i specifičnim montažnim postupcima strukturiran (filmovi A. Resnaisa *Noć i magla* ili *Hirošima, moja ljubav* te *Shoah* C. Lanzmanna izvrsni su primjeri spomenutog). Teza o neizrecivosti traume povezana je i s drugim aporijama svjedočenja, primjerice kolapsom svjedoka i zakašnjelošću svjedočenja, aporijom povijesne spoznaje itd. (v. i poglavlje o Gulagu u ovoj knjizi). Na ruskom govornom području, čija su istraživanja manje poznata u našoj znanstvenoj sredini, važni uvidi nalaze se u: Moroz, Suverina 2015. Središnja istraživanja traume u razgranatom interdisciplinarnom području studija traume (eng. *trauma studies*) potpisuju filozofi, kulturolozi, književni teoretičari, psihoanalitičari, sociolozi, povjesničari i povjesničari umjetnosti poput Giorgija Agambena, Cathy Caruth, Shoshane Felman, Saula Friedlandera, Marianne Hirsch, E. Ann Kaplan, Dori Laub, Dominica LaCapre, Ruth Leys, Jamesa E. Younga te neizravno – Aleida Assmann, Jan Assmann i Susan Sontag. Njihova su istraživanja imala presudno značenje i za moje shvaćanje traume i mehanizma djelovanja traumatičnog u polju kulture.

### 1.

Poglavlje se bavi konceptima „početka” i „kraja” u sjećanju i povijesti, načinima djelovanja povijesti u individualnom i kolektivnom pamćenju i obrnuto – načinima na koje pamćenje mijenja naše poimanje povijesnih događaja. Osobita se pozornost usmjeruje na sliku „Ja” kao filozofijskog problema u tom smislu što ono, u kontekstu neizrecivoga<sup>95</sup> traumatičnog događaja (trauma je takvo iskustvo patnje koje je, pojednostavljeno rečeno, istodobno

nemoguće zaboraviti i sjećati ga se), (p)ostaje rascijepljenim, nepotpunim, odnosno poslužiimo li se filozofskim rasuđivanjima Giorgija Agambena (2012), nepravim, nepouzdanim, lažnim pseudosvjedokom. Središnje je pitanje istraživanja sljedeće: ako „Ja” pretpostavlja određenu svijest o tome da je to „Ja” regulacijsko načelo psihičkoga života i motivacijska jezgra ličnosti” (Kon 1978: 8), pa posljedično samoregulacija ponašanja „pretpostavlja (...) da pojedinac posjeduje određene informacije o samome sebi” (ibid.), što se događa (je li moguća ikakva cilju usmjerena aktivnost, pa i počinjanje novoga života<sup>96</sup>) ukoliko je „Ja” rascijepljeni objekt traume? Što se događa ako je „Ja” – kako je pisala ruska istraživačica Taťjana Vajzer oslanjajući se na Cathy Caruth – pod stalnim pritiskom traume kao točke „krajnjeg uništenja, postupnog brisanja ljudskog postojanja” (Vajzer 2015) zbog čega (tj. zbog te podčinjenosti traumatičnom kao onomu što se nalazi onkraj svjesne spoznaje) je razina samosvijesti toga „Ja” nedostatna? Je li moguće „početi od početka” ako to integralno, cjelovito „Ja”, koje bi moglo izvršiti spomenutu aktivnost, taj početak, u suštini ne postoji?

### 1. (Post)sjećanje – mitsko i traumatično – zazorno

Poglavlje analizira dva filma nastala u vremenskoj udaljenosti od trideset godina – film *Krila* (*Kryl'ja*, 1966) Larise Šepit'ko i *Lopov* (*Vor*, 1997) Pavla Čuhraja. Filmovi prikazuju živote glavnih likova, Nadežde Petruhine u Šepit'kinu filmu i muškarca Sanje u Čuhrajevju filmu, zahvaćenih povijesnom i društveno-kulturnom traumom Drugoga svjetskog rata, u vremenskoj perspektivi (dva dana u Šepit'kinu filmu; pola stoljeća u Čuhrajevju filmu). Filmovi nude složene psihološke portrete ženskog i muškog junaka te ih, bez obzira na znatne razlike u filmskim estetikama, povezuje niz karakteristika, prije svega imperativ „počinjanja novoga života” dvaju protagonista. Upravo taj cilj – započeti novi život na krhotinama prošlosti – strukturira filmske sižeje i njihove estetske jezike. U oba je filma prošlost povezana s nostalgijom, dok je sadašnjost nepunokrvna, nedostatna, nesretna. Osjećaj „vremenske tjeskobe”, upadanja pojedinca u „vremensku mišolovku”, još je intenzivnije naglašeno kontekstualizacijom zbivanja u sovjetsko, točnije poststaljinsko okružje (ono određuje živote protagonista i otežava njihovu društvenu asimilaciju), koje je u filmovima prikazano kao u moralnom i društvenom smislu trusno vrijeme-prostor. U tom su kronotopu društveno-povijesni i vrijednosni konstrukti osovljeni oko službenog sovjetskog i ruskog narativa o Drugom svjetskom ratu, čija su glavna lica junačke žrtve (muškarac-vojnici i vojni zapovjednik Stalín, bez kojega, kako je pisao Boris Dubin, Sovjetski Savez ne bi pobijedio u ratu, v. Dubin 2004) te čudovišni krvnici (fašisti). Oba analizirana filma predlažu alternativu tom pojednostavljenom narativu zbog toga što su junak/žrtva žena, odnosno dijete, dok ulogu krvnika igra ili sovjetsko društvo u cijelosti (u filmu *Krila*) ili upravo onaj mitologizirani „junak rata” (a zapravo lopov) u filmu *Lopov*. Nalaženje u „vremenskoj mišolovci” među ideološkim klišejima/povijesnim mitovima i svakodnevnosti/stvarnim iskustvom u filmovima se prikazuje kroz pripovjednu fragmentaciju, dekonstrukciju linearne kronologije, odnosno kroz povratak protagonista, preživjelih osobnu i kolektivnu traumu, u „svijetlu prošlost”: u sam rat u Šepit'kinu filmu, odnosno djetinjstvo Sanje, tj. kraj „dugih četrdesetih” (Barskova, cit. po Barskova, Nikolozi 2017: 17–18) u Čuhrajevju filmu. Belgijski povjesničar Berber Bevernage je takve događaje iz prošlosti, koji nas uhode kao sjene i ostaju latentni (jer ih pojedinac ne može kontrolirati, v. Assman 2017: 136), opisao teorijskim konceptom „povratnoga vremena” (rus. *obratimoe vremja*). Na koji se način vrijeme vraća? Zašto je upravo film dobar medij za iskazivanje te dislokacije vremena (prošlosti, sadašnjosti i budućnosti), gdje se vrijeme misli i shvaća kao neprekidno kruženje prisilnih, sviješću junaka nekontroliranih predodžbi i sjećanja o prošlosti?

96 Rečenica „Ja počinjem novi život” citat je iz filma *Krila*.



Nekoliko teorijskih pojmova i s njima povezanih metodoloških protokola uokviruju analizu: pamćenje i postpamćenje, mit i trauma te, na koncu, zazorno (njem. *unheimlich*/engl. *uncanny*) u ambivalentnom značenju u kojem se ono može promatrati kao jezgra traumatičnog, a kroz vizuru fiksacije subjekta zahvaćenog traumom na izgubljeni objekt (engl. *the lost object*): Mitju, Nadeždinog ljubavnika koji je poginuo tijekom jednog leta (pritom gledatelj Nadeždinim očima promatra pad Mitjina zrakoplova),<sup>97</sup> kao i na nepoznatog Sanjinog biološkog oca.

Pojam postpamćenja posebno je značajan za Čuhrajev film jer se temelji na Sanjinim sjećanjima na oca koji mu je poznat isključivo preko majčinih priča, koja je pak umrla kada

97 Kraj filma nudi sličnu scenu, s tom razlikom što sada u zrakoplovu nije Mitja, nego sama Nadežda. Konceptualno i strukturalno promatran, takav kraj s jedne strane na vrlo zanimljiv način potvrđuje kružnu kompoziciju filma, a s druge strane stavlja nas, gledatelje, u situaciju svjedoka tuđe, Nadeždine smrti. Potonje govori, između ostalog, i o tome da individualna Nadeždina trauma nije samo njezina trauma – riječ je o našoj općoj, kolektivnoj traumi: o otvorenoj rani na tijelu europske (zapadne) civilizacije.

98 Primjerice, u tekstu „Generacija postsjećanja“ („The Generation of Postmemory“) Hirsch, oslanjajući se na S. Sontag, postavlja sljedeće pitanje: „Kako danas vrednujemo i prisjećamo se onoga što je Susan Sontag (2003) tako snažno opisala kao ‘bol drugih?’“ (Hirsch 2008: 104).

99 Osim postpamćenja, na engleskom se govornom području rabe i drugi nazivi za pamćenje pisaca i umjetnika „druge generacije“, koji su stvarali književne tekstove čiji su naslovi već sami po sebi rječiti, primjerice *Nakon takvog znanja* (*After Such Knowledge*), *Rat nakon* (*The War After*), *Rabljeni dim* (*Second-Hand Smoke*), *Tatin rat* (*Daddy's War*), ili pak znanstvene eseje ili zbornike naziva *Djeca Holokausta* (*Children of the Holocaust*), *Kćeri Shoah* (*Daughters of the Shoah*), *U sjeni Holokausta* (*In the Shadow of the Holocaust*) itd. Osim postpamćenja, na drugim se govornim područjima koriste sljedeći nazivi: „absent memory“, „inherited memory“, „belated memory“, „prosthetic memory“, „mémoire trouée“, „mémoire des cendres“, „vicarious witnessing“, „received history“ i „postmemory“ (cit. po Hirsch 2008: 105).

100 Kao što je pisala Hirsch, „Post“ u ‘postpamćenju’ signalizira više od temporalne zakašnjelosti i više od mjesta nakon samog događaja. Postmoderna, primjerice, uključuje istodobno i kritičku distance i suptilnu povezanost s modernom; postkolonijalno ne znači kraj kolonijalnog nego problematični kontinuitet, premda je, za razliku, postfeminizam označio posljedicu (nastavak) feminizma. Mi se bez ikakve sumnje nalazimo u vremenu ‘post’, koji nastavlja bujati: ‘postsekularni’, ‘postčovječni’, ‘postkolonijal’, ‘postbjelački’. Postpamćenje dijeli ambivalenciju tih ‘postova’, kao i njihovu zakašnjelost, citiranje i posredovanje koji ih odlikuju i koji označuju karakteristiku momenta kraja stoljeća/prijelaza stoljeća gdje se gleda unatrag, a ne unaprijed, i gdje se sadašnjost definira u odnosu prema problematičnoj prošlosti prije nego time što inicira nove paradigme. Poput ostalih ‘postova’, i postpamćenje odražava problematičnu ravnotežu između kontinuiteta i prekida. No, ipak, postpamćenje nije pokret, metoda ili ideja; prije bih rekla da je ono struktura inter- i transgeneracijskog prijenosa traumatskog znanja i iskustva. Pojam je posljedica povratka traumatičnog, ali na razini prijenosa među generacijama (za razliku od PTSP-ja)“ (Hirsch 2008: 106). U istraživanju L. Kaganovsky o sovjetskoj kinematografiji 1960-ih pojam postpamćenja također je važan konceptualni okvir, stoga upućujem na njezin članak (v. Kaganovsky 2013), koji je također vrlo važan prilog (još nenapisanoj) povijesti poetike pamćenja u sovjetskoj kinematografiji poraća.

101 V. značenje pojma liminalnosti (eng. *liminality*) u: Ćepštein, M. N.; Tulčinski, G. L. (ur.) 2003. *Proektivnyj filsofskij slovar': novye terminy*

je Sanji bilo šest godina. U poglavlju postpamćenje promatram u značenju u kojem ga koristi Marianne Hirsch. Odgovarajući pozitivno na pitanje mogu li sjećanja drugih ljudi biti naša vlastita<sup>98</sup> (Suverina 2017), Hirsch pod tim pojmom podrazumijeva prijenos pamćenja među generacijama, kada se trauma drugih ljudi doživljava kao naša vlastita, kada ona postaje dijelom našeg osobnog života.<sup>99</sup> Pritom, naravno, prefiks „post“ u pojmu postpamćenje (kao, uostalom, i u drugim terminima, poput „postmodernizam“, „postkolonijalizam“, „postsovjetski“, „postsocijalizam“ itd.) označava nešto više i nešto suštinski drukčije od vremenske udaljenosti, nešto više i suštinski drukčije od uzročno-posljedičnog slijeda. Taj prefiks, kao što je pisala i ruska istraživačica Suverina, govori o složenoj međuovisnosti i međuuvjetovanosti blizine i udaljenosti, o specifičnim načinima prijenosa informacija.<sup>100</sup>

Iz perspektive funkcije širenja konceptualnih okvira koji definiraju društveno značenje i kulturni status pamćenja na Drugi svjetski rat u kolektivnoj spoznaji u poslijeratnom Sovjetskom Savezu, najzanimljivije se nalazi upravo u onim filmskim postupcima koji razotkrivaju složenost vremenske konfiguracije, tj. u kojima se vidi da „post“ ne znači niz jasno definiranih krajeva i novih početaka, nego niz prekida, niz procjepa u trajno liminalnom stanju<sup>101</sup> protagonista. Ta, riječima Aleide Assmann (2017) „nedovršena prošlost“ i jest središnja tema dvaju filmova.

Sljedeći teorijski okvir, čija je važnost kapilarna za razumijevanje spomenute složenosti vremenskih konfiguracija, jest trauma, koja se, kako su pisali različiti istraživači počevši od Freuda, povezuje s iskustvom nasilja i stradanja, patnjom i bolnim osjećajem neodređenosti.<sup>102</sup> Promatrana iz psihoanalitičke perspektive, trauma je neasimilirani događaj (odnosno, događaj koji nije u potpunosti prorađen u svijesti, koji se ne može simbolizirati) tjelesne i psihičke naravi. Kao što je pisao Žižek oslanjajući se na Ernesta Laclaua i Chantal Mouffe u knjizi *Hegemonija i socijalistička strategija*: „Svaki pokušaj simbolizacije-totalizacije dolazi naknadno: to je pokušaj da se poveže izvorni rascjep – pokušaj koji je u krajnjem slučaju po definiciji osuđen na propast” (Žižek 2002: 19). Takva kognitivna disonanca (događaj nije prorađen u svijesti) uzrokuje da se događaj vraća u svijest kroz noćne more ili flešbekove, čiji je cilj u tome da ga nanovo ožive kako bi ga se moglo kontrolirati i kako bi se njime zavladao. „Toplinu”<sup>103</sup> je tih događaja dobro opisao Primo Levi: „Sjećanja na moje zarobljeništvo puno su življa i podrobnija nego bilo koja druga stvar koja se dogodila prije ili kasnije“ (cit. po Agamben 2008: 19).

U dvama filmovima upravo problem (ne)mogućnosti počinjanja novoga života postaje zanimljiv i kao ontološki problem zbog toga što ga je nemoguće promatrati u odvojenosti od ranije opisanih okvira – subjekta (onoga „Ja” koje je izjavilo da će započeti novi život u Šepit’kinu filmu), ukotvljenog u procjepu između traumatičnih sjećanja koji se u filmovima prerađuju i sovjetskih mitova (prije svega onih o junačkoj pobjedi u Drugom svjetskom ratu, ženi kao majci i udarnici socijalističkoga rada, a muškarcu kao graditelju komunističke budućnosti koji sigurno, smjelo i bez zastajkivanja te okretanja u prošlost korača u svijetlu budućnost). Likovi „izgubljenih objekata” – Mitje i Sanjinog biološkog oca te Toljana – ne samo što utjelovljuju mitsko nego su i mjesta usidrenja traume, oni su mjesto njezine fiksacije. Takva specifična dijalektika mitskog i traumatičnog, koja govori (i) o tome da ljudski život nije više od objekta politizacije i regulacije „odozgo”, još više otežava protagonistima realizaciju plana o početku novoga života.

## 2. Krila

Film *Krila* Larise Šepit’ko kritičari često određuju, polazeći od njegovih visokih estetskih vrlina, kao „neobično nepoznati film”.<sup>104</sup> Siže obuhvaća

---

*i ponjatija*. Moskva: Alatejja. Za moje je shvaćanje liminalnosti važna studija poljskog antropologa Rocha Sulime, primjerice *Antropologija codziennosci* (2000) – *Antropologija svakodnevice* (v. također poglavlje o grafitima u ovoj knjizi), kao i Aljoše Pužara jer je riječ o dosad jedinstvenoj studiji u kojoj se pojam liminalnosti pozicionira kao središnji u kulturalnostudijskom društveno-humanističkom polju (Pužar 2007).

102 Detaljni prikaz rezultata, ali i problema međudisciplinarnih istraživanja traume na ruskome jeziku nalazi se u različitim brojevima časopisa *Novoe literaturnoe obozrenie*, primjerice: *Semiotika avgusta v XX veke: transformacija žizni častnogo čeloveka v èpohu social’nyh kataklizmov* (116, 2012, <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116>); *Antropologija i fenomenologija vizual’nosti: teorija travmy i vizual’nost’ i Nonkonformizm revisited; pod znakom travmy* (1/125, 2014, <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125>), *Transformacija narrativnyh strategij* (2/126, 2014, <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/126>), *Travma i pamjat’* (124, 2013, <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/124>), *Polimorfnye jazyki kino* (1/131, 2015, <http://magazines.russ.ru/nlo/2015/1>), *Blokadnye povestvovanija I* (1/137, 2016, <http://magazines.russ.ru/nlo/2016/1>). Osim spomenutih tematskih blokova, koji nude vrlo detaljne i točne preglede dosadašnjih spoznaja u okvirima studija traume (te ih, gdje je moguće, povezuju s ruskim i sovjetskim kontekstom), spominjem i sljedeće zbornike: Ušakin, S.; Trubina, E. (ur.) 2009. *Travma: Punkty*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie; Barskova, P.; Nikolozii, R. (ur.) 2017. *Blokadnye narriativy: sbornik statej*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.

103 Pod „vrućom prošlošću” Ch. Lorenz smatra diskurzivni kontekst prošlosti koja ne može proći „sam po sebi” jer nekoliko godina ili čak desetljeća po završetku samog događaja (što potvrđuju i analizirani filmovi) pretendira na oblikovanje sadašnjosti (Assman 2017: 136). Atribut „vrući” opisuje oblik prošlosti koji se suprotstavlja općenitoj tendenciji prirodnog hlađenja (što se događa s uobičajenim sjećanjima) te se povezuje s povijesnim traumama. Budući da neke životne pojavnosti i događaji koji nas uhode, vladaju nama i utječu na sadašnjost dobivaju na aktualnosti u suvremenosti (ibid.), dolazi do određenog procjepa u linearnom vremenu. Ispostavlja se da su granice između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti fluidne, zbog čega diskurzivni kontekst traume, kako točno primjećuje Lorenz, predstavlja anomaliju „povijesnih režima vremena” (ibid.).

104 Vrijeme nastajanja filma i inače je vrlo kvalitetno u sovjetskoj kinematografiji: nastaju remek-djela poput *Andreja Rubleva* A. Tarkovskog (1966), *Kiša u srpnju (Ijul’skij dožd’)* M. Hucieva (1967), kao i četverodijelni *Vojna i mir* (1966-1967) S. Bondarčuka. U dominantno muškoj profesiji probijaju se i dvije žene – osim Larise Šepit’ko i Kira Muratova, koja 1967. snima remek-djelo *Kratki susreti (Korotkie vstreči)*.



Prilog 3. 1. *Krila*

poginula?’ Usput, što ti misliš: je li ona poginula?’ Nadežda moli Pašu da je oženi, no ta ideja kod nje odmah izaziva podsmješljivost: „Možeš li zamisliti, upravitelj muzeja ženi se svojim eksponatom?”

Takva promjena zamjenice (od „ja” do „ona”) svjedoči o njezinom osjećaju otuđenosti od same sebe (ili, točnije govoreći, stranosti samoj sebi), o prijelazu u drugu razinu (de)subjektivacije, koja prati iskustvo traume. I mnogi su kritičari upozoravali na to da je Nadežda „kao sve/svi”, no i da, s druge strane, nije „prava” žena jer se često ponaša kao muškarac i s lakoćom ulazi u tradicionalno i stereotipno muške rodne uloge (v. Prilog 3. 2. *Krila*).<sup>105</sup> U njoj kao da žive dva čovjeka: sva je sazdana od proturječnosti. Njezi-

na je vanjština neženstvena, njezin je hod – „muški”, vojnički (poznato je da je redateljica inzistirala upravo na takvoj, u rodnom smislu „necentrirana tri dana u životu bivše vojne pilotkinje Nadežde Petruhine. Zaposlena je kao ravnateljica tehničkog učilišta; kolege poštuju njezin rad, u nju je zaljubljen ravnatelj povijesnog muzeja Paša. Ipak, tijekom cijelog filma Nadežda prolazi kroz duševnu krizu, povezanu prije svega s neuspješnom asimilacijom u poratni život, bez obzira na njezin zahvalan društveni i profesionalni položaj u suvremenosti. Rečenicom „Ja počinjem novi život” prekida vlastiti monolog tijekom čišćenja krumpira za nedjeljni ručak. Upitavši samu sebe „Zašto čovjek u nedjelju mora čistiti krumpir?”, ona odbacuje nož, odlučuje započeti novi život i odlazi u obližnji restoran na objed. Još jedna scena filma ima važno značenje u mojoj analizi: portret nje kao mlade pilotkinje, kao i fotografija poginulog Mitje, nalazi se na zidu muzeja (v. Prilog 3. 1. *Krila*).

Promatrajući svoj prikaz na zidu, ona se počinje osjećati kao povijesni eksponat – naposljetku, muzealizirana je tijekom vlastita života. Ona je, kako je točno primijetila Lynne Attwood, izložak i u izravnom i metaforičkom smislu (Attwood 1993: 83). Muzejski vodič djeci školskog uzrasta pokazuje „junake Domovinskog rata”, dok Petruhina pozornost sluša što se o njoj govori (riječ je o narativu iz kojega izostaju individualne priče i osobne traume). Kasnije junakinja prepričava Paši: „Danas je jedna djevojka pitala o meni: ‘A je li i ona

jevanjština neženstvena, njezin je hod – „muški”, vojnički (poznato je da je redateljica inzistirala upravo na takvoj, u rodnom smislu „necentrirana

<sup>105</sup> Riječ je o znamenitoj sceni filma u kojoj Nadežda, u prvom posjetu supruzi svoje kćeri (koji je, usput govoreći, od kćeri dvostruko stariji) od donesene torte ne izrezuje kriške, nego tortu nasumično presijeca nožem (kako se pretpostavlja da bi to mogao učiniti muškarac).

noj”, razlomljenoj glumi Maje Bulgakove).<sup>106</sup> Ponaša se autoritetno, zbog čega je mladi ljudi (učenici i njezina posvojena kći) ne razumiju. Motiv bijega u prošlost, koja ne gubi na snazi i privlačnosti tijekom cijelog filma, presijeca život junakinje u sadašnjosti. Čini se da su za Nadeždu sjećanja upravo ono mjesto u kojem vodi punokrvni život – ona se neprestance „vraća” u rat, promatra scene koje je proživjela tijekom rata (v. Prilog 3. 3. *Krila*).



Prilog 3. 2. *Kрила*

Kraj je filma otvoren za različita tumačenja: Petruhina polijeće u vojnom zrakoplovu namijenjenom poduci budućih vojnih pilota. Kritičari posljednju scenu često interpretiraju kao samoubojstvo: na sličan način na koji je odbacila nož i krumpir na početku filma kao nepotrebnu stvar, na kraju filma kao nepotrebnu stvar Nadežda odbacuje svoj život. I zajedno s time i samu ideju začinjanja novog života.

106 Zanimljivu analizu filma upravo iz vizure dekonstrukcije femininosti (odnosno, kako autori navode, „rodne tragedije”), u kojoj je rat označitelj istodobno vatrene ljubavi i kraja ženstvenosti glavne junakinje, potpisuju Mikhailova i Lipovetsky (2012). Između ostalog, autori navode da kronotop koji prikazuje posljednji susret Nadežde i Mitje (napušteno selo, od kojega su ostali tek dijelovi kamenih ostataka kuća) nije odabran slučajno: „Ljubav i ženstvenost Petruhine ukorijenjeni su u *zemlji mrtvih*: napušteni kameni grad nudi moćnu vizualnu metaforu toga koncepta” (ibid.: 100, kurziv u originalu).





Prilog 3. 3. Krila

### 3. Lopov

Film *Lopov* Pavla Čuhraja osvojio je niz nagrada na različitim festivalima te je bio nominiran i za nagradu Oscar u kategoriji stranih filmova. Siže se temelji na sjećanjima glavnoga junaka Sanje u različitim povijesnim razdobljima: kraj Drugog svjetskog rata (1945.) kao povijesnog događaja, 1950-e (1951., 1958.) i početak 1990-ih (1994.). Biografski podatak od ključnog značenja za Sanjin život jest smrt njegova biološkog oca pola godine prije njegova rođenja. Otac se, unatoč tomu, Sanji javlja kao priviđenje (v. Prilog 3. 4. *Lopov*), pri čemu bi jasnoća i definiranost kojom Sanja vidi tu sliku mogli sugerirati da su se sin i otac nekada upoznali, premda je jasno da otac utjelovljuje stereotipnu, mitsku predodžbu o vojniku, junaku Drugoga svjetskog rata, i sa stvarnom slikom oca, po svemu sudeći, nema puno toga zajedničkoga.

Godine 1952., godinu prije smrti Stalina, Sanjina majka u vlaku upoznaje markantnog Toljana, koji se izdaje za umirovljenog vojnika, međutim tijekom razvoja radnje pokazuje se da je zapravo riječ o profesionalnom lopovu. Osim vojničke uniforme, važan su vizualni motiv dvije Toljanove tetovaže: Stalina na prsima (Toljan motivaciju za tu tetovažu Sanji objašnjava time što je sam Stalin njegov otac, premda je poznato da je ona imala posve

drukčije značenje u onodobnoj kulturi) i leoparda na plećima. Na koncu Toljan završava u zatvoru, Sanjina majka umire nakon neuspješnog pobačaja. Sanja živi u nadi da će Toljan, ta u Sanjinoj spoznaji mitologizirana figura *par excellence*, Sanju pronaći i uzeti ga iz doma za nezbrinutu djecu. Nakon što je Sanja, već 12-godišnji dječak (ni mladić ni dijete), čuo glas Toljana u napuštenoj ruševini-kafiću uz željezničku prugu, žuri k njemu, no lopov u prvi mah ne prepoznaje svoga „sina”. Sanja uviđa da su on i njegova majka za Toljana bili usputna epizoda te da je Toljan na njega zaboravio (v. Prilog 3. 5. *Lopov*). Sanja mu pištoljem (i to pištoljem naslijeđenim od Toljana!) puca u leđa: vlak odvozi tijelo Toljana, pri čemu nije jasno je li on ubijen ili ne. Posljednji se dio filma odvija 1994. Sanja je kao vojni zapovjednik po profesionalnoj dužnosti poslan vjerojatno u Čečeniju. Na željezničkoj stanici vidi ruske izbjeglice, među kojima se nalazi i stari pijani prosjak. Sanji se čini da je riječ o Toljanu, što potvrđuje i tetovaža Stalina na prsima starog pijanice, no kasnije se ispostavlja da nema tetovaže leoparda. Posljednja scena u filmu odvija se u vlaku, gdje se među izbjeglicama nalazi i mlada žena s malenim djetetom u rukama, kojemu pjeva pjesmu *Iza daleke ograde* ([...] „I bila su tri svjedoka – rijeka plavooka, brezica krznena i zvučni slavuj”) – riječ je o istoj pjesmi koju je Sanji pjevala njegova majka neposredno prije smrti (v. Prilog 3. 6. *Lopov*).



Prilog 3. 4. *Lopov*

Sanja uviđa da pomoći ženi – kao ni Toljan u svoje vrijeme – ne može. Tada zatvara vrata svog odjeljka u vlaku i kao nezaštićeno dijete ili odrastao, ali neizlječivo bolestan čovjek, liježe, prekrivajući glavu rukama i pokazujući gledateljima tetovažu leoparda, koja se može čitati kao iskaz čina identifikacije s Toljanom, bez obzira na svoju mržnju (ili upravo radi te mržnje?) prema njemu.<sup>107</sup>

<sup>107</sup> U tekstu „Kome treba ‘identitet?’” S. Hall podsjeća da psihoanalitičko tumačenje identifikacije temeljno značenje vidi u „oblikovanju prema drugom”, koje je utemeljeno na „fantaziji, projekciji i idealizaciji. Njezin objekt lako može biti netko koga se mrzi, kao i netko koga se obožava, a on sam isto tako često može biti ponovno vraćen u nesvjesno jastvo kao ‘izvođenje iz samoga sebe’” (Hall 2006: 359). V. i poglavlje o Tolstojevu romanu *Anna Karenina* u ovoj knjizi.

*Prilog 3. 5. Lopov**Prilog 3. 6. Lopov*

Unatoč kružnoj kompoziciji filma (što odlikuje i film *Krila*), bilo bi pogrešno izvesti pravocrtan, suviše lak zaključak, naime da se povijest ponavlja: za razliku od Toljana, Sanja je doista profesionalni vojnik, a ne lopov. Međutim, posljednja scena filma upućuje na to da na razini unutarnjeg emocionalnog svijeta Sanjin život kao da teče u suprotnom smjeru, prema prošlosti, prema samomu početku, iz kojih se je, kako film pokazuje, nemoguće izbaviti, što posvjedočuje i njegovo ime: naime, Sanja je ime odmilja za Aleksandra. Odnosno, muški junak, čak i kao odrastao muškarac, nosi ime primjerenije djetetu – unatoč tomu što javno postaje vojnik i snažan „zaštitnik ljudi“ (što bi bilo implicirano u antičkom korijenju njegova imena), privatno je on taj koji, kao dijete, treba zaštitu. Odrastao Sanja živi u onom „povratnom vremenu“, o kojem je pisao Bevernage, odnosno u Lorenzom objašnjenom „vrućoj prošlosti“. Važni kronotopi filma, poput vlaka, kolodvora i komunalnoga stana (gdje se odvija glavnina radnje), dodatno naglašavaju tranzitnost, prijelaznost protagonista filma i upućuju na to da se Sanja nalazi u stalnom stanju „iščupanosti“, „iskorijenjenosti“ i „razmještenosti“ iz sadašnjosti i budućnosti. Vlak, kolodvor i komunalni stan diskurzivno naglašavaju dojam junakove „prijelaznosti“. Sanja, kojega bez prestanka uhodi prošlost utjelovljena u liku izgubljenog objekta nepoznatog mu biološkog oca, nalazi se u poziciji „izvannalaženja“ (prizovem li Bahtina) u odnosu prema vlastitom životu.

#### 4. Koliko traje prošlost?<sup>108</sup>

Filmovi potiču na postavljanje niza pitanja: Zašto se Nadežda Petruhina rata prisjeća s užasom, ali i kao vrhunac svoga života? Zašto si je Sanja, unatoč svemu, tetovirao leoparda na plećima, kao i Toljan, u kojem se je razočarao i kojega je ubio? Odakle izvire Sanjinova istodobna mržnja i poistovjećivanje s Toljanom? Promotrimo li Sanju u okvirima Shakespeareova prateksta (Sanju, kao i Hamleta, uhodi onostrano priviđenje, sjena njegova oca, što usmjeruje radnju tragedije), vrijedi postaviti pitanje u koga je zapravo pucao Sanja i koga je ubio? Tko je, u suštini, svjedok traume djeteta? (U tom su smislu analitički zanimljive i riječi pjesme *Iza daleke ograde* ([...] „I bila su tri svjedoka – rijeka plavooka, brezica pahuljasta i zvučni slavuj.“) Na sva je ta pitanja ovdje, dakako, nemoguće odgovoriti – a nije ni potrebno. Za neka bi od njih bilo konstruktivno uključiti u analizu koncept melankolije s njezinim autodestruktivnim i suicidalnim mehanizmom, o čemu je pisala, između ostalih, i Julija Kristeva u studiji *Moći užasa: ogledi o zazornosti* (1980). No, obratila bih pozornost na neke osobito zanimljive aspekte, usko povezane s pitanjem početka i kraja u kontekstu (junačke, stoičke) povijesti i (traumatičnog, neizrecivog) pamćenja.

Oba filma pokazuju da je rat radikalna ruptura, procjep u vremenu svakodnevice. Filmove povezuje tema usamljenosti, krize identiteta (tko sam ja? koja je moja uloga u životu? zašto sam živ/a?) i s njom tijesno povezan osjećaj unutarnje praznine. Sve su te teme prikazane (i) u njihovoj neraskidivosti s društveno-kulturnim kontekstom poraća, kada se sve čvrsto određene strukture (ideološke, povijesne, ekonomske, rodne, kulturne), općenito promatrajući, ili preispisuju ili posve slamaju. Oba filma pokazuju kako trauma djeluje na pojedinca.<sup>109</sup> Prvo psiha pojedinca apsorpira traumatični događaj, postaje dijelom njegova ili njezina identiteta (Sanja je odabrao karijeru profesionalnog vojnika; Nadežda se ponaša po muškim stereotipnim obrascima, njezin je hod vojnički, njezin je osobni život skriven od drugih kao da ona ni ne poznaje drukčiji život od života vojne hijerarhije). U tom se procesu apsorpiranja ravnoteža između bolnog iskustva, traumatizirane svijesti i identiteta narušava jer prihvaćanje toga iskustva, poistovjećivanje

108 Podnaslov je intertekstualno povezan s podnaslovom „Koliko traje sadašnjost?“ u knjizi Aleide Assmann (Assman 2017).

109 Istraživanje E. Baraban (2009) nudi niz lucidnih i vrijednih opažanja o filmovima nastalih nakon rata, poput *Čovjekove sudbine*, *Ivanova djetinjstva* ili *Hodaj i gledaj*, koji su u onodobnu kinematografiju uveli sliku rata kao događaja koji slama čovjekovu psihi.



s njime, ugrožava cjelovitost identiteta. Odatle u filmovima stanje trajne duševne krize, duševne boli, tuge, osamljenosti kao i osjećaja otuđenosti od samoga sebe i krajnje otuđenosti od okolnog svijeta. Posljedično, odjeci traumatičnog, odnosno oni njezini sastavni elementi koje je psiha pojedinca odbila apsorbirati te su ostali nedostupni svijesti (latentni), neupisani su u uzročno-posljedično strukturiran narativ pamćenja i njegove simboličke veze s identitetom. Vremenom ti odjeci ili, riječima Bevernagea, „temporalne anomalije” (po Assman 2017: 136), postaju sve aktivnijima, izazivajući bolne simptome, vraćajući protagoniste onomu što je nekada tobože proživljeno, no što nisu mogli učiniti dijelom sebe, svoga identiteta. Retrospekcije i priviđenja ljudi iz prošlosti (poznatih ili nepoznatih), koji određuju životne odabire glavnih junaka, upravo i jesu označeno one traume koja je postala aktivnom pogonskom silom sadašnjosti. Figure iz prošlosti, figure Mitje i Sanjina biološkog oca, koji se javljaju kao priviđenja (oni su, kao što sam ranije pisala, istodobno utjelovljenje mitskoga i mjesta realizacije traumatičnoga) ilustriraju ono što je Polina Barskova u predgovoru knjizi *Blokadni narativi* nazvala „paradoksalnom krizom opisa” (Barskova, Nikolozzi 2017: 8),<sup>110</sup> a Riccardo Nicolosi nužnim preduvjetom „kako bi se pismo, koje traži rješenje za problem prikazivanja kao takvog, uopće pojavilo” (ibid.: 10). Važno značenje u tom smislu ima i otvoreni kraj filma *Krila*, kao i sjena oca, koji kao špijun uhodi Sanju, na kraju filma *Lopov* jer oboje upućuju na to da se potraga za rješenjem problema (ne)mogućnosti opisivanja, iskazivanja, izricanja traume proteže u vječnost – rješenje se očigledno nalazi ne samo onkraj jednoga filma/umjetničkoga djela, nego i onkraj jednoga ljudskog života.

Traumatična prošlost, ona koja se je smatrala nepovratnim, prošlim, završenim, u biti nikada nije završena. Ona je uvijek sadašnjost jer se neštedimice i neprestance vraća u sferu aktualne stvarnosti te određuje sve što pojedinac čini, sve njegove/njezine postupke i životne odabire.

### 5. Zazorno – traumatično – povijesno

Još bih jednom naglasila da u analitičkom kompleksu koji me zanima u ovom istraživanju osobitu važnost imaju likovi odsutnih muškaraca (Mitja, Sanjin nepoznati otac i Toljan, v. Prilog 3. 7. *Krila*, *Lopov*).



Prilog 3. 7. *Krila*, *Lopov*

110 Jer trauma blokade „u pojedinaca stvara osjećaj da je i govoriti i šutjeti o tim događajima nemoguće” (ibid.).

Prikazujući njih, vizualni jezik filma vrlo dobro ilustrira složenost vremenske strukture „povratnoga vremena” jer su upravo oni utjelovljenja „nedovršene prošlosti” *par excellence*, odnosno one prošlosti gdje prefiks „post”, kao što sam ranije naznačila, ne označava linearni tijek vremena ili uzročno-posljedičnu logiku njegova razvoja, nego govori o složenoj međuovisnosti i međudjelovanju vremenskih razina. Istodobno Mitja i nepoznati otac utjelovljuju traumu i traumatično ne samo u vezi s mitskim nego i s ambivalentnom logikom zazornoga. Kao što je poznato, zazorno se, o čemu su pisali različiti istraživači (od Lacana i Kristeve do Žižeka), povezuje s domom i intimnošću, ali se istodobno odnosi i na nešto skriveno, na ono što i ne može biti dostupno našoj spoznaji (kako je pisao Freud, zazorno označava „ono što izaziva iskonski strah, a izvire iz davno poznatog, iz uobičajenog...”, Frejd 1919). U tekstu „Zazorno i neobično“ („Žutkoe i strannoë“) ruski filozof Mihail Ėpštejn pisao je o tome da se ambivalentnost zazornog nalazi u tome što označava istodobno „skriveno, tajno, tajanstveno, koje se nadaje kao sinonim ‘domaćeg, svojega, skrivenoga od tuđih, ali zadobiva i značenje suprotnoga predznaka – ‘nedostižno, strano, tuđe’” (Ėpštejn 2004: 499). Zazorno je istodobno tuđe, ono što plaši, ali i poznato i nudi utjehu. Nalik položaju impliciranom u frazemu „biti izvan sebe”, zazorno izaziva osjećaj očudenja od samoga sebe.<sup>111</sup>

To je upravo ona uloga koju je Nadežda Petruhina dala Mitji, a Sanja Toljanu i nepoznatom biološkom ocu. Slijedom, kroz te likove dolazi ne samo do prijevoda traumatičnih sjećanja iz latentnih u pripovjedne, nego se prikazuje i „domaća”, kao što je pisao Ėpštejn, ali istodobno i „nedostižna” ambivalentnost povijesnoga. Zbog toga Toljanova obmana (on se prikazuje kao vojnik, ali je zapravo lopov) ima i principijelno značenje. Ona s jedne strane govori o tome kakvi ideološki klišeji određuju kolektivnu sovjetsku sliku pamćenja na rat (lik junačkog i stoičkog vojnika jest ono što bismo mogli nazvati *default signifier*<sup>112</sup>), a s druge strane, ta je obmana epistemološka nužnost u filmu koji se i temelji na afektivnom pristupu sovjetskoj prošlosti s ciljem širenja konceptualnih okvira kolektivnog pamćenja. Podsjetila bih da se trauma „ne nalazi u neposrednoj prijetnji, nego u tome što se opasnost spoznaje tek nakon što se je sami događaj odvio” (Vajzer 2015). Budući da se trauma „gnijezdi u toj nedostatnosti neposrednog dostupa svijesti o proživljenom iskustvu u trenutku susreta s događajem traume” (ibid.), proces spoznavanja prave Toljanove profesije se kod Sanje prepleće s procesom spoznavanja vlastite traume – djeteta bez majke i oca. Ta nedostupnost spoznaje ili, točnije, polagani i mučni prijevod iskustva stradanja iz latentnog u pripovjedno još se jasnije vidi u napetim odnosima koji se, povijesno gledano, razvijaju između iskustva stradanja i povijesnih mitova/ideoloških klišeja vojnika-junaka kao središnje figure-nositelja pamćenja o Drugom svjetskom ratu. Ova optika promatranja zadane problematike potvrđuje da je paralela između traume, povijesti i sjećanja koju je u svojim istraživanjima povukla Cathy Caruth posve opravdana: „slično kao što trauma funkcionira u našoj spoznaji, povijest funkcionira u pamćenju: povijest se konstruira u procesu vlastitog iščeznuća ili uklanjanja iz svijesti. Svaki put kada pokušamo spoznati što se s nama dogodilo, dolazi do iščeznuća, brisanja povijesti iz sjećanja. I obrnuto – i u tome je sav paradoks i užas – brišući se, postajući neulovljivo, pamćenje traume se produljuje” (Vajzer 2015).<sup>113</sup>

Lik markantnog vojnika Toljana u uniformi govori o mjestu fiksacije pamćenja na Drugi svjetski rat za poratne generacije, odnosno one generacije koja je rođena, kao i Sanja, nakon

111 U tom momentu „otuđenja” Ėpštejn nalazi podudaranja koncepta očudenja Šklovskog i Freudove psihoanalize: „Na svom formalističkom jeziku Šklovskij govori o istome o čemu govori i Freud na jeziku psihoanalize: o tome kako uobičajeno i poznato postaje neuobičajeno, stvarajući tuđost i zazornost” (ibid.: 500).

112 Za istraživanje muškog arhetipa junaka-vojnika u povijesnoj perspektivi vidi Petrone 2012.

113 Primjerice, „povijest koju sjećanja kazuju (...) jest povijest koja doslovce nema svoje mjesto – niti u prošlosti (jer tada još nije doživljena), niti u sadašnjosti, kada njezine slike i načini na koji se je odigrala još nisu u potpunosti shvaćeni” (Caruth 1995: 153).

rata (ali i koja je u mnogome ratom rođena). Međutim, laž implicirana tim likom ne svjedoči samo o tome da je katkad upravo laž onaj „okvir unutra kojega se rastvara politički diskurz” (ibid.), nego i o tome da se „okrutnost rata pretvara u okrutnost laži” (ibid.). Na posljetku, Toljana su uhvatili (njegova je tajna otkrivena), dok Sanjina trauma još uvijek traje – tajna njegova biološkog oca bila je i ostat će neotkrivenom.

U užem narativnom smislu promatrano, priča o izgubljenom objektu, kako bi se ponavljala, i kako bi se, što je još važnije, uvjerljivo ponavljala (ta uvjerljivost karakterizira oba analizirana filma), mora imati u sebi nešto što je zastrašujuće privlačno, nešto pred čim se, Lacanovim riječima, „pogled mora položiti, kao što se polaže oružje” (cit. po Majić 2018: 317). U tom „likovanju pogleda nad okom” (ibid.) izgubljeni se objekt nikada ne može vidjeti, ali ga se ne može prestati netremice gledati. Bez obzira na to što „polaganje oka” ne omogućuje da se izgubljeni objekt vidi, subjekt svejedno ne može ne promatrati ga nepokretno (kao ukopan). Taj paradoks (ili, točnije, upornost psihe) ima važne posljedice: dvije nemogućnosti (nemogućnost „vidjeti” i nemogućnost „ne gledati”, ili, kao što sam ranije pisala, nemogućnost sjećanja i nemogućnost zaborava) osnovni su razlog simboličkoga, posthumnoga sjedinjenja Nadežde s Mitjom, kao i čina Sanjine identifikacije s Toljanom (odabir karijere profesionalnog vojnika, tetovaža leoparda, kontinuirana Sanjina potraga za Toljanom itd.). Zbog te fiksiranosti na izgubljene objekte, koji su i zastrašujući i privlačni (privlačni baš zbog toga što su zastrašujući i/ili zastrašujući baš zbog toga što su privlačni), životi Nadežde Petruhine i Sanje ni ne mogu započeti iznova. Promatrano iz optike traumatičnog kao zazornog, i Petruhino samoubojstvo i Sanjin život osuđen na vječno kruženje oko jezgre koju čini muškarac (očinska figura) kao „serija tragova”, kao izgubljeni zazorni objekt, posve su logični, očekivani i – usudila bih se reći – jedini mogući krajevi.

\*\*\*

Može li život početi iznova? Oba filma daju rezolutni odgovor „ne” zato što je, prizovem li Žižeka, oslonac realnosti u fantazmi (Žižek 2002: 73), a osobno pamćenje i kolektivna povijest s mitovima koji je presijecaju čine kapilarnu mrežu.<sup>114</sup> U posljednjim sam dvama scenama filmova, enigmatičnima onoliko koliko je enigmatična i sama trauma, vidjela širu metaforu nemogućnosti povratka kući općenito, nemogućnosti novog početka općenito. Rat – zbog traume koju ostavlja – nema kraja. Šepit’kini i Čuhrajevi filmovi među prvima su i najuspjelijim u prikazima te nezavršivosti i nezavršenosti rata i traume. Stoga bi i naslov poglavlja možda vrijedilo preformulirati: to nisu filmovi o (ne)mogućnosti početaka i krajeva, nego o počecima i krajevima kao nemogućnostima.

114 Baš kao i u kapilarnoj mreži, sjećanje je nemoguće odijeliti od mita, mit od povijesne traume itd. Sve to zajedno stvara, kako su pisali Moroz i Suverina, „fleksibilno povijesno tkivo” (Moroz, Suverina 2014).

### **3. Grad, otpor i komodifikacija**





### 3. 1. Izvedba grada/izvedba roda: *Neprijatelj Ivana Slamniga i Kolege Vasilija Aksenova – usporedna analiza*

„Djevojka i mladić plešu i cijeli svijet stavlja karnevalske maske.  
Mladost pleše, obasjana sjajem zvijezda, u podnožju Olimpa (...).  
Mladi plešu i ništa im drugo sada nije potrebno. Plešite dok ste sedamnaestogodišnjaci!  
Ničega se ne bojte, sve je ovo vaše – cijeli svijet”  
(Vasilij Aksenov, *Karta za zvijezde – Zvezdnyj bilet*, 2005: 205)

Poglavlje promatra grad kao ključnu kulturnu lokaciju onih činova (i njihovih praksi ponavljanja) koji uspostavljaju svaki identitet te ga i rodno osovljaju (određuju). Polazim od teze prema kojoj se rodni identiteti stvaraju i utvrđuju praksama prikazivanja u urbanim prostorima (pri čemu se grad također generira iz njime uspostavljenih rodni praksi) te me zanima kako međuovisnost društvenih (rodni) i prostornih procesa funkcionira u konkretnim književnim tekstovima – dvama tekstovima objavljenima iste, 1959. godine: u noveli *Neprijatelj* hrvatskoga pisca I. Slamniga i pripovijesti *Kolege* ruskoga pisca V. Aksenova. U stvaralaštvu dvojice pisaca grad je s jedne strane ključan čimbenik u strukturiranju teksta (on nije samo mjesto zbivanja, nego određuje i pripovjednu kompoziciju teksta), a s druge je uporište u konstruiranju tipova subjektivnosti (prostorno pozicioniranje subjekata određuje njegove/njezine ključne identitetske karakteristike). Osobito je u analiziranim slavenskim kulturama, u kojima je proces urbanizacije započeo razmjerno kasno, u poslijeratnoj *mladoj prozi* (odnosno u *prozi u trapericama*, Flaker 1976, 1983) urbano značilo progresivno, liberalno i dislocirano u odnosu na tradicionalnije, klasičnije stilske modele (sorealizam).<sup>115</sup> U kontekstu spomenutoga kulturnog ugovora između rodnog i urbanog zanima me nadalje proteže li se ta intervencija u smjeru progresivnog, liberalnog i dislociranog i na rodni aspekt ili su rodni identiteti, unatoč urban(iziran)om svlaku proze, usidreni u tradicionalnijim rodnim i društvenim politikama. Drugim riječima, zanima me podrazumijeva li kulturna lokacija urbanoga u Slamnigovim i Aksenovljevim tekstovima intervenciju (i) u tkivo rodni politika, na koje načine i s kakvim posljedicama.

#### 1.

Ključno je metodološko i teorijsko polazište analize u radu poimanje roda i grada kao kulturnih performativa. Međuovisnost društvenih, prije svega rodni, i prostornih procesa<sup>116</sup> omogućuje da se govori o kulturnom

115 Ipak, na tezi o snažnoj i nepokolebljivoj opoziciji ruske sovjetske inačice „proze u trapericama“ ne treba suviše inzistirati (o čemu ću pisati i kasnije u poglavlju): uostalom, razdoblje odjuge karakteristično je po oživljavanju lenjinskih normi organizacije života, društva i budućnosti, prema kojima se često posve nekritički odnose i junaci „proze u trapericama“. Međutim, opozicijski naboj „mlade proze“ katkad se nalazi negdje drugdje. Primjerice, malo je poznato da su u Aksenovljevim *Kolegama* u nakladi od milijun i pol primjeraka (kolika je bila naklada njegove pripovijesti) izašli stihovi tada apsolutno zabranjenog i tabuiziranog Pasternaka: stihove Pasternakove pjesme *Ballada* Aksenov stavlja u usta svoga junaka, Aleksandra Zelenina (Aksenov 2005: 156).

116 U svojoj analizi reprezentacija harema (u pisanjima J. Dimitrijević i E. Moutzan-Martinengou) kao prostora roda u balkanskim kulturama R. Salecl govori o „prostoru roda“, ali i „rodu prostora“: „Kao društvena struktura zasnovana na prilagođavanjima i improvizacijama (*bricolage*), patrijarhat održava jednostavan osnovni zahtjev, a to je kontrola ženske seksualnosti, odnosno njezinih reproduktivnih sposobnosti. Mobilnost u prostoru, kao osnovni uvjet seksualne aktivnosti, (...) postaje ključno pitanje patrijarhalnog uređenja društva: žene moraju biti manje pokretne od muškaraca. Prostori roda moraju se jasno razlikovati,

ugovoru između rodnog i urbanog, što ću propitati usporednom analizom pripovijesti *Kolege (Kollegi)* ruskoga pisca Vasilija Aksenova<sup>117</sup> i novele<sup>118</sup> *Neprijatelj* hrvatskoga pisca Ivana Slamniga. U *Prozi u trapericama* (Flaker 1976, 1983), koja se povezuje s različitim srednjoeuropskim i istočnoeuropskim književnim sredinama u drugoj polovici 50-ih i tijekom 60-ih godina prošloga stoljeća, oba pisca zauzimaju središnje mjesto u nacionalnoj (hrvatskoj odnosno ruskoj) inačici toga proznog modela. Premda Flakerov opis modela nudi različita analitička polazišta i inspirira različita propitivanja (v. primjerice Kolanović 2014), mene će ovdje zanimati dinamika razvoja za prozni model ključne, konstitutivne opozicije „nedorasli“ – „odrasli“ (v. shemu 1) koja će se promotriti iz rodne perspektive te tako propitati održivost proznog modela.

nedorasli		odrasli
ja (lik mladića) nas dvoje (mladić i djevojka)	}	oni (svijet odraslih, strukturirani svijet tzv. trajnih vrijednosti)
mi (ja i moji drugovi – klapa)	}	njihove institucije (profesije, školstvo, kulturne ustanove, policija, obitelj)
naša kultura (masovni mediji, film, zabavna glazba, naše knjige, naše odijevanje, traperice)	↔	njihova kultura (muzeji, galerije, kanonizirana umjetnost i književnost)
naš jezik (govoreni jezik, žargon, slang)	↔	njihov jezik (standardni jezik, jezik kanonizirane književnosti, regionalni dijalekt)

Shema 1. Opozicija „nedorasli“ – „odrasli“ (po Flaker 1983: 47)

toliko da prostori određeni za žene postaju pravi rodni prostori, u kojima je i mobilnost muškaraca ograničena i kodificirana. Rod i prostor se međusobno oblikuju i reproduciraju” (Salecl 2010: 39).

117 V. Aksenov (1932–2009) kulturno je ime poslijeratne ruske sovjetske književnosti. Taj izrazito plodan pisac dio je života proveo u emigraciji, u koju je otišao 1980. godine pošto je bio potaknuo i sudjelovao u izdavanju opozicijskog časopisa *Metropol* 1979. godine. U emigraciji je predavao na američkim sveučilištima i objavljivao tekstove na engleskom jeziku; 1990. vraćeno mu je rusko/sovjetsko državljanstvo, nakon čega je živio u SAD-u, Parizu i Moskvi. Kritičari za njega kažu da je u šezdesetim godinama prvi uveo riječ „traperice“ u ruski jezik književnosti te ih učinio svojom „uniformom“. Poznati ruski pisac E. Popov izjavio je – nadovezujući se na izjavu koja se pripisuje Dostoevskom, a koja tvrdi „svi smo mi izašli iz Gogoljeve *Kabanice*“ – da je „iz Aksenovljeve traper-jakne, kao iz Gogoljeve *Kabanice*, izašla cijela suvremena književnost“. Popov važnost Vasilija Aksenova uspoređuje s Aleksandrom Solženicynom, čija je pripovijest *Jedan dan Ivana Denisoviča (Odin den’ Ivana Denisoviča)*, povijesno gledano, vjerojatno jedan od najznačajnijih događaja ruske sovjetske kulture 20. stoljeća: „Dvije su knjige objavljene ove godine – *Karta za zvijezde* i *Jedan dan Ivana Denisoviča*. Solženicyn i Aksenov dvije su glave dvoglavog orla koje gledaju na različite strane, jedna – na zapad, druga – na istok, no oni su jedno tijelo“ (Popov, cit. po Karp 2009). S jedne strane, Popovljeve riječi svjedoče o Aksenovljevoj važnosti u kontekstu ruske sovjetske književnosti 20. stoljeća, dok s druge strane, binarna metafora istočno-zapadno nudi jedan od važnih i najuvriježenijih polaznih konteksta u kojem valja iščitavati Aksenovljevo stvaralaštvo.

118 Premda se Slamnigova kratka proza često obuhvaća odrednicom kratke priče, ovdje se, oslanjajući se na argumentaciju Kristine Grgić u sveobuhvatnoj analizi Slamnigova opusa u knjizi *Trajni dijalog. Komparativna književnost u djelu Ivana Slamniga* (Grgić 2017: 282, 283), odlučujem za odrednicu novele.

Ideju roda kao kulturnog performativa u širi je akademski optjecaj uvela Judith Butler tvrdeći, među ostalim, da „ne mora biti činioca iza čina, već (...) se činilac na različite načine konstruiše činom i kroz čin“ (Butler 1990/2010: 287). Dakako, tu ideju nije prvi put izrekla američka filozofkinja, no u njezinoj je knjizi, prijelomnoj za razvoj feminističke kritike, rodnih, *queer* i trans\* studija, performativnost roda najsustavnije i najopsežnije razrađena. Primjerice, još je Gilles Deleuze u knjizi *Razlika i ponavljanje (Difference and Repetition, 1968/1994)* pisao o tome da koncepti razlike i ponavljanja i logički i metaforički prethode identitetu, pa u tom smislu – slično logici performativa – ne samo da izražavaju određenu realnost, nego ju i generiraju. Margaret Andersen pak na tragu Butler navodi da „rod nije fiksna kategorija; rod je ostvarena aktivnost – ostvarena u nizu svakodnevnih rutinskih akcija i ukorijenjena u institucionalnim strukturama društva“ (cit. prema McDowell

1997: 158). Cilj je te aktivnosti produkcija koherentnog identiteta (ili barem iluzije o njegovoj cjelovitosti i dosljednosti): činovima, gestama, tjelesnim znakovima i drugim diskurzivnim sredstvima rodni se identitet stvara, očituje i održava. U ovom se radu grad promatra kao ona ključna lokacija kulturnih praksi koja omogućuje one čino ve (i prakse ponavljanja) što uspostavljaju identitet te ga rodno osovljuju.<sup>119</sup> Korijene spomenute teze nalazimo već u radovima ruskoga filozofa, filologa i kulturologa Mihaila Bahtina o oblicima vremena i kronotopa u romanu: podsjetimo na jednu od kapilarnih teza njegovih radova o prozi – slika čovjeka u književnosti uvijek je kronotopična.<sup>120</sup>

Prije nego što prijedem na konkretnu analizu tekstova, kratko ću podsjetiti na bitnu misao iz Austinove knjige *Kako djelovati riječima* (*How To Do Things With Words*, 1962), formativne i za tezu J. Butler o performativnosti roda, prema kojoj je uspješnost govornih činova (performativa) najuže i najneposrednije povezana s kontekstom u kojem se oni izgovaraju. Uspješnost performativnog iskaza ne ovisi o stvarnoj (odnosno iskrenoj ili neiskrenoj) nakani subjekta koji govori, nego o usklađenosti iskaza s okolnostima u kojima je izgovoren. U tom su smislu društvene i kulturne prakse niz označiteljskih gesti koje stvaraju preduvjete, odnosno omogućuju da se ustanovi učinak (ne)uspješnosti roda i rodni identiteta (podsjetimo također da se rodovi proizvode „kao učinci istine diskursa o primarnom i stabilnom identitetu“, Butler 1990/2010: 278). U užem kontekstu analize u ovom poglavlju vrijedi istaknuti da u Aksenovljevim i Slamnigovim tekstovima – i u proznom modelu u *trapericama* – upravo kulturna lokacija grada omogućuje, s jedne strane, uspješnost (efikasnost) rodni identiteta kao kulturnih performativa, a s druge, uvid u njihove dosege u kulturnom prostoru, održivost i stabilnost.

## 2.

Dvojica su pisaca čija nas književna djela ovdje zanimaju u književnoj povijesti zabilježena kao pripadnici do bu opozicijskih umjetničkih strujanja. Štoviše, obojica su u bitnoj mjeri za to doba i formativna. Ivan Slamnig (1930-2001) tako se povezuje s generacijom krugovaša, koji su stvaralačkim postupcima i poimanjem uloge i funkcije umjetnosti u društvu, kako je isticao i sam Slamnig, oponirali dirigranoj književnosti (Slamnig 1995, cit. po Donat 2004: 190). Vasilij Aksenov (1932-2009) bio je formativan za generaciju takozvanih šezdesetaša (rus. *šestidesjatniki*) koji su nakon Stalinove smrti 1953. i labavljenja političkog/cenzurnog vijka za Hruščevljeve vladavine (1953-1964) u književnost unijeli blag, ali ipak postojan i nezanemariv otpor. S mladom/ispovjednom prozom (kako se taj prozni model uobičajeno naziva u ruskoj književnoj povijesti) odnosno s

119 Tema povezanosti rodne kodiranosti subjekata i grada nesumnjivo je podzastupljena u našoj humanistici. No neka su istraživanja ipak bila inspirativna za naš pristup temi ovoga rada. Primjerice M. Kolanović u tekstu „Što je urbano u ‘urbanoj prozi’? Grad koji proizvodi i grad iz kojeg proizlazi suvremena hrvatska proza“ na primjerima iz suvremene hrvatske proze govori o rodno kodiranim subjektima, odnosno o tome da je subjekt otpora „nerijetko podrazumijevan kao muški subjekt. Unatoč činjenici što imamo i slučajeve artikuliranih ženskih likova, oni su pretežno fiksirani kao konobarice u zapuštenim birtijama, prodavačice u šoping centrima i sl. Isto tako, vrlo su rijetki slučajevi pripovjedačica u prvome licu. Time se, usudujem se tvrditi, istovremeno proizvodi i reprezentira, a nešto rjeđe problematizira, usidrenost rodno kodiranih ženskih subjekata i odaziv na ispunjavanje onih uloga u koje ih je prizvao sustav, dok su mobilnost i otpor, posebice onaj u šoping centru, prakse pretežno provođene od strane muških subjekata“ (Kolanović 2008: 87).

120 Premda ga rodna problematika, barem u onom obliku u kojem o njoj danas govorimo, nije zanimala, podsjetimo da je M. Bahtin u tekstu „Oblici vremena i kronotopa u romanu“ („Formy vremena i hronotopa v romane“) uvjerljivo argumentirao tezu prema kojoj romaneskno vrijeme (iskazano primjerice riječima „odjednom“ i „upravo“ u grčkom avanturističkom romanu poput *Leukipe i Klitofonta* A. Tacija) određuje cijeli prozni žanr i omogućuje sustavniju klasifikaciju prozni tekstova općenito. Suštinsku važnost ima Bahtinova tvrdnja prema kojoj kronotop „kao oblikotvorno-sadržajna kategorija određuje (u značajnoj mjeri) i sliku čovjeka u književnosti; ta je slika uvijek bitno kronotopična“ (Bahtin 2012: 342). Pitanje upisivanja prostora i grada u književnost i književnosti artikulacijom prostora i grada nije, dakako, novijeg datuma. Temom su se bavili različiti istraživači u inozemstvu (upućujem svakako na ruske semiotičare Ju. M. Lotmana i V. Toporova koji su detaljno analizirali „peterburški tekst ruske književnosti“) i na našim prostorima (V. Žmegač, K. Nemeč, A. Flaker i dr.).



prozom u *trapericama* (Flaker 1976, 1983) moguće je povezati početke stvaralaštva obojice pisaca. Jedno je od ključnih obilježja toga proznog modela to što grad u njemu nije samo mjesto zbivanja, nego i temelj strukture – grad se promatra kao kulturno polje u kojem su društveni procesi i materijalne forme međusobno ovisni. Ta međuovisnost nije samo najvidljivija upravo na podlozi grada kao mjesta zbivanja – i karakterizacija junaka, njegova uloga u radnji i pripovjednom svijetu, u bitnoj mjeri ovisi o njegovoj/njezinoj poziciji u prostoru.<sup>121</sup> Primjerice, u Slamnigovoj noveli *Ograđeni park*, koja se sižejno temelji na opisu mladalačke ljubavi, navodi se: „Razmišljao sam bi li me u Zagrebu privlačila“ (269–270);<sup>122</sup> u noveli *Ovako ili onako*: „Mi smo bili ljudi koji su se šetali“ (282). U Aksenovljevoj pripovijesti *Karta za zvijezde (Zvezdnyj bilet)*, objavljenoj dvije godine nakon *Kolega*, u kojoj je otpor postojećim strukturama, umjetničkim, kulturnim, društvenim, ali i političkim, bitno naglašeniji i beskompromisniji, navodi se: „Iz dubine parka čuje se jazz, kotač se okreće, okreće se cijeli naš planet i zagonetna smjesa u njegovoj dubini od koje je sve započelo. Kreće se park, i mi se krećemo, mi, ljudi u parku“<sup>123</sup> (Aksenov 2005: 201).<sup>124</sup>

121 U kontekstu Slamnigove proze prvi je o toj povezanosti junaka i mjesta zbivanja radnje pisao, koliko mi je poznato, B. Hećimović u *Republici* 1959. u povodu izlaska Slamnigove zbirke novela *Neprijatelj* (Zora, Zagreb 1959). Tu navodi da kod Slamniga postoje dvije „jasno oblikovane i određene osnovne sredine, koje vrlo dobro poznaje i naznačuje – gradska zagrebačka, i dalmatinska“ (Hećimović 1959, cit. po Donat 2004: 25). Mjesto zbivanja radnje, navodi dalje Hećimović, nije „tek neki daleki lajtmotiv“ (ibid.: 26), nego u bitnoj mjeri „nekako nesvjesno“ usmjerala i obilježava radnju (ibid.). Glavni lik radnje, navodi se, konkretno je povezan s mjestom njezina zbivanja.

122 Ako nije drukčije navedeno, sve su reference na Slamnigove priče navedene prema izdanju Grafičkog zavoda Hrvatske (1992). Dalje u tekstu navodit ću samo stranicu na kojoj se citat nalazi.

123 Prijevodi s ruskoga su moji (D. L. V.).

124 Ovdje je svakako korisno, ako ne i nužno, referirati se i na razlikovanje između grada i urbanih praksi kako ga tumači primjerice De Certeau. Grad-pojam funkcionira kao „mjesto preobrazbi i prisvajanja, objekt intervencija, ali i subjekt neprestance obogaćivan novim atributima: on je u isti mah i mašinerija i junak modernosti“ (De Certeau 2003: 159), a „urbani život sve češće iznova uvodi ono što je urbanistički projekt iz njega isključio“ (ibid.).

125 Stvaralaštvo V. Aksenova nije analizirano i tumačeno iz aspekta rodne kodiranosti. Rijetke analize prije svega pjesničkog opusa I. Slamniga iz te perspektive donose neke vrlo važne uvide koje uzimam u obzir i u ovoj analizi. Primjerice A. Ryznar u tekstu „Muškarci su najčešće žene i obratno. Obilježja Slamnigova ljubavnog dijaloga“ kaže da „dijalektika muškog i ženskog (s)polu u poeziji Ivana Slamniga konstituira iznimno složeno semiotičko polje premreženo kulturnim, tradicijskim, književnim, političkim i drugim referencama“ (Ryznar 2011). Autoričino poigravanje riječima spol i pol i u naslovu rada i u njegovoj razradi ima (i) semantičko opravdanje: naime, ona smatra da je ontološka rascijepljenost svijeta na dvije polovice – žensku i mušku – što se posebice jasno očituje u Slamnigovim pjesničkim razradama koncepta ljubavi, ujedno i manifestacija sraza „dviju logika, dviju epistema“ (ibid.), gdje spol „služi samo kao metafora razlike“ (ibid.). Ženski (s)pol znači onu koja zna i onu koja je prividno strukturirana; muški – onaj koji ne zna, u čijem je svijetu sve „relativno naopako“, pri čemu „on i ona nerijetko zamjenjuju mjesta, a sam se rascjep ponekad zatječe i unutar jednog te istog subjekta“ (ibid.), omogućujući da se Slamnigov lirski subjekt opiše kao „rasredišten“ (ibid.). Najneposredniju manifestaciju toga rasredištenog subjekta Ryznar, na tragu istraživanja K. Bagića i Z. Mrkonjića, vidi u figurama androgina ili hermafrodita („ženomuževi“) koji nastaju mahnitom rotacijom uloga i mjesta osobito u Slamnigovim posljednjim

U Flakerovu modelu, kao što pokazuje već prikazana shema, „ja“ podrazumijeva „lik mladića“, a žensko se pojavljuje u paru s mladićem: „nas dvoje“ = „mladić i djevojka“. Međutim, čini se produktivnim i intrigantnim vidjeti je li tomu zaista tako, odnosno jesu li djevojke u proznom modelu mladićevo Drugo, u najsretnijem slučaju njegov(a) partner(ica)? Odgovor na to pitanje zanima nas i u širem kulturološko-povijesnom kontekstu: naime, budući da je u slavenskim kulturama proces urbanizacije započeo relativno kasno te je u bitnoj mjeri bio nagao i stihijski, u poslijeratnoj je mladoj prozi urbano nosilo liberalan i progresivan predznak – simboliziralo je dislokaciju, „iščašćenost“ u odnosu na neka druga u to doba dominantna strujanja (primjerice socijalistički realizam, odnosno dirigitiranu književnost, kako je opisuje Slamnig). Ako je tomu tako, logično je postaviti pitanje proteže li se ta intervencija u smjeru progresivnog, dislociranog i liberalnog i na rodni aspekt ili su rodni identiteti, unatoč urban(iziran)om svlaku proze, usidreni u tradicionalnijim rodnim i društvenim formacijama, u kojima je „Čovječanstvo (...) muško i muškarac definira ženu ne po njoj samoj nego u odnosu na njega; ne smatra je se autonomnim bićem“ (De Beauvoir 1946/2016: 13);<sup>125</sup> Tim pitanjem, jasno,

već zadiremo u širu problematiku politike književnosti, prije svega ciljeva i stvarnih dosega njezina otpora.<sup>126</sup>

### 3.

Središnja opozicija proznoga modela uspostavlja se između „svijeta nedoraslih“ i „svijeta odraslih“ (Flaker 1983: 47), pri čemu je „ja“ – „lik mladića“ (ibid.): on je subjekt i Apsolut; žensko (djevojka) jest Drugo. Promotrimo li bolje roman *Beleške jedne Ane Mome Kapora* (Beograd 1973), koji na prvi pogled intervenira u model jer se književni svijet prikazuje iz vizure ženske junakinje, vidjet ćemo da je intervencija u model doista samo površinska. Naime, premda tekst donosi Aninu priču (priču male brbljave Ane, kako se u autorovom *Ufuru* navodi), pripovjedač naglašava: „Ana susreće pisca ove knjige i čavrlja s njim u ogromnim količinama“ (Kapor 1975a: 17), što utvrđuje sliku o muškarcu kao (velikom) piscu i ženi kao „onoj koja čavrlja“, onoj koja brblja. U nastavku Anine priče, u romanu znakovita naslova *Hej, nisam ti to pričala* (Zagreb 1975) sama Ana rječito govori o za roman uporišnoj metafori Velikoga Pisca i žene čija uloga završava nuđenjem grubog materijala koji se tek mora umjetnički obraditi, i to vještinom kojom očito vladaju samo muškarci. Zanimljivo je da ona pritom pokazuje da je svjesna rodne ustrojenosti društva koja je okružuje te (možda baš i zbog te osviještenosti) ironizira i osporava ne samo piščevu nego i svoju poziciju, i to, vrijedi naglasiti, jezično i stilski vrlo kreativno i vješto:

Jer vi, zaista pružate fenomenalan materijal za ogovaranje, na časnu reč. Na primer, to kako pišete ovu knjigu! Šta radite? Zezate se! Knjavate u toj svojoj plesnivoj fotelji i slušate kako trkeljišem, a posle, zna se, vi se proslavljate, a ja tonem ponovo u anonimnost i te fazione! I svejedno što ja trkeljišem danima u taj vaš pobačeni magnetofon, svi će opet misliti da ste vi lično sve izmislili, svejedno što ćete vi... Ma ne, ne! Znam vas ja dobro! – svejedno što ćete vi izjavljivati po novinama da vam je to pričala neka mala iz komšiluka viza-vi prekoputa (Kapor 1975b: 159-160).

Za gotovo sve rane novele Ivana Slamniga, od kojih je veći dio objavljen u njegovoj prvoj proznoj zbirci *Neprijatelj* (Zora, Zagreb 1959), karakterističan je pripovjedač koji, šećući se gradom, mijenja ne samo sliku grada (ili, De Certeauovim riječima, preobražava neki urbanistički projekt u prostor, De Certeau 2003: 183),<sup>127</sup> nego i ljude koje susreće tako što ih pretvara u narativno, sižejno djelatne/aktivne ili nedjelatne/

pjesničkim zbirkama *Tajna* i *Ranjeni tenk*. Premda u ovdje analiziranoj noveli ne dolazi do prekoračenja rodni granica, metamorfoza, prepušavanja i permutacije uloga, naše se tumačenje nadovezuje na spomenuto utoliko što će pokazati – na primjeru novele *Neprijatelj* – da ženski subjekt doista, kako autorica tvrdi, u Slamnigovu opusu doživljava „svojevrstu emancipaciju“ (ibid.) te da se protagonist pred sugovornicom „u pravilu razotkriva kao slabi muški subjekt – obilježen manjkom, nestalnošću i trajnom frustracijom koju u u njemu izaziva nemogućnost komunikacije“ (ibid.). Nadalje, kao i ova analiza, i analiza A. Ryznar pokazuje da je upravo jezik ključno polje u kojem se u Slamnigovu opusu redefinira situacijska (ne)moć muških odnosno ženskih subjekata (usp. također Jukić 2011, poglavlje „Mazohizam i melankolija. Ivan Slamnig, *Bolja polovica hrabrosti*“).

126 U tekstu „Slijepe pjege osporavanja: o junakinjama *jeans* proze“ M. Kolanović postavlja slično pitanje. Temeljeći svoju analizu na nekim tekstovima modela, prije svega na Majetićevim, Majdakovim, potom na Glumčevu, Stipčeviću i Šoljanovu, zaključuje da *proza u trapericama* „afirmira muški heteroseksualni identitet“ (Kolanović 2012: 375), odnosno da su granice otpora (njegova „slijepa pjege“) vidljive upravo u reprezentaciji i oblikovanju rodne poetike. Naime, rodno kodirajući ženske likove većinom na temelju rodni stereotipa (ibid.: 368), gdje su žene ili potrošna roba ili potrošačice (ibid.: 370), tekstovi koje Kolanović tumači govore u prilog tvrdnji o proznom modelu koji je rodno kodiran kao „muški“ žanr (ibid.). Slamnigova kratka proza, koja me zanima u ovome radu, potvrđuje iskaz M. Kolanović prema kojem rodna „politika *proze u trapericama* (...) nije posve lako svediva pod zajednički nazivnik“ (ibid.: 373). Ujedno djelomice govori i o Slamnigovoj možda specifičnoj poziciji unutar Flakerova modela.

127 De Certeau, podsjetimo, promatra prostor kao „učinak proizveden radnjama koje ga usmjeravaju, uvjetuju, vremenski određuju i omogućuju da djeluje kao polivalentno jedinstvo sukobljenih programa ili ugovornih približnosti“ (De Certeau 2003: 183).

pasivne subjekte, što omogućuje da ih se i karakterološki razotkrije. Spomenuto ujedno vrijedi promatrati u sklopu trajne preokupacije Slamnigova književnog opusa – i pjesničkog i proznog,<sup>128</sup> odnosno stalno prisutne pripovjedačeve svijesti koja se često eksplicitno izriče (*Priča o Zvezdani* završava metakomentarom „Kako sam moćan ja, koji mogu davati sretne svršetke“, Slamnig 1997: 506) i s kojom se suočava čitatelj – o tome da književno djelo nastaje u procjepu između empirije i konstrukcije. Slamnigov pripovjedač, jezik kojim se koristi kao oruđem koje nudi beskonačne mogućnosti misaone obrade, narativni postupci uz pomoć kojih oblikuje umjetničku zbilju zasijecaju u samo središte toga procjepa. Razumijevanje da je za Slamnigovu prozu ključno uviđanje procjepa u kojem ona nastaje te povezanosti tog procjepa s rodnom performativnošću bit će konkretnije eksplicirano u sljedećem odlomku.

Pogledamo li primjerice novelu *Tramvaj*, uočiti ćemo vrlo klasičnu i kod Slamniga često zastupljenu proznu koncepciju prema kojoj grad pokreće radnju. U toj se noveli radnja vrti oko susreta muškarca i žene u tramvaju koji se zbog gradske gužve priljubljuju jedno uz drugo, na temelju čega Slamnig razvija vrlo delikatnu, suptilno razrađenu poetsku priču o prolaznosti ljubavi. U antologijskoj *Priči o Zvezdani* širina gradskih ulica izravno utječe na razvoj fabule: naime, „Kako u četvero nije bilo tako zgodno hodati“ (Slamnig 1997: 499), trojica mladića i djevojka odlaze u obližnji kafić na rakiju. Sjedenje za stol u kafiću i pijuckanje pića stvara idealne uvjete za postupno iznošenje *Zvezdanine* priče: „I tako smo tri prijatelja sablasti, sablasni pratilci jedne djevojke – sablasti u jednom sablasnom gradu pod čeličnim satelitom gdje su se ljudi vukli uz kuće i sakrivali lica. (...) Mi smo sjedili oko nje kao tri siva goluba, a ona je bila bijela golubica“ (ibid.: 499–500). Taj citat, koji trojicu mladića stavlja u ponešto submisivan položaj jer djevojci daje središnje značenje („mi smo sjedili oko nje“), zajedno s antologijskom rečenicom iz iste novele „I tako ću pljunuti i okrenuti se. To neće imati nikakvoga odjeka izvan mene, nikakve društvene vrijednosti, ali za mene je to konkretan lični protest, *moj obračun s njima*“ (ibid.: 505), svjedoči o tome da u Slamnigovoj kratkoj prozi pozicija ženskog (djevojke) kao Drugog i objekta, a muškog (mladića) kao Apsoluta i subjekta nije nešto što se može bezuvjetno i neosporno prihvatiti. Uostalom, novela *Tramvaj* u radnju uvodi muškog junaka i žensku junakinju kao posve ravnopravne: on je „vrlo mudri čovjek od dvadeset devet godina“, ona je „vrlo mudra mlada dama od dvadeset i sedam“ (ibid.: 313). Slamnigova „nevolja s rodom“ (ili, točnije, piščeva „rodna volja“) povezana je s već spomenutom usidrenošću njegove proze u procjep između empirije i konstrukcije, pa – sličnom logikom – ni grad nije empirijski zadana činjenica, nego se uvijek iznova stvara pisanjem, konstruiranjem pripovjedne zbilje. Pritom valja imati na umu da je to *izvođenje* grada (grad kao proces koji nastaje pisanjem koje

128 Premda je Slamnigov opus znamenit prvenstveno po njegovoj poeziji (*Bolja polovica hrabrosti*, njegov prvi i jedini roman, u tom je smislu iznimka), različiti su povjesničari i teoretičari književnosti isticali usku međuovisnost njegova proznog i pjesničkog stvaralaštva. Primjerice navodi se da je njegova „proza (...) nastavak pisanja pjesama“ (I. Slamnig u: Ivanjek, Maleš, Erceg 1995, cit. po Donat 2004: 187). J. Pogačnik tvrdi da „receptijom njegove proze (...) dobivamo i cjelovit uvid u poeziju“ (Pogačnik 1995, cit. po Donat 2004: 192). K. Grgić pak u spomenutoj monografiji *Trajni dijalog. Komparativna književnost u djelu Ivana Slamniga* ističe da u odnosu na pjesništvo „Slamnigovi prozni tekstovi tvore kompaktniju cjelinu“ (Grgić 2017: 282). U tom bi smislu i našu analizu novele *Neprijatelj* vrijedilo propitati i s obzirom na njegov cjelokupni prozni opus i s obzirom na pjesništvo.

129 D. Redžep u tekstu *Ivan Slamnig: Neprijatelj* navodi da je *Neprijatelj* „najkompletnija a svakako i najsmirenija, najsređenija Slamnigova novela“ (Redžep 1960, cit. po Donat 2004: 36). Također kaže: „sve ono što se, kao u kakvom razbijenom pa stoga izvitoperenom ogledalu, dešava u njenom svetu, svetu jednog dečaka kome je okupacijski režim gradskog života čvrsto utisnuo jarke i često neprijatne istine, zapravo je jedna stegnuta ali odrešita uvertira čitavog toma“ (ibid.).

– povratnom spregom – udahnjuje nov život tom istom gradu, odnosno generira ga iz pisma) neodvojivo od načina na koji se *izvode* i (rodni) identiteti. Odnosno struktura grada (točnije, strukture povezane s upotrebom urbanih prostora) djeluje na to kako čitatelj poima rod, omogućuje uvid u to kako rod funkcionira u prostoru i – naposljetku – pokazuje kako rod proizvodi prostor.

U sljedećem koraku analize spomenuto ću detaljnije protumačiti na primjeru jedne od prvih Slamnigovih novela, čijim je naslovom *Neprijatelj* imenovana i cijela prozna zbirka.<sup>129</sup> Ta je novela odabrana ne zbog toga što

je paradigmatična za Slamnigovu proznu poetiku (premda bi se mogla i tako promatrati), nego stoga što zbog vrlo zanimljivih načina artikulacije rodne dinamike omogućuje analitički ulazak u samu srž kompleksa kodiranja subjekata iz rodne perspektive u piščevu stvaralaštvu.

Glavni su protagonisti novele brat (neimenovan pripovjedač) i sestra (Viska) te njihovi roditelji s kojima žive u ratnom Zagrebu. Unatoč tomu što je Drugi svjetski rat u jeku, brat luta gradom u društvu klape koja mu očito pruža osjećaj sigurnosti, roditelji rade, a sestra Viska zadužena je za kuhanje i, pretpostavlja se, ostale kućanske poslove. Zbog svojih obaveza, ali i iz, kako se čini, principa, ona odbija napustiti stan. Radnja se zapleće nakon što su Viska i brat svjedočili nasilju promatrajući kroz balkon kako ustaški natporučnik Marko, obiteljski poznanik, vodi tamnoputog mladića niz ulicu i pritom ga snažno udara. Tu nasilnu scenu brat i sestra doživljavaju na posve različit način: sestra počne plakati, brat ne razumije zašto plače kada ne poznaje nesretnoga mladića, a ona odgovara:

Zar bih ga trebala poznavati da plačem? Zar to ne bi mogao biti tvoj brat?<sup>130</sup> Ti si bez srca (31).

Vidjevši da se Marko upućuje prema njihovu stanu, Viska reagira vrlo emocionalno:

Ja ga ne mogu vidjeti. Nisam toliko jaka. Skočila bih mu u lice. *Zatvorit ću se u sobicu dok ne ode.* Ako te pošalju da me nađeš, nemoj me naći. – Otišla je (32, istaknula D. L. V.).

Neposredno nakon tog događaja Marko posjećuje obitelj, majka mu poslužuje kolače i rakiju; otac je zbunjen. Svjedočenje očevu strahu i nemoći snažno je utjecalo na brata-pripovjedača, te on – u hamletovskoj maniri – odlučuje sintetičkim otrovom ubiti Marka i tako osvetiti oca nakon događaja koji je za njega predstavljao simboličku smrt oca kao *patera familiasa* (a time, posljedično, i patrijarhalno osvojljene obitelji):

Ja sam bio muško. Ja sam odlučio ubiti Marka (32).

Upravo takvo izricanje odluke, dvjema kratkim rečenicama standardne i jednostavne strukture u kojoj se upadljivo naglašava osobna zamjenica Ja („Ja sam bio muško. Ja sam odlučio ubiti Marka“) namjesto moguće varijante „Bio sam muško. Odlučio sam ubiti Marka“ nameće mogući zaključak da muški junak ovdje želi reagirati na način na koji ga sustav poziva da reagira – u heteronormativno uređenoj kulturi muškarac mora osvetiti drugog muškarca, osobito ako je riječi o njegovu ocu. No, takvi jezični iskazi [podsjetimo, A. Ryznar u svojoj je analizi istaknula da je upravo jezik ključno polje u kojem se kod Slamniga redefinira situacijska (ne)moć muških, odnosno ženskih subjekata] mogu se čitati i kao dokaz toga da je muški junak toliko nestabilan i „rasredišten“ (Ryznar) da i ne može biti imenovan – njemu su takvi iskazi, u kojima se naglašava subjektno-predikatna sintagma „ja sam“, nužni kako bi poništio vlastiti manjak i nestalnost te sebe samoga i čitatelja uvjerio u vlastiti (maskulini) integritet. Nasuprot tvrdnji S. de Beauvoir da je čovječanstvo muško jer se nijedan muškarac „nikada ne postavlja ponajprije kao pojedinac određenog spola: to da je čovjek se podrazumijeva“ (De Beauvoir 2016: 13), pa je za ženu iskaz „Ja sam žena“ tipičan, a za muškarca „Ja sam muškarac“ posve nenormativan, u Slamnigovoj noveli – čini se – rodna kodiranost obrće uobičajeno, pa je on neesencijalno nasuprot esencijalnom

130 Ovdje moram uputiti na to da u već spomenutoj Gogoljevoj *Kabanici* jedan od činovnika u peterburškom uredu sličnim riječima reagira na društveno poniženje Akakija Akakijeviča. Istraživanjem mogućih poveznica dvaju tekstova i na drugim razinama baviti ću se u nekom drugom radu.



(njoj). Ubrzo Viska – zbog okolnosti koje ni članovima obitelji ni čitatelju nisu posve jasne (ona svoju motivaciju objašnjava „zlom slutnjom“) – napušta obitelj i odlazi u selo u Bosni. Naizgled nevažnu ulogu u noveli ima Artur, prijatelj protagonista. Naime, premda u samoj strukturi novele Artur ne zauzima jaku poziciju, njegova je uloga, promatrano iz perspektive proznoga modela, ipak važna: za *prozu u trapericama* suštinsko značenje ima društvena struktura klape, u toj mjeri da se snaga pojedinca odražava u snazi kolektiva. Takvom se ona, uostalom, opisuje i u samoj noveli:

Najviše smo, na svaki način, bili zajedno, sami momci. U općoj zbrci, živjeli smo u svom sloju, razdvojeni od društva odraslih ljudi. Lutali smo ulicama, cestama, kavanama, parkovima, šumama. Imali smo svoje šale, svoje teme, čak i svoj jezik. Švercali smo, preprodavali stvari i zarađivali na svoj način (15).

Brat osmišljava Markovo ubojstvo sintetičkim otrovom (muškarac se ovdje nadaje kao nositelj kreativnog načela; ne treba zaboraviti da je on ujedno i pripovjedač, odnosno onaj koji osmišljava i prikazuje radnju) što ga iskušava na mački. Nakon mačkina ubojstva Artura počne peći savjest te u ključnom trenutku – kada treba pokazati svoju „klapsku“ odanost protagonistu – zakazuje i ostavlja pripovjedača na cjedilu. Također vrijedi podsjetiti da protagonist od majke saznaje da je Marko ubijen u Bosni. Protagonist ostaje „rasređšten“ i „manjkav“ – oca uspijeva osvetiti u mislima (odnosno u jeziku), no samo ubojstvo realizira netko drugi, što se, s jedne strane, može čitati kao njegovo dobrodošlo spasenje (jer je ubio samo mačku, ne i drugog čovjeka), no, s druge strane, to što je njegova osveta o(p)stala samo na razini misli (namjere) može se čitati i iz perspektive rodne kodiranosti: ne uspjevši pokazati njegovu hrabrost, dostatnost, stabilnost, „odlučnu mušku ruku“, novela kodira njegovu maskulinost činom ubojstva posve nezaštićenog živog bića, mačke, te naglašavanjem njegove bujne (pomalo ženske?) mašte. Marko stradava od nečije tuđe ruke, i to u Bosni, kamo je, podsjetimo, prebjegla njegova sestra.

Razumijevanje odnosa između sestre i brata ključno je za poimanje Slamnigove „nevolje s rodom“. Stoga promotrimo pomnije neke od ključnih dijaloških scena između brata i sestre. Po povratku s jedne od šetnji gradom protagonist govori:

Pala je bomba na Okružni ured – rekao sam. – A ja sam bio u Trnju.

Da? Nisi trebao tamo ići – rekla je sestra.

Onda sam išao u Tkalčićevu. Lovro je bio sa mnom. Tamo su isto padale bombe.

S purom imaš dva sosa – rekla je sestra. – *Jedan je od „erzaca“ za meso, a drugi je od kopra.*

*Što je to kopar?* – upitao sam. *Nisam volio kad je sestra govorila stvari koje nisam razumio* (12, istaknula D. L. V.).

Podsjetila bih da je *proza u trapericama* model u kojem se otpor postojećim strukturama očituje u jezičnom oponiranju (mentalitet = lingvalitet) kojem je cilj postizanje određenih semantičkih i stilskih učinaka. Otpor mladih („nedoraslih“) junaka očituje se upravo u prevladavanju odnosa prema „verbalnim fetišima“ koji smetaju mladim ljudima da „vide realni život“, pa se u pripovijesti *Kolege*, o kojoj će uskoro biti više riječi, klapa opisuje ovako: „Mi gledamo jasno na stvari. Očistit ćemo te riječi. Sada je najvažnije: boriti se za čistoću svojih riječi, svojih očiju i duša. I u hajku na starudiju!“ (191).<sup>131</sup> Kao i za ruske futuriste s početka prošloga stoljeća i ovdje je jezična inovativnost („čiste riječi“ na mjestu zaumnog jezika i samovitog slova futurista) značila i svjetonazorsku inovativnost, ideološku indife-

131 Svi se citati iz Aksenovljeve pripovijesti navode prema istom izdanju (Aksenov 2005). Dalje u tekstu navodit će se samo broj stranice.

rentnost i kulturološku progresivnost. U tom je smislu vrlo važno istaknuti da

mlada ženska junakinja, kao što pokazuje prethodni citat, govori jezikom koji mladi muški junak ne razumije („Što je to *kopar*? – upitao sam. *Nisam volio kad je sestra govorila stvari koje nisam razumio.*“), što ga čini submisivnim i nesigurnim. Njegovo pitanje upućeno sestri ostaje bez odgovora, možda i stoga što je sestra ispravno prepoznala da oni pripadaju suprotnim polovima opozicije te da je komunikacija među njima nemoguća. Unatoč tomu što interpretativnu važnost može imati i to što se nerazumijevanje mladog junaka ne odnosi na šatrovačku riječ *erzac*, nego baš na standardnu riječ *kopar*, takva jezična problematika, povezana sa standardom, ali i sa sferom domaćinskog, kuhinjskog, u kontekstu ovoga teksta naglašeno dislociranog u odnosu na urbano (podsjetimo da su sestri prostori – prostori sobe i kuhinje), signalizira da vrijedi obratiti pozornost na aspekt rodne „iščašenosti“ junaka u Slamnigovoj prozi. Naime, muški junak, ujedno i pripovjedač, ne razumijevajući što mu sestra govori, dospijeva u poziciju Drugoga/“nedorasloga“.<sup>132</sup>

Zbog sličnog je konteksta zanimljiva i scena koja se odvila neposredno prije Viskina odlaska. Naime, ona u rano jutro snenim ukućanima govori nešto što oni očito ne mogu razumjeti:

Mislim da će biti najbolje da se obučem. Imam zlu slutnju. (...) Ne mogu sada tumačiti. Strah me je, je li jasnije? (43, istaknula D. L. V.).

*Slušaj me, tata, što govorim:* doći će možda po mene. Doći će, možda ne danas, možda ni sutra, ali prekosutra će sigurno doći. Nije ništa jako opasno, ali bolje je da me sada nema u Zagrebu (44, istaknula D. L. V.).

Viska odlučuje otići u Strmine, „mjesto u Bosni, malo mjesto odmah preko Save, blizu kao Karlovac, *razumijete?* Malo dalje, ali ne mnogo. Reći ćete da sam tamo na praksi. Kad sam otišla? Prekjučer. *Jasno.* Prekjučer sam otišla u Strmine na praksu, u bolnicu“ (45, istaknula D. L. V.); ona dalje naglašava: „Strmine su bogu za leđima, *fronta je blizu, tamo sam sigurna*, drugačije je u takvim mjestima. Bit ću naprosto jedna u bolnici, apsolvantica iz Zagreba, *razumijete*“ (ibid., istaknula D. L. V.). Kao što pokazuju citirani primjeri, Viska se izražava nizom iskaza čije su funkcije emotivne (pošiljatelj izražava stav, apelativnost) i metajezične (provjeravanje jesu li kodovi primatelja i pošiljatelja zajednički). Odnosno ona – svjesna da je ukućani ne razumiju (ili ne mogu razumjeti?) – provjerava dijele li svi sugovornici isti kulturni kontekst, što – znamo od Jakobsonova modela komunikacije koji korisno nadopunjuje i Austinova shema performativa/konstativa – jamči uspješnost iskaza.

Po Visku ujutro zaista dolaze agenti pa se čini da je ona, unatoč tomu što je bila zatvorena u četiri zida, znala nešto što drugi članovi obitelji, unatoč tome što su boravili u javnim prostorima, nisu. Čitatelj ne zna što se dalje dogodilo s Viskom, no životi drugih ukućana mijenjaju se – muški junak skraćuje šetnju gradom jer nakon sestrina odlaska on mora skuhati grah (50). Posljedično, i simbolička se struktura grada u tekstu mijenja – grad nestaje iz novele, a radnja se seli u zatvoreni prostor stana te u pripovjedačevu maštu. Budući da, kao što sam istaknula i ranije, grad izvodi rodne identitete, ali i rodni identiteti povratno izvode

132 Vrijedi naglasiti da je „deheroizacija“ protagonista, kako o tome piše K. Grgić (2017: 295), indikativna na razini cijeloga Slamnigova opusa. Po tome se, kako navodi Grgić, Slamnigov prozni opus ipak bitno razlikuje od Hemingwayeva opusa, gdje „svojevrsan kôd (muške) hrabrosti i izdržljivosti postaje glavnim načinom samopotvrde njegovih protagonista i njihova pronalaženja životnog smisla“ (ibid.). U noveli *Neprijatelj*, primjerice, protagonist odlučuje ubiti ustaškoga natporučnika Marka kako bi se osvetio za poniženje koje su podnijeli njegovi roditelji, no saznaje da je Marko – dok je dječak-protagonist planirao njegovo ubojstvo, pa i maštao o njemu – ubijen u sukobima u Bosni. Premda je u Bosnu prebjegla Viska, Markov ubojica nije poznat i malo je vjerojatno da je to bila ona. Unatoč tomu Bosna kao mjesto koje ne samo sklanja nego i samoaktualizira Visku tom povezanošću postaje jako simboličko mjesto koje još intenzivnije podupire tezu o Viskinoj „odraslosti“ nasuprot protagonistovoj „nedoraslosti“.

grad,<sup>133</sup> rasplet novele posve je očekivan: Viskinim odlaskom iz grada razrješuje se njezina priča (ne znamo što se dalje s njom dogodilo, ali znamo da se Markova smrt, koju je priželjkivao brat, dogodila u Bosni), a pred zgradom se razrješuje i priča s pripovjedačem: „Dva agenta stajala su ispred haustora. U ruci su imali revolvere. Gledao sam što će biti. Netko kao da je izjurio iz veže, i nastala je opća gužva. Bio je ispaljen hitac i ubio je mene“ (59). Tim rečenicama brat simbolički dokida i posljednju poziciju čiji integritet dotad nije bio ozbiljnije narušen – onu samoga sebe kao pripovjedača.

Tom sam kratkom analizom Slamnigove novele *Neprijatelj* htjela pokazati da je aspekt jezičnog legitimiranja, koje mentalitet, kako je pisao Aleksandar Flaker, izjednačava s lingvalitetom i koje je konstitutivno za *prozu u trapericama*, u noveli neodvojiv od aspekta artikulacije rodni identiteta. Rodni aspekt, i to upravo rod kao kulturni performativ, važna je sastavnica temeljne opozicije „nedorasli“-„odrasli“: Viskina „odraslost“ pojačava dojam bratove/pripovjedačeve „nedoraslosti“. Njezina stabilnost i samouvjerenost, njezina razložnost, zrcale i čine vidljivom protagonistov manjak, njegovu „nedoraslost“ i inherentnu razmještenost.

#### 4.

U posljednjem dijelu poglavlja iz slične ću perspektive pokušati protumačiti pripovijest *Kolege* ruskoga pisca Vasilija Aksenova. Njegova pripovijest pripada istom tipu mlade proze, *proze u trapericama*, za koju je također konstitutivna opozicija „nedorasli“-„odrasli“. Za razliku od književnosti na našim prostorima na kojima o socijalističkom realizmu možemo govoriti tek uvjetno i – ako možemo – tek u vrlo kratkom razdoblju neposredno nakon Drugoga svjetskog rata, u sovjetskoj je književnosti socijalistički realizam utvrđen kao jedina prihvatljiva stilska formacija na kongresu pisaca 1932. znamenitim predavanjem Maksima Gor'kog. Premda se nakon Stalinove smrti 1953. monolitnost kulture i književnosti slama, i 60-ih i 70-ih godina prošloga stoljeća tekstovi pisani u toj maniri nisu bili rijetki. Štoviše, čak su i neki u to doba progresivni i liberalni pisci govorili o pozitivnim stranama socrealističke e(ste)tike te smatrali da je treba osuvremeniti – primjerice jasnijim naglašavanjem emocionalnih previranja junaka prilagoditi je novom vremenu. Vasilij Aksenov bio je aktivan zagovaratelj umjetničkog i književnog pluralizma (njegova je majka Evgenija Ginzburg znatan dio njegova odrastanja provela u Gulagu, o čemu govori njezino djelo *Strma putanja*, a pisac je od malih nogu, završivši u dječjem domu kao petogodišnjak,

133 D. Massey u tekstu „Mjesto, prostor i rod“ („Space, Place and Gender“) kaže: „prostori i mjesta, mjesta i prostori te način na koji ih doživljavamo (i druge s time povezane stvari poput primjerice razine mobilnosti) u potpunosti su rodno kodirani. Štoviše, rodno su kodirani na mnoštvo različitih načina koji su kulturno i povijesno uvjetovani. Rodno kodiranje prostora i mjesta istodobno odražava i povratnom spregom utječe na načine na koje se rod konstruira i razumijeva u društvima u kojima živimo“ (Massey 1994: 308). M. Kolanović ističe da mnogi tekstovi „ne samo da proizlaze iz grada, nego i upravo aktivno sudjeluju u povratnom kreiranju njegove simboličke strukture“ (Kolanović 2008: 71). O toj su povratnoj sprezi (grad/rod koji proizvodi, ali i iz kojeg proizlaze) inspirativno i uvjerljivo pisali i neki drugi istraživači, među ostalim B. Pike u tekstu „Slika grada u suvremenoj književnosti“ („The Image of the City in Modern Literature“, 1981), R. Lehan u knjizi *Grad u književnosti. Intelektualna i kulturna povijest (The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*, 1998) i K. Nemeč koji je tu isprepletenost dobro ilustrirao Matoševim riječima iz eseja *Kod kuće* (1905): naime, gradovi bez svojih pjesnika nisu pravi gradovi (Nemeč 2010: 202).

na svojoj koži osjećao negativne strane staljinističke vladavine i kulture koju je ona iznjedrila). Kao jedan od vodećih umjetnika u generaciji onodobne intelektualne elite *šezdesetaša* Aksenov je, posebice u kasnijim fazama stvaralaštva, pisao i otvorenije kritičke tekstove. Ipak, njegova se prva pripovijest *Kolege* nekim svojim bitnim karakteristikama, ponajprije svojom didaktičkom funkcijom, temelji na tradiciji proizvodnoga romana. Radnja se grupira oko trojice mladića (Maksimov, Karpov, Zelenin) i triju djevojaka (Vera, Daša, Inna) te se odvija u dvama prostorima – Leningradu, koji je prikazan kao

kozmpolitska s(o)vjetska metropola, i Kruglogor'ju, koji se prikazuje kao provincija na sovjetskom sjeveru. Mladići su upravo diplomirali na medicinskom fakultetu te sva trojica žele upoznati svijet i putovati njime – planiraju neko vrijeme provesti kao liječnici na prekomorskim brodovima. Prema onodobnom običaju u SSSR-u sva su trojica „po direktivi“ raspodijeljena na određena radna mjesta – Maksimov (ujedno i najbuntovniji od njih) i Karpov završavaju u luci (mислеći da će uskoro zaploviti brodom po svijetu), dok Zelenin ipak prihvaća manje uzbudljivo, no sigurnije radno mjesto liječnika u Kruglogor'ju. Tradicija proizvodnog romana vidljiva je u tome što svi junaci sazrijevaju i znatno se mijenjaju: kako radnja odmiče, oni napuštaju svoje prvotne, često buntovne stavove (iskoristimo li binarnu opoziciju *proze u trapericama*, rekli bismo da „nedorasli“ odrastaju) te shvaćaju, kako se navodi na kraju pripovijesti, u čemu je njihovo životno „poslanje“ i koja je njihova životna uloga. U tom se sazrijevanju mladih junaka, uviđanju vlastita poslanja na temelju životnih iskustava najneposrednije vidi baštinjenje tradicije proizvodnog romana:

Ti radnici, nosači, drvosječe, vozači, policajci, svi oni idu u napad na stari svijet! (...) Mi idemo, mi smo svi u napadu. Držimo se kao lanac razvučen po cijelom svijetu. *Ne napadamo samo ono što je izvan nas, nego i ono što se u nama povremeno podiže. Melankolija, nevjericica, cinizam – to je isto odande, iz onog svijeta.* To sve još živi u nama i povremeno se čini da je samo to u nama. Ne. Mi smo novi ljudi baš zato što se borimo s time, i pobjeđujemo, i pronalazimo svoje mjesto u razvučenom lancu (191, istaknula D. L. V.).

Saša je u pravu: treba osjećati svoju vezu s prošlošću i budućnošću. Upravo je u tome čovjekovo poslanje. Inače bi život postao zloslutna tragedija ili besmislena farsa (ibid.).

U kontekstu je teme koja me ovdje zanima ključno to što do tog napuštanja prvotnih stavova dolazi usporedno s njihovim napuštanjem grada i odlaskom u Kruglogor'je. Maksimov i Karpov posjećuju Zelenina te svoju životnu misiju shvate (rekli bismo da „prolaze inicijaciju“, tj. od mladića postaju muškarci) nakon što mu kompliciranom operacijom spase život ugrožen nakon okršaja s lokalnim grubijanom. Nasuprot tomu, kako se tekst primiče kraju i kako se radnja sve više udaljava od grada te se središnji zapleti počinju odvijati na selu, Inna, ključna od triju ženskih junakinja – koja se, nakon kratke romanse sa Zeleninom prije njegova odlaska u Kruglogor'je, odlučuje za njega udati – sve se više osovljuje oko patrijarhalnijih identitetskih modela, prema čemu, spomenimo, pripovjedač postaje sve više ironičan. Ubrzo nakon Innina dolaska u Kruglogor'je pripovjedač ju opisuje ovako:

Inna je domaćica. Suprugu kuha ručak. Čita „*Knjigu o ukusnoj i zdravoj hrani*“. Omogućuje Saši racionalnu prehranu. On to cijeni. Na svaki kotlet koji ona pripravi on gleda kao na čudo. On zahvalno jede boršč. Inna se ponosi svojom produkcijom. Inna je sretna (152, istaknula D. L. V.).

Štoviše, junakinja koja je na početku pripovijesti bila gotovo jedna iz klape, lutala gradom kao i mladići te uživala slobodu koju je nudila Moskva (za razliku od mladića ona je iz Moskve), sada odbija navečer izaći u lokalni klub:

Saška, idi sam! – molila je ona. – Bolje mi je da nešto pročitam – danas su donijeli novi broj „Novog svijeta“. Časna riječ, meni su ti klubovi u Moskvi dojadili! Danas želim samo tih seoski život – ogrtač, svjetiljku i slobodouman roman. *Želim biti Tat'jana* (160, istaknula D. L. V.).

Inna ipak odlazi u klub – i to nakon ovih Zeleninovih riječi: „Kasno, (...) drugom si dana i bit ćeš mu zauvijek vjerna“ (ibid.). Unatoč humorističnom prizvuku Zeleninovih



riječi ona doista – poput vjerne i odane Tat’jane iz Puškinova *Evgenija Onegina* – poslušava zapovijed i odlazi u lokalni noćni klub.

Nekoliko ovdje spomenutih citatnih i interkulturalnih veza valja pomnije promotriti. U razdoblju nakon Stalinove smrti glavni je urednik časopisa *Novi svijet* (*Novyj mir*) bio liberalni Aleksandr Tvardovskij, pa je časopis vrlo važan ne samo kulturni i književni nego i politički dokument toga doba. Naposljetku, u tom je časopisu objavljena i za to vrijeme nezamislivo otvorena pripovijest *Jedan dan Ivana Denisoviča* (*Odin den’ Ivana Denisoviča*) A. Solženicyna. Kupnja i čitanje toga časopisa u to su doba imali nesumnjivu političku težinu jer su značili ono stanje duha koje je istodobno u sustavu (sudjelujući u ideološkim događajima, primjerice na sjednicama Partije *po defaultu* i bez razmišljanja o tome da takva participacija omogućuje održanje sustava) i izvan njega (u privatnim prostorima pojedinci su radili što su htjeli i što nije bilo prizvano sustavom koji ih je okruživao). U utjecajnoj studiji *Sve je bilo zauvijek* (*dok više nije*). *Posljednja sovjetska generacija* [*Everything Was Forever* (*Until It Was No More*). *The Last Soviet Generation*, 2006] A. Yurchak o toj je dvostrukosti postojanja tijekom kasnog socijalizma u sovjetskome kontekstu pisao polazeći od pojma deteritorijalizacije, inspiriranog Bahtinovim pojmom *izvannalaženja* (rus. *vnenahodimost’*). U navedenom je citatu zanimljivo to što je Inna zadržala nešto od svoga liberalnog duha (želi čitati progresivni književni časopis), ali ne i liberalni životni stav jer citat završava riječima: „Želim biti Tat’jana“.

Naravno, Inna misli na Tat’janu Larinu iz Puškinova romana u stihovima *Evgenij Onegin* (1833). Kakva je kulturološko-povijesna reputacija Puškinove Tat’jane kojom želi postati Aksenovljeva Inna? Ako je Puškinov *Evgenij Onegin* tekst koji se u povijestima književnosti smatra početkom ruske književnosti novijeg doba i ključnim tekstom nastalim u razdoblju kada je i u drugim sredinama proces „zamišljanja nacije“ bilo u punom jeku (u tom je djelu, smatra se, Puškin inovirao rusku književnost i na razini stila i na razini sadržaja te je tako usmjerio prema progresivnom i strelovitom razvoju od Gogolja preko Turgeneva, Dostoevskog, Tolstoja i dalje; taj je roman ne samo preporodio rusku književnost nego i oblikovao rusku nacionalnu kulturu), tada je Tat’jana Larina nacionalni obrazac prav(ilm)e ruske žene – ona je bila romantična, osjećajna i tankočutna, obrazovana i dobro odgojena; submisivna, ali ipak mudra. Te se njezine osobine promatraju kao pozitivne u kontekstu formiranja kolektivnoga nacionalnog imagera ruske žene. Međutim, Jurij M. Lotman napominje da je toliko voljela sentimentalne epistolarne romane da je cijeli svoj karakter oblikovala na temelju pročitano (Lotman 1995: 624). Slično tvrdi i Vladimir Nabokov u svojim opsežnim komentarima Puškinova romana u stihovima ističući da se Tat’jana ponašala baš onako kako su se ponašale junakinje njezinih omiljenih romana (Nabokov 1999: 375). Unatoč tomu što je i Lotmanu i Nabokovu, konačno i Puškinu, Tat’jana „simpatična“ i „draga“,

134 Htjela bih, međutim, naglasiti pojedinost koja s jedne strane na još jednoj razini povezuje Innu i Tat’janu, a s druge potvrđuje svu kompleksnost proučavanja rodne problematike iz vizure kodiranosti/artikulacije subjekta, koja otežava jednostavne i lake, pravocrtne zaključke. Naime, moment je preokreta u Puškinovu romanu u stihovima kada Tat’jana odluči Evgeniju poslati pismo. Stoga se ona može promatrati kao inicijator, aktivna junakinja koja je, uz to, napravila bitan korak izvan svijeta književnih likova čije je živote imitirala. Zahvaljujem kolegici Jasmini Vojvodić što me je upozorila na to. Dodala bih da i Inna čini sličan, „muževno“ inicijatorski korak koji pomiče nedorečen odnos sa Zeleninom: naime, on u provinciji upoznaje Dašu, medicinsku sestru koja prema njemu gaji dublje osjećaje (on je ne odbija jer mu njezina naklonost godi). Inna na svoju ruku (nakon kratka telefonskog razgovora) odlučuje – neočekivano s obzirom na Zeleninov melankoličan i pasivan stav prema ideji njihove zajedničke budućnosti – ukrati se na vlak i tako pomaknuti svoj odnos s mladim liječnikom s mrtve točke.

među recima tekstova tih kritičara jasno se nazire da je ona – budući da je posve pod utjecajem književnih uzora – neautentična, nesamosvjesna, nesvjesna sebe, svoje vlastite prirode, želja i potreba. I sam je Puškin, navodi se, namjerno isticao Tat’janinu lektiru kako bi izrazio svoj istodobno ironičan i donekle podrugljiv stav o estetskim ukusima mladih aristokratkinja u provinciji koje su u grad odlazile samo kako bi „ulovile“ odgovarajućeg ženika i dobro se udale.<sup>134</sup> Unatoč tomu što Tat’jana u

ruskoj kulturnoj povijesti figurira kao nesumnjivo pozitivan lik, ona ne postoji kao samostalan subjekt – nego samo i isključivo u odnosu prema Drugom (muškarcu odnosno Evgeniju, čije se ime, uostalom, nalazi i u naslovu Puškinova romana u stihovima).<sup>135</sup> Stoga Innino povezivanje slobodoumnih romana („Danas želim samo tih seoski život – ogrtač, svjetiljku i slobodouman roman“) i Tat’jane („Želim biti Tat’jana“) možemo također čitati u kontekstu opozicije „nedorasli“ – „odrasli“: ona, naime, nastavlja figurirati kao „nedorasla“, tj. ovisna o svom položaju supruge muškarca (podsjetimo, u Flakerovu je modelu za „nedorasle“ konstitutivna relativnost, odnosno to što su ti mladi junaci uvijek dijelovi neke cjeline, prije svega klape, odnosno para u slučaju ženskih subjekata) u trenutku kada se muški junaci osamostaljuju, sazrijevaju, tj. postaju samostalni subjekti („odrasli“).

Važna je i referenca na *Knjigu o ukusnoj i zdravoj hrani (Knjiga o vkusnoj i zdorovoj pišče)* koja je spomenuta u navedenom citatu. Riječ je o jednom od najpopularnijih kulturnih dokumenata sovjetske civilizacije uopće. Nastala je kao sovjetska varijanta popularne klasične kulinarske enciklopedije *Poklon mladim domaćicama ili sredstvo za umanjivanje troškova u domaćinstvu (Podarok molodym hozjajkam, ili Sredstvo k umenšeniju rashodov v domašnem hozjajstve* autorice E. I. Molohovec) objavljene u imperijalnoj Rusiji 1861. godine, a njezino prvo izdanje iz 1939. obiluje Stalinovim citatima (poslije su u knjizi bili Berijevi citati, maknuti nakon njegova ubojstva; citati Stalina nestali su nakon Hruščevljeva govora o kultu ličnosti 1956, tako da knjiga na vrlo zanimljiv način omogućuje praćenje političkih mijena, ubojstava, zavjera, urota i previranja u Partiji). Jasno je da predgovori sovjetskih lidera već rječito svjedoče o tome da knjiga nije bila obična kuharica – unatoč popularnosti (naklada od nekoliko milijuna primjeraka) i tomu što je nudila pregršt vrlo korisnih recepata, informacija o nutritivnoj vrijednosti određenih namirnica itd., danas se promatra kao jedan od važnijih simbola sovjetske propagande jer su se u njoj donosili recepti za jela koja je valjalo pripremiti od namirnica koje je bilo nemoguće naći u sovjetskim trgovinama. O jakoj ideološkoj komponenti svjedoči i niz zdravstvenih savjeta iz kojih je vidljivo da je postojao imperativ odricanja od svih, pa tako i gastronomskih užitaka u sovjetskoj državi, posebice Stalinova doba, pa se knjiga često čita kao važan prilog izgradnji *homo sovietica*. Adresati su knjige nesumnjivo bile žene, i to baš onakve kakvim ih je zamišljala sovjetska vlast – nakon napuštanja ideje komunalnih zgrada (u kojima bi postojale zajedničke menze koje bi ženu oslobađale od „kuhinjskog ropstva“, kako se propagiralo na političkim plakatima iz ranih razdoblja sovjetske države), prostor kuhinje i briga za obitelj (p)ostali su, daka-ko, obveza žena. Rodna ravnopravnost bila je istinitija u teoriji nego u praksi<sup>136</sup>. Innina referenca na to da – unatoč visokoobrazovanosti i očito njegovanom književnom ukusu – želi čitati upravo kuharicu koja će omogućiti da se njezin suprug, zahvaljujući njezinoj *racionalnoj* kuhinji,<sup>137</sup> razvije („odra-  
ste“) u pravoga sovjetskog muškarca, svjedoči o tome da je iščeznuće izvedbe grada (selidba iz grada, prebacivanje radnje u rusku provinciju) praćeno i promjenom u načinima izvedbe roda – ženske se junakinje u Kruglogor’ju „izvode“ po tradicionalnim modelima, onima u koje ih je prizvao sustav utjelovljen u takvim klasičnim tekstovima

135 V. poglavlje o *Anni Karenin*oj u ovoj knjizi zbog međukulturnih i intertekstualnih poveznica između Tolstojeva romana i Puškinova (pra)teksta.

136 O tome na vrlo zanimljiv način govori i to što su muški junaci vrlo detaljno portretirani (prikaz razvoja junaka u vremenu, njegovo sazrijevanje, i jest jedan od ciljeva pripovijesti – i sam odabir žanra pripovijesti, a ne priče ili novele, svjedoči o tom imperativu), dok su ženske junakinje tek skicirane. Štoviše, o njima dobivamo vrlo malo informacija i teško ih je vizualno predočiti, osim da su „huden’ke“, odnosno (ženski?) mršave, krhke.

137 Ovdje namjerno ističem atribut „racionalno“: naime, prehrambeno-kulinarski motivi, kako navodi Ž. Benčić (pozivajući se na radove kulturalologa A. Genisa), u onodobnoj su se književnosti vrlo pomno birali, tako da u čitatelju „probude, pa makar i subliminalno, strogo određen i relativno uzak kompleks ideja. Kad je riječ o idealu novoga čovjeka, koji je promovirala službena kultura, u taj je kompleks ideja u svakom slučaju ulazila misao o etičkoj upitnosti, bolje reći, posvemašnjoj neprihvatljivosti hedonističkoga pristupa hrani i životu“ (Benčić 2017: 77).

kao što su *Knjiga o ukusnoj i zdravoj hrani* i *Evgenij Onegin*, u kojima je za ženske subjekte konstitutivna njihova odnosnost, njihova relativnost: ženski je subjekt Drugo, stoga, u kontekstu Flakerova modela, „nedoraslo“ u odnosu na „odraslo(g)“ muškarca.

Pitanje bi li se rodni identiteti (Inna kao tradicionalna, gotovo stereotipna Tat'jana koja ne želi ništa drugo do biti dobra supruga, Zelenin kao tradicionalan, gotovo stereotipan muškarac koji joj govori što valja činiti) osovljavali oko istih rodnih obrazaca da se njihova priča nije nastavila razvijati u provinciji, nego u urbanoj sredini ostavit ću zasad otvorenim.<sup>138</sup>

## 5.

Oba su analizirana teksta nastala u poslijeratnoj 1959. godini, poznatoj i po „kuhinjskoj debati“ između Nikite Hruščeva i Richarda Nixona u kojoj su dvojica muškarca hladnoratovsko polje premjestila onamo kamo su i jedan i drugi, po svoj prilici, rijetko zalazili – u kuhinju. Shvaćajući sebe posve ozbiljno, Nixon je naprednost američkog kapitalizma dokazivao perilicama za posuđe (dostupnima tobože svakoj američkoj obitelji) koje olakšavaju život američkim kućanicama, na što je Hruščev odgovorio da Sovjeti nemaju „takav kapitalistički odnos prema ženama“, hoteći time naglasiti da kućanice u Sovjetskom Savezu ne postoje (Safire 2009).<sup>139</sup> Ta je kronološka, kulinarsko-rodna podudarnost sama po sebi zanimljiva slučajnost s obzirom na prehrambene motive u analiziranim tekstovima. Spomenuli smo da kuhanje graha protagonista *Neprijatelja* simbolički označuje da je iz grada premješten u sferu domaćinskog te da njegova obećanja da će ubiti Marka, i tako mu se osvetiti što je ponizio njegove roditelje, ostaju samo puka tlapnja, a on sam se – gotovo poput Hamleta – pokazuje nesposobnim da osveti oca: na kraju krajeva, protagonist nije ubio nikog osim ionako nezaštićene mačke. Uostalom, i nemogućnost komunikacije između Viske i brata postaje vidljivom upravo u razgovoru o hrani – kopru, odnosno *erzacu*. Inna, želeći ugoditi svom samosvjesnom muškarcu, odabire kuhati vjerojatno najtradicionalnija ruska jela (*boršč*) koja su s jedne strane mogla biti financijski dostupna mladom paru u sovjetsko doba, a s druge su poticala ideološki diktat usmjeren protiv obilja i delikatesa – jer pojedincu, naposljetku, ne valja živjeti za sebe i svoju ugodu (Sinjavskij, cit. po Benčić 2017: 77), nego za sveopće dobro i sreću. Također, Innine su kulinarske sposobnosti – baš kao što priziva sustav osovljen oko patrijarhalnih modela rodne kodiranosti – za supruga dokaz njezine ljubavi i odanosti.

Međutim, premda su Slamnig i Aksenov bili vršnjaci i premda niz podudarnosti doista može opravdati njihovo svrstavanje u isti prozni model unatoč tome što su stvarali u različitim sredinama, njihove pripovjedne paradigme nisu toliko podudarne kao što se na prvi pogled čini. Kod Slamniga muški junak jest jak pripovjedač (koji stoga ima moć da manipulira zbiljom koju stvara te da na kraju teksta, kao što smo vidjeli, i dokine samoga

138 Konstitutivnost opozicije između ruralnog i urbanog ponovno nas vraća *Anni Karenin* i *Evgeniju Oneginu*. Detaljnije razmatranje intertekstualnog dijaloga između Aksenovljeve pripovijesti i Puškinova romana u stihovima/Tolstojeva romana morat ću ostaviti za neku drugu priliku.

139 Cjelovit je stenogram razgovora (na ruskom i engleskom jeziku) dostupan na <https://web.archive.org/web/20131028195442/http://www.podst.ru/posts/28/> (12. 1. 2018), na <https://www.youtube.com/watch?v=D7HqOrAakco> (12. 1. 2018) te na <https://www.youtube.com/watch?v=z6RLCw1OZfw> (12. 1. 2018).

sebe), ali nije nužno i jak lik – novelu možemo čitati i kao priču o neuspjelim pokušajima mladoga muškog protagonista da dokaže svoju „muževnost“, svoju doraslost, dostatnost, da dokaže kako nije manjkav i rasredišten (kao, uostalom, i ratom okovan grad kojim luta). Ipak, „muževnost“, doraslost i dostatnost na koncu dokazuje Viska,

ženska junakinja novele. Kod Aksenova se razvojem radnje, kako mladići („nedorasli“) sazrijevaju i postaju samostalni i samosvjesni muškarci (Apsolut), sve jasnije kristalizira da je žensko – Drugo, pri čemu su epistemološka okruženja koja osovljuju junakinjin rodni identitet provincija te klasični kulturni i književni tekstovi koji potiču njezin status *drugo(tno)sti*. Pritom nije slučajno što se Inna referirala upravo na Puškinova *Evgenija Onegina* – naime, kao što je primijetio i Flaker u poglavlju o odnosu *proze u trapericama* prema kulturnim tekstovima prošlosti, u ruskoj se književnosti „ne može zamisliti da mladić ili djevojka nisu čitali Puškina“ (Flaker 1983: 158), što znatno mijenja inače često opozicijski odnos prema klasičnoj književnosti u proznome modelu. Razmatrano u kontekstu opozicije „nedorasli“ – „odrasli“, Innino odbacivanje opozicijskoga životnog stila, izraženo metaforom Puškinove Tat'jane i popularnokulturnim kodom *Knjige o zdravoj i ukusnoj hrani*, može se čitati i kao njezino sazrijevanje, odnosno kao njezin prijelaz s nedoraslosti prema odraslosti.<sup>140</sup> No, suštinskim mi se ovdje ipak čini nešto drugo, i to upravo ono što je povezano s rodnom kodiranošću kroz reciprocitet žensko-muških odnosa: dok kod Aksenova muškarci sazrijevaju, postaju samouvjereni i suvereni subjekti (Apsoluti), žena (p) ostaje Drugo. Štoviše, ona se uživlja u tu ulogu baš kao što se Tat'jana Larina uživiljavala u uloge ženskih junakinja iz sentimentalističke lektire. Time je njezin prijelaz iz nedoraslosti u odraslost tek donekle dostignut (postignut) jer je na kraju pripovijesti ključna njezina *odnosnost*, relativnost prema muškom subjektu. Stoga – sjetimo se Flakerove opozicije – ona ostaje usidrenom u luci „nedoraslosti“ u odnosu na zrelog („odraslog“) muškarca koji, doduše, nije fizički zaplovio prekooceanskim brodom (o čemu su maštali njegovi prijatelji-kolege), ali jest metaforički, i to u vrlo novi svijet sovjetske utopije.

Ako rodni aspekt ima toliko važnu, ako ne i ključnu ulogu u razvoju opozicije konstitutivne za model, nadaju se zanimljivima buduća propitivanja cijeloga književnopovijesnog modela.<sup>141</sup>

140 Uostalom, i Flaker je isticao da odnos „između dva člana opozicije (...) može imati različite značajke. Dva su temeljna tipa takva odnosa: konfliktni i evazivni“ (Flaker 1983: 48). Konfliktni se odnos često razrješuje, kao i u Aksenovljevim *Kolegama*, „prihvatanjem društvene norme ostvarenja ljudskoga u radu“ (ibid.), dok se evazivni konflikt, inače karakterističniji za *prozu u trapericama*, razrješuje fizičkim izdvajanjem junaka (prostornom evazijom) iz svijeta u kojem vladaju norme društvenog ponašanja (u Aksenovljevim *Kartama za zvijezde* u kojima je, kao što smo prije naglasili, otpor bitno naglašeniji, junaci putuju do estonske plaže, vidjevši ondje mjesto slobode).

141 Osim već spomenute analize „slijepih pjega“ otpora na temelju analize junakinja *proze u trapericama* M. Kolanović (2012) zanimljivu intervenciju u Flakerov model nudi Z. Šundalić u tekstu *Tri ambijenta Slamnigove kratke proze* u kojem pokazuje da se opozicija mladi - nedorasli očituje i u načinima uporabe triju važnih prostora Slamnigove kratke proze, naime gostionice, crkve i knjižnice. Uobičajena značenja tih prostora (u gostionici se pije, u crkvi se moli, u knjižnici se knjige posuđuju i čitaju) u Slamnigovoj prozi pripadaju svijetu odraslih. Nasuprot tome, mladi pripovjedač i njegov svijet „nedoraslih“ prostorima se koriste na drukčiji način, pa gostionica postaje pričaonica (kao i prostor za postmodernističke permutacije, vidi o tome više u citiranom tekstu), crkva postaje vrijedan kulturni spomenik, zanimljiv turistima i znanstvenicima, dok knjižnice ne podrazumijevaju samo knjigu, čitanje i šutnju, nego i ljubavni sastanak (Šundalić 2003, cit. po Donat 2004: 301). Šundalić zaključuje: „Tako bi se već poznatim opozicijama (ja/oni, mi/klapa – njihove institucije, naša kultura – njihova kultura, naš jezik – njihov jezik) mogle dodati i one koje proizlaze iz analize tri ovdje izdvojena ambijenta: gostionica kao pričaonica – gostionica u primarnom značenju, crkva kao kulturni spomenik – crkva kao prostor vjere, knjižnica kao orijentacija na kontakt – knjižnica kao izvor znanja“ (ibid.: 302).



### 3. 2. Kada zidovi progovore, što govore? O (književnim) grafitima u Moskvi i Sankt-Peterburgu. Ili: što otpor ima s time?

„Logor kao delokalizirajuća dislokacija jest skrivena matrica politike usred koje još živimo, koju moramo naučiti raspoznavati kroz sve njezine metamorfoze, u *zones d'attente* naših zračnih luka, kao i u predgrađima naših gradova. To je četvrti, neodvojivi element koji se, razbijajući ga, pridružio starome trojstvu Država – nacija [rođenje] – teritorij. (...) Sada taj princip ulazi u proces dislokacije i nasumična kretanja u kojemu njegovo funkcioniranje očito postaje nemoguće i u kojem trebamo očekivati ne samo nove logore, nego i sve novije i sve više sumanute normativne definicije upisa života u Grad. Logor, koji se sada čvrsto utaborio u njegovu unutrašnjost jest novi biopolitički nomos planeta.”  
(Agamben 2006: 155)

„Nije zid stvorio logor – do izgradnje zida su dovele strategija i stvarnost ulogoravanja.”  
(A. Ophir i A. Azoulay: *The Monster's Tail*, cit. po Brown 2010: 7)

„Sve je ono što jest: sloboda je sloboda, a ne jednakost, korektnost, pravednost, kultura, ljudska sreća ili mirna savjest.”  
(Berlin 2000: 227)

„razumjeti (...) pokrete ili sukobe nadasve znači shvatiti ideje ili stavove o životu koji su u njih uključeni, jer su jedino zbog njih oni dio ljudske povijesti, a ne tek obični prirodni događaji. Političke riječi, pojmovi i činovi razumljivi su samo u kontekstu pitanja koja razdvajaju ljude koji ih koriste.”  
(Berlin 2000: 221)

Jedno od središnjih pitanja u suvremenoj urbanističkoj antropologiji jest kako učiniti život u gradovima, posebice megalopolisima, kvalitetnijima i prilagođenijima njegovim stanovnicima. To je i jedan od središnjih imperativa u projektima razvoja dvaju gradova koja me zanimaju: Moskve i Sankt-Peterburga. Ovo poglavlje u temu „očovječivanja” grada ulazi kroz analizu složene teme (sup)kulture prakse grafiterstva. Mikrourbanizam, kako navode ruske istraživačice Oľga Brednikova i Oksana Zaporožec, heuristička je niša za niz istraživanja koja polaze od slične teze, naime da „detalji i sitnice, koji se slažu u različite konstelacije, u mnogome i čine društveni život gradova” (Brednikova, Zaporožec 2018: 15). Ta je tema bila poticaj da se pozabavim jednim dijelom onoga što čini „meki grad” (engl.

142 Opoziciju između „mekog” i „tvrđog” grada (eng. *soft/hard city*) uveo je J. Raban 1974. u knjizi *Soft City* (London: The Harvill Press). Prvo označava grad „kakav se zamišlja, (...) grad iluzija, mitova, nadahnuća, košmara – to je stvarni grad, možda i stvarniji od ‘tvrđog grada’, na kojega se pokazuje na statističkim kartama, u monografijama o urbanoj sociologiji, demografiji i arhitekturi” (Raban 1974: 2).

*soft city*),<sup>142</sup> odnosno kompleksnim pitanjima „jezika gradskih zidova”, „džepovima otpora” u kontekstu urbane arheologije megalopolisa te, naposljetku, pitanjem slobode izražavanja u javnom

prostoru. Premda se tema razmatra u povijesno-kulturnoj specifičnosti suvremene Rusije, ona u lokalnom (ruskom) vidi i neke globalne tendencije suvremene (post)moderne kulture življenja.

## 1.

Gradovi i grafiti do te su mjere povezani da prisutnost grafita na zidovima razgraničuje urbane od drugih prostora – grafiti su prepoznatljiv simbol grada i gradske kulture. Primjerice, Zvonko Maković ističe da su grafiti autentična pučka umjetnost današnjice vezana uz veće gradove (cit. po Lalić 1991: 32), dok ruske istraživačice Samutina, Zaporožec i Kobysča ističu da su oni „najvažniji simptom suvremenog razvoja grada” (Samutin, Zaporožec, Kobysča 2012: 3). Uz grafite se – čak i kada nastaju u gradskim sredinama koje nemaju dulju tradiciju grafiterstva, poput New Yorka ili Berlina (poljski antropolog Roch Sulima u knjizi *Antropologija svakodnevice* o Berlinu govori kao o europskoj prijestolnici grafita) – sigurno dijelom i zbog „pamćenja žanra”,<sup>143</sup> gotovo redovito vezuje simboličko značenje otpora. Grafiti „narušavaju” i „izazivaju”, pa Dražen Lalić, ističući da su grafiti neinstitucionalni i neformalni oblik komunikacije pojedinaca i grupa (cit. po Botica 2000: 216-217), zaključuje: „Gotovo od samih svojih početaka, pisanje po zidovima i drugim prostorima funkcionira kao svojevrsan atak na uvriježene, ukalupljene i zapretene kanale izražavanja i komuniciranja. Slijedom toga, bavljenjem povijesnim razvojem grafita na specifičan se način upotpunjuju saznanja o prošlosti ljudskog roda, prije svega o ‘opozicijskom’ djelovanju onih čiji se glas stoljećima potiskivao i gušio” (Lalić 1991: 24). Grafit je određeni „oblik prekoračenja zabrane” (ibid.: 30) Drugoga i *drugosti*, odnosno njihova „aktivna pobuna” (Botica 2000: 221), čija se unutrašnja dinamika i tenzija oslanja na paradoks, što ga čini zanimljivim filozofskim problemom: „Prkosni znak paradoksa: nepomirljivost s beznađem modernog života, postojano i sustavno obezvređivanje ‘malograđanstvine’, poruga i gađenje nad bezdušnosti suvremenoga društvenog, političkog i gradskog života. Istovremeno je u njima neprestano traženje nekog ‘ja’ – koje se potvrđuje i u ispisivanju grafita” (ibid.: 223). Kako su isticali različiti istraživači, nekim je pojedincima grafiterstvo „jedina mogućnost da ‘stvore svoj identitet’” (Richard Lachmann, cit. po Botica 2000: 223). Iz perspektive uloge te kulturne prakse<sup>144</sup> u konstruiranju kolektivnog ili individualnog identiteta, grafiti su izraz određene *drugosti*: pojedinca u stanju liminalnosti kao stanja „dvostruke stvarnosti: nešto ili neko više nije ‘ovde’ (izolacija, isključenje), a još nije ‘tamo’ (nedostatak uključenja)” (Sulima 2005: 81).<sup>145</sup>

I rijetka ruska istraživanja te složene teme naglašavaju barem dvostruko grafitno „tkivo otpora”: s jedne strane njihovu beskorisnost (grafiti su stvaralački čin te se s te strane mogu promatrati kao opozicija kapitalističkim pravilima usmjerene proizvodnje i stihijske potrošnje), s druge, opasnost koja se uz tu praksu vezuje zbog toga što pojedinac prisvaja javni prostor, time redefinira ideju vlasništva i ukazuje na anomalije u sigurnosnim mehanizmima grada i države. Istodobno, popularnost radova poznatih grafitera,

143 Ipak, da to Bahtinom promovirano „pamćenje žanra” nije ahistorijsko, apsolutno, govori i jedan od vjerojatno najpoznatijih domaćih istraživača grafita, koji 2018. navodi da su grafiti „uvijek bili slika stanja mladog pokoljenja, no danas govore o krizi kreativnosti kulture” (Lalić, cit. po Peretić 2018).

144 Pojam prakse ovdje koristim u značenju N. Thrifta u knjizi *Nereprezentacijska teorija. Prostor | politika | afekt (Non-Representational Theory. Space | politics | affect)*, naime kao „materijalna tijela rada ili stila koji su vremenom dobili na stabilnosti kroz, primjerice, utvrđenje korporalnih rutina ili specijaliziranih uređaja za njihovu reprodukciju” (Thrift 2008: 8).

145 R. Sulima liminalnost vezuje uz određene tipove subjekata: „Društva su u svojoj istoriji formirala određen tip liminalnih ličnosti (ljudi ‘prelaza’), liminalne situacije i ideologije liminalnosti” (Sulima 2005: 81). To mogu biti „proroci, umetnici, filozofi, diletanti, ‘nadahnuti’, autsajderi, otpadnici, ljudi ‘praznine’, a danas i ljudi koji su ostvarili tzv. društveno avanzovanje” (ibid.).

cijena koju njihova djela postižu u galerijama te njihova transformacija u potrošnu robu neutraliziraju protestni potencijal grafitu time što ih vezuju uz institucije i podcrtavaju njihovu profitabilnost, o čemu svjedoči i poznati londonski grafit Banksyja *If graffiti changed anything – it would be illegal*, koji na svojoj fizičkoj lokaciji u Londonu gotovo više ne postoji (odnosno precrtan je drugim grafitima do mjere neprepoznatljivosti).<sup>146</sup>



Prilog 4. 1. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, lipanj 2018.

Zanimljivo je i da se jedna od stilizacija Banksyjeva grafitu nalazi na zidu zgrade Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (29. lipnja 2018.; Prilog 4. 1.), a i da je reprodukciju moguće kupiti po cijeni od 29,99 američkih dolara preko Ebaya, što – uz sam tekst grafitu – vrlo rječito govori o vezi između otpora i komodifikacije u suvremenom grafitstvu.<sup>147</sup>

Odnos prema grafitima je u dvama gradovima koja me ovdje zanimaju, Moskvi i Sankt-Peterburgu, i pravno reguliran. Primjerice, u Moskvi je u drugoj polovici svibnja 2018. donesen zakon koji određuje novčanu kaznu za grafitere koji neovlašteno koriste gradske zidove. U časopisu *Rossijskaja gazeta* navodi se da se je ranije „ulična umjetnost” nalazila u pravnom vakuumu, zbog čega su se, citiram, „u gradu pojavile slike krajnje sumnjive

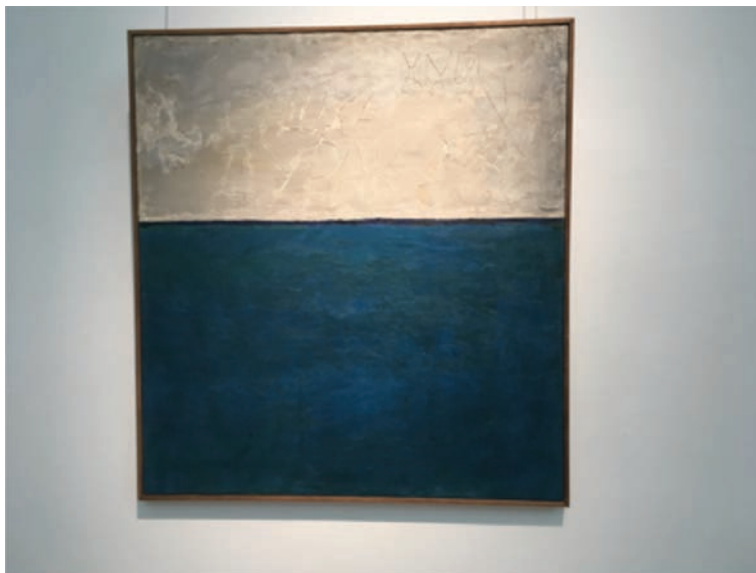
146 Vidi, primjerice, <https://ru.foursquare.com/v/banksy-if-graffiti-changed-anything--it-would-be-illegal/4db67bdd34dc9e33c7950d2e>.

147 U razmatranja procesa otpora i komodifikacije primjer Banksyja poslovično je zanimljiv, s posljednjim primjerom *Djevojke s balonom*, koja je nakon prodaje na aukciji u londonskom Sothebyju po cijeni od jedan milijun funti sklznula kroz rezač papira skriven u okviru slike. Ironija se krije u sljedećem: procjena je, iznesena na web stranici [www.myartbroker.com](http://www.myartbroker.com), da je vrijednost Banksyjeve slike nakon isključuća kroz okvir porasla. Kako prenosi *The Guardian*, „Sada je ovo djelo, u tom isjeckanom obliku, dio povijesti umjetnosti te procjenjujemo da je Banksyju pridodano barem 50 posto vrijednosti, moguće i do dva milijuna funti“ (Johnston 2018).

vrijednosti i bez ikakvog dogovora s vlastima i ekspertima u polju” (Melešenko 2018). Moskovski gradonačelnik Sergej Sobjanin je predložio da se u postojeći zakon o uređenju (rus. *blagoustrojstvo*) uvrsti i norma o grafitima, koja bi uvjetovala da se svaki natpis ili crtež na gradskim zidovima unaprijed usuglasi s gradskim vlastima. Bilo kakav je umjetnički izraz na javnim gradskim površinama moguć tek nakon do-

puštenja službenih institucija zaduženih za vizualni identitet grada. Ravnatelj odjela sredstva masovnih informacija i reklame Moskve, I. Šubin, istaknuo je da je ta mjera potrebna kako bi grad ostao „čist i lijep”. Istaknulo se također da taj zakon ne želi ni u kojem slučaju zabraniti grafite ili otežati život i rad uličnim umjetnicima, nego spriječiti stihijsku promjenu grada tako što će se morati unaprijed pokazati što se i gdje želi nacrtati. Međutim, poanta grafita (a i njegova opasnost za vladajući sustav) jest upravo u njihovoj stihijnosti. Dvije stvari čine mi se ključnim u tumačenju prakse (ruskog) grafiterstva. Prvo, o grafitima u suvremenim ruskim gradovima moramo govoriti uvažavajući specifičnost geopolitičkog i kulturnog položaja Rusije u suvremenom svijetu, ali istodobno valja izbjegavati egzotizaciju „ruskoga slučaja”: lokalno (rusko) može biti iskaz i odraz niza globalnih tendencija. Drugo, o toj urbanoj praksi ne možemo govoriti u binarnim opozicijama totalitarnog-demokratskog, zabranjenog-dopuštenog ili stihijnosti-kontrole itd. – njihovo se društveno, kulturno i političko značenje, u post-gradovima i u (post)postmoderni, konstruira onkraj spomenutih binarnih opozicija. Navela bih nekoliko primjera koji spomenuto argumentiraju i pokazuju svu složenost statusa grafita i grafiterstva kao, da prizovem Jenksa, jedne od „motrišnih kula (post)moderniteta” (Jenks 2002: 29): dva muzejska izložka i jednu konkretnu praksu u ruskom gradu Permu.

U moskovskom muzeju Novaja Tret’jakovka (gdje je kolekcija ruske umjetnosti 20. stoljeća, od avangarde, socrealizma, ali i *undergrounda*) nalaze se barem dva za ovu analizu zanimljiva izložka – slika iz 1962., nastala na samom vrhuncu odjuge (v. Prilog 4. 2.), i instalacija I. S. Šelkovskog *Gorod dorog* iz 2017. (v. Prilog 4. 3.).



Prilog 4. 2. E. L. Rukhin: *Stenka*, 1962. Saška durak<sup>148</sup>

Prvi je primjer naglašeno antidekorativna slika umjetnika E. L. Ruhina (značajnog i po tome što je riječ o jedinom Leningrađaninu koji je sudjelovao na znamenitoj Buldožer-  
noj izložbi, odnosno izložbi neformalne umjetnosti 1974., koje su ondašnje vlasti rastjerale buldožerima, odakle joj i spomenuti naziv) koji je na slici *Zid (Stenka, 1962)* prikazao uobičajeni zid u ondašnjem Leningradu. Za ovu je temu zanimljivo to što je na zidu ureza-

148 Sve su fotografije iz privatne arhive autorice knjige. Snimljene su tijekom dvaju studijskih boravaka u Ruskoj Federaciji: u Moskvi od 10. do 20. 5. 2018. (u sklopu projekta Neomitologizam u kulturi 20. i 21. stoljeća, 2014-2018, voditeljica: dr. sc. Jasmina Vojvodić, red. prof.) i u Sankt-Peterburgu od 3. do 10. 6. 2018. (u sklopu projekta Ekonomski temelji hrvatske književnosti, 2017-2020, voditeljica: doc. dr. sc. Maša Kolanović).



no ime usmenoknjiževnog (bajkovnog) junaka „Saška durak”, što govori s jedne strane da je (i) u sovjetsko doba praksa grafiterstva bila itekako živom (premda je povijest sovjetskog grafiterstva, koliko mi je poznato, još uvijek nenapisana) te, s druge strane, da zid nije zid ako na njemu nema grafita, tj. drugim riječima, da se gradski zid prepoznaje upravo po po njemu ispisanim grafitima (što potvrđuje teorijske postavke navedene na početku poglavlja).



Prilog 4. 3. I. S. Šelkovskij: *Gorod dorog*, 2017.

Instalacija *Gorod dorog*, koja u nazivu krije palindrom, pa značenje ovisi o mjestu naglaska na riječi „dorog” (grad ulica, odnosno *gorod doróg*, ali i grad koji je skup, odnosno *gorod, kotoryj dórog*), sastavljena je od 11 objekata, svojom konstruktivnošću nalikuje avangardnim eksperimentima (primjerice utopističkom Tatlinovu tornju) i jedna je od njezinih svrha u tome da nas podsjeti na naizgled jednostavnu misao da su gradovi u kojima danas živimo također proizvod – rezultat rada niza arhitekta i dizajnera. Za temu ovog poglavlja zanimljivo je da vizija Šelkovskog zidove nije ni predvidjela. Dakle, suprotno slici iz 1962., ovdje *ne samo grafit na zidu, nego i zid kao takav nisu označitelji urbanoga*, što je, složiti ćemo se, velika i značajna promjena koja se je dogodila u razdoblju od nešto više od pola stoljeća (sredinu kojega određuje, slučajno ili ne, upravo rušenje Berlinskog zida – događaj koji je trajno izmijenio svijet, društvo, ali i političko značenje zida).

U gradu Permu, pak, svojevremeno je pokrenuta akcija što su ju inicirale gradske vlasti, kojom je književnost mobilizirana u svrhu borbe protiv huliganizma na zidovima grada. Naime, kao što se navodi u tekstu *Liričeskoe nastuplenie* (doslovce: *Lirska ofenziva*, v. <https://godliteratury.ru/events/liricheskoe-nastuplenie>): „Poezija je mobilizirana u borbi s huliganskim natpisima”, odnosno „U Permu su odlučili poezijom udariti po prostaštvu i nekulturi, barem na ulicama. Premazuju se nedolični i izopačeni zapisi na zidovima stambenih zgrada te se na njihovom mjestu ispisuju stihovi”. Inicijatori su te akcije izabrali, kao što se navodi, pjesnike poput Marine Cvetaeve, Sergeja Esenina i Evgenija Evtušenka. Ironija (književne) povijesti je u sljedećem: i Marina Cvetaeva, i Sergej Esenin, i Evgenij Evtušenko u svoja su vremena bili pisci čije je stvaralaštvo bilo protestno ili (samo)cenzurirano – u većoj ili manjoj mjeri, otvoreno ili implicitno. I Marina Cvetaeva i Sergej Esenin živote su završili samoubojstvom. Paradoks je u tome što se u 21. stoljeću njihovo stvaralaštvo, kontekstualno uokvireno (avangardnom) formulom „poezije kao oružja”, koristi kako bi neutraliziralo mogući protestni efekt, „aktivnu pobunu” druge kulturne prakse.

Spomenuta tri primjera svjedoče ne samo o složenosti bavljenja ovom tematikom zbog heterogene i polifone semiotičke prirode grafita, nego i o tome da je praksa grafiterstva i vremenski i prostorno uvjetovana (u različitim razdobljima i različitim kulturnim prostorima ona odigrava različite uloge). Osim uvažavanja tih kulturoloških specifičnosti grafiterstva u suvremenim ruskim gradovima, kao što sam ranije spomenula, poglavlje u lokalnom (ruskom) vidi neke karakteristike i tendencije koje bi se mogle lako upotrijebiti i za opis odnosa između neformalnih kulturnih praksi u urbanim sredinama i oblika njihove regulacije općenito.

Važna je razlikovna karakteristika ruske kulture – i u dijakronijskoj (povijesnoj) perspektivi i sinkronijskoj (u odnosu na druge kulture u suvremenosti) – u istaknutom društvenom statusu književnosti: ona je u ruskoj kulturnoj povijesti oduvijek imala viši status od bilo kojih drugih oblika znanja (povijesti, filozofije itd.). Ona je, kako se i danas često smatra, i parlament i sud. To zgodno ilustrira i prisutnost književnosti na gradskim zidovima. Jer su gradske vlasti Moskve i Sankt-Peterburga doista stroge prema nekontroliranim oblicima proizvodnje grafita (pa su zidovi gotovo začudno čisti, a grafiti često napisani sitnim, iz udaljenosti neprimjetnim slovima, o čemu ću pisati kasnije), na književne grafitre – i književnost, taj složeni, po Lotmanu drugotni semiotički sustav, na zidovima zgrada, metro stanica itd. općenito – šetač neće tako rijetko naići.



Prilog 4. 4. Moskva i Sankt-Peterburg

Fotografije prikazuju Nikolaja Gogolja i Edgara Allana Poea na zidovima metro stanica. Puškinovi stihovi, kao i njegov portret, na čašama su u trgovini bio proizvoda; biste-suvenirni ruskih pisaca prodaju se po istoj cijeni kao i svi mogući i nemogući ruski i sovjetski vladari u suvenirnicama.



Prilog 4. 5. Metro Dostoevskaja, Moskva

Moskovska metro stanica Dostoevskaja vodič je po stvaralaštvu ruskoga pisca. Osim portreta, likovi iz njegovih djela, kao i radnje romana zbijeni su na pojedinačnim zidovima.

Mjesto na kojem se nalaze grafiti-citati Bujde i Prilepina pomno su odabrani te su njihove izrade naručene (mural s Bujdinim citatom oslikao je hrvatski umjetnik Miron Milić). Prilepin se nalazi u parku za djecu i odrasle (pa se citat iz teksta može promatrati kao logično kontekstualno uokvirenje odabranog prostora), Bujda u perifernoj moskovskoj četvrti, gdje je, osim Milićeva murala, još nekoliko zidova ocrtano pa je i taj mural teško promatrati kao stihijsko „prekoračenje zabrane”.





Prilog 4. 6. Zahar Prilepin, Bagrationovskij proezd dom 1, korpus 2, Moskva.  
 Citat „Samo naši roditelji nemaju djetinjstvo, naše djetinjstvo nikada neće prestati” iz prozne  
 zbirke Vosmerka. Autor: Pavel Kopaev.



Prilog 4. 7. Ju. Bujda, Krasnogvardejskij bul'var dom 1, korpus 1, Moskva.  
 Citat „Nikada ne miješaj našu povijest s našim sjećanjem – to su različite pojave” iz knjige Lvy i  
 lilii Ju. Bujde. Autor: Miron Milić.

Grafiti i grafiti-portreti uz zidove muzeja ili na njima nisu nešto neobično. Na zidu Muzeja Gulaga u Moskvi oslikan je Varlam Šalamov, kojega okružuju citati iz njegove proze; u blizini Muzeja Vladimira Vysockoga također se nalazi njegov portret, kao i citati iz pjesme *Vratit' ću se... (Ja vernus'...)*. Muzej je već sam po sebi prostor koji je izdvojen iz grada (nije javni prostor u klasičnom smislu riječi jer je vidljiv samo onima koji ciljano posjećuju muzej) – on je već strukturiran kao selektivno mjesto pamćenja unutar urbane arheologije. Količina citata, ali i sloboda njihove kompozicije na zidovima prolaza kroz koji se ulazi do Muzeja Anne Ahmatove, intervencija su u inače kontrolirane prakse grafiterstva na javnim površinama.

I Moskva ima svoj zid posvećen Anni Ahmatovoj: riječ je o ulici Bolšaja Ordynka 17, gdje je pjesnikinja najčešće boravila tijekom svojih posjeta Moskvi. Tamo su uz njezin portret, inspiriran očito portretom Jurija Annenkova iz 1921., također ispisani neki njezini, kao i stihovi Marine Cvetaeve. Ipak, kao i u slučaju peterburškog muzeja, i ova je zgrada poseban spomenik kulture te je, kako se navodi, pod posebnim nadzorom državnih institucija. Kao što je poznato, Anna Ahmatova jedan je od najbuhvatnijih simbola ruske književne tradicije, kao i jedno od najvažnijih mjesta pamćenja sovjetskog razdoblja u Rusiji:





Prilog 4. 8. Muzej Anne Ahmatove na Fontanki, Sankt-Peterburg



Prilog 4. 9. Anna Ahmatova u Moskvi

u Rusiji je preživjela i revolucije, i godine Velikog Terora, i rat, i poraće. Proživjela je niz osobnih tragedija. Dakako, bila je u Stalinovoj nemilosti (te je, slično kao i Bulgakov, živjela u „unutrašnjoj emigraciji“, koja ju je nerijetko stavljala u pozicije katkad gore od stvarne, fizičke emigracije u drugu državu): njezino je druženje s Isaihom Berlinom (o čemu je objavljena i potresna knjiga, v. Kopylov, Pozdnjakova, Popova 2013) Stalin opisao riječima

kako „naša monahinja prima američke špijune” (ibid.: 3). Pjesme nastale tijekom desetljeća rigidne cenzure često je čuvala samo u pamćenju te je uništavala pisani primjerak – mjesto Lidije Čukovske, autorice *Zapisa o Anni Ahmatovoj* i privatne urednice njezinih pjesama, u tom je kontekstu bilo od ključnog značenja. Zbog toga čin upisivanja njezinih stihova na zid (koji nije tako lako uništiv kao papir) ima nesumnjivu simboličku težinu i mogao bi biti jedan od razloga njihova tako čestog ispisivanja.



Prilog 4. 10. Mihail Bulgakov, Bolšoj Afanasev'skij pereulok 33, Moskva

Mjesto grafita-portreta Mihaila Bulgakova i vjerojatno najpoznatijeg književnog mačka mjesto je i ključnih zbivanja u romanu *Majstor i Margarita*. Zanimljiviji su od samog grafita-portreta, koji imponira svojom veličinom, ono što ostaje skriveno većini promatrača (Prilozi 10. 1.-10. 3.)



Prilog 4. 10. 1. Mihail Bulgakov, Moskva

Posebice zbog svoje veličine (a u odnosu na doista impresivan portret-grafit M. Bulgakova i mačke Begemota) gotovo su nevidljiva dva, po mom sudu, sastavna dijela cijelog zida: 1. dvije pločice s imenima dviju žrtava stalinskog Velikog Terora (obje pločice imaju prazne kvadrate na mjestima gdje bi se mogla nalaziti lica žrtvi, što se može tumačiti na različite načine – od toga da je žrtvom mogao biti bilo tko, do toga da žrtva terora, kao agambenski „goli život”, taj povijesni Drugi *par excellence*, lica ni nema), 2. grafit-otisak *Budi dobar – nemoj ubijati Židove (Bud' dobrej, ne bej evrej)*. Bezličnost toga grafita (riječ je o otisku) sugerira s jedne strane da je namijenjen reprodukciji, odnosno da je iskaz nekog kolektivnog tijela, a ne sud individualnog grafitera, a s druge strane, da se individualni potpis namjerice htio izbjeći zbog razloga o kojima možemo samo nagađati. S obzira na doista zanemariv opus i književnih i drugih tekstova kulture koji tematiziraju antisemitizam (da ne govorimo o Holokaustu, gdje je jedna od iznimki poema *Babij jar* Evgenija Evtušenka, kojega sam u drugom kontekstu spominjala i ranije), a i činjenicu da je Gulag još uvijek u svom velikom dijelu tabu tema, tek labavim nitima uključena u narativ ruske kulturne i političke povijesti, ove dvije intervencije na monumentalnom grafitu-portretu Bulgakova govore o tome da protestni potencijal ulične umjetnosti jest izgubio na kvantiteti, ali nije na kvaliteti i intenzitetu kritičnosti svoga jezika.



Prilog 4. 10. 2. Mihail Bulgakov, Moskva. Stražnja strana zida; prolaz kroz zgradu.



Prilog 4. 10. 3. Mihail Bulgakov, Moskva. Stražnja strana zida; prolaz kroz zgradu



„Crni kvadrat” i bijeli pravokutnik nalaze se na stražnjoj strani zida na kojemu je nacrtan Bulgakovljev portret. Osim naivno-primitivne skice ribe, nemoguće je pročitati što se nalazilo ispod „crnoga kvadrata” (ali je aluzija na Malevičev *Crni kvadrat*, po mom sudu, više nego očigledna). Ispod bijelog pravokutnika naziru se sljedeće riječi: „Teško je,/ali dobro./Ništa.../(...)/Ništa/Otići ću.” // „Tjaželo,/no horošo./Ničego.../(...)/Ničego/Ja ujdu.” O razlozima zbog kojih su te riječi prebrisane, kao i one u kasnije navedenom primjeru prebrisanih riječi iz stvaralaštva Dine Rubine, može se samo nagađati.

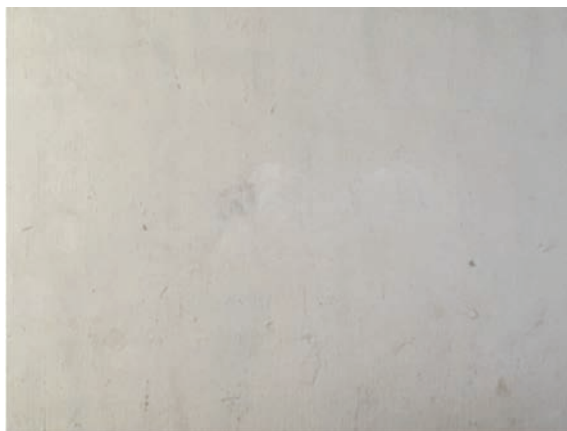


Prilog 4. 11. Precrtani grafiti-citati iz knjige *Na sunčanoj strani ulice Dine Rubine, Šmitovskij proezd dom 29, Moskva*<sup>149</sup>

U okvirima određenja grafita kroz dvostruku prirodu otpora i komodifikacije, vrijedi propitati, s osloncem na spomenute primjere, o čemu nam zapravo govori kultura književnih grafita u ruskim urbanim središtima, Moskvi i Sankt-Peterburgu? Potiču li nas uopće te prakse na propitivanje što je točno javno u javnim prostorima? Govori li ta umjetnička praksa o opozicijskom potencijalu grafita kao umjetničke prakse ili o nečem drugom: primjerice o tradicionalnom statusu književnosti u Rusiji, i o njezinom po-

149 Prve informacije o književnim grafitima u Moskvi pronašla sam na web stranici <https://godliteratury.ru/projects/literaturnye-graffiti-moskvy>, gdje postoji čak i mapa predložene rute obilaska Moskve. Kao i u slučaju citata iz teksta D. Rubine, i neki drugi su grafiti prebrisani (neki na vidljivi način, kao ovaj primjer, neki su precrtani drugim, novijim citatom/muralom, dok u dva ili tri slučaja citat više ni ne postoji zbog toga što je i zgrada na kojoj se je grafit nalazio srušena). Ovom prilikom ne prikazujem sve prikupljene primjere (osobito su zanimljivi grafiti na prostoru bivše tvornice slatkiša Crveni oktobar – Krasnyj Oktjabr’), nego samo one ilustrativne za neke općenitije tendencije prakse grafitstva u ruske gradu.





Prilog 4. 12. Čisti zid

unatoč ograničenom doseg otpora, grafit (ipak) čini sa zidom i zidu? Naime, u vizuri prostorne urbane političke ekonomije zid figurira kao objekt vlasti *par excellence* jer je iskaz oblika upravljanja u onom značenju u kojemu ga je moguće zahvatiti Foucaultovim pojmom *gouvernementalité* (engl. *governmentality*). Moja je hipoteza sljedeća: mehanizmi nastajanja književnih grafita i njihov život u ruskim metropolama govore o funkcioniranju toga odvojka suvremene ruske urbane kulture u cirkularnom mehanizmu slobode (nesmetanost djelovanja „odozdo“) i „sigurnosti“ (odnosno modela upravljanja, regulacije „odozgo“). Istraživanje književnih grafita iz takve optike omogućuje da u njima vidimo bitno složeniji mehanizam djelovanja od ponešto pojednostavljenog modela grafita – otpor – komodifikacija, a „sloboda“ se realizira kao koncept obremenjen povezanošću s tehnokratskom vizijom slobode i blizak negativnom konceptu „slobode od“ Isaiaha Berlina.

Kako bih dodatno argumentirala tezu, pozornost ću preusmjeriti na ne-književne grafite koji u kontekstu razmatrane teme predstavljaju „džepove otpora“<sup>150</sup> jer zbog svojih različitih aspekata, prije svega mjesta nalaženja grafita ne na zidu, nego na drugim javnim prostorima (pločniku ili kolniku, gradskoj klupi, platnenim fasadama iskorištenih tije-

ložaju (oslabljenom autoritetu, njezinoj komodifikaciji) u suvremenosti? Ako je opozicijski potencijal tih praksi zanemariv, tada središnje mjesto pripada pitanju tko potpisuje grafite? Kakvo je značenje toga potpisa, posebice imamo li na umu da su grafiti – nastali „u kontroliranim uvjetima“ ili ne – uvijek određena interpretacija grada i oblik prekrajanja urbane kulture?

Naposljetku, što, ako je za razumijevanje teksta grafita nužno razumijevanje i konteksta u kojem se on pojavljuje (v. primjerice Botica 2000: 216-217),

kom preuređenja zgrada, dijelovima klima-uređaja, zidovima napuštenih zgrada ili zgrada namijenjenih rušenju, vratima ili prozorima, kontejnerima, stražnjim stranama prometnih znakova i drugih javnih ploča itd.), izmiču kontroli „odozgo“: zakonski propisi zabranjuju grafiterstvo na zidovima, no druga su „platna“ (sva od nabrojanih), pojednostavljeno rečeno, „siva zona“ koja štiti grafitera od pravnih sankcija.

Na lijevoj strani (Nikitskij bul'var, Moskva, prilog 4. 14.) netko je iznad portafona kompanije Novi kamen (Novyj kamen, <https://newstone.ru/about/>), specijalizirane za mramor, dodao dva slova, „VD“, što se u cjelini čita kao „NKVD“, odnosno Narodni

150 Zahvaljujem kolegici i prijateljici Marijani Hameršak koja je predložila ovu formulaciju.

151 Ovdje bih istaknula da na prvi pogled doista nema ništa suprotnije od grafita i reklame: reklame su ekonomski akteri, grafiti su temeljeni na svojoj nekomercijalnosti. No, kao što ističe talijanski sociolog A. M. Brighenti u tekstu „Na zidu: grafiteri, urbana teritorijalnost i javna domena“ („At the Wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain“, 2010), i reklame i grafiti se mogu promatrati kao strukturalno slični fenomeni – oboje su, citiram, „višeznačni mimetički fenomeni“. Pozivajući se (i) na neka druga istraživanja, Brighenti tvrdi da se reklame na otvorenom i grafiti moraju istražiti zajedno, a iz vizure njihove sveprisutnosti u urbanom prostoru, ali i u kontekstu njihova utjecaja na urbani pejzaž. U tom je smislu zanimljivo spomenuti da je, po svemu sudeći, prvi grafit modernog tipa, u grčkom gradu Efezu, služio kao oglas za prostituciju (von Joel 2008). Spomenula bih i da ja u suvremenoj Moskvi sačuvana zgrada poznatog Mosel'proma (tvrтка za preradu i proizvodnju prehrambenih i drugih proizvoda, dijelom koje su bili i prepoznatljivi sovjetski prehrambeni brendovi Crveni Oktobar – Krasnyj Oktjabr', Marat, Dukat itd.), čije je arhitektonsko rješenje povjerenjeno LEF-u. Reklame su osmislili Majakovskij i Rodčenko (i inače poznati po primijenjenoj umjetnosti tijekom 20-ih godina, o čemu pišem i u poglavlju o ženi kao potrošačici i čuvarici granice u ovoj knjizi). Na zidovima zgrade i danas su sačuvani natpisi Mossel'prom, što je jedna od moskovskih turističkih atrakcija.



Prilog 4. 13. Grafiti-reklame na pločnicima i kolnicima<sup>151</sup>



Prilog 4. 14. Grafiti ispisani malenim/sitnim slovima



Prilog 4. 15. Grafiti na ne-zidovima, Moskva

komesarijat unutrašnjih poslova (javna i tajna policija u nekadašnjem SSSR-u, zadužena, između ostalog, i za ubojstva političkih neistomišljenika). Na desnoj se strani nalazi grafit na zidu zgrade u povijesnoj četvrti Jakimanka, gdje se danas, osim Državne Treťjajkovske galerije, nalaze i pravoslavne crkve, hramovi i drugi spomenici kulture. Kratica VÈB može označavati Vnešëkonobank, odnosno rusku državnu korporaciju-banku razvoja i vanjske ekonomije. No, pozornost posebice privlači to što se akronim čita u kontekstu sitno ispisanog grafita Slava KPSS (odnosno Slava Komunističkoj partiji Sovjetskoga Saveza). Ovako kontekstualizirani grafiti mogli bi se tumačiti na različite načine: oni bi mogli odašiljati poruku o analogiji između (ne)humanosti ekonomskog i političkog,<sup>152</sup> ali i o u teoriji razdvojenim, no u praksi isprepletenim razinama prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.<sup>153</sup>

Posebice je zanimljiv prvi primjer (gore lijevo u prilogu 4. 17.) jer je riječ o stražnjoj strani ploče koja nizom pravila propisuje prihvatljivo ponašanje u peterburškom Aleksandrijskom parku.

152 V. također poglavlje o Gulagu u ovoj knjizi.

153 V. također poglavlje o kraju i početku u filmovima *Krila* i *Lopov* u ovoj knjizi.

Kao i upravo prikazani primjeri, koje odlikuje kreativnost u odabiru





Prilog 4. 16. Grafiti na ne-zidovima, Moskva



Prilog 4. 17. Grafiti na ne-zidovima, Moskva i Sankt-Peterburg

mjesta grafitarenja, ali i njihova kvantiteta, i posljednji primjer koji zaslužuje pozornost odlikuje se polifonošću, heterogenošću, hipertrofijom. Riječ je o znamenitom zidu Viktora Coja na Starom Arbatu (Prilog 4. 18).





Prilog 4. 18. Zid Viktora Coja (Staryj Arbat, Moskva)

Viktor Coj je kao 28-godišnja rock zvijezda poginuo u prometnoj nesreći 1990. „Njegov” zid na moskovskom starom Arbatu mjesto je koje okuplja ne samo njegove obožavatelje, nego i mlade iz supkulturnog miljea. Mjesto je često poprište nelegalnih radnji (preprodaje ili konzumacije droge), što činjenicu da se preko puta zida nalaze poslovnica banke, prodavaonice nakita i drugih luksuznih predmeta čini još zanimljivijom. Zid zapanjuje polifoničnošću i heterogenošću: osim „naslovnog” grafita *Pjevamo zajedno s tobom (Poem vmeste s tobom)* gotovo nijedan drugi grafit nije moguće pročitati iz veće udaljenosti. Zbog takve svoje kompozicije (s naslovom i „glavnim tekstom”) zid podsjeća na neki nov, još neistražen oblik polifone književnosti mladih na zidu.

Sažeto govoreći, grafiterstvo kao kulturna praksa ne samo da postoji nego je i sveprisutno – i moskovski i peterburški stanovnici koriste različite mogućnosti kako bi se izrazili u javnom prostoru grada i na javnim površinama, pri čemu su zadivljujuće kreativni u načinima zaobilaženja pravnih propisa. Stejeće se dojam da je ostaviti „svoj potpis”, pa makar i u formi brzih zapisa, važna aktivnost kojom se zabrana prekoračuje u okvirima „sive zone” između dopuštenosti i zabranjenosti. Konačno, pravno gonjenje gubi svoj smisao ako je poduzeto zbog zapisa ionako nejasnog značenja, adresanta i adresata.

Oslanjajući se na navedene primjere, pokušat ću odgovoriti i na sljedeća složenija pitanja: Pokazuju li ti primjeri da je riječ o određenom obliku post-gradova (čije granice, kao što je prikazala utopijska vizija *Gorod dorog* Šelkovskog iz 2017., uopće ni ne određuje zid), što zahtijeva da propitamo/preispitamo što uopće danas – gotovo pola stoljeća nakon ekspanzije grafiterstva u urbanim centrima SAD-a i Europe – grafit jest i je li njegov simbolički kapital iole usporediv s onim koji je imao prije pola stoljeća (što je prikazano na spomenutom *Zidu* sovjetskoga umjetnika Ruhina) i u drugoj kulturnoj, društvenoj, ekonomskoj i političkoj sredini?

## 2.

Veze dvaju ključnih pojmova artikulacije grafiterstva, zida i slobode, vrijedi podrobnije pogledati kako bi se stekao jasniji uvid u simbolički kapital tih praksi u suvremenim (post)gradovima. Prvo, što je danas zid, kakvu ulogu on u njemu igra? Drugo, što je zapravo sloboda? Što se pod njom danas, također u kulturi (post)gradova, podrazumijeva?

Usmjerit ću se na knjigu američke politologinje Wendy Brown *Zidane države, opadajući suverenitet* (2010), čije ću tumačenje semiotike zida pokušati suprotstaviti Foucaultovom poimanju (upozorit ću na neke nijanse u kojima se njihova analiza mehanizama vladanja razlikuje jer su te nijanse ključne za tumačenje višeslojne priče o grafitima u Moskvi i Sankt-Peterburgu), te, za tumačenje implikacija pojma slobode u suvremenim praksama grafiterstva, na *Četiri eseja o slobodi* Isaiaha Berlina.<sup>154</sup>

### 2.1. Zid

Ključna je teza Wendy Brown sljedeća: zidovi su označitelji postvesfalskog svijeta. Pritom „govoriti o postvesfalskom poretku ne znači podrazumijevati razdoblje u kojem je suverenost nacionalne države završena ili irelevantna. Umjesto toga, označava formaciju koja je privremeno nakon, ali ne i iznad onoga na koju je pričvršćena. ‘Post’ ukazuje na vrlo osebujno stanje nakon [engl. *afterness*, op. D. L. V.] u kojem se ono što je u prošlosti ne ostavlja iza sebe, nego, obrnuto, neumoljivo uvjetuje, čak dominira sadašnjošću koja, ipak, na neki način prekida s tom prošlošću. Drugim riječima, prefiks ‘post’ koristimo samo za onu sadašnjost koju prošlost i dalje zauzima (zapljenuje) i strukturira” (Brown 2010: 21).<sup>155</sup> Promatrani iz te vizure, zidovi su *teatralizirana i spektakularizirana izvedba suverene želje za moći* (ibid.: 26), preciznije: *izraz su nemoći, a ne moći*.

Koji su nam uvidi Foucaulta, a povezani s ovim uže postavljenim okvirom istraživanja, ovdje važni? *Gouvernementalité* (što bi se na hrvatskom jeziku moglo prevesti kao „gouvernementalitet”, v. Bennett 2005; ili „upravljavaštvo”, v. Pozniak, Petrović 2014: 54) u Foucaultovim rasuđivanjima jedan je od modernih načina upravljanja, pri čemu on ističe da se takav način upravljanja ne temelji na nametanju nekog unaprijed zamišljenog poretka (koji se zatim uz pomoć propisa i zabrana mora ostvariti), *već samo korigiraju učinke slobodnoga djelovanja* (to je upravo ono što se kanilo postići pravnim mehanizmima kontrole nad praksama grafiterstva, o čemu sam pisala na početku poglavlja). Takvi sigurnosni aparati dopuštaju da se „stvari dogode”, kako bi ih se zatim usmjeravalo i normaliziralo (Foucault

154 Ovo se tumačenje na zanimljiv i – s obzirom na nepodudarnost tema – zanimljiv način isprepleće s analizom R. Pozniak i D. Petrovića o represivnim praksama usmjerenim prema migrantima, izbjeglicama i tražiteljima azila u državama članicama Europske unije. Na to ću se istraživanje, premda je sama paralela u tumačenju uvidena kasnije, referirati gdje je potrebno.

155 Usp. i poglavlje o filmovima *Krila* i *Lopov* u ovoj knjizi.

po *ibid.*: 52, 53). U tom smislu sigurnosni aparati države ne nameću neki zamišljeni poređak, već pokrenute procese reguliraju i potiču (*ibid.*). Takve intervencije moći u slobodu subjekata kapilarne su za liberalni koncept slobode, gdje se sloboda subjekata istodobno poštuje (jer „sloboda potiče nesmetano djelovanje ekonomskih i populacijskih procesa”, *ibid.*), no pritom se regulacija ne može u potpunosti dokinuti. Stvari posve dobro funkcioniraju kada su sloboda (neovisno djelovanje) i sigurnost (regulacija) u ravnoteži – odnosno kada sloboda djelovanja ne izmiče oblasti djelovanja regulacijskih mehanizama.

No, o tome da izmicanje slobode izvan spomenutih okvira prati sve stroža kontrola svjedoče prebrisani grafiti, kao i niz primjera „zbijenog grafiterstva” (što više grafita na što manjem prostoru na, primjerice, zidu Viktora Coja na Starom Arbatu u Moskvi ili dijelovima klima-uređaja itd.), odnosno sve ono što sam nazvala „džepovima otpora”: svi ti primjeri pokazuju da se u liberalnom modelu sloboda razvija prvenstveno u svojim negativnim konotacijama (Berlinova „sloboda od”) jer je čin preventivne primjene kontrole iskorišten s ciljem manifestacije moći kako bi se spriječilo da tobože slobodni pojedinci dođu u mogućnost da djeluju subverzivno izvan granica kontrole.

I tu je zanimljivo sljedeće: dok je kod Faucaulta *governmentality* promatran kao u načelu uspješan projekt (sa zidovima kao ilustrativnim iskazima te nametnute prirodnosti sigurnosnih mehanizama), Wendy Brown zidove promatra kao iskaz histerije (post)modernog društva, što potvrđuje i moje istraživanje. Naime, podsjetila bih na jednu relativno banalnu, ali često zaboravljenu činjenicu: zid nikada nikoga nije spriječio da nešto napravi (zid se može preskočiti, ispod njega se može proći, može ga se – kao što berlinski zid pokazuje – naprosto srušiti). Jedno od pitanja postavljenih na početku poglavlja bilo je: što grafit čini sa zidom? Možda bi ga, u svjetlu spomenutog, vrijedilo preformulirati: što pojedinac čini ako mu je onemogućeno da grafit nacrti na zidu? Odgovor je vrlo jednostavan: grafit se naprosto nacrti negdje drugdje (klupa, stražnja strana prometnog znaka, platnena zamjenska fasada itd.). Sve to, po mom sudu, ne govori o nemoći grafita kao semotičkog znaka (promatrano u konačnici i u cjelini semiotike kulture, vrijedi postaviti pitanje: je li i koliko važno nalazi li se grafit doista na zidu ili negdje drugdje?), nego o nemoći zida, točnije nemoćima zida: da zauzda grafite, da zauzda pobunu, da onemogući stihijsko prekrajanje grada i urbanih struktura. Kraće rečeno, dislociranost grafita upućuje na to da zid u (post)urbanoj gradskoj antropologiji više nije efikasna metoda kontrole i zabrane, nego je, kao što sam prije upozorila, teatralizirani i spektakularizirani iskaz (ne)moći vlasti suverena. To bi moglo poslužiti i kao objašnjenje opsesije gradnjom zidova u strategijama suvremenih političkih opcija: od europskih zidova kojima je cilj spriječiti prelazak prognanika iz ratom ugroženih područja do onoga uz granicu SAD-a, kojemu je cilj spriječiti ekonomske imigrante.<sup>156</sup> Vrijedi još jednom podsjetiti na Wendy Brown: „Prije nego opetovani iskaz suverenosti nacionalne države, *novi zidovi su ikone njezine erozije*. Iako se može činiti da su oni hiperbolički simboli takvog suvereniteta, zidovi, poput svih hiperbola, otkrivaju da su drhtanje, ranjivost, sumnjičavost ili nestabilnost u srži onoga što žele izraziti – (sve su te) osobine protivne suverenosti i stoga su elementi koji ju poništavaju. Odatle potječe i vizualni paradoks tih zidova: ono što na prvi pogled izgleda

156 U okviru razmatrane teme zanimljiv je podatak da se u ruskim knjižarama po cijeni od pedesetak kuna mogu kupiti bilježnice *Zidovi Санкт-Peterburga/Moskve*, koje se sastoje od stranica-reprodukcija praznih zidova u svim mogućim formama i od svih mogućih materijala (cigla, beton, metal itd.), na koje kupac može ispisati što želi. Bilježnici su dane i naljepnice na koje je moguće ispisati poruke i zalijepiti ih na zid. Dakle, ono što je onemogućeno (ograničeno) činiti u fizičkom, javno prostoru grada, omogućuje knjiga/bilježnica, što na još jednoj razini potvrđuje tezu o zidu kao iskazu političke impotencije u suvremenoj političkoj ekonomiji.

kao artikulacija državne suverenosti zapravo izražava njezin pad u odnosu na druge vrste globalnih sila – na slabljenje relevantnosti i kohezije oblika” (Brown 2010: 24, istaknula D. L. V.). Zbog toga Brown točno primjećuje da zidovi generiraju ono što je Martin Heidegger u knjizi pisanoj nakon Drugoga svjetskog rata „nazvao ‘umirujućom svjetskom

slikom” (engl. *reassuring world picture*) u vremenu kojem sve više nedostaje horizonata, zaptvorenosti i sigurnosti kakvu su ljudi povijesno zahtijevali za društvenu i mentalnu integraciju te političku participaciju” (ibid.: 26). Zidovi, drugim riječima, nisu, kao što je interpretirano kod Foucaulta, iskazi uspješnosti regulacijskih mehanizama države, nego su prije znakovi ne-upravljaštva, tj. nemoći države da upravlja. U spomenutom okviru vrijedi promotriti i drugi pojam kroz koji se praksa grafiterstva artikulira, naime, pojam slobode: kako navode skupina ruskih istraživačica, ulična umjetnost „oblikuje jedan od novih režima gradske slobode” (Samutina, Zaporožec, Kobysča 2012: 5). O kakvom je režimu slobode riječ?

## 2. 2. Sloboda

Sažetak je Berlinove argumentacije sljedeći: postoje dva politička značenja slobode: prvo je „negativno” (za kojega je ključan imperativ racionalnog samoupravljanja, pa je osjećaj slobode o kojem je ovdje riječ zapravo temeljen na nizu mehanizama prisile koji čine da se tobožnja sloboda racionalnog samousmjeravanja u svijesti pojedinca izjednači s potpunom slobodom); drugo je „pozitivno”, koje „proizlazi iz želje pojedinca da bude svoj vlastiti gospodar” (Berlin 2000: 235).

Naglasila bih dvojnost prirode regulacije o kojoj Berlin govori: ona nije povezana samo s kontrolom „izvana” (gradske vlasti propisuju što znači „pravilno” grafiterstvo), nego i „iznutra”. Jer, kao što se je pokazalo tijekom mojih razgovora sa stanovnicima Moskve i Sankt-Peterburga, važan je aspekt i samoregulacija, odnosno to što sami stanovnici misle da su projekti koje su gradske vlasti inicirale zapravo dobre jer su nacrtani murali i grafiti prekrili, citiram, „žvrljotine onih bandita, vandala, što svašta crtaju po zidovima našeg grada”. To dvojako tkivo (samo)regulacije potvrđuje mehanizam djelovanja slobode u konceptu „slobode od”.

Negativna sloboda u *Četiri eseja o slobodi* označava efekt mehanizama racionalnog usmjeravanja, pri čemu mi se čini važnom distinkcija koju Berlin radi, naime između stvarne slobode<sup>157</sup> i *osjećaja* slobode. Potonji se kod Berlina vezuje uz mehanizme djelovanja koji čine, pojednostavljeno rečeno, da *pojedinaac* „internalizira” *oblik života koji je netko drugi za njih smislio*. S neposlušnim se ljudima postupa na sljedeći način: „Moram im, ako mogu, također nametnuti svoju volju, ‘oblikovati’ ih prema svojem obrascu, odabrati za njih uloge u svojem komadu. Ali zar to neće značiti da sam ja slobodan dok su oni robovi? Oni će te to i biti ako moj plan nema ništa s njihovim željama i vrijednostima, već samo s mojim vlastitim. No, ako je moj plan potpuno racionalan, on će – kao dio ostvarenja mog vlastitog ‘istinskog’ jastva – dopustiti puni razvoj njihove istinske prirode, realizaciju njihovih sposobnosti za racionalne odluke, to da mogu ‘od sebe dati ono najbolje’. Sva istinska rješenja za sve prave probleme moraju biti kompatibilna: i više od toga, ona se moraju uklapati u jedinstvenu cjelinu; jer je to ono na što se misli kada ih se naziva racionalnim, a svijet harmoničnim. Svaki čovjek posjeduje svoj specifičan karakter, sposobnosti, nastojanja, ciljeve. Ako shvatim oboje, i što su ti ciljevi i priroda, i kako se oni odnose jedni prema drugima, onda ih mogu, barem u principu, sve zadovoljiti, ako posjedujem znanje i snagu, sve dotle dok su ta priroda i ti ciljevi o kojima se radi racionalni. Racionalnost jest poznavanje stvari i ljudi onakvih kakvi jesu: ne smijem koristiti kamenje da bih napravio violine, niti pokušati postići da rođeni violinisti sviraju flaute. Ako razum upravlja univerzumom, tada neće postojati potreba za prinudom; ispravno isplaniran život za sve poklopit će se s potpunom slobodom

– slobodom racionalnog samousmjeravanja – za sve” (Berlin 2000: 255).

157 „Kad kažem da je netko slobodan (...), mislim na to da se drugi ne upliću u njegove stvari. Što je šire to područje neuplitanja, to je šira i moja sloboda” (Berlin 2000: 225).



Dugi citat iz *Četiri eseja o slobodi* nudi ključne uvide koji mogu pomoći u tumačenju složenijih i interpretativno zahtjevnijih aspekata grafičkih praksi u Moskvi i Sankt-Peterburgu: otvoreni natječaji, pravni propisi, javna medijska prezentacija obaju gradova kroz imperativne „ljepote” i „čistoće” utječu na to da pojedinac sâm odluči prebrisati tuđe, vandalske grafite i zamijeni ih „ljepšim” i „čišćim”.<sup>158</sup> Na takvom se kompleksnom setu mehanizama („ja znam bolje što je za tebe dobro”, vi i naši gradovi uzdići ćemo se na visinu do koje nikada ne bismo mogli dospjeti bez mojeg nasilnog – ali kreativnog – narušavanja vaših života) temelji „sloboda od” kao realitet i kao volja. I doista, čini se da primjeri u ovoj analizi, čisti zidovi gradova, kontrolirano grafitarenje i njegova, kada je nužno, dislokacija na druga „platna” (klupa, stražnja strana prometnoga znaka, kontejner kao fizički lako dosegljiv prostor itd.), potvrđuju da su oni iskaz subjekta za kojega je Berlinova „negativna sloboda” življena praksa. Naime, svi primjeri potvrđuju tri premise na koje se oslanja model upravljanja čiji je cilj „negativna sloboda”, odnosno „sloboda od”: „prvo, da svi ljudi imaju jedan, i samo jedan, istinski cilj, taj koji se odnosi na racionalno samoupravljanje; drugo, da se ciljevi svih racionalnih bića nužno moraju uklapati u jedan, univerzalan, skladan obrazac koji su neki ljudi sposobni jasnije razabrati od drugih; treće, da su svi sukobi, pa prema tome i sve tragedije, samo rezultat sukoba razuma s iracionalnim ili nedovoljno racionalnim – nezrelim i nerazvijenim elementima života, bilo pojedinačnim ili zajedničkim – i da se takvi sukobi, u principu, mogu izbjeći, (...) konačno, da će svi ljudi, kada ih se jednom učini razumnima, slušati racionalne zakone svoje vlastite prirode koji su jedni te isti u svima njima, pa će istovremeni biti i sasvim poslušni zakonu i sasvim slobodni” (ibid.: 265).

Iz ovakve vizure promatrano, kada progovore, zidovi govore da je književnost u formi valjane, dopuštene grafičke prakse odabran *upravo* zbog složenosti svoje semiotičke strukture (književni grafit *stvara* neki novi grad – daje mu kulturnu sofisticiranost i zagonetnost te oživljava kulturno pamćenje, uspostavlja temporalno-spacijalni kontinuitet jer podsjeća da je grad nekada bio domom i takvih pisaca kao što su Dostoevskij, Gogol, Ahmatova ili Brodskij),<sup>159</sup> ali i zbog toga što je književnost u kulturno-povijesnom smislu *upravo* onaj kolektivom prihvaćen koncept „lijepoga” i „čistoga” koji je – zbog te opće prihvaćenosti – najzgodnije upotrijebiti (da ne kažem upregnuti) u pokušaju da se i pojedinca i kolektiv navede da se *osjećaju* slobodno, pa, čak i kao Epiktet, poznati filozof i Epafroditov rob, slobodnijim od svoga gospodara.

158 Berlinova referenca na J. S. Milla ovdje je vrlo važna i zanimljiva: naime, citiram, „Čak je i Mill spreman reći da mogu silom spriječiti čovjeka da prijeđe most ako nema vremena da ga se upozori na činjenicu da će se taj most uskoro srušiti, jer znam ili imam pravo pretpostaviti, da taj čovjek ne može htjeti da padne u vodu” (Berlin 2000: 259). Odnosno, „oni se uzdižu na takvu visinu do koje nikada ne bi mogli dospjeti bez mojeg nasilnog – ali kreativnog – narušavanja njihovih života. To je argument koji koristi svaki diktator, inkvizitor i siledžija koji traži neko moralno, ili čak estetsko, opravdanje za svoje ponašanje” (ibid.: 260).

159 Kao što je isticao Ch. Jenks pozivajući se Jamesa Donalda, grad se, iako vidljiv, „mora zamišljati, a ne promatrati” (Jenks 2002: 35-36). Interakcija grada i književnosti složene je prirode. U ruskoj se književnosti taj odnos, usudila bih se reći, razvio još tješnje i intenzivnije no u drugim kulturama pa se opravdano govori, primjerice, o „peterburškom tekstu ruske književnosti” (V. N. Toporov). O nekim aspektima te složene međuvjetovanosti, dijelovi kojih su relevantni i za ovu analizu, govorim u poglavlju o gradu i rodu na primjeru komparativne analize proze V. Aksenova i I. Slamniga.

## **4. Majke, majčinstvo i književnost**



## 4. 1. Matrifokalni (neo)mit o ruskoj ženi i kasnosocijalistička nevolja s rodom (na primjeru časopisa *Rabotnica* i književnih tekstova Irine Grekove, Natal'je Baranske i Ljudmile Petruševske)

„Nigdje nikada nije bilo, niti igdje može biti, čišće, jednostavnije, srdačnije, veličanstvenije i prekrasnije slike žene“.

(P. A. Bakunin: *Zakašnjeli glas iz četrdesetih godina: o ženskom pitanju*, 1881)

„Prva je čovjekova izgovorena riječ – ‘Mama!’ U toj su riječi nježnost sina i kćeri, poklon pred svakodnevnim, često neprimjetnim podvizima majčinskoga samopožrtvovanja. ‘Mama!’, usmjereno je prema onoj koja je poklonila život, othranila i brinula se, onoj koja je načelo svih načela u građanskom i etičkom razvoju ličnosti“.

(*Rabotnica*, br. 3, 1982: 2)

„Majke, o, majke. Sveta riječ, a poslije nemate što reći ni vi djetetu ni dijete vama. Voliš ih, muče te. Ne voliš ih, ionako te ostave. Ah i oh“.

(L. Petruševska: *Vrijeme noć*, 2014: 47)

„Da ruske žene nema, trebalo bi je izmisliti“.

(O. Rjabov: „*Matuska-Rus*“, 2001)

### 1. Žena-Rusija

Kako ističe niz feminističkih kritičarki, zamišljanja nacije uvijek nose rodna obilježja.<sup>160</sup> Primjerice, pozivajući se na Niru Yuval-Davis, Ksenija Vidmar Horvat ističe da muškarac uprizoruje naciju, a žena ju utjelovljuje (Vidmar Horvat 2017: 24). Predodžba o ženstvenosti Rusije, odnosno o osobitoj povezanosti Rusije sa ženskim načelom, jedan je od najpoznatijih auto- i heterostereotipa ruske kulture. A. I. Hercen je u znamenitom romanu *Tko je kriv? (Kto vinovat?)*, 1846) pisao o tome da u „slavenskom karakteru ima nešto ženstveno; toj pametnoj, jakoj rasi, obdarenoj različitim sposobnostima, nedostaje inicijative i energije“ (Gercen 1987: 186). Umjetnost Srebrnoga vijeka katalog je reprezentacija žene-Rusije – od Solov'jevljeve „vječne ženstvenosti“ i lika „mistične vječno zaljubljene“ do Blokove Prekrasne Dame. Po rodnoj konceptualizaciji Rusije u odnosu prema drugim kulturama ona je „žensko“, feminino, za razliku od „muškog“, maskulinog Zapada. Te predodžbe, kao što je pisao Oleg Rjabov, zamišljaju Rusiju kao „radikalno Drugo“, kao civilizaciju, temeljenu na vrijednostima suprotnima od zapadnjačkih, u kojoj uloga ženskoga određuje prirodu odnosa čovjeka prema čovjeku, čovjeka prema Bogu, organizaciju društvenoga života, državni poredak, put prema istini“ (Rjabov 2001: 132).

<sup>160</sup> Svaki nacionalni pokret, kako primjećuju različite feminističke kritičarke, „uvijek je i rodni pokret u tom smislu što je obilježen rodnim označiteljima“ (Vidmar Horvat 2017: 24).



U kontekstu toga širega kulturološkog imaginarija zamišljanja Rusije u rodnoj perspektivi ključno mjesto pripada onomu što Rjabov naziva „matrifokalnošću“ ruske kulture koja smješta majčinsko načelo u samo središte njezina nacionalnoga identiteta i kulturnih predodžbi (v. također Rutten 2010: 14-19).<sup>161</sup> U užem smislu, sakralizirano materinstvo ključno je u ikoničkim konstruktima Majke Domovine,<sup>162</sup> Rusije kao doma Bogorodice<sup>163</sup> te prav(ilm)e ruske žene (Rjabov 2001).

Zanimljivi aspekti posljednjega spomenutog konstrukta, koji me ovdje najviše i zanima, a koji pretpostavlja da bi žena trebala živjeti kulturu majčinskog ispunjenja (v. Vidmar Horvat 2017: 16), očituju se u različitim književno-umjetničkim varijantama mita o prav(ilm)-oj ruskoj ženi. Prema tome mitu, žena na prvi pogled nije „drugi spol“ iz prijelomne femi-

161 Zamišljanje nacije kroz lik žene, i najčešće majke, nije, dakako, ekskluzivna karakteristika ruske i sovjetske kulture. Kako navodi N. Yuval-Davis u knjizi *Rod i nacija*, a ishodeći iz temeljnih teza o presudnoj ulozi žena u biološkoj reprodukciji nacije, žene utjelovljuju granice koje označavaju granice kolektiviteta (Yuval-Davis 2004: 65; usp. Vidmar Horvat 2017: 212) te kulturu reproduciraju međugeneracijski (ibid.: 90): „Lik žene, često majke, u mnogim kulturama simbolizira duh kolektiviteta, bila to Majčica Rusija, Majka Irska ili Majka Indija. Simbol Francuske revolucije bila je ‘La Patrie’, žena koja rađa; na Cipru, uplakana izbjeglica na plakatima uz ceste bila je utjelovljenje boli i bijesa grčke zajednice na Cipru nakon turske invazije. U seljačkim je društvima ovisnost ljudi o plodnosti ‘Majke Zemlje’ nedvojbeno pridonijela bliskoj povezanosti zajedničkog teritorija, zajedničkog identiteta i žena. No žene i na druge načine simboliziraju kolektivitet. Kako je istaknula C. Enloe (1990), muškarci odlaze u rat navodno radi ‘ženeidjeca’. Žene su u kolektivnoj svijesti povezane s djecom i stoga s budućnosti kolektiviteta, kao i obitelji” (ibid.: 64). Pozivajući se na L. Irigaray, Vidmar Horvat kaže: „ono što je majka uvijek za dijete, to je žena uvijek za naciju” (ibid.: 28).

162 Konstrukt Majke Domovine genealoški seže u starorusku predodžbu o majci-vlažnoj zemlji (rus. *mat'-syra zemlja*). Predodžba o Rusiji u okvirima spomenutoga konstrukta utjelovljuje se u slikama prirode, ali se konstrukt također povezuje – zbog imanentnih mu karakteristika ranjivosti, patnje, suosjećanja, emocionalnosti i strpljenja – s likom Bogorodice. Prototip je toga lika u kasnosovjetskoj ruskoj književnosti Matrena iz Solženicynove pripovijesti *Matrenin dvor* (1962), a konstrukt je od ključne važnosti u narativnim strukturama i svjetonazorskim idejama tzv. seoske proze (rus. *derevenskaja proza*). U Rasputinovo antologijskoj pripovijesti *Opraštanje s Materom* (*Proščanie s Mate-rom*, 1979) glavna je junakinja, starica Dar’ja, izvanremenski (ili, točnije, transvremenski) lik, ona je mitska majka preseljena iz stare Rusi u sovjetsku Rusiju: „Svoj točni uzrast nije znala, niti ga je itko znao, jer je ta točnost ostala tijekom krštenja, u crkvenim zapisima, koje su negdje odnijeli – nemoguće je o tome išta saznati“ (Rasputin).

163 Predodžbe o Rusiji kao o „domu Bogorodice“ odnose se na osobitu, specifičnu duhovnu povezanost Rusije s božanskim ženskim načelom, pa je primjerice Berdjaev pisao da rusko pravoslavlje nije toliko vjera u Isusa Krista koliko u Bogorodicu (cit. prema Rjabov 2001: 114), a V. Solov’ev je mističnu, zagonetnu rusku dušu utjelovljavao u liku Sofije, kao Premudrosti Božje. U kasnosovjetskoj se kulturi vrlo zanimljiva varijanta tog odvojka mitološkoga narativa nalazi u gotovo zaboravljenom feminističkom samizdatskom časopisu *Žena i Rusija* (*Ženščina i Rossija*, Pariz, 1980), gdje se upravo Bogorodica nadaje kao figura koja čuva simbolički potencijal otpora prema bespolnom *homo sovieticusu* (Goričeva 1980: 24; usp. Lugarić 2016b). Upravo je tradicionalna predodžba o Bogorodici u spomenutom almanahu onaj ideal kojemu teži nova sovjetska žena.

164 V. poglavlje o *Anni Kareninnoj* u ovoj knjizi.

nističke studije Simone de Beauvoir o ženi kao drugom i/ili drukčijem spolu (*Le Deuxième Sexe*, 1949), ona nije „nesavršen muškarac“ ili „usputno biće“ nastalo iz suvišnoga Adamova rebra, ona nije Drugo muškarca, nego upravo suprotno – ona je Subjekt i Apsolut. Samoubojstvom je Anna Karenina izgubila bitku, ali je dobila rat: njezinim je, a ne imenom Vronskog, Tolstoj nazvao svoj roman (konačno, samoubojstvo se do određene mjere može iščitavati i kao iskaz njezine slobodne volje), a Vronskij je, premda pretvoren u povijesni subjekt, taj čija je sudbina ostala nerazriješena odlaskom u rat (čija je žrtva postao, primjerice, u citatnoj igri u novopovijesnome romanu hrvatskoga pisca Nedjeljka Fabrija *Smrt Vronskoga* iz 1994).<sup>164</sup>

U takvim i sličnim umjetničkim konceptualizacijama žena simbolizira i duševnu i fizičku snagu; upravo će takva ruska žena spasiti Rusiju (v. Rjabov 2001: 121). Nasuprot tomu, muškarac je promjenjiv do nemoćnosti. Kao što navodi J. Hubbs, „figura žene kao one koja je sveta i koja iskupljuje, kao one koja je riznica u formi *agape*, zauzima središnje mjesto u ruskoj književnosti 19. i 20. stoljeća, u književnosti koja je bila glavna pozornica za političke, društvene i religijske težnje obrazovanih slojeva. Žudnja za ženom-spasiteljicom izražava se u stalnom naglašavanju etičke snage dobre žene, kao i u odbijanju razmatranja vrlina muškog junaštva. Muški se identitet vidi kao nepostojan, slučajan, postojan samo u

onostranom svijetu ideja, neukorijenjen u 'stvarnom' svijetu. S druge strane, žena se smatra temeljem stabilnosti, života, rasta, *ličnosti* (individualnosti) same. Ona je 'cijela' (*cel'naja*), dok je muškarac neurotičan, raskomadan" (Hubbs 1988: 231).<sup>165</sup>

Kultura sovjetskoga razdoblja u tom je smislu bila izuzetno dinamično semiotičko prostranstvo: u različitim fazama razvoja sovjetske civilizacije rodna se politika mijenjala ili u smjeru slamanja uvriježenih (predrevolucijskih) rodni stereotipa ili u smjeru stvaranja novih.<sup>166</sup> U ovom me poglavlju zanimaju prije svega oblici reprezentacije matrifokalnoga mita o ruskoj ženi u književnim tekstovima takozvanoga kasnog socijalizma (razdoblje nakon Stalinove smrti 1953. i Hruščevljeve kritike kulta ličnosti na 20. sjednici Komunističke partije 1956.), koji je, u cijelosti promatran, bio razdoblje intenzivne reinterpretacije „starih“, nedjelotvornih mitova sovjetskoga razdoblja te stvaranja novih.

U teorijskom smislu rad se bavi složenim pitanjem odnosa književnoga teksta i mita (velik broj istraživanja to pitanje promatra iz perspektive utjecaja mita na književnost, pa se mit promatra kao ona diskurzivna praksa koja leži u temeljima kasnijeg razvoja književnoga kanona i složenih književnih vrsta). Nema sumnje da u književnome tekstu, koji u većoj ili manjoj mjeri nosi obilježja vremena svoga nastanka, mit gubi svoju izvanpovijesnost: u mit „ulazi“ povijest te on u književnome tekstu navlači prerađen, neomitološki svlak. Ipak, izvan-tekstualne (kontekstualne) okolnosti povezane s književnim tekstovima koje ovdje analiziram, zanimat će me samo u onoj mjeri u kojoj se u tim tekstovima više ili manje otvoreno očituju rodni odnosi relevantni za vrijeme njihova nastanka (*Majstor za dame* s početka 1960-ih, *Tjedan kao tjedan* s kraja 1960-ih i *Vrijeme noć* s početka 1990-ih). Pritom se, naravno, ima na umu ne samo uvjetna priroda odnosa između književnoga teksta i izvanknjiževnoga konteksta nego i „dvostrukost“ (ili, točnije, „dvosmjernost“) prirode toga odnosa: kao što je pisao Mihail Bahtin (i niz drugih istraživača nakon njega), svijet koji nas okružuje istodobno je i onaj koji je oblikovan („stvoren“) u književnome tekstu, ali i onaj koji povratno oblikuje („stvara“) taj isti svijet te utječe na naše poimanje njega (Bahtin 1975: 401-402).

Nadalje, na teorijskoj razini poglavlje kani pokazati da je ključna razlika između mita i književnosti u tome što se u književnom tekstu uvijek (ili barem u pravilu) osjeća glas instance koja reprezentirani svijet posreduje (u formi bilo implicitno bilo eksplicitno prisutnog pripovjedača i/ili govornika), dok struktura mita vrlo rijetko uključuje i perspektivu određenog adresanta (u ovoj analizi o toj odsutnosti svjedoče primjeri prikaza matrifokalnoga mita u tekstovima u časopisu *Rabotnica*). Ta razlika ima krucijalno značenje u načinima na koje je prikazana zbilja oblikovana. Naime, taj posrednik između autora i svijeta koji je oblikovan (i koji povratno oblikuje taj isti svijet) uvijek ima – barem u određenoj mjeri – subjektivno, često i otvoreno vrijednosno gledište, kakvo o autorskoj smisaonoj poziciji te vrijednosnoj poziciji pripovjedača govori posredstvom stila te niza drugih književnih postupaka.<sup>167</sup> U književnome je tekstu prikazana stvarnost uvijek „po-

165 Ovomu vrijedi dodati i važnu primjedbu E. Rutten o tome da u analizama ženskih likova (Rutten se analitički usmjeruje na ikoničke predodžbe „Rusije kao nevjeste“) ne valja zaobilaziti čimbenik muške perspektive/muškoga junaka. Naime, čak i kada je eksplicitno izražen muški junak odsutan, „nemoguće je raspravljati o femininim reprezentacijama Rusije bez uzimanja u obzir muške perspektive iz koje su te reprezentacije potekle. (...) Zbog toga analiza metaforičkih reprezentacija Rusije kao nedostupne voljene žene neizostavno uvlači u diskusiju muške kategorije“ (Rutten 2010: 14). To što se u svom istraživanju ne bavim detaljno muškim binarnim oponentom ne umanjuje njegovu epistemološku važnost u konstrukciji ženskoga lika (o čemu će poslije biti nešto više riječi).

166 I. Dyhovičnyj, režiser ruskog filma *Prorva* (1992), smještenog u tridesete godine prošloga stoljeća, u kojem žena figurira kao poguban simbol sovjetske vlasti, u intervjuu vrlo zanimljivo kaže da je „boljševička ideja započela od uništavanja spola“ (Dyhovičnyj 2009), odnosno spolnih/rodni razlika.

167 Spomenuto se može promatrati i iz perspektive različitih kronotopa na podlozi kojih se prostire mit s jedne, a književni tekst s druge strane: dok je za mit karakterističan istodobno izvanvremenski i transvremenski, također i izvanprostorni i transprostorni kronotop (svojevrsan temporalno-spacijalni „vakuum“, odnosno vrijeme i prostor koji su mogući uvijek i svugdje), u književnom je tekstu, kao što je pisao i M. Bahtin, konkretan, temporalno i spacijalno omeđen kronotop od ključne važnosti u određenju njegova stila, žanra i smisla („ulazak u sferu smisla odvija se kroz vrata kronotopa“, Bahtin 1975: 406) te u njemu prikazane slike čovjeka.

sredovana“, „prelomljena“ kroz pripovjedačevu vizuru. U književnim se tekstovima Grekove, Baranske i Petruševske ta prisutnost subjektivne točke gledišta očituje u temi tjelesnosti (tijelo je, konačno, u trijadnoj vezi žena ↔ tijelo ↔ majka središnji predmet politizacije

168 Silovanja žena tijekom ratova svjedoče o tome da je tijelo žene, između ostalog, „maskulina (patrijarhalna) fantazija o simboličkom teritoriju“ (Matešić, Slapšak 2017: 257), što ujedno govori o tome da se „lokacija“ žene i ženskoga vidi upravo u njezinom tijelu [o tom ću aspektu upisivanja rodni razlika govoriti u drugom dijelu poglavlja, kao i u poglavlju o (post)modernom majčinstvu kod L. Ulicke, usp. također Lugarić 2016b].

169 Upućujem na studiju *Ruska ženska autobiografija: osobno i javno* A. Vidić za detaljniji prikaz ženskoga autobiografskog pisma kroz analizu opreke osobnog i javnog (Vidić 2016).

170 Bez obzira na to što je socijalizam imao nesumnjive emancipacijske učinke u nizu područja svakodnevice (v. primjerice V. Tomšić u Vidmar Horvat 2017: 47), organizaciji javne i privatne sfere života, složila bih se s tezom o tome da stvarna ravnopravnost žena, unatoč tomu što su one imale pravo da slobodno odlučuju o nizu pitanja, pa i o reprodukciji, u socijalizmu nije ostvarena (o tome govore i tekstovi koje analiziram u drugom dijelu poglavlja). Kao što navodi K. Vidmar Horvat pozivajući se na R. Salecl, ženama u socijalizmu je bila posvećivana posebna pozornost prije svega zato što su mogle biti majke (Vidmar Horvat 2003: 29), što je ipak imalo prilično jasnu političku agendu: „socijalistički projekt ističe žensko javno djelovanje s namjerom da ga modelom majčinstva liši društvene (i političke) snage“ (ibid.: 17). Autorica ističe i niz drugih vrijednih zapažanja o sličnostima i razlikama u javnom portretiranju majki na kapitalističkom Zapadu i socijalističkom Istoku: primjerice, „dok je u kontekstima zapadnoga (američkoga) društva to štovanje podvrgnuto rodnoj konsolidaciji podjele rada prije Drugoga svjetskog rata te stabiliziranju (fantazija) o društveno-seksualnom poretku sa snažnim očinskim likom i kućanskim likom domaćice posvećene obitelji, u kontekstima socijalističkih društava glorificiranje lika majke čvrsto je smješteno u političko-ideološko discipliniranje kolektivnoga subjekta – spolno-seksualne dimenzije su u tom kontekstu manje istaknute. To, daka-ko, ne znači da se u kontekstu kolektivnih reprezentacija majčinstva nije obavljao ideološki posao (patrijarhalnoga) definiranja žene i ženskosti. Komunistička politika roda u tom je smislu bila utemeljena na implicitnoj repatrijarhalizaciji društva“ (Vidmar Horvat 2017: 30). U tom je kontekstu korisno podsjetiti na „inauguralni feminizam“ kao jednu od u suštini antifeminističkih formi, kojim G. Bosanac opisuje onaj skup shvaćanja koji pretpostavlja da „feminizam više nema smisla“ zbog postignute ravnopravnosti u socijalističkim društvima: „Inauguralni feminizam“ stvorio se u društvenoj situaciji u kojoj je patrijarhalna matrica i nadalje opstala, a žene su osim te matrice na sebe primile teret zapošljavanja, materinstva, karijere i obitelji“ (Bosanac, po Adamović 2010: 225).

171 Časopis *Rabotnica* jedan je od najdugovječnijih, ujedno i zanimljivih zbog toga što je prvotno zamišljen, na inicijativu samog Lenina, kao sredstvo propagande radničkih prava i posebice u zaštitu interesa ženskoga radničkog pokreta. Objavljuje se od 1914. (prvi brojevi su konfiscirani) te redovito od 1917. do danas. Od 2001. prenamjenjuje se njegova uloga: od ženskog časopisa postaje obiteljski časopis (što je samo po sebi, u kontekstu rodne problematike i primarne artikulacije žene kroz polje obiteljskoga života, zanimljiva reartikulacija adresata). Ovdje časopis koristimo u svoj složenosti njegove uloge u semiotičkom prostanstvu kulture: oni su s jedne strane polje „društvenoga bilježenja javnoga i privatnoga života u određenom povijesnom razdoblju“ (Vidmar Horvat 2017: 17), ali i kreativni akter „koji brojnim uredničkim, institucionalnim i novinarsko-žanrovskim tehnikama zapisivanja i popisivanja, dakle prezentiranja, tom životu i ideološki daje značenje, to jest re-prezentira ga“ (ibid.: 17-18). Časopise promatram kao medijske zapise koji u bitnoj mjeri oblikuju društvenu fikciju „koja stvarnost (...)

u većini kultura)<sup>168</sup> te u isticanju prava na pripovijedanje iz perspektive osobne zamjenice ja, što je praćeno naglašenom samorefleksivnošću (Mar'ja u *Majstoru za dame*, Olga u *Tjednu kao tjednu*, Anna u *Vremenu noći*). Sva su tri teksta pisana (pseudo)autobiografski, odnosno u dnevničkim oblicima pripovijedanja.<sup>169</sup>

## 2. (Kasno)sovjetska „nevolja s rodom“

Suprotno „ženstvenosti“ predrevolucijske Rusije, različiti su istraživači u boljševičkoj ideji i staljinističkoj kulturi pronalazili hipertrofiranu, hiperboliziranu maskulinitet (Naiman 1997; Rjabov 2001; Gurova 2008 itd.). Ipak, u onodobnoj se masovnoj kulturi upućivalo na ravnopravnost spolova te na zahvalan položaj žene u socijalističkom poretku.<sup>170</sup> U časopisu *Rabotnica*<sup>171</sup> u ožujku 1948, primjerice u tekstu „Žena u SSSR-u – velika snaga“ govori se o tome da je „Sovjetski Savez izjednačio muškarca i ženu u političkim pravima, on ju je učinio nezavisnom u ekonomskim odnosima“ te da je, sukladno tomu, „na visokoj poziciji u tajništvu CSPS-a<sup>172</sup> zaposlena žena“ (*Ženščina v SSSR... 1948: 1*). U tekstu K. Semenova „Socijalizam i obitelj“ (*Rabotnica*, br. 11, 1948) navodi se da ljubav u socijalizmu ima istinski ljudski sadržaj, razvija se i produbljuje pod utjecajem socijalističke kulture. Socijalizam je stvorio temelje za razvoj i procvat novoga tipa obitelji, temeljene na drugarskoj suradnji i ravnopravnosti obaju spolova. Socijalizam stvara istinski monogamnu obitelj, temeljenu na uzajamnoj ljubavi muškarca i žene (Semenov 1948: 12).

U tekstu „Međunarodni Dan žena“ (*Rabotnica*, br. 2, 1955) naglašava



se da je „sovjetski narod pod rukovodstvom Komunističke partije prvi put u povijesti čovječanstva u praksi riješio zadatak istinske ravnopravnosti žena“ (Ovsjannikova 1955: 11). Odjuga (1953/1956-1968) pak ženu stavlja u samo središte društvenih i kulturnih projekcija budućega razvoja, što je nesumnjivo bilo povezano (i) s intenzivnom pronatalitetnom politikom kao posljedicom velikih stradanja u Drugom svjetskom ratu: „žene su postavljene u središte Hruščevljeve politike, usmjerene na povratak domaćinske sfere na ‘normalno’“ (Kolchevska 2005: 115). Poslijeratna kultura oživljavala je kult majčinstva. Pritom se, ne valja zaboraviti, 1966. ponovno legalizira pobačaj, zabranjen 1936.,<sup>173</sup> što ženama daje ipak koliko-toliku moć nad reprodukcijom i vlastitim tijelom. Kontracepcijska sredstva, međutim, nisu bila dostupna pa je pobačaj bio najčešći način kontracepcije, što ponovno svjedoči o dvojnoj prirodi ženskog nadzora nad vlastitim tijelom: pobačaj je duboka tjelesna i psihička trauma, pa se žene nerijetko odlučuju na porođaj kako bi traumu izbjegle. Ipak, od žene se očekivalo da ima važnu ulogu i u javnoj sferi, na poslu te osobito u političkim organizacijama. Kolchevska navodi da su žene 1956. „činile 45 posto sovjetske radne snage te [...] bile ključne radnice u obrazovanju, znanosti, trgovini, javnim službama i lakoj industriji. Unatoč tome metafora ‘staklenoga plafona’ može se primijeniti na rusku ženu u poslijeratno doba s obzirom na to da su se žene uspinjale do visokih upravljačkih ili profesionalnih pozicija u samo nekoliko ekonomskih sektora (primjerice, u tekstilnoj industriji, zdravstvu i obrazovanju)“ (ibid.). Žene su, kao što je pisala O. Gurova, masovno sudjelovale u proizvodnom procesu, pa se posljedično „iz sfere junačkoga i iznimnoga rad pretvorio u svakodnevnu praksu te je, kao takav, postao dijelom sustava vrijednosti“ (Gurova 2008: 83). Paralelno sa spomenutim ženu se zapravo vraća kući: „Daleko od izazivanja tradicionalnih rodnih odnosa, Hruščevljevi govori i politika nakon 1958. zapravo su nanovo institucionalizirali žensku odgovornost za domaćinsku sferu kao prirodan poredak stvari. Unatoč partijskom propagiranju jednakosti niz istraživanja pokazuje da su se i on i njegovi

puleni držali stereotipnih rodnih razlika: pretpostavljali su da ženina biološka uloga majke determinira njezinu primarnu odgovornost za *byt* [svakodnevni život], te su sa ženama povezivali niže razine političke svijesti i racionalnosti“ (Susan Reid, cit. po Kolchevska 2005: 117). Iz spomenutog proizlazi da je ženi na koncu pripadala i kućanska i javna sfera (pritom dom djeluje kao prostor odmora, v. primjerice, Vikulina) – stoga ne iznenađuje da su u onodobnoj umjetnosti i popularnoj kulturi žene često prikazivane kao znanstvenice ili spisateljice, ili, pak, potrošačice (o čemu govori i poglavlje o ženi kao potrošačici i čuvarici granica priličnog u ovoj knjizi). Istodobno je, međutim, vizualni prikaz majke s djetetom često zastupljen simbol mira i sretnog života u socijalističkoj državi, koji ima gotovo bez iznimke ideološko političko poslanje – pa se naglašava nadmoć socijalističkog sustava nad kapitalističkim

---

javnosti istovremeno proizvodi i upravlja njome” (ibid.: 71). Budući da slika svijeta koju ženski časopisi prikazuju, kako navodi M. Ferguson, „govori o tome da svaka pojedina žena nije toliko dio društva kao cjeline, nego je dio *svoga* društva, dio je ženskoga svijeta” (cit. po ibid.: 18), oni, kao što točno primjećuje Vidmar Horvat, „funkcioniraju kao društvene fikcije” (ibid.: 18); oni se „i vizualno i diskurzivno uspostavljaju kao ideološka polja koja čitateljicu konstruiraju kao subjekt ženskoga roda, dakle kao subjekt opterećen društveno određenim ulogama i kulturno konstruiranim identitetima koji se u određenom razdoblju shvaćaju kao tipično ženski, identiteti koji ekskluzivno pripadaju ženskom rodu” (ibid.). Na vrlo zanimljiv način analizu u ovom poglavlju može nadopuniti istraživanje K. Woodward, koja je na primjeru analiza reprezentacije žena u britanskom časopisu *She* početkom 1990-ih, gdje se, unatoč prikazivanju i samohranih majki kao pozitivnih, a nezaposlenih majki kao negativnih figura, i dalje nadaže da je majčinstvo „ekskluzivan ženski identitet koji se smije slaviti” (Woodward 1997: 271).

172 Akronim se odnosi na „Vsesojuznyj central'nyj sovet professional'nyh sojuzov“ (Svesavezni središnji savjet profesionalnih udruga). Djelovao je u Sovjetskome Savezu od 1918. do 1990. kao središnje mjesto rukovođenja i koordinacije sovjetskih profesionalnih organizacija.

173 Kako navodi Sh. Fitzpatrick, zakon koji je zabranio pobačaj odnosio se je i na neke druge teme povezane s organizacijom obiteljskoga života: proces razvoda bio je otežan (i svaki sljedeći razvod morao se plaćati većim iznosom – prvi – 50 rubalja, drugi – 150, treći i svaki sljedeći – 300 rubalja), alimentacija je rasla proporcionalno s brojem djece, a zatorska kazna zbog neplaćanja alimentacije narasla je na dvije godine, naposljetku, žene sa sedmero djece primale su po 2000 rubalja godišnje tijekom pet godina, s dodatnim „prihodima“ za svako sljedeće dijete (do jedanaestog) (Fitzpatrick 1999: 152).



(gdje su djeca neuhranjena i prepuštena ulici jer su žene zaposlene po cijele dane) ili promoviraju socijalističke rodne politike ili pak ističe središnja funkcionalna uloga Stalina ili Lenina u ukazivanju pravoga puta u odgajanju djece za „svijetlu budućnost” (v. Prilozi 1-3).



Prilog 5. 1. *Rabotnica*, siječanj 1953.



Prilog 5. 2. *Rabotnica*, veljača 1948. „Žena u SSSR-u – velika snaga“

U već spomenutom tekstu „Žena u SSSR-u – velika snaga“ (*Rabotnica*, br. 2, 1948) navodi se da su reprezentativne prakse žene u društvu neodvojive od njezine majčinske uloge: „U Sovjetskom Savezu, kao nigdje drugdje na svijetu, veliča se uloga majke-odgojiteljice djece. Majke s više djece od države primaju veliku materijalnu pomoć, dobivaju visoke državne nagrade. Njih više od 20 000 na grudima nosi Zlatnu zvijezdu. Više od dva milijuna majki primilo je orden i medalje Majčinska slava i Medalja majčinstva“ („Žena u SSSR – velika snaga“ 1948: 2).<sup>174</sup> U tekstu „Međunarodni Dan žena“ (*Rabotnica*, br. 2, 1955) kaže se sljedeće:

Komunistička partija i sovjetska vlada brinu se o ženi. One su je učinile pismenom, kulturnom, u ruke su joj dale profesiju, okružile su pažnjom ženu-majku i njezinu djecu. (...) Razgranata mreža rodilišta, dječjih vrtića, jaslica, sanatorija i pionirskih kampova omogućuje sovjetskoj ženi da aktivno sudjeluje u proizvodnome radu i društvenim aktivnostima, pomaže majkama da podižu zdravu i sretnu djecu (Ovsjannikova 1955: 11).

Briga o domaćinstvu i odgoj djece prikazuju se kao isključivo ženske obaveze i funkcije koju je društvo namijenilo ženi: „Stvar je časti žene-majke da mlade uči ljubavi prema radu, hrabrosti, sposobnosti da nadiđu sve prepreke, vjernosti sovjetskoj Domovini“ (ibid.: 11).<sup>175</sup> U javnosti je žena, kao što je upućivala i istraživačica M. Abaševa, bila prikazivana kao „sve“ – savjesna radnica, uzorna majka i vješta domaćica (Abaševa 2001: 32). Ona je bila elegantna i dobro odjevena građanka, no istodobno i zaposlena domaćica (Gurova 2008: 84; usp. i Kelly 1994: 343, 344; Vikulina). Ovdje navedeni primjeri jasno upućuju na to da se matrifokalni mit o pravilnoj ruskoj ženi – usporedno sa suprotnim narativom, gdje 1917. godina nije značila samo oslobađanje od carske vlasti, nego i oslobađanje žene iz, kao što je isticano na popularnom političkom plakatu iz 1922., „ropstva kuhinje“ (*Dolj kuhonnoe rabstvo!*, odnosno *Dolje kuhinjsko ropstvo!*) – u bitnoj mjeri provlači sovjetskim kulturnim poljem i određuje dinamiku institucionaliziranih rodni odnosa. U okvirima toga dinamičkoga kulturnog sustava poslovi domaćice promatrani su kao malograđanske obaveze koje odvlače ženu od politički važnijeg puta izgradnje komunizma. Međutim, kao što pokazuju primjeri iz časopisa *Rabotnica*, sakralizacija je materinstva u

174 Nagrade za majke većeg broja djece primale su znatnu financijsku potporu od države još od prihvaćanja zakona koji je zabranio pobačaj u svibnju 1936. Različite aspekte provođenja te odluke u praksu v. Fitzpatrick 1999: 155-156.

175 Iznimna uloga sovjetske vlade u kreiranju slike pasivnoga ženskog subjekta naglašava se osobito u tekstovima u kojima se govori o rađanju djece, i to posebice u tekstovima o bezbolnim porođima. U „Reprezentaciji roda u sovjetskoj fotografiji ‘odjuge’“ E. Vikulina upućuje na iznimno zanimljivu i u kasnosocijalističkoj kulturi vrlo popularnu praksu „novorođenačkih pisama“, primjerice „Rođena sam 23. 3. 1955. Svojoj majci nisam priuštila bol zahvaljujući razvoju sovjetske znanosti i odvažnosti liječnika koji su u praksu uveli sredstva koja porod čine bezbolnim. I zato vam govorim ‘Zdravo!’ Mirel’ Blan“ („Sovetskiy Sojuz“, br. 6, 1955). U tom i drugim sličnim primjerima govori se o tome da je upravo sovjetska država, ili točnije – razvoj sovjetske znanosti i medicine koji je omogućio bezbolan porod – olakšala ženama da se odluče na majčinstvo. Tekst Vikuline prenosi ovakav opis buduće babinjače: „I svejedno je njezino lice prekrasno... Nikakve muke nisu dovoljno jake da bi na njezinu licu ugasile mudro i ponosno svjetlo Majčinstva. Da, ona je već Majka premda sama tajna rađanja još nije završena. Pogledajte kako je hrabra, strpljiva, mirna. Da, mirna, premda je razdiru kričci njezinih usahljih usta. Naturalizam? Ne. Slika. Sveta slika majke, koja je spremna sve podnijeti, sve pretrpjati, samo kako bi njezino dijete došlo na svijet, na sunce... I, evo, on je rođen – još jedan novi čovjek na zemlji. Rodio se, živi, raste, tijelo njezina tijela, krv njezine krvi. Majka mu je dala život. Majka štiti taj život. Rasti, Čovječe“ (Kononenko 1962, po ibid.). U tekstu *Porod bez boli* B. Šubina prenosi priču trudne Vale N. Središnji je simbolički kapital toga narativa u netaknutoj frizuri, motivu koji govori o tome koliko je porod bezbolan: „Trudovi su bili rijetki, slabi, no već su bili sveprisutni. U prijemnoj je ambulanti, istuširavši se, pred zrcalom pažljivo raščešljavala kosu“ (Šubin 1962: 23; istaknula D. L. V.). Valja razgovarati sa starijom ženom koja je ohrabruje: „Ne boj se. Rukama se osloni o stol i trpi“ (ibid.: 23). Ipak, zahvaljujući razvoju sovjetske znanosti, odnosno razvoju narkoze (rus. *Narkoznyj apparat preryvistogo potoka*), koji, smišljen 1960, nosi naziv NAPP-60, cijela priča ima ugodan svršetak: „Porod je trajao oko jedan sat. Bio je to neobičan porod. Valja je svako malo licu prinisila masku. I svaki se put, probudivši se, smješkala i smijala. U pauzama između trudova Valja je mirno razgovarala s liječnicima i izvršavala sve njihove molbe. Potom se začuo glasan krik dječaka. Podigavši se kako bi pogledala sina, Valja je *makinalno popravila kosu. Frizura je bila netaknuta*“ (ibid.; istaknula D. L. V.).



Prilog 5. 3. *Rabotnica*, veljača 1953.

kasnosocijalističkoj kulturi također prisutna kao važan čimbenik na putu prema „svijetloj budućnosti“. Bez obzira na to što je žena prepoznata kao ekonomski i politički subjekt, njezina je majčinska uloga – i u biološkom i kulturološkom smislu – imala središnje mjesto u kulturnim modelima poststalinizma. Sovjetski se rodni (neo)mit (točnije: sovjetski mit o rodnoj ravnopravnosti), usudila bih se tvrditi, razvijao na sličnoj, lako prepoznatljivoj tradicionalnoj binarnoj podlozi rodnih politika tradicionalne ruske kulture, gdje je prostor žene – prostor doma, privatni prostor, dok muškarcu pripada javna sfera.<sup>176</sup> Stoga bih se složila s Ksenijom Vidmar Horvat, koja analizom primjera iskustava iz domaćeg socijalizma dolazi do zaključka da je „socijalistička obaveza vezana uz rodno oslobođenje žena bila dvojbena ideološka priča koja je ženu i njezino tijelo učinila poligonom za borbu potlačenoga nacionalizma i želje za kontrolom stanovništva“ (Vidmar Horvat 2017: 30).

Dosad spomenuto u ovom sažetom prikazu upućuje i na sljedeće: 1. Mit o ruskoj ženi navukao je neomitološki svlak i u sovjetskoj kulturi, gdje je ideja rodne ravnopravnosti bila važan čimbenik političkoga projekta društvene preobrazbe u duhu socijalizma. Premda je sam Lenin govorio da će „odsad kuharica upravljati državom“, u središtu je sovjetskoga (neo)mita – kao i u tradicionalnoj ruskoj kulturi – njezina uloga u reprodukciji nacije, što uključuje prvenstveno dom kao mjesto ženine samoaktualizacije, a manje njezinu političku i društvenu ulogu u razvoju svijetle budućnosti. Mitologiziranje majčinstva vezivno je tkivo ruske i sovjetske kulturne povijesti te se u tom smislu ono doista nalazi „onkraj“, s onu stranu povijesti. Razlika je (samo) u tome kakva se moć pripisuje ženi kroz lik majke u različitim povijesnim razdobljima no samo hipostaziranje majčinstva je ahistorijsko (v. analizu Vidmar Horvat u poglavlju „Transverzale majčinstva“, a u kontekstu razlike između socijalizma i postsocijalizma). 2. Različite kulturne konceptualizacije roda – koje su s vremenom naturalizirane u toj mjeri da su prihvaćene kao biološki urođene subjektu – nositeljice su različitih, arbitrarnih političkih, filozofskih i društvenih svjetonazora.

Navedeni primjeri, naravno, nemaju namjeru iscrpiti niz označenih, povezanih s označiteljem „ruska/sovjetska žena“ i njegovim matrifokalnim mitološkim reinterpretacijama u kasnosocijalističkoj kulturi, nego, vjerujem, upućuju i na općenitije principe funkcioniranja politika regulacije rodnih identiteta (Judith Butler), odnosno upućuju na

to da se značenje „ženskoga“/rodnoga ostvaruje u nizu praksi čiji je cilj stvaranje, manifestacija i, konačno, očuvanje cjelovitoga rodnog identiteta. U tom smislu ovdje zastupam tezu o temeljnom performativnom karakteru

176 U časopisu *Rabotnica* često se susreću tekstovi o „majkama Rusije“, primjerice o Anni Savaļevnoj Aleksahinoj, majci desetorice sinova i dviju kćeri, prvoj primateljici ordena Majka-junakinja (br. 7, 1974), te o „podvizima majki“, primjerice o Alaksandri Derevskoj, koja je udomila i odgojila 48 djece različite nacionalnosti (*Rabotnica*, br. 12, 1974; usp. Yuval-Davis 2004: 45-46).



roda, o rodu kao kulturnom performansu,<sup>177</sup> koji pretpostavlja da „ne mora biti ‘činioca iza čina’, već da se činilac na različite načine konstruiše činom i kroz čin“ (Batler 2010: 287), kao i tezu o citatnoj prirodi identiteta, odnosno tezu prema kojoj ne postoji neki esencijalni „metaidentitet“ na temelju kojega se tada razrađuju politički interesi i političko djelovanje (ibid.). Drugim riječima, ovdje smatram da identiteti ne postoje „unaprijed“, odnosno izvan i „prije“ kulturološki utvrđenih dominantnih okvira, pri čemu u ovom slučaju citatnim pratekstom, odnosno temeljnim epistemološkim okvirom koji uspostavlja diskurzivno okružje za konstruiranje rodnih identiteta, smatram matrifokalni mit o ruskoj ženi. Naime, ako, kao što je pisala Beth Holmgren, „ono što označava rod [...] postaje složen pokazatelj nečijeg odnosa prema državi“ (Holmgren 1993: 12) i ako se, kao što su pisali brojni istraživači na utabanoj stazi teorije rodnih politika Judith Butler, rodne razlike stječu, a nisu prirodene,<sup>178</sup> tada isticanje matrifokalnoga čimbenika ruske i sovjetske kulture treba promatrati kao onu temeljnu praksu čiji je cilj fabrikacija koherentnoga kolektivnoga rodnog identiteta. Drugim riječima, majčinstvo se može razumijevati kao važan i složen politički trop. „Dvojnost“ uloge žene u (post)staljinsko vrijeme (žena je važan politički i ekonomski subjekt, ali prije svega majka i odgojiteljica djece), ono što Vidmar Horvat opisuje kao prepredeno socijalističko otkriće u idolatriji žene (Vidmar Horvat 2017: 17), te s njom povezana politika rodne (mito)poetike osobito se zanimljivo očituju u okvirima shvaćanja mita kao Drugoga/stranoga, o čemu će više riječi biti u sljedećem poglavlju. Naime, ako mit artikulira ono što je „drugo, što nije dijelom egzistencijalne, intelektualne, kulturne ili povijesne pozicije pojedinca“ (Baeten 1996: 24) te u društvenom smislu funkcionira kako bi omogućio „identifikaciju i klasifikaciju onih aspekata čovjekove egzistencije koji su promatraču *strani*“ (ibid., istaknula D. L. V.), tada se u analitičkom smislu može otići i korak dalje te matrifokalni mit o ruskoj ženi tumačiti kao upravo ono Drugo, ono strano subjektu na kojeg se sam mit referira, čiju prirodu/bit/sadržaj tobože precizno, točno i vjerodostojno opisuje. Ovdje nam, dodajmo, može biti korisna i povezanost između konstrukcija kulturnih identiteta (u njihovoj, po Stuartu Hallu, fluidnosti i međusobnoj isprepletenosti) koju Yuval-Davis primjećuje: „Identiteti – individualni i kolektivni – su specifični oblici kulturnih pripovijesti koje predstavljaju sličnosti i razlike između jastva i drugih, manje ili više postojano interpretirajući njihova mjesta u društvu. Često su vezani uz mitove (koji povijesno mogu i ne moraju biti točni) o istom podrijetlu, te za mitove o zajedničkoj sudbini“ (Yuval-Davis 2004: 62).<sup>179</sup>

### 3. Drugo mita/mit kao Drugo

Promišljanje mita iz aspekta njegove društvene i kulturološke funkcije, koje su predlagali istraživači poput Bronisława Malinowskog i Hansa Blumenberga, ovdje se nadaje kao zahvalan i produktivan teorijski okvir. U skladu s teorijom Malinowskog, mit je „svod moralnih, čak i praktičnih propisa, također sredstvo podupiranja društvene podčinjenosti“ (Malinovskij 1998: 99). U poimanju antropologa Malinowskog mit se ne povezuje toliko s okolnostima objektivne realnosti koliko s utvrđiva-

177 „Ako je unutarnja istina roda veštačka tvorevina i ako je istinit rod fantazija ustanovljena i upisana na površinu tela, onda izgleda da rodovi ne mogu biti ni istiniti ni lažni već se samo proizvode kao učinci istine diskursa o primarnom i stabilnom identitetu“ (Batler 2010: 278).

178 Butlerine teze na zanimljiv način (zanimljiv s obzirom na njegovo uvjerenje o spolnoj razlici kao „praznoj“ razlici) nadopunjuje S. Žižek u raspravi „Klasna borba ili postmodernizam? Da, molim!“, kada spolnu razliku razmatra u kontekstu razmatranja aporija (post)modernog pojma nacije, naime: „ni nacija ni spolna razlika nisu neposredna/prirodna prethodna pretpostavka koja je kasnije perlaborirana/posredovana radom kulture – njih obje prethodno pretpostavlja (postulira) (retroaktivno postulira) sam ‘kulturni’ proces simbolizacije“ (Žižek 2007: 116).

179 U smislu konstruiranja nacije, od žena se, kao što je istaknula i Yuval-Davis, često traži da nose to „breme zajedništva“ (Yuval-Davis 2004: 64) jer su i individualno i kolektivno postavljene kao simboličke nositeljice identiteta i časti kolektiviteta.



njem i kodifikacijom vjere; s opisom i provođenjem u životnu praksu moralnih principa, pri čemu ga čine praktična pravila koja usmjeruju čovjekovo ponašanje. Po njemačkom pak filozofu Hansu Blumenbergu u knjizi *Radovi na mitu* (*Arbeit am Mythos*, 1979; 2017), mit je čovjekova reakcija na anksioznost prouzrokovanu gubitkom horizonta, što je pak posljedica velikih evolucijskih promjena (primjerice, prenošenja životnoga prostora iz zaštićene tropske šume u savanu). Kod Blumenberga je mit pokušaj odbijanja „apsolutizma realnosti“ (njem. *Absolutismus der Wirklichkeit*) tako da se život obogati značenjima i njihovim interpretacijama. Naša nemoć da otkrijemo ili se suočimo s granicama (jer je novi svijet uvijek bezgraničan i neograničen) očituje se i u nemoći da tim novim svijetom estetski zavlada-mo. Mitotvorački procesi umanjuju našu tjeskobu i daju nam osjećaj kontrole nad novim okolnostima jer mit sve nepoznato, neugodno, strano i uvredljivo mijenja u prihvatljivo. (Upravo zbog spomenutog biva jasnije zbog čega se politike rodnih razlika čine vidljivijima u društvenim situacijama egzistencijalne neizvjesnosti i tjeskobe, primjerice, u poslijeratnim vremenima itd.; vidi također Kaminer 2014). Mit u Blumenbergovu tumačenju standardizira perspektivu i obećanje; njegova funkcija, dakle, nije u opisu stvarnosti, nego u činjenju nepredvidljivoga predvidljivim (upravo stvarnost reducira mit nauštrb te funkcije).

Spomenute definicije Malinowskog i Blumenberga s jedne strane nude inspirativan teorijski okvir za analizu načina na koji se čuvao, interpretirao, ali i preispisivao matrifokalni mit o ruskoj ženi u ruskoj književnosti poststalinjskoga vremena, a s druge se bez puno napora mogu povezati s prije spomenutim tezama o tome da kulturološke prakse osovljuju, konstruiraju i reguliraju rodne identitete. Naime, mit se može promatrati kao jedna od onih kulturoloških praksi koje nude epistemološki okvir i uspostavljaju diskurzivno okruž-je te konstrukcije i regulacije. Štoviše, kako je pisala Kathryn Woodward, „Što majčinstvo više tone u mit, to se više čini prirodnim i neminovnim identitetom žena“ (Woodward 1997: 250). Drugim riječima, mit kulturno i povijesno uvjetovano čini prirodnim, urođenim i neizbježnim. Pritom, ako se, oslonimo li se na teorije Malinowskog i Blumenberga, spomenuti mit ne može referirati na okolnosti objektivne stvarnosti (jer mit *propisuje*, a ne *opisuje*), nego upravo na arbitrarne (tj. biološki ne-prirodne) kulturološke procese konstrukcije rodnih identiteta, bit će zanimljivo vidjeti kako sprega Drugog, stranog u mitu i ispriповijedanog iskustva u književnome tekstu tvori osnovu, *mutatis mutandis*, pripo-

180 I. Grekova književni je pseudonim E. S. Ventcel' (1907-2002). E. Ventcel' doktorirala je tehničke znanosti te se, osim književnošću, bavila teorijom vjerojatnosti, teorijom igre, matematikom i pedagogijom.

181 N. Baranskaja (1908-2004) književnošću se počela baviti u zreloj dobi života, nakon što je 1958. pristupila grupi sovjetskih intelektualaca koji su odbili potpisati pismo osude B. Pasternaka. Pripovijest *Tjedan kao tjedan* jedno je od njezinih najpopularnijih ostvarenja. Ostali su njezini tekstovi *Žena s kišobranom – Žensčina s zontikom*, 1981. i *Dan komemoracije – Den' pominovenija*, 1989. i dr.

182 Prijelomnost se tekstova (a i relevantnost za ovu analizu) vidi ponajprije u tome što omogućuju argumentiranje teze o performativnoj prirodi roda jer se u rodnom smislu identiteti junakinja pripovijesti artikuliraju uz pomoć različitih umjetničkih postupaka koji manifestiraju svijest pripovjednog subjekta o društvenoj i kulturološkoj konstruiranosti roda, efektivno denaturalizirajući time i ranosovjetski i tradicionalni ruski mit o ruskoj ženi. Vrijedi nam također naglasiti da analiza ovih triju tekstova – premda vrijeme njihova pojavljivanja u ruskoj književnosti nije nevažna činjenica ni stvar slučajnih okolnosti – ovdje ne sugerira nužno neku linearnu putanju razvoja ženskog pisma u ruskoj književnosti općenito (premda se mogu i tako iščitavati, o čemu pišem kasnije), nego se oni promatraju kao tri načina, tri mogućnosti umjetničke reinterpretacije matrifokalnog mita o ruskoj ženi.

vjednih identiteta ženskih junakinja iz čije se perspektive ujedno i prikazuje ispriповijedani svijet. Analizirat ću tri ključna i po reprezentaciji ženskih subjekata u kasnosovjetskoj kulturi prijelomna književna djela, pripovijest *Majstor za dame* Irine Grekove<sup>180</sup> (1963), *Tjedan kao tjedan* Natalje Baranske<sup>181</sup> (1969) i *Vrijeme noć* Ljudmile Petruševske (1992),<sup>182</sup> i to prije svega iz vizure načina na koji su ti tekstovi u okvirima normi (pseudo)autobiografskoga (ili mogućega autobiografskog) pripovjednoga teksta razgrađivali Drugo, strano spomenutog mita te se njime usporedno koristili za izgradnju (konstruiranje) pripovjednog identiteta ženskoga subjekta.

#### 4. *Majstor za dame* (1963), *Tjedan kao tjedan* (1969), *Vrijeme noć* (1992)

Irina Grekova jedna je od spisateljica iz generacije „šezdesetaša“. *Majstor za dame* (*Novyj mir*, 1963), uz pripovijesti *Katedra* (*Kafedra*) i *Parobrod za udovice* (*Vdovyj porohod*), vjerojatno je najpoznatija, pa i ponajbolja (Brown 1982: 321) njezina pripovijest. Fabula je vrlo jednostavna: Mar'ja Vladimirovna, samohrana majka dvojice odraslih sinova, nakon svađe s njima u kojoj im zaprijeti da će ih napustiti, otići u Novosibirsk i iz protesta se udati, nezadovoljna činjenicom da stari, odlazi u frizerski salon i upoznaje „majstora za dame“, mladoga Vitalija.

Dojadio mi je sve, dojadio... I ova glupa kosa, ni tamo ni amo; poluduga, zapuštena... A koliko se sijedih pojavilo! I sve na nekim lošim mjestima, na primjer iza ušiju, ne kao kod drugih ljudi, oni elegantno sijede – na sljepoočnicama... Ja sijedim glupo, nedarovito. A ove kovrče na čelu koje sam sama radila! Sama sam ih, stara glupača, uvijala uvijačem. (...)

... Neću im kuhati ručak, neka se brinu sami o sebi...

A s ovom se kosom nešto mora napraviti. Ošišati se ili? Žalosno... Već je puštam oko tri godine, koliko će mi truda propasti... Ne, dosta je, ošišat ću se. „Ošišati se i započeti ponovno“ – tako je govorio moj otac. Nemirno je živio moj otac, do same je smrti sve htio „započeti“... „Ošišat ću se i započeti ponovno“...

– Odlazim – rekla sam mladićima (Grekova 1990).<sup>183</sup>

Njezini odlasci u salon, isprva motivirani željom za novom frizurom, s vremenom se počnu voditi željom za razvijanjem dubljih odnosa s mladićem, koji počinju nalikovati na odnos majke-zaštitnice i sina-štićenika. Saznaje se da je Vitalijev otac bio alkoholičar, a maćeha vjernica te da ih je Vitalij napustio i postao frizer kako bi zaradio za život. Mar'ja u tom odnosu počinje igrati ulogu odsutne Vitalijeve majke, kompenzirajući time osjećaj neuspjeha u odgoju vlastitih sinova. Vitaliju nedostaje formalnog obrazovanja, no vrlo je zainteresiran za kulturni razvoj (čita tekstove Belinskog), pa ga visokoobrazovana Mar'ja savjetuje u vezi s nužnom literaturom. Ona je, naime, agentica *kul'turnosti*, odnosno ono što bismo, rječnikom Yuval-Davis, mogli označiti kao subjekta koji kulturu reproducira međugeneracijski (Yuval-Davis 2004: 90). Idealizirana žena iz *Majstora za dame* sve je ono što je sovjetska žena mogla biti: snažna i suverena samohrana majka-znanstvenica – tj. žena koja je preuzela klasične muške uloge (ona je pokretljiva i moćna), odnosno u ekonomskom i političkom smislu suvereni subjekt. Kao i na razini fabule i na stilskoj je razini riječ o tekstu koji se odlikuje krajnjom ekonomičnošću pripovijedanja. Tekst je u jezičnome smislu lakoničan, a sama je autorica, konačno, u različitim prilikama isticala da se o suvremenom životu, koji u svojim tekstovima tematizira, ne može govoriti jezikom 19. stoljeća.

Natal'ja Baranskaja je tekstom *Tjedan kao tjedan* (1969, *Novyj mir*) debitirala u 61. godini života. Tekst je izazvao intenzivne reakcije publike (i u Rusiji i na Zapadu, gdje je pripovijest značila dokaz neuspjelosti emancipacijske sovjetske politike); u suvremenijim povijestima književnosti smatra se zrcalom ruskoga feminizma (premda ga, primjerice, Lejderman i Lipoveckij u svojoj integralnoj povijesti ruske književnosti druge polovice 20. stoljeća uopće ne spominju, 2003). U povijesnoj perspektivi promatran, pisan je u trenucima kada se „pravilna ženstvenost“ izjednačavala s majčinstvom, kao univerzalnim ženskim identitetom. Utoliko je posve očekivano što je glavna junakinja – kao i u tekstu Grekove – majka dvoje male djece. Zaposlena kao kemičarka-znanstvenica u institutu, Ol'ga Voronkova je, rodivši dvoje djece, jedina „ispunila plan“. Naime,

183 Ovdje se koristim korigiranom i prilagođenom verzijom prijevoda dviju studentica studija ruskoga jezika i književnosti, Nikoline Goričan i Ivone Lovrić, koje su u zimskom semestru akademske godine 2015/2016. pohađale moj kolegij Proza ruskih spisateljica.

okosnicu fabule čini demografska anketa za žene čiji je cilj saznati kako (kojim aktivnostima) sovjetska zaposlena žena ispunjava slobodno vrijeme, pri čemu se osobita pozornost poklanja ispitivanju ženina odnosa prema rađanju djece. Anketa provocira vrlo detaljnu i zanimljivu raspravu o statusu zaposlene žene u sovjetskome društvu. Neke žene ankete smatraju krajnje neumjesnom; neke, međutim, smatraju da se individualni život mora pokoravati općenarodnim interesima: „Trebamo tražiti izlaz iz ozbiljne, čak i opasne situacije – demografske krize“;<sup>184</sup> neke potvrđuju da je gotovo nemoguće uravnotežiti individualne i kolektivne potrebe; neke smatraju da državna politika bitno utječe na reproduktivnu politiku svake pojedinačne obitelji te ističu Francusku kao „primjer dobre prakse“. Neke, kao što upućuje Kaškarova (1996), izražavaju duboko nezadovoljstvo zbog prijedloga da se ženu materijalno nagradi zbog odluke rađanja djece jer smatraju da je takvo poistovjećivanje osjetljivih pitanja reprodukcije i ekonomskih mehanizama karakterističnije za sovjetskom društvu suprotstavljena kapitalistička uređenja.

Zahvaljujući raspravi o anketi saznajemo niz informacija iz privatnog života Ol'ginih kolegica s instituta – gotova svaka priča govori o izuzetnom naporu koji sovjetska žena (čak i ona u ekonomski stabilnijim situacijama, odnosno u bračnoj zajednici) ulaže na svakodnevnoj razini kako bi uspješno balansirala potrebe privatnog i profesionalnog života te kako bi – naposljetku – sačuvala ekonomsku samostalnost.<sup>185</sup> Ol'ga Voronkova je kao majka dvoje djece potencijalno najuspješniji adresat ankete te pokušava okončati diskusiju (odnosno „kokodakanje“, kako pejorativno raspravu nazivaju same sudionice) sljedećim riječima:

Podižem ruku („Pažnja!“) i pompozno se namjestim: „Drugovi! Dajte riječ višegodišnjoj majci! Uvjeravam vas da sam svoje dvoje djece rodila isključivo zbog državnih interesa. Sve vas izazivam i nadam se da ćete me pobijediti ne samo po količini nego i po kvaliteti proizvodnje!“ (Utorak, Baranskaja 1969).

Riječi koje su trebale zvučati humoristično i time upozoriti na besmislenost cijele ankete (način govora junakinje, gdje se stilizira partijska sjednica, suptilno naglašava da je polje reproduktivnih i ženskih prava – političko polje) dodatno razdražuju sudionice razgovora, razilaženja u stavovima postaju sve oštrije naglašena, konflikti se produbljuju, što, dakako, svjedoči o tome da politizaciju privatne sfere uvijek prati određena afektivna ekonomija. Pripovjedačica nam iznosi i naknadne Ol'gine misli: „Na putu kući razmišljala sam o tom razgovoru... ‘Svaka je od nas sama izabrala svoju sudbinu...’ Jesu li naši odabiri doista slobodni?“ (Utorak, Baranskaja 1969).

Kao što je pisala Kaškarova, u tekstu Baranske ništa nije slučajno – manira pripovijedanja i kronotop teksta amblematski su: Ol'ga radi u institutu poluzatvorenoga tipa, kao kemičarka na proizvodnji stakloplastike. Po Kaškarovoj, takav kronotop pripovijesti nije slučajan: naime, priča sa stakloplastikom razumijeva se kao metafora „sintetičke“ epohe, koju efikasno nadopunjuje simbolizam poluzatvorenog znanstveno-istraživačkog instituta

184 Ovdje se koristim korigiranim i prilagođenim prijevodom dviju studentica studija ruskoga jezika i književnosti, Dunje Karem i Jelene Rajčić, koje su u zimskom semestru 2016/2017. pohađale moj kolegij Proza ruskih spisateljica.

185 Spomenimo da upravo u ovom aspektu ostvarenih društvenih kontakata s drugim ženama u poslovnom okruženju i izmjena iskustva, za što je bila prikračena poslijeratna američka domaćica zatvorena u predgrađu, Vidmar Horvat vidi prednost u kvaliteti društvenog iskustva žena u socijalizmu, a u odnosu na žene u kapitalizmu kojima je takvo iskustvo „povijesno klizilo iz ruku“ (Vidmar Horvat 2017: 49).

ta (s razmjerno strogim rasporedom rada, anketnim principom odabira zaposlenika i neizostavnim političkim obavezama). Takvo mjesto radnje ne samo da određuje psihologiju junakinje, nego ga valja promatrati u analogiji s (polu)zatvorenosću društva tijekom stagnacije (1968-1991). Istodobno, to što je mlada žena glavni protagonist i

svjedok epohe nije slučajnost – kao i sama država tijekom stagnacije, koja je sa strane izgledala kao uzor moći i „punokrvnosti“, iznutra je razdrta proturječjima te gotovo nesposobna za kvalitetan život (v. Kaškarova 1996).

Osim oko ankete kompozicija teksta osvojljena je oko motiva trčanja (različite varijante riječi čiji je korijen u ruskoj riječi „beg“ ponavljaju se u cijelom tekstu), zahvaljujući čemu sam stil pripovijedanja čini vidljivim „staccato-mimiku junakinjina života: brze, kratke rečenice, nezavršene skice dijaloga, komentari izgovoreni u hodu, tijekom užurbanog spuštanja niz stepenice, anegdote i dosjetke od jednog retka dobačene u žurbi. Priča je fantastični *tour de force*, neposredno artikulirana u jeziku osobitoga životnog iskustva“ (Brown 1982: 320). Život Ol'ge Voronkove prikazan je temom neprestanoga lova za vremenom (koje kao da istječe iz lijevka, na što i upućuje njezino prezime, genealoški povezano s ruskom riječju *voronka*, odnosno lijevak), svođenja života na doslovno trčanje s jednog mjesta na drugo, pa junakinja na pitanje iz ankete o slobodnim aktivnostima žene ironično odgovara:

Eh, dokolica, dokolica. Kakva neobična riječ. Do-ko-li-ca. „Žene, borite se za svoje pravo na kulturne aktivnosti i dokolicu!“ Svašta, kakva je to riječ ... Do-ko-li-ca. Ja se osobno bavim sportom – trčanjem. Trčim ovamo, trčim onamo. Vrećica u svakoj ruci i gore-dolje, iz trolej-busa u autobus, u metro iz metroa (*Ponedjeljak*, Baranskaja 1969).

Uz dnevničku formu pripovijesti (pratimo junakinjin život od ponedjeljka do nedjelje) spomenute karakteristike prikazanom iskustvu daju cirkularnu strukturu, pri čemu – i ovdje se oslanjam na znamenitu teoriju ženskoga pisma Héléne Cixous, *écriture féminine*, u tekstu „Smijeh Meduze“ („Le Rire de la Méduse“, 1975) – jezik pripovijesti Baranske „ne ‘sadrži u sebi, već ‘nosi sobom’; on ne zadržava, nego čini mogućim“ (Siksi 2001: 815). Kraj trčanja (nedjelja) ujedno je i početak novoga frenetičnog tjedna (ponedjeljak), kraj pripovijedanja početak je nove priče koja se osvojljuje oko vremenske tjeskobe i prostorne skučenosti:

Usred noći se budim, ne znam od čega. Nekako sam uznemirena. Ustajem jako tiho da ne probudim Dimu, bacam pogled na djecu. Oni su se porazmještali – Kolja je zbacio deku, Gul'ka se spustila s jastuka, isturila nožicu iz krevetića. Namještam ih, pokrivam, diram i milujem po glavicama – nisu li vruće. Djeca uzdišu, cokću jezikom i opet tiho dišu – mirno, udobno.

Što me onda uznemirava?

Ne znam. Ležim na leđima otvorenih očiju. Ležim i pažljivo osluškujem tišinu. Uzdišu radijatori. Kod susjeda na katu iznad nas odbija zidni sat. Klatno na vrhu ravnomjerno ot-kucava vrijeme, i to isto vrijeme sipa bubnjanjem, dosadno trepereći i gušeći se, budilica. Eto završio je još jedan tjedan, pretposljednji tjedan ove godine (*Nedjelja*, Baranskaja 1969).

Dulja pripovijest Ljudmile Petruševske *Vrijeme noć* (1992) poznatija je široj publici te je dosad analiziran iz različitih analitičkih perspektiva (v. primjerice Goscilo 1995b; Vladiv-Gorev 1999; Bogdanova 2004; Kaminer 2014 i dr.). U tom je tekstu pripovijedanje strukturirano kao tobože autentična ispovijest koju je junakinja Anna Andrianovna posmrtno ostavila kćeri Aleni. Anna kćeri prepričava svoj život u tekstu pisanom na rubu stola tijekom noći. Njezin je život obilježen dvjema funkcijama: spisateljice (premda junakinja često govori o svojoj sličnosti s Annom Ahmatovom i Marinom Cvetaevom, poslije u tekstu se saznaje da je Anna spisateljica književnosti za djecu) i majke (kao i uloge bake), no u ovom se tekstu ta uloga aktivira kroz negativni aspekt jungovskoga arhetipa majke. [Kao što je poznato, u svom znamenitom tekstu *Psihološki aspekti arhetipa majke*, objavljenom



po prvi puta 1938. kao predavanje *Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus*, Carl Jung utvrđuje da arhetip majke čine opozicije „pozitivne“ i „negativne“ majke. Amibivalentnost i dualnost, inherentnu figuri majke, ilustrira ne samo klasičnim primjerima negativnih ženskih figura, poput Lilit ili Empuze, nego i Djevice Marije, koja „nije samo Božja majka, nego je, pogledamo li srednjovjekovne alegorije, i njegov križ“ (Jung 1969: 82)]. Dok su u tekstovima Grekove i Baranske majčinski likovi isključivo pozitivni (topla majka, majka koja voli i njeguje), Petruševskaja je u oblikovanju majčinskoga lika otišla i korak dalje (što je možda povezano i s time da je tekst objavljen u postsovjetsko doba, kada su se – na valu ranijih postmodernih strujanja s kraja 60-ih i početka 70-ih – kulturne i književne konvencije bitno promijenile i raširile) pokazujući posredstvom lika Anne ambivalentnost arhetipa majke. Po Jungu, „u negativnom aspektu arhetip majke može označavati nešto tajnovito, zagonetno, tamno: bezdan, svijet mrtvih, sve ono što proždire, što stavlja na kušnju, što truje, odnosno ono što užasava i što je istodobno neizbježno kao sudbina“ (ibid.; usp. Rjabov 2001: 124). Istodobno, tekst je obilježen matrilinearonošću, pri čemu su motivi halapljivog, gotovo životinjskog proždiranja (stvarnog, pa sina karakterizira opisom čina proždiranja hrane koju je ona kupila, i simboličkog, odnosno proždiranja kćerinih dnevnika koje majka kriomice čita i zajedljivo komentira u svojim rukopisima) važni, možda i ključni konstruktivni elementi cijele pripovijesti. Posebice su ilustrativni dijelovi u kojima Anna u vlastitoj ispovijesti komentira dijelove dnevnika svoje kćeri („proždire ga“ jer u njima ismijava vlastitu kćer) ili opisuje sina Andreja i svoj odnos s njima fiziološkim, naturalističkim motivima-hiperbolama:

Strašna mračna silo, slijepa bezumna strasti, pred noge ljubljenog sina poput bludnog sina pasti, stihovi.

Andrej je jeo moju haringu, moj krumpir, moj crni kruh, pio moj čaj, došavši iz kolonije, opet, kao prije, jeo je moj mozak i pio moju krv, sav slijepjen od moje hrane, ali žut, prljav, smrtno umoran. Šutjela sam. Riječi „idi pod tuš“ nisu izlazile, nego su stajale u grlu kao uvreda. Od djetinjstva mu se ta moja fraza gadila do povraćanja (jer ga je, razumljivo, ta fraza ponižavala, podsjećala ga na to koliko vrijedi, znojan i prljav, u usporedbi sa mnom, vječno čistom, dvaput dnevno tuš, i to dugo: tuđa toplina! Toplina toplane kad nema bolje) (Petruševska 2014: 66).

Komentari negativne majke Anne na dnevničke zapise kćeri Alene važan su čimbenik u kontekstu matrilinearne strukture pripovijesti jer je i sama Anna dvaput zatrudnjela posvema slučajno i neočekivano, s posve nepoznatim joj muškarcima. U tom smislu život Alene, Annine kćeri, gotovo u potpunosti odražava majčin život – pa majka/baka zapravo, slijedimo li dalje logiku matrilinearne strukture, narativno strukturira i osmišljava vlastiti život s jednim jedinim ciljem – kako bi ga u prostoru pripovjednog teksta razorila. Majčinska se ljubav u ovome tekstu izjednačava s agresivnošću, o čemu su već pisali Naum Lejderman i Mark Lipoveckij: „Vlast ona [Anna] shvaća kao ljubav. Upravo zbog toga despotski pokušava podčiniti sebi svoju djecu, tjera kćer da propituje muškarce s kojima se nalazi, sina – da propituje žene s kojima se nalazi, a unuka – da propituje svoju majku“ (2003: 620; v. također pregled suvremenijih analiza teme negativne majke u stvaralaštvu Petruševske u: Kaminer 2014: 119-121).

## 5. Mit u književnosti/mit i književnost

Za ovu se analizu ključnim nadaje to što se sva tri teksta temelje na prikazu parametara ponašanja (kulturnih praksi) koji ilustriraju ženske rodne identitete (i iz kojih, povratnom

spregom o kojoj sam prije govorila, i sami proizlaze):<sup>186</sup> središnja junakinja, ujedno i pripovjedačica, svoj rodni (i narativni) identitet konstruira kroz ispunjavanje svoje majčinske uloge. U sva se tri teksta ključni „ženski“ kronotop nalazi u kronotopu obitelji u kojem je lik majke i fokalizator obiteljskoga života i fokalizator naracije, odnosno pripovjedni svijet i afektivna ekonomija tekstova izvode se upravo iz te jedinstvene perspektive. Svim je tekstovima zajedničko i to što je muškarac u pravilu izuzet (osim u Baranskoj pripovijesti, no i tu on više nalikuje na lik djeteta). Njegovo izuzeće iz pripovjednog svijeta donekle je uvjetovano povijesno-kulturološki (vidi, primjerice, Malahovskaja 1980), ali ovdje je zanimljiviji funkcionalno-estetski aspekt te odsutnosti: naime, predodžbu o snažnoj i suverenoj ženi efikasno pojačava aluzija na nepostojećeg, odsutnog muškarca. Dvije glavne junakinje pripovijesti Grekove i Baranske utjelovljuju pozitivni pol majčinskoga arhetipa – likovi Mar’je i Ol’ge povezuju se sa snagom, odlučnošću, izdržljivošću, strpljenjem, ljubavlju, pameću i ljepotom (Rjabov 2001: 130). Za razliku od njih glavna junakinja Petruševskine pripovijesti utjelovljuje negativni pol arhetipa majke. No, bez obzira na spomenute razlike središnje su karakteristike svih triju junakinja – tjelesna, psihička i karakterna snaga (ibid.: 121). U tom smislu sva tri teksta možemo promatrati kao etnografiju praksi majčinstva, i to iz vizure retoričkih postupaka posredstvom kojih te prakse postaju rodno markirane. Majčinstvo je, dakle, generičko središte svih (zaposlenih) žena i/ili baka, no pritom se umjesto veselja (na čemu su se temeljili medijski posredovane slike u časopisu *Rabotnica*) ističu teškoće „kućanskog ideala ženskosti” (Vidmar Horvat 2017: 83), što u ovoj analizi povezujem s mitologizacijskim idealom (bremenom) o majčinstvu kao univerzalnoj i ekskluzivnoj ispunjujućoj aktivnosti, društvenom „poslanju” žene.

Jer, kao što sam spomenula referirajući se na određenje mita Malinowskog i Blumenberga, mit se povezuje „s opisima moralnih principa i njihovim provođenjem u život; pritom ga čine praktična pravila koja usmjeruju čovjeka” (Malinowski) te, kako je pisao Blumenberg, mit ne opisuje stvarnost, nego *standardizira perspektivu i obećanje*; čini nepredvidljivo predvidljivim (nije neobično da se s vremenom, a posebice uoči i nakon kataklizmičkih povijesnih događaja – kao što je pokušao ilustrirati kratki povijesni pregled na početku ovoga rada – mijenjalo značenjsko težište u matrifokalnom mitu o ruskoj ženi). Kao što sam već upozorila, takve su društvene funkcije mita u određenom smislu povezane s iz mita odsutnim određenim, u većoj ili manjoj mjeri subjektivnim gledištem: adresant je mita u pravilu bezličan, eventualno tek implicitan, naznačen, skiciran. Suprotno tomu, u književnim tekstovima – o čemu govore neke teme koje su izuzetno značajne u sva tri teksta – uvijek (ili barem u pravilu) postoji pripovjedač kroz čiju je subjektivnu prizmu mit „posredovan“, „prelomljen“, te koji se uvijek, barem djelomice, oslanja na kulturne znakove konkretnog vremena nastanka teksta. Za razliku od matrifokalnoga mita o ruskoj ženi, u kojem je žena bila onkraj povijesti, netjelesnim, nematerijalnim (idealnim) bićem („načelo svih načela“, „majka-heroína“, „majčinski podvig“; ona koja je sposobna rađati smijući se, čak čuvajući frizuru netaknutom, v. bilješku 175), u opisu femininoga, ženske subjektivnosti i praksi majčinstva u tekstovima triju spisateljica ključno značenje imaju postupci, teme i estetska sredstva posredstvom kojih subjektivna pozicija pripovjedačice postaje eksplicitno vidljivom, gotovo opipljivom. Osim teme tjelesnosti važnu ulogu imaju različita deiktika sredstva utvrđivanja te vlastite subjektivne pozicije ne samo uporabom osobne zamjenice ja, nego prije svega tekstualnom analizom svega onoga što razotkriva (i istodobno skriva) takav, naglašeno (samo)refleksivni pripovjedački režim, naime da je „majčinstvo sklisko identitetetsko polje koje proizvodi bar onoliko nesigurnosti koliko i suglasnosti i sklada” (Vidmar Horvat 2017: 84). U tom je smislu značajno naglasiti da se suverenost i samostalnost pripovjed-

186 O toj su povratnoj sprezi pisali mnogi istraživači – M. Bahtin, kojeg smo prije spomenuli, među prvima. Vidi također Kolanović 2008.

noga Ja mijenja pod utjecajem događaja u prikazivačkoj stvarnosti. Dok su u matrifokalnome mitu o ruskoj ženi sve predodžbe bile varijante (izomorfemi, suglasno Lotmanu, Minc i Meletinskom 1982) jedne junakinje (ruska žena-majka), pa bi se moglo tvrditi da mit transcendiraju povijesnu pojavnost toga lika u univerzalnu kategoriju majčinstva, u tekstovima Grekove, Baranske i Petruševske, kao što pokazuju spomenute dvije teme, ta se jednolikost drobi i usitnjava, razara. Ako se u mitu, kao što su pisali Lotman, Minc i Meletinskij, „sva raznolikost društvenih uloga u stvarnome svijetu (...) ‘slijevala’ (...) u jedan lik“ (1982), u književnim tekstovima Mar’ja I. Grekove, Ol’ga N. Baranske i Anna L. Petruševske više nisu lica jednoga jedinstvenog lika koji utjelovljuje matrifokalni mit o ruskoj ženi, nego je riječ o različitim književnim likovima-tipovima, različitim u onoj mjeri u kojoj utjelovljuju određene, povijesno, kulturološki i narativno (žanrovski) uvjetovane pripovjedne pozicije.

Ta dva vrlo važna aspekta tekstova – naime status tjelesnosti i status pripovjednog Ja – dokazuju da tekstovi ne mogu biti čitani kao neposredna eksplikacija matrifokalnog mita o ruskoj ženi u njegovoj sovjetskoj (neo)varijanti. Naime, dok mit postavlja granice (identiteta, svijesti, spoznaje itd.), književnost se upravo temelji na propitivanju/rušenju tih granica (identiteta, svijesti, spoznaje itd.). U konkretnim analiziranim tekstovima upravo tjelesnost i status subjekta govore da su se paralelni postupci razgradnje (mita) i izgradnje (pripovjednog identiteta) odvijali nadograđivanjem življenoga iskustva protagonistica – artikuliranih tematizacijom tijela i propitivanjem suverenosti pripovjednog subjekta – na bazu „mrtvoga“ tkiva mita, čime je sam mit – pretvorivši se u „živu“ (i življenu) povijest, svoju apelativnu snagu, uvjerljivost i vjerodostojnost. Upravo tjelesnošću i suptilnim narativnim poigravanjima s pripovjednim subjektima, njihovom suverenošću, sposobnošću da estetski oblikuju pripovjedni svijet [s obzirom na to da je riječ o moguće autobiografskim tekstovima, pripovijedanje se može promatrati i kao pokušaj transformacije vlastite (pri) povijesti, Siksu 2001: 804], književni su tekstovi „razotuđili“ u načelu otuđujuću (moralističku prema Malinowskom i standardizacijsku prema Blumenbergu) prirodu mita.

## 6. „Pišite same sebe. Vaše tijelo mora se čuti“ (H. Cixous)

Pišući o ženskom pismu, Hélèn Cixous je u već spomenutom tekstu „Smijeh Meduze“ upravo tijelu, odnosno artikulacijama tjelesnosti, dala presudnu ulogu, što i ne iznenađuje posebice imamo li na umu da je u povijesnoj perspektivi upravo žensko tijelo bilo središnji predmet politizacije. Na pitanje „Gdje je izvor ‘ženskog pisma’,?“, odgovorila je „u ženskom tijelu“: „Žene moraju pisati svojim tijelom“ (Siksu 2001: 811). Prema Fiskeu, tijelo je primarna žarišna točka društvenoga iskustva, odnosno ono mjesto gdje se društveno iskustvo pretvara u življeno (individualno) iskustvo, koje je zbog toga vrlo podatno za upisivanje različitih iskaza otpora.<sup>187</sup> Nadalje, „kako bismo razumjeli tijelo, moramo znati tko

187 Kako navodi J. Butler, „rod nije ispisan po telu kao što se sprava za mučenje u Kafkinoj ‘Kažnjeničkoj koloniji’ bezumno upisuje u meso optuženih. Nije pitanje: kakvo značenje nosi taj upis, već kakav kulturni dispozitiv (*apparatus*) ugovara taj susret sprave i tela, i kako se može intervenirati u tom ritualističkom ponavljanju?“ (Butler 2010: 293). I drugi su se kritičari isključivog neesencijalističkog teorijskog pristupa spolu i rodu usmjerili upravo na tijelo jer ono ne može biti samo pasivni posrednik upisa društvenih „lekcija“ (Gatens, cit. po Yuval-Davis 2004: 21). Yuval Davis ističe, oslanjajući se na Gatensovu, da je tijelo „uvijek tijelo nekog spola te bi stoga jedno isto ponašanje imalo posve drugačije osobno i društveno značenje već prema tome pripada li muškarcu ili ženi. Drugim riječima, jastvo je uvijek situirano“ (Yuval-Davis 2004: 21).

ga kontrolira dok se ono kreće prostora i vremenima naših svakodnevnih rutina, tko oblikuje njegova senzorna iskustva, njegovu seksualnost, njegovo uživanje u hrani i vježbanju, tko kontrolira njegovu izvedbu na poslu, njegova ponašanja kod kuće i u školi te također utječe na to kako je ono odjeveno i pripremljeno da se prikaže u funkciji predstavljanja drugima. Tijelo je jezgra našega društvenog iskustva“

(Fiske po McDowell 1997: 36). Međutim, dok je sastavnim dijelom matrifokalnoga mita o ruskoj ženi bila predodžba o ženi kao aseksualnoj, netjelesnoj, čak i nematerijalnoj,<sup>188</sup> pa se majčinstvo nadavalo kao *alternativa*, a ne *posljedica* seksualne aktivnosti, reprezentacije tjelesnosti u konstruktivnom „prav(ilm)e ženstvenosti“ imaju nezanemarivu ulogu u strukturi pripovjednih svjetova triju analiziranih tekstova. Promatramo li tri teksta u cjelini, jasno se vidi svojevrsna gradacija: u tekstu *Majstor za dame* Mar'ja je posve aseksualna, no aspekt tjelesnosti svejedno je važan pokretač radnje i na taj se način suptilno provlači kroz cijeli tekst (junakinja odlazi u frizerski salon, kao što smo naveli, upravo zbog toga što je nezadovoljna svojim fizičkim odrazom u zrcalu).

Tjelesnost u tekstu Baranske ima važniju ulogu, premda u okvirima dopuštenih društvenih konvencija „suzdržane jednostavnosti“.<sup>189</sup> Iako Ol'gina ljepota, kao što je govorio i G. P. Fedotov (i kao što predviđa matrifokalni mit o ruskoj ženi), nije u njezinoj seksualnoj privlačnosti, nego u majčinskim kvalitetama suosjećanja (cit. po Rjabov 2001: 121), ona ipak nije, kao Mar'ja iz *Majstora za dame*, gotovo posve netjelesna, nematerijalna. Kao i u tekstu Grekove odlazak frizeru i promjena frizure vrlo je važan, simbolički zasićen moment teksta jer tek nakon promjene frizure junakinja postaje društveno vidljivom, a njezin izgled tek tada postaje društveno evaluiran. Međutim, nakon što Ol'ga promijeni frizuru (i to, kako se navodi, tako što se ošišala „kao dječak“, kratko), ona suprugu Dimi (ponovno) postaje seksualno privlačnom. Isto tako, važno mjesto u pripovijesti zauzima epizoda u kojoj Ol'ga skraćuje svoju suknju (baš kao što je ženama savjetovano u časopisu *Rabotnica*), pri čemu je suprug zadirkuje govoreći da će biti toliko hladno da će morati ponovo prišiti odrezani dio suknje:

Jako sam se oraspoložila nakon šetnje. Uspavavši djecu i otpravivši Dimu u dućan, odmah se hvatam svega – bacam u košaru dječje rublje, perem suđe, prostirem deku na stol, uzimam glačalo. I odjednom odlučim: hajde da skratim suknju. Zašto da hodam kao starica s gotovo potpuno pokrivenim koljenima! Brzo param krznenu podstavu, procjenjujem koliko zavrnuti, ostatak režem. U tom me poslu zatječe Dima koji je dovukao punu torbu stvari.

„Vidiš, Ol'ka, kako je korisno šetati se“.

„Naravno, korisno je“. I, završivši šivanje, odijevam suknju. Promotrivši me, Dima izgovori hm i smije se:

„Sutra će biti minus dvadeset, prišivat ćeš nazad. Ali uzevši sve u obzir, imaš fenomenalne noge“ (*Nedjelja*, Baranskaja 1969).

Dakle, u tekstu je prisutna ideja o tome da žena-majka može biti seksualni objekt, čime se implicitno sugerira da majčinstvo nije – kao što predviđa matrifokalni mit o ruskoj ženi – alternativa seksualnoj aktivnosti, nego njezina izravna posljedica (na marginama teksta nalazi se Ol'gina bojazan od nove trudnoće, pa stoga seksualni odnosi izazivaju egzistencijalnu tjeskobu i nisu izvor užitka – Ol'ga je, naime, htjela pobaciti saznajući da je trudna s drugim djetetom).

U sva tri teksta ženi njezino tijelo nije ni približno osvijesteno kao

188 Upućujem na tekst K. Woodward „Majčinstvo: identiteti, značenja i mitovi“ („Motherhood: Identities, Meanings and Myths“), posebice na njezinu tvrdnju da je savršena majka zapadne kulture općenito poput Djevice Marije, odnosno ona je „majka i djevoja te je idealizirana kao aseksualna“ (Woodward 1997: 250). Istaknula bih i specifičan kontekst sovjetske kulture koja je tijekom dugih desetljeća od Oktobarske revolucije kultivirala lik androgenog *homo sovieticus*a. Poznata ruska feministica i povjesničarka feminističkih strujanja u Rusiji N. Puškareva razdoblje od kraja 1920-ih do sredine 1950-ih, a iz perspektive rodnihi sustava u sovjetskoj Rusiji, opisuje sintagmom „totalitarna androgenija“ (Puškareva 2012).

189 Kao što je pisala Vikulina, u 50-im je godinama prošloga stoljeća tijelo sovjetskoga čovjeka bilo krajnje disciplinirano, oblikovano radom i sportom, a suvišna se emocionalnost smatrala neumjesnom (Vikulina). Već krajem 50-ih i tijekom 60-ih godina žene se počinju prikazivati i u drugim formama tjelesnosti, primjerice s dojenčadi na grudima. Na početku 60-ih godina časopis *Rabotnica* čak je ženama savjetovao da skrate suknje sašivene prijašnjih godina (ibid.).



ono što oblikuje naša iskustva, osjećaje i seksualnost (usp. Kelly 1994: 366), no za razliku od tekstova Grekove i Baranske, u kojima se čini da su svakodnevnica, iskustva i osjećaji žene posve odvojeni od života njezina tijela (nepovezani s tijelom), tekst Petruševske je pak neodvojiv od teme tjelesnosti,<sup>190</sup> pa se u skladu s time i tema majčinstva oblikuje u izravnoj vezi sa ženskom tjelesnošću, ženskom seksualnošću. Međutim, intrigantnim se svakako nadaje to što je ovdje tijelo upravo ono Drugo, strano u odnosu na ženski subjekt (v. Ivanova 1993; Goscilo 1994), pa pripovijest Petruševske vrlo jasno pokazuje da su tijelo i tjelesnost često, kao što smo teorijski utvrdili pozivanjem na J. Butler i J. Fiskea, mjesto subverzivnog interveniranja u ugovorne odnose unutar identitetskih politika. Primjerice, Anna ovako prenosi eksplicitni opis seksualnog odnosa (kako ga je opisala kći Alena u svome dnevniku), tijekom kojeg je začel Timočka (a kojeg je Anna voljela *puteno, strastveno*, 2014: 53, istaknula D. L. V.):

Kao na bojištu sakrio me svojim tijelom od opasnosti, da me nitko ne vidi. Zaštitio me kao svoje dijete. Postalo mi je tako lijepo, toplo i udobno, privila sam se uz njega, to i jest ljubav, više se nisam mogla odvojiti. [...] Uvjeravao me da će bol proći sljedeći put, ne viči, šuti, treba skupiti snagu, skupljao je snagu, a ja sam se samo privijala uz njega svakom stanicom svoga bića. Prodirao je u krvavu kašu, u krpe kože, kao crpkom mi vadio krv, slama ispod mene bila je mokra, pištala sam kao gumena igračka s rupicom na boku, mislila sam da je za jednu noć isprobao sve o čemu je čitao ili slušao u domu od drugih, ali meni je sve to bilo svejedno, voljela sam ga i žalila kao svojeg sinčića i bojala se da će otići, umorio se (Petruševska 2014: 24).

I dalje:

Potom se sam snuždio, legao, stisnuo se, zastenjao kroz zube, zašištao „sss-sss“, zaplakao, zatresao glavom... I rekao „volim te“. [...] Zatim se valjao na blijedom svjetlu jutra, a ja sam ustala, kao vlastita prazna ljuska, drhteći, i na slabim, klecavim nogama sve pokupila. Ispod mene je završila moja majica, bila je sva u krvi. Zakopala sam krvavo, mokro sijeno, sišla i odvukla se na ribnjak oprati majicu, a on je krenuo za mnom, gol i okrvavljen, oprali smo jedno drugo, pljusnuli smo u ribnjak i dugo plivali i brčkali se u mrkoj, prozirnoj vodi, toploj kao mlijeko (ibid.: 25).

Motiv mlijeka, kojim završava navedeni fragment teksta, povezuje – donekle na sličan način kao sintagma „crno mlijeko“ u znamenitoj *Fugi smrti* P. Celana – majčinstvo/život s demonizmom/smrću (usp. također Lugarić 2016). Iz aspekta teme matrifokalnoga mita, koja me ovdje zanima, osobito je zanimljivo to što je tijelo u pripovijesti prije svega umorno, groteskno (usp. Ivanova 1993) i lijeno (gotovo svi junaci pripovijesti „parazitiraju“, odno-

190 Kao što je pisala H. Goscilo, kultura 80-ih godina otkrila je tijelo „kao autentično mjesto ženskoga iskustva, ali i kao izvor moćne retorike“ (Goscilo 1995a: xvi).

191 U analizi lika ruske nevjestice u ruskoj (intelektualnoj) kulturnoj misli E. Rutten nalazi sličnu dinamiku razvoja – od izvantjelesne do naglašeno tjelesne reprezentacije toga lika. Rutten zaključuje da se „evolucija od apstraktne do fizičko-seksualne sfere izravno odnosi i na antiideološke premise postmodernizma. Karnalnost u analiziranim tekstovima, čini se, obrnuto je proporcionalna razini ideološkoga patosa; drugim riječima, nestanak autorske društveno-političke vezanosti zamijenjen je, čini se, naglašenom orijentacijom na tjelesnost“ (Rutten 2010: 225). Spomenuto dopunjava ovu analizu na važan način jer upućuje na to da je i lik majke (odnosno matrifokalni neomit) u književnosti kasnoga socijalizma moguće promatrati kroz prizmu post-filozofije (postmoderne), koja je, kao što je poznato, kulturu nastalu prije 60-ih godina prošloga

sno ne zarađuju za život samostalno). U Petruševskinoj pripovijesti gotovo svi junaci boluju od različitih psihičkih i fizičkih bolesti (starost je, čini se, sama po sebi bolesno stanje, pa pripovjedačica navodi da joj je kod majke „zadah zvjerinjaka“, ondje su „krici i optuživanja, mokraća i izmetine“, Petruševska 2014: 110) itd., zbog čega tijelo nije prikazano kao izvor života, nego prije svega simbol uvijek prisutne slutnje, prijatne njegova kraja.<sup>191</sup>

## 7. Subjekt – pripovjedno Ja i njegova suverenost

Pripovjedni identiteti junakinja određeni su prije svega njihovim ulogama majki, pri čemu majčinstvo nije samo tema teksta, nego je važan čimbenik njegove strukture (Petruševskina pripovijest ima matrilinearnu kompoziciju). U sva se tri teksta progovara iz osviještene, jasno naglašene, *suverene* pozicije Ja, pa se primjerice u tekstu Grekove zamjenica ja i njezine izvedenice samo u prvom, razmjerno kratkom poglavlju ponavlja dvadesetak puta. Međutim, zanimljivo je također da iz svih triju pripovijesti – kako se primiču svojem kraju – Ja nestaje iz narativnoga svijeta, „napušta ga”. Analizirani tekstovi u tom smislu ne nude mogućnost koju je predviđala Cixous pišući o ženskome pismu (naime da žena „mora opisivati samu sebe jer je to čin stvaranja novog, uznemirujućeg pisma koje će joj u trenutku dolaska njezina oslobođenja omogućiti da završi nužan prodor, da transformira vlastitu povijest“, Siksu 2001: 804). Upravo suprotno, stječe se dojam da narativ djeluje tako da otuđuje junakinje od njih samih, od njihova vlastitoga Ja (onog Ja koje proizlazi iz teksta, ali koje, logikom povratne sprege o kojoj sam već govorila, i proizvodi to Ja) – kako se tekst primiče kraju, tako junakinje gube svoju naracijom stečenu suverenost.

Grekovina pripovijest u tom je smislu posebice zanimljiva jer se, s jedne strane, posredno oslanja na neke od ključnih društvenih problema post-odjugaškog vremena (teškoće u usklađivanju privatnog i poslovnog života, briga za budućnost djece itd.), no, s druge strane, središnje sižejne niti svejedno zapleću i raspleću problemi i želje *muškog* junaka (usp. Kelly 1994: 353). Književni su povjesničari, uostalom, isticali da je Vitalij iz Grekove pripovijesti vjerojatno jedan od „najživotnije i najekonomičnije skiciranih“ u ruskoj književnosti uopće (Brown 1982: 321). Unatoč tomu što je fokalizatorica pripovijedanja, Mar'ja je na razini same radnje važna samo kako bi potaknula razvoj Vitalijeve kreativnosti, kako bi posvjedočila njegovu genijalnost (Vitalij sam sebe naziva majstorom, a Mar'ja potiče njegovu samosvijest). I dok se Vitalij nadaje kao aktivan pokretač svojega i društvenoga razvoja, kao svjedok i utjelovljenje paradoksa i složenosti odjugaškoga vremena, lik žene ovdje je u najboljem slučaju pasivan promatrač svijeta koji ga okružuje. Mogli bismo reći da je kod Grekove – bez obzira na to što je tekst pisan iz jasno naglašene Ja-pozicije ženske pripovjedačice – nositelj kreativnoga načela upravo muškarac.

Iz vizure spomenute problematike reprezentacije rodne politike u književnome tekstu, u „Tjednu kao tjednu“ ključnom se nadaje jedna od emotivnijih, upečatljivijih scena, u kojoj Ol'ga opisuje svoj život prije nego što je postala majkom. O tom svijetu – u kojem je bila sama s Dimom – govori kao o rajskome svijetu („U rano bi nedjeljno jutro on i ona s ruksakom i kovčegom sjeli na autobus i napustili raj. Bilo je to prije pet godina“, *Srijeda*, Baranskaja 1969). Riječ je o jedinstvenom fragmentu teksta u kojem pripovjedačica, nostalgично prebirući po vlastitim sjećanjima u kratkom predahu ispunjenoga dana, samu sebe opisuje kao autentičnu, ispunjenu i sretnu. U kontekstu ove analize od ključne je važnosti to što tu pretvorbu u autentično, ispunjeno i sretno Ja prati promjena narativne modalnosti: pripovjedni subjekt mijenja se iz prvog u treće lice jednine – pripovjedno Ja postaje Ona. Drugim riječima, autentično Ja prisutno je u onom narativnom odsječku teksta iz kojega je upravo to Ja (majčinsko, odnosno temeljeno na matrifokalnom mitu o ruskoj ženi) *od-sutno*. Slično se zbiva i u Petruševskinu tekstu: u njemu je pripovjedno Ja spisateljica (tj. žensko je nositelj kreativnoga načela, tradicionalno povezanog s muškarcem), no, kako se čini, nauštrb normativnoga majčinskog identiteta: naime, ova majka jest kreativna *upravo*

---

stoljeća smatrala „iscrpljenom“ i „potrošenom“. Promotrimo li književne tekstove I. Grekove, N. Baranske i L. Petruševske iz te perspektive, matrifokalni mit o ruskoj ženi u njima se razvijao od herojskog ideala majke kod Grekove preko romantičnog ideala kod Baranske do ne-majke kod Petruševske, tj. u smjeru „progresivnog opustošenja“ ideološkog, kulturološkog i estetskog značenja mita: u pripovijesti Petruševske on nije plodotvoran ni u estetskom ni u ideološkom smislu, nego je prije svega kulturni kliše.

zbog toga što nije empatična i topla – njezina je priča temeljena na kritici, razaranju, metaforičkom proždiranju vlastite djece.

Vrijedi također naglasiti da – bez obzira na uloženu energiju ženskih junakinja – nijedna pripovijest ne završava sretno, ni u jednom tekstu žene nisu uspjele ispuniti svoje ispunjenje kroz majčinsku ulogu. Vitalij iz teksta Irine Grekove napušta svoje zanimanje, prestaje raditi kao frizer te se uključuje u proizvodni proces (iz uredništva inače liberalnog časopisa *Novyj mir*, koji je neposredno prije Grekovine pripovijesti objavio u to vrijeme nepojmljivo subverzivnu Solženicynovu pripovijest *Jedan dan Ivana Denisoviča*, tražili su da spisateljica još jednom razmisli o završetku teksta). Mar'ja nije uspjela izvesti na pravi put ne samo svoje biološke sinove nego ni Vitalija. Anna iz teksta L. Petruševske u posljednjoj rečenici napušta narativ o sebi samoj. U toj se posljednjoj rečenici pokazuje da je Annin život, kao fokalne junakinje pripovijesti, i bio moguć samo unutar samoga teksta (što omogućuje iščitavanje teksta Petruševske iz vizure filozofskih postulata postmoderne poput „smrti subjekta“ i „svijeta kao teksta“), koji na koncu i nju samu proždire (i nastavlja proždirati jer posljednja rečenica pripovijesti ne završava točkom):

Odlučno sam se popela u svoj stan, ušla u sobu svoje kćeri i ondje na svjetlu uključene lampe nisam nikoga našla. Na podu je ležala spljoštena, prašnjava duda. Odvela ih je, potpuna propast. Ni Time ni djece. Kamo? Negdje je našla. Njezina stvar. Važno je da su živi. Živi su otišli od mene. Aljona, Tima, Katja, i sićušni Nikolaj je otišao. Aljona, Tima, Katja, Nikolaju, Andreju, Serafima, Ana, oprostite suze (Petruševska 2014: 135; istaknula D. L. V.).

Ol'ga iz Baranskine pripovijesti, premda joj govore da može biti ponosna na sebe, da je prava sovjetska žena („Trebate biti ponosni! Ne samo da ste dobra majka nego ste i vješta radnica. Vi ste prava sovjetska žena!“), osjeća suprotno: „Dok M. M. govori, ja se pitam na što bih točno trebala biti ponosna. Jesam li ja uopće tako dobra majka, treba li me hvaliti kao radnicu i što sve podrazumijeva ideja ‘prave sovjetske žene?!‘“; *Ponedjeljak*, Baranskaja 1969). Promatrajući vlastiti odraz u zrcalu, ona govori: „Vadim ukosnice iz kose, stavljam ih na rub umivaonika i češljam se, mrzeći samu sebe. Mrzim svoju zapetljanu kovrčavu kosu, umorne oči, dječjačko lice s velikim ustima i nosom poput Pinocchija. *Zašto se nisam rodila kao muškarac* kada već imam takvo lice“ (ibid.; istaknula D. L. V.; usp. u sljedećem poglavlju analizu prizora Medeje pred zrcalom u Ulickinom romanu).

## 8. Umjesto zaključka

Generička povezanost mita i književnosti često je predmet analitičke refleksije. Eleazar Meletinskij je u *Poetici mita* (2012) isticao da se upravo pripovjedna književnost napaja na mitološkom izvorima – cijela antička književnost, ali i ključna novovjeka književna djela nepojmljiva su izvan svoje umjetničke i svjetonazorske povezanosti s mitom. Mit sam u ovom radu poimala kao narativni oblik koji ne opisuje, nego normativno propisuje svijet pa sam matrifokalni mit promatrala kao označiteljsku gestu kojom se rod, rodni identiteti i rodni odnosi ustanovljuju. Slika žene kao „ahistorijske rađalice“ (Blaženka Despot, po Bosanac 2010: 93), konačno, mitske je prirode i mitskog porijekla. Interpretiran u književnome tekstu,

192 M. Adamović točno je artikulirala da je „To što se žene definiraju kao majke politička (...) potreba patrijarhata. Transformacija žene od ‘rađalice’ (isključivo majke) i odgajateljice djece do zaposlene žene, dio je konflikta s politikama na kojima počiva patrijarhat, iako on inzistira na stavu kako je majčinstvo biološka realnost prije nego politički konstruirana potreba“ (Adamović 2010: 205).

taj mit na vrlo zanimljive načine s jedne strane ogoljuje, razotkriva propisano, odnosno rodne politike, a s druge strane u njih intervenira.<sup>192</sup> U konkretnim književnim tekstovima ta je interpre-

tacija ovisila također i o zakonitostima samoga žanra, odnosno samorefleksivne (pseudo) autobiografske pripovijesti, a upravo status subjekta, pripovjednoga Ja, ili, preciznije, njegova narativna suverenost, pokazuje da mit može transcendirati individualne sudbine; on – kao što su kanili pokazati analizirani primjeri, u kojima se Ja oblikuje (i) vlastitom odsutnošću – katkad lišava subjekta njegove suverenosti. (Pomalo je ironično što upravo nedosezivost čini mit stvarnim, znači univerzalnim, čvrstim i postojanim izvorom znanja koje „čovjeku stvara svijet“ postavljanjem pitanja i davanjem odgovora, Jolles 2000: 93).

Matrifokalni mit o ruskoj ženi upućuje, kao što sam pokušala pokazati u prvom dijelu ovog poglavlja, na to da kultura i ideologija omeđuju konstrukt „prav(ilm)e“ žene, dok književni tekstovi koje sam analizirala u drugom dijelu poglavlja ruše mitom postavljene granice, velikim dijelom i zbog toga što je za književni tekst, za razliku od mitološkog, čimbenik subjektivnog gledišta u liku pripovjedača ili govornika od ključne važnosti u strukturi pripovjednog svijeta.

Naposljetku, vrijedi napomenuti da se pripovjedni identitet, rodne predodžbe, Ja prikazanoga svijeta u svim tekstovima strukturiraju vlastitim brisanjem/odsutnošću/nestajanjem/smrću. Odnosno, praznina se čini neizostavnim sastavnim dijelom predodžbe, neizbježnim sastavnim dijelom simboličke sredine u kojoj ona nastaje. Tekstovi Grekove i Baranske posredno dekonstruiraju utopijski model bezgrešne majke i majčinstva kao ispunjenja upravo time što upućuju na to da taj model u svojoj srži sadrži određenu prazninu, negaciju, određeno razilaženje sa svojim vlastitim estetskim prikazima (muški, a ne ženski subjekt nositelj je kreativnoga načela u *Majstoru za dame*, promjena pripovjedne modalnosti u *Tjednu kao tjednu*, motivi proždiranja i iščeznuće pripovjedačice-protagonistice u pripovijesti *Vrijeme noć*). Ako je sastavnim dijelom svakoga mita Drugo, strano u odnosu na subjekt koji tobože vjerodostojno opisuje, reprezentira ili odražava, odnos književnosti i mita može se promatrati na temelju Derridina složenog koncepta *différance*, u smislu da se mit u književnosti može čitati posredstvom metafore sjemena koja pretpostavlja, s jedne strane, da se mit i njegovo značenje oblikuju ponavljanjem, a s druge strane, da se svako ponavljanje događa u drukčijem kontekstu, što posljedično, kao što je pokušala pokazati i analiza tekstova Grekove, Baranske i Petruševske, modificira i samo značenje mita. U tom se smislu mit „razvija dijeljenjem, pripajanjem, množenjem. To je sjeme, a ne apsolutni pojam“ (Derrida 1981: 304). Književni tekstovi koji se matrifokalnim mitom o ruskoj ženi koriste kao pratekom kako bi oblikovali pripovjedne rodne identitete i naglasili njihovu u načelu citatnu prirodu, ovdje se mogu čitati kao *différance*, odnosno kao individualna konstelacija značenja u kojem je inicijalni referent (sam mit, ali i označitelj mita) „prisutno odsutan“ (ibid.: 168). U toj se izjavi moja analiza na vrlo zanimljiv način prepleće s tumačenjima Ann E. Kaplan u studiji „Majčinstvo i reprezentacija: majka u popularnoj kulturi i melodrami“ („Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama“, 1992), gdje se, između ostalog, govori o „odsutnoj prisutnosti“ i „prisutnoj odsutnosti“ majčinstva kao vječne ženske sudbine (cit. po Vidmar Horvat 2017: 19).

Kontekstualizirajući pitanje destruktivne/negativne majke u širim društveno-kulturnim uvjetima ruske i sovjetske povijesti, Jenny Kaminer u knjizi *Žene sa žeđi za destrukcijom: loša majka u ruskoj kulturi* (*Women with a Thirst for Destruction: The Bad Mother in Russian Culture*, 2014) primjećuje da je pojavljivanje lika negativne majke u ruskoj kulturi povezano s „duhovnim bankrotom države. Loša majka izbija, poput bolesnoga cvijeta, iz te spiritualne praznine“ (Kaminer 2014: 111). Analizirajući književne reprezentacije negativne majke u tekstovima Petruševske (*Svoj krug i Vrijeme noć*), autorica utvrđuje da se njezina Anna može povezati s Annom Petrovnom Saltykova-Ščedrina (*Gospoda Golovevy*, 1880) jer „obje majke teže ostvariti 'efekt' majčinstva usmjerujući samopožrtvovanje



na sebične, a ne na altruistične ciljeve“ (ibid.: 133-134). Povijesno kontekstualizirajući Petruševskinu Annu, Kaminer nadopunjuje analizu upućivanjem na to da se lik negativne majke u određenoj mjeri javlja i kao (neželjeno) dijete intenzivnih društvenih promjena u postsovjetskoj kulturi 90-ih godina prošloga stoljeća (kao što su pisali Helena Goscilo, Naum Lejderman i Mark Lipoveckij, totalitarna majka Petruševske može se čitati kao lice totalitarne države).<sup>193</sup> Ovo analitičko mjesto potvrđuje tezu Vidmar Horvat da je „društveno definiranje uloge žene uvelike (...) povezano s definiranjem naroda po obiteljskom modelu gdje (...) ženi u biološkom, simboličkom i kulturnom značenju pripada posebna uloga“ (Vidmar Horvat 2017: 41), kao i da je u povijesnoj perspektivi promatrano, „skliskost“ majčinstva kao identitetnog polja sve radikalnije i otvorenije artikulirana – majčinstvo kod Petruševske proizvodi puno više nesigurnosti i nasilja nego kod Grekove ili Baranske. Moja analiza teze Jenny Kaminer nadopunjuje na sljedeći način: ako su predodžbe o majci važan (katkad i središnji) politički trop nacionalne i rodne politike identiteta, početke tranzicije i estetske reinterpretacije, pa i osporavanja matrifokalnoga mita o ruskoj ženi, valja tražiti već u kasnosovjetskom, odnosno poslijeratnom i poststaljinskom razdoblju. Oblici reprezentacije žene u časopisu *Rabotnica*, koji su gotovo bez iznimke (neovisno o vremenu nastanka teksta i/ili vizure adresa(n)ta) majčinstvo prikazivali kao onu svetu ulogu žene koja može čak i „spasiti svijet“ (majčinstvo kao ono što, za razliku povijesno uvjetovanih permutacija koje osi muškosti i ženskosti premještaju u različitim smjerovima, „stoji poput utvrde s onu stranu povijesti“, ibid.), kao i oblici interpretacije i reprezentacije te iste mitologizirane figure u konkretnim književnim tekstovima, u kojima se na različite načine (no uvijek efikasno) intervenira u tu idealiziranu predodžbu,<sup>194</sup> govore o tome da svojevrsna napetost, ambivalencija ne postoji samo unutar (neo)mita (napetost u relacijama ideal/breme, tada/onda, izmišljeno/stvarno, subjektivno/objektivno itd.), nego i u kasnosocijalističkom kulturnom polju u cijelosti. Nerazumijevanje toga dijaloškog, u srži „pregovaračkog“ fundamenta kulture kasnog socijalizma (dijalog mita i književnosti, društveno-kulturnih oblika i njihovih estetskih prikaza, između „objektivnoga“/bezličnoga i subjektivnoga/osobnoga itd.) može dovesti do unekoliko redukcionističke pretpostavke o tome da je tranzicija iz sovjetskoga u postsovjetsko počela tek nakon (ili tijekom) raspada same države. Kulturna je tranzicija započela puno prije – i u određenom smislu preduhitrla političke promjene.

193 U tom smislu zanimljivu podudarnost u komparativnoj perspektivi nudi primjedba da je proces demaskulinizacije, povezane s feminizacijom muškog subjekta (jer moć despota ovisi o slabosti podčinjenih), primjerice u Srbiji tijekom Miloševićeve vladavine (v. Vidmar Horvat 2017: 34), usporedno praćen označivanjem uloge starijih žena (tzv. kriptomatrijarhat po A. Simiću), gdje „žene ne stječu moć time što postaju žene, nego zato što postaju majke i, s vremenom, bake“ (Simić, cit. po ibid.: 34). Premda ne bih išla toliko daleko da tvrdim kako je dob postala važnija kategorija od roda, Annu Andrievnu iz pripovijesti Petruševske možemo promatrati kao rusku/sovjetsku inačicu kriptomatrijarhalne babe srpske obiteljske scene (ibid.: 39).

194 Moglo bi se, dakako, govoriti i o desakralizaciji u kronološkoj perspektivi, odnosno dijakronijskom presjeku – od posredne, čak i dobrodušne kritike Grekove, izravnije kritike Baranske do nepokolebljive, rušilačke kritike Petruševske.

## 4. 2. (Neo)mit o Medeji i (post)moderno majčinstvo: „nadspol“ u romanu *Medeja i njezina djeca* Ljudmile Ulicke

„Cijeli ljudski život na planeti rođen je od žene. Jedino ujedinjujuće, neupitno iskustvo koje dijele sve žene i muškarci jest da mjesecima dugo razdoblje provodimo razvijajući se unutar ženskog tijela. Budući da su djeca ovisna o njegovanju odrasle osobe mnogo dulje od drugih sisavaca, a zbog uvriježene podjele rada, gdje žene ne samo nose i doje, već su gotovo potpuno odgovorne za djecu, većina nas prvu ljubav i razočaranje, moć i nježnost, upoznaje kroz osobu žene. Otisak toga iskustva nosimo tijekom cijelog života, čak i u svojoj smrti. Ipak, neobično je veliki nedostatak materijala koji nam pomaže da ga razumijemo i koristimo. Znamo više o zraku koji udišemo, morima kojima putujemo, nego o prirodi i značenju majčinstva.“

[Adrienne Rich: *Od žene rođen(a). Majčinstvo kao iskustvo i institucija – Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, 1976: 11]

### 1.

Poglavlje nudi jedno od mogućih tumačenja simboličkog značenja slike Medeje, ikoničke mitološke junakinje, iz romana *Medeja i njezina djeca* (*Medeja i ee deti*, 1996) Ljudmile Ulicke,<sup>195</sup> koji se često promatra kao ključ u „genderologiju“ suvremene ruske spisateljice (Voroběva 2013). Istodobno, u tom se romanu, kao i u ranije objavljenoj pripovijesti *Sonečka* (1992), nalaze gotova sva ključna problemska čvorišta Ulickina stvaralaštva: ženska subjektivnost, dom, obiteljski, rodni i međugeneracijski odnosi, povijesno, kolektivno i kulturno pamćenje, nacionalno i nadnacionalno. Kulturološki i povijesno promatrano, antička Medeja (mit, Euripid, Seneka) simbolizira negativnu žensku bit, vezuje se uz motive tame i kaosa te utjelovljuje ženu čija je suština u činjenju zla. Ona je – ubivši vlastitu djecu iz osвете prema Jasonu, muškarcu koji ju je prevario – protuprirodna i zbog toga utjelovljenje Jungova arhetipa „negativne majke“ *par excellence*. Sižeji o negativnim majkama, o majčinstvu kao negativnosti, opće je mjesto ženske ruske proze post-perestrojke (o čemu sam pisala i u poglavlju o matrifokalnom mitu), što istraživači tumače u različitim ključevima – kulturološko-društvenom i ideološkom, ali i književno-kritičkom (pa se slike negativnih majki promatraju kao iskaz otpora suvremenih ruskih spisateljica prema simboličkom kapitalu idealiziranog majčinstva u tradicionalnoj, kanonskoj ruskoj književnosti). U tom je kontekstu analitički posebice zanimljiva Medeja iz romana Ljudmile Ulicke – jer ona svoje biološke djece nema. Unatoč tomu, ona je upravo jedna od onih majki koje bi – u suprotnosti s antičkom mitološkom Medejom, a više u skladu s milosrdnom judeo-kršćanskom (Vojvodić 2012b: 143) – zaslužile

195 L. Ulickaja (1943, Baškiriya) jedna je od najčitanijih suvremenih ruskih spisateljica. Neka su njezina djela prevedena i na hrvatski jezik: *Sonječka i druge priče* (2009), *Slučaj Kukockoga* (2010), *Daniel Stein, prevoditelj* (2013), *Iskreno vaš, Šurik* (2015). Benjamin M. Sutcliffe navodi da se njezino stvaralaštvo može promatrati u povezanosti s prozom svakodnevice N. Baranske (čiju sam pripovijest analizirala u prethodnom poglavlju knjige), a roman *Medeja i njezina djeca* u suprotnosti s „klastrofobičnom“ pripoviješću *Vrijeme noć* L. Petruševske (kojom se također bavim u tom poglavlju knjige) (Sutcliffe 2009a: 99, 101).

laskavu titulu mitološke Velike Majke:<sup>196</sup> „Deseci male djece prošli su kroz Medejine ruke, uključujući i Dimitrija, pokojnog djeda malenog izroda Vitalisa. Njezinim je rukama bio poznat osjećaj izmjenjivosti težine dječjeg tijela, od novorođenčeta teškog osam funti, kada gomila jastuka, pokrivača i pelena premašuje sam sadržaj, do punašnog jednogodišnjaka, koji još nije naučio hodati i koji je danju rastezao ruke kao teška torba” (Ulickaja 2004: 196). Naposljetku, i njezino je pristajanje na udaju za Samuila posljedica majčinskih osjećaja koji su se u njoj pojavili prema budućem suprugu-epileptičaru, nakon što joj se je tijekom večere i nakon prosidbe požalio ne samo da je slabog zdravlja, starije dobi i kronično uplašen pred svijetom, nego i da mu je majka, ta „inače užasna žena“ (Ulickaja 2004: 56), došla u snovima noć prije prosidbe i tako potvrdila da je odluka o udaji za Medeju dobra. Udajom se on, infantilan Samuil, „pod skute njezine hrabrosti sakrio od vječnog straha“ (ibid.: 156).<sup>197</sup>

I ne samo to: ona je udovica čiji život, kako se u romanu navodi, nakon smrti supruga nije nimalo izgubio na ljepoti, štoviše: „Njezino je udovaštvo bilo prelijepo, ni u čemu nije bilo gore od samog braka. Tijekom dugih godina – gotovo trideset godina – od njegove smrti, sama se prošlost izmijenila i jedinstvena se gorka uvreda, koja je na nju pala od supruga – iznenađujuće, nakon njegove smrti – rastvorila, a njegov je lik na koncu dobio na značenju i monumentalnosti, o kojima tijekom života ni spomena nije bilo. Udovaštvo je trajalo već puno dulje od samog braka, i njezini su odnosi s pokojnim suprugom ostali prekrasni i još su se vremenom poboljšali” (Ulickaja 2004: 45-46), a udavala se više nije zbog toga što je htjela „ostati vjerna slici udovice u crnoj odjeći, koja joj je jako pristajala“ (ibid.: 5-6; istaknula D. L. V.). Za razliku od tradicionalne Medeje, Medeja Ulicke u suštini je anti-Medeja: u svome skromnom i siromašnom domu na Krymu ta „udovica u

crnom“ okuplja cijelu obitelj (njezin su dom kritičari i povjesničari često opisivali kao Noinu arku i/ili hram), bližu i dalju, pa i djevojku Niku kojoj je majka njezina sestra, a otac – njezin preminuli suprug. Ona je, biološki neostvorena kao majka, ipak „centripetalna sila, stup između prošlosti i budućnosti, okupljačica roda, nositeljica ‘roda’, ‘plemena’“ (Savkina, cit. po Vojvodić 2012: 143; usp. Sutcliffe 2009a: 102).

Dok sam u poglavlju o matrifokalnom mitu o prav(ilm)oj ruskoj ženi suprotstavljanjem mitološko-društvenog utemeljenja žene u ulozi majke (izraženog u časopisu *Rabotnica*), s jedne strane, i književno-umjetničke artikulacije majčinstva (u književnim djelima I. Grekove, N. Baranske i L. Petruševske), s druge strane, pisala o tome da je sjecište tih silnica prostor niza napetosti i sukoba,<sup>198</sup> u ovom me poglavlju zanima možemo li o Ulickinoj Mediji govoriti kao o junakinji koja je te napetosti i sukobe premostila tako što je postala utjelovljenje gotovo

196 K. Woodward u studiji „Majčinstvo: identiteti, značenja i mitovi“ („Motherhood: Identities, Meanings and Myths“), polazeći od teze da majke ne pišu, nego su pisane („Mothers don’t write, they are written“, Suleiman, cit. po Woodward 1997: 241) te da su često „pisane“ upravo u mitovima, kao, po Levi-Straussu, onim oblicima povijesne perspektive koje određuju norme ponašanja ne samo u skladu s vlastitim osjećajima, nego i u skladu s normama koje naša kultura propisuje, kaže da nije svim majkama dopušten status mita: postoje Majke (poput Djevice Marije) i majke („obična“ majka svakodnevice). U tom je kompleksu zanimljivo Medejino mjesto: ona je nesumnjivo „odstupanje“, „otklon od norme“, no istodobno je „njezino majčinstvo prostor očitovanja njezina autoriteta, ili, točnije autoriteta koji je njoj samoj prepušten. Od svih je fikcionalnih majki ona najgora; i kao takva ona govori i našem vremenu, kada je loša majka uvijek prisutna kao problem, kao prijatna, kao izgovor, kao ugodno samoopravljanje i kao politički argument... Kao ubojica djece Medeja se je ogriješila u fundamentalni kriterij feminiteta – majčinsku ljubav. To dijeli s nizom drugih priča o ženskom zlu: inkvizicijom osuđenih vještica zbog kanibalističkih gozbi s djecom; židovski mit vjeruje da Lilit uhodi kolijevke novorođenčadi kako bi ih odnijela“ (Marina Warner, cit. po ibid.: 251). Istodobno, taj je mit kontekstualni poligon za etičku osudu samohranih majki ili majki-lezbijki kao iskaza straha od obitelji bez očeva u suvremenoj političkoj retorici.

197 Naglasila bih i da riječ „hrabrost“ na ruskom glasi *mužestvennost*. U romanu se gotovo redovito vezuje upravo uz Medejin lik. Povezanost hrabrosti i junaštva s maskulinitetom, sadržana (kao političko/rodno nesvjesno?) u ruskom jeziku, nije sačuvana i u prijevodu na naš jezik, zbog čega se gubi nešto od strukturalno važnih aspekata u oblikovanju Medejina karaktera kroz maskulinitet.

198 Moja analiza u tom poglavlju potvrđuje tezu A. Rich, relevantnu i za ovo poglavlje, da su, naime, „Kao majke, žene idealizirane i istodobno izrabljivane“ (Rich 1976: xxiv).

neograničenog prostora različitih majčinskih ikona. Medeja, unatoč tomu što nije biološka majka (dakle, ona je Drugo i *drugost* jer, kao što sam ranije pisala pozivajući se na Yuval-Davis, ženi pripada ne samo simbolička i kulturna, nego i biološka uloga u organizaciji života), ona ipak jest sve – ona je upravo ona Majka Domovina oko koje se gradi libidinalna priča „o ljubavi koja izražava pripadnost i vrijednost” (Vidmar Horvat 2017: 213), pa se u romanu navodi da ona nije samo dio krymskoga pejzaža (Ulickaja 2004: 6) nego je i Krym sam(a). Istodobno ona, figurirajući kao simbol nacije i nacionalnog, „predstavlja simboličko uređenje prostora koji odražava uređenje obiteljskog domaćinstva” (ibid.) jer njezin je dom, smješten na najvišoj geografskoj točki mjestašca mitološkog naziva Seoce (rus. Poselok), rodna gruda u malom, odnosno mjesto okupljanja po svijetu raseljene šire i uže obitelji te je, kompozicijski promatrano, ključno sjecište svih romanesknih zbivanja. I ne samo to. Kao što je točno primijetila ruska istraživačica Vorobeva (2013), njezin je dom svojevrsan arhiv koji čuva pisma, dokumente, obiteljske vrijednosti, čak i kosu rodbine. Drugim riječima, on je mjesto pamćenja (*lieu de mémoire*), koji, kao što znamo iz tumačenja Pierrea Nore, nastaje onda kada nestaje pamćenje grupe („Da još uvijek živimo u svom pamćenju, ne bismo osjećali potrebu da mu posvećujemo mjesta“, Nora 2006: 24) – pa je u tom smislu Medejin dom organizam<sup>199</sup> koji živi nekim svojim životom kojim vladaju posebna pravila, zakoni i norme ponašanja. Ona je i – kao posljednja čistokrvna pripadnica krymske Grkinje Medeje Mendes, rođene Sinopli – „manjinska majka” koja u romanu Ulicke figurira kao izvanhistorijsko biće koje živi „onkraj društva i zapovijedanoga radnoga i društvenoga poretka” (Vidmar Horvat 2017: 189); ona se može promatrati i kao transnacionalna majka u značenju u kojem ona doista, unatoč geografskoj udaljenosti od članova svoje bliže i dalje obitelji, ima tu moć da obitelj održi na okupu. Ona, na koncu, nije samo posljednja čistokrvna krymska Grkinja nego i posljednja koja umije govoriti jezikom kojim su u davnini govorili krymski Grci te je, sjajnoga pamćenja, čuvarica niza drugih oblika znanja, pa se o njoj može govoriti i kao u junakinji koja pokazuje da se mogućnost promjene prostorno-patrijarhalnih ograničenja nalazi (i) u ženskom prodoru u prostor znanja (o čemu je iluminativno pisala Svetlana Slapšak u svojoj analizi harema kao prostora roda i roda prostora, Slapšak 2010: 55).

Zbog svega navedenog Ulickin roman na vrlo zanimljive i slojevite načine doista potvrđuje da je žena kao subjekt uvijek ekscentrična, odnosno „izvan centra” (Vidmar Horvat 2017: 212), zbog čega ona tako često u tekstovima kulture (književnost i drugi oblici umjetnosti, ali i popularna kultura), pa i u Ulickinom romanu, biva aktivirana kao označiteljica teritorija „koji je uvijek na rubu (u smislu društvene i političke margine)” (ibid.), te je, u užem kontekstu reprezentacijskih i artikulacijskih formi majčinstva, uvijek „opterećen rizikom poskliznuća s onu stranu norme i društvenog očekivanja” (ibid.). Međutim, unatoč tomu što je Medeja doista i posve izvan centra i posve izvan norme – njezin je dom na vrhu teško dostupnog brda u nekom (bilo kojem) seocetu, njezino ime opterećeno je bremenom protuprirodne majke-djecubojice, ona pripada izumrloj nacionalnoj zajednici, a i sama je tjelesno prikraćena na način koji rezultira nemogućnošću rađanja vlastite djece (zbog čega će njezina smrt značiti i konačni nestanak nacionalne zajednice kojoj tradicijski pripada) – dakle, unatoč tomu što je sva „uglavljena” u Drugo i *drugost* – ona je utjelovljenje upravo onakve dopadljive, i prave i pravilne, izvanvremenske majke-zaštitnice (pramajke) kakve sve one druge majke (pa i one biološke, prikazane u pripovijestima Grekove, Baranske i Petruševske) nisu.

Moje pitanje u ovom poglavlju vrlo je jednostavno: kako se to sve što Medeja Ulicke jest, a majke iz proze Grekove, Baranske i Petruševske nisu,

199 U romanu se navodi da je rodbina, posjećujući Medeju, donosila poklone koje je ona primala „ne u svoje, nego u ime doma” (Ulickaja 2004: 15).



strukturira, gradi i u romanu očituje? Koliko je pitanje jednostavno, toliko je odgovor složen: naime, pomno čitanje romana iz perspektive diskurzivne analize rodnih metafora u funkciji prikazivanja i oblikovanja ženskih, odnosno muških junaka, ne nudi jednoznačan odgovor jer upućuje na to da se u tu vjerojatno „najženskiju” junakinju suvremene ženske ruske proze „ugrađuju” i obilježja femininog i obilježja maskulinog. Roman Ulicke rodni konflikt ne rješava antagonistički (sukladno čemu bi se žena oblikovala kao Drugo muškarca te bi sve snage – primjerice preuzimanjem muških rodnih uloga – usmjerila prema tomu da dokaže svoju *prvost*), nego prije kompromisno, „alternativno”, odnosno time što se ženska junakinja nadaje kao alternativa ili, preciznije, kompromisni subjekt: ona je „drugo” Prvo i *prvost*, ili, još točnije rečeno, ona je „nadspolna”. Konačno, za razliku od mitske Medeje, Medeja Ulicke unatoč tomu što biva povrijeđena spoznajom da ju je suprug prevario (to saznaje nakon njegove smrti pa – da se malo našalim – čin ubojstva iz antičkoga mita o Medeji nije ni mogla ponoviti i tako opravdati svoje ime), ona njegovu kćer prima u svoju obitelj. Drugim riječima, unatoč tomu što je roman, kako su isticali neki kritičari, „mnogoljudan”, što njime profiliraju likovi koji pripadaju najrazličitijim nacionalnim, klasnim i rodnim pozicijama (i međusobno stupaju u odnose), u cijelom romanu ni stranih, ni tuđih, ni Drugih ni *drugosti nema* – i to upravo zahvaljujući majčinskoj sveobuhvatnosti Medeje, koja pod svoje okrilje uz kršćansko-karizmatički oprost prima sve i time nivelira svaku razliku (usp. Sutcliffe 2009b: 618). Pa, konačno, i sve one razlike o kojima sam pisala ranije i koje su – kao i za svaki drugi rodni i drugi identitet – i za njezin konstitutivne.

U prvom koraku analize prikaz Medeje, kao i drugih junaka u romanu, proučit ću kroz njezin fizički izgled i tjelesnost, što je samo po sebi intrigantni metodološki protokol u diskurzivnom čitanju književnoga djela iz rodne perspektive jer žene „u političku kulturu i javnu sferu ulaze samo svojim tijelima” (Berlant 1993, cit. po Vidmar Horvat 2013: 191), odnosno tijelo je onaj prostor u koji je spolnost locirana, ono je simbolički teritorij ženskoga i ženskosti. U Ulickinom romanu tijelo ne potvrđuje njezinu ženskost, upravo suprotno – ono je problematizira jer je mjesto upisa njezine „razmjешtenosti” u maskulino. Slijedom, roman (odnosno njegova „rodna poetika”, Vorobeva 2013: 52) propituje i opravdanost načelnog vezivanja ženskoga i ženstvenosti uz tijelo i tjelesnost u značenju onog primarnog jezika i prostora znanja i spoznaje koji određuje rodnu i spolnu razliku te koji se smatra autentičnim mjestom ženskoga iskustva (Goscilo 1995a; usp. i Butler 2010; Matešić, Slapšak 2017 i dr.) – kao što sam pisala i u poglavlju o matrifokalnom (neo)mitu, tijelo je prostor u koji je situirano jastvo jer je tijelo „uvijek tijelo nekog spola te bi stoga jedno isto ponašanje imalo posve drugačije osobno i društveno značenje već prema tome pripada li muškarcu ili ženi” (Yuval-Davis 2004: 21). U drugom koraku analize ću kroz pomno čitanje rodni odnosa između nje i supruga Samuila, kao i usporedbom prikazivačkih praksi povezanih s njom i Valerijem Butonovom, muškim junakom koji zauzima središnje kompozicijsko mjesto u drugom dijelu romana, promotriti polariziranu pozicioniranost ženskih, odnosno muških junaka kao suprotnost „ženskog”, odnosno „muškog” načela, koje, prizovem li studiju Josipa Užarevića, promatram ne kao „fiziološko-supstancijalnu različitost spolova (...), nego određenu *orijentaciju* u poimanju svijeta. Za razliku od ‘spola’, koji je ili muški ili ženski, muško i žensko načelo – kao određena orijentacija ili tendencija u odnosu prema svijetu – nisu, tj. ne moraju biti vezani uz određeni spol” (Užarević 1990: 208). Iz te vizure promatrana, „muška” paradigma Medejine tjelesnosti (i, suprotno, „ženska” paradigma tjelesnosti muških junaka) u suprotnosti je s njezinom naglašeno „ženskom” orijentacijom (odnosno njegovim naglašeno „muškim” orijentacijama) u odnosu prema svijetu. Spoj obilježja femininog i obilježja maskulinog, od kojega je „izgrađena” Medeja, nije samo puki zbroj karakteristika: riječ je o složenoj, „nadspolnoj” strukturi ili, prizovem li Šklovskog,

„suma postupaka“ u kojoj se feminino i maskulino ne nadmeću i natječu – oni su u međudjelovanju, igri, isprepletanju.

## 2.

Promatran iz aspekta tijela i tjelesnosti, roman nerijetko ističe „muške“ dimenzije Medeje – naglašava se „muški“ broj njezine obuće, njezine velike, gotovo gigantske ruke i njezina visina – kojom katkad biva čak i dvostruko većom od muškaraca, primjerice starog liječnika. Muškarci su, suprotno tomu, ne samo „ženskih“ dimenzija (niski i tjelesnom građom sitni), nego i zdravstveno krhki. Opisujući ženu kao „hrabrog čovjeka“ (rus. *mužestvennyj čelovek*), ženske frizure kao dječjački ošišane, njihovu odjeću: muške košulje i traperice, njihova „muška lica“ i „mušku psihologiju“, a muškarce kao „brbljave poput djevojaka“, „duge kose, ženski vezane gumicom“ s „očima (...) posvema ženskima“, Ulickaja pokazuje da promatrano iz perspektive rodne kodiranosti, kao što sam spomenula i u Uvodu knjige pozivajući se na Jelisavetu Blagojević, „Kada se kaže *drugi* – istog trenutka razumijemo ili, bolje rečeno, *podrazumijevamo* i tko su ti *drugi*“ (Blagojević 2010: 27). Jer što bi u *suštini* značila „muška psihologija“ ili kako bi izgledale „posve ženske oči“? Imaju li takvi iskazi sadržajnu puninu? Kakvo značenje (ako ikakvo) oni unose u naše poimanje rodni identiteta i razlika?

Sami junaci romana, „rodno liminalni“, kontinuirano prelaze te propisane, „unaprijed podrazumijevane“ granice. Medejina sestra Sandra seksualno je vrlo otvorena i znatiželjna – čime ulazi u ulogu koju kultura tradicionalno pripisuje muškarcima: „Medeja je naslućivala da se njezina mlađa sestra ne ustručava od bilo kakvih radosti, lovi svoje biserje u bilo kakvoj vodi i skuplja med iz svih cvjetova“ (Ulickaja 2004: 78).<sup>200</sup> Kao što sam ranije i spomenula, Medejin suprug Samuil, smrtno prestrašen od drugih muškaraca i života koji ga okružuje (premda o samome sebi govori kao o „profesionalnom revolucioneru kojega je znala cijela Odessa i koji je u zatvoreništvu proveo tri godine“, Ulickaja 2004: 55), od života, bolesti i smrti doslovce se skriva, kao nezaštićeno dijete, pod Medejeine skute. Socijalno slabo inteligentan, on zapravo nju ni ne prosi: on odlučuje da se za Medeju mora oženiti nakon što mu je majka to uvjerenje potvrdila javivši mu se u snu. Međutim, on nije jedini fizički krhki muški junak u Ulickinom romanu. Primjerice, Alik Švarc, koji se na koncu ženi za Medejinu nećakinju Mašu, „bio je najmanji u razredu (...) Njegove intelektualne vrline, čak i kada su se primjećivale, nikako ga nisu oslobađale od poniženja tijekom satova tjelesnog“ (ibid.: 204). Bio je toliko malen da ga je kućna pomoćnica dugo pratila u školu, zbog čega su ga zadirkivali, te je odahnuo kada su u njegovu školu primili i djevojčice: kao i Medejin Samuil, koji se pod njezine skute sklanja od života, tako i Alik prva prijateljstva sklapa upravo s djevojčicama. Književna slika Medeje ostavlja posve drukčiji dojam u odnosu na upravo opisane muške junake: ona je sveobuhvatna kao Majka Domovina sama. Premda je samo jednom napustila Seoce, i to nakon što je saznala o suprugovoj nevjeri, ona nikako nije sjedilačka: upravo je obilježena pokretljivošću jer svakodnevno golemim koracima prolazi krymskom prirodom – ona je priroda sama. Strah od Drugih i *drugosti*, od smrti i bolesti za nju ne postoje: jer je u mitopoetskom kronotopu njezina života kraj novi početak. Njezina „muška“ veličina i sveobuhvatnost i na drukčije se načine potvrđuju: nakon prosidbe Samuil je prati kući te tijekom ta četiri kilometra udaljenosti od restorana do njezina doma on („ženski“

200 Spomenula bih i da u tom otvorenijem pisanju o ženskoj seksualnosti i tjelesnosti roman Ulicke predstavlja novi stupanj u kontekstu razvoja te teme, a u kontekstu drugih prozaičkih djela analiziranih u ovoj knjizi (I. Grekova, N. Baranskaja, L. Petruševskaja). Takav je „slobodniji“ i otvoreniji tretman ženske seksualnosti, kao i veću ulogu koju seksualnost igra u konstrukciji ženskih identiteta, primijetio i B. M. Sutcliffe (2009a: 107).

brbljajući) pripovijeda o samome sebi. Na pola puta je „odjednom ušutio“ (ibid.: 58). Pripovjedač zaključuje: „on je sve o sebi rekao. Tijekom godina njihova braka on je ispričanom te večeri dodavao detalje od drugostupanjnske važnosti“ (ibid.: 58). Posve suprotno tomu, Medeja, po prirodi „muški“ šutljiva (ibid.: 32), a jutrima do te mjere zamišljena da je katkad do večeri nitko nikakvim pitanjima nije uznemiravao, do kraja romana ostaje zagonetnom: ruska istraživačica Voroběva je točno primijetila da se, s jedne strane, portret junakinje „slaže“ od beskrajnog svijeta prirode koji je okružuje (boje, grafički simboli, materijalni predmeti, zvukovi i mirisi“, Voroběva 2013: 53), a s druge se strane, performativno izvodi uz pomoć posebno ritmiziranog govora pripovjedača uz pomoć kojega se ona opisuje već u prvoj rečenici romana: „Medeja Mendes, urođennaja Sinopli, esli ne sčitat' ee mlađšej sestry Aleksandry, ostalas' poslednej čistorodnoj grečankoj v semě, poselivšejsja v nezapamjatnye vremena na rodstvennyh Èllade Tavričeskih beregah“ (Ulickaja 2004: 5).<sup>201</sup> Beskrajna poput mita samoga, neuhvatljiva poput umjetnosti same, ona je velika i grandiozna, monumentalna i „muški“ samodostatna. Dakle, ona s jedne strane utjelovljuje tradicionalne predodžbe o ženi (vjernost, majčinska zaštita), a s druge se, bivajući aktivnom, snažnom, intelektualnom, racionalnom i duhovnom, gradi od onog pola binarne opozicije koji se tradicionalno pridružuje muškarcima (a koji su u Ulickinom romanu pasivni, slabi, emocionalno nezreli i zarobljeni u svojim bolesnim tijelima). Njezina golemost i dominacija prostorom čini da ona nije samo središte prostora doma, nego i središte Svijeta općenito. Konačno, ona se sama u jednom trenutku osjeća kao ni više ni manje nego Odisej (ibid.: 154) – taj mitološki junak Homerovog velebnog epa, kralj, suprug, ljubavnik, otac, lualica i vojnik u Trojanskom ratu, taj tradicionalni maskulini junak – uspješan u obavljanju svih mogućih muških uloga koje kultura pripisuje muškarcima – *par excellence*.

I inače je uloga Medejine samospoznaje, njezinih samoopisa vrlo važna kao jedan od postupaka njezina portretiranja u romanu. Iz perspektive koja mene najviše zanima (ne samo u analizi ovog romana nego i u cijeloj knjizi), naime križanja rodnog, klasnog i mitskog, posebno je zanimljiva njezina samopercepcija pri početku romana: naime, nakon ritualnog izgovaranja molitve koja joj pomaže da prebrodi dan „bez ljutnje i uvreda“ (ibid.: 32), ona, kao već ostarjela udovica, sjedi pred zrcalom, promatra se i sviđa joj se što vidi:

Tijekom godina njezino se je lice još više izduljilo – vjerojatno zbog ovalih obraza, povezanih dvama dubokim borama. Nos je bio nasljedan i s vremenom se nije kvario: dovoljno dugačak, neisturen prema naprijed, s tupo podrezanim vrhom i okruglim nozdrvama. Njezino je lice podsjećalo na konjsku njušku, posebice kada je ubrzo nakon vjenčanja neočekivano podrezala kosu na čelu i tijekom kratkog vremena nosila salonsku frizuru umjesto vječne punđe, koja je bila teška i iscrpljivala je vrat. Medeja je s nekim divljenjem razgledavala svoje lice ne gipkim bočnim pogledom, nego pozorno i strogo – i odjednom je shvatila da joj se ono sviđa. U djetinjstvu je puno patila zbog svoje vanjštine: riđa kosa, golemi rast i golema usta, sramila se je svojih velikih ruku i muškog broja obuće... (Ulickaja 2004: 34).

Situacija „čovjeka pred zrcalom“, kao što je poznato iz Bahtinova *Autora i junaka u estetskoj djelatnosti* (*Avtor i geroj v èstetičeskoj dejatel'nosti*), zanimljiva je jer ima status univerzalne metafore ljudske spoznaje (usp. analizu Cvetaevine pripovijesti *Moj Puškin* u: Benčić 2006), na čijem se smislu temelji jedna od osnovnih premisa Bahtinovih promišljanja Drugoga i *drugosti* (i u tom smislu dijaloga i dijaloške svijesti): za samospoznaju je

201 U prijevodu: „Medeja Mendes, rođena Sinopli, ostala je – ako se ne računa njezina mlađa sestra Aleksandra – jedina čistokrvna Grkinja u obitelji, koja se je u naselila na početku vremena na Elladi bliskih Tavričke obale“.

Drugi nužnost jer potvrđuje postojanje Ja – bez Drugoga *u meni* ni mene nema – pojedinac sam za sebe/sam po sebi nikada nije potpun i završen. Cjelovi-

tost i završenost postiže upravo zahvaljujući Drugom i kroz *drugost*. Scena „čovjeka pred zrcalom“ kod Bahtina ima ključno značenje jer omogućuje osnovnu, opću formulu odnosa „napetog izvannalaženja“ (rus. *naprjažennaja vnenahodimost'*) Ja prema Drugomu: pred zrcalom Ja promatra(m) sebe očima Drugoga, odnosno ocjenjuje(m) se iz vizure Drugoga.<sup>202</sup> Spomenuti ulomak iz Ulickina romana, gdje je Medejin doživljaj sebe same ocrtan u posvema pozitivnim tonovima (unatoč tomu što bi je izvanjski promatrač mogao vizualizirati kao ostarjelu, smežuranu, osamljenu udovicu u crnom), potvrđuje ranije spomenutu tezu o njezinoj „muškoj“ samodostatnosti koja može proizlaziti i iz njezine aktivne vjere u Boga (pa vrijeme za nju ne može biti ograničavajuća ili neprijateljska kategorija), ali i iz toga što se feminino i maskulino u njoj ne nadmeću i natječu, nego međusobno nadopunjuju: odraz u zrcalu potvrđuje da je ta savršena ravnoteža ostvarena unatoč tomu što bi se, psihoanalitički govoreći, Medejinu „slavodobitnu“ reakciju na odraz sebe same ostarjele u zrcalu moglo prisposodobiti reakciji djeteta koji „u slici sličnoga ili u svojoj vlastitoj zrcalnoj slici opaža oblik (*Gestalt*) u kojem anticipira (...) tjelesno jedinstvo što ga ono *objektivno ne posjeduje*“ (Laplanche, Pontalis 1992: 455; istaknula D. L. V.). Takav intersubjektivni odnos, učinak kojega u stvaranju Ja obilježava faza zrcala, psihoanaliza promatra kao „imaginarni dvojni odnos osuđen na agresivnu napetost u kojoj se Ja zasniva kao drugo, a to drugo kao *alter ego*“ (ibid.; istaknula D. L. V.).

Taj ću aspekt istodobne napetosti, ali i međusobnog nadopunjavanja maskulinog i femininog, kao odnosa Ja kao Drugoga (gdje je Ja izvorno netko drugi), istodobno i Drugoga kao *alter ega*, nadopuniti i suprotstavljanjem Medeje i Valerija Butonova, koji, analizirani iz perspektive ženskog, odnosno muškog načela, u svijetu književnoga djela Ulicke na prvi pogled doista funkcioniraju kao kontrastne pojave. U tumačenju se oslanjam na teorijsku i sadržajnu analizu ženskoga i muškoga načela u lirici Marine Cvetaeve i Borisa Pasternaka (Užarević 1990), gdje se kulturna ruska pjesnikinja – suprotno svom biološkom spolu – vezuje uz muško načelo, a kulturni ruski pjesnik – uz žensko. Kao što sam ranije navela, žensko, odnosno muško načelo pretpostavlja određeni tip orijentacije prema svijetu, koje Užarević sažima u ključnoj opoziciji imanencije (žensko načelo, metafora kruga) i transcendencije (muško načelo, metafora pravca): „Shvaćeno kao ‘transcendentalno’ – muško bi se načelo odlikovalo ‘brizganjem’, ‘štrcanjem’, ‘prodorom u nepoznato’, dok bi se ženska ‘imanencija’ očitovala kao ‘upijanje’, ‘primanje’, ‘ostajanje u krugu intimnoga i poznatog’. Ako bismo u apstrahiranju išli dokraja (što bi nužno dovelo do sakaćenja pa i karikiranja životno-realnoga stanja stvari) – mogli bismo ‘transcendenciji’ pridružiti moć (sklonost, potrebu) negiranja, tj. prekoračivanja određenih granica ili zadanosti, a ‘imanenciji’ – afirmacijsku (utvrđujuću) aktivnost” (Užarević 1990: 210). Ulickin roman nudi pregršt primjera koji omogućuju relativno lako razabiranje Medejeine imanentnosti (odnosno njezine „ženske“ orijentacije prema svijetu) nasuprot Butonovljevoj transcendentnosti (odnosno njegove „muške“ orijentacije prema svijetu).

Dva antipodna junaka, Medeja i Butonov, ujedno su i kompozicijski raspoređeni u prvi dio romana (koji je sav usmjeren na portretiranje razgranatog i složenog Medejinog karaktera) i drugi dio, kojim otpočinje novi siže, naizgled s prvim dijelom romana nepovezan, a u kojem glavnu ulogu igra Valerij Butonov, zavodnik i fatalni ljubavnik Maše i Nike, dvije Medejeine nećakinje. On u roman ne unosi samo energiju strasti, nego i demonskoga – konačno, Maša zbog njegovih prevara čini samoubojstvo. Kao što je isticala Voroběva, antiteza junaka Medeje i Butonova ne izražava se samo na razini sadržaja/kompozicije nego

202 J. Lacan imaginarno prvotno osmišljava i razrađuje, kao što je poznato, u kontekstu teorijske razrade stadija zrcala, gdje se Ja „uspostavlja na osnovi sebi sličnoga (zrcalnog Ja)“ (Laplanche, Pontalis 1992: 119). Iz perspektive intersubjektivnosti, imaginarno se može opisati kao dvojni odnos temeljen i stečen slikom sličnog, gdje „slično, tj. *Drugo koje je Ja, postoji samo zbog toga što je Ja izvorno netko drugi*“ (ibid.; istaknula D. L. V.).



i diskurzivno. Ideja ženstvenosti, ili žensko načelo, oblikuje se „kružnošću“ Medeje koja se očituje na različitim razinama: ona se doista fizički kreće svojim golemim koracima i u obući velikoga broja svojom okolinom (njoj je okolina koja je okružuje poznata kao sadržaj njezina džepa), a pod svoju emocionalnu zaštitu (odnosno pod svoje majčinske skute), kao što sam ranije istaknula, prima prvo svoju braću i sestre (nakon što su ostali bez roditelja kada je Medeji bilo 16 godina), potom njihovu djecu i unuke, pa i Samuila, vlastitog supru- ga. Njezina se „majčinska oblast“, kako se radnja romana razvija, širi u formi koncentričnih krugova koji na koncu obuhvaćaju cijeli bogati i razgranati mikrosvijet Ulickina romana, pa i, kako ćemo vidjeti, i samog Butonova. No, to nije sve. Voroběva točno primjećuje da se taj princip kružnosti odnosi i na sferu njezina znanja i naizgled neograničena pamćenja: „njoj su poznate skrivene veze među događajima koji su međusobno udaljeni, ona brižno prati te veze, stvarajući tkaninu života u cijeloj složenosti te svoje ‘kružne’ slike, svaki put bivajući poražena beskonačnom raznolikošću i neiscrpivošću stvaralačkoga potencijala“ (Voroběva 2013: 55). Ona je komorna, njezina je prisutnost potisnuta, odnosno, točnije, „diskretno pri- sutna“ (kako navodi Užarević opisujući Pasternakovo „žensko“ lirsko Ja); njezin se portret stvara iz niza detalja – prirode, krhotina sjećanja itd. – koji je okružuju. Ona je doista, nalik Užarevićem interpretiranim Pasternakovim lirskim Ja, *obuhvaćena svijetom* (Užarević 1990: 215) te metonimijski izjednačena, uravnovanjena „s formama ‘izvanjskoga svijeta’“ (ibid.) do mjere nerazlučivosti nje kao subjekta/individuuma i prirode koja je okružuje.

Ideja maskuliniteta izražava se posvema drukčije: primjerice, Butonov je portretiran kroz kompleks „hladnih“, emocionalno distanciranih informacija sveznajućeg pripovjeda- ča, što je primijetila i Voroběva (2013: 57):

Domovina Valerija Butonova bilo je Rastorguevo. Živio je sa svojom majkom Valentinom Fe- dorovnom u prizemnici koja je već dugo prijetila urušavanjem. Oca se nije sjećao. Kao dječak je bio uvjeren da mu je otac poginuo na bojištu. Njegova majka nije osobito na tome inzistirala, ali legendu nije ni rušila<sup>203</sup>. Kratkotrajni suprug Valentine Fedorovne još je do rata prerazmje- šten negdje na Sjever, odakle je poslao jedno nevažno pismo te se je zauvijek izgubio u polar- nim daljinama. Cijelo je svoje dugo djetinjstvo Valera, kao i većina njegovih vršnjaka, proveo viseći po trošnim ogradama ili zabijajući u tvrdu prigradsku zemlju trofejni perorezni nož, glavnu dragocjenost u njegovom životu. U tom poslu nije mu bilo ravnih, sva kraljevstva i gra- dovi koje su inscenirali na pohabanom trgu iza autobusne stanice, on je branio svojim nožem lako i veselo, kao Aleksandar Makedonski. Djeca iz susjedstva, uvjerivši se u njegovu potpunu nadmoć, prestala su se s njime igrati, i on je duge sate provodio u dvorištu svoje kuće, zabada- jući nožić u blijedu mreću ispiljene niže grane goleme kruške, uzmičući pritom sve dalje od cilja. Tijekom tih je dugih sati on dostigao mehaničku vještinu izbačaja, znao ju je napamet i šakom i okom, no glavni je užitek osjećao od onog žarkog trenutka povezanosti ruke i noža sa željenom točkom, koji je završavao drhtanjem mladice u srčiki cilja. Nekada je uzimao drukčiji nož, kuhinjski, i odabirao je drugi cilj, pa je nož pucketanjem, ili jaukom, ili tihim zviždukom prodirao u njega (Ulickaja 2004: 84).

Jedan posebno značajan aspekt vrijedi istaknuti: kao i u ranije navedenoj sceni prika- za susreta Medeje i Samuila (kada nakon prosidbe i večere Samuil uspijeva ispričati sve o sebi tijekom dva kilometra duge šetnje), i ovdje se primjećuje – posebice u odnosu na ne- obuhvatnost i sveobuhvatnost Medeje – ne samo infantilnost nego i „iscrpna pojmljivost“

203 Upozorila bih da i ovdje, kao i u filmovima *Lopov* i *Balada o vojniku* te pripovijestima Grekove i Petruševske, susrećemo motiv za pojedinca konstitutivne izgubljene/nepoznate, a mitologizirane figure oca. Doista se stječe dojam da je sovjetsko poraće obilježeno nepostojećim ili izgu- bljenim muškarcima.

(Voroběva 2013: 57), odnosno deskrip- tivna dovršenost, zaokruženost, dosez- ljivost muškoga junaka. Ta je njegova dovršenost, zaokruženost, dosezljivost artikulirana i uz pomoć motiva noža

koji je provodna nit većine značajnih scena kojima je glavni protagonist Butonov. Motiv noža ne simbolizira samo simboličku ograničenost njegova lika nego se može interpretirati i kao označitelj njegova muškog (istodobno i infantilnog!) načela kao oblika orijentacije prema svijetu. Kao što je istaknula i Voroběva, „tri karijerna izbačaja Valerija Butonova – sport, cirkus, medicina – padaju točno u cilj jer junak postaje vrhunskim majstorom u svakoj odabranoj djelatnosti“ (ibid.: 58). Dok Medeja „promatra svijet, popravlja ono što je razrušeno, podržava slabo, Butonov određuje cilj, pokorava, iskorištava pa odbacuje na stranu, traži novo. Na podlozi laganoga i izvanjski rutinskoga hoda Medejiina života, život Butonova očituje se kao niz energičnih izbačaja usmjerenih prema osvajanju novih ‘svjetova’, što se tradicijski ocjenjuje pozitivnim u patrijarhalnoj kulturi“ (ibid.). No, zanimljivo je što se taj rodni konflikt, čija je važnost za razumijevanje rodne poetike romana kapilarna, razrješava time što Butonov osniva obitelj, napušta posao sportskoga liječnika te „radi s invalidima ratova iz Afganistana i Čečenije“ (Ulickaja 2004: 253). Takav kraj, gdje se muško i istodobno infantilno načelo u poimanju svijeta odbacuje i odmjenjuje ženskim, može govoriti i o tome da se žensko u svijetu Ulickine fikcije promatra kao općeljudsko, pa i nadljudsko.

\*\*\*

Ako je Simone de Beauvoir u svojem *Drugom spolu* 1949. egzistencijalnu asimetriju dvaju bića u spolnoj razlici doista rastvorila „do kraja“ (Bosanac 2010: 95), tada je Ulickin roman – i to upravo književnom reaktualizacijom mita o Medeji kroz lik koji je u svemu suprotnost antičkom pratecku – tu razliku „zatvorio“. Jer upravo je na spolnoj i rodnoj razlici u Ulickinom romanu izgrađen svijet prožimanja i dodira, a ne srazova i poništavanja. Ili, točnije, Ulickin roman dokazuje da spolne i rodne razlike mogu, ali i ne moraju biti upisane ondje gdje ih očekujemo – na tijelo i u tijelu. Tijelo doista jest oboje: ono „nudi moguće granice sebstva i prikazuje posebnost svakog individuuma“ (Shilling 1997: 65), no također je i „polje označavanja razlike“ (ibid.). Te dvije značajke tijela kao mjesta upisivanja identiteta i razlike posebno je intrigantno razmotriti u užem kontekstu teme majčinstva: jer, kao što pokazuje Ulickin roman, majčinstvo nije nužno dosegljivo kroz biološko tijelo (premda se upravo majčinstvo, više od drugih oblika identiteta, promatra kroz svoju „ukorijenjenost u biologiju“, Woodward 1997: 240). Štoviše, Ulickin roman pokazuje da biološko tijelo može biti mjestom upisa majčinstva kao identiteta upravo *kroz biološku razliku i kao biološke razlike* jer majčinstvo – kao i drugi oblik identiteta – uključuje, osim biološke, i bogatu kulturno-društvenu dimenziju. Polemiku koja već desetljećima postoji između bioloških esencijalista i društvenih konstruktivista, gdje prvi tvrde da je identitet situiran u tijelu, a drugi – da je i biološko tijelo objekt voljne izgradnje, roman *Medeja i njezina djeca* razrješava upućivanjem na to da postoji i „treći način“: i to upravo kroz trop/koncept/ideju majčinstva upućujući – pojednostavljeno – da biološko tijelo ne čini ženu majkom.

Čini mi se važnim upozoriti i na još jedan uvid koji je omogućen pomnim čitanjem Ulickina romana: naime, da su i „dobra majka“ i ono što se smatra ‘prirodnim’ izvedeni kroz diskurz u određenom povijesnom trenutku“ (Woodward 1997: 255). Kathryn Woodward ističe sljedeće primjere koji zorno dokazuju povijesnu i kulturološku uvjetovanost majčinstva: „Tijekom kasnog 18. i u 19. stoljeću dojenje nije bilo prihvatljivo u srednjoj i visokoj klasi, kada je najam dojilja bio prihvaćen kao normalan i poželjan.“<sup>204</sup> Elisabeth Badinter

204 Štoviše, posao dojilja bio je tradicionalan oblik ekonomske razmjene (žene su na taj način omogućavale preživljavanje svojih obitelji kod kuće) koji je izrodio poseban tip majčinstva: dojilje postaju „zamijske majke“ koje „svojoj djeci uskraćuju neposrednu majčinsku brigu“ (Vidmar Horvat 2017: 216). Istodobno, promatrano iz perspektive nacionalnih zajednica, putovanja žena kako bi obavljale posao dojilja dvije nacije povezuju „u imaginarnu vezu koja kompromitira stabilnost i neprisutnost granica“ (ibid.).

tvrdi da su majke iz visokih i srednjih klasa u devetnaestoljetnoj Francuskoj ‘pokazivale toliko malo interesa da su im djeca masovno umirala.’ Razmjeri majčinske indiferentnosti osporeni su, ali dokazi doista potvrđuju ideju da majčinstvo nije fiksirano i ‘dano’, nego je polje pregovora – različitim načinima u različitim vremenima“ (ibid.: 255). Važno je upozoriti da Ulickin roman na jednoj razini dokazuje da dekonstrukcija esencijalističkih i naturalističkih pretpostavki o rodu i seksualnosti ne mora biti radikalna niti mora urušiti svijet koji poznajemo i na koji se – u toj prepoznatljivosti – (o)lako oslanjamo. Kroz analizu rodne kodiranosti junaka kroz tijelo i žensko, odnosno muško načelo kao oblik orijentacije prema svijetu, kanila sam pokazati kako diskurzi povezani s rodnim i spolnim identitetima i istodobno proizvedenom razlikom (u poglavlju o *Anni Kareninoj* pisala sam o tome da proizvodnja Drugoga uvijek, povratnom spregom, proizvodi i vlastitu razliku/kritiku/ranjivost/lomljivost) *djeluju*, i kako se, nadalje, značenje u diskurzu *proizvodi*. Pitanje kako ta značenja proizvode identitete nije u potpunosti odgovoreno – ili je na njega, u najoptimističnijem slučaju, tek djelomice odgovoreno. Točnije, tek je potvrđeno da su „identiteti predmet kontinuirane borbe, pregovaranja i nadmetanja“ (ibid.: 273) i da su „fragmentirani, nikada dovršeni ili ujedinjeni, i nikada posve osigurani“ (ibid.). Istaknula bih ipak i sljedeće: naime, analiza književnih reprezentacija majčinstva dobro razotkriva da „do nekog stupnja uvijek postoji neki ‘promašaj’ identiteta“ (ibid.). Kao što pokazuje i Ulickin roman (gdje je Medeja, kao majka koja to biološki nije, upravo savršeno utjelovljenje svih mogućih predodžbi o dobrom i ispravnom majčinstvu), i pripovijesti Grekove, Baranske i Petruševske u ranijem poglavlju (gdje nijedna od bioloških majki ne samo da ne utjelovljuje predodžbe o dobrom i ispravnom majčinstvu nego se i ne ustručava da tom nesrazmjeru podari glas), određena ambivalencija, neuspjeh, slom, propust, odsutnost *nisu* Drugo majčinstva, nego upravo njezina *jezgra*, njezino Prvo i *prvost*. U tom je smislu Ulickin roman doista vrijedan književni materijal koji pokazuje da razumjeti majčinstvo ne znači odbaciti kontradikcije i opozicije povezane s reprezentacijama majki i majčinstva u kulturi i književnosti, nego pokušati i u njima (ili *upravo* u njima?) vidjeti smisao.

## 5. Literatura

- Abaševa, M. P. 2001. *Literatura v poiskah lica. Russkaja proza v konce 20 veka: stanovlenie avtorskoj identičnosti*. Perm': Izdatel'stvo Permskogo universiteta.
- Adamović, M. 2010. „Antifeminizam i kultura“. U: Kodrnja, J.; Savić, S.; Slapšak, S. (ur.) *Kultura, drugi, žene*. Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu; Hrvatsko filozofsko društvo; Plejada. Str. 203-231.
- Adelman, G. 1990. *Anna Karenina. The Bitterness of Ecstasy*. Boston: Twayne Publishers.
- Agamben G. 2006. *Homo sacer. Suverena moć i goli život*. Prev. M. Kopic. Zagreb: Arkzin.
- Agamben, G. 2008. *Ono što ostaje od Auschwitza. Arhiv i svjedok (Homo sacer III)*. Prev. M. Kopic. Zagreb: Biblioteka Antibarbarus.
- Ajzenštajn, S. M. 1964. „Dikens, Grifit i mi“. Prev. O. Vlatković. U: Ajzenštajn, S. M. *Montaža atrakcija. Eseji o filmu*. Beograd: Nolit. Str. 232-289.
- Aksenov, V. P. 1959. *Kollegi*. U: Aksenov, V. P. 2005. *Apeľ siny iz Marokko*. Moskva: Ėksmo. Str. 3-192.
- Aksenov, V. P. 1961. „Zvezdnyj bilet“. U: Aksenov, V. P. 2005. *Apeľ siny iz Marokko*. Moskva: Ėksmo. Str. 193-354.
- Anderson, B. 1983. *Imagined Communities*. London: Verso.
- Applebaum, A. 2003. *Gulag. A History*. New York: Anchor Books.
- Archer, R.; Duda, I.; Stubbs, P. (ur.) 2017. *Social Inequalities and Discontent in Yugoslav Socialism*. Routledge: Abingdon.
- Assman, A. 2017. *Raspalas' svjaz' vremen? Vzlet i padenie temporal'nogo režima Moderna*. Prev. B. Hlebnikov i D. Timofeev. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Attwood, L. 1993. „Women, Cinema and Society“. U: Attwood, L. (ur.) *Red Women On The Silver Screen. Soviet Women and Cinema From the Beginning to the End of the Communist Era*. London: Pandora Press. Str. 19-130.
- Austin, J. L. 1962. *How To Do Things With Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Baeten, E. M. 1996. *The Magic Mirror. Myth's Abiding Power*. New York: SUNY Press.
- Bagrov, P. *Soviet Melodrama: A Historical Overview*. <http://www.kinokultura.com/2007/17-ba-grov.shtml>. Pristup 10. 9. 2018.
- Bahtin, M. 1975. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznyh let*. Moskva: Hudožestvennaja literatura.
- Bahtin, M. M. 2000. „Avtor i geroj v èstetičeskoj dejatel'nosti“. U: Bahtin, M. *Avtor i geroj: k filosofskim osnovanijam gumanitarnyh nauk*. Sankt-Peterburg: Azbuka. Str. 3-226.
- Bahtin, M. 2009. (1979) „O metodologiji humanističkih znanosti“. Prev. D. Lugarić. *Quorum* 25, br. 5-6. Str. 393-408.
- Bahtin, M. M. 2012. *Sobranie sočinenij v 7-mi tomah. Tom 3. Teorija romana (1930-1961 gg)*. Moskva: Jazyki slavjanskih kul'tur.
- Baraban, E. 2009. „Vojna i kino: odinočestvo travmy na fone kollektiva“. U: Ušakin, S.; Trubina, E. (ur.) *Travma: Punkty*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. Str. 631-657.
- Baranskaja, N. *Nedelja kak nedelja*. Pristup: <http://www.a-z.ru/women/texts/baranr.htm>. Pristup 14. 11. 2016.



- Batler, Dž. (Butler, J.). 2010. *Nevolja s rodom*. Prev. A. Zaharijević. Loznica: Karpos.
- Baudrillard, J. 1996. *The System of Objects*. Prev. J. Benedict. London, New York: Verso.
- Bauman, Z. 2009a. *Identitet: razgovor s Benedettom Vecchijem*. Prev. M. Petrić. Zagreb: Naklada Pelago.
- Bauman, Z. 2009b. *Postmoderna etika*. Prev. D. Jagić. Zagreb: AGM.
- Bauman, Z. 2011. *Tekuća modernost*. Prev. M. Gregov. Zagreb: Naklada Pelago.
- Beganović, D. 2007. *Pamćenje traume. Apokaliptična proza Danila Kiša*. Zagreb-Sarajevo: Naklada Zoro.
- Benčić, Ž. 2006. *Lica Mnemozine: ogledi o pamćenju*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Benčić, Ž. 2017. *Mjesečar u magli. Ogledi o suvremenoj ruskoj književnosti*. Zagreb: Disput.
- Bennett, T. 2005. *Kultura: znanost reformatora*. Prev. A. Pavlinić. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- Berlin, I. 2000. (1969) *Četiri eseja o slobodi*. Prev. N. Petrović. Split: Feral Tribune.
- Beumers, B. 2003. „Soviet and Russian Blockbusters: a Question of Genre?“ *Slavic Review*, vol. 62, no. 3. Str. 441-454.
- Bilington, Dž. (Billington, J.). 1988. *Ikona i sekira – istorija ruske kulture, jedno tumačenje*. Prev. B. Vučićević. Beograd: Rad.
- Biti, V. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Blagojević, J. 2010. „Kulture koje dolaze – drugi i kultura“. U: Kodrnja, J.; Savić, S.; Slapšak, S. (ur.) *Kultura, drugi, žene*. Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu; Hrvatsko filozofsko društvo; Plejada. Str. 25-37.
- Blumenberg, H.-Ch. 1979. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt: Surkhamp.
- Blumenberg, H. 2017. *Rad na mitu*. Prev. S. Muhamedgić. Zagreb: Sandorf & Mizantrop.
- Bogdanova, O. V. 2004. „Tehnologija ‘mraka’ v proze Ljudmily Petruševskoj“. U: Bogdanova, O. V. *Postmodernizam v kontekste sovremennoj ruskoj literatury (60-90-e gody XX veka – načalo XXI veka)*. SPB: Filologičeskij fakul'tet Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo univestiteta. Str. 379-394.
- Bolšakov, I. G. 1952. *Sovetskoe kinoiskusstvo v poslevoennye gody*. Moskva: Znanie. Str. 27-31.
- Bonnell, V. E. 1997. *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bosanac, G. 2010. „Metafizika drugoga u horizontu rodno/spolne nejednakosti“. U: Kodrnja, J.; Savić, S.; Slapšak, S. (ur.) *Kultura, drugi, žene*. Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu; Hrvatsko filozofsko društvo; Plejada. Str. 73-104.
- Botica, S. 2000. Pogovor „Grafiti kao struktura“. U: Botica, S. i dr. (ur.) *Suvremeni hrvatski grafiti*. Zagreb: Naklada P.I.P. Pavičić. Str. 216-228.
- Bourdieu, P. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. 1989. *Što znači govoriti? Ekonomija jezičnih razmjena*. Prev. A. i M. Škiljan. Zagreb: Naprijed.
- Boym, S. 2010. *Another Freedom: The Alternative History of an Idea*. Chicago: Chicago University Press.
- Brednikova, O.; Zaporožec, O. 2018. „Mikrourbanizam. Lovuška dlja goroda“. U: Brednikova, O.; Zaporožec, O. (ur.) 2018. *Mikrourbanizam. Gorod v detaljah*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. Str. 13-39.

- Bren, P.; Neuburger, M. 2012. *Communism Unwrapped. Consumption in Cold War Eastern Europe*. New York: Oxford University Press.
- Brighenti, A. M. 2010. „At the Wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain“. *Space and Culture*, 13 (3). Str. 315-332.
- Brodsky, I. „Introduction“. U: Kiš, D. 20010. *The Tomb For David Borisovich*. Prev. D. Mikić-Mitchell. Dalkey Archive Press. Str. ix-xvii.
- Brooks, P. 1995. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of the Excess*. New Haven, London: Yale University Press.
- Brown, E. J. 1982. *Russian Literature Since the Revolution*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Brown, W. 2010. *Walled States, Waning Sovereignty*. New York: Zone Books.
- Car, M. 2016. *Uvod u dokumentarnu književnost*. Zagreb: Leykam Int.
- Caruth, C. 1995. *Trauma. Explorations in Memory*. Uredila i uvod napisala C. Caruth. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Chernyhova, N. 2008. *Consumption and Gender under Late Socialism*. [www.ehs.org.uk/.../96e7bd3f-83cf-45be-8649-bdeef5f59a5.doc](http://www.ehs.org.uk/.../96e7bd3f-83cf-45be-8649-bdeef5f59a5.doc). Pristup 15. 10. 2018.
- Clark, K. 1993. „Changing Historical Paradigms in Soviet Culture“. U: Lahusen, Th. & Kuperman, G. (ur.) *Late Soviet Culture. From Perestroika to Novostroika*. Durkham & London: Duke University Press. Str. 289-306.
- Černyševskij, N. G. 1856. (1974). *Sobranie sočinenij v pjati tomah. Tom 3. Literaturnaja kritika*. Moskva: Pravda. [http://az.lib.ru/c/chernyshewskij\\_n\\_g/text\\_0240.shtml](http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0240.shtml). Pristup 27. 8. 2018.
- Čukovskaja, L. 1980. *Zapiski ob Anne Ahmatovoj. II*. Paris: YMCA-PRESS.
- Čukovskaja, L. 1997. *Zapiski ob Anne Ahmatovoj. 1938-1941. Tom pervyj*. Moskva: „Soglasie“.
- Davis, P. 2002. *The Oxford English Literary History. Vol. 8, 1830-1880: The Victorians*. Oxford: Oxford University Press.
- De Beauvoir, S. 1946. (2016). *Drugi spol*. Prev. M. Šimat. Zagreb: Naklada Ljevak.
- De Certeau, M. 1980. (2003). *Invencija svakodnevice*. Prev. G. Popović. Zagreb: Naklada MD.
- Deleuze, G.. 1968. (1994). *Difference and Repetition*. Prev. P. Patton. New York: Columbia University Press.
- Derrida, J. 1981. *Dissemination*. London: The Athlone Press.
- Dobrenko, E. 2007. *Politèkonomija sočrealizma*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Dubin, B. 2004. „Krovavaja” vojna i „velikaja” pobeda. „Otečestvennye zapiski”, 5. [http://magazines.russ.ru/oz/2004/5/2004\\_5\\_5-pr.html](http://magazines.russ.ru/oz/2004/5/2004_5_5-pr.html). Pristup 7. 7. 2018.
- Dunham, V. 1990. *In Stalin's Time. Middleclass Values in Soviet Fiction*. Durkham and London: Duke University Press.
- Dyhovičnyj, I. 2009. „Prorva“. *Ivan Dyhovičnyj: „Bolševistskaja ideja načalas' s uničtoženija pola*“. <http://cinemotions.blogspot.hr/2009/01/ivan-dykhovichnyj-about-his-prorva.html>. Pristup 14. 11. 2016.
- Đorđić, S. 1976. „Sugestivnost uvećanja“. *Komunist*, 13. 9. U: Krivokapić, B. (ur.) 1980. *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus. Str. 33.
- Eagleton, T. 2017. *Kultura*. Prev. D. Biličić. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Ėjhenbaum, B. 2009. *Lev Tolstoj. Issledovanija. Stat'i*. Sankt-Peterburg: Fakultet filologii i isku-  
ststv Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta.

- Ėjhenbaum, B. 1969. „Tvorčeskie stimuly L. Tolstogo“. U: Ėjhenbaum, B. 1969. *O proze: Sbornik statej*. Leningrad: Hudožestvennaja literatura. Str. 77–90.
- Epstein, M. 1993. „After the Future: On the New Consciousness in Literature“. U: Lahusen, Th. & Kuperman, G. (ur.) *Late Soviet Culture. From Perestroika to Novostroika*. Durkham & London: Duke University Press. Str. 257-287.
- Ėpštejn, M. 2004. *Znak\_probela. O buduščem gumanitarnyh nauk*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Felman, Sh.; Laub, D. 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York, London: Routledge.
- Fitzpatrick, Sh. 1999. *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*. New York: Oxford University Press.
- Flaker, A. 1983. *Proza u trapericama*. Drugo, prošireno izdanje. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Foucault, M. 2008. (2004) *The Birth of Biopolitics. Lectures at the College de France*. Ur. M. Senellart. New York: Palgrave Macmillan.
- Frejd, Z. 1919. *Žutkoe*. <http://freudproject.ru/?p=723>. Pristup 20. 4. 2018.
- Gledhill, Ch. 2000. „Rethinking Genre“. U: Williams, L. & Gledhill, Ch. (ur.) *Reinventing Film Studies*. Bloomsbury USA Academic. Str. 221-243.
- Goričeva, T. 1980. „Radujsja, slez Evinyh izbavlenie“. U: *Ženščina i Rossija*. Pariz: des femmes. Str. 21-27.
- Goscilo, H. 1994. „Paradigm Lost? Contemporary Women's Fiction“. U: Clyman, T. W.; Green, D. (ur.) *Women Writers in Russian Literature*. Westport, Connecticut, London: Praeger. Str. 205-228.
- Goscilo, H. 1995a. (ur.) *Lives in Transit. A Collection of Recent Russian Women's Writing*. Anna Arbor: Adris.
- Goscilo, H. 1995b. „Mother as Mothra: Totalizing Narrative and Nurture in Petrushevskaia“. U: Hoisington, S. (ur.) *A Plot of Her Own. The Female Protagonist in Russian Literature*. Evanston, Illionis: Northwestern University Press. Str. 112-130.
- Greškova, I. „Damskij master“. U: *Na ispytanjah*. Moskva: Sovetskij pisatel'. <http://www.lib.ru/%3E%3C/PROZA/GREKOWA/barber.txt>. Pristup 14. 11. 2016.
- Gurova, O. 2008. *Sovetskoe nižnee bel'e: meždu ideologij i povsednevnost'ju*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Günther, H. 2012. „Posve osobiti opći ekvivalent'. Novac u sovjetskoj satiričnoj književnosti 1930-ih godina“. U: Vojvodić, J. (ur.) *Transfer. Zbornik radova o transferima u kulturi*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada. Str. 67-73.
- Hall, S. 2006. „Kome treba 'identitet'?“. Prev. S. Veljković. U: Duda, D. (ur.) *Politika teorije. Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Zagreb: Disput. Str. 357-374.
- Hall, E. T. 1976. *Beyond Culture*. New York: Anchor Books.
- Halpert-Zamir, L. 1992. *Danilo Kiš: Jedna bolna, mračna odiseja*. Beograd: Antenum.
- Hećimović, B.. 1959. „Suvremene novele“. *Republika*, 11-12. U: Donat, B. (prir.) 2004. *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*. Zagreb: Matica hrvatska Metković. Str. 25-26.
- Hirsch, M. 2008. „The Generation of Postmemory“. *Poetics Today* 29: 1 (Spring). Str. 103-128.
- Hirš, M. 2016. *Čto takoe postpamjat'*. <http://urokiistorii.ru/article/53287>. Pristup 20. 4. 2018.
- Hobsbawm, E. 1990. *Nations and Nationalism since 1980*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Holmgren, B. 1993. *Women's Works in Stalin's Time: On Lidia Chukovskaia and Nadezhda Mandelstam*. Bloomington: Indiana University Press.
- Houghton, W. E. 1985. *The Victorian Frame of Mind*. New Haven, London: Yale University Press.
- Hruščev, N. 1956. *Reč' Hruščeva na XX s'ezde partii*. [http://www.coldwar.ru/hrushev/cult\\_of\\_personality.php](http://www.coldwar.ru/hrushev/cult_of_personality.php). Pristup 10. 9. 2018.
- Hubbs, J. 1988. *Mother Russia. The Feminine Myth in Russian Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Ilijf, I.; Petrov, J. 2002. *Zlatno tele*. Prev. V. Gerić. Koprivnica: Šareni dućan.
- Ilijf, I.; Petrov, J. 2004. *Dvanaest stolica*. Prev. Z. Crnković. Zagreb: Mladost.
- Ivanova, N. 1993. „Bakhtin's Concept of the Grotesque and the Art of Petrushevskaja and Tolstaya“. U: Goscilo, H. (ur.) *Fruits of Her Plume. Essays on Contemporary Russian Woman's Culture*. Armonk, New York, London: M. E. Sharpe. Str. 21-32.
- Ivanjek, Ž.; Maleš, M.; Erceg, H. 1995. „Ivan Slamnig – o sebi i drugima“. *Zor*, 1. U: Donat, B. (prir.) 2004. *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*. Zagreb: Matica hrvatska Metković. Str. 186-191.
- Jelača, D.; Lugarić, D. 2018. „The 'Radiant Future' of Spatial and Temporal Dis/Orientations“. U: Bailyn, J.; Jelača, D.; Lugarić, D. (ur.) 2018. *The Future of (Post)Socialism. Eastern European Perspectives*. New York: SUNY Press. Str. 1-16.
- Jenks, Ch. 2002. „Središnja uloga oka u zapadnoj kulturi. Uvod“. U: Jenks, Ch. (ur.) 2002. *Vizualna kultura*. Prev. Z. Pavić. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk; Hrvatsko sociološko društvo. Str. 11-45.
- Jeremović, D. M. 1981. *Narcis bez lica*. Beograd: Nolit.
- Johnston, Ch. „Banksy Auction Stunt Leaves Art World in Shreds“. *The Guardian*, 6. 10. 2018. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/06/banksy-sothebys-auction-prank-leaves-art-world-in-shreds-girl-with-balloon>. Pristup 21. 10. 2018.
- Jolles, A. 2000. *Jednostavni oblici*. Prev. V. Biti. Zagreb: Matica hrvatska.
- Jones, P. 2013. *Myth, Memory, Trauma. Rethinking the Stalinist Past in the Soviet Union, 1953-70*. Yale University Press.
- Jukić, T. 2011. *Revolucija i melankolija. Granice pamćenja hrvatske književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Jukić, T. 2012. *Plus d'un: narativni kolektivi Danila Kiša*. „Sarajevske sveske“ br. 37-38. <http://sveske.ba/en/content/plus-dunnarativni-kolektivi-danila-kisa>. Pristup 12. 9. 2018.
- Jukić, T. 2013. „Between Auschwitz and Siberia: James Joyce, Danilo Kiš, and a Zoning of Totalitarianism“. U: O'Malley, A.; Patten, E. (ur.) *Ireland, West to East. Irish Cultural Connections with Central and Eastern Europe*. Oxford, Bern, New York: Peter Lang. Str. 135-158.
- Jukić, T. 2015. *Trauma as Good Economy*. (Izlaganje na konferenciji „Theorizing Myth, Trauma and Memory in Central and East European Cultural Spaces“; 25. 9. 2015., Lovran, Hrvatska. [https://www.researchgate.net/publication/282847114\\_Trauma\\_as\\_Good\\_Economy](https://www.researchgate.net/publication/282847114_Trauma_as_Good_Economy). Pristup 22. 5. 2018.)
- Jung, K. G. 1969. *Collected Works of C. G. Jung: The Archetypes and the Collective Unconscious*. Volume 9, part 1. Prev. R. F. C. Hull. Princeton: Princeton University Press.
- Kaganovsky, L. 2013. „Postmemory, Countermemory: Soviet Cinema of the 1960s“. U: Gorusch, A. E.; Koenker, D. P. (ur.) *The Socialist Sixties. Crossing Borders in the Second World*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. Str. 235-250.



- Kaminer, J. 2014. *Women with a Thirst for Destruction: The Bad Mother in Russian Culture*. Evanston: Northwestern University Press.
- Kapor, M. 1975a. *Beleške jedne Ane*. Hronika u 26 glava. Zagreb: Znanje.
- Kapor, M. 1975b. *Hej, nisam ti to pričala*. Nove beleške jedne Ane. Zagreb: Znanje.
- Karnauhov, I. *Liričeskoe nastuplenie*. <https://godliteratury.ru/events/liricheskoe-nastuplenie>. Pristup 4. 8. 2018.
- Karp, M. 2009. *Vasilij Aksenov: krutoj maršrut po zvezdnomu biletu*. [http://www.bbc.com/russian/russia/2009/07/090706\\_aksenov\\_obit](http://www.bbc.com/russian/russia/2009/07/090706_aksenov_obit). Pristup 30. 12. 2017.
- Kaškarova, E. 1996. *Ženska tema v proze 60-yh godov: Natal'ja Baranskaja kak zerkalo rusko-go feminizma*, br. 5, str. 57-69. <http://www.a-z.ru/women/texts/kashkarr.htm>. Pristup 14. 11. 2016.
- Kelly, C. 1994. *A History of Russian Women's Writing 1820-1992*. Oxford: Clarendon Press.
- Kiš, D. 1976. „Banalnost je neuništiva kao plastična boca“. Razgovor vodio A. Postolović. *Student*, 10. 11. U: Krivokapić, B. (ur.) 1980. *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus. Str. 67-77.
- Kiš, D. 1979. (1976.) *Grobnica za Borisa Davidoviča: sedam poglavlja jedne zajedničke povesti*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Kis, D. 1988. „Siberia Taught Him a Few Things: An 'Enemy of the People' Returns“. *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/1988/07/10/books/siberia-taught-him-a-few-things-an-enemy-of-the-people-returns.html?pagewanted=1>. Pristup 13. 7. 2018.
- Kiš, D. 2008. (1978) *Čas anatomije*. Sarajevo: Međunarodni centar za mir; Podgorica: Nova Knjiga; Zagreb: Zoro.
- Kolanović, M. 2008. „Što je urbano u 'urbanoj prozi'? Grad koji proizvodi i grad iz kojeg proizlazi suvremena hrvatska proza“. *Umjetnost riječi*, LII, 1-2. Str. 69-92.
- Kolanović, M. 2012. „Slijepe pjege osporavanja: o junakinjama jeans proze“. U: Bogdan, T.; Brković, I.; Dukić, D. (ur.) *Perivoj od slave. Zbornik Dunje Fališevac*. Zagreb: FFpress. Str. 365-376.
- Kolanović, M. 2014. „Dosezi i granice simboličkog otpora. 'Proza u trapericama' u kontekstu jugoslavenskog socijalizma“. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, 6. Str. 129-143.
- Kolanović, M. 2016. „'Amerika' i drugovi: prvost Sjedinjenih Američkih Država i trećost Jugoslavije“. U: Vuković, T. (ur.) *Drugi. Alteritet, identitet, kontakt u hrvatskom jeziku, književnost i kulturi*. Zagreb: FFpress, Zagrebačka slavistička škola.
- Kolanović, M. 2018. „Ekonomija i književnost: smjerovi istraživanja“. *Književna smotra*, 189 (3). Str. 21-23.
- Kolchevska, N. 2005. „Angels in the Home and at Work: Russian Women in the Khrushchev Years“. *Women's Studies Quarterly*, 33, no. ¾. Str. 114-137.
- Kon, I. S. 1978. *Otkrytie „Ja“*. Moskva: Politizdat.
- Kopylov, L.; Pozdnjakova, T.; Popova, N. 2013. „I éto bylo tak“. *Anna Ahmatova i Isajja Berlin*. 2. izdanje. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo „Welcome“.
- Krivokapić, B. (ur.) 1980. *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus.
- Krleža, M. 1973. *Izlet u Rusiju 1925*. Sarajevo: Oslobođenje.
- Kumar, A. 2000. „Foreword: In Class“. U: Gibson-Graham, J. K.; Resnick, S. A.; Wolff, R. D. (ur.) *Class and Its Other*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press. Str. vii-xii.
- Lalić, D.; Leburic, A., Bulat, N. 1991. *Grafiti i subkultura*. Zagreb: „Alinea“.
- Laplanche, J.; Pontalis, J.-B. 1992. *Rječnik psihoanalize*. Prev. R. Zdjelar i B. Buden. Zagreb: August Cesarec – Naprijed.

- Larsen, S. 2000. „Melodramatic Masculinity, National Identity, and the Stalinist Past in PostSoviet Cinema“. *STCL*, vol. 24, no. 1. Str. 85-120.
- Lebina, N. B. 2015. *Povsednevnost' èpohi kosmosa i kukuruzy: destrukcija bolšogogo stilja*. Leninograd 1950-1960-e gody. Sankt-Peterburg: Pobeda.
- Lefebvre, H. 1974. (1991). *The Production of Space*. Prev. D. Nicholson-Smith. Oxford – Cambridge: Blackwell.
- Lejderman, N. L.; Lipoveckij, M. N. 2003. *Sovremennaja russkaja literatura. 1950-1990-e gody*. Tom 2. Moskva: Izdatel'skij centr „Akademija“.
- Levinas, E. 1989. *The Levinas Reader*. Ur. S. Hand. Oxford, Cambridge: Basil Blackwell.
- Longinović, T. Z. 2013. *Granična kultura. Politika identiteta u četiri slovenska romana 20. veka*. Prev. D. Mitrović Longinović. Beograd: Službeni glasnik.
- Lotman, Ju. M.; Minc, Z. G.; Meletinskij, E. M. 1982. *Mify narodov mira. Mifologičeskaja ènciklopedija v dvuh tomah*. Tom vtoroj. Pod red. S. A. Tokareva. Moskva: Sovetskaja ènciklopedija.
- Lotman, J. M. 1995. „Roman A. S. Puškina 'Evgenij Onegin'. Kommentarij: Posobie dlja učitelja“. U: Lotman, Ju. M. *Puškin: Biografija pisatelja; Stať i zametki, 1960-1990*, „Evgenij Onegin“. SPB: Iskusstvo-SPB. <http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/lot/lot-472-.htm?cmd=p>. Pristup 12. 1. 2018. Str. 472-762.
- Lotman, J. M. 1998. *Kultura i eksplozija*. Prevela S. Veršić. Zagreb: Alfa.
- Lugarić, D. 2016a. „Ličnoe kak političeskoe: feministiske manifesty v pozdnem socializme i povest' *Vremja noč'* (1992) Ljudmily Petruševskoj“. *Zbornik Matice srpske za slavistiku*, 90. Str. 121-135.
- Lugarić, D. 2016b. „Tijelo-(jezični) identitet i tijelo-referenca (o traumi i ratu u knjigama *Rat nema žensko lice* i *Dječaci od cinka* Svetlane Aleksievič)“. Vojvodić, J. (ur.) *Tijelo u tekstu. Aspekti tjelesnosti u suvremenoj kulturi*. Zagreb: Disput. str 229-246.
- Liotard, J.-F. 2005. *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*. Prev. T. Tadić. Zagreb: Ibis grafika.
- Majić, I. 2017. *Pripovjedna (ne)moć sjećanja. Analiza književnog djela Meše Selimovića*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti – Hrvatska sveučilišna naklada.
- Malahovskaja, N. 1980. „Materinskaja sem'ja“. U: *Ženščina i Rossija*. Pariz: des femmes. Str. 31-40.
- Malinovskij, V. 1998. *Magija, nauka i religija*. Moskva: Refl-buk.
- Mandelker, A. 1993. *Framing Anna Karenina: Tolstoy, the Woman Question, and the Victorian Novel*. Columbus: Ohio University Press.
- Mandeljštam, N. 1984. *Sećanja i razmišljanja I*. Prev. A. Demetrović-Matijašević. Beograd: Prosveta.
- Mandić, I. 1976. „Potresne (neizmišljene) priče“. *Vjesnik*, 13. 7. U: Krivokapić, B. (ur.) *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus. Str. 25-26.
- Margolit, E. 2004. *Melodrama v sovetkom kino*. [http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept\\_id=15&e\\_dept\\_id=6&text\\_element\\_id=60](http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=60). Pristup 10. 9. 2018.
- Markels, J. 2003. *The Marxian Imagination. Representing Class in Literature*. New York: Monthly Review Press.
- Maroević, T. 2016. „Između Borhesa i Štajnera“. U: Ivanović, R. V. (ur.) *Danilo Kiš. Osamdeset godina od rođenja (1935-2015)*. Radovi sa naučnog skupa Podgorica, 15-16. oktobra 2015. Podgorica: Crnogorska akademija nauka i umjetnosti. Str. 91-97.

- Marsh, R. 1998. „An Image of Their Own?: Feminism, Revisionism and Russian Culture“. U: Marsh, R. (ur.) *Women and Russian Culture: Projections and Self-Perceptions*. New York, Oxford: Berghahn Books. Str. 2-41.
- Massey, D. 1994. „Space, Place and Gender“. U: Miles, M.; Hall, T.; Borden, I. (ur.) *The City Cultures Reader*. Second Edition. London – New York: Routledge. Str. 307-310.
- Matešić, M.; Slapšak, S. 2017. *Rod i Balkan. Porodnjavanje balkanizma. Putovanje do druge, s preprekama*. Zagreb: Durieux.
- Matvejević, P. 1980. „Historija, fikcija, intriga“. U: Krivokapić, B. (ur.) *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus. Str. 20-23.
- McDowell, L. 1997. *Capital Culture. Gender at Work in the City*. Blackwell Publishers.
- McReynolds, L; Neuberger, J. 2002. *Introduction: Imitations of Life. Two Centuries of Melodrama in Russia*. Durham – London: Duke University Press.
- Melešenko, A. 2018. (17. 5.) „V Moskve prinjali zakon o graffiti“. *Rossijskaja gazeta – Stoličnyj vypusk*, no. 7569 (106). <https://rg.ru/2018/05/17/reg-cfo/v-moskve-priniali-zakon-o-graffiti.html>. Pristup 4. 8. 2018.
- Meletinskij, E. M. 2012. *Poëtika mifa*. Moskva: Akademičeskij proekt.
- Menashe, L. 1987/1988. „Glasnost in the Soviet Cinema“. *Cinéaste*, vol. 16, no. ½. Str. 28-33.
- Menashe, L. 2001. „Buttons, Buttons, Who's Got the Workers? A Note of the (Missing) Working Class in Late- and Post-Soviet Russian Cinema“. *International Labor and Working-Class History*, no. 59, Workers and Film: As Subject and Audience. Str. 52-59.
- Mihajlik, T. 2013. „Dokumentnost' 'Kolymskih rasskazov' Šalamova: deformacija kak podlinnost'“. U: Kaspè, I. M. (ur.) *Status dokumenta: Okončatel'naja bumazka ili otčuzdennoe svidetel'stvo?* Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. Str. 298-321.
- Mikhailova, T.; Lipovetsky, M. 2012. „Flight Without Wings: The Subjectivity of a Female War Veteran in Larisa Shepit'ko's *Wings* (1966)“. U: Goscilo, H.; Hashamova, Y. (ur.) *Embracing Arms. Cultural Representation of Slavic and Balkan Women in War*. Budapest-New York: CEU Press. Str. 81-106.
- Miklošević, Ž. 2018. „Konstrukcija roda u ilustriranim reklamnim oglasima“. U: Brković, I.; Pišković, T. *Izvedbe roda u hrvatskom jeziku, književnosti i kulturi. Zbornik radova 46. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Zagreb: FFpress, Zagrebačka slavistička škola. Str. 157-173.
- Modleski, T. 1991. *Feminism without Women. Culture and Criticism in a „Postfeminist“ Age*. New York & London: Routledge.
- Moi, T. 2007. *Seksualna/tekstualna politika. Feministička književna teorija*. Prev. M. Grdešić. Zagreb: AGM.
- Molvarec, L. 2017. *Kartografije identiteta. Predodžbe izmještanja u hrvatskoj književnosti od 1960-ih do danas*. Zagreb: Meandarmedia.
- Moroz, O.; Suverina, E. 2014. „Trauma studies: istorija, reprezentacija, svidetel'“. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1 (125). <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/8m-pr.html>. Pristup 6. 7. 2018.
- Morson, G. S. 1988. „Prosaics and Anna Karenina“. *Tolstoy Studies Journal*. Vol. 1. <http://sites.utoronto.ca/tolstoy/vol1/pages%201%20-%2012%20criticism%20volume%201.pdf>. Pristup 26. 8. 2018.
- Nabokov, V. V. 1999. *Komentarij k romanu A. S. Puškina „Evgenij Onegin“*. Sankt-Peterburg: Iskustvo SPB.
- Nabokov, V. V. 1999. *Lekcii po ruskoj literature. Čehov, Dostoevskij, Gogol', Gor'kij, Tolstoj, Turgenjev*. Moskva: Nezavisimaja gazeta.

- Naiman, E. 1997. *Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology*. Princeton: Princeton University Press.
- Nemec, K. 2010. *Čitanje grada*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Nora, P. 2006. „Između pamćenja i historije. Problematika mjestâ“. U: Brkljačić, M.; Prlenda, S. (ur.) *Kultura pamćenja i historija*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga. Str. 23-43.
- Oraić Tolić, D. 2005. *Muška moderna i ženska postmoderna: rođenje virtualne kulture*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Ovsjannikova, M. 1955. „Meždunarodnyj ženskij den“. *Rabotnica*, br. 2. Str. 11.
- Peretić, M. 2018. (9. 6.) *Je li virtualni zid na društvenim mrežama zamijenio izražavanje stavova i protesta na gradskim pročeljima?* <https://100posto.hr/news/je-li-virtualni-zid-na-društvenim-mrežama-zamijenio-izražavanje-stavova-i-protesta-na-gradskim-pročeljima>. Pristup 3. 8. 2018.
- Petcer, T. 2007. „Olimp vorov. Fikasacija sledov u Varlama Šalamova i Danilo Kiša“. *Ostoeuropa*, 6, lipanj 2007. Str. 205-220. Pristup: <https://shalamov.ru/research/61/8.html#n77>. Pristup 22. 5. 2018.
- Peterlić, A. 1978. *Pojam i struktura filmskog vremena*. Zagreb: Školska knjiga.
- Peterlić, A. 2018. *Osnove teorije filma*. 5. izdanje. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu.
- Petrone, K. 2002. „Masculinity and Heroism in Imperial and Soviet Military-Patriotic Cultures“. U: Evans Clements, B.; Friedman, R., Healey, D. (ur.) *Russian Masculinities in History and Culture*. New York: Palgrave Macmillan. Str. 172-193.
- Petrović, T.; Hofman, A. 2017. „Rethinking Class in Socialist Yugoslavia: Labor, Body, and Moral Economy“. U: Jelača, D.; Kolanović, M.; Lugarić, D. 2017. *The Cultural Life of Capitalism in Yugoslavia: (Post)Socialism and Its Other*. New York, London: Palgrave Macmillan. Str. 61-80.
- Petruševskaja, L. 2001. *Vremja noč*. Moskva: Vagrius.
- Petruševska, Lj. 2014. *Vrijeme noć*. Prev. I. Buljan. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Pipes, R. 1995. *Russia Under the Old Regime*. Penguin Books.
- Pogačnik, J. 1995. „Jednako dobra polovica rukopisa. Kratka proza Ivana Slamniga“. *Zor*, 1. U: Donat, B. (prir.) 2004. *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*. Zagreb: Matica hrvatska Metković. Str. 192-200.
- Porter, J. E. 2011. *Money and Mad Ambition: Economies of Russian Literature 1830-1850*. Doktorska disertacija Sveučilište Kalifornija, Berkeley, 2011.
- Prokhorov, A. 2002. „Soviet Family Melodrama of the 1940's and 1950's. From Wait for Me to The Cranes are Flying“. McReynolds, L; Neuberger, J. (ur.) *Imitations of Life: Two Centuries of Melodrama in Russia*. Duke University Press. Str. 208-231.
- Pušškareva, N. 2012. „Gendernaja sistema Sovetskoj Rossii i sud'by rossijanok“. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 117. <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/117/p5.html>. Pristup 30. 9. 2018.
- Pužar, A. 2007. *U tamni vilajet. Kulturalni studiji liminalnosti*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Raban, J. 1974. *Soft City*. London: The Harvill Press.
- Rabinow, P. (ur.) 1984. *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books.
- Rancière, J. 2011. *Filmska fabula*. Prev. Z. Wurzburg. Zagreb: Udruga Bijeli val.
- Rasputin, V. G. *Proščanie s Materoj*. [http://lib.ru/PROZA/RASPUTIN/matera.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/PROZA/RASPUTIN/matera.txt_with-big-pictures.html). Pristup 30. 11. 2016.



- Redžep, D. 1960. „Ivan Slamnig: Neprijatelj“. *Letopis Matice srpske*, 3. U: Donat, B. (prir.) 2004. *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*. Zagreb: Matica hrvatska Metković. Str. 35-36.
- Resnick, S. A.; Wolff, R. D. 1989. *Knowledge and Class: A Marxian Critique of Political Economy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Resnick, S. A.; Wolff, R. D. 2002. *Class Theory and History. Capitalism and Communism in the USSR*. New York and London: Routledge.
- Rich, A. 1976. *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*. New York, London: W. W. Norton & Company.
- Rjabov, O. V. 2001. „*Matuška-Rus*“: opyt gendernogo analiza poiskov nacional'noj identičnosti Rossii v otečestvennoj i zapadnoj istoriografii. Moskva: Naučno-izdatel'skij centr „Ladimir“.
- Roberts, M. L. 1998. „Gender, Consumption, and Commodity Culture“. *The American Historical Review*, vol. 103, no. 3. Str. 817-844.
- Rupel, D. 1977. „Treća runda“. *Delo*, 15. 1. U: Krivokapić, B. (ur.) *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus. Str. 129-134.
- Rutten, E. 2010. *Unattainable Bride Russia. Gendering Nation, State, and Intelligentsia in Russian Intellectual Culture*. Illinois: Northwestern University Press.
- Ryznar, A. 2011. „Muškarci su najčešće žene i obratno. Obilježja Slamnigova ljubavnog dijaloga. Ivan Slamnig, ehnti tschatschine Rogge!“. U: Bagić, K. (ur.) *Zbornik radova 10. kijeveskih književnih susreta*. Kijevo – Zagreb: Općina Kijevo – Pučko otvoreno učilište Invictus – AGM. Str. 45-59. <http://stilistika.org/pisci-i-stilovi/ivan-slamnig/64-muskarci-su-najcesce-zene-i-obratno>. Pristup 28. 12. 2017.
- Safire, W. 2009. „The Cold War's Hot Kitchen“. July 23. *The New York Times*. [http://www.nytimes.com/2009/07/24/opinion/24safire.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2009/07/24/opinion/24safire.html?_r=1). Pristup 12. 1. 2018.
- Salecl, R. 2010. *Harem kao prostor roda u balkanskim kulturama: primjeri Jelene Dimitrijević i Elisavet Moutzan-Martinengou*. U: Kodrnja, J.; Savić, S.; Slapšak, S. (ur.) *Kultura, drugi, žene*. Zagreb: Institut za društvena istraživanja u Zagrebu; Hrvatsko filozofsko društvo; Plejada. Str. 39-56.
- Samutina, N. V.; Zaporožec, O. N.; Kobyšča, V. V. 2012. „Ne toľko Bènski: strit-art v kontekste sovremennoj gorodskoj kul'tury“. *Neprikosnovenyj zapas*, no. 6 (86). Str. 1-24.
- Samyj želannyj fil'm*. <https://www.culture.ru/materials/50962/samyi-zhelannyi-film>. Pristup 9. 9. 2018.
- Semenov, K. 1948. „Socializm i sem'ja“. *Rabotnica*, br. 11. Str. 12-13.
- Shell, M. 1995. *Art and Money*. Chicago: University of Chicago Press.
- Shilling, Ch. 1997. „The Body and Difference“. U: Woodward, K. (ur.) *Identity and Difference*. The Open University & London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications. Str. 63-120.
- Siegelman, L. *Soviet Consumerism*. <http://soviethistory.msu.edu/1973-2/soviet-consumerism/>. Pristup 16. 8. 2018.
- Siksi, È. (Cixous, H.). 2001. „Hohot Meduzy“. U: Žerebkina, S. V. *Vvedenie v gendernye issledovanija. Čast' II: Hrestomatija*. Harkov': HCGI; Sankt-Peterburg: Aletejja. Str. 799-821.
- Silverman, K. 1990. „Historical Trauma and Male Subjectivity“. U: Kaplan, E. A. (ur.) *Psychoanalysis and Cinema*. New York, London: Routledge. Str. 110-127.
- Simmel, G. 2005. (1978) *The Philosophy of Money. Third Enlarged Edition*. Prev. T. Bottomore i D. Frisby. New York, London: Routledge.
- Sinjavskij, A. 2002. *Osnovy sovetskoj civilizacii*. Moskva: Agraf.
- Slamnig, I. 1992. *Sabrana kratka proza*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

- Slamnig, I. 1997. „Priča o Zvezdani“. U: Nemeč, K. (prir.) *Antologija hrvatske novele*. Zagreb: Naklada P.I.P. Pavičić. Str. 497-506.
- Snopkov, A.; Snopkov, P.; Škljaruk, A. 2004. *Šest'sot' plakatov*. Moskva: Kontakt-kul'tura.
- Solar, M. 2000. *Granice znanosti o književnosti. Izabrani ogledi*. Zagreb: Naklada Pavičić.
- Solar, M. 2004. *Ideja i priča*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- Stites, R. 2002. „The Misanthrope, the Orphan, and the Magpie“. U: McReynolds, L.; Neuberger, J. (ur.) *Imitations of Life: Two Centuries of Melodrama in Russia*. Duke University Press. Str. 25-54.
- Sulima, R. 2005. *Antropologija svakodnevice*. Prev. R. Đokić. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Sutcliffe, B. M. 2009a. *The Prose of Life. Russian Women Writers from Khrushchev to Putin*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Sutcliffe, B. M. 2009b. „Mother, Daughter, History: Embodying the Past in Liudmila Ulitskaia's Sonechka and The Case of Kukotsky“. *SEEJ*, vol. 53, no. 4. Str. 606-622.
- Šalamov, V. T. 1985. *Priče sa Kolime*. Prev. I. Vuletić i D. Mihailović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Škljaruk, A. F. 2004. „Sovetskoe – značit otlіčnoe!“ U: Snopkov, A.; Snopkov, P.; Škljaruk, A. 2004. *Šest'sot' plakatov*. Moskva: Kontakt-kul'tura. Str. 165.
- Štajner, K. 1971. *7000 dana u Sibiru*. Zagreb: Globus.
- Šubin, B. 1962. „Rody bez boli. Rabotnica“, br. 6. Str. 23.
- Šundalić, Z.. 2003. „O Slamnigu“. U: Donat, B. (prir.) 2004. *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*. Zagreb: Matica hrvatska Metković. Str. 289-302.
- Tatarenko, A. 2008. *U začaranom trouglu: Crnjanski, Kiš, Pekić: eseji i studije*. Zaječar: Matična biblioteka „Svetozar Marković“.
- Thompson, E. P. 1963. *The Making of the English Working Class*. New York: Pantheon Books.
- Thompson, E. P. 1991. *Customs in Common*. Penguin Books.
- Thompson, M. 2013. *Birth Certificate. The Story of Danilo Kiš*. Ithaca: Cornell University Press.
- Thorlby, A. 1987. *Leo Tolstoy: Anna Karenina*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thrift, N. 2008. *Non-Representational Theory. Space | politics | affect*. London and New York: Routledge.
- Todorov, Tz. 2017. *Osvajanje Amerike. Pitanje drugoga*. Prev. M. Čale. Zagreb: Naklada Pelago.
- Tolstoj, L. N. 1936. *Voskresenie*. Moskva: Hudožestvennaja literatura.
- Tolstoj, L. N. 1939. *Polnoe sobranie sočinenij. Tom 20. Anna Karenina. Černovye redakcii i varianty*. Moskva: Hudožestvennaja literatura.
- Tolstoj, L. N. 1984. *Sobranie sočinenij v 22 tomah. Tom 18*. Moskva: Hudožestvennaja literatura.
- Tolstaja, S. A. *Dnevnik v dvuh tomah. Tom pervyj. 1862-1900*. Moskva: Hudožestvennaja literatura.
- Tolstoj, L. N. 1999. *Anna Karenina*. Moskva: Èksmo-press.
- Tolstoj, L. N. 2004. *Ana Karenjina*. Prev. S. Kranjčević. Zagreb: Globus media.
- Ušakin, S. (ur.) 2002. *O muže(N)stvennosti*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Užarević, J. 1990. „Muško i žensko načelo u lirici: Marina Cvetajeva i Boris Pasternak“. U: Užarević, J. 1990. *Književnost, jezik, paradoks*. Osijek: Izdavački centar „Revija“. Str. 207-229.
- Vajzer, T. 2015. „Jazyki lži“. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1 (131). <http://magazines.russ.ru/nlo/2015/1/39v.html>. Pristup 6. 7. 2018.

- Vidić, A. 2016. *Ruska ženska autobiografija: osobno i javno*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti – Hrvatska sveučilišna naklada.
- Vidmar Horvat, K. 2013. *Imaginarna majka. Rod i nacionalizam u kulturi 20. stoljeća*. Prev. A. Peti-Stantić. Zagreb; Ljubljana: Sandorf; Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze u Ljubljani.
- Vikulina, E. *Reprezentacija gendera v sovjetskoj fotografiji „ottepeli“*. Pristup: <http://discourseanalysis.org/ada5/st37.shtml>. Pristup 14. 11. 2016.
- Visković, V. 1976. „Kiševo umijeće nasljedovanja“. *Oko*, 12-26. 8. U: Krivokapić, B. (ur.) 1980. *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus. Str. 29-31.
- Vladiv-Gorev, S. 1999. „The New Model of Discourse in post-Soviet Fiction. Liudmila Petrushevskaia and Tatiana Tolstaia“. U: Epstein, M.; Genis, A.; Vladiv-Gorev, S. 1999. *Russian Postmodernism, New Perspectives on post-Soviet Culture*. New York, Oxford: Berghahn Books. Str. 227-268.
- Vojvodić, J. 2012a. *Transfer. Zbornik radova o transferima u kulturi*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Vojvodić, J. 2012b. *Tri tipa ruskog postmodernizma*. Zagreb: Disput.
- Vorobeva, S. J. 2016. „Gendernaja ‘politika’ avtora-ženščiny (na primere romanov L. Ulickoj)“. *Vestnik BolGU*. Serija 8. Vyp. 12. Str. 52-62.
- Volkov, S. 2008. *The Magical Chorus. A History of Russian Culture from Tolstoy to Solzhenitsyn*. New York: Alfred A. Knopf.
- Von Joel, M. 2008. *Urbane Guerrillas. Street Art, Graffiti & Other Vandalism*. <https://web.archive.org/web/20080108021355/http://www.state-of-art.org/state-of-art/ISSUE%20FOUR/urbane4.html>. Pristup 3. 8. 2018.
- Williams, L. 1998. „Melodrama Revised“. U: Browne, N. (ur.) *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. Str. 42-88.
- Woll, J. 2007. „Ballada o soldate/Ballad of a Soldier“. U: Beumers, B. (ur.) *The Cinema of Russian and the former Soviet Union*. London & New York: Wallflower Press. Str. 99-107.
- Woodward, K. 1997. „Motherhood: Identities, Meanings and Myths“. U: Woodward, K. (ur.) 1997. *Identity and Difference*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications. Str. 239-297.
- Yurchak, A. 2006. *Everything Was Forever (Until It Was No More). The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press.
- Yuval-Davis, N. 2004. *Rod i nacija*. Prev. M. Paić-Jurinić. Zagreb: Ženska infoteka.
- Zorkaja, N. M. 2006. *Istorija sovjetskogo kino*. Sankt-Peterburg: Alateja.
- „Ženščina v SSSR – velikaja sila“, 1948. *Rabotnica*, br. 2. Str. 1-2.
- Žižek, S. 2002. *Sublimni objekt ideologije*. Prev. N. Jovanović, I. Molek i D. Kršić. Zagreb: Arkzin.
- Žižek, S. 2007. „Klasna borba ili postmodernizam? Da, molim!“ U: Butler, J.; Laclau, E.; Žižek, S. (ur.) *Kontingencija, hegemonija, univerzalnost. Suvremene rasprave na ljevici*. Prev. Ž. Filippi. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk. Str. 93-138.

## Bilješke o poglavljima

Većina poglavlja izlagana su na konferencijama i radionicama od 2016. godine. Gotovo sva se poglavlja (osim dva) u tiskanom obliku objavljuju po prvi puta u ovoj knjizi.

1. Poglavlje *Drugo i drugost: bilješke o Tolstojevoj „engleskoj” Anni Kareninoj* je kao referat radnog naslova *L. N. Tolstoy's „Victorian Russia”: Notes on „the English Theme” and Class Cultures in Anna Karenina* održan na konferenciji „A Cultural History of Capitalism: Britain, America, Croatia” (Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, travanj 2017).
2. Poglavlje *Žena kao potrošačica i čuvarica granice u (ranom) sovjetskom socijalizmu: film Zavjera prokletih, romani Dvanaest stolica i Zlatno tele Il'fa i Petrova i reklamni plakati* dio je izlaganja *Ekonomija klase u ruskoj i hrvatskoj književnosti druge polovice 20. st.*, održanog na okruglom stolu „Ekonomski temelji hrvatske književnosti” u lipnju 2016. (Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu), u sklopu istoimenog projekta HRZZ (voditeljica: doc. dr. sc. Maša Kolanović; 2017-2020). Dijelovi izlaganja izloženi su i na radionici *Economy and Art: Why We Need Humanities in Understanding the Economy?* (Sveučilište Sorbonne, Pariz, listopad 2018).
3. Poglavlje *O ekonomiji književnosti i književnoj ekonomiji: Gulag, V. Šalamov, K. Štajner i D. Kiš* održano je kao izlaganje na radionici projekta *Ekonomski temelji hrvatske književnosti* (HRZZ, voditeljica projekta: doc. dr. sc. Maša Kolanović, 2017-2020) u siječnju 2018. te na konferenciji „Ekonomija. Literatura. Jazyk.” // „Economy. Literature. Language.” na Fakultetu liberalnih umjetnosti i znanosti u Sankt-Peterburgu u lipnju 2018.
4. Poglavlje *Rod, nacija i mračna prošlost „svijetle budućnosti”: sovjetska (po)ratna melodrama (Lete ždralovi i Balada o vojniku)* održano je kao referat pod nazivom *The Bright Future's Past: Notes on the Soviet War Melodrama during the Thaw* u sklopu panela *Imagineries of the Other and Political Subjectivities of East-European (Post) Futurity* (ASN konvencija, Sveučilište Columbia, New York, svibanj 2017).
5. Poglavlje *„Ja počinjem novi život”: (ne)mogućnost počet(a)ka i kraj(ev)a u filmovima Krila L. Šepit'ko i Lopov P. Čuhraja* održano je na konferenciji „Početak i kraj iz neomitološke perspektive” u Lovranu u svibnju 2018. u sklopu projekta *Neomitologizam u kulturi 20. i 21. stoljeća* (HRZZ, voditeljica projekta: dr. sc. Jasmina Vojvodić, red. prof., 2014-2018).
6. Poglavlje *Izvedba grada/izvedba roda i književnost: V. Aksenov i I. Slamnig – rodno čitanje „proze u trapericama”* pozvano je predavanje održano tijekom 46. seminara Zagrebačke slavističke škole (Dubrovnik, kolovoz 2017). Rad je prethodno objavljen u zborniku škole *Izvedbe roda u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi*, ur. T. Pišković, str. 95-117.
7. Poglavlje *Kada zidovi progovore, što govore? O (književnim) grafitima u Moskvi i Sankt-Peterburgu. Ili: što otpor ima s time?* održano je u sklopu radionice „Interpretacije grada. Etnografski, historiografski i kulturološki uvidi” pri Centru za kulturološka i povijesna istraživanja socijalizma (Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli) u lipnju 2018.
8. Poglavlje *Matrifokalni (neo)mit o ruskoj ženi i kasnosocijalistička nevolja s rodom (na primjeru časopisa Rabotnica i književnih tekstova I. Grekove, N. Baranske i L. Petru-*



ševske) pisan je u sklopu projekta Neomitologizam u kulturi 20. i 21. stoljeća (HRZZ, voditeljica projekta: dr. sc. Jasmina Vojvodić, red. prof., 2014-2018). Rad je objavljen u zborniku *Neomitologizam u kulturi 20. i 21. stoljeća*, ur. J. Vojvodić, Zagreb: Disput, str. 139-165. Ova verzija teksta nudi niz novih i važnih argumentacijskih dopuna.

9. Poglavlje *(Neo)mit o Medeji i (post)moderno majčinstvo: „nadspol“ u romanu Medeja i njezina djeca L. Ulicke* pisano je samo za potrebe ove knjige.

## Abstract

The book deals with various Russian and Soviet cultural texts (literature, film, and popular culture) from a comparative perspective and through the methodological frameworks of myth, class, and gender. These are observed through their own performativeness and symbolic languages, but also in their interdependence: almost all analyses show that class articulations are coded through gender power relations, while some claim that the mythological gradually transfigures the class and gender field of the Russian and (post-)Soviet literatures and cultures.

The book is divided into four parts: 1. Consumption, Class and Gender; 2. History, Memory and Trauma; 3. City, Resistance and Commodification; 4. Mother, Motherhood and Literature.

In the first part, I explore the meanings inscribed in the representation and articulation of consumer practices and materiality in general and the ways in which these representations contribute to our understanding of class and class relations in the context of Russian and Soviet literature and culture. The analysis of Tolstoy's famous novel *Anna Karenina* (1873–1878), which depicts Russian aristocracy during the period of its severe crisis, shows that, while articulating and positioning herself/himself through the various forms of the Other and *otherness* (which, as the novel demonstrates, are to be understood as specific perspectives and not stable entities), an individual simultaneously also produces her/his own *otherness* – her/his own exposure, criticism and vulnerability. Furthermore, in the chapter about the film *Conspiracy of the Doomed* (*Zagovor obrechennykh*), the novels *The Twelve Chairs* (1928) and *The Golden Calf* (1931) by Il'f and Petrov, and advertising posters, I explored the precarious position of traditional gender roles as a mechanism of promotion and regulation of consumption in (early) Soviet socialism, which was a period marked by the NEP (New Economic Policy) and Stalin's formation of a privileged class in the 1930s. Political and ideological treatment of certain consumer practices – a synthesis of abundance for some and “rational consumption” for others – required constant negotiation of the boundaries of the ideologically and morally acceptable. This is where gender roles, and particularly the role of women as consumers and of women as keepers of (symbolic) boundaries came to the forefront.

In the second part of the book, the complex relationship between history, memory and trauma are analyzed, where trauma is at the same time the Other of national histories, but also where the memories of the excluded, “voiceless” individuals unfold. In the comparative analysis of Karlo Štajner's memoirs *7000 Days in Siberia* (1971) and Danilo Kiš's *A Tomb for Boris Davidovich* (1976), I explore the paradigm of literary exchange and circulation in the text through the cultural transfer of Štajner's memories in Kiš's literary masterpiece. I observe this transfer as a diegetic expression of Kiš paying off his so-called “literary debt”, which includes the following: Kiš's *Tomb* on the one hand canonizes the status of Štajner as an immediate witness of the Gulag, and on the other hand, Kiš expresses his position as a writer burdened with postmemory, as defined by Marianne Hirsch. The chapter about Soviet melodramas from the period of late Soviet socialism (*Cranes are Flying*, 1957, and *Ballad of a Soldier*, 1959) shows that both films, rooted in a specific metaphysics of time “out of joint” (J. Derrida), can be seen as an expression of the deconstruction of the optimistic myth of a “socialism with the human face” which announced (a bright) future. The films are also observed through their gendered “blind spots”: since war is perceived as an exclusively “male zone”, *Cranes are Flying* could not have had such unreserved support from the public and political elite as *Ballad of a Soldier*. As in Kiš's *Tomb*, in the films *Wings* (1966) by L. Shepit'ko and *The Thief* (1997) by P. Chukhrai, the figure of the absent man/father (*the lost object*) is where the mythical and the traumatic simultaneously unfold. Through the complex theoretical frameworks of memory and postmemory, myth and trauma, and of the uncanny as the very core of traumatic recollection, the chapter analyzes complex relationship between history, memory and trauma, where the cruelty of war turns into the cruelty of a lie.

The third part of the book analyzes the ways in which the city produces the Other and *otherness* in literature and popular culture. This perspective opens up a series of insights relevant for

both the local (Russian/Soviet) and the global context. The comparative analysis of Aksenov's and Slamnig's novels, both written in 1959, aims to answer the question to which extent the cultural contract between gender and the urban, which carries distinctly progressive and liberal meanings, reverberates through the novels' poetics of gender. The chapter about the graffiti in Moscow and Saint Petersburg analyses what (post-)modern graffiti in these two Russian cities can say about the wall as the object of authority *par excellence* in the context of urban political economy through the dual nature of resistance and commodification of graffiti.

Departing from the image of women as "ahistorical bearers of children" ("ahistorijska rađalica", B. Despot), i.e. as subjects that biologically, symbolically and culturally reproduce the nation (N. Yuval-Davis), the final part of the book analyzes the representation of motherhood by juxtaposing the mythological image of women in the role of mothers on the one hand, and the literary and artistic articulation of motherhood on the other. This opposition, exemplified through the forms of representation of motherhood in the popular Soviet journal "Rabotnitsa" and literary works of I. Grekova (1963), N. Baranskaia (1969) and L. Petrushevskaja (1992), shows that the intersection of the mythical and the literary is a place of deep inner tensions and conflicts. The novel *Medea and Her Children* (1996) by L. Ulitskaya, analyzed in the final chapter of the book, presents a fictional world in which gender differences are not mutually exclusive. Ulitskaya's Medea serves as an alternative or, more precisely, a compromise subject: she is the "other" First, or, even more precisely, she is "above", "on the other side" of the binary gender oppositions.

The title of the book is, of course, of an intertextual nature and refers to the canonical travelogue written by Miroslav Krleža. The following quotation from Krleža's afterword to his *Journey to Russia* illustrates my reading of Russian and Soviet literature, film and popular culture: "During this journey, more than in the statistics, the author was interested in people, human relationships, developments, political movements of the masses, public lighting, the broad Russian spectrum of this Slavic continent. The author observed the Russian churches and the ungodly with a lyrical eye, listening to the song of the Russian wind and thinking about the past and about the cultural issues more than about the statistics." (Krleža 1973: 299). These desires – to observe people and human relationships in the broad spectrum of the "Slavic continent" and the wide field of art and popular culture – shaped my analytical optics and motivated me to go on a journey, me, the other, a foreigner and an alien, to Russia as the Other, but also to the otherness of Russia – through her myths, gender and class relationships and tensions, to the places where they intersect, blend and evade articulation.

## Kazalo imena

### A

- Abaševa, Marina P. 177  
Adamović, Mirjana 174, 190  
Adelman, Gary 26  
Adorno, Theodor 118  
Agamben, Giorgio 15, 88, 89, 90, 96, 97, 98, 99, 101, 118, 119, 121, 148, 158  
Ahmatova, Anna A. (pravo ime A. A. Gorenko) 17, 23, 27, 155, 156, 157, 168, 183  
Aksenov, Vasilij P. 16, 133, 134, 135, 136, 140, 142, 144, 146, 147, 168, 218  
Aleksandar II. (car) 25  
Aleksievič, Svetlana A. 17  
Améry, Jean 90, 118  
Andersen, Margaret 134  
Anderson, Benedict 106  
Annenkov, Jurij 155  
Anninskij, Lev 103  
Antonioni, Michelangelo 103  
Applebaum, Anne 90, 91, 92  
Archer, Rory 39  
Aristotel 13, 103  
Assmann, Aleida (Assman, Aleida) 118, 119, 120, 121, 127, 128  
Assmann, Jan 118  
Attwood, Lynn 122  
Austin, John L. 135, 141  
Austin, Jane 22  
Azoulay, Ariella 148

### B

- Badinter, Elisabeth 201  
Baeten, Elisabeth M. 179  
Bagić, Krešimir 136  
Bagrov, Peter 104, 105  
Bahtin, Mihail M. 14, 39, 88, 89, 91, 127, 135, 144, 149, 173, 185, 198, 199  
Bakunin, Pavel A. 171  
Banksy 150



- Baraban, Elena 127
- Baranskaja, Nataľja V. 16, 171, 174, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 202, 218
- Bardot, Brigitte 102
- Barskova, Polina 119, 121, 128
- Barthes, Roland 89
- Baudrillard, Jean 40
- Bauman, Zygmunt 14, 18, 26, 27
- Beethoven, Ludwig van 35
- Beganović, Davor 96, 98, 99, 100, 101
- Belyj, Andrej (pravo ime B. N. Bugaev) 17
- Benčić, Živa 62, 95, 145, 146, 198
- Bennett, Tony 41, 165
- Bentham, Jeremy 24
- Berdjaev, Nikolaj A. 172
- Berggolc, Oľga F. 17
- Bergman, Ingmar 103
- Berlant, Lauren 196
- Berlin, Isaiah 148, 149, 156, 160, 165, 166, 167, 168
- Bernardin de St. Pierre 30
- Beumers, Birgit 102, 104, 115
- Bevernage, Berber 119, 127, 128
- Bhabha, Homi 13
- Billington, James (Bilington, Džejms) 25
- Biti, Vladimir 14
- Bitov, Andrej G. 17
- Blagojević, Jelisaveta 14, 26, 27, 31, 197
- Blok, Aleksandr A. 17, 171
- Blumenberg, Hans 179, 180, 185, 186
- Bogdanova, Oľga V. 183
- Bolšakov, Ivan G. 42
- Bondarčuk, Sergej F. 121
- Bonnell, Victoria E. 41, 42, 43
- Borges, Jorge Luis 98
- Bosanac, Gordana 14, 26, 30, 174, 190, 201
- Botica, Stipe 149, 160
- Bourdieu, Pierre 62, 88, 89, 96, 102
- Boym, Svetlana 91, 95
- Brednikova, Oľga 148

Bren, Paul 37  
Brighenti, Andrea M. 160  
Brodskij, Iosif A. (Brodsky, Iosif) 17, 87, 168  
Brooks, Peter 105  
Brown, Edward J. 181, 183, 189  
Brown, Wendy 148, 165, 166  
Bujda, Jurij V. 154, 155  
Bulgakov, Mihail A. 156, 157, 158, 159  
Bulgakov, Sergej N. 46  
Bulgakova, Maja G. 123  
Bulgarin, Faddej V. 38  
Buñuel, Luis 103  
Burke, Edmund 41  
Butler, Judith (Batler, Džudit) 134, 135, 178, 179, 186, 188  
Byron, George G. 30

## C

Camus, Albert 91  
Car, Milka 17, 94  
Caruth, Cathy 118, 119, 129  
Celan, Paul 188  
Chernyshova, Natalya 62  
Cixous, Hélène (Siksu, Elen) 183, 186, 189  
Clark, Katerina 111  
Coj, Viktor R. 163, 164, 166  
Culler, Jonathan 89  
Cvetaeva, Marina A. 152

## Č

Čale, Morana 89  
Čehov, Anton P. 102  
Černyševskij, Nikolaj G. 22, 27, 32  
Čuhraj, Georgij N. 102, 103  
Čuhraj, Pavel G. 16, 118, 119, 120, 124, 130, 215, 217  
Čukovskaja, Lidija K. 17, 23, 27, 157

## D

Davis, Phillip 24  
De Beauvoir, Simone 11, 14, 115, 136, 139, 172

De Certeau, Marcel 136, 137  
 Deleuze, Gilles 91, 134  
 Derrida, Jacques 13, 113, 191, 217  
 Despot, Branko 16  
 Dickens, Charles 22, 23, 25, 34, 35, 105  
 Dimitrijević, Jelena 133  
 Dobrenko, Evgenij 42, 44  
 Donald, James 104, 168  
 Donat, Branimir 135, 136, 138, 147  
 Dostoevskij, Fedor M. 25, 38, 39, 95, 134, 144, 145, 168  
 Dovlatov, Sergej D. 17  
 Drenjančević, Ivana 89  
 Dubin, Boris 119  
 Duda, Igor 39  
 Dunham, Vera 39  
 Dwinger, Edwin 91  
 Dyhovičnyj, Ivan V. 173

**Đ**

Đorđić, Stojan 101

**E**

Eagleton, Terry 15, 16, 41, 104  
 Ėjhenbaum, Boris M. 16, 22, 25, 26, 29, 34  
 Ėjzenštejn, Sergej M. (Ajzenštajn, Sergej M.) 104, 105  
 Elliot, George 23, 25  
 Enloe, Cynthia 107, 172  
 Epiktet (Epíktētos) 168  
 Epstein, Jean 103, 105, 114  
 Ėpštejn, Mihail N. (Epstein, Mikhail) 106, 120, 129  
 Erceg, Heni 138  
 Esenin, Sergej A. 152  
 Evtušenko, Evgenij A. 152, 158

**F**

Fabrio, Nedjeljko 172  
 Fedotov, Georgij P. 187  
 Fedotov, Pavel A. 25

Fellini, Federico 103  
Felman, Shoshana 13, 15, 88, 96, 97, 98, 118  
Felski, Rita 11, 15  
Ferguson, Margaret 175  
Fet, Afanasij A. 26  
Fitzpatrick, Sheila 38, 41, 62, 175, 177  
Fiske, John 186, 187, 188  
Flaker, Aleksandar 133, 134, 135, 136, 137, 142, 145, 146, 147  
Flaubert, Gustave 22, 30, 34  
Florenskij, Pavel A. 46  
Foucault, Michel 13, 40, 97, 160, 165, 167  
Freud, Sigmund (Frejd, Zigmund) 13, 27, 47, 87, 121, 129  
Friedlander, Saul 118

## G

Gandhi, Mahatma 25  
Genis, Aleksandr A. 145  
Gerasimov, Sergej A. 103  
Gercen, Aleksandr I. 171  
Ginzburg, Evgenija S. 17, 100, 142  
Gippius, Zinaida N. 17  
Gledhill, Chris 115  
Gogol', Nikolaj V. 25, 38, 43, 134, 139, 144, 154, 168  
Gončarov, Ivan A. 36  
Goričeva, Tat'jana 172  
Gor'kij, Maksim (pravo ime A. M. Peškov) 22  
Goscilo, Helena 183, 188, 192, 196  
Grekova, Irina (pravo ime E. S. Ventcl') 16, 171, 174, 180, 181, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 197, 200, 202, 218  
Griffith, David V. 105  
Grossman, Vasilij S. 17, 92  
Grgić, Kristina 134, 138, 141  
Günther, Hans 45, 46, 95  
Gurova, Ol'ga 41, 174, 175, 177

## H

Hall, Stuart 26, 27, 28, 31, 104, 125, 179  
Halpert-Zamir, L. 99



- Hameršak, Marijana 17, 160  
 Hećimović, Branko 136  
 Hegel, Georg W. F. 13  
 Heidegger, Martin 13, 166  
 Hemingway, Ernst 141  
 Hirsch, Marianne (Hirš, Merien) 16, 89, 118, 120, 217  
 Hlebnikov, Velimir 17  
 Hobsbawm, Eric 106  
 Hofman, Ana 17, 39  
 Holmgren, Beth 179  
 Homer 198  
 Houghton, Walter E. 24, 34  
 Hruščev, Nikita S. 88, 92, 102, 104, 105, 106, 107, 111, 112, 135, 145, 146, 173, 175  
 Hubbs, Joanna 172, 173  
 Huciev, Marlen M. 121  
 Hugo, Victor 30  
 Husserl, Edmund 13

## I

- Il'f, Il'ja A. (Iljif, Ilja A.) (pravo ime I.-L- A. Fajnzil'berg) 15, 37, 38, 44, 45, 54, 62, 89, 217  
 Irigaray, Luce 172  
 Ivanova, Natal'ja 188  
 Ivanjek, Željko 138

## J

- Jakobson, Roman O. 141  
 Jameson, Frederic 102  
 Janković, Branimir 87, 90  
 Jelača, Dijana 17, 89  
 Jenks, Chris 151, 168  
 Jeremović, Dragan M. 98  
 Jhally, Sut 48  
 Johnson, Vida 102  
 Johnston, Chris 150  
 Jolles, Andre 191  
 Jones, Polly 106  
 Joyce, James 41

Jukić, Tatjana 17, 90, 91, 99, 100, 137

Jung, Carl G. 183, 184, 193

## K

Kaganovsky, Lilya 120

Kalatozov, Mihail K. 42, 102

Kaminer, Jenny 180, 183, 184, 191, 192

Kaplan, Ellen A. 118, 191

Kapor, Moma 137

Karnauhov, Igor' 152

Karp, Marija 134

Kaškarova, Elena 182, 183

Katkov, Mihail N. 22

Kelly, Catriona 177, 188, 189

Kiš, Danilo (Kis, Danilo) 15, 16, 87, 88, 89, 93, 96, 98, 99, 100, 101, 217

Klibansky, Raymond 109

Kline, Stephen 48

Kobyšča, Varvara V. 149, 167

Kolanović, Maša 17, 31, 39, 134, 135, 137, 142, 147, 151, 185

Kolchevska, Nataša 104, 175

Kon, Igor' S. 119

Kopaev, Pavel 155

Kopylov, Leonid 156

Krejcer, Boris 95

Kristeva, Julija 127, 129

Krivokapić, Boris 96, 98

Krleža, Miroslav 17, 218

Kumar, Amitava 39

## L

Lacan, Jacques 13, 129, 130, 199

LaCapra, Dominic 118

Lachmann, Richard 149

Laclau, Ernesto 121

Lalić, Dražen 149

Lamartine, Alphonse de 30

Lanzmann, Claude 118

- Laplanche, Jean 26, 87, 199  
 Larsen, Susan 105, 114  
 Laqueur, Thomas W. 40  
 Laub, Dori 96, 118  
 Lavinskij, Anton M. 48  
 Lebina, Natal'ja B. 102, 104  
 Lefebvre, Henri  
 Lehan, Richard 142  
 Leiss, William 48  
 Lejderman, Naum L. 181, 184, 192  
 Lelouch, Claude 106  
 Lenin, Vladimir I. 103, 111, 112, 174, 176, 178  
 Levi, Primo 96, 100, 101, 121  
 Levi-Strauss, Claude 194  
 Levinas, Emmanuel 13, 14  
 Leys, Ruth 118  
 Lipoveckij, Mark N. (Lipovetsky, M. N.) 181, 184, 192  
 Longinović, Tomislav Z. 98  
 Lonquist, Barbara (Lenkvist, B.) 22, 24, 29, 30  
 Lorenz, Chris 118, 121, 127  
 Lotman, Jurij M. 15, 39, 40, 95, 135, 144, 153, 186  
 Lugarić, Danijela 89, 172, 174  
 Lunačarskij, Anatolij V. 105  
 Lyotard, Jean-François 13, 14

## M

- Majakovskij, Vladimir V. 160  
 Majić, Ivan 99, 109, 130  
 Malahovskaja, Natal'ja 185  
 Maleš, Branko 138  
 Malevič, Kazimir S. 111, 159  
 Malinowski, Bronisław K. (Malinovskij, B. K.) 179, 180, 185, 186  
 Mandelker, Amy 22, 23, 34  
 Mandelštam, Nadežda Ja. (Mandeljštam, N. Ja.) 17, 90  
 Mandić, Igor 93, 98  
 Margolit, Evgenij 105, 106  
 Markels, Julian 31, 34  
 Maroević, Tonko 89, 98

- Marx, Karl 227  
Massey, Doreen 142  
Matešić, Marina 174, 196  
Matoš, Antun G. 142  
Matvejević, Predrag 17, 87, 98, 99  
McDowell, Linda 134, 187  
McReynolds, Louise 105  
Mead, Georg H. 13  
Melešenko, Aleksandr 150  
Meletinskij, Eleazar M. 186, 190  
Menashe, Louis 104  
Merlau-Ponty, Marcel 13  
Mikhailova, Tat'jana 123  
Miklošević, Željka 48, 62  
Milić, Miron 154, 155  
Mill, John S. 33, 168  
Milošević, Slobodan 192  
Minc, Zara 186  
Modleski, Tanja 114, 116  
Moi, Toril 11, 115  
Molohovec, Elena I. 145  
Molvarec, Lana 15, 114  
Moretti, Franko 108  
Moroz, Oksana 118, 130  
Morson, Gary S. 21, 22, 23, 30  
Mouffe, Chantal 121  
Moutzan-Martinengou, Elisavet 133  
Mrkonjić, Zvonimir 136  
Muratova, Kira G. 17, 121

## N

- Nabokov, Vladimir V. 17, 29, 30, 144  
Naiman, Eric 174  
Nancy, Jean-Luv 13  
Nemec, Krešimir 135, 142  
Neuberger, Joan 105  
Neuburger, Mary 37, 205  
Nicolosi, Riccardo (Nikolozi, Rikardo) 128



Nikolaj II. (car) 25  
 Nixon, Richard 146  
 Nora, Pierre 195

**O**

Ophir, Adi 148  
 Oraić Tolić, Dubravka 18, 28, 31  
 Ovsjannikova, M. 175, 177

**P**

Panofsky, Erwin 109  
 Pasternak, Boris L. 17, 133, 180, 199, 200  
 Peretić, Mia 149  
 Petar I. (Petar Veliki) (car) 25, 26  
 Petcer, Tat'jana 96  
 Peterlić, Ante 103, 105, 106, 108, 109, 112  
 Peternai Andrić, Kristina 89  
 Petrone, Karen 129  
 Petrov, Evgenij P. (Petrov, Jevgenij P.) 15, 38, 44, 45, 46, 47, 54, 62, 89, 217  
 Petrović, Dušan 165  
 Petrović, Tanja 17, 39  
 Petruševskaja, Ljudmila S. 16, 171, 174, 180, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 200, 202, 218  
 Pike, Burton 142  
 Pipes, Richard 32  
 Platon 22, 100, 102  
 Plehanov, Georgij V. 105  
 Poe, Edgar A. 154  
 Pogačnik, Jagna 138  
 Pontalis, Jean-Bertrand 26, 87, 199  
 Popov, Evgenij A. 134  
 Popova, Natal'ja 156  
 Porter, Jillian 21, 38, 39  
 Pozdnjakova, Tat'jana 156  
 Pozniak, Romana 165  
 Prilepin, Zahar (pravo ime E. N. Prilepin) 154, 155  
 Prokhorov, Aleksandr 106, 113  
 Proust, Marcel 21

Pudovkin, Vsevolod I. 105  
Puškareva, Natal'ja 187  
Puškin, Alaksandr S. 16, 22, 25, 26, 38, 144, 145, 146, 147, 154, 198  
Pužar, Aljoša 15, 121

## R

Raban, Jonathan 148  
Raffaello Sanzio da Urbino 35  
Rancière, Jacques 15, 103, 104, 106, 113, 114  
Rasputin, Valentin G. 172  
Redžep, Drago 138  
Repin, Il'ja E. 25  
Resnais, Alain 118  
Resnick, Stephen A. 39  
Ricoer, Paul 13  
Rich, Adrienne 193, 194  
Rjabov, Oleg V. 171, 172, 174, 184, 185, 187  
Roberts, Mary Louise 41, 62  
Rodčenko, Aleksandr M. 48, 160  
Ross, Kristin 62  
Rubina, Dina 159  
Ruhin, Evgenij L. 151, 165  
Rupel, Dimitrij 98, 100  
Rutten, Ellen 172, 173, 188  
Ryznar, Anera 136, 137, 139

## S

Safire, William 146  
Said, Edward 13  
Salecl, Renata 133, 134, 174  
Samojlova, Tat'jana E. 102  
Samutina, Natal'ja V. 149, 167  
Sartre, Jean-Paul 13, 115  
Savkina, Irina 194  
Saxl, Fritz 109  
Schleiermacher, Friedrich 13  
Scott, Walter 30  
Selimović, Meša 99

- Semenov, Konstantin 174  
 Shakespeare, William 35, 127  
 Shell, Marc 32  
 Shilling, Chris 201  
 Siegelman, Lewis 37, 38  
 Silverman, Kaja 117  
 Simić, Andrej 192  
 Simmel, Georg 45, 46  
 Sinjavskij, Andrej D. (pseud. Abram Terc) 111, 146  
 Slamnig, Ivan 16, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 146, 147, 168, 218  
 Slapšak, Svetlana 174, 195, 196  
 Sobjanin, Sergej S. 150  
 Solar, Milivoj 103, 104  
 Solov'ev, Vladimir S. 46, 171, 172  
 Solženicyn, Aleksandr S. 90, 91, 92, 98, 134, 144, 172, 190  
 Sontag, Susan 118, 120  
 Spencer, Herbert 24  
 Stahanov, Aleksej G. 38, 42, 44  
 Strahov, Fedor A. 26, 27, 29  
 Stalin, Iosif V. 15, 37, 38, 43, 48, 88, 91, 93, 99, 102, 105, 106, 107, 111, 114, 119, 124, 125, 135, 142, 144, 145, 156, 158, 173, 176, 217  
 Stendhal (Marie-Henri Beyle) 22  
 Stites, Richard 104, 105, 116  
 Stubbs, Paul 39  
 Sulima, Roch 121, 149  
 Sutcliffe, Benjamin M. 193, 194, 196, 197  
 Suverina, Ekaterina 118, 120, 130  
 Suvorin, Aleksej S. 25

## Š

- Šalamov, Varlam T. 17, 87, 88, 90, 94, 95, 96, 98, 155  
 Šelkovskij, Igor' S. 151, 152, 165  
 Šepit'ko, Larisa E. 16, 118, 119, 121, 130, 217  
 Šklovskij, Viktor B. 29, 129  
 Škljaruk, Aleksandr F. 38, 73  
 Šolohov, Mihail A. 106  
 Šoljan, Antun 137  
 Štajner, Karlo 15, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 217

Šubin, Ivan 151  
Šundalić, Zlata 147

**T**

Tarkovskij, Andrej A. 121  
Tatarenko, Ala 99  
Tatlin, Vladimir E. 152  
Thackeray, William M. 26  
Thorlby, Anthony 25  
Thompson, Edward P. 39, 42, 48  
Thompson, Mark 88  
Thrift, Nigel 149  
Tito, Josip Broz 42, 88  
Todorov, Tzvetan 11, 14, 15  
Tolstaja, Sofija A. 22, 27  
Tolstoj, Lev N. 13, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39,  
144, 145, 146, 172, 217  
Tomšič, Vida 174  
Toporov, Vladimir N. 135, 168  
Trifonov, Jurij V. 17, 38  
Trojanovskij, Vitalij A. 114  
Trollope, Anthony 23, 26  
Trubina, Elena 121  
Tulčinskij, Grigorij L. 120  
Turgenev, Ivan S. 144  
Turovskaja, Maja 106  
Tvardovskij, Aleksandr T. 144  
Tyndall, John 24  
Tynjanov, Jurij N. 16

**U**

Ulickaja, Ljudmila E. 13, 193, 194, 195, 197, 198, 200, 201, 218  
Ušakin, Sergej A. (Oushakine, S. A.) 121  
Užarević, Josip 196, 199, 200

**V**

Vajzer, Tat'jana 119, 129  
Vidić, Adrijana 17, 174



- Vidmar Horvat, Ksenija 40, 42, 48, 83, 171, 172, 174, 175, 178, 179, 182, 185, 191, 192, 195, 196, 201
- Vikulina, Elena 175, 177, 187
- Visković, Velimir 98
- Vitra, Nikolaj E. 42
- Vladiv-Gorev, Slobodanka 183
- Vojvodić, Jasmina 17, 39, 144, 151, 193, 194
- Volkov, Soloman 22, 25
- Von Joel, Mike 160
- Vorob'eva, Svetlana J. 193, 195, 196, 198, 199, 200, 201
- Vysockij, Vladimir S. 155

**W**

- Warner, Marina 194
- Washington, Denzel 109
- Williams, Linda 105, 108, 109, 110, 115
- Wolff, Richard D. 39
- Woll, Josephine 108, 113, 114
- Woodward, Kathryn 175, 180, 187, 194, 201

**Y**

- Young, James E. 118
- Yurchak, Aleksej (Jurčak, Aleksej) 114
- Yuval-Davis, Nira 11, 16, 40, 41, 43, 44, 62, 104, 107, 112, 116, 171, 172, 178, 179, 181, 186, 195, 196, 218

**Z**

- Zaporožec, Oksana N. 148, 149, 167
- Zlydneva, Natal'ja V. 18
- Zorkaja, Neja M. 214

**Ž**

- Žižek, Slavoj 45, 95, 109, 118, 121, 129, 130, 179
- Žmegač, Viktor 135

## Bilješka o autorici

Danijela Lugarić Vukas docentica je na Odsjeku za istočnoslavenske jezike i književnosti te predstojnica Zavoda za znanost o književnosti pri Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Uže polje interesa su joj ruske književne i kulturalne teorije 20. i 21. stoljeća, književnost i kultura kasnog socijalizma (druga polovica 20. stoljeća), ženska proza, feministička književna i kulturna teorija te poetika pamćenja na razmeđi (sovjetskih) mitova i traume. Objavila je niz znanstvenih i stručnih radova na hrvatskom, ruskom i engleskom jeziku, te prijevoda znanstvenih radova i eseja u različitim međunarodnim i domaćim časopisima i knjigama. Urednica je treće serije Biblioteke L književno–znanstvenih studija. Posljednje publikacije uključuju monografiju *Ruski bard: modusi popularnog u kantautorskoj poeziji Bulata Okudžave i Vladimira Vysockog* (2011, Naklada Ljevak, Zagreb) i uredničke knjige *Myth and Its Discontents: Memory and Trauma in Middle and Eastern European Literature* (2017, Praesens Verlag, s M. Car i G. T. Molnár), *The Cultural Life of Capitalism in Yugoslavia: (Post)Socialism and Its Other* (2017, Palgrave Macmillan, s D. Jelačom i M. Kolanović), *Kulturna povijest Oktobarske revolucije – sto godina kasnije* (Zavod za znanost o književnosti/FFpress, 2017, 2019) i *The Future of (Post)Socialism: Eastern European Perspectives* (SUNY Press, 2018, s J. F. Bailyom i D. Jelačom).

