



**Između otpora i trenda:  
tendencije u suvremenoj  
regionalnoj književnosti**

ur. Ivana Dražić

## Predgovor

‘Između otpora i trenda: tendencije u suvremenoj regionalnoj književnosti’ nastavak je dugogodišnjih bavljenja partnerskih organizacija – Kulturtreger i Kurziv iz Zagreba, SCCA iz Ljubljane, SEECult.org iz Beograda i Kontrapunkt iz Skoplja – kritikom, njenim položajem i važnošću u datom trenutku.

Udruga za promicanje kultura Kulturtreger od osnivanja 2004. godine posvećena je književnosti, nezavisnoj kulturi i civilnom društvu. Jedan od njenih najprepoznatljivijih i najdugovječnijih projekata je portal Booksa.hr koji kontinuirano na dnevnoj bazi od 2007. godine objavljuje raznovrstan sadržaj o književnosti, među kojim se posebno ističe upravo produkcija književnih kritika u redovnom tjednom ritmu. U kontekstu u kojemu je kvalitetna književna kritika gotovo u potpunosti iščeznula iz medija, posebno onih *mainstream*, o književnosti se ne raspravlja dovoljno kritično, a mladi kritičari i kritičarke sve teže nalaze medijski prostor za objavu prvih tekstova – kontinuirana objava književnih kritika dobiva još veću vrijednost.

Osim produkcije književnih kritika, udruga Kulturtreger od svojih je početaka aktivna i u promišljanju forme kritike, organiziranju edukacija iz područja književne kritike, a upravo je davanje prostora mladim kritičarkama i kritičarima jedna od glavnih misija kako udruge tako i portala Booksa.hr. Kada je u pitanju edukacija, ne možemo

ne spomenuti u kritičarskim krugovima sad već kulturni europski projekt *Criticize this!*, proveden u partnerstvu s Kurzivom iz Zagreba, Betonom i SEE-cult.org-om iz Beograda te Plimom iz Ulcinja, koji u 2023. godini slavi 10. obljetnicu. U sklopu projekta koji je trajao od 2011. do 2013. educirali smo mlade kritičare i kritičarke za kritičko pisanje u području književnosti, izvedbenih i vizualnih umjetnosti, te im dali priliku za objavu tekstova u medijima partnera, a s nekolicinom njih suradnju smo nastavili i do danas. Taj je projekt bio i temelj našeg bavljenja kritikom, kako *online* tako i *offline* – mentorskog rada s kritičarkama i kritičarima, organizacije kolokvija o kritici, edukacija, produkcije podcasta s kritičarkama i kritičarima iz regije, poticanja njihove suradnje, a sve u okviru sad već dugogodišnjeg regionalnog projekta ‘Svijet oko nas – očuvanje prostora kritike’.

Kao izuzetno potentan format pokazali su se upravo kolokviji o kritici, na kojima smo povezali kritičarke i kritičare iz regije u diskusiji o izazovima i uvjetima bavljenja književnom i umjetničkom kritikom. Kolokviji su važni i jer na jednom mjestu okupljaju kritičarke i kritičare postjugoslavenskog književnog polja, koje je danas podijeljeno granicama, kulturnim politikama i politikom općenito, a kolanje knjiga znatno je otežano. S tim u vezi, ovi su kolokviji i ovakvo direktno i živo povezivanje kritičara i kritičarki iz regije važni i za razmjenu ideja, znanja, informacija, a nerijetko i samih knjiga, razmjenu koja u suprotnom ne bi bila toliko sustavna.

Izravan plod tih i takvih diskusija i kolokvija je ideja o izradi pojmovnika posvećenih kritici u različitim umjetničkim područjima: *Opasno čitanje: Pojmovnik književne kritike* (2018.), *Upomoć, pročitali smo knjigu! Klinički pojmovnik kritičkog čitanja* (2018.), *Nepotisnuta subjektivnost – Pojmovnik kritike izvedbenih umjetnosti* (2019.) te *Kritika u tranziciji – Pojmovnik kritike vizualnih umjetnosti* (2019.).

Na njih se nastavlja i knjiga koju upravo čitate. Kada su u pitanju teme koje autorice i autori u knjizi obrađuju, o njima smo prvo raspravljali uživo na kritičarskom kolokviju održanom u studenom 2022. godine (čitajući je, vjerojatno ćete tu i tamo primijetiti pozivanje na *kolokvij*). Naime, svaka od autorica i autora o svojoj je temi održala kratko izlaganje nakon čega je slijedila duga diskusija s 10-ak kolegica i kolega iz regije, od Makedonije, Srbije, Bosne i Hercegovine do Hrvatske. U tom smislu, s komentarima, novim idejama i prijedlozima koje su tamo iznijeli, i svi oni pomalo su urednici i urednice ove publikacije. Iz ove činjenice proizlazi i stilska heterogenost svakog pojedinog teksta, nerijetko opušten i neformalan pristup autorica i autora čije nam je glasove bilo važno čuti.

Kada smo planirali ovaj kolokvij, a onda i publikaciju, ideja je bila da se pozabavimo i na jednom mjestu okupimo, u opsegu koji uspijemo obuhvatiti, prevladavajuće tendencije u suvremenoj proznoj regionalnoj književnosti. Čitajući, pišući, uređujući i promišljajući književne kritike i književnost u regiji, shvatili smo da se mogu uočiti

određene sličnosti u poetikama, preokupacijama i tendencijama, kako u pogledu žanrova koji prevladavaju, odabira tema tako i u pogledu pristupa temama i njihove obrade, pa i ideoloških reperkusija.

Lamija Milišić u tekstu *Generacijska proza: otpor ili pokora duhu vremena* piše o fenomenu generacijske proze u regiji, propitujući koliko su djela generacijske proze otvorena kritičkoj procjeni iskustava svojih junaka/inja, potencijale za poistovjećenje, kao i načine kako se generacija kao motiv, sredstvo karakterizacije i strukturiranja odnosa likova može upotrijebiti u različitim književnim narativima.

Ana Fazekas tekst *Feminizam, kao: kraj, kriterij, kritika* otvara pitanjima 'Što, kome i koliko feminizam danas znači? Tko su arbitri i modeli feminističnosti u domaćim književnim krugovima?', i točno tim temama bavi se kroz čitav tekst, propitujući komodificiranje feminizma u marketinške svrhe.

Dunja Ilić piše o autofikciji, prevladavajućem trendu u suvremenoj književnosti općenito, pa tako i u onoj regionalnoj. U tekstu naslova *Autofikcija: Između hrabrosti i manipulacije* autorica nastoji ponuditi definiciju pojma te detektirati uzroke njegove popularnosti, dotičući se i nekih najistaknutijih regionalnih predstavnika.

Maja Abadžija se pak pozabavila spekulativnom književnošću. U tekstu naslova *Spekulativna fikcija: jedan nesistematičan pregled* donosi upravo to: (nesistematičan) pregled spekulativne fikcije u regiji objavljene od 2015. naovamo, nudeći njenu

definiciju i ističući najzanimljivije glasove, s naglaskom na one feminističke.

Spekulacijom, odnosno konkretnije distopijom, u tekstu naslova *Distopijska književnost: Još nekoliko promišljanja* bavi se Dalibor Plečić, koji na nekoliko distopijskih romana iz regije pokušava detektirati njihova zajednička obilježja.

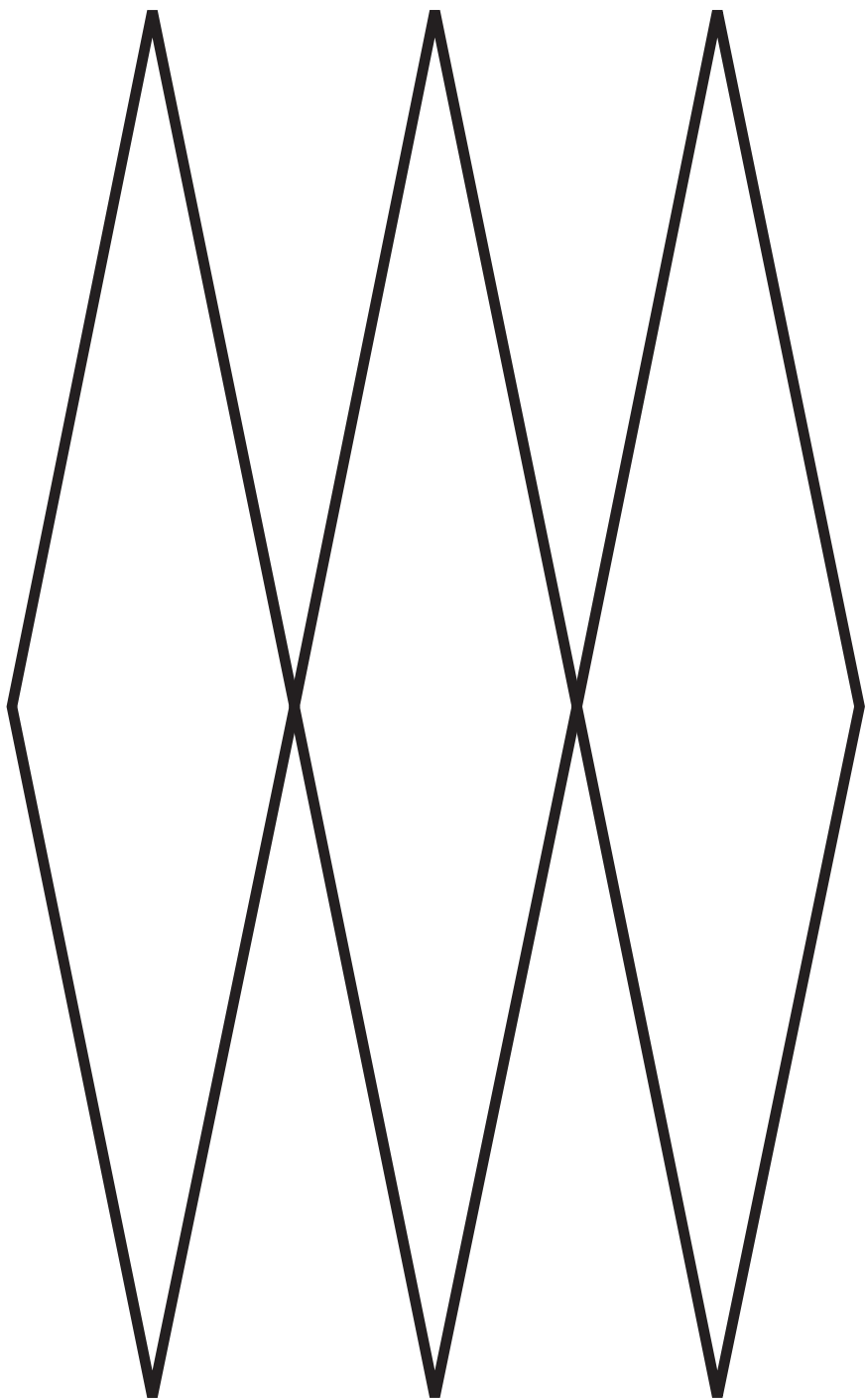
Matija Prica, s druge pak strane, piše o stvarnosnoj prozi. Detektirajući u nekim recentno objavljenim djelima kontinuitet tradicije čije se izvorište može pronaći u književnosti 90-ih, a koja se naziva *stvarnosnom prozom*, autor u tekstu naslova *Stvarnosna proza: Jedan pokušaj terminološkog kroćenja* pokušava uvesti red u terminološku zbrku i ponuditi najoperabilniju definiciju ovih termina.

Svi ovi tekstovi dolaze s nekom vrstom ograde, svaki je svjestan ograničenosti brojem znakova i širine teme kojom se bavi; nijedan ne pretendira nuditi konačne definicije i odgovore, već je svima cilj pozvati na dijalog i konstruktivnu kritiku kako tendencija kojima se bavi tako i same publikacije koju čitate.

Ivana Dražić  
urednica







**Generacijska  
proza: otpor ili  
pokora duhu  
vremena**

**Lamija  
Milišić**

Sopstvena generacija je dobroćudno licemjerna. Njen usud je takav da, osuđujući druge, neizbježno moramo osuditi i sebe. Ona nerijetko znači romanizaciju – sebe i ljudi s kojima smo zajedno osvajali svijet. Također, ona nerijetko znači demonizaciju – ljudi s kojima nismo uspjeli ostvariti osjećaj pripadništva, smatran potrebnim da osvojimo svijet. Generacija je mit o jedinstvenosti, ona je priča o neponovljivosti duha jednog vremena. Ta neponovljivost ne znači i nepovratnost, već međusobnu vezanost generacija kroz naslijeđe. Generacija je dobroćudno breme. Njen usud je takav da, ako je tobože odbacimo, odbacujemo sebe.

Iako ju kao motiv možemo prepoznati i u najstarijim djelima književnog kanona, sam pojam *generacija* se u naučni diskurs uvodi tek 1928. godine, radom sociologa Karla Mannheima *Problem generacija*; a u književni diskurs pak sintagmom 'izgubljena generacija', opisanom u Erich Maria Remarqueovom romanu *Na Zapadu ništa novo*. U pomenutom tekstu Mannheim izučava načine na koje ljudi stiču znanje o inom društveno-historijskom okruženju, odnosno načine na koje njihova sadašnjost (dakle, sadašnjost koja kao kolektivna memorija objedinjuje te ljude u specifičnu društvenu skupinu – generaciju), utiče na događaje i stvarnost budućih generacija.

Mannheim se od samog početka osvrće na značaj uvođenja termina generacije u naučnu svijest i svjetonazore koje takav termin podstiče. U tom kontekstu, posebno ističe pozitivističko tumačenje generacije, kao *okvira ljudske sudbine u razumljivom*,

čak i mjerljivoj obliku, koji se javlja u ravnomjernim intervalima kroz historiju i obećava *napredak* čovječanstva u vidu generacijskog naslijeđa.<sup>2</sup> Mogli bismo reći da je ovdje generacija shvaćena kao narativna matrica ljudskog života, dakle, kao tobožnji dokaz sudbine naših bivstvovanja koja se, u svoj svojoj različitosti, ipak pokazuju svodljivim na jednu priču – priču naše generacije. S tim u vezi, možemo sugerisati da je generaciji kao konceptu inherentan proces narativizacije aktualnosti – prepoznavanja njenih aktera i objedinjavanje istih u strukturu specifičnih odnosa ne bi li se iz tog narativa obznanio smisleni ‘duh vremena’. *Neizbježna sudbina življenja u i sa svojom generacijom upotpunjuje cjelovitu dramu individualnog ljudskog postojanja* – zaključuje Mannheim.<sup>3</sup>

### **Književni žanr kao (ne)kritički svjetonazor**

Sagledana kao centralni književni motiv, generacija objedinjuje izvjesne narative unutar regionalne postjugoslavenske književnosti u žanr *generacijske proze*. Generacijska proza je izvjestan nasljednik romana o odrastanju, u smislu da prikazuje odnos pojedinca sa duhom vremena kom uči pripadati. Oba žanra su posvećena procesu stasavanja ili pak analize jednog svjetonazora, vrijednosnog i uopće referentnog sistema, ali pitanje je u kojoj su mjeri okrenuti direktnoj kritičkoj procjeni iskustava svojih junaka/inja – u smislu iskušavaju li ih da izađu iz svjetonazora generacije, da li satirički/karikaturalno grade i slično.

Pomenuta 'neizbježna sudbina življenja' implicira ne samo navedenu narativizaciju stvarnosti, već i izgradnju sistema vrijednosti koji tu narativizaciju formira u određen svjetonazor. Drugim riječima, pripadnici jedne generacije se u pravilu prepoznaju i udružuju putem gradnje zajedničkog referentnog sistema (žargona, jezika itd), kojim se njihova generacija odnosi prema stvarnosti. Na ovaj način, generacije se prema Mannheimu izgrađuju kao izvjesne memorijske strukture – tzv. *mnemoničke zajednice* – definisane kolektivnim pozivanjem na određene događaje iz prošlosti i kolektivnim uporištem za sagledavanje određenog historijskog događaja/perioda.

Pored toga što generacija kao sociološka pojava u kontekstu književnosti nudi formu i sredstva za formiranje narativa o stvarnosti / svjetonazora sa razrađenim referentnim sistemom, ona uslovljava i specifičnu gradnju književnih likova. Naime, generacija same svoje pripadnike/ce koji/e artikuliraju taj svjetonazor ima sposobnost odrediti dvojako – iz interne i eksterne perspektive. Slijedeći uvide historičara Jürgena Reuleckea, Astrid Erll<sup>4</sup> ističe da generacija funkcionira istovremeno kao autodefinicija i heterodefinicija pojedinaca kroz pripadništvo određenoj generacijskoj grupi. Dakle, pojedinci se mogu sami definirati kao pripadnici jedne generacije na osnovu zajedničkih iskustava koje kolektivno tvrde za sebe. S druge strane, generacija može značiti i skup karakteristika koje proizilaze iz zajedničkih iskustava koja se takvim pojedincima pripisuju

izvana, s kojima pripadnici drugih starosnih grupa, a često i javno mnijenje izraženo u medijima, pokušavaju identificirati granice generacija i napredak društva kroz njih.

Iz pomenute dvojakosti definiranja generacijskih aktera se može naslutiti da književni likovi unutar žanra generacijske proze imaju potencijal postići ambigvitet svojih značenja i uloga u datom narativu – bilo da su definirani iznutra ili izvana, pri čemu bi potonja opcija naočigled obezbijedila više prostora za distancu spram generacijskog svjetonazora i stoga kritički pristupila svom centralnom motivu. Međutim, Erll napominje da je i kroz autodefiniranje moguće postići kritički pristup identitetu pripadnika/ca izvjesne generacije. Tomu je slučaj pogotovo ako u pripadništvu generaciji vidimo potencijal za alternativnu identifikaciju marginaliziranih grupa:

*[K]njiževnost se kritički osvrće na složenost i zamke današnjeg razmišljanja o imigraciji i generaciji. Književnost može stvoriti alternativne prostore za zamišljanje generacije, pokazujući da, osim što je sociologija ili genetika identificiraju na ovaj ili onaj način, postoji i mogućnost autoidentifikacije u poljima generacijskog i genealogijskog.<sup>5</sup>*

Prema gorenavedenom citatu, književni likovi karakterisani pripadništvom određenoj generaciji podobno su tlo za reinveciju ili uopće ludički pristup identitetu. Naravno, treba imati na umu da je takav pristup također uslovljen fokalizacijom i naratorom/kom kao autoritetom koji/a pripovijeda o datim likovima. Pripadnici/e generacije često se zapravo mogu

svesti na stereotipe, i to ne samo od strane drugih generacija koje ih nastoje izvana pojednostaviti, već i od pripadnika/ca njihove vlastite generacije, a kako bi se polučila cjelovita slika duha njihova vremena i održala mnemonička zajednica (nostalgičnog ili pak nekog drugog karaktera).

Pomenuti 'duh vremena' nije tako homogen kako nam se iz retrospektivne pozicije čini. S tim u vezi, Mannheim opisuje proces simultanog pojedinčevog prepoznavanja glavnog toka nazora o svijetu i njegovih dominantnih potencijala, te prilagodbu ili pak kritički pristup tom toku da bi se efektivno djelovalo: *Tako se društveno vezan pojedinac (...) udružuje sa tom strujom koja prevladava u njegovom konkretnom društvenom krugu; društveno nevezani homme de lettres (...) generalno mora razjasniti svoju poziciju s obzirom na dominantni trend njegovog vremena.*<sup>6</sup> Dakle, 'duh vremena' se ovdje određuje kao 'dominantni trend', kao instanca moći prema kojoj je nužno imati nekakav odnos. Književni likovi jednog djela generacijske proze, ali i ino čitateljstvo, 'primorani' su na odnos sa generacijom kao 'dominantnim trendom' datog narativa. U tom ustrojstvu može doći do pokoravanja, stereotipizacije, otpora, sublimacije ili pak distanciranog kritičkog vrednovanja duha vremena jedne ili više generacija. Pri tom se, kako ćemo vidjeti, jedna generacija često valorizuje u odnosu/sukobu sa drugom generacijom.

U pogledu čitateljske publike djelā generacijske proze, ovaj žanr je vrlo zahvalan za provociranje osjećanja poistovjećenosti kod pripadnika/ca



generacije na koju dato djelo referira, ali je pitanje na koji način taj narativ čitaju pripadnici/e neke druge generacije – oni/e bi čak mogli/e uvidjeti satiričke/kritičke potencijale koje ovi prvi pomenuti čitate-lji/ke, idealni/e jer shvaćaju referentno bogatstvo svih motiva tog književnog djela u njihovoj punini, zapravo previđaju.

Sve ove značajke treba imati na umu pri predstojećoj analizi djela koja je moguće uvrstiti u generacijsku prozu, a kroz okvire ovog žanra radi mapiranja aktualnih književnih trendova korisno analizirati.

Roman Aleksandra Hemona, *Moji roditelji: Uvod*<sup>7</sup>, kroz ocrtavanje kako generacije svojih roditelja, tako i vlastite, između ostalog analizira način na koji različite generacije grade vrijednosne sisteme. Pri tome je bitan aspekt *vjernosti* principima vlastite generacije, koja je te principe morala izgraditi u određenom historijskom trenutku:

*U etičkom univerzumu mojih roditelja, kojeg se djelić uvijek mogao naći u njihovom frižideru, ostaci hrane igrali su važnu ulogu. Baciti hranu znači ogriješiti se o generacije fukare. To je također razlog što se posebna vrijednost pripisuje zadnjim i najmanjim jestivim trunkama: mesu uz samu kost, ili zagorenom krompiru prionulom za dno tepsije. Odgojen sam da vjerujem da su ovi trunci posebno ukusni, da bih tek prije nekoliko godina doživio epifaniju uvidjevši u jednom bolnom trenutku da je to sve sirotinjska izmišljotina, puka seljačka propaganda s ciljem da se svaki i najmanji neukusni zalogaj pojede i da se nikad ništa ne baci.*<sup>8</sup>

U navedenom citatu, narator opisuje trenutak u kom se otkrivaju ideološke značajke njegova odgoja, ali i mehanizmi prema kojima jedna generacija, kakva je ona njegovih roditelja, gradi moralni kodeks, koji na vrijednosti dobija utoliko što se uspije prilagoditi različitim društvenim kontekstima, okolnostima i generacijama. Svi likovi ovog romana su izloženi različitim društvenim zajednicama – od braka, uže i šire porodice, do društvene klase i uopće uloge u društvenom sistemu komunizma u kom žive ili sazrijevaju. Njihova pripadnost različitim generacijama oslikava se možda najočitiije u odnosu spram društvenog sistema, odnosno u prihvatanju, otporu ili pak kritičkoj distanci spram vrijednosti njegovog uređenja.

Kroz tekst se nailazi na reference na različite kulturne događaje koji su se zaista desili i iz kojih će pojedini čitatelji/ke, koji/e su ujedno i sami svjedočili tim događajima, moći iščitati puno širi kontekst od onog datog u tekstu. Tim iščitavanjem se ostvaruje pomenuta vjernost generacijskim principima, kolektivno iskustvo jednog vremena postaje jedinstveno znanje. Na ovaj način i samo čitateljstvo generacijske proze učitava vrijednosti vlastite generacije u tekst (bilo da pripada onoj generaciji koju tekst opisuje ili ne), neminovno ga uvlačeći u vantekstualni vrijednosni sistem i otvarajući prostor za autorefleksiju, odnosno kritički pristup svim tim vrijednostima.

U citatu je također primjetan komički potencijal ovog romanesknog narativa, ironijski ton

kojim se izlazi van naslućenog klišea: sukoba 'generacija fukare' i njihovih potomaka. Koliko god su ovdje latentno stereotipizirani pripadnici/e ovih dviju generacija, narativni metod kojim se jedna generacija definira prema tačkama koje ju razlikuju i odvajaju od one druge omogućava relativizaciju svih generacijskih vrijednosti i njihovu ponovnu artikulaciju u bliskim odnosima roditelja i djece.

Zbirka *Izvištaj o generaciji* Dalibora Šimprage<sup>9</sup> kroz sve svoje priče dočarava ne samo svjetonazor pripadnika jedne generacije kroz priče različitih naratora, već i posjeduje prećutnu *zajedljivost* prema istima, osvećujući se stanju palih ideala jedne generacije. U tom smislu, ova zbirka prikazuje živote svojih likova u svoj njihovoj, takoreći, sredovječnoj banalnosti, a koja je sumorno naličje ideala i vrijednosti koje su nekad imali. Dakle, ovdje se ponovno indirektno postavlja pitanje koje smo imali i u romanu *Moji roditelji* – pitanje vjernosti principima vlastite generacije.

Pomenuti ideali se u ovoj zbirci ne elaboriraju eksplicitno, niti propituju na način da ih se iskušava. Štaviše, oni su većinom već prećutno iznevjereni, bez velikih događaja u zreloj dobi, a koji bi bili uzrokom bučnog rastanka sa principima mladosti. Ideali su gotovo izbljedadili, a kroz priče promatramo kako se mikroperspektiva jedinstvenih intima likova na makronivou zapravo ukazuje stereotipnim egzistencijalnim obrascem, kalupom bremenitim značenjem, ali zapravo ključno stranim uvjerenjima koja su stekli suočavajući se prvi put sa duhom svog vremena.

Prije svake priče, u ovoj zbirci primjetne su izreke/poslovice tipa ‘besposlen um đavolji vino-grad’ ili ‘ako smo mi braća, nisu nam kese sestre’, ‘mučanjem se đavo muči’, itd. Izreke su također sredstvo kojim se povezuju generacije u ranije pomenutom Hemonovom romanu, a koriste ih još neki autori/ce o čijim djelima će biti riječi u nastavku. Dakle, jedna od značajki djela generacijske proze koja se pokazuje jednostavnim i efektivnim sredstvom ilustracije sukoba generacija, a može se reći i njihove međusobne heterodefinicije, jeste upravo upotreba poslovice. Poslovične sintagme funkcioniraju kao kolektivno iskustvo koje se prenosi iz generacije u generaciju, one su poput univerzalnih principa koje svaka nova generacija moguće propituje prosuđujući ih kao ograničavajuće kalupe u koje, čini se, i sama neminovno upada.

Priča koju vrijedi posebno izdvojiti jeste ‘Cenzus’, a u kojoj narator ispisuje kratke biografije svojih školskih drugova i drugarica, gotovo kao prošireni spomenar njegove generacije. Priča pri tom nikako ne zapada u romantizaciju ili nostalgičan sentiment, ali također ne doseže nikakve daljnje domete temom o generaciji osim pomenute zajedljivosti, koja čitateljima/cama koji/e nisu pripadnici iste generacije kao likovi u priči može ostati dalekom, s kojom ne mogu razviti osjećaj sućuti, pa vjerovatno ni shvatiti puninu konteksta na koji pomenute kratke biografije referiraju.

Dakle, u slučaju ove zbirke pokazuje se važnost pitanja ciljane publike generacijske proze te

uopće potentnosti značenja narativa ovog žanra jednom kada su lišeni nužnog im konteksta.

Polazeći od samog naslova zbirke kratkih proza Feride Duraković *Ne lažem Tita mi<sup>10</sup>*, nailazimo opet na motiv srodan onom poslovice/izreke, specifično zakletve koja više *ne vrijedi* uslijed kraha društvenog sistema i inih ideala na koje indirektno referira. ‘Tita mi’ je utoliko osporen, u neku ruku *zastarjeli* ideal generacija koje su živjele u Jugoslaviji pod vlašću Josipa Broza. Ta zakletva spaja generacije u ranije pomenuti vid mnemoničkog zajedništva, ona je poziv na jedan pogled na svijet, u neku ruku nostalgična, ali i potencijalno prkosna parola – u smislu da prkosni nedostatku sadašnjeg pandana svojoj zakletvi.

Kroz odnos likova Majke, Oca, braće, Sestre i Djevojčice, kroz njihova pojedinačna iskustva kao predstavnika/ca svojih društvenih i rodni uloga (time i generacija), oslikava se smjena društvenih sistema i svjetonazora, ali i vrijednosti koje opstaju kroz vrijeme. Naratorica nastoji zapravo kroz različite generacije popraćene ovim smjenama uhvatiti nit koja bi spojila Majke, Očeve, Djevojčice itd. raznih generacija. Iz tog razloga, likovi nemaju imena već se na njih referira zajedničkim imenicama sa velikim početnim slovom (Majka, Djevojčica, itd), bivajući uvedeni/e u širi historijski rakurs nego im to dopuštaju njihovi pojedinačni životi.

Smjena generacija ogleda se u ovoj zbirci posebno u mijenama odnosa društvenih klasa. Tako se npr. u priči ‘Kako je Ikarus uništio domovinu’ navodi:

*Ali kad bi tata bio crvena buržoazija, onda bih i ja imala japanske salvete, i penkala, i mamu kojoj ruke nisu stalno crvene od ribanja i kuhanja? I ne bi tata dolazio pijan noću i govorio joj da je krava koja ne zna muža dočekati kako pristoji, a kakvih on žena zna, ihaj...*

*Da. Da. Koliko sam ja svijeta vidio, Katarina...*

*U njenoj duši, u stvari, crta se sve ono što bi voljela da bude. A sve ono što bi ona voljela da bude imaju i rade te djevojčice koje ona, kao i njihove roditelje, zove crvenom buržoazijom. Zbog te činjenice, koja se ne da izbrisati niti sakriti, Djevojčica ih još više prezire, još žešće sikće čak i na njihove dobroćudne ponude za druženje.<sup>11</sup>*

Ovdje se ideološka i klasna podjela i borba prenose s jedne generacije na drugu. Ipak, u Djevojčičinoj tački gledišta naslućujemo izvjesno propitivanje, komešanje unutar kalupa koje joj generacija njenih roditelja prenosi kao *prisvojenu memoriju* i time željno obezbjeđuje idealima svog vremena budući život.

Glavni likovi romana *Yesterday* Namika Kabila<sup>12</sup> su pripadnici/e jedne generacije Sarajlija/ki, koji/e su ili izbjegli/e u toku rata ili otišli/e nakon rata iz rodnoga grada. Među njima su i oni/e kojima su djeca u dijaspori. Slično kao u prethodno navedenim narativima, i ovaj primjer generacijske proze odlikuje se oslikavanjem smjene društvenih sistema kao smjene generacijskih svjetonazora. Pri tom je bitno napomenuti da se *Yesterday* posebno posvećuje ratu kao traumatičnom presjeku ne samo tih političkih uređenja, već i same mnemoničke vizije jedne generacije.

Ovaj roman ističem radi specifičnog tretiranja motiva generacije, pripadnost kojoj u njegovu slučaju znači izvjesnu *sramotu* uslijed ratnog nasilja u koje se sručila (ne)voljno, ali koje istovremeno i neopozivo čini njen identitet. Sadašnjost likova u *Yesterday* je opterećena pitanjem o osuđenosti na vlastitu generaciju, odnosno na vjernost idealima koji su srušeni, a iz izvjesne perspektive time i pokazani kao neosnovani:

*Da si bio ovdje makar samo dio rata, mogao bi bolje shvatiti ovo danas, više je puta čuo. Nije zažalio što nije bio, baš zato da ne bi shvatio, ali će se poslije pitati da li se trebao vratiti. Slično onima koji su se pitali zašto su ostali u paklu. Može li se sarajevština, duh prošlosti, težak i presladak poput zalivenih kolača, dosadan kao nostalgična pjesma omiljenog kantautora, urušiti i propasti kao asfalt njegovih cesta. Ima li iko živ da potvrdi kako ovaj jebeni asfalt u glavnom gradu, nekadašnja nulta tačka njihovog pripadanja, nije uvijek bio ovako grbav i zakrpljen?*<sup>13</sup>

Dakle, ovdje se javlja potreba za ponovnim autodefiniranjem generacije opterećene intenzivnim heterodefinicijama koje im nameće historijski događaj kakav je rat, odnosno ini (in)direktni akteri. Štaviše, iz navedenog citata se da zaključiti da se svaki poriv za vjerom u 'sarajevštinu', u mit jednog kulturnog prostora i duh vremena jedne generacije, od strane te iste generacije sapliće u osjećaj sramote, osuđujući se za nostalgiju i romantizaciju predratne prošlosti (uslijed traumatične sadašnjosti). U posljednjoj rečenici citata je moguće prepoznati

potrebu za demistifikacijom generacije, no cinizam kojim je rečenica prožeta otkriva da ta potreba ne dolazi iz trezvenih, već afektivnih motiva.

Ovdje također možemo iščitati rascjep u mne-  
moničkoj zajednici koja onemogućava da se gene-  
racija koja je preživjela rat ponovno afirmiše kao  
vrijedna. Dapače, njeni se članovi/ce međusobno  
dijele na one koji su ostali i na one koji su otišli iz  
zaraćenog grada. Oni dijele različita iskustva histo-  
rijskog događaja koji potpuno dominira značenjem  
njihove generacije.

U odnosu na *Yesterday*, zbirka priča Srđana  
Gavrilovića *Nemoj ići u Anderlecht*<sup>14</sup> indirektno ocr-  
tava iskustvo potomaka ratom obilježene genera-  
cije, dakle djece rođene nakon rata od 1992. do 1995.  
godine. Sve priče su u određenoj mjeri obilježene  
napuštanjem domovine radi života u inozemstvu;  
gotovo da naslućuju jednu *kulturu odustajanja* od  
nasljedstva generacije svojih roditelja i inog vremena.

Narator je stranac u inozemstvu i u toj margi-  
nalnoj ulozi traga za svojom odsutnom generacijom  
na koju s distance moguće ima trezveniji pogled.  
Priča 'Maraton' pobliže oslikava ovo stanje:

*Skoro sam zaboravio da imam prijatelja u Bel-  
giji. Danas, na svoj rođendan putujem kod njega u  
Liège. Najavio sam mu se još prošli vikend. Posljednji  
put vidjeli smo se prije tri ljeta. On je već tada pisao  
diplomski iz grafičkog dizajna, a ja sam bio pred odu-  
stajanjem od studija. Sjedili smo u bašti Kod Radmile  
i cugali pivo. Pridružila su nam se dvojica njegovih  
kolega s faksa. Poveo ih je na odmor da im pokaže vodu*



*i razorene grebene Hercegovine. Simpatično su naklapali utiske na engleskom, mada im je više on prevodio na francuski. Ovdje se treba preseliti, rekao je jedan od njih i nazdravio u to ime. To svako može da tvrdi od juna do septembra, odgovorio sam.*<sup>15</sup>

Ovaj citat nam može poslužiti za nekoliko uvida. Najprije, narator se ovdje prisjeća susreta sa pripadnikom svoje generacije, ali retrospektivno u novom kontekstu i značenju. Otišavši iz rodnog grada na studij vani, naratorov prijatelj se izmješta iz kulturnog prostora svoje generacije i rastankom takoreći vrši distorziju mnemoničke zajednice. U goreopisanoj situaciji, pripadnost istoj generaciji i bosanskohercegovačko porijeklo su trenutačno najčvršća uporišta identiteta koje dvojica prijatelja mogu pred strancima zauzeti. Nadalje, taj identitet se svjesno pojednostavljuje, a da bi se omogućio uspješan susret belgijske i bh. kulture. Mnemonička zajednica se širi i prilagođava. To pojednostavljivanje sadržano je u pokazivanju ‘vode i razorenih grebena Hercegovine’ – od vlastite kulture se indirektno odustaje svodeći je na turističku razglednicu, štaviše pristajući na okopnjavanje njenog značenja a kako bi ju se učinilo *pristupačnom*.

Također, nešto kasnije u priči će naratoru njegov prijatelj i sam pokazivati Belgiju, te biti opisan upravo kao *turistički vodič*. U nastavku se ovo stanje oklijevajućeg, transgresivnog identiteta specifično za datu generaciju obrazlaže: *Sjetio sam se priče prijatelja iz Amerike. Kad bi došao u*

*domovinu, smučilo bi mu se nakon sedam dana. Kad bi se vratio u tuđinu, dojadilo bi mu još brže. Shvatio je da je sretan samo u avionu.*<sup>16</sup>

Ova zbirka oslikava trend sadašnje mlade generacije na Balkanu za odustajanjem i napuštanjem sistema vrijednosti generacija koje su ju porodile, trend za autodefinisanjem, koje možda ipak izgara u bezidejnosti i liniji manjeg otpora. U krajnjoj mjeri bi se moglo predložiti da se scene iz oba citata promatraju kroz postkolonijalnu perspektivu, u smislu težnje za poništavanjem naslijeđenih ili pripisanih identiteta i reinencijom. Likovi su skloni prijelaznim prostorima (kakav je pomenuti avion) koji omogućavaju vrlo suženo, jednostavno značenje povijesti/trenutačnosti njihovih života. Svaki drugi kulturni kontekst, u kom su rođeni ili u koji se izmještaju, doima se intruzivnim. Stoga se bijeg u transgresivno stanje otkriva kao bijeg od učešća u bilo kojoj mnemoničkoj zajednici. Poželjna je kratkoročnost memorije, uokvirena i plošna kao razglednica za turiste. I baš u toj oskudnosti javlja se generacija kao jedino sigurno uporište identiteta, no generacija koja kao da samoj sebi grize rep – generacija izmještenih.

U romanu *Gravitacije* Senke Marić<sup>17</sup>, ne osjeća se pripadništvo vlastitoj generaciji kao kolektivu, već su pojedinke različitih generacija u stanju suživotu i izvjesnih sukoba jedna s drugom. Dijalektika njihovih odnosa ih čini pripadnicama svojih generacija, na djelu je konstelacija triju likova čija su značenja međusobno, međugeneracijski zavisna.

Ovaj narativ iskušava generaciju kao mehanizam karakterizacije likova. Njime dominira perspektiva unuke, nasljednice svojih pretkinja/nena. Uzimajući za temu kritičko preispitivanje naslijeđa uopće, dakle odnosa *prethodnica* i *nasljednica*, roman nadilazi uzak referentni sistem pojedinih generacija likova, koji u nekim prethodnim primjerima može da bude efektivan samo onim čitaocima/teljicama koji/e poznaju njegov historijski/kulturni kontekst. Svaka od likova uzeta je kao predstavica svoje generacije, kroz njenu perspektivu i lično iskustvo naslućuje se odjek ideologije duha njenog vremena.

Kao i kod Šimprage, Duraković i Hemoni, poslovice su i u ovom romanu mehanika odabrana radi kontrastiranja i međusobnog nadopunjavanja različitih generacija. Posebno, u *Gravitacijama* se biraju one poslovice/izreke koje otkrivaju utkanost patrijarhalne ideologije u generacije žena koje su ih nekritički artikulirale u vlastiti život i sudbinu. Patrijarhat se obznanjuje kao podmuklo određenje žena došlo izvana, kao heterodefinicija, koje čini dio njihovog naslijeđa kroz generacije. Ovaj roman je u tom smislu poziv za lišavanje vanjskih i invenciju novih autodefinicija generacija žena.

### **Zaključna razmatranja**

Prethodni primjeri navedeni su prvenstveno s namjerom da se pokažu načini na koje se generacija

kao motiv, sredstvo karakterizacije i strukturiranja odnosa likova može upotrijebiti u različitim, recen-tnim književnim narativima.

Ono što bi zaključno vrijedilo istaći jeste činjenica da generacija, ako se uzme kao bitan element pri gradnji narativa, neminovno djeluje kao ideologijska odlika lik(ov)a, te njome narativ izražava potrebu za proširenjem značenja riječi i djela tog/ih lika/ova u određeni (ne)fiktivni društveni kontekst. Radi se o izvjesnoj politizaciji intime pojedinačnih života likova. Primjetna je potreba da pojedinačni život dobije dimenziju uzroka svog stanja koje mu duh njegovog vremena dopušta. U svakom od navedenih narativa smo vidjeli da dimenzija pripadnosti generaciji književne likove priklanja osjećanju *sudbine*, odnosno izvjesne fatalnosti koja se iščekuje s obzirom na proživljene historijske događaje. Pri tom je pogotovo interesantan slučaj generacija koje su obilježene velikim historijskim događajem ili traumom, kakva je npr. rat. Likovi povezani generacijskom zajednicom u tom slučaju svoje mnemoničko zajedništvo odbijaju budući da je traumatično, ali bez njega bivaju lišeni i velikog dijela svog identiteta. Tu generacija također djeluje kao sudbina, vanjsko nasilno određenje čija se činjeničnost ne može osporiti, ali čija ju traumatičnost upravo čini nepravednom.

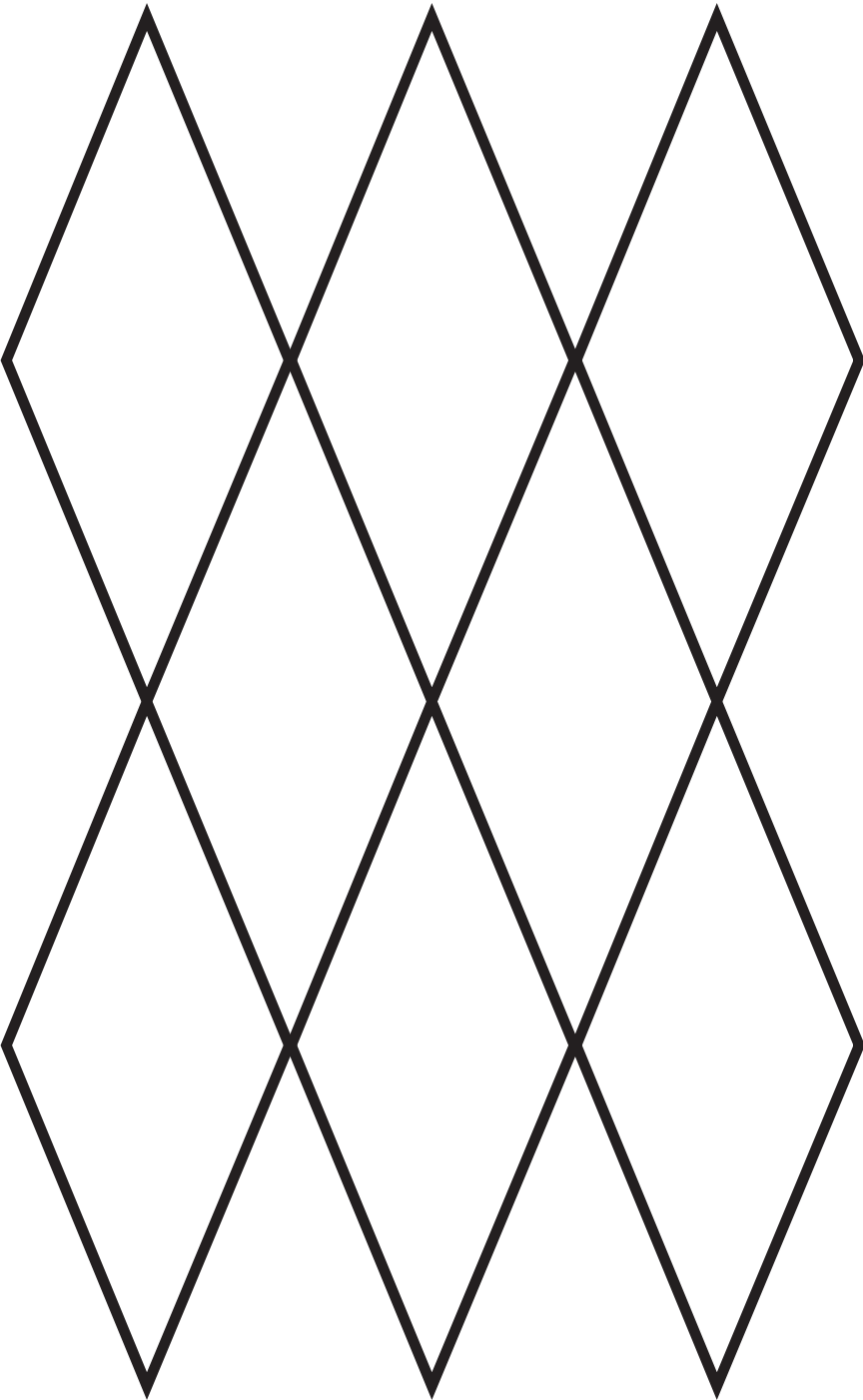
Na koncu vrijedi pomenuti i aspekt čitateljstva kom je namijenjena generacijska proza. Kako smo vidjeli na datim primjerima, ako narativ likove okuplja oko generacije koja je smještena

u doslovan kontekst/sadašnjost u kojoj djelo nastaje, narativ funkcionira dijelom i kao društveni komentar sadašnjeg kulturno-političkog trenutka, društvenog sistema itd. U tom slučaju će se kod čitateljstva vjerovatno isprovocirati visok stepen poistovjećenosti s likovima i radnjom, budući da jako široko mogu iščitati referentni sistem generacije o kojoj je riječ. S druge strane, ako neki/e čitatelji/ce nisu pripadnici te generacije, narativ ipak mogu čitati u smislu pomenutog društvenog komentara, mada sa suženom referentnom moći, budući da se književni tekst toliko obilno oslanja na društveni kontekst. No, kako smo vidjeli, pojedini narativi mogu apstrahirati bitne značajke duha vremena jedne generacije te biti ne toliko posvećeni poistovjećivanju/prepoznavanju čitateljstva, koliko distanciranoj tački promatranja ljudskih vrijednosti koje (ne) opstaju kroz generacije i uopće razlozima njihove pojave i izgradnje u historijski relevantne sisteme.

Ako se oslobodi uskih okvira samozadovoljnog prepoznavanja čitateljstva u tekstu (i inih autofiktivnih poriva), generacijska proza itekako sadrži potencijal za kritički nazor o ideji napretka ljudskog društva kroz generacije, te ideji održanja/uništenja znanja, vrijednosti, stereotipa i drugih kulturnih tvorevina kroz vrijeme. Ovaj žanr teži pravovremenom mapiranju ključnih glasova otpora ili pokore jednog vremena i istraživanju načina na koje (ne) saraduju kolektivna memorija i ideologija.

- 1 Mannheim, K. (1952). The Problem of Generations. U P.  
Keckskemeti (ed.), *Karl Mannheim: Essays* (str. 276–322).  
Routledge.
- 2 Mannheim: 276; prevela L.M.
- 3 Isto: 282.
- 4 Erll, A. (2014). Generation in Literary History: Three  
Constellations of Generationality, Genealogy, and  
Memory. *New Literary History*, 45(3), 385–409. [http://  
www.jstor.org/stable/24542733](http://www.jstor.org/stable/24542733). (23.1.2023.)
- 5 Erll: 404; prevela L.M.
- 6 Mannheim: 318.
- 7 Hemon, A. (2019). *Moji Roditelji: Uvod*. Buybook.
- 8 Hemon: 116.
- 9 Šimpraga, D. (2021). *Izveštaj o generaciji*. Durieux.
- 10 Duraković, F. (2021). *Ne Lažem Tita Mi: Proze*. Portal  
slobode Nomad; Udruženje Jazz Fest.
- 11 Duraković: 61.
- 12 Kabil, N. (2021). *Yesterday*. Buybook.
- 13 Kabil: 50.
- 14 Gavrilović, S. (2022). *Nemoj ići u Anderlecht*. Buybook.
- 15 Gavrilović: 19.
- 16 Isto: 22.
- 17 Marić, S. (2021). *Gravitacije*. Buybook.







**Feminizam,  
kao: kroj,  
kriterij, kritika**

**Ana  
Fazekaš**

Što, kome i koliko feminizam danas znači? Tko su arbitri i modeli feminističnosti u domaćim književnim krugovima? Ili riječima jedne od najutjecajnijih feministkinja tekućeg stoljeća: 'Who run the world?', u ovom slučaju književni svijet feministički naklonjene post-yu regije. Kako god ih artikulirale i usmjerile, pitanja koja orbitiraju oko definicije, značaja, dosega i diskriminatornih kriterija feminizma kao kritičke političke prakse uvijek su iznova aktualna, u suštini naizgled jasna i bitno nepromjenjiva. Ipak se u življenoj stvarnosti i govorenoj refleksiji te stvarnosti teren pokazuje daleko manje sigurnim, a orijentacija u njemu zahtjevnijom nego što je ugodno priznati, osobito kada je riječ o umjetnosti i umjetničkoj fikciji koja problematiku dalje i dublje komplicira. A razvojnim angažmanom feminističkih organizacija na razini regije, osobito u projektu nagrade 'Štefica Cvek' koji predvode beogradske Pobunjene čitateljke, a koji okuplja sve širi raster regionalnih književno-zainteresiranih feminist/kinja, važnost razgovora o tome što konstituira feministički relevantnu, afirmativnu i afirmirajuću književnost akutnija je nego što je bila dugo vremena.

## **Getting in formation**

Na stranu moja privatna neironična ljubav prema pop aristokraciji, da bismo uopće započele suvisli razgovor, važno je da nam je polazište za diskusiju

feminizam koji razumije premreženost različitih diskriminatornih praksi kao strukturalnu osnovu patrijarhata te načine na koje su patrijarhalni principi odraženi u obrascima neoliberalnog kapitalizma i njegovih aktualnih i mogućih derivacija. A s obzirom na to da sam i sama pozvana u *backstage* 'Štefice', koja raste proporcionalno s ambicijama i potrebom da scena ima protutežu svojoj tragičnoj patrijarhalnoj tromosti, preispitivanje kriterija koji propuštaju neke naslove u posvećene krugove feministički progresivne književnosti, dok druge ostavljaju izvan toga okvira, nameće mi se akutnije i preciznije nego što bih po prirodi stvari voljela. Jer mi se već pri ulasku u problematiku čini da zalazim u područje puno zamki i aporija, koje će završiti u neodređenom izostanku zaključka jer je jedini zaključak kontinuirana diskusija. S druge me strane i mimo Štefice intrigiraju načini na koje se feminizam u književnom polju komodificira i koristi u svrhe koje su mu bitno kontradiktorne, poput instrumentalizacije feminizma kao marketinške ili PR strategije, i kako to povratno djeluje na njegovu bit.

Načelno, grupirati i pakirati književna djela u niše ima svoje evidentne praktične dimenzije, i dokle god razumijemo granice ovih kategorija kao temeljno porozne, pomične i provizorne, nema ništa osobito problematično u tome da se knjige slažu u ladice i na police po ovoj ili onoj privremenoj logici. Kada je riječ o feminističkoj književnosti, regionalna scena gotovo da nije još ni počela iskorištavati potencijal feminizma kao suvremenog

*buzzworda*, i pitam se bih li htjela i trebala navijati da se to dogodi, čak i ako to znači eksplozivnu multiplikaciju varijacija na, primjerice, Lanu Bastašić, Rumenu Bužarovsku i Milicu Vučković. Bi li to teoretski bila vizija moje privatne distopije ili ne bi je irelevantno, daleko je važnije da sudeći po popularnosti spomenutih autorica postoji realni interes za književnost čija tematika okvirno nalikuje na feminizam, barem ako ne gledamo jako pažljivo u konačni proizvod (sic). Štoviše, realni interes postoji čak i kada ta književnost kao književnost nije osobito ambiciozna, a njezin feminizam kao feminizam osobito informiran i promišljen.

Među najslađim primjerima malobrojnih šire vidljivih inicijativa za otvaranje feminističkog književnog terena bio je Frakturin mali feministički festival 'Feminizam je za sve' koji se održao u (dakako) ožujku 2020. godine. U povodu ukoričenja proširene kolekcije najboljega od neprežaljenog Mufa, portala koji je balansirao inspiraciju iz pop univerzuma kao izvora materijala i strategija s politički kritičnim i relevantnim feminističkim promišljanjem, Fraktura je *spotlight* podebljala tako što je promocije knjige uvezala u višednevno događanje. A festivalski je lineup bio doista impresivan, uključujući sve od mufovskog odreda, Maše Grdešić, Lane Pukanić, Lee Horvat, Asje Bakić, Barbare Pleić Tomić, preko Jasne Jasne Žmak, do domaćeg klasika Slavenke Drakulić i mađarske teoretičarke Zsófiye Lóránd, pa još dalje do Mime Simić, Lade Čale Feldman, Sonje Hranjec, Jelene Tešije, Jelene Veljače...

Štoviše, impresivnost prisutnih postala je gotovo karikaturalnom, i u konačnici je bilo nemoguće išta suvislo razabrati u polifoniji za koju zapravo nije bilo dovoljno prostora i vremena da svaki od glasova dođe do daha.

Bitna manjkavost manifestacije dojam je da su oni koji su donosili najnepobitnije izvršne odluke o tijeku i sadržaju festivala naizgled polazili od vrlo široke ideje o tome što bi jedan mali književno-feministički festival mogao biti. Tako su teme okvirno bile 'žene i donekle književnost', a govornice po prilici 'sve relevantne žene kojih se ovaj čas možemo sjetiti'. Jedan je panel uključivao toliko različitih perspektiva da je bilo nemoguće načeti ijednu temu na smisleni način, a kamoli joj pristupiti supstancijalno, iako je apsolutno svaka perspektiva bila već sama po sebi vrijedna nepodijeljene pažnje. Ovako je dojam bio da se govornicama pristupa kao Pokemonima pa treba skupiti po jednu predstavnicu svake podvrste ženskosti. Pitala sam se koliko je taj pristup imao veze s onime što sam zamišljala kao moguću paniku da će interes za festival biti nedostatan jer je *trendy* kvaliteta feminizma ipak relativna ako *key speakerica* nije Queen Bey. Po svemu sudeći, Frakturina je izdavačka (a) politika krajnje pragmatična i tržišno usmjerena pa je teško imati romantične predodžbe o rezoniranju koje je prethodilo organizaciji festivala. No jest, bilo je značajno da se nekakva feministička književna stvar desila, što ipak neće reći da joj ne vrijedi dobaciti kritiku. Jednostavno rečeno, ovakve nas pojave

stavljaju u stupidnu poziciju u kojoj se, kako god se okrenemo, feministički šutiramo nogom u vlastitu feminističku stražnjicu.

Možda sam nezasluženo bezobrazna prema najjačoj hrvatskoj izdavačkoj kući i svakako je činjenica da Fraktura u portfoliju ima visoku zastupljenost ženskih imena, objavljujući doista *najrazličitija* izdanja, birajući zasigurno po nekoj logici koju je, doduše, teško slijediti ili rekonstruirati, ali svakako postoji ozbiljan trud da svaka autorica dobije svoju publiku, i svaka publika svoju autorica. Tako je primjerice među najpopularnije knjige prošle godine *vox populi* smjestio prijevod autobiografije Mire Furlan *Voli me više od svega na svijetu*, (Fraktura 2022; prijevod potpisuje Iva Karabaić) objavljenu nedugo nakon autoričine smrti. Pomama koju je knjiga izazvala bila bi komična, da nije pomalo morbidna i licemjerna, a pozicija za kritiku knjige bila bi zahvalnija da je nesretni tajming i priroda knjige nisu učinili neprimjerenom i neukusnom. Sklona patetici, u promišljanju kratkosežna, a u instrumentalizaciji afektivnih resursa individualne i kolektivne traume neizbježno manipulativna, knjiga je problematična, ali samo ako je se shvaća ozbiljno, što teško da se mnogima omakne. No trebamo li s nedužnom ozbiljnošću pristupiti feministički neozbiljnoj književnosti, i kako se onda postaviti s dužnim poštovanjem prema feminističkim postavkama koje duboko poštujemo?

## Studija slučaja ili slučaj studije

*Smrtni ishod atletskih povreda* Milice Vučković (Boksa 2021; Fraktura 2022) klizavi je slučaj u sferi feminističke književnosti i pripadajuće kritike, koliko god sukobljeni stavovi u odnosu na njegovu romanesknu feminističnost svoju poziciju podjednako držali bjelodano ispravnom. Zarazno čitka, književno relativno zamorna u monotonom ritmu i plitkoj problematizaciji, a politički nedomišljena, knjiga o zlostavljačkom odnosu iz perspektive emocionalno i fizički izmaltretirane pripovjedačice kao knjiga nije zaslužila ni približno onoliko prostora koliko je unutar i oko književnih krugova dobila, uključujući i ovih mojih pet centi. Jer iako je više tržišni nego književni uspjeh, *Smrtni ishod* ipak je postao tema o kojoj svatko mora artikulirati stav, a kako zapravo marketing pomaže oblikovati *bad place* u kojem živimo nije da nije, ali nije *posve* tema ovoga razgovora. Znatno zanimljiviji se zaokret dogodio kada se Milica Vučković pojavila na regionalnom književnom radaru, a ne i na popisu romana ovjenčanih prvom ikada nagradom za feministički osviještenu prozu na bhsc jeziku/jezicima 'Štefica Cvek'. Pitanje je li i zašto nije riječ o knjizi koja prolazi feminističku selekciju rastvorilo je zanimljiv niz potpitanja u promišljanju toga što konstituira kriterij *feminističnosti* kada je riječ o suvremenoj književnoj produkciji. I radije nego se ukopati u samozadovoljnoj pozi s bilo koje strane diskusije, koja se zasad nije pokazala osobito produktivnom,

vrijedi raspakirati nešto od ovih pozadinskih uvjetovanja kojih je *Smrtni ishod* samo simptom, poput primjerice osipa.

*Smrtni ishod* je knjiga čiji je osnovni zaplet selektivni prikaz autobiografije naratorice cca u njezinim tridesetim godinama, s fokusom na ljubavne peripetije, a osobito vezu s muškarcem koji je primarno emocionalni, a onda i fizički zlostavljač. S obzirom na momentum pokreta posvećenih osvještavanju rasprostranjenosti različitih formi, osobito rodno uvjetovanog nasilja i zlostavljanja u svijetu i regiji posljednjih sedam godina, *Smrtni ishod* dobro je tempirana knjiga. Vučković pritom progovara o iskustvu koje nije izravno prikazano u književnosti ni približno onoliko često koliko se događa u življenom životu, što je značajno i zato što je književnost još uvijek notorno maskulini i patrijarhalno nakrivljeni teren. Međutim, ondje gdje se lome koplja sa *Smrtnim ishodom* problematika je fokalizirane perspektive koja je toliko skicozna da je već malo pažljiviji pogled rasipa, a ne pomaže niti nagli rez na samome kraju koji djeluje kao da je autorica u nekom trenu naprosto ostala bez papira.

Vrlo je moguće da je *Smrtni ishod* mogao sretnije završiti da je imao ozbiljniju uredničku podršku i da regionalna scena kao kriterij objave nema nerijetko samo dostatnu količinu natipkanog materijala, nego i kakav-takav obzir prema ljudima koji će taj materijal (morati) čitati. Ruku na srce, dio razloga zašto je roman odjeknuo tom silinom u domaćem književnom kontekstu jednostavna je



žudnja i žednja za dinamičnim i čitljivim knjigama koje reflektiraju žive preokupacije jer generalni presjek aktualne ponude ne nudi puno toga. *Smrtni ishod* ima donekle senzibilitet (i domišljenost) prosječnog *lifestyle* časopisa, i da se kao takav razmatra, bilo bi lakše s njime supstojati u miru, čak i ako urla na nas s plakata i naslovnica. Ali kada djelo ovako precizno pogađa medijski pejzaž i tržišni potencijal, razlučiti njegov vremenski specifičan fenomenološki značaj od inherentnih kvaliteta samog teksta nužno je za njegovo smještanje unutar polja, kao i za dijagnostiku književnog, društvenog i recepcijskog momenta.

O romanu je za Booksa.hr sjajno pisala Maja Abadžija<sup>2</sup>, za portal Strane ga se nešto nježnije uhvatila Lamija Milišić<sup>3</sup>, no osobito je zanimljiva pozicija Saše Ćirića u tekstu za portal Kritika HDP<sup>4</sup> jer istodobno torpedira roman i s jednakim zadovoljstvom sapliće optužbom za elitizam odluku da roman ne bude *oštefičen*. Definitivno imam aktivne simpatije za *old school* kritičare s neprikrivenim fetišem za konflikt i bezobrazluk, i književni bi svijet bez njih izgubio velik dio ovo malo boje što još ima, no u ovom mi se slučaju čini da je Ćirić na zanimljive načine u krivu, iako je malo i u pravu. Najevidentnija manjkavost njegove kritike knjige besmislena je argumentacija o motivaciji pripovjedačice i pasivnosti koju joj predbacuje kao žrtvi 'koja ne ume da pomogne sama sebi'. Da čak i inteligentan čovjek tako lako promaršira kroz čitavu knjigu i izade iz narativa s tako malo razumijevanja

za psihologiju koja zadržava osobe u zlostavljačkim odnosima, kao i za ono što bi trebao biti fokus nagrade za feministički relevantni rad onkraj okvirnog tematskog fokusa, signalizira jednako da je značajno da je *Smrtni ishod* dio književne ponude, i da bi nam trebala daleko bolja knjiga da probije sustavnu trivijalizaciju teme o kojoj je riječ.

Također vrijedi podcrtati: 'Štefica Cvek' nosi ime naslovne protagonistkinje kulturnog romana Dubravke Ugrešić, od kojega povremeno kao da se i sama autorica ovlaš ograđivala, frustrirana prezrivo odnosom više-književnih i akademskih krugova prema pop kvaliteti *patchwork* romana. Slijedeći taj implicitni rukavac, jasno je da Štefica kao nagrada ima složen odnos prema pop kvaliteti književnosti koju uzima u obzir, kao i prema tradiciji koju nasljeđuje, upravo kroz književnost, a ne nužno figure i persone autorica koje književnost potpisuju. A činjenica da je nagrada Štefica, a ne primjerice *Sonnenschein*, daje naslutiti da u svojoj namjeri Pobunjene čitateljke nemaju elitističke hijerarhije, što neće reći da selekciju prolazi sve i bilo što. No kako objasniti književnim dečkima što tražimo kad tražimo feministički relevantnu književnost?

## The Rule

Vjerojatno najjasnije pravilo za elementarno feminističko razgraničenje artikulirala je Alison Bechdel,

inspirirana razgovorom s prijateljicom Liz Wallace, u kultnom stripu *Dykes to Watch Out For* iz 1985. godine. U epizodi DTWOF naslovljenoj *Pravilo (The Rule)* jedna od junakinja objašnjava da ne gleda film ako se u njemu: 1) ne pojavljuju barem dva ženska lika koja 2) međusobno razgovaraju 3) o nečemu što nisu muškarci.<sup>5</sup> Prelaskom u opću popkulturnu svijest, stripovsko je pravilo postalo poznato kao Bechdel-Wallace test koji jednostavnom provjerom osvještava podzastupljenost ženskih perspektiva u dominantnim kulturnim reprezentacijama.

*No kidding, the last movie I was able to see was Alien...*

Iako je niknuo u nišnom području queer tiskano- medija, Bechdel-Wallace test postao je dijelom opće kulture i modelom za slična pravila osobito početkom ranih dvijetisućitih, s eksplozijom internetske kulture i širenjem feminističkih i rodni studija. Tako se na Tumblru pojavio *Mako Mori Test* u odnosu na akcijski film *Pacific Rim*<sup>6</sup>, stripašica Kelly Sue DeConnick predložila je test 'seksi lampe' (je li moguće ženski lik u filmu zamijeniti seksi lampom, a da priča i dalje funkcionira?)<sup>7</sup>, queer aktivizam je iznjedrio *Vito Russo Test* (postoji li u narativu lik koji je prepoznatljivo LGBTQ+, a da njihov rodni ili seksualni identitet nisu njihova jedina karakteristika bitno utkana u narativ?)<sup>8</sup>, a Nadia i Leila Latif u članku za *The Guardian* predlažu pet pitanja kada je riječ o zastupljenosti POC: postoje li dva imenovana lika, koji međusobno razgovaraju, a pritom nisu u romantičnoj vezi, niti posvećeni isključivo

tome da tješe ili podržavaju bijeli lik, i nijedno od njih definitivno nije 'magical negro'?

Vjerojatno ne treba upozoravati da nijedan od ovih setova kriterija nije ultimativan niti namijenjen ozbiljnijem analitičkom pristupu umjetničkoj ili popkulturnoj produkciji, ali funkcionalnost koju ipak pokazuje njihova karikaturalna jednostavnost u razmatranju perspektiva od kojih je satkana većina popularne kulture jasno komunicira ogromna područja u slijepim kutovima visoke ili niske kulture podjednako. No kada je riječ o književnosti ili općenito umjetnosti mimo narativne kinematografije, svi ovi obrasci djeluju znatno manje operativno.

Kad se kriterij reprezentacije smješta u središte politički angažirane kritike, nastaje problem redukcije na samo jednu, koliko god važnu, dimenziju djela i njegova značaja u političkom smislu. Važno je tko se pojavljuje, tko govori, koliko, o čemu, i kako. A svaki od tih elemenata povlači niz dodatnih pitanja i raslojavanja koja je nemoguće shematski prikazati, ako djelo doista vrijedi i pritom nije politički manifest. S druge strane, ako se kriterij definira kao politički angažman (unutar) samoga djela, to podrazumijeva određenu autorsku samosvijest, ugrađenu u knjigu. U praksi rijetko koje djelo koje se baš jako trsi biti politički angažirano u konačnici bude išta više od deklamatornog i tendencioznog poziranja s malo umjetničke zanimljivosti. S druge strane, podjednako politički i umjetnički interesantni radovi slojeviti su i zahvaćaju živu i življenu

ambivalenciju društvenih iskustava koje prikazuju. Čak i najpedantnije naratološko trančiranje neće nam pomoći kad je riječ o umjetnički složenijem djelu koje reflektira svu neurednu istovremenost društvene stvarnosti i njezinih odjeka u emotivnom univerzumu osobe. Trebat će nam malo mekši pristup, i manevarski prostor za griješenje i diskusiju, daljnju diskusiju i daljnje pogreške.

### **Meki kriteriji**

Besmisleno je klizati se između nefunkcionalnih binarizama: je li bolje da *Smrtni ishod* tematizira problematiku zlostavljačkih odnosa, ili bi bilo bolje da se tema posve zaobišla u suvremenoj književnoj produkciji? Je li ikakav feminizam bolji od nikakvog? Je li važnije artikulirati kritiku unutar feminističkih redova, ili držati ujedinjenu frontu? Kako se točno ti binarizmi važu? Je li borbeni poklič za utopijske gradnje onda 'bolje išta nego ništa'? Instrumentalizirati slične formulacije u suštini je tendenciozna demagogija ili, u najboljem slučaju, naivna manipulacija onih kojima se ne da misliti dalje od površine.

Ako feminizam kalcificira u normativni sustav (koliko god eventualno ispravno) ideološki postavljenih vrijednosti, u toj transformaciji gubi ono što ga čini bitno antipatrijarhalnim i aktivno progresivnim, a to je porozna fluidnost i mekoća koja njegovo tkivo savija, ali ne lomi. No ako dopustimo

da se suviše razvodni, kako da nam njegov značaj posve ne iscure kroz prste? Koje su zapravo implikacije toga da se feminizam personalizira do granice da svatko slaže propozicije osobne inačice u individualiziranu hijerarhiju, u kojoj je onda svaka feministkinja kraljica svoga svemira? (Svaka *run svoj world*?) Ako se ravnamo po onome što izražavaju o svome radu i feminizmu popularne književne feministkinje poput Milice Vučković ili Lane Bastašić, stvari se rasklimavaju prilično daleko, a svaka kritika njihova pristupa nepoželjna je, rubno antifeministička, i definitivno se ne uvažava kao nešto što bi im vrijedilo inkorporirati u daljnje promišljanje i rad. A onda, ako ironiziram feminističke eskapade Lane Bastašić, koje su žanr za sebe čak i ako ih kačimo samo koliko je neizbježno dalekom periferijom pažnje, osim što nužno balansiram nekoliko asimetrija naših startnih pozicija, što to odmjeravanje feminističkih snaga može zapravo produktivno izmudriti? Kada je diskusija potrebna i poželjna, koji su joj temeljni željeni ciljevi, a što svrsishodne metode i pravila igre?

Takoder, ovih mi je dana nemoguće govoriti o feminizmu bez nelagode zbog njegovih bučnih neokonzervativnih rukavaca koji dreče pod egidom 'radikalnosti' u regiji i šire. Pitam se redovito što denotira i konotira termin skovan u prošlosti koja je istodobno blizu i daleko, povijesti koja je bila duboko formativna za mnoge slobode do danas u društvenom bojnopolju, ali i koja je selektivno isključivala i marginalizirala perspektive onkraj

heteroseksualnog i cis-rodno binarnog identitet-skog sklopa. Čini mi se važno poštivati razvojni put feminističke tradicije sa svim njezinim kratkim spojevima, razilaženjima, slijepim pjegama i naprosto pogreškama. Razumjeti manjkavosti putanje kojoj u suštini i moja vlastita misaona i politička linija pripadaju, na određen ih način priznati kako bi ih bilo moguće nadići i izbjeći spoticanje o istu ili analognu aporiju danas, možda je u svakom smislu bolji potez nego se nominalno odcijepiti od vlastite povijesti. A opet, ponekad je lom nužan kao produktivna točka i gesta koja odbija kompromis ondje gdje kompromis ne bi trebao biti opcija.

Česta racionalizacija u trenucima žestokog trenja unutar feminističkih terena zagovara zaglađivanje pretpostavljeno površinskih ili partikularnih nesuglasica za dobrobit pretpostavljene šire zajednice. Međutim, živa polemika, izazov i ponekad rezolutni otpor prema stavovima koji su duboko neprihvatljivi ne isključuje zajedničku frontu u trenucima kada je ona neophodna. Ali tražiti da se jezik pregrize ondje gdje je potrebno voditi neugodan razgovor ne može biti politički, uostalom niti ljudski prihvatljivo rješenje.

Ne želim zaključiti tekst cirkularnim slijeganjem ramena da zaključka (eto) nema, ali istina koja čovjeka lako dotjera do toga da udari (i nastavi udarati) glavom o zid jest da ovi razgovori imaju smisla samo ako smo ih spremne voditi do iznemoglosti, i onda još. Što pak ne bi trebalo koristiti kao alibi za preprestanje vraćanje istoga u smislu besadržajnog

*loopa* općih mjesta i međusobnog predbacivanja u šablonama uvijek istih argumenata. Kad se već profesionalno mlataramo praznom slamom, prostor koji zauzimamo vrijedi iskoristiti za slobodnu imaginaciju i promišljanje otvorenog kraja koje je neophodno da se obnovi pogonsko gorivo za manifestiranje uvijek malo boljeg budućeg svijeta. Pritom ipak postoje početna pitanja koja si vrijedi postaviti ako biramo je li pojedinom naslovu mjesto na feminističkoj polici; pitanja koja će možda za različite perspektive imati malo drugačiji fokus, i ponekad drugačije odgovore, ali u optimističnoj vizuri, to će samo učiniti razgovor zanimljivijim i potentnijim za svaki sljedeći korak.

Potpisuje li djelo autorica i prati li narativ protagonistkinju nisu produktivna pitanja, znatno je važnije kako djelo otvara područje književnosti temama, strategijama i problematikama koje patrijarhalna književna tradicija zaobilazi i omalovažava. Otvara li roman prostor za diskusiju o pozicijama različitih marginaliziranih društvenih skupina, kako te pozicije artikulira, i poseže li dalje od općih mjesta danih tematskih blokova? Proizlaze li prisutnosti likova i problematike organski iz unutar-književne logike djela? Jesu li likovi zao-kruženi kao trodimenzionalna bića, a ne samo kao kvazi-reprezentativne predstavnice ove ili one društvene skupine? Je li tendenciozan u svojoj ideološkoj poziciji i koliko prostora otvara za raslojavanje složene problematike kojoj pristupa? Postoji li razlučivo razumijevanje spomenutih toksičnih



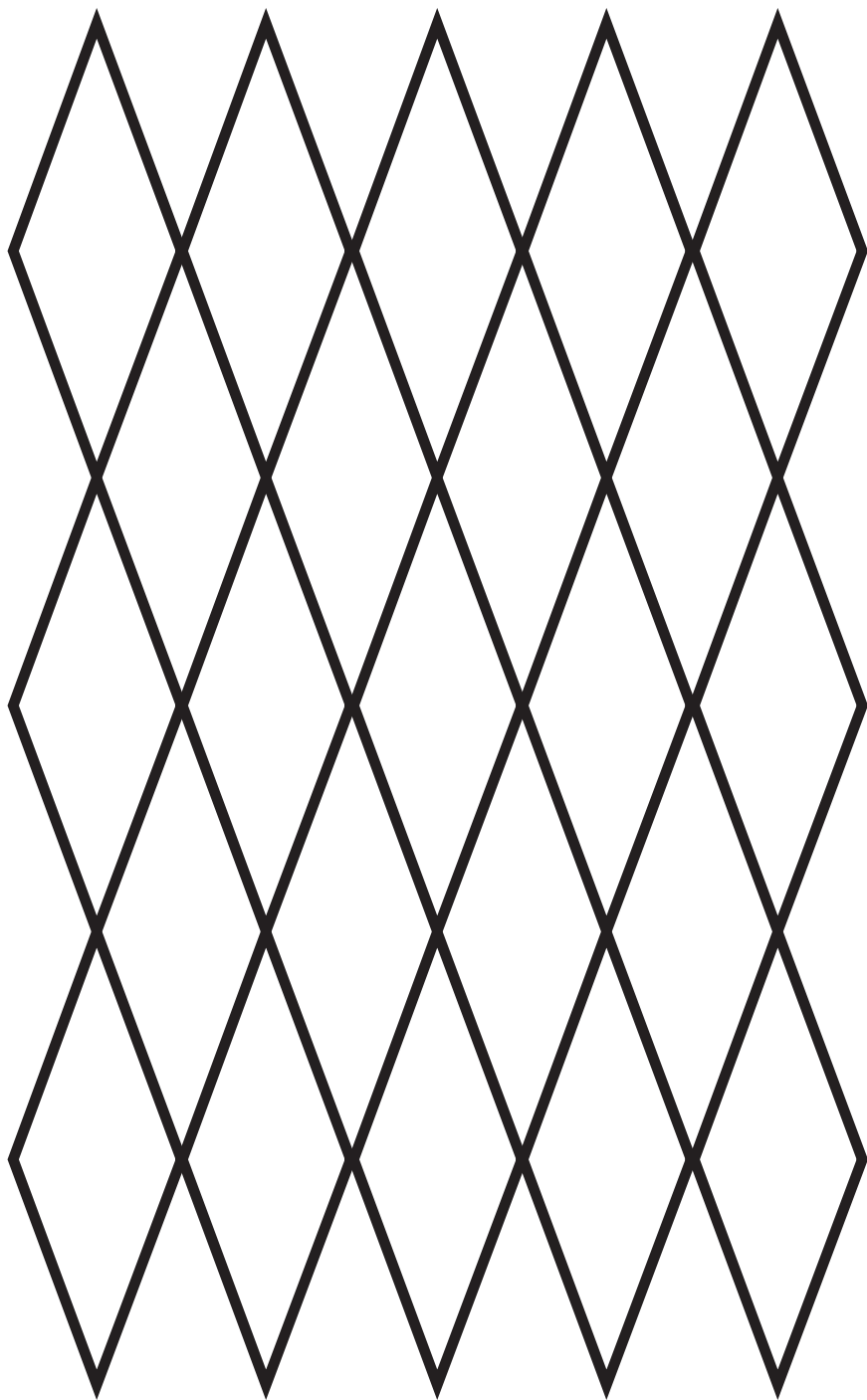
okvira patrijarhata na razini kostura djela, čak i ako razumijevanje izmiče likovima ili pripovjedačici? Je li moguće razlučiti u kosturu djela afirmativan odnos prema mogućnosti feministički sretnijeg svijeta, čak i ako taj svijet ostaje nedostupan u ograničenom vremenu i prostoru djela?

Pritom je nužno prihvatiti apriorni poraz u većini pokušaja apsolutne argumentacije pri odgovoru na bilo koje od ovih pitanja, osobito kada je riječ o doista zanimljivoj i inovativnoj književnosti, kao i osvijestiti kao bitan nepobitan značaj afektivnog udjela u doživljaju djela. Prožimanje subjektivnih i afektivnih refleksija s racionalnim teorijskim uvidima, a onda i konstruktivni i elegantni načini da se to prožimanje učini transparentnim i nezaobilaznim dijelom diskusije izravno nasljeđuju feminističku praksu u njezinim najboljim aspektima, upravo onima na kojima vrijedi meko graditi dalje.

- 1 Festival 'Feminizam je za sve', 8. – 11. ožujka 2020.
- 2 Maja Abadžija: 'Lako štivo za težak sadržaj', *Booksa.hr*, 21 lipnja 2022, <https://booksa.hr/kritike/lako-stivo-za-te-zak-sadrzaj>. (23.1.2023.)
- 3 Lamija Milišić: 'Ženska čitaonica: Sva Evina krivica', *Strane.ba*, 21. prosinca 2021, <https://strane.ba/zenska-citaonica-sva-evina-krivica/>. (23.1.2023.)
- 4 Saša Ćirić: 'Kada žrtva ne ume da pomogne sama sebi', *Kritika HDP*, 28. ožujka 2022, <https://kritika-hdp.hr/kada-zrtva-ne-ume-da-pomogne-sama-sebi/>. (23.1.2023.)
- 5 V. cijeli strip, između ostaloga, ovdje: <https://lithub.com/read-the-1985-comic-strip-that-inspired-the-bechdel-test/>. (23.1.2023.)
- 6 Sve je reference koje slijede moguće lako naći u njihovom prirodnom internetskom habitusu, najviše u sferama koje slobodno kreiraju korisnice, osobito fanice, ali svako se toliko testovi pojave i u novinarskim tekstovima, najviše kako bi se jednostavno i jasno ilustrirao problem reprezentacije podreprezentiranih skupina. Primjerice, v. tekst Lene Wilson: 'Pacific Rim Inspired the 'Mako Mori Test.' *Uprising* Gives the Character a Far Less Inspiring Arc', *Slate*, 23 March 2018, <https://slate.com/culture/2018/03/pacific-rim-uprisings-disappointing-treatment-of-mako-mori-spoilers.html>. (23.1.2023.)
- 7 V. Forrest Helvie: 'The Bechdel Test and a Sexy Lamp: Detecting Gender Bias and Stereotypes in Mainstream Comics', *Sequart Organization*, 21 November 2013, <http://sequart.org/magazine/34150/the-bechdel-test-and-a-sexy-lamp-detecting-gender-bias-and-stereotypes-in-mainstream-comics/>. (23.1.2023.) Upotrebu v. u tekstu Ravishly: 'Films that totally fail the sexy lamp test', *Huffington Post*, 10 July

2015, [https://www.huffpost.com/entry/films-that-totally-fail-t\\_b\\_7764262](https://www.huffpost.com/entry/films-that-totally-fail-t_b_7764262). (23.1.2023.)

- 8 V. 'What Is the Vito Russo Test? A Smart Way to Gauge LGBTQ+ Hollywood Inclusion', *Them*, 10 April 2019, <https://www.them.us/story/vito-russo-test-glaad>. (23.1.2023.)
- 9 Nadia Latif i Leila Latif: 'How to fix Hollywood's race problem?', *Guardian*, 18 January 2016, <https://www.theguardian.com/film/2016/jan/18/hollywoods-race-problem-film-industry-actors-of-colour>. (23.1.2023.)



**Autofikcija:  
između  
hrabrosti i  
manipulacije**

**Dunja  
Ilić**

U trenutku kada mi se rok za ovaj esej uveliko bližio, odlučila sam da ipak prokrastiniram još malo. Izbor je pao na novu mini-seriju Češke televizije, *Pet godina'* – deset epizoda od po petnaestak minuta, i vraćam se eseju. Prema opisu na sajtu televizije, tema serije je silovanje koje se dogodilo na matur-skoj večeri, pet godina ranije, i koje žrtva sada prvi put priznaje, naletevši na nasilnika na putu za razgovor u izdavačkoj kući koja želi da je angažuje da napiše knjigu. Devojka, studentkinja novinarstva, predložila je temu *cancel* kulture (priznajem da mi nije jasan ovaj izdavački aranžman, pretpostavljam da se radilo o nekakvom konkursu). Urednica, žena koju savršen kasting momentalno određuje kao nemilosrdnu, ali delikatnu karijeristikinju, kaže da je tema super, ali – zašto? Kakve to veze ima s *njom*, potencijalnom autorkom? Devojka se na ovu kritiku zaplače. Prizna da je upravo srela dečka koji ju je silovao nakon što je s mature dobrovoljno pošla kući s njim. Nikome to nije spominjala jer joj niko ne bi verovao. Urednica, dotad već pomalo nestrpljiva, sada se jedva primetno uozbilji, značajno pogleda uplakanu devojku, i kaže: *autofikcija je trenutno na vrhuncu*. Ponekad vam jednostavno nije suđeno da prokrastinirate.

Šalu na stranu, ova scena, kao uostalom i čitava serija, dobro ocrtava glavna pitanja i teme koje pokreće pojam autofikcije. Pitanje broj jedan, i ovde i inače, jeste: šta je to uopšte autofikcija? Ovaj termin skovao je i definisao 1977. godine francuski pisac Serž Dubrovski u blurbu za svojju knjigu *Sin*.

Prema Dubrovskom, autofikcija je ‘fikcija od striktno stvarnih događaja i činjenica.’<sup>2</sup> Na prvi pogled, jednostavno. Ali kako i zašto od stvarnih događaja i činjenica nastaje fikcija, a ne ono što se zove *non-fiction* – i zašto rezultat nije, kao dosad, autobiografija?

Poznato je da je Eduar Lui izjavio kako njegova književnost, tačnije, njegovi *tekstovi*, nisu autofikcija, jer u njima nema fikcije<sup>3</sup>. Za Ani Erno, njeni tekstovi su ‘nešto između književnosti, sociologije i povijesti’, kako kaže na kraju *Jedne žene*<sup>4</sup>. Naravno, retko koji autor je ikada priznao da njegova književnost pripada baš onom žanru kom pripada, npr. nije to učinio ni Beket u slučaju teatra apsurdna. Možda – najverovatnije – Beketove drame jesu zaista komplikovanije od bilo kog žanra na koji bi bile svedene, ali za književnu kritiku (nasuprot teoriji književnosti), zanimljivije je šta kažu izdavači, urednici i ostale ustanove kulture, koje trend, ako baš ne kreiraju, onda svakako omogućavaju i podstiču. Tako verovatno najeminentniji književni časopis masovnijeg karaktera, *The New Yorker*, gotovo da ne propušta da u odeljku za književne preporuke navede barem jednu autofikciju, ili memoarsku prozu, ili autobiografiju. Dubrovskom je bio potreban novi termin upravo kako bi napravio razliku između svoje književnosti i klasične autobiografije kao retrospektivne i sveobuhvatne, *ab ovo* priče o nečijem životu. Autofikcija uglavnom ne počinje od početka, već *in medias res*. To je autobiografski tekst o *jednom delu* ili *jednom događaju* iz autorovog života. Ali šta je s Knausgorom, koji je napisao stotine

detaljnih stranica, naspram knjiga Ani Erno, koje se uglavnom mogu pročitati za jedno veče? Knausgor, rekla bih, ne stoji toliko na početku autofikcije, koliko na početku *trenda*: u aktuelnom trenutku, za najveći deo internacionalne književne scene, autofikcija kao *umbrella* termin pokriva gotovo svu književnost koja nastaje iz autobiografskog.

Ovde dolazimo do drugog pitanja: *zbog čega* je autofikcija trenutno na vrhuncu? *The New Yorker* izlazi jednom nedeljno, i mada zaista na listi preporuka nema autofikcije baš svaki put, ima dovoljno često da nam bude jasno da se autofikcija jako, jako puno piše. Zbog čega je Ani Erno dobila Nobelovu nagradu baš 2022, a ne recimo pre deset godina, kada su njena najvažnija dela, sudeći između ostalog i prema kanonu koji se oblikuje prevodima na druge jezike, tada već uveliko bila napisana? Na ova pitanja nije moguće dati konkluzivan odgovor, ali izvesno je da je izbor Nobelovog komiteta da dodeli nagradu Erno, za razliku od nekih prethodnih izbora, književna javnost doživela kao ustupak, gotovo krunisanje osećaja same te književne javnosti o onome šta je trenutno bitno i čitano. Nagrada Erno nagrada je autofikciji kao žanru; ma koliko sama autorka bila protiv ove odrednice kada je reč o njenim delima, Nobela je dobila za 'hrabrost i kliničku oštrinu s kojom razotkriva korene, otuđenja i kolektivna ograničenja ličnog sećanja,' a to svakako zvuči kao autofikcija. Autofikcija je sva o korenima, otuđenju od tih korena, i sećanju koje se uporno na njih vraća, nenamerno a onda namerno, kako bi



se s njima *raščistilo*, a ovo je, uostalom, i politički relevantno, i autofikcija nas kao žanr upravo zbog toga i zanima.

Istovremeno, jasno je da u tome ima i nečeg mnogo banalnijeg, kako sa strane čitalaca, tako i sa strane pisaca. U blurbu hrvatskog prevoda prvog toma Knausgorove *Moje borbe*<sup>5</sup> stoji: 'kritičar *The New Republic* sažno sažima doživljaj Knausgardo-ovog djela i piše da je to *kao da otvoriš tuđi dnevnik i u njemu nađeš svoje vlastite tajne*'. Lepo je misliti da tuđi dnevnik otvaramo kako bismo u njemu našli vlastite tajne, ali nisam sigurna da je to u potpunosti tačno. Upravo Knausgor, čini se, pobuđuje tako veliko interesovanje onim što je kod njega ekstremno i neuobičajeno pre nego onim što je *naše vlastito*. Eduar Lui je u Francuskoj i drugde senzacija, ali to nije zbog toga što čitaoci u njegovim tekstovima nailaze na svoje iskustvo – mada nesumnjivo ima i takvih čitalaca, pre bi se moglo reći da pažnju privlači njegovo ekstremno samoogoljevanje, i to u trenutku kada ima samo 22 godine. Voajerizam je ovde ključan: želimo dobru priču, ali želimo da ona bude *istinita*, jer iz toga izgleda proizlazi neki višak vrednosti. Kako kaže Robert Međurečan u svom romanu *Domovina to go*<sup>6</sup>, koji sam nije autofikcija: 'Nijedna fikcija nije dostojna pravog života.' Bilo da se radi o našim sopstvenim tajnama ili ne, iskustvo o kom čitamo u autofikciji deluje autentičnije od onog koje kreira fikcija – i uprkos tome što je autentičnost koncept koji je poljuljao još post-strukturalizam, ili pak tome što je autofikcija uvek

i sama tekstualna kreacija, manipulacija, izbor iz nepreglednih dana, sati i minuta iskustva.

Kada je reč o samim autorima: svojevremeno je kanadski teoretičar književnosti Nortrop Fraj<sup>7</sup> pisao kako se i najveći pisci oslanjaju na mit i narodne priče zbog toga što im one nude već gotove strukture, koje je onda potrebno 'samo' razraditi, ispisati na nov način. Baza je, dakle, već tu, nema potrebe trošiti energiju na osmišljavanje radnje, već na njeno jezičko, stilsko, idejno uobličenje. Poznato je takođe da je Gogolj, autor nekih veoma bizarnih priča, u pismima molio svoje prijatelje: *dajte mi siže*. Slično je, rekla bih, i u slučaju autofikcije, samo što se, u kontekstu *trenda* autofikcije, na to može gledati i cinično. Studentkinja novinarstva u češkoj mini-seriji predložila je temu *cancel* kulture jer o njoj piše diplomski, da bi potom prešla na knjigu o događaju iz sopstvenog života. Koliko god bilo teško *outovati* se, izložiti se, nemoguće je izbeći utisak da je ovo cena koja se plaća za momentalnu dostupnost priče. Pritom, s obzirom na to da je u autofikciji upravo *fora* nemati baš potpuno koherentan tekst, kao što su oni klasični književni, već i blagim kontradikcijama pokazati da je sve to istina (setimo se *ograničenja sećanja* o kojima govori Nobelov komitet), čini se da se ovde energija ulaže jedino u samozotkrivanje, koje je ponekad politički relevantno.

Umesto da budemo cinični, verovatno je bolje da uzmemo u obzir činjenicu da, jednostavno rečeno, nije sva autofikcija podjednako dobra. Razlika između Erno i Luija nije samo u četrdeset godina

koliko je prošlo između njihovih prvih knjiga. I pre Erno postojala je Margerit Diras. Razlika je i u književnom kvalitetu, koji ima veze upravo s formalnom inovativnošću i tekstualnim *kreiranjem* identiteta i 'istine' (pogledajte samo *Godine*). Nobelova nagrada za hrabrost? Nema sumnje da je Erno hrabra dok piše o svom ilegalnom abortusu, ali nije hrabrost ono zbog čega je dobila Nobelovu nagradu. U slučaju Luija, s druge strane, efekat se umnogome zasniva na hrabrosti, odnosno na priči koju on ima da ispriča. Treće pitanje upravo je pitanje povezanosti autofikcije i identiteta kao fluidne kategorije koja se oblikuje pisanjem teksta.

Pisanju je ovde na neki način jednako samo istraživanje prošlosti preko susreta s ljudima koji su u njoj figurirali, fotografija, tekstualnih svedočanstava. Kao što se Eribon vraća u Rems, Lui u Pikardiju, a Erno u Ivto, i studentkinja novinarstva u seriji *Pet godina* javiće se, isto veče nakon razgovora s urednicom, pomenutom vršnjaku iz srednje škole, upravo na savet urednice koja joj to preporučuje kao način da se reši psihičke 'blokade' koju po njenom mišljenju ima. Kada se nađu, dečko je pita zbog čega se setila toga baš sada posle pet godina, na šta ona odgovara da se nije setila nakon pet godina, već da se pet godina seća. To treba da znači da je ovaj događaj imao važnu ulogu u oblikovanju njenog života i karaktera. I mada ona zaista deluje potpuno pasivno, 'blokirano', sada odjednom nastupa kao pravdoljubiva žrtva, a mi se osetimo loše što smo pomislili kako je svojim odgovorom ipak prikrla

činjenicu da je upravo potpisala ugovor za knjigu o tom događaju.

A ovo nas napokon dovodi do posljednjeg pitanja (negde se mora stati s ovim u praksi ionako isprepletenim temama), pitanja autoviktimizacije autofikcijskog subjekta. Ono, u nekim slučajevima, ima veze sa seksualnim identitetom, ali čini se da u gotovo svim slučajevima ima veze s radničkim poreklom. *Sociološki* zaključak mnogih najpoznatijih autofikcija, ovde dosad već pomenutih, može se obuhvatiti Luijevom rečenicom: 'Nije shvaćala da je njezin životni put [misli na svoju majku], ono što je nazivala svojim *greškama*, zapravo ulazilo u cijeli niz savršeno logičnih, gotovo unaprijed zacrtanih, neumoljivih mehanizama.'<sup>8</sup> Društveni determinizam, drugim rečima. *Ali*, motor, ili barem deo motiva za istraživanje ovih mehanizama je ono što Eribon naziva 'klasnim sramom': 'bilo mi je lakše pisati o seksualnom nego o klasnom sramu'<sup>9</sup>. Biti gej stvar je ponosa – nakon nekog vremena, i to pokazuju i Eribon i Lui, kao i, u hrvatskoj književnosti, Nora Verde u autofikciji *Moja dota*<sup>10</sup>. Ali pripadati radničkoj klasi ne postaje stvar ponosa nikada, a ono *auto* u autofikciji, uprkos inače izraženoj samosvesti i samoanalizi autora, kao i 'sociološkom' momentu analize društvenih sila koje utiču na pojedinca, ponekad se stiče utisak da milijarda proletera svih zemalja ne postoji, nego samo jedan jedini – naš subjekat.

\*

Kako stojimo s autofikcijom mi, a s obzirom na gore pomenuta pitanja? Upravo je pitanje samog žanra, šta je autofikcija a šta nije, veoma zanimljivo u kontekstu u kom ne postoji tradicija ovakvog pisanja, niti snažne klasne podele u bogatom društvu zbog kojih bi vas vaše radničko poreklo jako sramotilo, u onolikoj meri koliko u Francuskoj, odakle dolaze tri od četiri gore pomenuta autora. To je verovatno previše da bi bilo slučajno. Uostalom, i Margerit Diras je bila Francuskinja, a bio je Francuz i Serž Dubrovski.

U vreme kada sam ja studirala opštu književnost u Beogradu, o autofikciji niko nije razbijao glavu, niti je za taj pojam znao iko osim proučavalaca i studenata književnosti. Za nas je on značio da je glavni junak dela sam pisac, ali fikcionalizovan, dakle, ne u autobiografskom maniru sada popularne autofikcije, već u maniru Danteove *Božanstvene komedije*. Drugi primer bila je Borhesova veoma kratka priča 'Borhes i ja', koja počinje rečima: 'Drugome Borhesu, nešto se događa.' Koliko god on pokušavao da raskrsti s Edijem, kako uostalom sam Eduar Lui i kaže – nema tu stvarno fikcije, odnosno, nema *fikcionalizacije*.

Danas popularna autofikcija 'fikcija' je samo utoliko što je narativna, što se, dakle, radi o oblikovanju istinitih događaja u priču, događaja koji čine srž dela čak i ako je poneki detalj domišljen. U pitanju je priča o *sebi*, o samom autoru, koja se pak ne doživljava kao autobiografija između ostalog i zbog toga što je ne piše poznata ličnost na kraju

svog života, već pisac kome je to često tek prva knjiga. U istom onom blurbu, Dubrovski je rekao i ovo: ‘Autobiografija? Ne, to je privilegija rezervisana za važne ljude ovog sveta, na kraju njihovih života, prefinjenim stilom.’

Kao i drugde, i kod nas se u poslednje vreme svi tekstovi s manje ili više autobiografskog u sebi smatraju autofikcijom. Kao i drugde, ovaj trend je verovatno započeo s prevodima Knausgorovog dela, 2015. godine. Ali, ‘prave’ autofikcije, onako kako ju je 1977. zamislio Dubrovski, a 2022. je nagradio Nobelov komitet, kod nas u stvari nema. U pitanju su veoma raznovrsna dela, ali ono što ih spaja ujedno je i ono što ih razlikuje od stranih autora: naša autofikcija je izgleda – fikcionalnija, odnosno *fikcionalizovanija*.

Pogledajmo dva romana koja su se našla u finalu nagrade Fric za 2021. godinu, *Putujuće kazalište* Zorana Ferića<sup>11</sup> i *Ja sam* Damira Uzunovića<sup>12</sup>, koji je nagradu na kraju i odneo. Mada su obe knjige velikog obima, ovde nije posredi nekakav naturalizam Knausgorovog tipa koji se neprestano samorazotkriva kao istinit, iako narativan. Ferićev roman je praktično epska saga o istoriji jedne porodice – pripovedačeve, odnosno autorove, ali takva da sam Zoran Ferić na scenu stupa tek kasnije, a dirljiva pripovest o babi Ivki koja je bolovala od tuberkuloze, na primer, ispričana klasičnim tonom ‘priče i pričanja’ upravo u maniru Manovog *Čarobnog brega*, iako je priča o autorovom poreklu, zapravo ima malo dubinske sličnosti sa sociološkim pokušajima

Eribonovog tipa. Zaista, *Putujuće kazalište* vrlo je jasan primer starog dobrog ‘autobiografskog romana’ – *saga* nikako nije nešto na šta je Dubrovski mislio kada je kovao pojam autofikcije. Ovo, naravno, ne umanjuje vrednost Ferićevog romana, nego pokazuje da je termin autofikcija trend: uprkos razlikama koje teoretičari književnosti mogu nastojati da održe, tendencija da se on prilepljuje na svaku knjigu koja u sebi ima autobiografsko, a da istovremeno nije autobiografija kao što je ona Vinstona Čerčila, spontana je (tj. kao i svaka tendencija, stvara je kolektiv, a ne pojedinci) i verovatno će se spontano i zaustaviti.

Da u ovom procesu ‘autofikcionalizacije’ autobiografskog romana učestvuju svi, pokazuje i jedan sasvim ‘autofikcionalan’ primer koji nas ujedno vodi ka narednim važnim temama vezanim za književnost u regionu. Naime, kada sam u julu 2022. godine pisala o romanu *Hotel Wartburg* Zorana Žmirića<sup>13</sup> za Booksu<sup>14</sup>, započela sam tekst dosta teatralno, rečenicom da je knjiga o kojoj je reč ‘još jedan recentni primer muške autofikcije’. Žmirićev roman formalno se razlikuje kako, opet, od stranih savremenih klasika autofikcije, tako i od Ferića, s kojim ga povezuje činjenica da se pre radi o autobiografskom romanu nego o autofikciji. Žmirićev mladi junak očigledno je on sam – budući muzičar u kožnoj jakni, upravo kao Žmirić (nedostaje onaj sledeći korak: budući pisac) – ali u romanu nema metafikcionalnih poigravanja s ovom činjenicom, niti pak otvorenosti po pitanju autobiografskog karakteristične za strane

autore. Drugim rečima, roman bi istovetno funkcionisao i kada ne bismo znali da je junak građen prema autoru, a biografski elementi *skrivaju se tako da budu vidljivi*. Ovo pišem u kurzivu jer je to, pored onog što sam nazvala izraženijom *fikcionalnošću*, druga odlika po kojoj se domaća autofikcija razlikuje od strane. Žmirić, dakle, pazi da tekst bude potpuno nezavistan od svoje veze s vanknjiževnom stvarnošću, ali pored toga što njegov junak deli s autorom njegove zaštitne znakove, veze sa stvarnošću nam implicira i blurb knjige, tvrdnjom da je u pitanju književnost u koju ćemo 'neupitno povjerovati, ne pitajući se' je li pisac ispisao 'fikciju ili faksiju'. Zbog čega je ovo važno? Kao što sam napomenula i u kritici, blurb nas, dok nas uverava da se *nećemo pitati* da li je ono što čitamo fikcija ili faksija, zapravo navodi da se *zapičamo* i pomislimo – pa, biće da je ovo autobiografski roman.

Ovde dolazimo do važnosti parateksta – teksta koji okružuje samo književno delo, dakle blurb, podaci o autoru i izdanju – za autofiksiju uopšte, pa i kod nas. Ali, dok kod stranih autora, kao što sam pomenula, imamo otvorenost prema činjenici da je tekst autobiografski, a sam taj tekst je onda uglavnom takav da je i bez parateksta tu činjenicu moguće shvatiti, kod nas su i tekst i paratekst stidljiviji, ali ono što tekst neubedljivo sakriva, paratekst onda otkriva. Primer sličan Žmirićevom je *Moja dota*, čija junakinja se zove Nela. To je očigledno autorkin (potencijalni) nadimak, ali to svaki čitalac ne bi znao kada autorkino pravo ime,



Antonela Marušić, ne bi stajalo u zagradi pored pseudonima Nora Verde. Postavlja se pitanje – čemu pseudonim, ukoliko se na istom mestu može saznati i pravo ime? Na detalje ovog tipa sam mislila kada sam rekla da se naši autori skrivaju tako da ih ipak otkriju. U slučaju Antonele Marušić/Nora Verde, pitanje pseudonima prevazilazi, odnosno prethodi slučaju *Moje dote*, ali to ne menja činjenicu da upravo ovo otkriće imena čitaocu koji ga možda nije znao omogućava da poveže junakinju s autorkom. Za razliku od Žmirića, Nora Verde svoju autofikcionalnu junakinju čini spisateljicom, te bi već i to pobudilo sumnje u autobiografsko. Ali, možda smo sada stigli još jedan korak bliže određenju autofikcije, možda je *ime* onaj detalj koji na kraju pravi razliku između autobiografskog romana i autofikcije. Autobiografski roman može se pisati i pod drugim imenom, autofikcija već, čini se, ne.

Ili ipak da? Tu se nužno vraćamo na *trend*, odnosno činjenicu da se trenutno ne može izbeći nazivanje svega autobiografskog autofikcijom. Ali pogledajmo jedan primer iz Srbije, zbirku *Priče o Adamu Lazara Pavlovića*<sup>15</sup>. To je prvi put u ovom tekstu da se u kontekstu autofikcije pominje jedna zbirka priča, ali, kako poručuje naslov, sve su to priče o jednom junaku, a kada imamo niz priča o jednom junaku, one u praksi zapravo čine roman nešto slobodnije strukture. Pavlovićev junak očigledno je on sam. Ovo bismo verovatno shvatili i bez ikakvih paratekstualnih indikacija, već po tome što taj (anti)junak, u stilu Bukovskog, piše, pije i

potuca se po gradu, od jedne do druge dogodovštine. Ni junak romana *Bludni sin* ne zove se Čarls, već Henri, a kao što su oba ova imena zamenjiva utoliko što su oba tipična anglofona, odnosno anglo-normanska imena, u Pavlovićevom slučaju još više pada u oči da je jedno danas ne toliko često biblijsko ime zamenjeno drugim. Kao i Žmirić i Nora Verde, i Pavlović ostavlja nedvosmislene znakove da je njegov junak 'on sam'. U piščevoj biografiji čitamo da je objavljivao priče u književnoj periodici i da je osvojio drugu nagradu na konkursu za studentsku priču. U jednoj od prvih priča, čitamo: 'Dve priče objavljene u lokalnim časopisima, drugo mesto na studentskom književnom konkursu.' Adamova biografija *prepisana* je, gotovo doslovno, iz biografije samog autora. Ali tu je još jedan važan, suptilniji znak. Periodu Adamovog života prikazanom u zbirci prethodila je smrt njegovog oca. Na ovoj temi se ne insistira, ali se u poslednjoj priči, koja sada opisuje događaj pred očevu smrt, ona pokazuje kao potencijalni ključ za tumačenje Adamovog antisocijalnog ponašanja i nesređenog života. Sama zbirka posvećena je autorovom ocu.

Napokon smo stigli do te opsesije tipične za autofikciju svugde gde ona postoji (verovatno!), opsesije *ocem*, očinskom figurom, ili, u redem slučaju, majkom. Ovo povezuje baš sva dela, strana kao i domaća, pomenuta dosad u ovom tekstu. Bludni sinovi i ćerke ambivalentni prema uspomeni na figuru koja ih je oblikovala, bludni jer su morali da je odbace kako bi konstruisali svoje aktuelne

identitete, sada se bave ovim nasleđem, pokušavajući tako da se pomire sa svojim detinjstvom, ili radničkim poreklom, ili prošlošću generalno, a pomalo i da se ovoj figuri osvete, čak i ako to nije eksplicitna namera. Odnos prema roditeljskoj figuri, koji uvek znači i odnos prema roditeljskom načinu života, klasi, političkim uverenjima, u vezi je s dva pitanja pomenuta gore, onim o pisanju kao konstituisanju identiteta, i onim o autoviktimizaciji. Kada je reč o konstituisanju identiteta, verovatno najbolja metafora uticaja roditeljske figure na pojedinca jeste naslov Uzunovićevog romana *Ja sam*. Taj naslov ukazuje da je knjiga biografska, *Ja sam Damir Uzunović* i ovo je knjiga o meni. I ona to zaista jeste. Ali naslovne reči u stvari su reči *autorovog oca*, izgovorene u sudbinskom trenutku. *Ja sam moj otac*, ne nužno jer na njega ličim, već zato što me je on stvorio – u svakom smislu.

A kada je reč o autoviktimizaciji: bilo da je subjekat manjinskog seksualnog opredeljenja, poput Nele iz *Moje dote* (u duhu Luija ili Eribona), ili pak većinskog, poput Žmirićevog junaka, perspektiva subjektovog ‘ja’, čak i ako se pripoveda u trećem licu, upravlja tekstem, ‘osveta’ se sastoji u činjenici da je subjekat sada u poziciji da napokon ispriča sam svoju priču, gotovo u ‘postkolonijalnom’ maniru nedavne žrtve represije koja sada samu sebe konstituiše. U oba pomenuta slučaja, ovo rezultira moralno problematičnom autoviktimizacijom, koja u Žmirićevom slučaju presudno utiče na kvalitet knjige.<sup>16</sup> Ali *Moja dota* bliža je svetskoj sceni

autofikcije zbog svog usmerenja na klasu, a upravo tu se i nalazi moralna problematika te knjige, kao i u slučaju Eribona i Luija, a uostalom i Ani Erno. Iako razumemo njihovu odbojnost prema radničkom poreklu, neizbežan je utisak, manji ili veći već prema vašem senzibilitetu, da u čitavoj toj socioanalizi postoji jedan moralizatorski gnev koji se zapravo ne zasniva na uzvišenim moralnim načelima ili pravdi, već na osećaju da bi neke stvari trebalo da nam po pravu pripadaju – ono za šta kod nas ne postoji tako dobar izraz, a što se na engleskom zove *sense of entitlement*. A odgovor na pitanje šta nam ‘po pravu’ pripada ili ne različito daju različiti čitaoci. Svojevremeno je, povodom romana *Umiranje u Torontu* Daše Drndić<sup>17</sup> (koji takođe spada u autofikciju, mada se Daša Drndić češće povezuje s dokumentarnom prozom), jedna čitateljka prokomentarisala: ako joj je toliko teško tamo, što je onda odlazila? Mada prethodno pomenuti autori ništa nisu ‘birali’, taj lični odnos čitalaca prema autorovom shvatanju sebe jedna je od ključnih odlika autofikcije – i verovatno još nešto što je čini toliko popularnom.

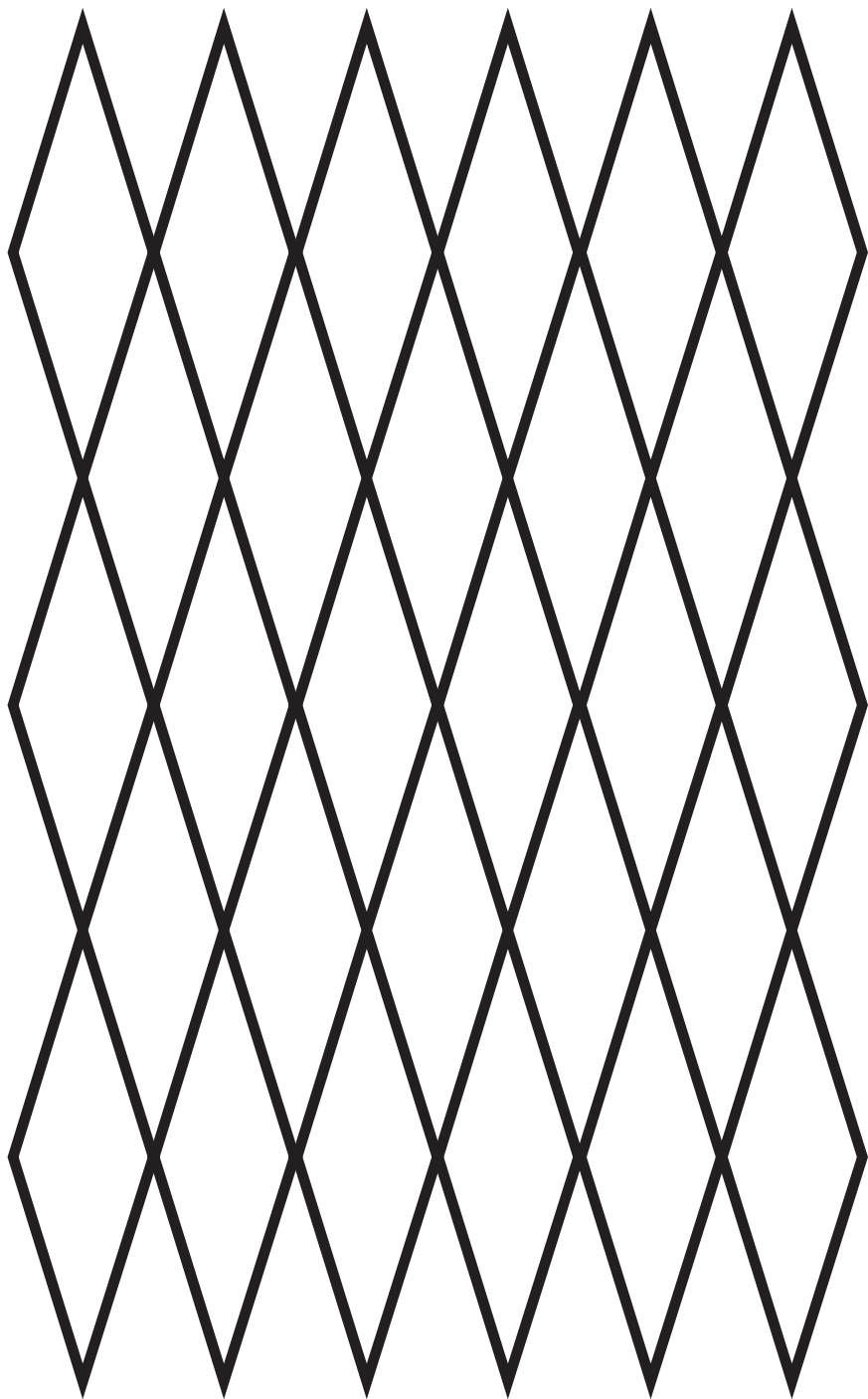
\*

A za kraj, mali *disclaimer*. Autofikcija je, kao što reče urednica u seriji *Pet godina*, trenutno na vrhuncu, i nove knjige u ovom žanru pojavljuju se svakodnevno. Povodom činjenice da je i sledeća knjiga o kojoj treba da pišem kritiku takođe autofikcija, dobila sam uznemirujuć ali realističan

komentar: *izgleda kao da je to jedini preostali žanr.* Odjednom takođe na pamet padaju mnoga starija dela koja su 'u stvari autofikcija', kao malopre pomenuta Daša Drndić. Pojam se sve više rasteže, sve dok ne počne da obuhvata baš sva dela čiji je junak autor sam, na ovaj ili onaj način. I to se možda već dogodilo: upravo smo na Booksinom kolokviju posvećenom aktuelnim temama u književnoj kritici čuli pitanje može li se autofikcija pisati u trećem licu. Ko bi smeo da kaže – ne? Uostalom, Ani Erno u *Godinama* koristi sva tri lica, a 'junakinja' dela nije toliko ona sama, koliko čitava Francuska. Ovim povodom možemo da budemo poletni, a možemo da budemo i cinični, ali sigurno je samo jedno: o pojmu koji svakodnevno preispituju i koriguju nova i nova dela, i koji je, pre nego termin teorije književnosti, u stvari *umbrella* termin književne scene, može se reći jako puno, ali, sa sigurnošću, tek vrlo malo, ili možda čak ništa. Zbog toga sve zaključke iz ovog eseja treba shvatiti samo kao radne, trenutne – tek će se o autofikciji pisati.'

- 1 *Pět let*, 2022.
- 2 Dostupno na stranici Vulture.com: <https://www.vulture.com/2018/05/how-auto-is-autofiction.html>. (26.1.2023.)
- 3 U intervjuu za magazin Télérama: <https://www.telerama.fr/livre/edouard-louis-j-ai-deux-langages-en-moi-celui-de-mon-enfance-et-celui-de-la-culture,114836.php>. (26.1.2023.)
- 4 Ernaux, A. (2021). *Jedna žena*. Kulturtreger i Multimedijalni institut.
- 5 Knausgård, K. O. (2015). *Moja Borba. Prva knjiga*. Naklada OceanMore.
- 6 Međurečan, R. (2022). *Domovina To Go*. Sandorf.
- 7 Frye, N. (1961). 'Myth, Fiction, and Displacement.' *Daedalus Vol. 90, No. 3*. MIT press.
- 8 Louis, É. (2019). *Raskrstimo s Eddyjem*. Naklada OceanMore.
- 9 Eribon, D. (2019). *Povratak u Reims*. Sandorf i Multimedijalni institut.
- 10 Verde, N. (2021). *Moja dota*. Naklada OceanMore.
- 11 Ferić, Z. (2020). *Putujuće kazalište*. v.B.z.
- 12 Uzunović, D. (2021). *Ja sam*. Buybook.
- 13 Žmirić, Z. (2022). *Hotel Wartburg*. Fraktura.
- 14 'Daddy issues', *Booksa.hr*, 9. srpnja 2022. <https://booksa.hr/kritike/daddy-issues> (24.1.2023.)
- 15 Pavlović, L. (2021). *Priče o Adamu*. Enklava.
- 16 Kritika Žmirićeve knjige prethodno je spomenuta, a kritiku knjige Nore Verde na portalu Booksa.hr v.: <https://booksa.hr/kritike/umijece-pripovijedanja-o-malim-stvarima>. (24.1.2023.)
- 17 Drndić, D. (2018). *Umiranje u Torontu*. Partizanska knjiga. Originalno objavio Adamić 1997. godine.







# **Spekulativna fikcija: jedan nesistematičan pregled**

**Maja  
Abadžija**

Spekulativna fikcija nije žanr po kojem je ijedna od književnosti zajedničkog četveroimenog jezika prepoznatljiva. Iako naučna fantastika na ovim prostorima ima tradiciju dugu barem stoljeće, postoji razvijen kritički i teorijski aparat za njeno tumačenje i razumijevanje, a broj magistarskih i doktorskih radova koji se bave naučnom fantastikom, ali i spekulativnom fikcijom, kontinuirano raste, nemimetički izričaj daleko je od broja jedan u književnom *mainstreamu*. Pitanje zašto je to tako je uvijek aktuelno, no odgovor se ne nazire – može biti da su ovi prostori tradicionalno skloniji nekim drugim književnim žanrovima, da li zbog historijskih (ne) prilika i društvenih trendova, ili su zajednice pisaca i čitalaca (u slučaju ovog žanra, obiteljski bliske) suviše daleko od centara koji diktiraju trendove i aktuelnosti. Izdavači, bar ovi veći, mnogo se ozbiljnije bave konvencionalnijim književnim oblicima, iako djela spekulativne fikcije na svjetskom tržištu mnogo bolje kotiraju od bilo kakvog ‘realizma’. Kritičari/ke, s druge strane, često iz neznanja/prezira/bojazni ‘prikrivaju’ spekulativne elemente nekog djela i bave se drugim aspektima, što jeste itekako legitimno, ali, recimo, ne doprinosi onome što bi morao biti jedan od krunskih kritičarskih zadataka – susretu knjiga sa čitateljima/icama koje bi one dosta mogle zanimati, na osnovu elemenata koji bi s njima mogli najlakše povezati.

Dakako, moglo bi se reći da bi se o spekulativnoj fikciji u regiji mnogo više pisalo kada bi se ona više pisala. I to je donekle tačno – bar donedavno,

fantastička produkcija, kako je god definirali nije favorit ni autorima i autoricama, iako u budžacima književne historije, naročito jugoslovenske, ali i poslijeratne, podijeljene po bivšim republikama, itekako postoji fantastička tradicija, naročito kada je u pitanju naučna fantastika.<sup>1</sup> Međutim, situacija se posljednjih godina mijenja. Ne radi se o tome da su se književni *mainstream* i žanrovske zajednice pomirile (štaviše, *fandomi* njeguju svoju marginu s punim pravom), niti da je pojačani akademski interes za spekulativu svih fela uveo nove trendove (ako išta, akademski interes obično kaska sa čitateljskim; naime, još nije ispisana sistematična historija jugoslovenske naučne fantastike). Čini se kao da književnosti postjugoslavije u recentnom periodu brže hvataju korak sa svijetom i da se javlja nova generacija voljna da eksperimentira s izrazom i pomjera konvencije, te da je u tome, žanrovska književnost, više nego išta drugo, nadahnuće i podsticaj, valjda jer je teško zamisliti išta toliko drugačije od dominantnih pripovjedačkih bosni, stvarnosnih matrica, historijskih i metahistorijskih opsesija.

Da budem do kraja jasna, pak, nije ovdje riječ ni o kakvom pokretu objedinjenom ispred kakvog manifesta, čak ni o jasno definiranoj poetici, jer se javlja sporadično i nesistematično. Radi se radije, rekla bih, o proplamsajima imaginacije, o elementima koji su se izmigoljili konvenciji, i, samo u rijetkim slučajevima, o sistematičnom pristupu gdje autor/ka svjesno piše žanrovsko djelo. Stoga i ne

čudi da knjige ovog tipa nalazimo kod pisaca koji nisu do kraja etablirani i gravitiraju margini radije nego centru, i, to posebno treba istaći, spisateljica, koje se posljednjih godina sve upornije i sve odvažnije pomjeraju iz polja književne navike u odnosu na muške kolege (što svakako nije pravilo).

Ovaj tekst, dužna sam reći, ne pretenduje na sveobuhvatnost i sistematičnost. Tekstova ovog žanrovskog usmjerenja ima sve više i za dosljedno mapiranje scene potreban je ozbiljniji istraživački napor. Međutim, svojim zahvatom u noviju građu koja se može svrstati u spekulativnu fikciju, ovaj tekst svakako želi istaći potrebu da se s tim poduhvatom otpočne, poželjno kroz jednu sistematičku tipološku analizu koja bi dala pregled novije produkcije, jer niti je sve što se piše naučna fantastika u suvinovskoj definiciji<sup>2</sup>, niti je produktivno uvijek govoriti o 'elementima' žanra koji se, eto, ponekad, buntovnički omaknu kako neafirmisanom tako i etabliranom peru. Zbog toga se vremenski ograničavam na najnoviji period (od 2015. godine naovamo), te oslanjam na vlastitu kritičarsku intuiciju da prepoznam najzanimljivije nove glasove. Naravno da spekulativni krajolik postjugoslavije zasigurno nisu samo *čudne priče*, distopije, naučna fantastika i eksperimentalna proza, niti su djela izabrana ovdje također savršeni predstavnici žanra i svakako nisu sva odreda *creme de la creme* žanrovskog pisma regije. Za kriterij je uzimana, radije, inovativnost i određena odvažnost na idejnom planu, makar ona i nemala hvalevrijedan estetski rezultat.

U vezi s tim – definicija spekulativne fikcije koju ću ovdje koristiti može se učiniti previše liberalnom i želim naglasiti da, uslijed, naravno, gore iznesenog istraživačkog hijatusa, nju smatram najpogodnijom da pokrije različitost poetika koje trenutno možemo zamijetiti na sceni. Termin spekulativna fikcija, iako je izvorno obuhvatala konkretan žanr<sup>3</sup>, odnosno spekulativnu fikciju u užem smislu, danas se najčešće upotrebljava kao metagenerička superkategorija koja obuhvata nemimetičke književne tekstove, i koja se *ne definira jasnim granicama nego sličnošću sa prototipskim primjerima, te kao polje kulturne produkcije*. Dakle riječ je o terminu-kišobranu koji teži obuhvatiti širok raspon narativnih formi koje se *odmiču od zajedničke stvarnosti*<sup>4</sup>, bilo da je riječ o fantaziji, naučnoj fantastici, hororu, ili distopijskoj, *čudnoj* (weird), postapokaliptičkoj, bizzaro, superherojskoj fikciji, a u optičaju su i *slipstream*, alternativna historija, pa čak i magijski realizam i gotska fikcija.

Recimo još i da spekulativna fikcija u regiji postiže naročito potentne rezultate ne, kako bi se dalo očekivati, u romanu, nego u kratkoj priči. Dvije zbirke priča Asje Bakić, *Mars* (2015.) i *Sladostrašće* (2019.), vjerovatno su najreprezentativnije za ovaj književni trend, ali njima se svakako daju pridružiti *Odmor od kulture* (2022.) Dinka Krehe, i u tragovima: *Priče sa satnim mehanizmom* (2019.) Faruka Šehića, *Kraj raspusta i druge priče* (2021.) Ane Miloš, *Poštovani kukci i druge jezive priče* (2019.) Maše Kolanović, koja iako dominantno stvarnosnog prosedea, ipak

upošljava neke žanrovske pripovjedne strategije. U romanesknoj produkciji izabrala sam *Liniju života* (2015.) Emine Žune, *Jugoslaviju 2080* (2022.) Saše Džine, *U ime kapitala* (2022.) Paule Rem, te novelu *Greta* (2021.) Faruka Šehića.

### **Klasični žanrovski motivi u funkciji satire**

Pišući prije par godina<sup>5</sup> o zbirci *Sladostrašće* Asje Bakić<sup>6</sup>, pokušala sam, anegdotalno, uspostaviti kontinuitet jedne gotovo nevidljive književne tradicije – ženske i fantastičke. Iako priča *Partenogeneza* Tatjane Vranić, u međuvremenu zaboravljene autorice, i priča *Gretel* Asje Bakić imaju mnogo više razlika nego sličnosti, a dijeli ih, prije svega, ženskom glasom nenaklonjen mikro i makrokontekst, učinilo mi se važnim istaći da među njima postoji jedna, makar i generalizirana sličnost – na nivou motiva. Ono što naučnu fantastiku odvaja od drugih žanrova, kako to piše Suvin, jesu dva narativna elementa: novum i kognitivno očuđenje – u pričama *Partenogeneza* i *Gretel* zajednički je upravo novum.<sup>7</sup>

Ističem ovo jer se galerija motiva savremene spekulativne fikcije u regiji u mnogome oslanja na ‘stalne’ žanrovske motive i trudi se reinterpretirati ih na savremen i ‘lokalan’ način. Dobar primjer je motiv Marsa koji je gotovo sinoniman za SF šund (‘priče o Marsovcima’), a koji Bakić u svojoj prvoj knjizi feministički preoznačava<sup>8</sup>, da bi se u drugoj pozabavila i motivima poput otmice

vanzemaljaca, psiho/fiziologije androida (*Otmica*), putovanjem kroz vrijeme (1740). Sličan je postupak Dinka Krehe u *Odmoru od kulture*<sup>9</sup>; on u ovoj zbirci koja se sa mnogo većom uvjerljivošću da svrstati u osviješteni *slipstream* uvodi, recimo, superherojsku fikciju u satirično intoniranu priču *Antun Benčić, magična djevojka*, ili naznačava neke klasične SF motive poput replikanata (*Projekt Knez*) ili transhumanizma (*Komesari*). Međutim, ovo dvoje autora koriste spekulativni izričaj sa oprezom, nikad se do kraja ne prepuštajući izgradnji sekundarnog svijeta; mnogo radije koriste elemente fantastike kao referencu na neke boljke današnjice, bilo da je to angažirano ili kontemplativno. Čak i kada su vrlo originalno osmišljeni, fantastički svjetovi koje slikaju dati su, možda zbog forme kratke priče, u fragmentu kako bi oslikali neku ideju ili problem, i pojedini spekulativni novumi koji nam se predodčavaju ovdje nikada nisu sami sebi svrha.

Zbog toga je najsnažniji dojam da se ovdje klasični, stalni žanrovski motivi, bar kad je naučna fantastika u pitanju, kod ovo dvoje pisaca uzimaju kao satirično fantastično polazište za dekonstrukciju nekih ključnih problema današnjice – posebno kada su smješteni u lokalni kontekst. Dobar je primjer Krehina priča *Projekt Knez* u kojoj je narativno težište na liku slavnog *trendi* pjesnika koji neobjašnjivo *trokira* zato što nije stvarno ljudsko biće nego replikant nastao zahvaljujući neobjašnjenjnoj tehnologiji, čime, dakako, autor implicira fabriciranost i artificioznost pojedinih pojava na književnoj sceni (slična

ovoj je i prva priča u zbirci, *Šmit*, koja portretira anarhistički trio koji otima selebriti filozofa upitnog morala da na njemu eksperimentalno isproba fantastičnu aparaturu za *denacifikaciju uma*). Satirički je potencijal visok u i njegovoj priči *Antun Benčić, magična djevojka*, gdje možemo pratiti kako junak stiže superherojske moći zahvaljujući neobičnom susretu u šumarku sa nagim ženskim prilikama, što se može iščitavati paralelno i kao sardoničan politički komentar (Benčić svoje supermoći nikako da upotrijebi u ratu koji se rasplamsava svuda oko njega), ali i kao feminističko smještanje moći u ženski vješticiji subjektivitet. Njima treba dodati i karimzaimovićevsku priču *Osvrt na fenomen 'neposlušne baštine' i na naše iskustvo s njim* i naslovnu, *Odmor od kulture*, koje iznose zabavnu ideju o pobunjenim eksponatima u muzejima i galerijama, te o konačnoj entropiji 'regionalnih' kultura koja duhovito komentira hiperprodukciju i sveprisutnost umjetničkog sadržaja na digitalnim kanalima.

Kod Bakić slično polazište vidimo u nekim pričama iz zbirke *Mars*, naročito u *Donjem svijetu* – književnost je na Zemlji zabranjena i pisci su prognani na Mars, knjige su rijetka i dragocjena roba, ali književnost stagnira i više ju niko praktično ni ne piše, čime autorica suptilno komentira poziciju književnosti u današnjem svijetu, dok apokaliptičko finale priče podcrtava poantu da je svijet bez umjetnosti svakako osuđen na propast. I u *Izletu na Durmitor*, originalno zamišljen zagrobni život iz kojeg pisci uskrsavaju kao zombiji u ritualnoj vatri



zapaljenih rukopisa daje složenu, ali pesimističnu sliku pozicije književnosti u današnjici, evocirajući ‘zombizirane’ interpretacije klasika za potrebe ideološke i političke, kao i krajnju marginalnost bilo kakvog drugog oblika kreativnog pisanja.

Možda upravo zbog satiričke usmjerenosti ni Bakić ni Kreho ne zanimaju se mnogo za fantastički *worldbuilding*, nema ovdje ni prostora ni interesa da se razlože unutrašnji mehanizmi fantastičnog svijeta – fokus na spekulativnom elementu je oštar i netremičan. Možda čak i snažniji je ovaj dojam kod Krehe koji značenje gradi upravo na nespoznatljivosti novuma, za šta je dobar primjer jedna od (žanrovski, ali i zanatski) najuspjelijih priča, *Komesari*. U ovoj priči autor imaginira pomno skrivene zajednice okupljene oko arkadnih igara koje ‘servisiraju’ vlastitim životom – čime se dakako do krajnje granice dovodi vrlo savremena ‘posvećenost’ videoigrama u našem svijetu – ali ta simbioza porađa i zanimljive tehnološke efekte *samoodrživosti*. Zbog toga su na stalnom oprezu od tzv. komesara koji ih love i vraćaju u svakodnevnicu kao nanovo rođene građane civilizacije. Međutim, sve je obavijeno velom tajne i čak ni glavna junakinja, Amal, nije posve sigurna šta joj se dogodilo kada slučajno zaluta u jednu takvu ‘čeliju’ i preživi iskustvo evoluirane igraće konzole, kao i komesarsku raciju; na samom kraju će dobiti odgovor šta se dogodilo, ali čitatelj/ica će ostati zakinut/a za stvarno objašnjenje novuma, njegovog smisla i svrhe – sve će biti u službi oslikavanja jednog mehanizma kontrole

i prisile koji dobro poznajemo iz savremenih političkih režima. Da ova ideja ima potencijal i zavodljivost svjedoči i dovitljiva priča 2020., ispisana kao niz email poruka od urednice jednog časopisa piscu SF priča Andriji Šornu, do kojeg je nemoguće doprijeti jer je, kako sam kaže kada se konačno javi, već na putu da napusti svakodnevicu: *Očešao sam se o nešto za što nisam bio spreman: o neku mogućnost koja je mogla biti naša, koja je morala biti naša, a nije i neće to postati. Nije problem kad živiš u posranom svijetu — problem je kad znaš da to nije jedini svijet.*<sup>10</sup> Očigledno je riječ o sličnom, ako ne i istom ‘univerzumu’ u kojem se priča odvija, ali njegova svedenost u granicama kratke priče govori više o tome da je idejni osnov trebalo razviti i dublje istražiti, ne bi li nam o našem svijetu predočio ne samo dobro poznate mehanizme represije i eskapizma, nego i ponešto što još nismo do kraja osvijestili – kako to dobra spekulativna fikcija obično i čini.

### **Stopama Margaret Atwood: Feministička spekulativna fikcija**

Veliki dio spekulativne produkcije u regiji potpisuju autorice, i, iako naravno feministička kritika može čitati i vrednovati ova djela bez obzira na njihovu vrijednosnu matricu, dosta je proze ispisano upravo iz feminističkog ugla. No bilo da je tu namjera djelatna ili ne, važno je zamijetiti da se mnoge regionalne autorice koriste različitim strategijama razgradnje

stvarnosnog modela. I dok to ne znači, naravno, da ih možemo svrstati u spekulativnu prozu, čini se važnim da su upravo autorice, čijem bumu posljednjih godina svjedočimo, dominantno prepoznale da stvarnosni prozedei nisu adekvatni za ono što žele izraziti.

Najupečatljivije, u posljednje vrijeme, to čini Magdalena Blažević koja upošljava zlokobnu atmosferu u svojoj zbirci kratkih priča *Svetkovina*<sup>11</sup>, posebno se interesirajući nasilje i okrutnost koju žene i djeca trpe u patrijarhatu, sve do silovanja i čedomorstva, ali i Maša Kolanović u knjizi koja već samim naslovom sugerira svojevrсно koketiranje s hororom – *Poštovani kukci i druge ježive priče*<sup>12</sup> – koristeći se u pojedinim pričama pripovjednim strategijama tipičnim za ovaj žanr, od slikanja makabričnih metaforičnih slika do kreiranja jezovite napetosti, sve kako bi, s vrlo jasnim angažiranim konceptom, pokazala otuđenje individue od kapitalističke mašinerije svakodnevlja. Kao rezolutno odmicanje od realističkih modela ne bi trebalo izostaviti ni zbirku priča Ane Miloš *Kraj raspusta i druge priče*<sup>13</sup> koja se do kraja svakako ne može omediti žanrom, ali se povremeno, u pojedinačnim tekstovima, njime koristi u osobitom melanžu groteske, bajke i spekulativne fantastike. Paradigmatična je priča *Pet ćerki Miloša Adamovića* koja se koristi naučnofantastičnim i bajkovitim elementima kako bi istakla otuđenje unutar porodičnih odnosa i kapitalističku pohlepu, dok *Zvezda dom* i *Ekshibicija* tematiziraju kob slave u sveprisutnosti selebriti kulture i kulture

spektakla, ali na različite načine – dok prva fantastičnim elementom okamenjivanja slavne spisateljice, njenog doslovnog fizičkog pretvaranja u kamen, ismijava glorifikaciju umjetnika za života, druga do apsurdna koji je već sasvim nerazlučiv od fantastike dovodi scenario u kojem od 'najobičnijeg primjerka građanina' glavni junak postaje zvijezda solipsističkog realityja u kojem i skončava.

Spekulativno razaranje stvarnosnog modela najbolje je vidljivo kod, opet, Asje Bakić, kojoj je upravo feministička pripovjedna pozicija važna i bliska, i to ne samo zato što je riječ o angažiranoj spisateljici i novinarki koja se ne libi upustiti u polemike kada se za to ukaže potreba. Njena spekulativna proza nipošto ne odudara od tog utiska zahvaljujući kontinuiranoj polemici s književnom tradicijom, kako u pričama gdje se stvarnosnost ne iznevjerava spekulacijom, nego intertekstualnom igrom (*Patnje mlade Lotte*), ili pak u onima gdje se posve predaje fantastici (nezaboravna horda književnih zombija iz *Izleta na Durmitor*). Za ovu autoricu, ženska perspektiva je u potpunosti dominantna – pripovjedačice, češće u ich- nego u er-formi, sve su odreda žene i žensko je iskustvo češće nego što nije, u fokusu priča. No rjeđe nego hororom, Bakić se služi naučnom fantastikom ili distopijom da bi portretisala žene u spekulativno-fantastičkim svjetovima koji su 'klasičnijim' žanrovskim pričama futuristička ili alternativnohistorijska ekstenzija ideoloških i političkih pošasti naše današnjice (klimatska katastrofa, kapitalističke i autoritarne

distopije) ili bizzaro-mitološki svemiri gdje ženski subjekti bivaju podvrgnuti raznolikim i maštovitim ekstremnim situacijama. Uvijek su u nekom konfliktu sa tim svijetom, pružaju otpor na različite načine, sa različitim ishodima, čak i kada nisu voljne boriti se, kontemplativno se distanciraju i kritički razobličuju fiktionalne svjetove, zajedno sa čitateljem/icom razrješavajući njihovu enigm.<sup>14</sup>

Ovaj je narativni mehanizam, žanrovski smješten na fluidnoj granici spekulativne fantastike i feminizma istaknut u pričama koje sa fantastičkim motivom u središtu preispituju žensku seksualnost (fantastika portala i otkrivanje seksualnosti u 1998, masturbacija koja izaziva sljepilo u istoimenoj priči, distopijska poliamorija u *Dorici Kastri*). Za Bakić je upravo tema seksualnosti, i to poglavito ženske, od posebnog interesa, što je jasno vidljivo ako već ne iz samog naslova druge zbirke, onda i iz njenog postupka uplitanja spekulativnog i erotskog, ponekad sasvim doslovno pornografskog. U pričama koje se nedvojbeno mogu odrediti kao spekulativne, junakinje pružaju snažan otpor seksualizaciji i objektivizaciji – spomenuta priča *Gretel* pravi je primjer tog subverzivnog djelovanja žena koje se čak i nakon masovnog izumiranja muškaraca na gerilski način bore protiv banalne seksualne fantazije koja ih je tokom cijelog trajanja čovječanstva sustavno porobljavala. U sumornoj distopiji priče *Otmica*, junakinja uči o svom humanitetu, odnosno ponovno ga stiže u erotskom dodiru s androidom, nastojeći se iskobeljati svom 'programiranju' da

bude tek šarafčić u marketinškoj mašineriji (to joj omogućava i da se ponovo vidi kao umjetnica), dok u još surovijoj distopiji *Dorice Kastre* naslovna junakinja u satirički osmišljenoj nuklearnoj porodici – ustvari poliamornoj zajednici – postaje punopravan član tek kada se seksualno realizira (no avaj, njena realizacija satirički je intonirana jer u ovom svijetu, preživljava se samo ako učestvujete u sveobuhvatnom porno *realityju* za državne potrebe). Spekulativni element, ukratko, ovdje služi da propita uvriježene predstave ženske seksualnosti i tanane veze između erotskog i mentalnog doživljaja sopstva.

Posve drugačiji vid spekulativnog izraza nalazimo u jednom romanu koji je neopravdano prošao ispod radara. *Linija života* Emine Žune<sup>15</sup> izašla je u izdanju kuće Planjax sa sjedištem u Tešnju, Bosna i Hercegovina, kao jedan od rukopisa nagrađenih na konkursu Fondacije za izdavaštvo, ozloglašenom po krajnje netransparentnom načinu odabira tekstova, ali i po tome što u promociju i distribuciju knjiga, naročito regionalnu, ne ulaže gotovo ništa. Time je ovaj zanimljivi tekst izgubio veliki broj potencijalno zainteresiranih čitalaca i čitateljica, budući da se u mnogome oslanja na naslijeđe Margaret Atwood i njeno glasovito razumijevanje spekulativne fikcije kao odgovora na pitanje *Šta ako?* Žuna pita – šta ako naši životi nisu naši vlastiti?

Njena knjiga koristi spekulativne elemente da prikaže žensku *razvlašćenost* nad vlastitim životom, postavljajući narativ kao zbunjujući labirint u kojem pratimo sudbine (barem) dviju žena koje

dijele isto ime – Zlatka – prateći ih od dvadesetog do dvadeset drugog stoljeća. Obje ‘glavne’ Zlatke se na različite načine odnose prema patrijarhalnim prohtjevima, metonimijski predstavljajući dramu ženske emancipacije u različitim epohama bosanskohercegovačke historije, a dva glavna fabularna toka povremeno prekidaju priče o ‘drugim’ Zlatkama u drugim vremenskim okvirima. Kompleksan i raskošan pripovjedni svijet počiva mnogo više na paralelnim tokovima priče i vremenskim pomjeranjima nego na izgradnji sekundarnog svijeta, sve do epiloga koji razrješava enigmu i vrlo vjerovatnu zbunjenost čitatelja/ice kojemu do kraja neće biti baš najjasnije šta je noseći smisao ovih temporalno multipliciranih junakinja. On se otkriva kao videoigra znakovitog naziva Kreacion koju programira Zlatkina kćer Lu, kombinirajući konstante i varijable u nekoliko verzija alternativne povijesti. Repetitivnost sudbina, međutim, nema mnogo dubljeg smisla i fantastički se epilog otkriva kao zgodna, čak dekorativna strategija da se podcrta, još jednom, kobni uticaj patrijarhalnih normi na ženske živote i ograničenost načina na koje im se može umaći. Spekulativni elementi i ovdje služe dekonstrukciji patrijarhata, ali otpor koji junakinje pružaju ultimativno je osuđen na propast i može služiti razumijevanju samo budućej generaciji koja ima tehnička znanja da bi ih sagledala u različitim inkarnacijama – time je domet ovog zanimljivo zamišljenog romana dosta ograničen.

## Naslijeđe prošlosti: distopija i Jugoslavija

Kišobran spekulativne fikcije dobroano zaklanja i distopiju, pojam koji mu prethodi bar nekoliko desetljeća; distopija je vjerovatno jedan od najprisutnijih spekulativnih žanrova kod nas, i, iako naravno nikada nije posve dio *mainstreama*, njena mikro tradicija djeluje čvršće i solidnije<sup>16</sup>. Roman koji u posljednje vrijeme djeluje kao nasljednik te mikrotradicije je *U ime kapitala* Paule Rem<sup>17</sup>, pravo čedo žanrovske dosljednosti. Ovaj roman, inače svojevrsan treći nastavak ranije objavljenih *Četiri dimenzije pobune* i *Put u nepoznato*, 'školska' je distopija koja gradi jedan surov autoritarni režim zasnovan na gotovo religijskom shvatanju kapitalizma – *Kapital je vladar neba i zemlje*<sup>18</sup>. U 2100. godini, Kapitalističkom Republikom suvereno vlada krajnje konzervativna Kapital-demokratska zajednica i sve je podređeno profitu, dok se vjernost građanstva osigurava kroz prikladna religijska učenja Kapitaloslavizma i Kapitalicizma, zasnovanog na Knjizi kapitala. U prethodnoj rečenici već vrlo zamjetno odsustvo suptilnosti u *worldbuildingu* ima prije svega žanrovsku, donekle i satiričku funkciju, ali djeluje i kao spekulativno upozorenje do čega nas mogu dovesti simptomi političke i ideološke sadašnjice, čiji se najzloslutniji elementi – ekstremni nacionalizam i fašizam, antisemitizam, konzumerizam, povijesni revizionizam – bespoštedno kritiziraju.

Ono što Rem odvaja od njenih distopijskih prethodnika je činjenica da se kontrast aktuelnom



režimu ne vidi u izgubljenoj divljini, nego u novoj državi: *Kartografi ne znaju za nju jer je locirana na mjestu zaobljenja svemira, nije mjerljiva primitivnim strojevima poput satelita*<sup>19</sup>. Ta nova država blagostanja, utopija-u-nastajanju, zasnivat će se na kejnzi-janskim principima kapitalizma i politici izolacionizma, čuvajući se od uticaja vanjskog svijeta u kojem i dalje vlada *totalni*, friedmanovski kapitalizam. Čini se ponešto komičnim da je za izbjavljenje iz kapitalizma ponovno odgovoran utopijski umiven kapitalizam, i da se neuvjerljivim (uglavnom samo retoričkim) dokidanjem direktne demokratije ponovo vraćamo ‘čvrstoj ruci’ prosvijećenog muškog vladara.

‘Školski’ pristup ima i Saša Džino, kojeg će kao književnu pojavu prepoznat će ponajprije sarajevska publika; ovaj autor, koji izdaje u samizdatu i sam se brine za prodaju i distribuciju, te promociju svojih knjiga, neobična je pojava jer bismo od književnosti kakvu on piše ponajmanje očekivali da bude *totalna margina*. Njegov je opus već velik i raznolik: od zbirke priča *Mrtvačke mrlje* i *Srce od plastike*, preko romana *Šejtanov goblen*, *Električni okean* i *U čarobnjakovim šeširima*, do najnovijeg, o kojem će ovdje biti riječi, *Jugoslavija 2080.*, Džino je ocrtao multižanrovsku parabolu od liminalnih horor priča, preko bajkovitog *fantasyja*, do naučne fantastike. Zbog hrabrosti da se uporno i kontinuirano bavi žanrovima od kojih izdavači u regiji, a možda naročito u Bosni i Hercegovini, bezglavo bježe, mnogi su mu domaći kritičari/ke spremni/e oprostiti stilska

i jezička ograničenja, te strukturne i kompozicione nedostatke. Ništa drugačije nije ni sa knjigom *Jugoslavija 2080.* iz 2022. godine koju ovdje koristimo kao primjer jedne izražajne mogućnosti spekulativne fikcije: Džino se opredjeljuje za jedan tržišno isplativ model jednostavnog i direktnog stila, linearne naracije, čak i kada je višeperspektivna, kao u Jugoslaviji 2080. (što njegovu poziciju na sceni čini još neobičnijom), široki epski zahvat i posvećen *worldbuilding*.

*Jugoslavija 2080.* plete storiju nekoliko likova nastanjenih na različitim mjestima zemaljskog kondominijuma proširenog na Mjesec, Merkur i Mars, ali u novoobnovljenoj Jugoslaviji koja se, čini se, i u ovoj budućnosnoj inkarnaciji bori da ostane na okupu. Kada nisu androidi (Nada) ili naturalizirani imigranti (Fuad Aglaras Marokanac), likovi su nepogrešivi Jugosloveni iz različitih zemaljskih republika s dodatkom obližnjih planetarnih kolonija, pri čemu se, što jeste netipično za naučnu fantastiku, autor trudi da im da uvjerljivu prošlost i identitet, dok, tipično za naučnu fantastiku, ne pokazuje osobit interes za psihologizaciju ili karakterizaciju (milija mu je karikaturalizacija). Gdje gubi na psihologizaciji, dobiva, dakako, na događajnosti i donekle na nešto složenijoj izgradnji fikcionalnog svijeta, što je i logično unutar zadatog okvira futurističke Jugoslavije. Ukratko, u odnosu na druge spekulativce, a poput Rem, Džino radije slijedi postojeće modele nego što eksperimentiše.

Stara floskula da se historija ponavlja prvi put kao tragedija, drugi put kao farsa mogla bi se primijeniti i na Džinin roman, u kojem nova Jugoslavija baštini skoro sve boljke one stare, uključujući ovaj put osim zapostavljanja socijalističkih ideala, ideološke represije i vulgarne borbe za moć između nacionalističkih i religijskih sila, i borbu za futurističke resurse. U tom smislu se može čitati i kao satira balkanske mentalitetske nepopravljivosti, koja uvijek poklekne pred istim preprekama, što poentira epilogom u kojem se raspad Jugoslavije otkriva kao neumitnost vremenske petlje. Dosta plošna i regresivna ideološka poruka, povrh svih formalnih nedostataka, u mnogome narušava odvažnost Džininog imaginativnog poduhvata, no svakako ga je zanimljivo promotriti u okviru aktualnih spekulativnih trendova u regiji, tim više što motiv Jugoslavije uvijek nekako iskrsava i kod drugih pisaca ovog žanrovskog kontinuuma, ponekad kao izgubljena utopija, rijetko bez satiričke oštrice, ili čak kao zgodan dekorum.

### **Ka zaključku: Karimova čeda i nevolje sa žanrom**

Razmišljajući o izboru djela za ovaj kratki panoramski prikaz, trudila sam se slijediti načela raznolikosti, inovativnosti i 'regionalnosti', no i sama sam se pomalo iznenadila shvativši da su, izuzev Rem (Osijek) i Miloš (Beograd), svi pisci i spisateljice pomenuti ovdje ustvari na određen način vezani za Bosnu

i Hercegovinu: iako nastanjeni u Zagrebu, Kreho i Bakić su bosanskohercegovačkog porijekla (on je rođen u Sarajevu, ona u Tuzli), Emina Žuna živi na relaciji Jajce-Sarajevo, Džino je također iz Sarajeva. Vrlo je to neobično za zemlju koja, za razliku od susjednih Hrvatske i Srbije, nema osobito razvijen fantastički fandom, niti specijalizirane izdavače, festivale, portale posvećene fantastici u bilo kojoj formi, bar ne sa dugom tradicijom. Tim više što ona nema razvijenu tradiciju fantastike i naučne fantastike uporedivu sa zemljama u susjedstvu, ukoliko računamo da se taj njen razvojni smjer prekinuo sa preranom smrću ingenioznog Karima Zaimovića čija posthumna zbirka priča *Tajna džema od malina*<sup>20</sup> izgleda ima dalekosežniji utjecaj nego što se mislilo.

Dakako, uvijek se može reći da je sve to konstrukcija kritičarke, zahvaljujući ograničenoj dostupnosti knjiga, ali podstaklo me je da razmišljam postoje li još neki primjeri spekulativne fikcije tamo gdje ih ne bismo očekivali, možda baš među afirmisanim piscima nešto starije generacije? Doista postoji još jedan mikrotrend gdje se pisci *mainstreama* okušavaju u žanrovskim modelima – nije tu riječ samo o Josipu Mlakiću koji već odavno s popriličnim uspjehom objavljuje kako kriminalističke romane tako i SF i distopije, nego se žanrovskim elementima katkad posluže i pisci od kojih to najmanje očekujemo, recimo Miljenko Jergović u *Herkulu*<sup>21</sup> ispituje sasvim blisku budućnost Hrvatske u kojoj dolazi do prilično vjerovatnih političkih i ideoloških pomjeranja, dok Muharem Bazdulj

odlazi tek nekoliko godina unaprijed u odnosu na sadašnjost i predočava spekulativni svijet u kojem je rođen posljednji muškarac.

Ovoj se kritičarki čini da je pak mnogo povoljniju kritičarsku i čitalačku recepciju imao Faruk Šehić sa novelom *Greta*<sup>22</sup>, koju ćemo nešto detaljnije razmotriti kao svojevrsni simptom spekulativne produkcije u regiji. Ova knjiga, čija se kraća verzija u obliku priče pojavila u knjizi *Priče sa satnim mehanizmom*<sup>23</sup>, otvara jedan novi ciklus u stvaralaštvu autora kojeg (pre)poznajemo po kontinuiranoj posvećenosti temama devedesetih, rata i postraća, tranzicije i traume u maniru koji je mnogo rašireniji i prihvaćeniji od bilo kakve fantastike ili spekulative. Pomenuta zbirka priča opisivana je kroz oznake naučne, klimatske i ekološke fantastike, kiberpanka, te distopije<sup>24</sup>, dok njen podnaslov *Predapokaliptični sevdah* nosi i konotaciju katastrofičke fikcije u njegovoj interpretaciji. Greta se naslanja na taj žanrovski hibrid dopunjujući ga strategijama magijskog realizma, o čemu posebno govori podnaslov: *Balada o Migfoldu / tamni emocionalni transrealizam*. Šehić u obje knjige ima potrebu 'lokalizirati' žanrovske odrednice i eksperimentalno ih preoblikovati, te je u tom smislu njegove priče i roman ostavljaju sličan dojam kao i tekstovi Krehe i Bakić, te Žune, koji istovremeno poniru u žanr i distanciraju se od njega. O tome svjedoči i povratak prakse piščevog pogovora u obje Šehićeve knjige<sup>25</sup>, gdje on ima čudnovatu potrebu autopoetički eksplicirati svoje postupke, što ponekad djeluje didaktički,

ako ne i patronizirajuće na čitatelje/ice od kojih iz nekog razloga unaprijed očekuje, ako ne kritiku što se uopšte bavi žanrovskom literaturom, onda svakako nerazumijevanje.<sup>26</sup>

Nevolje sa žanrom, međutim, odaju jednu shizofrenu situaciju gdje se umjetnički valoriziran pisac osjeća prisiljen predviđati polemiku oko njegovog djela i docirati čitateljstvu teorijska znanja koja su praktično na ovim prostorima prisutna decenijama, jer je i fantastika prisutna decenijama, samo što nije dio *mainstreama*. Pritom, sam autor radije piše spekulativnu nego naučnu fantastiku, naročito ako imamo u vidu definiciju koju daje Darko Suvin – kod Šehića nije u fokusu kognitivno očuđenje bazirano na novumu, nego se komunikacija fantastičnog sa stvarnim radije odvija na nivou simbolizma i alegorije, čime se približava magijskom realizmu i, naravno, spekulativnoj fikciji u užem smislu.

Bilo kako bilo, simptomatično samoobjašnjava vanje pisca *Grete*, ali i generalno spekulativno skretanje pisaca poput njega svakako potvrđuje utisak da su na djelu neka nova kretanja i oblici razgradnje realističkih prosedea u regionalnim književnostima. Bilo da se to čini kroz konvencionalnije oblike naučne (Džino) ili spekulativne fantastike (Žuna), te distopije (Rem), ili kroz eksperimentalnije forme koje SF upliću sa weirdom, bizzarom, hororom ili slipstreamom (Bakić, Kreho), riječ ipak vode autori/ice mlađe generacije, rođeni osamdesetih i devedesetih godina dvadesetog stoljeća,

a velik udio tog vala čine autorice, kojima su aktualne poetike, poput stvarnosne odnosno mimetičke, ili autofikcionalne, postala isuviše skučene, naročito za tematiziranje ženskih iskustava, ali i kritiku i satiru kapitalizma, konzumerizma, nacionalizma i drugih toksičnih -izama u savremenoj kulturi.

Klackanje između umjetničkog i trivijalnog kod nekih je izraženije nego kod drugih i povremeni pokušaji distanciranja i samoobjašnjavanja dodatno potvrđuju da se spekulativna fikcija ovdje još uvijek piše ili pomalo eksperimentalno i s nesigurnošću ili, kod samouvjerenijih, demonstrira u najmanju ruku podražavalačko slijedenje žanrovskih pravila bez vrhunskih rezultata. U svakom slučaju, kritički dalekozori mogu već neko vrijeme očitati nepoznate književne letjelice u vidljivom svemiru i nema sumnje da ćemo u narednim godinama i decenijama pratiti slijedi li za njima moćna spekulativna armada ili je riječ o izgubljenim svemirskim vagabundima, zalutalim u naš literarni solarni sistem.

- 1 Osvrćući se na *Mars Asje Bakić*, Ellen Elias-Bursać u pogovoru američkog izdanja piše (Feminist Press: New York: 2019, prevod Jennifer Zoble): ‘There are few writers from this part of the world, female or male, in Bakić’s generation or before, who have cultivated an ear for speculative fiction, science fiction, fantasy, and the dystopian. Four in total, all men, come to mind: Bosnian Karim Zaimovic, Croatian Davor Slamnig, and Serbs Zoran Živković and Borislav Pekić.’ Iz ovog je kratkog citata vidljivo da je veliki dio jugoslovenske fantastičke tradicije, bar u međunarodnom kontekstu, još uvijek nepoznat – zaboravljen, ili možda još neotkriven?
- 2 Suvin, D. (1979). *Metamorfoze naučne fantastike*. Yale University Press: New Haven and London.
- 3 Najjednostavnije definiran kao ‘narativ koji se ne bavi naukom ili tehnologijom koliko ljudskim reakcijama na nove situacije koje uzrokuje nauka ili tehnologija’, riječima pisca koji je smislio termin, Roberta A. Heinleina, u želji da se ogradi od tadašnjih (1947.) formulaičnih i šund formi naučne fantastike (Oziewicz, 2018).
- 4 Oziewicz, M. (2018). *Oxford Research Encyclopedia*. Dostupno na: <https://web.archive.org/web/20221018080132/https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-78>. (26.1.2023.)
- 5 Tekst dostupan na: <http://www.prometej.ba/clanak/kultura/glitch-ili-tracak-nade-4560>. (26.1.2023.)
- 6 Bakić, A. (2020). *Sladostrašće*, Sandorf.
- 7 Suvinova neprevaziđena definicija kaže da je naučna fantastika literarni žanr čiji neophodni i dovoljni uslovi prisustvo i interakcija očudenja i kognicije, i čije je osnovno formalno

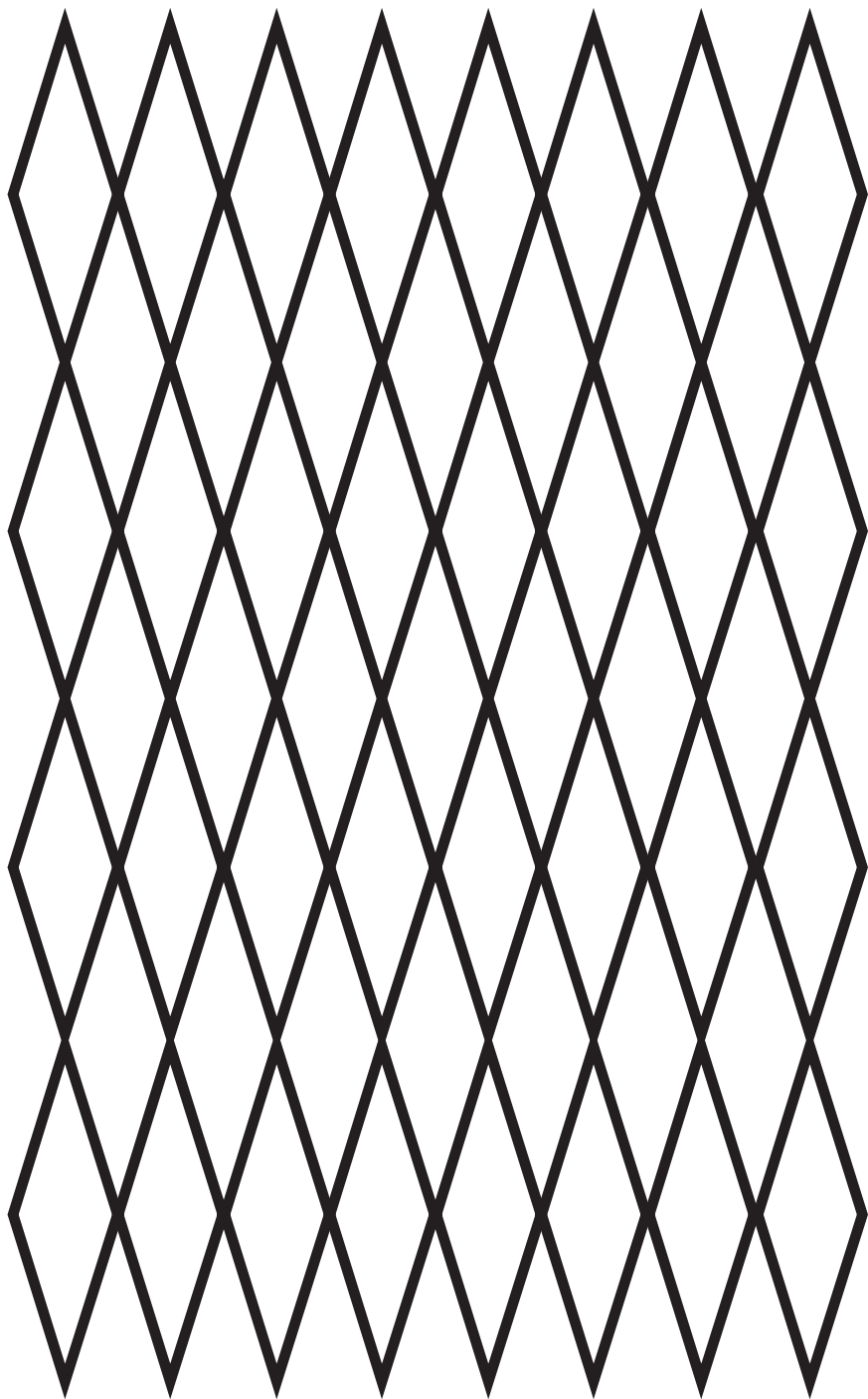


sredstvo imaginativni okvir alternativan autorovom empirijskom okruženju, a očuđenje i kognicija se, u pravilu, u NF tekstu zbiraju u novumu: 'NF se razlikuje prema narativnoj dominaciji ili hegemoniji fikcionalnog 'novuma' (noviteta, inovacije) potvrđene kognitivnom logikom [Suvin, D. (1979). *Metamorfoze naučne fantastike*, Yale University Press: New Haven and London.]

- 8 Za cjelovit pregled pripovjedačkih modela u ovoj zbirci preporučujem čitanje rada Ivana Šunjića, *Pripovjedni modeli u zbirci priča Mars Asje Bakić*, objavljenom u CASCA, časopis za društvene nauke, kulturu i umetnost: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=459021>. (26.1.2023.)
- 9 Kreho, D. (2021). *Odmor od kulture*. Durieux.
- 10 Kreho: 55.
- 11 Blažević, M. (2020). *Svetkovina*. Fraktura.
- 12 Kolanović, M. (2019). *Poštovani kukci i druge jezive priče*. Profil.
- 13 Miloš, A. (2021). *Kraj raspusta i druge priče*. Booka.
- 14 Neke od priča se mogu čitati upravo kroz mehanizam razrješenja tajne, kako to inspirativno čini Lamija Milišić u tekstu 'Patina ustopije, Čud(es)na poetika Karima Zaimovića, Asje Bakić i Saše Džine' (časopis *Behar*, 2020).
- 15 Žuna, E. (2016). *Linija života*. Planjax.
- 16 Miranda Levanat-Peračić, Metažanrovska obilježnost spekulativne fikcije u hrvatskoj književnosti: od Šufflaya do Mlakića // *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Fantastika: problem zbilje*. Zbornik radova sa XVIII. međunarodnoga znanstvenog skupa održanog od 24. do 25. rujna 2015. godine u Splitu. Tekst dostupan na platformu Academia.edu
- 17 Rem, P. (2021). *U ime kapitala*. Meandarmedia.

- 18 Rem: 13.
- 19 Isto: 180.
- 20 Recentno, u 2022. objavljena u Buybooku.
- 21 Jergović, M. (2019). *Herkul*. Fraktura.
- 22 Šehić, F. (2021). *Greta*. Buybook.
- 23 Šehić, F. (2018). *Priče sa satnim mehanizmom*. Buybook.
- 24 Selma Raljević, 'Predapokaliptični sevdah 'Priča sa satnim mehanizmom' Faruka Šehića', dostupno na: <https://strane.ba/selma-raljevic-predapokalipticni-sevdah-pri-ca-sa-satnim-mehanizmom-faruka-sehica/>. (26.1.2023.)
- 25 'I još je svaki raspad države garniran velikim ratnim traumama, pa kako onda vjerovati u podjelu književnosti na izmišljenu i onu faktografsku. Jer zašto bi neko izmišljao horor priče kada ih je živio tokom ratnih godina. Čemu fantastika kada je sve što smo živjeli bilo fantastično. Kilo-gram kafe je 1994. koštao 330 ondašnjih pravih njemačkih maraka na području Okruga Bihać. Vreća bijelog brašna 1.000 DM. U Bosni bi se Carrollova Alisa osjećala kao kod kuće.' Navedeno prema: Edin Salčinović, 'Apokalipsa se već dogodila', dostupno na: <https://www.xxzmagazin.com/apokalipsa-se-vec-dogodila>. (26.1.2023.)
- 26 Na jednom mjestu u pogovoru *Greti* tako piše: 'Ukrštanja ove knjige sa mojim drugim knjigama i tekstovima su namjerna i ni u čemu ne odaju nedostatak mašte niti inventivnosti kako neslobodni balkanski um zna počesto misliti.' (122) I još: 'U sci-fiju postoji nešto što se zove plauzibilnost, to znači da čak i najizmišljenije biće, uređaj, pojava moraju imati svoje skoro naučno (literarno-naučno) utemeljenje, objašnjivost i motivaciju. Također postoje reference za koje nisu potrebna nikakva objašnjenja jer se podrazumijevaju unutar pravila svijeta koji

si izmislio. (...) Naučna fantastika ne funkcioniše kao mainstream književnost, lijepa književnost kako je mi, njeni pisci, zovemo. (...) Morate biti naučnofantastično strpljivi.' (123).



**Distopijska  
književnost:  
još nekoliko  
promišljanja**

**Dalibor  
Plečić**

Ovo je tekst o budućnosti i o *distopiji*, no nužno nam je na samom početku pogledati u *slavnu* prošlost, u *utopiju*. Naime, jugoslovenska ideja o sadašnjosti, pa i budućnosti, bila je jednim dobrim svojim delom utopijska. S jedne je strane ona bila sklona zanemarivanju nekih činjeničnih političkih stanja poput bujanja nacionalizma i hegemonijskih tendencija njenih sastavnih republika. S druge strane, ideja o samoupravnom socijalizmu u svetu neoliberalnih promena, koje su suštinski počele sedamdesetih (s dolaskom Margaret Tačer na vlast u Britaniji i praktičnim ukidanjem države blagostanja) također predstavlja utopijski pogled na budućnost. Nije mali broj sociologa i ekonomista koji tvrde da nije postojao način da Jugoslavija zadrži svoj samoupravni socijalizam, sve i da je opstala kao država.

Ipak, to nesvesno saznanje da je jedna utopija koja je zbilja bila tu nepovratna, rodilo je tušte i tma apokaliptičnih tendencija u svim oblicima kreativnog izražavanja. Naspram 'slavne', 'hrabre', zapravo 'utopijske' prošlosti isprсила se budućnost izneverenih, potištenih i iznad svega razočaranih ljudi. Bez želje za generalizacijom i unificiranjem autora, možemo zaključiti da u romanima o kojima će u nastavku biti riječi, kao i u sličnim delima sa ovih prostora, prevladava apokaliptičnost sutrašnjice.

Općenito govoreći, distopijski romani su prevashodno književna forma koja se bavi prikazivanjem imaginarnih svetova u kojima vladaju totalitarni režimi, tehnološka kontrola, klasna podela, ekološka katastrofa ili drugi oblici društvene propasti.

Osnovne odlike distopije odveć su poznata stvar u književnim tumačenjima. To bi bile pre svega: suprotnost od utopije (dok utopija prikazuje idealno društvo, distopija prikazuje njegovu negaciju); kritika društva (distopijska književnost često kritikuje postojeće društvo i ukazuje na negativne posledice socijalnih i političkih trendova); snažna kontrola vlasti (u distopiji vlast ima snažnu kontrolu nad pojedincima i ograničava njihove slobode i prava); društvena nepravda (distopija često prikazuje društvo u kojem je prisutna socijalna nejednakost, siromaštvo i diskriminacija); tehnološka kontrola (distopijska književnost često prikazuje svet u kojem tehnologija ima preveliku moć i kontrolu nad ljudima); turobna atmosfera (distopijska književnost često ima tamnu i depresivnu atmosferu koja prikazuje oskudnost i očaj pojedinaca); postojanje boraca protiv sistema (u distopiji postoje likovi koji se bore protiv sistema i pokušavaju da oslobode društvo od kontrolne vlasti). Distopija je, ukratko, književni žanr koji prikazuje mračne i depresivne slike društva, u kojem su pojedinci podvrgnuti snažnoj kontroli vlasti, a društvo karakterišu nepravda, siromaštvo i diskriminacija.

Naučna fantastika generalno na ovim prostorima, a samim tim i distopija, konstantno je u dosluhu sa globalnim promenama, turbulencijama i razvojima, te se i postjugoslovenska distopija, jasno, odlikuje istim osobinama kao i ona koja se piše u svijetu. Međutim, upravo zajednička društvena pozadina, iskustvo, stres, ratovi, promena granica,

nasilje, kolektivna svesna i nesvesna nostalgija, vapaj za sigurnošću i ostale karakteristike društvenog života koje dele republike iz bivše zemlje, proizvodile su katkad zajedničku vizuru pa i primenu novih tokova u kulturi i pisanoj reči. Takođe se mogu uočiti i specifičnosti vezane za društveno-političku situaciju koja je bila prisutna tokom devedesetih godina prošlog veka i ratova na prostoru bivše Jugoslavije. To je uticalo na razvoj distopijske književnosti koja često prikazuje ratne uslove, ratna razaranja i opštu degradaciju društva. Nadalje, u savremenoj se distopijskoj književnosti na ovim prostorima neretko uočava prisustvo lokalnih kulturoloških osebnosti. Konačno, savremena distopijska književnost na postjugoslovenskom prostoru se često bavi pitanjima identiteta, kulture i nacionalnog nasleđa, također specifičnim za ove prostore, a prisutne su i teme poput konflikata između različitih nacionalnih i verskih grupa, ali i pitanja identiteta pojedinca u globalizovanom svetu.

Jedna od osnovnih karakteristika distopije (u svojoj opštoj fenomenologiji) jeste upravo neravnomerna raspodela dobara i socijalna nejednakost. Bivšu državu je karakterisao gotovo utopijski san o jednakosti i ravnoteži, o socijalnom miru. Sa raspadom države, pored sistema i poretka raspao se i san, odjedanput su se već posebne republike probudile, ali ne u javi već u još dubljem snu, koji je sada već duboko prerastao u košmar i nevericu. Pored svetskih tendencija rasprava o potrošeno-  
sti liberalnog zapadnog modela, odveć potrošene



diskusije o korporatizmu, pojave novih latentnih i subtekstualnih ideologija, čini se da je i jedna druga tendencija specifična za ove prostore uzrokovala poseban odnos prema utopiji i distopiji. Ukoliko upotrebimo jednu grubu paralelu i krajnje simplifikovano napravimo uporedbu imovinskog stanja direktora preduzeća u SFRJ i savremenog menadžera, rukovodioca, vlasnika kompanije u novom (ne) sistemu preduzetništva konstatovaćemo da je neka- dašnja razlika između popularnog Golfa i Juga, kuće i vikendice naspram manjeg stana, sada zamenjena mnogo većim diskrepancijama i razlikama.

U kratkom romanu *Istorija ljubavi među mikrobima*<sup>1</sup> Ratka R. Radunovića priča je smeštena u daleku budućnost u najmnogoljudniji grad Altavil, kojim vekovima unazad neprikosnoveno vlada hrišćanska crkva. Prenaseljenost klonovima čija je svrha da produže život odavno umrlih jedinki; stalna pretnja od bolesti tokom koje ljudi svojevoljno umiru od smeha nakon što ih prethodno savlada krvoločno ludilo; tekstovi koji se ubrizgavaju u oči i služe kao vrsta halucinogenog tripa, samo su neke od uobičajenih pojava u ovom svetu sutrašnjice. Prema rečima samog autora, *Istorija ljubavi među mikrobima* se može opisati i kao 'maskarada krajnje ogorčenosti – ali ne protiv Boga, koliko protiv institucija vlasti – u formi distopije, koja se na mnogo načina može tretirati i kao utopija. U njoj navodno uključujući i bezbrižni teološki sistem treba da stoji namesto političkog, iako je itekako jasno da primarna vlast, kao i uvek, leži u rukama prevashodno ekonomski nastrojene administracije.'<sup>2</sup>

Josip Mlakić u romanu *Planet Freidman*<sup>3</sup> države i vlade zamenio je korporacijama, a planeta se zove Freidman, a ne Zemlja. Dok je svet Mlakić podelio na zone (po statusu A, B i C), Aleksandar Žiljak je u romanu *Irbis*<sup>4</sup> glavešine, bogate korporatiste smestio u nebodere kao aluziju na nedodirljivost visine, ali istovremeno i empirijsku dodirljivost kula sa Manhetna. Svet u kome obitavaju protagonisti ovih romana ne razlikuje se puno u svojoj suštini od današnjeg sveta, pre bismo rekli da je samo spoljašnja manifestacija drastično drugačija. Bogatstvo sveta kontroliše jedan posto populacije, samim tim moć je u njihovim rukama, nastanjeni su u visokim tornjevima (modernim dvorcima) i upravljaju svet-skim dešavanjima. Preraspodela dobara, imanja i finansijske moći po svemu je jasna.

Govoreći o distopiji, moramo se (opet) dotaknuti i utopije. Utopija (kao delo imaginacije) nije usmerena protiv principa realnosti, već samo protiv jednog njezinog sloja – socijalnog. Gotovo u svakom utopijskom delu najveći deo promena koje autor unosi su realno ostvarive. U prostoru utopije sve do 20. veka vrlo se retko uglavljuje nemoguće i iracionalno. Elementi koji se koriste kako bi se stvorila vizija idealnog društva ili sveta u kome su želje i potrebe ispunjene, kao što je znatno naprednija tehnologija, neverovatni životni vek ili besmrtnost, neverovatne moći i sposobnosti ljudi i drugih bića, ukratko elementi fantastike, do dvadesetog stoleća u svetu tog žanra odista su retkost. Ispravljanje realnosti rukovođeno je Razumom te se usled toga

u tim idealnim društvima neće desiti nešto što je suprotno logici ili našem poimanju neostvarivog i nemogućeg. Tek će u prošlom stoleću, s pojavom distopije, neke odlike socijalnih promena stići kroz hiperbolizaciju koja je dovedena do apsurdnosti, do neverovatne i iracionalne čudovišnosti.

Hiperbolizacija se u distopiji, jasno, odnosi na preterano naglašavanje određenih elemenata u distopijskom delu. U distopijama hiperbolizacija se često koristi da bi se naglasile negativne karakteristike društva, korupcija, kontrola, siromaštvo, nasilje itd. Kroz hiperbolizaciju se zapravo nastoji prikazati ekstremne situacije kako bi se upozorilo na probleme koji se javljaju u društvu i ukazalo na moguće posledice. Hiperbolizacija se takode koristi da bi se naglasila razlika između idealne utopije i distopijskog društva. U idealnoj utopiji sve funkcioniše na najbolji mogući način, dok je u distopiji obrnuto – sve funkcioniše na najgori mogući način. Kroz ovu razliku distopija prikazuje posledice koje mogu nastati kada se ne reše problemi u društvu ili kada se ne preduzmu potrebne mere za sprečavanje negativnih događaja. U distopijama hiperbolizacija može biti korišćena i da bi se prikazala moć vlasti i kontrole, što se obično manifestuje kroz brutalno i nasilno gušenje pobune i nezavisnosti. Kroz ovakvu hiperbolizaciju, pisac nastoji da naglasi opasnosti koje se javljaju kada se dozvoli da vlast ima preveliku moć i kontrolu nad društvom.

Hiperbolizaciju recimo koristi Žiljak u već spomenutom romanu *Irbis*, kako bi svoje stajalište

u odnosu na društvo ponudio iz drugačije – neljudske perspektive. Koristeći telo divlje mačke (irbisa, ugrožene vrste snježnog leoparda iz Azije), nameće se neminovnost promene tačke gledišta kako bismo mogli da uistinu uvidimo stranputicu kojom se ljudski rod ubrzano kreće. Autor je (neslučajno) upotrebio pri građenju svog glavnog protagoniste amalgam ljudskog mozga i leopardovog fizikusa. Time je postupkom preuveličavanja otklonio svog junaka od ljudskog roda, pokazujući nam da se ljudkse stranputice u datom distopijskom kontekstu mogu uistinu sagledati svojevrsnom alijenacijom od ljudstva. S druge strane, Mlakić u romanu *Planet Friedman* koristi hiperbolizaciju u predstavljanju Friedmana kao nekoga ko ustanovljuje jasne klase diferencijacije, usmerenost ka produktivnosti i ogroman stepen eksploatacije, dakle radikalizacije kapitalističkih zametaka ili još određenije: predstavlja Friedmana kao radikalnog Forda. Drugim rečima, Friedman je personifikacija Kabale, moćnika, *those in power*, masona, i koje već nazive ne srećemo za one 'koji vuku konce'. Kod Mlakića je prisutna radikalizacija našeg današnjeg stanja u društvu, ali na jedan *Filip K. Dikovski* način, upotrebom *bladerunnerovskih* pitanja o smislu ljudskosti.

Izolovanost, život na ostrvu (u simboličnom smislu) jeste nit koja razdvaja pripadnike podjeljenih klasa, rasa, kasta u strašnoj budućnosti distopije. Posebne zone, tornjevi, odvojenost (iz romana *Planet Friedman*) i razgraničenje nastavak su produbljivanja jaza između bogatih i moćnih prema

‘običnom’ svetu, o čemu možemo svedočiti i danas. Međutim, rušenje nebodera, rušenje zona i pode-  
ljenosti u romanima Žiljaka i Mlakića jasno ukazuju  
na neminovnost propadanja elitizma i ezoterično-  
sti. Svaka vrsta raslojavanja do tačke radikalnog  
osporavanja i karikiranja socijalnog i društvenog  
poretka svog vremena (vremena u kom žive pisci i  
spisateljice romana) dovodi nas do ishoda potpune  
apsurdnosti u obliku negativne idealizacije.

Socijalna uniformisanost još od vremena  
romana *Vrli novi svet* Aldousa Hakslija jeste polazna  
tačka u socijalnim raslojavanjima, kako u utopiji  
tako i distopiji. Socijalna uniformisanost u distopiji  
predstavlja stanje u kojem se od svih pripadnika  
društva očekuje da se ponašaju, oblače i razmiš-  
ljaju na isti način. U ovakvoj distopijskoj društvenoj  
strukturi individualnost i sloboda izražavanja su  
zabranjene, a ljudi su primorani da se prilagođa-  
vaju strogo definisanom društvenom standardu  
koji diktira vlast. Uniformisanost se postiže na  
različite načine kao što su uniformisanje odeće  
i izgleda, propagandom i strogim nadziranjem  
medija, kontrolom obrazovanja, odabira karijere i  
drugih vrsta socijalnih pravila. To su elementi koji  
vode ka motivima otuđenosti pojedinca, dehumani-  
zacije i deindividualizacije istog. Glavni protago-  
nista u distopijskom romanu često se oseća kao da  
je u klopci iz koje ne može pobeći, preispituje druš-  
tvene i političke prilike i sistem generalno, veruje  
i oseća da je nešto u potpunosti pogrešno sa druš-  
tvom u kojem živi i na kocu pomaže publici (koja

čita o njemu) da prepozna sve negativne aspekte distopijskog sveta kroz njegovu ili njezinu perspektivu. Ovakve odlike ga svakako odvajaju od ostatka sredine (Irbis, Gerhard Schmidt iz *Planeta Friedman*, Emil Pulkrabek iz *Istorije ljubavi među mikrobima...*) koja je uniformisana u jasnim socijalnim i društvenim raslojavanjima, u smislu androidizacije i robotizacije čoveka kao bića, te njegovog svodenja na stroj za eksploataciju i sl.

Da se još malo zadržimo na usporedbi utopije i distopije kada je u pitanju uniformisanost. Individualne razlike među unificiranim pripadnicima skupina su nestale, a utopista je zaljubljen u simetriju, geometriju. Utopista traži način kako da se ogradi od raznolikosti prirode, koja je danasve haotična i preteća, te svoje sigurno utočište nalazi u apstraktnim shemama idealnog društvenog uređenja. U utopiji vlada apstraktno poverenje u razum. S druge strane, u distopijskim delima s ovih prostora mahom preovladava 'kakotopiziranje' i prikazivanje rđavosti ili ružnoće prostora u književnom delu. U distopijskom romanu *U ime kapitala*<sup>5</sup> Paule Remse može primetiti 'kakotopiziranje', odnosno prikazivanje društva koje je dehumanizovano i kontrolisano od strane korporacija. Ovaj roman prikazuje budućnost u kojoj su korporacije preuzele svu vlast i kontrolu nad životima ljudi, a društvo se deli na one koji pripadaju korporacijama i one koji su izopšteni iz sistema. Glavni likovi su tinejdžeri koji pokušavaju da pobegnu iz takvog društva i pridruže se otporu, a autorica prikazuje koliko je život

u takvom društvu težak, kada su ljudi tretirani samo kao brojevi u sistemu i nemaju pravo na slobodnu volju. Osim toga, u romanu se često pojavljuje tema siromaštva i nejednakosti jer su ljudi koji nisu deo korporativnog sistema ostavljeni bez ikakve podrške i prisiljeni da žive u teškim uslovima. Uz to, autoricu prikazuje kako korporacije koriste tehnologiju i nadzor da bi kontrolisale svoje radnike i osigurale njihovu poslušnost. Ova tema je posebno izražena kroz likove koji su prisiljeni da rade u fabrikama i koji su podvrgnuti strogom nadzoru i kontroli.

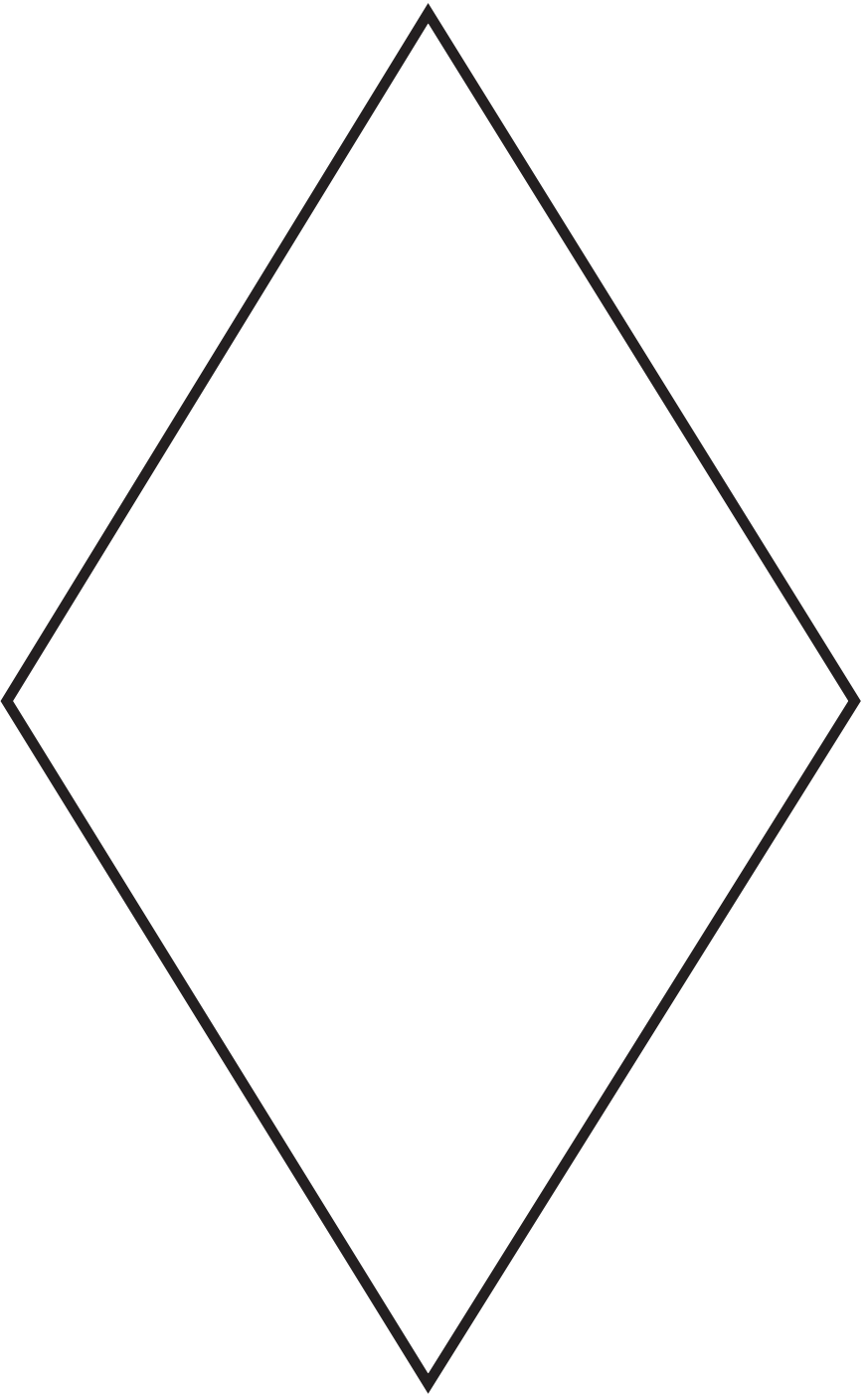
Pobuna protiv potiskivanja svake iracionalnosti, protiv apsolutnog vladanja razuma jeste posebna vrednost distopije. Da se opet dotaknem utopije – svet utopije je svet razuma, u tom svetu nema mesta za bića koja su u suprotnosti sa racionalnom građom Univerzuma. Shodno tome su i poluracionalizovane religije kao što su deizam, panteizam, kult čovečanstva prisutne u takvim delima. Utopije se, naravno, neumitno razlikuju od zbilje, prema tome su van realistične književnosti. Međutim, ta razlika nije istovrsna kao u fantastici gde je prisutan koncept apsolutno nemogućeg. U distopiji pojedinac pobunom traži pravo na individualnost, pravo na individualnu slobodu, iliti pravo na iracionalnost. Sreća i zadovoljstvo se klasiku *Vrli novi svet* postiže pomoću napitka 'Soma', dok se stabilnost i racionalnost, štaviše sigurnost, u romanu *Planet Friedman* postižu putem tableta 'PsychoR'. Pobunjeni pojedinac (Gerhard Schmidt, leopard Irbis, Emil Pulkrabek) odbija ulogu bezimenog delića u mehanizmu, čija

jedina i osnovna funkcija jeste da funkcioniše savršeno i bezgrešno. U tom smislu, borba pojedinca protiv svemoćnog društva nije samo borba za slobodu, već gorespomenuta borba za iracionalnost. Upravo zato je upotreba hemijskih stimulanasa putem kojih se veštački postiže osećaj 'zadovoljstva' i 'sreće' jedini način da se pojedinac podvede pod pravila egalitarnosti i kolektivizma. Međutim, svet 'bez krivnje, greha, bez negativnosti, takođe je svet bez opsesija, košmara i kompleksa'<sup>6</sup>. Upravo iz tih razlika distopija uopšteno, ali i ništa manje u delima autora i autorica iz regije, iznosi na svetlost dana dvostrukost – prema tome i moguću ambivalentnost svekolike egzistencije. Iznova se nudi legitimnost i vrednost mračnog, značaj nesigurnosti, važnosti smrti i onog – realnog.<sup>7</sup>

Raspad Jugoslavije se zbilja poklopio sa velikim svetskim promenama, možda je sam bio deo njih, možda su raspad te promene pospešile, možda su ubrzale konačnu defragmentaciju, a možda i ta država nikako nije mogla da postoji u tom novom svetu. To su nekoliko 'možda' i nekoliko pitanja jer se raspad poklopio sa velikim promenama, kao što je prelazak sa analognog na digitalni svet, sa transformacijom kapitalizma u 'tehno feudalizam'. Danas se, recimo, nalazimo na nekim novim prekretnicama, one se sada aritmetičkom progresijom gomilaju, dobile su veliko ubrzanje te ih je teško pratiti, kamoli zaustaviti. ChatGPT je novi program veštačke inteligencije, koji će (tko zna) jednoga dana možda zameniti pisce i kritičare, stoga su vrata budućnosti širom otvorena. Samo je pitanje je li budućnost odista neizvesna ili je možemo zapravo vrlo lako pretpostaviti.



- 1 Radunović, R. (2012). *Istorija ljubavi među mikrobima*. Everest media.
- 2 Citat preuzet sa stranice Art-anima.com: <https://www.art-anima.com/distopijski-roman-za-ljubitelje-uvrnute-i-imaginativne-proze/>. (20.3.2023.)
- 3 Mlakić, J. (2012). *Planet Friedman*. Fraktura.
- 4 Žiljak, A. (2014). *Irbis*. Čarobna knjiga.
- 5 Rem, P. (2021). *U ime kapitala*. MeandarMedia.
- 6 Lacassagne, C. (1953). 'L'au-dela de l'utopie'. Iz: *Ranam*. Strasbourg: Université des Sciences Humaines. Str. 25.
- 7 Isto: 28.



**Stvarnosna  
proza: jedan  
pokušaj  
terminološkog  
kroćenja**

**Matija  
Prica**

U kontekstu hrvatske književnosti u zadnjih dvanaestak godina izdefinirala se nova generacija autorica i autora u čijim radovima postoji dosta dodirnih točaka na tematskoj, idejnoj i jezičnoj razini, a koje ih istovremeno diferenciraju od prethodne domaće prozne produkcije, međutim u nekim bitnim elementima pokazuju i kontinuitet jedne tradicije čije se izvorište može pronaći u književnosti 90-ih, kojoj je pridat naziv *stvarnosna proza*. Ta se odrednica u posljednje vrijeme sve rjeđe koristi, dijelom i zbog nedovoljne kritičke preciznosti navedenog termina, no pokušajem uspostave određenog kontinuiteta (naravno, uz nužna osporavanja i otklone) može se izdefinirati jedan relativno koherentan korpus radova u proteklih tridesetak godina u čijem tumačenju stvarnosna proza može biti potentna referentna točka.

Stvarnosna proza pojam je koji se razrađuje i u širu upotrebu ulazi početkom 2000-ih godina u kontekstu hrvatske književnosti, a u tom tekstu nastojat će se ponuditi historijat pojma, tj. način na koji su stvarnosnu prozu definirali autorice i autori koji su se tom linijom prozne produkcije kritički bavili. Istaknut će se osnovne stilske, jezične i tematske odrednice na osnovi kojih se taj pojam nastojao konstituirati, a sagledat će se i kritike koje su upućene tako postavljenoj koncepciji stvarnosne proze. Na temelju toga nastojat će se ponuditi uža i šira definicija stvarnosne proze te upratiti promjene koje se u kontekstu recentne produkcije događaju unutar ove prozne tendencije. Nadalje, pokušat će

se sagledati odnos danas iznimno popularne forme autofikcije te stvarnosne proze, a u naposljetku će se nastojati sumirati zaključci te ponuditi operativna definicija pojma stvarnosne proze.

## I.

Kao što navodi Jagna Pogačnik u predgovoru *Antologiji suvremene hrvatske proze*<sup>1</sup> 'stvarnosna proza termin je koji je u hrvatsku prozu druge polovice 20. stoljeća među prvima uveo Miljenko Jergović u svojim novinskim tekstovima, od kojih ni jedan ne možemo smatrati programatskim, no zanimljivo je da ga je poslije uglavnom preuzela većina recentnih književnih kritičara i novinara'. Među ostalima, o pojedinim aspektima stvarnosne proze u svojim tekstovima i knjigama pisali i Jurica Pavičić, Igor Štikš, Andrea Zlatar, Dean Duda, Velimir Visković, Dalibor Šimpraga, Katarina Peović te Nikola Koščak, dok su cjelovitiji pregled i teorijsku refleksiju ponudili Jagna Pogačnik u spomenutoj antologiji te Krešimir Bagić u tekstu *Proza urbanog pejzaža*<sup>2</sup>.

Kao ključna vanknjiževna činjenica koja je bitno oblikovala prvu generaciju autorica i autora stvarnosne proze ističe se Domovinski rat te njime obilježena poratna stvarnost, koji su odredili tematski raspon te galeriju tipičnih likova karakterističnih za stvarnosnu prozu, o kojima će nešto kasnije biti riječi u tekstu. To su okolnosti koje su potencirale 'izniman interes prozaika devedesetih za

stvarnost koja ih okružuje, ali koji, s druge strane, pretpostavlja i njihovo prepoznatljivo pozicioniranje spram te iste stvarnosti. Mimetičnost se pritom realizira u prikupljanju i literarizaciji svakodnevnih motivsko-tematskih evidencija, a kritičnost posredstvom diskurzivne intonacije priče, koja varira od humora preko groteske do nedvosmislenog polemičkog osporavanja.<sup>3</sup>

Pogačnik u svom nastojanju da definira stvarnosnu prozu ističe da u tom tipu teksta dolazi do pretapanja granica, odnosno smanjivanja dihotomije između onoga što Gérard Genette naziva fikcijskom i faktografskom pričom, pritom posebice naglašavajući jasno ideološko pozicioniranje teksta te gotovo didaktičke tendencije koje su pojedini autori u svojim djelima pokazivali: 'Stvarnosna proza kao termin polazi od činjenice kako je generacija prozaika koja se etablirala u drugoj polovici 90-ih godina 20. st. počela pokazivati interes za stvarnost i svojom ju književnošću na neki način odražavati. (...) a u svojim krajnostima posjeduje čak i ideju o pedagoškoj ulozi književnosti koja bi među ostalim trebala pripomoći odgoju modela liberalnoga građanina. (...) Manifestacije stvarnosti baziraju se na faktografskim podacima i njima unaprijed pridodanim značenjima, preduvjet recepcije njihova pripovjednog teksta jest da čitatelj prepoznaje osobe, događaje i lokacije koje svoju provjerljivost baziraju na faktografiji kolektivnog sjećanja na nedavne događaje (Domovinski rat, rat u BiH, tranzicija i postranzicija), ali istodobno i na barem

djelomičnom podudaranju idejnog svijeta pripovjedača s onim njegovih čitatelja.<sup>4</sup>

Osim izraženog interesa za stvarnost, prvenstveno poraće i tranziciju, koji se ogledao u jasnom i oštrom ideologiziranju književnog teksta, te načelne težnje ka mimetičnosti utemeljene na književnoj integraciji značenjski jasno određenih činjenica vanknjiževnog svijeta, jedna od ključnih odrednica definiranja stvarnosne proze jest i jezik djela. Funkcionirajući kao još jedan od načina na koji je potencirana stvarnosnost književnog teksta, zasićenost govora likova urbanim slengom i psovkama – do tada relativno neuobičajen postupak – bila je istovremeno i način da se ostvari začudnost teksta te je često služila kao prostor poigravanja s jezikom i demonstriranja jezičke virtuoznosti, što je posebno naglašeno primjerice u kratkim pričama Borivoja Radakovića. Shodno tome, i galerija tipičnih likova uključivala je uglavnom društvene marginalce i ljude s ruba društva – bivše branitelje, narkomane, navijače, kamatare, dilere, itd.

Ipak, kao što primjećuje Pogačnik, već i među autorima druge polovice 90-ih godina teško da se može govoriti o koherentnim poetičkim sličnostima na osnovi kojih bi se stvarnosna proza mogla prepoznati kao generalna tendencija, nego je više riječ o srodnom tematskom i ideološkom obzoru unutar kojeg se javljaju pisci različitih senzibiliteta i stilova.<sup>5</sup>

U periodu ranih 2000-ih godina, iako su stroge linije razgraničenja u ovako uskom vremenskom periodu uvijek neprecizne, moguće je primijetiti

određene promjene u korpusu djela koja se svrstavaju u stvarnosnu prozu. Te se razlike mogu prepoznati u tipu likova koji počinje prevladavati te posljedično i na jezičkoj razini, ali i na planu forme. Prethodno spomenutu galeriju tipičnih likova kao protagoniste sve češće zamjenjuju likovi izgubljenih ljudi, mahom intelektualaca koji se ne snalaze u novom vremenu te to nadoknađuju obilnim količinama droge, seksa, alkohola i muzike, što često postaje motivskom okosnicom djela.<sup>6</sup> Na jezičnom planu, prevladavajući sleng sve više rupturiraju kakofonični esejizirani dijelovi ili egzistencijalistička promišljanja, čija elokvencija i erudicija bitno odudaraju od do tada uspostavljenog tipa jezičkog iskaza. Na formalnom planu, uz i dalje dominantnu kratku priču, sve češće se javljaju romani.

Kao što primjećuje Nikola Koščak u tekstu *Šrajbenzi spiku*: 'Za razliku od likova i naratora u prozi prvog tipa oni su društveno mnogo prilagođeni, iako se u njima nerijetko odigrava i konflikt između vlastitog autsajderskog svjetonazora i društvenih konvencija ili tradicionalnih vrijednosti. (...) Širega lingvističkoga horizonta od likova i pripovjedača proze prvoga tipa, oni se izražavaju svojevrsnim hibridnim diskursima, koji su u manjoj ili većoj mjeri socijalno reprezentativni, ali pretežno ipak manje od diskursa likova iz prvoga tipa. Urbani žargon bitan je dio identiteta ovoga generacijski obilježenoga protagonista, no on je izrazito sklon i intelektualističkim ekskursima u kojima taj jezik ulazi u hibridne spojeve s drugim, učenijim, tipovima diskursa.'



Jedna od zajedničkih karakteristika obje faze jest to da je prostor radnje književnog djela gotovo isključivo grad, na temelju čega Bagić u svom tekstu uvodi i odrednicu 'proza urbanog pejzaža'<sup>8</sup>. Ruralno se tu vrlo rijetko javlja, a ako je i prisutno, uglavnom ima negativne i regresivne konotacije, što se manifestira i na razini jezika likova (uz još jedno opće negativno mjesto tranzicijske proze, jezik menadžera, tj. svijeta biznisa i masovnih medija): '(...) kao prijetnju slengu i supkulturnom svjetonazoru prikazuju diskurs medija, menadžerski i pomodni *japijevski* urbani žargon i sl. S druge strane tom supkulturnom jeziku/svjetonazoru još uvijek oponira zavičajni lokalni idiom, koji se pretežno prikazuje kao nosilac konzervativnih i opresivnih vrijednosti.'<sup>9</sup>

Nastavno na ovu konstataciju zanimljiv je prigovor koji Jurica Pavičić<sup>10</sup> upućuje stvarnosnoj prozi zbog isključivog fokusa na grad i urbano te ignoriranja i zapostavljanja svega izvan tog vido-kruga, a što je bitno određivalo i oblikovalo, te još uvijek oblikuje, hrvatsko društvo i stvarnost, dovodeći time u pitanje i poziciju takve proze kao zaista stvarnosne. Bagić je to ovako sažeo: '(...) stvarnost koju nam posreduju kritički mimetisti [op.a. termin koji Bagić koristi kao ekvivalent stvarnosnoj prozi] (novi realisti, naturalisti, veristi i kako ih sve ne nazivaju) ipak globalno ne pokriva hrvatsku stvarnost devedesetih. Spomenuta djela i pisci uglavnom su usredotočeni na urbanu senzibilnost, njoj prispodobive događaje i jezičke idiome te na

političku korektnost pri osmišljavanju pripovjednog svijeta. Ruralna i konzervativna Hrvatska, koja nedvojbeno ima bitnu (možda i odlučujuću) ulogu u oblikovanju hrvatske stvarnosti devedesetih u ovoj je prozi tek ovlaš dotaknuta. Naznačeni je paradoks lucidno zamijetio Jurica Pavičić, ustvrdivši kako je ‘najveća slabost hrvatskog novog verizma u tome što je društvena slika koju nudi selektivna i – uljepšavajuća.’<sup>11</sup>

Nešto općenitiju zamjerku koja se odnosi na koncepciju stvarnosne proze kao korpusa poetički srodnih tekstova donosi Jagna Pogačnik, koja ustvrđuje kako se retrospektivno prije može govoriti o grupi autorica i autora koji su dio manje više iste generacije te su dijelili zajedničke tematske i formalne odrednice, ali su stilski bitno različiti: ‘(...) u ovom izboru taj prozni model reprezentiraju [Miljenko Jergović] Robert Perišić, Ante Tomić, Josip Mlakić, Dalibor Šimpraga, Zoran Ferić, Edo Popović, pa i Vlado Bulić (iako je njegova generacijska optika ponešto drukčija). Čak je i među tim piscima vrlo lako prepoznati nesvodljivost na zajednički nazivnik i nepostojanje čvrste poetičke matrice iz koje proizlaze njihovi rukopisi.’<sup>12</sup>

## II.

Iz navedenog u prethodnom poglavlju može se zaključiti kako stvarnosna proza nije do kraja precizno definiran i kritički jasno razložen pojam, koji se u svom shvaćanju proteže – uz sve manjkavosti pojedine koncepcije – od usko postavljenog pojma čije bi ga odrednice približile onome što se shvaćalo kao ‘novi verizam’ ili ‘naturalizam’, do puno općenitije koncepcije ‘kritičkog mimetizma’ pod koju se može podvesti bitno širi korpus djela. Problemi prilikom korištenja ovog termina kada se nastoji nešto općenitije govoriti o hrvatskoj književnosti druge polovice 90-ih i ranih 2000-ih javljaju se neovisno o tome koji se od ova dva termina koristi, dobrim dijelom i zato što ti termini nikada nisu kritički sagledani i razgraničeni te se često koriste bez da je do kraja jasno koliko se široko postavljena definicija pojma koristi.<sup>13</sup>

S jedne strane, koncepciju stvarnosne proze kao svojevrsnog naturalizma karakterizirala bi na planu reprezentacije potpuna mimetičnost koja se na jezičkom planu odražava prisustvom žargonizama, slenga i psovki; dok bi na tematskom planu specifičnost bile socijalno pertinentne teme uz naglašenu društvenu kritičnost, personificirane u tipičnim likovima s društvene margine, smještenim u kontekst grada. Problem je što pritom veliki dio korpusa djela i autora koji su potpadaju pod odrednicu stvarnosne proze u tom slučaju otpada, na što posredno ukazuje i Pogačnik. Od aktualnih autora

kao relativno dosljedni predstavnici ovog tipa mogu se istaknuti Igor Ivko sa zbirkom priča *Nepovredivo mjesto* te Ivana Šojat s romanom *Sama*, a od nešto starije generacije Ivo Balenović (pseudonim Alen Bović) s knjigom *Metastaze*.<sup>14</sup>

S druge strane, koncepcija kritičkog mimitizma, koja kao takva obuhvaća bitno širi opseg djela i autora, definirana je dosta općenito i načelno, na osnovu dviju tendencija koje se nalaze u samom njenu nazivu – kritičnosti spram stvarnosti te nastojanja da se ta stvarnost mimetički odrazi. Ipak, neki od autora koji se smatraju reprezentima kritičkog mimitizma (primjerice Josip Mlakić, Zoran Ferić ili Robert Perišić) u pojedinim svojim djelima donekle relativiziraju drugu odrednicu ovog pojma, uvodeći naglašeno simbolističke elemente, koji uvijek konotiraju određenu fantastiku nadređenu spoznatljivoj stvarnosti (što, s obzirom na postjugoslavensku zbilju, i nije teško za protumačiti i razumjeti, te kao da kontrapunktirajući donekle potencira samu stvarnosnost). Međutim, neovisno o prethodno navedenom, koncepcija kritičkog mimitizma dosta je široko i načelno postavljena te stoga u operativnom smislu nije praktična kada se želi konkretno grupirati određen korpus djela ili kada se želi jasno odrediti o kojoj se specifičnoj grupi naslova govori, zato što je u svojoj načelnosti jako bliska općenitoj definiciji realizma, a pod nju bi potpali i razni tipovi žanrovskih književnosti.

No prije nego što pokušamo ponuditi prijedlog možda nešto sustavniju, operativnu razdiobu

prethodno spomenutih pojmova, trebalo bi se osvrnuti i pokušati artikulirati promjene koje su se dogodile u recentnoj produkciji ovog proznog usmjerenja.

### III.

Na osnovu temeljnih odrednica stvarnosne proze koje su istaknute u prvom poglavlju, moguće je ustvrditi da posljednjih godina dolazi do promjena koje kao da nastavljaju smjer svojevrsne relativizacije ove pripovjedne tendencije koji započinje ranih 2000-ih.

U tom kontekstu, može se primijetiti pojava novih invarijanti tipičnih likova, bilo da se zadržavamo na djelima bližima naturalizmu ili da se držimo šire postavljene koncepcije. Govoreći o prvom nizu, javljaju se likovi koji u poznom kapitalizmu završavaju na marginama društva, na taj način dosljedno odražavajući društvene promjene i ideološka preslagivanja u suvremenom, globaliziranom društvu – potplaćeni i preopterećeni radnici i radnice, zaboravljeni i zapostavljeni starci i starice, migrantkinje i migranti, itd. U kontekstu ovih djela javlja se do tada vrlo rijetka, radnička (kao na primjer u pojedinim pričama Igora Ivka u zbirci *Nepovredivo mjesto*) ili manjinska tematika (kao na primjer romani Kristiana Novaka *Ciganin, ali najljepši*<sup>15</sup>, Nebojše Lujanovića *Oblak boje kože*<sup>16</sup> ili Ivane Bodrožić *Sinovi, kćeri*<sup>17</sup>), kao i djela koja tematiziraju

seksualnu orijentaciju, i to prije svega onu manjinsku, kao što je slučaj kod Nore Verde u zbirci *Posudi mi smajl*<sup>18</sup> ili pak Jasne Jasne Žmak u pojedinim pričama zbirke *Moja ti*<sup>19</sup>.

Drugi tip protagonista svojstveniji je formi romana, a može ga se donekle promatrati kao invarijantu prethodno dominantnog tipa izgubljenog čovjeka. Za razliku od njih, pak, to su uglavnom profesionalno ostvareni i relativno uspješni ljudi, ali kronično nezadovoljni i u stalnom raskoraku s društvom i svijetom koji ih okružuje i unutar kojeg su postigli svoj društveni uspjeh, o čemu često i eksplicitno reflektiraju, na taj način nerijetko iznoseći kritičke sudove, kao što je primjerice slučaj u romanu *Stjenice* Martine Vidaić<sup>20</sup>. Jezik ovog tipa likova u potpunosti rastače ranije prisutne dominantne verbalne obrasce te raskida s tradicijom žargonizma, slenga i psovke, dijelom i zbog toga što su, uslijed inkorporacije u široku književnu produkciju, ali i medijski i javni diskurz općenito, one izgubile svoj začudni i subverzivni potencijal.

Također, završetkom procesa tranzicije, dominantan, kapitalistički društveno-ekonomski sustav postaje ključna vanknjiževna činjenica spram koje se protagonisti kritički postavljaju, a na osnovu čega se i semantizira sveukupnost pripovjednog svijeta.

U tom kontekstu, na jezičkom, ali i idejnom planu dolazi i do promjene odnosa urbano – ruralno, pri čemu potonje, do tada obilježeno gotovo isključivo negativnim konotacijama, biva reprezentirano

bitno ambivalentnije. Ruralna sredina još uvijek zadržava opresivne konotacije, uglavnom upisane u djetinjstvo i odrastanje protagonista i protagonistica koji su u takvoj sredini stasali, često u kontekstu patrijarhata; te regresivne konotacije, koje se manifestiraju kao konačna potreba da se s tom sredinom prilikom povratka suoči, što kao da djelomično odgovara na svojevrsni izazov koji je stvarnosnoj prozi uputio Pavičić (iako još uvijek izostaju djela koja bi se opsežnije bavila temom i prostorom ruralnog kao primarnim fokusom). Istovremeno, kronotop ruralne sredine drukčiji je od onog gradskog, začudno konotirajući fantastiku kojom su vrijeme i prostor suptilno, ali nikad eksplicitno konstituirani. Kao takvi, često funkcioniraju kao opreka licemjernom, izrabljujućem, ubrzanom, dehumaniziranom životu u kontekstu urbanog kapitalizma, ali bez idealizacije koja bi išla u smjeru kakve pastoralne kvaziutopije. Pojednostavljeno rečeno, iako s obzirom na značenske granice protagonistice ili protagonista ta sredina djeluje neobično i strano, ona je još uvijek dom, a uz *Stjenice*, dobar primjer je i uspješnica Marije Andrijašević, roman *Zemlja bez sutona*<sup>21</sup>.

Ova se promjena manifestira i na razini jezika. Baštinici zavičajnog idioma više nisu samo nositelji negativnih i konzervativnih vrijednosti, već postaju i instanca naivne, prirodne, ponekad djetinje mudrosti, koja se uspostavlja kao referentna značenska točka za protagonista koji je u procesu prevrednovanja svojih ideja.

Naposljetku, govoreći o prevladavajućem formalnom tipu, može se ustvrditi kako dolazi do podjednake zastupljenosti ovog tipa proze u kratkim pričama, kao i u romanu.

#### IV.

Vodeći se općenitijom koncepcijom kritičkog mimitizma pri razmatranju i pokušaju usustavljanja književne produkcije određenog perioda, lako je uočiti poroznost granica spram onoga što bi se pokušalo čvršće definirati kao stvarnosna proza, unutar kojih je moguće podvesti primjerice, i razne tipove žanrovske književnosti. Ipak, književna vrsta koja pokazuje najviše sličnosti sa stvarnosnom prozom je autofikcija, danas možda i najpopularnija prozna vrste. No, upravo zbog količine suvremenih naslova koji spadaju pod autofikciju, kao i radi težnje da se utvrdi specifičnost pojma stvarnosne proze, upravo stoga da bi se mogao operativno i kritički koristiti i na taj način služiti diferenciranju između, ponekad vrlo sličnih književnih djela, bitno je na ovom mjestu ukazati i na neke ključne razlike između ove dvije prozne vrste.

Govoreći o odnosu stvarnosne proze i autofikcije treba istaknuti da je objema zajednička težnja da fikcionaliziraju bitna, velika pitanja i teme (ratna i poratna zbilja, osobni i društveni identitet, trauma i povijest), pri čemu se obje koriste postupcima i vrijednostima svojstvenim isповjednim i dokumentarističkim žanrovima: zaokupljene su



društvenom situacijom i problemima; protagonisti ili protagonistinja je lik koji odudara od okoline, iz čega proističe i sukob s društvenom sredinom; spram društva i dominantnog sistema se odnose kritički te su u pravilu ideološki progresivne; obje vrste nastoje biti faktički pouzdane, pri čemu autofikcija svoju pouzdanost ovjerava samom svojom formom, odnosno izjednačavanjem autora, pripovjedača, protagonista i fokalizatora, dok stvarnosna proza to nastoji postići dosljednom mimezom svijeta, odnosno faktografskom preciznošću.

Razlika između ove dvije vrste, pak, manifestira se u načinu na koji se semantizira pripovjedni svijet, tj. pridaje značenje njegovim elementima. S jedne strane, stvarnosna proza polazi od općeg i ide prema pojedinačnom i partikularnom te u kontekstu pripovjednog svijeta fenomene i ideologeme stvarnog svijeta prevodi i personificira u likove romana. Elementi književnog svijeta semantiziraju se u relaciji spram vanknjiževnog svijeta, te elementi fikcionalnog svijeta svoje značenje i ulogu dobivaju prema strukturi koju impregnira i uspostavlja totalitet značenja književnog svijeta.

S druge strane, autofikcija polazi od pojedinačnog, individualnog i zahvaća prema općem, što se na najdoslovniji način odražava već u formi djela, pri čemu je fokus uvijek na osobnom iskustvu protagonistkinje ili protagonista. Poistovjećeno autor-sko *ja* je izvor semantizacije književnog svijeta te se značenje pojedinih elemenata pripovjednog svijeta konstituira u odnosu na totalitet protagonistkinje

ili protagonista te u tom smislu donekle izostaje polifonija karakteristična za roman.

## V.

Ovaj tekst usredotočio se na određene probleme i nekoherentnosti prilikom definiranja pojma, ali i korpusa djela koji bi spadao pod odrednicu stvarnosne proze. Na način kako je do sada definiran i korišten, pojam stvarnosne proze istovremeno je preusko (kao svojevrsni naturalizam), ali i preširoko koncipiran, a konfuziji je dodatno doprinijela i terminološka zbrka zbog toga što je paralelno korišteno više različitih, iako srodnih pojmova koji su označavali sličan objekt, ali stavljajući naglasak na različite aspekte njegove pojavnosti, u konačnici nisu artikulirali istu ideju.

U ovom tekstu nastojalo se razgraničiti i ponuditi prijedlog korištenja termina *stvarnosna proza* u više modusa, kao vremenski definirane odrednice pod koju se može podvesti jedan specifičan dio književne produkcije 90-ih, odnosno 2000-ih godina; kao uže definirane poetičke odrednice, po svojim karakteristikama srodne naturalizmu; dok bi se najopćenitiji termin, *kritički mimetizam*, koristio za sva djela koja se kritički odnose prema vanknjiževnom svijetu, a pri književnoj reprezentaciji teže mimetičnosti. Pritom su se također nastojale ocrtati promjene i otkloni koji su se dogodili u recentnoj književnoj produkciji.

Time se stvorio nešto operabilniji terminološki okvir na osnovu kojeg bi se sustavnije moglo govoriti o jednom dijelu književne produkcije, koji se, kako je i iz ovog teksta vidljivo, odupire svakom pokušaju kroćenja.

Na samom kraju treba napomenuti da ovaj rad ne pretendira ponuditi apsolutnu koncepciju i razdiobu pojmovlja vezanog uz djela koja bi padala pod odrednice stvarnosne proze, odnosno kritičkog mimetizma, već prije nastoji poslužiti kao poticaj i smjernica za daljnje promišljanje ovih pojmova, kao i odnosa aktualne i prošle književne produkcije. Također, ovaj se rad primarno fokusira na produkciju u okviru polja hrvatske književnosti te bi logičan idući korak bila komparativna analiza srodnih književnih djela, kao i teorijskih pojmova kojima su ona opisivana i usustavljena, u kontekstu književnih polja svake pojedine postjugoslavenske republike.

- 1 Pogačnik, J., ur. (2008). *Antologija suvremene hrvatske*  
2 *proze*. Zagrebačka slavistička škola.
- 3 Bačić, K. (2004). 'Proza urbanog pejzaža', u: *Treba li pisati*  
4 *kako dobri pisci pišu*. Disput.
- 5 Bačić: 123.
- 6 Pogačnik: 13.
- 7 Isto: 15.
- 8 Treba istaknuti kako su dominantan jezik i motivi djela  
9 stvarnosne proze djelomično određeni i uzročno-posljedičnom  
10 vezom s načinom prezentacije u obliku javnih  
11 čitanja djela te dobrom medijskom i čitateljskom recep-  
12 cijom i reprezentacijom ovog tipa proze.
- 13 Tekst dostupan na stranici Stilistika.org: <https://stilistika.org/hrvatska-zargonska-i-zargonizirana-proza-1990-ih-i-2000-ih>. (26.1.2023.)
- 14 Bačić: 139.
- 15 Koščak, isti tekst.
- 16 Pavičić, J. (2003). 'Uljepšavanje Hrvatske'.  
17 U: Jutarnji list. Str. 45.
- 18 Bačić: 132.
- 19 Pogačnik: 14.
- 20 Pogačnik: 12.
- 21 Treba napomenuti kako kod ovih autora u fokusu nije  
22 težnja da se opišu izvorišta društvenih anomalija koje  
23 tematiziraju u svojim djelima, već se dominantno bave  
24 njihovim 'simptomima'.
- 25 Novak, K. (2016). *Ciganin, ali najljepši*.  
26 Naklada OceanMore.
- 27 Lujanović, N. (2015). *Oblak boje kože*. Fraktura.
- 28 Bodrožić, I. (2020). *Sinovi, kćeri*. Corto literary.
- 29 Verde, N. (2021). *Posudi mi smajl*. MeandarMedia.

- 19 Žmak, J. J. (2015). *Moja ti*. Profil.
- 20 Vidaić, M. (2021). *Stjenice*. Naklada Ljevak.
- 21 Andrijašević, M. (2021). *Zemlja bez sutona*. Fraktura.

## Biografije autorica i autora

**Maja Abadžija** (1990.) rođena je u Nišu, Srbija. Na Filozofskom fakultetu u Sarajevu diplomirala je na Odsjeku za književnosti naroda BiH i bosanski/hrvatski/srpski jezik (MA) i na Odsjeku za ruski jezik i književnost (BA). Književnu kritiku i esejistiku objavljuje u bosanskohercegovačkim i regionalnim publikacijama. Članica je kolektiva mladih jugoslavenskih književnih kritičarki *Pobunjene čitateljke* i urednica *Ženske čitaonice* pri PEN Centru BiH. Trenutno je zaposlena na United World College Mostar kao profesorica književnosti.

**Ana Fazekaš** (1990.) kritičarka je, urednica i esejistica na područjima izvedbenih umjetnosti, književnosti i pop kulture. Diplomirala je komparativnu književnost i rusistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje nastavlja poslijediplomski studij s fokusom na rodne teorije i psihoanalizu. Piše redovno za Kulturpunkt.hr, časopise Kazalište i Kretanja, Kritiku HDP, Booksu i ELLE magazin.

**Dunja Ilić** (1995.) urednica je i kritičarka iz Kikinde. Završila je osnovne studije opće književnosti i teorije književnosti u Beogradu, kao i master studije kritičke teorije na Karlovom univerzitetu u Pragu. Bila je članica žirija za dodjelu nagrade 'Dušan Vasiljev' za najbolje delo objavljeno u Srbiji i na regionalnom konkursu 'Ulaznica' za prozu,

poeziju i esej. Uredila je nekoliko romana i zbirki priča za Partizansku knjigu i nakladu Jesenski i Turk. Redovna je kritičarka portala Booksa.hr i Kritika HDP.

**Lamija Milišić** (1995.), kritičarka je i teoretičarka književnosti. Diplomirala je filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu. Posvećena je književnoteorijskim temama iz područja ontologije književnih likova, naratologije i semiologije, te istražuje načine prevođenja književnih formi u druge medije, kao što su film i videoigre. Zaposlena je u IK Buybook kao urednica i izvršna direktorica Međunarodnog festivala književnosti Bookstan.

**Dalibor Plečić** (1979.) pisac je, književni kritičar, prevodilac i profesor književnosti. Diplomirao Komparativnu književnost na Univerzitetu u Skoplju te pohađao postdiplomske studije na Univerzitetu u Beogradu. Boravio na nekoliko rezidencijalnih programa za pisce u inozemstvu među kojima *Artist in residence, Q21 u Beču*. Prevodio prozu, poeziju i dramske tekstove sa bugarskog, makedonskog i engleskog jezika. Redovno piše književne kritike za portal *Booksa.hr* iz Zagreba, časopis *The Literary review* iz New Jersey-a i povremeno za *Beton* iz Beograda. Objavio zbirku priča *Bunike*, kao i priče, pjesme i eseje po regionalnim časopisima. Predaje u školi i urednik je časopisa za kulturu *Zenit* iz Strumice.

**Matija Prica** (1991.) završio je studij komparativne književnosti i povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Trenutno je zaposlen u izdavačkoj kući Naklada Ljevak. Radio je kao programski koordinator i administrator udruge Centar za dramsku umjetnost te kao suradnik Muzeja za umjetnost i obrt na projektu 'Centar za oblikovanje svakodnevice'. Piše i objavljuje tekstove i kritike o književnosti i likovnoj umjetnosti na više portala, a u posljednje vrijeme surađuje s portalom Booksa.hr. U književnom klubu Booksa vodi Tematski čitateljski klub, posvećen teorijskim i publicističkim tekstovima. Sudionik nekoliko europskih projekata o sudioničkom upravljanju u kulturi te član prvog saziva vijeća SuKultura. Sudionik Platforme Za K.R.U.H.





- 04 Predgovor
- 11 Generacijska proza:  
otpor ili pokora duhu vremena  
LAMIJA MILIŠIĆ
- 33 Feminizam, kao:  
kroj, kriterij, kritika  
ANA FAZEKAŠ
- 53 Autofikcija: između hrabrosti  
i manipulacije  
DUNJA ILIĆ
- 73 Spekulativna fikcija:  
jedan nesistematičan pregled  
MAJA ABADŽIJA
- 101 Distopijska književnost:  
još nekoliko promišljanja  
DALIBOR PLEČIĆ
- 115 Stvarnosna proza: jedan pokušaj  
terminološkog kroćenja  
MATIJA PRICA
- 134 BIOGRAFIJE AUTORICA I AUTORA
- 139 IMPRESSUM

Skupina autora

**Između otpora i trenda:  
tendencije u suvremenoj  
regionalnoj književnosti**

IZDAVAČI

Udruga za promicanje kultura Kulturtreger

Martićeva 14d, HR-10000 Zagreb

T +385 (0)1 4616 124, F +385 (0)1 4616 123

info@booksa.hr, www.booksa.hr

Udruga Kurziv – Platforma za pitanja kulture, medija i društva

Baruna Trenka 11, HR-10000 Zagreb

T/F +385 1 78 98 732

info@kulturpunkt.hr, www.kulturpunkt.hr

AUTORI/CE Maja Abadžija, Ana Fazekas, Dunja Ilić,

Lamija Milišić, Dalibor Plečić, Matija Prica

UREDNICIA Ivana Dražić

LEKTURA Ivana Dražić, Matija Prica

OBLIKOVANJE đkć

PISMA Noe Text, Danzza Bold

PAPIR Book Holmen 80gr/m<sup>2</sup>

TISAK Kerschoffset, Zagreb

NAKLADA 300 kom

Zagreb, siječanj 2023.

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu

Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu

pod brojem 001170183.

Ova publikacija tiskana je uz financijsku podršku Zaklade 'Kultura nova' u sklopu projekta 'Svijet oko nas – očuvanje prostora kritike'. Partneri na projektu su organizacije Kurziv i Kulturtreger (Zagreb), SCCA – Ljubljana, SEECult.org (Beograd), Kontrapunkt (Skopje), Maska (Ljubljana) i Pobunjene čitateljke (Beograd). Mišljenja izražena u ovoj publikaciji odražavaju isključivo mišljenja autora i ne izražavaju nužno stajalište Zaklade 'Kultura nova'.

Publikacija je dio programa 'Kritika – od nostalgije do spekulacije' koji se realizira u partnerstvu s Multimedijalnim institutom, Kurzivom i Srpskim narodnim vijećem.

Publikacija je dio programa 'Kritika – jučer, danas, sutra' koji se realizira uz financijsku podršku Ministarstva kulture i medija RH i Grada Zagreba.



Kulturtreger

ISBN 978-953-8256-22-6



Kurziv

ISBN 978-953-8378-02-7

