

## **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 Giorgia 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 *Grobni-*ca 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 *Grobni-*ca 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 Kareninjoj*) 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, navedemo 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“, ho-teći 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, prognan 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, „izvannalaženja“ – 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 porušenim 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) sibirske 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 Šalamovljevi 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 sebe 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 – sjekinom 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 dodelio 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 pseudo-povijesnoga 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 Felman – 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 Kiševo 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 verificiranje 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 svakodnevicu 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 samosvesnu 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 svjedočenja 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 svjedočenja 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 redateljeve 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. Lebina 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 teorij-skom 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 simboličkog 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”

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

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 događaje 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 individuumu” (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”

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 predlagivali 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 uspomena, 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 progressa 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 Epsteina – 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. analizu „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 individuum, 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 ulozi 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 imperativ postavlja 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 poslužimo 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 Čuhrajevom filmu, zahvaćenih povijesnom i društveno-kulturnom traumom Drugoga svjetskog rata, u vremenskoj perspektivi (dva dana u Šepit'kinu filmu; pola stoljeća u Čuhrajevom 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 linearnu kronologiju, 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 Čuhrajevom 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 troulée“, „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 filozofskij 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 vanjšтина neženstvena, njezin je hod – „muški”, vojnički (poznato je da je redateljica inzistirala upravo na takvoj, u rodnom smislu „necentrira-

tri dana u životu bivše vojne pilotkinje Nadežde Petruhinine. 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 Petruhinina 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 „necentrira-

<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).

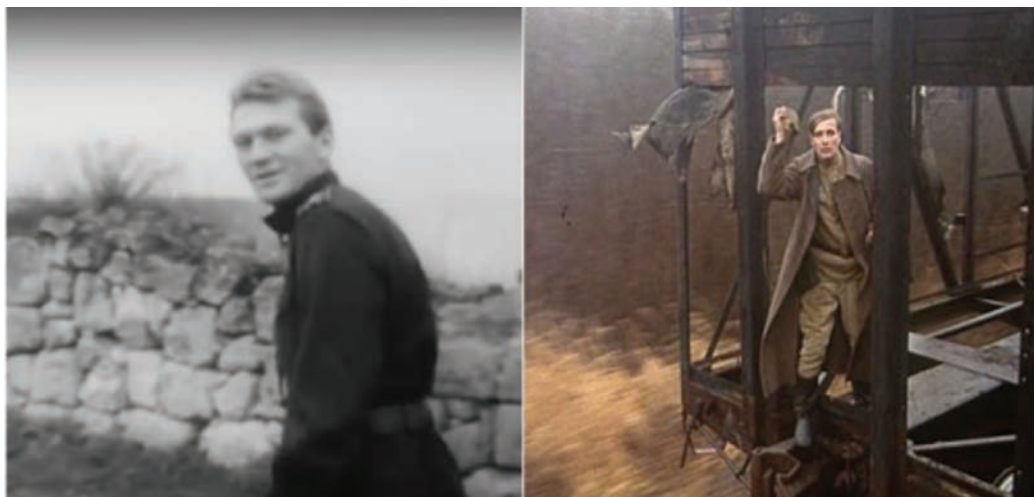
109 Istraživanje E. Baraban (2009) nudi niz lucidnih i vrijednih opažanja o filmovima nastalih nakon rata, poput *Čovjekove sudbine*, *Ivanova djetinjstva* ili *Hodaj i gledaj*, koji su u onodobnu kinematografiju uveli sliku rata kao događaja koji slama čovjekovu psihi.

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).